

Emozioni in scena: dal libretto al gesto teatrale con musica

A proposito di alcune opere liriche rappresentate nel Teatro di Feltre nel corso dell'Ottocento

Adriana Guarnieri Corazzol

Il testo che segue si propone di trattare la presenza di due sentimenti ampiamente rappresentati nei libretti operistici dell'Ottocento, l'amore e il dolore, considerati nelle loro probabili estensioni sceniche e, quando possibile, associati all'espressione che li unisce nel segno della commozione: quella del pianto. Tra i molti possibili verranno presi in considerazione sette libretti di opere molto note (sei italiane e una francese, nella versione italiana dell'epoca) scelti tra quelli delle opere liriche rappresentate nel Teatro Sociale di Feltre nel corso del secolo.

Un discorso preliminare introduttivo sulle emozioni in scena richiederebbe uno spazio eccessivo in questa sede; nel caso del primo sentimento indicato (l'amore) un panorama bibliografico può però essere utile se circoscritto ad alcuni testi filosofici, letterari (saggi, romanzi) e teatrali (tragedie o commedie) in quanto possibili fonti indirette delle emozioni espresse nei libretti e successivamente portate in scena. Analogamente, sull'argomento può giovare alla contestualizzazione scenico-emotiva dei libretti un inquadramento bibliografico generale del tema amoroso nell'Ottocento, che può avvalersi oggi di testi di storia della mentalità (Solé),¹ di dizionari semiologici (Barthes)² e di classici di storia delle idee (Mosse);³ la ricerca può anche giovare di panorami di storia della cultura quali il libro di Martin Bergmann.⁴ Per considerazioni più mirate sui passi dei libretti in tema di amore o di dolore conviene inoltre richiamarsi, anche e soprattutto, a classici filosofici o letterari presumibilmente conosciuti (in tutto o in parte, direttamente o indirettamente) dai librettisti dell'epoca: il *Simposio* di Platone,⁵ *L'arte di amare* di Ovidio⁶ e poi, giù giù nel tempo, la famosa raccolta poetica di Pierre de Ronsard

¹ Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'Époque moderne*, Paris 1976.

² Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977; trad. it. *Frammenti d'un discorso amoroso*, trad. di Renzo Guidieri, Torino 1979.

³ George L. Mosse, *Sexuality and Nationalism. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe*, New York 1985; trad. it. *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Roma/Bari 1984.

⁴ Martin S. Bergmann, *The Anatomy of Loving*, New York 1987; trad. it. *Anatomia dell'amore. Immagini, linguaggio, malattia e storia di un sentimento universale*, trad. di Gaspare Bona, Torino 1992.

⁵ Per tutte le edizioni cfr. Platone, *Simposio*, testo greco a fronte, a cura di Giovanni Reale, Milano 2017.

⁶ Per tutte le edizioni cfr. Publio Ovidio Nasone, *L'arte di amare*, testo latino a fronte, a cura di Latino Maccari, Torino 1990.

intitolata *Les Amours*, composta intorno alla metà del XVI secolo;⁷ in ambito teatrale e tenendo conto della forte presenza della cultura francese in quella italiana del tempo, *Le jeu de l'amour et du hasard* di Pierre Carlet de Marivaux (1730)⁸ e *Le mariage de Figaro* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1778; 1784 per la seconda versione).⁹ Nell'ambito del romanzo possiamo invece richiamare *Julie ou la nouvelle Éloïse* di Jean-Jacques Rousseau (1758: una vicenda ricca di situazioni e argomenti musicali),¹⁰ e *Paul et Virginie* di Bernardin de Saint-Pierre (1788 e 1806), che proponeva tra l'altro una pantomima dotata di una splendida scenografia naturale.¹¹ Proseguendo negli anni ma tornando alla trattatistica incontriamo *De l'influence des passions* di Madame de Staël (1796);¹² gli scritti sull'amore di Percy B. Shelley degli anni 1812-1822;¹³ *De l'amour* di Stendhal (uno scritto iniziato nel periodo milanese e stampato successivamente a Parigi nel 1822) e i più tardi *Souvenirs d'égotisme* dello stesso autore, grande frequentatore di teatri (1832);¹⁴ i vari interventi provocatori di Honoré Balzac sull'amore e sul matrimonio;¹⁵ per arrivare a *L'amour – La femme* di Jules Michelet (1858).¹⁶ Si possono richiamare, per lo stesso periodo, anche i filosofi in senso stretto: Arthur Schopenhauer col capitolo quarantaquattresimo («Metafisica dell'amor sensuale») del secondo volume del *Mondo come volontà e come rappresentazione* (1814-1818)¹⁷ e Søren Kierkegaard con *Enten-Eller* (1843).¹⁸

Per quanto riguarda invece il tema del pianto, un elenco dei classici e dei moderni in poesia, nel teatro o nel romanzo richiederebbe evidentemente, in merito a ogni scritto, lunghe liste di singole situazioni specifiche narrate o destinate alla scena:

-
- ⁷ Per un'edizione moderna si veda Pierre de Ronsard, *Les Amours*, a cura di Albert-Marie Schmidt, prefazione e note di Françoise Joukovsky, Paris 1974.
- ⁸ Pierre Carlet de Marivaux, *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730 e 1737), trad. it. *Il gioco dell'amore e del caso. Le false confidenze*, a cura di Sandro Bajini, pref. di Lionello Sozzi, Milano 1987, pp. 1-145.
- ⁹ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, *Le mariage de Figaro*, Paris 2001.
- ¹⁰ Jean-Jacques Rousseau, *Giulia o la nuova Eloïsa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi delle Alpi*, a cura di Piero Bianconi, Milano 1998.
- ¹¹ Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie*, a cura di Davide Monda, Milano 2003 (qui nella versione del 1806). Per la pantomima cfr. le pp. 129-133.
- ¹² Madame de Staël, *De l'influence des passions sur le bonheur des individus et des nations / suivis de / Réflexions sur le suicide*, prefazione di Chantal Thomas, Paris 2000, cap. IV: De l'amour, pp. 12-130.
- ¹³ Per una scelta adatta al tema trattato si può vedere la seguente antologia in traduzione francese: Percy B. Shelley, *De l'amour. Essais et préfaces choisis*, a cura di Robert Davreu, Paris 1991.
- ¹⁴ Stendhal, *De l'amour*, a cura di Henri Martineau, Paris 1959; Stendhal, *Souvenirs d'égotisme*, Paris [1948].
- ¹⁵ Per estratti significativi cfr. *Opinions sociales et politiques de Balzac. Textes choisis et préfacés*, a cura di Lucien Maury, Paris 1941, pp. 164-181.
- ¹⁶ Jules Michelet, *L'amour*, in *L'amour – La femme*, ed. critica a cura di Arimadavane Govindane/Thérèse Moreau, Paris 1985, pp. 41-229.
- ¹⁷ Cfr. Arthur Schopenhauer, *Metafisica dell'amore sessuale. L'amore inganno della natura*, trad. e a cura di Anacleto Verrecchia, Milano 1994.
- ¹⁸ Per il testo si veda un'edizione italiana dotata di un'interessante introduzione: Søren Kierkegaard, *Don Giovanni. La musica di Mozart e l'eros*, trad. di Remo Cantoni/Kirsten Montanari Guldbrandsen, a cura di Remo Cantoni, Milano 1976, pp. 5-40.

certamente interessanti, ma eccessive. La stessa considerazione vale per gli studi scientifici sull'argomento. Per un panorama aggiornato di ampia circolazione degli studi sulle emozioni è sufficiente rimandare in questa sede a un manuale divulgativo ad ampio raggio;¹⁹ per studi sul pianto (un tema frequentato spesso dagli studiosi), a un elenco di interventi di particolare interesse letterario o musicologico.²⁰

Questo contributo intende commentare i due stati emotivi indicati dal titolo solo in quanto individuati all'interno di un piccolo numero di libretti di opere liriche rappresentate in una città italiana di provincia nel corso del diciannovesimo secolo. I riferimenti bibliografici proposti nel testo che segue si limiteranno perciò da un lato a studi recenti di carattere letterario, musicologico, scenico o pittorico utili a illustrare i due sentimenti trattati; dall'altro (nella parte dedicata al pianto) a classici di recitazione teatrale e a manuali ottocenteschi di canto (largamente debitori, come vedremo, nei confronti di precedenti lavori sull'interpretazione scenica). Concluderà il percorso un'illustrazione sommaria dei sette libretti indicati, che si limiterà a richiamare momenti di riso o di pianto enunciati dai versi da intonare ed eventualmente descritti dalle didascalie (di scena e d'azione).

A proposito di quanto detto fin qui risultano particolarmente interessanti due volumi di saggi nati nell'ambito degli incontri promossi dall'Associazione Malatesta. La prima di queste raccolte tratta le passioni espresse in letteratura in epoca moderna;²¹ la seconda è dedicata alle emozioni in quanto passioni in scena: con riferimento, sempre in tempi moderni, a testi teatrali, e con un'apertura finale al cinema muto.²²

La premessa del curatore al volume del 2004 ci fornisce già indicazioni significative elencando tra le passioni prevalenti nel romanzo moderno coppie contrastanti: l'amore e l'odio, la tristezza (espressa attraverso il pianto) e l'allegria (espressa attraverso il riso); segnala inoltre due emozioni spaiate, l'ira e la paura, quest'ultima caratterizzata da un'estrema agitazione del personaggio. Fondamento teorico di tutte queste emozioni sono i classici greci e latini, e a partire dal

¹⁹ Keith Oatley, *Emotions. A Brief History*, Oxford 2004; trad. it. *Breve storia delle emozioni*, trad. di Cristina Spinoglio, a cura di Luigi Anolli, Bologna 2021. Per un'antologia di testi moderni sull'argomento si veda *Les émotions*, a cura di Bernard Rimé/Klaus R. Scherer, Paris/Neuchâtel 1989.

²⁰ Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Clara Gallini, Torino 2000 [1958]; Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes. XVIIIe – XIXe siècles*, Paris/Marseille 1986; Laura Faranda, *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valenzia 1992; Tom Lutz, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*, Milano 2002 [1999]; Marco Beghelli, *L'emblema melodico del lamento. Il semitono dolente*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale*, a cura di Fabrizio Della Seta/Roberta Montemorra Marvin/Marco Marica, Firenze 2003, vol. 1, pp. 241-280; *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, a cura di Silvia Carandini, Roma 2009; Michael Trimble, *Why humans Like to Cry: Tragedy, Evolution, and the Brain*, Oxford 2012; Matteo Nucci, *Le lacrime degli eroi*, Torino 2013; Marco Menin, *La filosofia delle lacrime. Il pianto nella cultura francese da Cartesio a Sade*, Bologna 2020.

²¹ *Emozioni nel romanzo. Dal comico al patetico*, a cura di Paolo Amalfitano, Roma 2004.

²² *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, a cura di Paola Bertolone, Roma 2010.

1649 anche e soprattutto il trattato delle passioni di Cartesio, in cui compaiono anche il sentimento di ammirazione e la reazione di sorpresa.²³ All'interno del volume, Sergio Zatti esamina la nascita di una retorica delle passioni entro l'epica rinascimentale – in Ariosto soprattutto – definendo appunto l'*Orlando furioso* un «atlante delle passioni»;²⁴ Augustin Redondo discute l'incrocio tra comico e patetico nel *Don Chisciotte* («eroe abbassato»);²⁵ Mario Domenichelli, a proposito del romanzo dell'Ottocento (con particolare riferimento a Dickens), parla di un *patetico* che, se accentuato, approda al grottesco, e invita il lettore a considerare «ancora da scoprire [...] ciò che il romanzo dell'Ottocento deve al melodramma»;²⁶ di strategia dell'emozione nel romanzo d'adulterio dello stesso secolo scrive infine Maria Teresa Giaveri.²⁷

L'altro testo – già segnalato – utile a introdurre ancor più nel dettaglio l'argomento del riso e del pianto in quanto emozioni teatrali è ugualmente un volume nato da un convegno dell'Associazione Malatesta: *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*. In questa raccolta spicca, per noi, l'intervento di Paolo Fabbri sul Donizetti operista, nel quale vengono richiamati i suoi «*topoi* drammaturgici»: modi specifici dello stare in scena dei cantanti quali l'immobilità improvvisa che caratterizza le *arie di sortita* delle protagoniste (Lucia, Anna Bolena) e i *concertati di stupore*, nei quali ciascun personaggio si isola rispetto al gruppo e canta tra sé, per se stesso; l'autore vi aggiunge, a titolo d'eccezione, l'esempio dell'aria finale di *Lucrezia Borgia*, la cui cabaletta «Era desso il figlio mio» (per altro più tardi cassata dallo stesso musicista) determina un effetto di immobilità proprio nel punto in cui le convenzioni teatrali avrebbero previsto il movimentarsi dell'azione.²⁸

Nello stesso volume un saggio di Carlo Sisi illustra il *gesto teatrale* nella pittura dell'Ottocento, sottolineando tramite numerose riproduzioni di quadri più e meno noti la contiguità tra pittura, teatro di parola e teatro lirico in fatto di espressione mimica e corporea delle passioni. Illustrando via via le varie occorrenze attraverso le immagini, lo studioso percorre nelle sue ragioni culturali questa «pittura-palcoscenico» e, richiamando contestualmente la «consuetudine che Hayez aveva per il melodramma», parla di una nuova «filosofia delle passioni».²⁹ Nel seguito del libro

²³ Cfr. Paolo Amalfitano, Premessa, in *Emozioni nel romanzo*, pp. I-VII (con riferimento a Cartesio, *Passiones Animae*, Amsterdam 1650).

²⁴ Sergio Zatti, Il romanzo rinascimentale e la nascita di una retorica delle passioni, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 25-48, qui a p. 44 (con riferimento a un noto studio di Cesare Segre).

²⁵ Augustin Redondo, Comique et pathétique dans le *Don Quichotte* de Cervantes. Le surgissement des émotions, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 49-71, qui a p. 59.

²⁶ Mario Domenichelli, Voci e registri nel romanzo melodramma di Charles Dickens, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 109-138, qui a p. 138.

²⁷ Maria Teresa Giaveri, Il comico del patetico. Strategie dell'emozione nel romanzo d'adulterio dell'Ottocento, in *Emozioni nel romanzo*, pp. 139-155.

²⁸ Cfr. Paolo Fabbri, Donizetti drammaturgo. Dalle passioni in tableau alla confessione inconsapevole, in *Verità indicibili*, pp. 49-64.

²⁹ Carlo Sisi, Il gesto teatrale nella pittura dell'Ottocento, in *Verità indicibili*, pp. 105-143, qui a p. 110.

la curatrice, in un suo contributo, mette a confronto le differenti interpretazioni di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse nella *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas fils (da cui deriva, per noi, il libretto della *Traviata*) sottolineando il fatto che mentre l'attrice francese tendeva a una sorta di eccesso di realismo – provando per esempio, in vista della propria interpretazione, la scena della morte sdraiata dentro una bara e assistendo dal vivo a numerose esecuzioni capitali – Eleonora Duse lavorava invece prevalentemente sul testo:³⁰ un fatto che emerge con evidenza, oggi, dai diciotto copioni annotati dell'attrice resi pubblici da Maria Ida Biggi.³¹

In apertura di questa raccolta Claudio Vicentini illustra, per parte sua, il passaggio dai trattati di recitazione teatrale del Settecento – che pretendevano dall'attore l'evidenza espressiva: un sistema di segni visibili in grado di comunicare passioni e stati d'animo che richiedeva pertanto chiarezza e trasparenza nell'interpretazione – alle esigenze espresse nei trattati di recitazione teatrale dell'Ottocento. Questi ultimi invitavano infatti gli interpreti a scandagliare caratteri e stati d'animo dei personaggi: a far emergere, attraverso il gesto scenico, la propria zona di interiorità in sintonia con le «tensioni sotterranee» dei personaggi, rivivendole in sostanza sul palcoscenico e portando così la recitazione attoriale da un precedente (classico) controllo del sé a un'immersione emotiva precisamente romantica.³²

L'ultimo saggio del volume, firmato da Elena Dagrada, spinge il discorso fino alle soglie della nuova arte: il cinema muto, contemporaneo all'opera lirica e al teatro di parola situati a cavallo tra Otto e Novecento. Il titolo del contributo è già per noi significativo: «Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini» (dove il termine 'melodramma' è usato nell'accezione letteraria di testo a forti tinte, di grande evidenza visiva). L'intervento, illustrato da numerose immagini, parte da un traguardo cronologico finale: il film *Show people* di King Vidor (1928), nel quale una figlia manifesta nell'ordine – sulla base di precise didascalie – atteggiamenti di meditazione, passione, rabbia, dolore e gioia: espressioni che Dagrada scioglie facendo ricorso a un prontuario di pose sceniche dell'epoca.³³

A questo caso tardo, ma ugualmente significativo per il nostro argomento sotto il profilo delle tecniche e della mimica, la studiosa fa seguire esempi tratti da pellicole del primissimo Novecento quali *The Countryman and the Cinematograph* di Robert William Paul (1901), in cui compaiono espressioni di «gioia pura» e «ammiccamenti»;³⁴ riproposto da Thomas Edison per gli Stati Uniti nell'anno successivo, il film esibiva ugualmente fotogrammi con didascalie di gioia, paura,

³⁰ Cfr. Paola Bertolone, Canto, incanto, discanto della *Dame aux camélias*. Le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse, in *Verità indicibili*, pp. 145-196.

³¹ Si veda *Il laboratorio dell'attrice. Copioni annotati di Eleonora Duse*, a cura di Maria Ida Biggi, ricerca, trascrizione e analisi di Saba Burali/Linda Salmin, progetto grafico e sviluppo software di Daniele Pesce, DVD, Venezia [s. a.].

³² Claudio Vicentini, L'interiorità sfuggente. Coscienza dell'attore e tecniche di recitazione tra Settecento e Ottocento, in *Verità indicibili*, pp. 23-47, qui a p. 38.

³³ Cfr. Elena Dagrada, Emozioni di celluloidi. Melodramma e gestualità nel cinema delle origini, in *Verità indicibili*, pp. 301-327, qui a p. 322, figure 1-5.

³⁴ *Ibid.*, p. 302.

eccitazione amorosa, seguendo lo stesso codice di «pose sceniche codificate» e «gestualità espressiva» tipico delle origini del cinema.³⁵ Nel commentare questi esempi Dagrada parla di 'metalinguismo' in quanto linguaggio del corpo (realizzato dal volto o dall'intera figura); ricorda inoltre – osservazione per noi importante – che nel primo cinema muto gli attori erano spesso attori di teatro. In assenza del parlato l'espressione del volto e la gestualità dovevano essere chiaramente allusivi, dunque esagerati, ridondanti, e le emozioni dovevano essere elementari, universali: gioia, paura, rabbia, disperazione. Nel caso del cinema muto le didascalie indicavano quindi sia l'azione (per esempio un dialogo) sia il sentire dei personaggi: il 'parlato' compariva tra virgolette, le emozioni erano segnalate fuori virgolette.

Per concludere questa sezione si può aggiungere – in tema, ora, di contiguità tra scena e pittura (stampe o dipinti) – il riferimento ad alcune immagini contenute nel volume *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, curato da Giovanni Godi e Carlo Sisi. Interessanti per il nostro argomento risultano in modo particolare, in questo libro, l'olio su tela *Pia de' Tolomei e Nello della Pietra* di Giuseppe Pianigiani (1835); l'olio su tela *Addio di Ugo a Parisina* di Bartolomeo Giuliano (1863: ispirato forse da una ripresa dell'opera *Parisina* di Donizetti del 1833); gli oli su tela *Idillio* dello stesso autore (1892). Nel volume meritano attenzione anche due significative foto di scena risalenti all'inizio del nuovo secolo: quella della cantante Ernestina Poli Randaccio nell'*Amica di Pietro* Mascagni e quella di Nunzio Rapisardi nella stessa opera.³⁶

Il caso del teatro di parola

Conviene tornare allora al punto di partenza (storico e 'tecnico') del fenomeno, il teatro di parola: un contenitore 'onnisciente' che ospita nelle didascalie di scena sia le indicazioni dell'azione sia le sfumature psicologiche. Una volta rappresentato, il lavoro acquista evidentemente sfumature diverse a seconda degli interpreti e della messa in scena; in qualità di testo letterario da realizzare alla presenza di spettatori ha ricevuto perciò nel tempo le attenzioni di numerosi critici e direttori di scena, ricavabili dalle testimonianze pratico-teoriche dell'epoca. Nel Settecento (un'epoca di controllo del testo), ai fini di una restituzione ottimale del personaggio l'attore 'oggettivava' la parte: si cancellava in quanto persona. Lo testimoniano i trattati di recitazione dell'epoca, tra i quali spicca *L'art du théâtre* di François Riccoboni (figlio di Luigi), dove già l'indice degli argomenti appare significativo per il nostro tema: vi troviamo un capitolo sul gesto e poi, nell'ordine, sulla voce,

³⁵ Cfr. *ibid.*, p. 312. A conclusione dell'intervento la studiosa richiama giustamente un manuale di arte mimica dell'inizio del secolo (Charles Aubert, *L'art mimique. Suivi d'un traité de la pantomime et du ballet*, Paris 1901).

³⁶ *La tempesta del mio cor. Il gesto del melodramma dalle arti figurative al cinema*, a cura di Giovanni Godi/Carlo Sisi, Milano 2001, rispettivamente p. 122 (n. 66), p. 123 (n. 67), p. 125 (n. 68), p. 64 (n. 29) e p. 65 (n. 30).

sulla declamazione, sulla comprensione («intelligence») del testo, sull'espressione, sul sentimento.³⁷ A proposito del gesto l'autore scrive per esempio: «J'entends par le geste, non seulement le mouvemens [*sic!*] des bras, mais encore celui de toutes les parties du corps; car c'est de leur harmonie que dépend toute la grace de l'Acteur.»³⁸ E nel capitolo sul sentimento dichiara che sono più opportuni a teatro quelli spontanei, naturali, che vengono dall'anima: amore, collera, gioia, tristezza, paura; l'odio e il disprezzo, che discendono dalla collera, sono invece sentimenti 'riflessi'. Tra le altre passioni da portare in scena vengono nominati la pietà, la tenerezza, il furore.³⁹ E per quanto riguarda l'amore troviamo un'indicazione preziosa: nella commedia gli innamorati devono avere «un air joyeux & tranquille»; se invece sono «agités d'une violente passion» siamo nella tragedia.⁴⁰

Nel libro il capitolo intitolato «L'Expression» (pagine 36-46) risulta per noi particolarmente interessante: vi si legge che l'attore deve appunto *esprimere*, non *provare* un sentimento: in sostanza, dare l'impressione di provarlo; se è bravo, allo spettatore sembrerà che lo provi veramente. In sostanza Riccoboni figlio vi ha chiarito il suo pensiero affermando che l'interprete deve «demeurer toujours assez le maître de son ame [*sic!*] pour la faire à son gré ressembler à celle d'autrui. Voilà le grand art»⁴¹: una conferma della tesi esposta da Claudio Vicentini nello studio richiamato in precedenza.⁴²

Già prima di lui il padre Luigi aveva pubblicato un trattato, intitolato *Dell'arte rappresentativa*, in sei capitoli tutti in endecasillabi nei quali poesia e arte scenica risultavano consustanziali di fatto.⁴³ Successivamente, nel 1740, aveva dato alle stampe un panorama dei teatri d'Italia, Spagna, Francia, Inghilterra, Fiandre e Germania che non solo testimoniava la portata del fatto scenico-poetico in termini di universalità (classica), ma rivelava anche, dell'autore, l'esperienza e conoscenza di prima mano della realtà teatrale europea.⁴⁴ Aveva pubblicato inoltre una storia del teatro italiano che ne sottolineava la decadenza intorno al 1660: un'epoca che può apparirci – sul piano dell'importanza e della notorietà europee – come quella di un passaggio del testimone dal teatro di parola all'opera lirica.⁴⁵

Come si è accennato a proposito del contributo recente di Vicentini, nel tragitto dal Sette all'Ottocento il pensiero sull'interpretazione teatrale si modifica;

³⁷ François Riccoboni, *L'art du théâtre, à Madame +++*, Paris 1750, ristampa anastatica Genève 1971.

³⁸ Ibid., p. 5.

³⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 45-51 (*passim*).

⁴⁰ Ibid., p. 60.

⁴¹ Ibid., p. 41.

⁴² Claudio Vicentini, *L'interiorità sfuggente*.

⁴³ Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa. Capitoli sei*, Londra 1728; ristampa anastatica Bologna 1979. Il primo verso del primo capitolo suona: «S'io volessi cantar d'Amori e d'Armi».

⁴⁴ Louis Riccoboni, *Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Avec les pensées sur la Déclamation*, Amsterdam 1740; ristampa anastatica Bologna 1969.

⁴⁵ Sull'autore si può vedere anche uno studio storico in tre volumi: Xavier de Courville, *Un apôtre de l'art du théâtre au XVIIIe siècle, Luigi Riccoboni dit Lelio*, 3 voll., Parigi rispettivamente 1943, 1945, 1958 (volumi ricchi di scene e figurini).



Fig. 1 & 2. Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze 1832, Lezione VIII, fig. 1 «Ti plachi il mio dolor», e fig. 8 «Gran Dio pietà»

il cambiamento risulta già evidente, per esempio, nel trattato di arte teatrale di Antonio Morrocchesi del 1832, che insiste palpabilmente sulla centralità della voce in quanto fatto acustico. L'autore vi costruisce un percorso didattico in *crescendo* (sempre più 'musicale') che, partendo dalla voce in sé (Lezione I) e passando attraverso l'articolazione (Lezione II) e la pronuncia (Lezione III), approda alla declamazione (Lezione IV). Da qui, a tu per tu col problema della tragedia, parte la successione delle lezioni dalla quinta alla dodicesima, che trattano nell'ordine l'enfasi, le pause, i 'tuoni' per approdare infine a cinque lezioni che toccano, nell'ordine, i sentimenti, la mimica, la gestualità.⁴⁶ L'ottava lezione («Del muover gli affetti») si apre così, ormai, a una nuova prospettiva, che risulta anche da due figure, riferite al personaggio di Ermengarda, che illustrano uno degli affetti che ci interessano (Figg. 1 e 2).

Nella lezione corrispondente si afferma che l'attore è tanto più bravo quanto più vive personalmente la parte, calandosi nelle emozioni dei personaggi al punto da farle proprie: l'attore in sostanza 'estrae' dal testo le emozioni sulla base della propria personalità ed esperienza di vita, creando così la parte in quanto vissuta da un 'io'. L'interpretazione sarà perciò 'firmata', personale: giocata primariamente non sul piano della bravura tecnica, ma sul piano di una ri-creazione individuale

⁴⁶ Antonio Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze 1832; ristampa anastatica Roma 1991.



H. Watson

Fig. 3. Charles Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e nell'animale* (1872), a cura di Gian Arturo Ferrari, Torino 1982, cap. VII, «Depressione, ansietà, afflizione, scoraggiamento, disperazione», figg. 1-7

che esige uno scandaglio del sé in quanto individuo. A questo proposito possiamo allora aggiungere che negli anni del cinema muto delle origini quella personalizzazione in teatro diventerà estrema, fissandosi anche come metodo (con Stanislavskij) e correndo non per caso parallela alle prime acquisizioni psicoanalitiche.

Per chiudere questo argomento, in merito alla comparsa di nuove tecniche e teorie nel corso dell'Ottocento non dimentichiamo infine che nella seconda metà del secolo compare anche un trattato che, pur non rientrando nel filone scenico-musicale, ospita due immagini impossibili da ignorare in questo contesto, poiché la persona fotografata è un attore che mima il pianto (Figg. 3.1-2). Quel dolore 'finto' è seguito da fotografie di dolore 'vero' (Figg. 3.3-7).

Amore e dolore nell'opera lirica

Nonostante l'evidente contiguità, estetica e di tematiche, con il teatro di parola di epoca romantica indagato da Morrocchesi, l'opera lirica dello stesso periodo costituisce evidentemente una realtà a sé in virtù delle sue caratteristiche formali e strutturali. Nell'opera dell'Ottocento il libretto (da mettere in scena anche nei suoi aspetti visivi: costumi, movimenti, posture, espressioni del volto...) consiste primariamente in un testo poetico da intonare: il materiale verbale del canto, veicolo dei vari sentimenti. Quest'ultimo è introdotto o supportato da un'orchestra: da una musica 'pura' (sinfonie, preludi, intermezzi) o di sostegno (accompagnamento strumentale) che anticipa o si rende partecipe delle emozioni espresse dalla parola intonata. Ma il libretto è comunque l'elemento teatrale fondante: con lo scenario in apertura d'atto e gli eventuali cambi di scena successivi all'interno dell'atto; con l'indicazione dei personaggi che 'pronunciano', intonandole, le proprie 'battute' e indossano i costumi di scena; con le didascalie sceniche (stampate tra parentesi qua e là nel testo, in corsivo e in tondo) che regolano i movimenti dei cantanti-attori e dei cori e ne suggeriscono la mimica (il riso, il pianto...). È un testo la cui realizzazione richiede inoltre costumi adeguati alle vicende portate in scena e un'illuminazione opportuna (notte/giorno, all'aperto/al chiuso). Le consuetudini attoriali dei cantanti che intonano i versi dei libretti e si muovono sul palcoscenico sulla base delle didascalie d'azione risultano pertanto tradizionalmente (e necessariamente) mediate dal teatro di parola: ne derivano le caratteristiche in fatto di gestualità, movimenti, espressioni.

Per quanto riguarda le didascalie (di scena, d'azione o di quanto altro riveli il libretto in fatto di attitudini dei personaggi: sentimenti, reazioni, impulsi), escono nel corso del secolo trattati di canto che prevedono capitoli o sezioni speciali di *Arte scenica*, debitori o contigui ai testi di recitazione teatrale. E questi trattati – teorici e pratici – che si occupano della voce in quanto melodrammatica prendono nel tempo la direzione di cui abbiamo detto: una sempre più accentuata personalizzazione del fatto interpretativo inteso come vocalità 'da scena' (già considerato, per esempio, da François Boisquet all'inizio dell'Ottocento).⁴⁷ Nella seconda metà del secolo si muovono in questa direzione i due testi ai quali si è fatto principalmente riferimento per questo lavoro: da un lato la *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* di Leone Giraltoni;⁴⁸ dall'altro *l'Estetica del canto e dell'Arte melodrammatica* di Enrico Delle Sedie,⁴⁹ già autore di un corposo trattato di «canto e declamazione lirica» in lingua francese pubblicato a Parigi nel 1874⁵⁰ e del suo

⁴⁷ Cfr. François Boisquet, *Essai sur l'art du comédien chanteur*, Paris 1812.

⁴⁸ Leone Giraltoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864.

⁴⁹ Enrico Augusto Delle Sedie, *Estetica del canto e dell'Arte melodrammatica*, 4 libri, Livorno 1885 (a spese dell'autore), poi Milano 1886.

⁵⁰ Enrico Augusto Delle Sedie, *L'Art lyrique. Traité complet de chant et de déclamation lyrique*, Paris 1874.

corrispettivo italiano:⁵¹ dotati entrambi di tavole dei ‘segni’ indicativi delle sfumature emotive richieste agli interpreti, con un aumento netto (rispetto al manuale di Giraldoni) del ventaglio espressivo ottenibile per il tramite della tecnica di canto melodrammatica.

Per quanto riguarda quest’ultimo, nei limiti delle espressioni di amore e dolore e per un confronto con i testi di recitazione teatrale e le immagini del cinema muto già richiamate, sarà sufficiente ricorrere ad alcune citazioni e a un’immagine. Il capitolo sesto, per esempio, intitolato «De’ timbri, accenti ed effetti drammatici della voce. Dello studio de’ differenti stili negli antichi maestri», si occupa del timbro «aperto» o «chiuso»: il primo «esprime generalmente tutti i sentimenti espansivi dell’anima quali la gioia, la collera, ecc.»; il secondo «viene usato per esprimere tutte le passioni che denotano concentrazione dell’anima, siccome la vendetta, l’odio, la collera soffocata ecc.»⁵² Distinguendo il timbro dal punto d’appoggio, indicando in quest’ultimo la chiave per esprimere la disperazione e specificando poco più avanti i vari *accenti*, l’autore scende poi nel dettaglio della concreta realizzazione:

Il punto d’appoggio della voce si potrà spostare solo per esprimere sentimenti particolari, come per esempio il singhiozzo della disperazione che si caratterizzerà perfettamente, appoggiando la voce in gola; come pure si otterrà agevolmente l’accento delle lacrime o di qualunque altro sentimento patetico dell’anima, portando la voce alle fosse nasali. Vi sono altri sentimenti che i timbri non sono sufficienti a palesare, per cui la voce dovrà aver ricorso ad altri mezzi od accenti; come saranno per esempio lo *strascinamento* della voce, lo *staccato*, lo *slancio* ecc.⁵³

Non mancheranno in seguito utili indicazioni di carattere pratico in merito, per esempio, agli effetti e agli accenti: «Lo strascinamento della voce si dovrà usare con molta parsimonia, e solo quando si vorrà esprimere un sentimento profondamente doloroso dell’anima, come: lo strazio, l’ironia, l’amor deluso ecc.»⁵⁴ Effetti e accenti verranno quindi sistemati in un’apposita tavola nella pagina seguente (Fig. 4).

Il settimo capitolo («Necessità dello studio indispensabile dell’azione scenica, con qualche cenno sulla mimica in generale») affronta poi l’argomento della mimica in quanto collegata strettamente ai sentimenti da esprimere, e a proposito del nostro tema recita:

si esprimerà un sentimento di *compassione* o di *amore*, se tenendo la testa inclinata verso la spalla che riguarda l’interlocutore, si volta alquanto dal medesimo lato che si tiene inclinata abbassandola leggermente verso il petto; il quale ultimo movimento, [*sic!*] corrisponde perfettamente allo stato concentrato dell’anima dal quale nascono quei sentimenti di profonda compassione o di amore.⁵⁵

⁵¹ Enrico Augusto Delle Sedie, *Arte e fisiologia del canto*, Milano 1876; ristampa anastatica Bologna 1979.

⁵² Giraldoni, *Guida Teorico-Pratica*, pp. 45-51, qui a p. 45.

⁵³ *Ibid.*, pp. 46-47.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 56-57.

EFFETTI	}	Timbro misto	esprime	stato normale	} dell' anima
		detto chiuso	»	» concentrico	
		detto aperto	»	» eccentrico	
ACCENTI	}	<i>Strascinamento</i>	della voce	esprime lo strazio	
		<i>Staccato</i>	»	» il singhiozzo	
		<i>Slancio</i>	»	» l' energia	

Fig. 4. Leone Giraltoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864, p. 48, Compendio degli effetti ed accenti drammatici della voce

Sempre a proposito di questi sentimenti (ora in quanto concentrati vs eccentrici) l'autore prosegue con un elenco di «nove espressioni particolari» (nell'ordine: indifferenza, noia, stanchezza fisica o morale, disprezzo, concentrazione mentale, stupore, meraviglia, energia) da realizzare con il gioco degli occhi e delle sopracciglia:

I tre suddetti stati degli occhi (*normale, concentrato ed espansivo*) possono venire modificati da due movimenti addizionali delle sopracciglia, cioè: alzandone la base, oppure la parte corrispondente alle tempie. Nel primo caso caratterizzeranno un sentimento profondo di *afflizione*, che potrà variare d'intensità secondo il movimento dell'occhio.⁵⁶

Questo gioco mimico rimanda a una tavola delle varie espressioni stampata nella pagina fuori testo collocata tra le pagine 56 e 57 (Fig. 5).

Nel seguito il discorso didattico proseguirà con indicazioni analoghe rivolte alla mano, alla bocca, al petto, a braccia e gambe del cantante.⁵⁷

Come già accennato, anche la pubblicazione parigina di *Delle Sedie* sarà un metodo di insegnamento largamente fondato sull'espressione e dotato di apposite tavole dei segni molto articolate, significative delle infinite sfumature d'espressione richieste agli allievi.⁵⁸ La stessa materia, trattata nell'edizione italiana del 1886, dispiega, nel confronto con il manuale di Giraltoni, addirittura una moltiplicazione dei tratti espressivi richiesti agli allievi. Come in Giraltoni, anche in *Delle Sedie* compare l'esigenza della precisione comunicativa, portata ora preferibilmente dal piano fisiologico a quello psicologico, particolarmente approfondito e puntato in questo caso sul teatro di parola. Con riferimento alla *Congiura de' Pazzi* di Alfieri leggiamo per esempio:

Il *lamento* esagera la sventura per indurre l'uditorio alla compassione.

La voce dovrà avere un suono grave e leggermente gutturale, l'accento, lamentevole, il tono debole [...]. La fisionomia prenderà una attitudine triste, abbattuta e sconvolta; il gesto consisterà di movimenti ora calmi e con abbandono, ed ora energici, supplichevoli o disperati.⁵⁹

⁵⁶ Ibid., pp. 57-58.

⁵⁷ Ibid., pp. 58-59.

⁵⁸ Cfr. *Delle Sedie, L'Art lyrique*.

⁵⁹ *Delle Sedie, Estetica del canto*, libro IV, Lezione IV, p. 24.

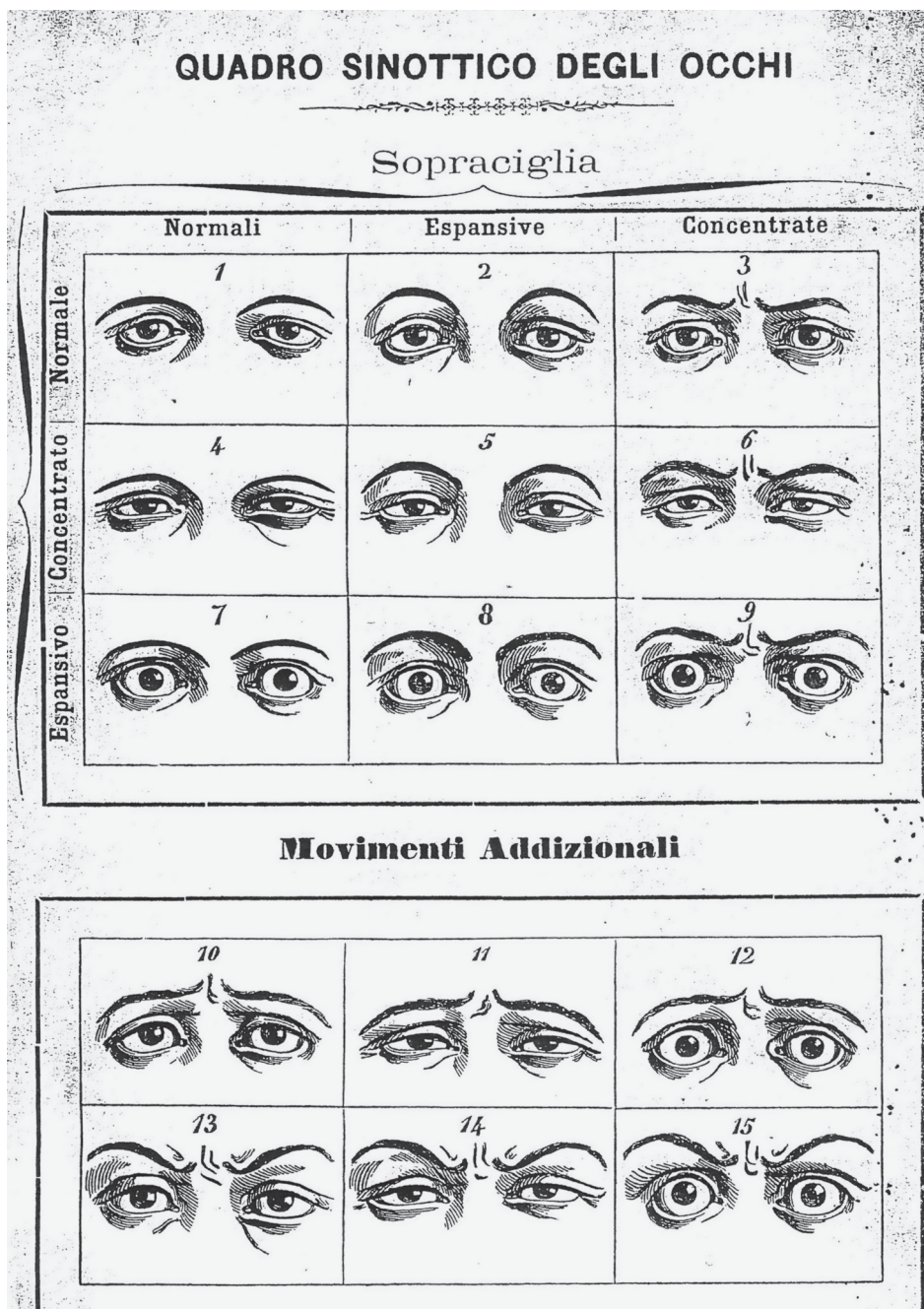


Fig. 5. Leone Giraldoni, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista-cantante*, Bologna 1864, *Quadro sinottico degli occhi*, s.n.

Per quanto riguarda il nostro tema possono pertanto essere sufficienti alcune immagini – sempre destinate ad attori del teatro di parola – dedicate rispettivamente a ‘tristezza’, ‘dolore profondo’ e ancora ‘dolore profondo’ (Figg. 6a-c).⁶⁰

Per concludere l’argomento è importante richiamare, infine, una collana editoriale di grande rilievo che prende l’avvio con il *Mefistofele* di Arrigo Boito (nella sua versione definitiva): le «Disposizioni sceniche Ricordi», relative a opere importanti prese in carico dalla Casa. La collana – attualmente in ristampa – proponeva i libretti delle opere unitamente alle relative disposizioni sceniche ed era pertanto arricchita, per ciascuna opera, oltreché dalla disposizione scenica corrispondente (atto per atto e dettaglio per dettaglio), da indicazioni precise di regia. Quel volume d’esordio conteneva così, in apertura, anche «Avvertenze per i Cantanti» che specificavano per il protagonista e poi via via per tutti gli altri personaggi i tratti del «volto», del «corpo» e del «carattere» – comprensivo quest’ultimo del ‘carattere morale’.⁶¹

Opere ed emozioni in scena a Feltre

Su queste basi e con un’attenzione esclusiva ai temi fin qui trattati procederà l’esame (succinto) dei sette libretti, disposti nell’ordine dell’anno della messa in scena delle opere relative nel Teatro Sociale di Feltre, a prescindere dall’anno della loro prima rappresentazione. Libretti di opere comiche si alterneranno a libretti di opere serie o ‘di mezzo carattere’, allo scopo di fornire un quadro per quanto possibile complessivo, nonostante l’esiguità del loro numero, del ventaglio di espressioni sceniche relative all’amore e al pianto o ad altre emozioni ad essi intrecciate. E un primo, semplice dato di osservazione ci colpisce a questo proposito: in questi libretti si piange anche nell’opera comica e si ride anche nell’opera tragica (per esempio in modo beffardo oppure empio). Il dato ci indica che sulla scena lirica dell’Ottocento l’elemento decisivo è costituito dal *contrasto* delle emozioni, che permette una maggiore varietà di condotte musicali e sceniche all’interno di una stessa produzione. Se nel Settecento l’opera seria si concludeva con una o più morti e l’opera buffa con il coronamento di uno o più amori, nell’Ottocento la tipologia operistica, pur mantenendo questo schema, tende ad arricchirsi di sfumature e si amplia perciò decisamente: assume talvolta il sottotitolo, neutro e tecnico, di ‘melodramma’ (cioè dramma per musica) ma persegue in generale un principio di varietà. Accade così che, nel corso del secolo, l’identità drammatica vada via via precisandosi, dando luogo a una costellazione di specificazioni di genere (‘opera’, ‘dramma lirico’, ‘opera-ballo’, ‘dramma musicale’ e così via) laddove, viceversa, la generica denominazione di ‘melodramma’ andrà ad accomunare, per esempio, una commedia pastorale che si conclude con un matrimonio

⁶⁰ Delle Sedie, *Estetica del canto*, pp. 29, 57, 58.

⁶¹ Cfr. l’edizione moderna: William Ashbrook/Gherardo Guccini, *Mefistofele di Arrigo Boito*, Milano 1998 (Disposizioni sceniche Ricordi, vol. 1), pp. 35 e segg.



POSA DI FRONTE



POSE DE FACE

FULL FACE POSTURE



DOLORE PROFONDO



DOULEUR PROFONDE

PROFOUND AFFLICTION



Fig. 6. Enrico Delle Sedie, *Estetica del canto*, pp. 29, 57 e 58

dopo un certo numero di intoppi tragicomici come *L'elisir d'amore* e una tragedia che si conclude con la morte della protagonista ma ospita quadri di festa in tutti e tre gli atti come *La traviata*. Se dunque i libretti che verranno richiamati brevemente nel seguito prevedono tre sole indicazioni di genere ('melodramma', 'dramma lirico', 'melodramma buffo'), non va dimenticato che una più ampia cerchia avrebbe portato a contemplarne un numero assai maggiore: l'opera dell'Ottocento procede di fatto in direzione del superamento dei generi classici (tragedia e commedia), al fine di aderire sempre più realisticamente alle vicende trattate.

Nell'*Elisir d'amore* (un «melodramma» di Felice Romani musicato da Donizetti e andato in scena nel 1832, rappresentato a Feltre nel 1840) il taglio comico si desume dal lieto fine e dal numero esiguo dei personaggi: un soprano (Adina), un tenore (Nemorino), un baritono (Belcore), un buffo comico (Dulcamara) e un altro soprano non protagonista (Giannetta), più due specificazioni di coro («Villani e Villanelle», «Soldati e Suonatori del Reggimento») e quattro comparse.⁶² L'ambiente è pastorale (contadino) e la vicenda è una storia sentimentale che parte da un rifiuto e si risolve in un successo. La componente affettiva è trattata con estremo garbo: Nemorino, respinto da Adina (un'inguaribile civetta), beve il 'filtro' dell'imbroglione Dulcamara (in realtà vino Bordeaux) e la conquista; nella realtà, però, è la cospicua eredità che egli riceve da uno zio a destare prima l'interesse delle graziose compaesane e poi, di riflesso, la gelosia di Adina, la quale prende in tal modo coscienza dei propri sentimenti. Il testo è caratterizzato da notevoli sottigliezze psicologiche; librettista e compositore montano un meccanismo perfetto dove amore e dolore risultano emozioni assolutamente contenute, di carta velina. Il dolore del Nemorino respinto, così come il suo amore, sono poco più che cenni di sentimento spazzati via da un ottimismo di fondo; lo stesso che nella scena VIII dell'atto I spinge il tenore, ubriaco, a cantare a squarciagola, sicuro di conquistare Amina per aver bevuto il presunto filtro d'amore. Potremmo dunque parlare di un amore ilare (per illusione) e di un dolore momentaneo, quasi una nuvola di passaggio (atto I, scena I) resa peraltro innocua dal buon carattere del protagonista. Per Feltre un'opera recente e di allestimento non dispendioso; ancora preromantica (illuministica) nel modo in cui è rimarcato il ruolo decisivo della condizione socioeconomica del protagonista (l'eredità) sul felice scioglimento della vicenda.

Il «dramma lirico» *Nabucco* di Temistocle Solera, musicato da Verdi e andato in scena nel 1842, viene rappresentato a Feltre nel 1845; si tratta quindi di un'opera più attuale della precedente, promossa evidentemente nella scia della lettura patriottica che il pubblico le ha decretato nei teatri maggiori, nonostante l'ambientazione esotica e lontana nel tempo (a eludere, come di consueto, i divieti della censura). Suddiviso in 4 parti (non atti), oltre ai protagonisti il libretto prevede una partecipazione corale imponente: «Soldati Babilonesi», «Soldati Ebrei»,

⁶² Felice Romani, *L'elisir d'amore. Melodramma giocoso in due atti*, Milano 1832, p. [3].

«Leviti», «Vergini Ebrei», «Donne Babilonesi», «Magi», «Grandi del regno», «Popolo»:⁶³ otto compagini, ognuna dotata ovviamente del costume adatto. Le parti principali sono quelle di Nabucodonosor, baritono (re di Babilonia); Zaccaria, basso (pontefice degli Ebrei attaccati dagli Assiri); Ismaele, tenore (nipote del re di Gerusalemme); Fenena, soprano (figlia di Nabucodonosor ridotta schiava); Abigaille, soprano (creduta figlia di Nabucodonosor e ugualmente ridotta schiava). I sentimenti personali che emergono nell'intricata vicenda sono decisamente articolati: nella prima parte, per esempio, assistiamo all'ira (cantata tra sé, scendendo da cavallo) di Nabucodonosor («Si finga, e l'ira mia | Più forte scoppierà»; atto I, scena VII) e poco oltre, precisata dalla didascalia, alla sua «gioja feroce» («Mio furor, non più costretto»; ivi).⁶⁴ È interessante quindi notare che oltre alle parole da intonare vi sono, qui come altrove, didascalie di scena che indicano all'interprete un'emozione precisa da comunicare. In altre circostanze il sentire dei personaggi è espresso invece direttamente nelle parole del canto: nella parte II, scena I, per esempio, Abigaille «esce con impeto, avendo una carta fra le mani» ed esclama: «Su tutti il mio furore | Piombar vedrete» (recitativo). Più avanti Zaccaria imputerà a Nabucodonosor il suo «pazzo orgoglio» (parte II, scena VIII) e il Re sarà colpito da un fulmine. Dopo la presa di potere della figlia presunta, quest'ultimo sarà devastato dalla vergogna: «Oh di qual'onta aggravasi | Questo mio crin canuto! [...] L'ombra son io del re» (intonato tra sé, come indica la messa in parentesi dei versi; parte III, scena III). Vengono dunque presentati sentimenti forti, messi scenicamente in rilievo: orgoglio, sopraffazione, vendetta, vergogna. Né manca il dolore collettivo, nel famoso lamento corale «Va pensiero sull'ali dorate» (parte III, scena IV) intonato dagli Ebrei in Babilonia: espressione di rimpianto per l'amata patria e occasione di pianto per la sua perdita.⁶⁵

Con la prossima opera ci imbattiamo in un altro «dramma lirico» in 4 parti, composto da Verdi a due anni di distanza dal precedente: *Ernani*, su libretto di Francesco Maria Piave, presentato alla Fenice di Venezia nel 1844 e ripreso a Feltre nel 1852. Si tratta in questo caso di un testo le cui didascalie sceniche precisano perlopiù l'azione, ma si diffondono anche in dettagli psicologici. I sentimenti predominanti sono l'amore, l'ambizione e l'onore. L'amore è il collante tra i quattro protagonisti (Ernani, tenore; Don Carlo, baritono; Don Ruiz Gomez de Silva, baritono; Elvira, soprano); tre uomini innamorati della stessa donna, che ovviamente ne ricambia uno soltanto: Ernani, un giovane aristocratico divenuto un bandito che alla fine si darà la morte per mantenere la parola data. Silva, grande di Spagna, è un vecchio ambizioso e vendicativo; Don Carlo (futuro Carlo V) un innamorato fervido ma sopraffatto dall'ambizione. L'opera è soprattutto un dramma d'azione e d'intreccio, in cui però i sentimenti emergono con estrema forza: anche quelli negativi come l'odio (Elvira, «Non v'ha gemma»; parte I,

⁶³ Temistocle Solera, *Nabucodonosor. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Milano 1842, p. [3].

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 15-16, 20 e 25-26.

scena IV) e il disprezzo (Elvira, «Lo splendor d'una corona»; parte I, scena VII). A governare azione e musica sono i diversi moti dell'animo: amore, furore, fierezza (in tutti); rabbia, orgoglio, rammarico (in Ernani); ira e sete di vendetta (Silva, «Scellerati, il mio furore»; parte II, scena V); rimpianto congiunto a brama di potere (Carlo, «Oh de' verd'anni miei [...] E vincitor dei secoli»; parte III, scena II). I sentimenti individuali prevalgono, con l'eccezione di uno squarcio che contiene quella che chiameremmo l'emozione risorgimentale, con l'arrivo alla Lega dei cospiratori e il tipico coro prequarantottesco «Si ridesti il Leon di Castiglia» (parte III, scena IV). Il suicidio finale di Ernani ha una componente impietosa: Elvira vorrebbe uccidersi anche lei per il dolore, ma Ernani moribondo le impone di vivere («Vivi... d'amarmi e vivere, | Cara... t'impongo... addio»; parte IV, scena ultima).⁶⁶ Si tratta dunque di un libretto (e un'opera) in cui amore e dolore, intrecciati, prevalgono su tutto.

Il prossimo, per noi, è il libretto del *Barbiere di Siviglia*: un «melodramma buffo» in 2 atti su libretto di Cesare Sterbini messo in musica da Rossini, rappresentato nel 1816 al Teatro Argentina di Roma; a Feltre nel 1852, dopo gli anni di chiusura del Teatro Sociale, motivata presumibilmente dagli eventi storici. I personaggi principali sono cinque: il conte d'Almaviva, tenore; il dottor Bartolo, basso comico; la sua pupilla Rosina, contralto, prima donna; il barbiere Figaro, baritono, primo buffo; il maestro di musica Basilio, basso cantante; cui si aggiungono la governante Berta, altri servitori, un ufficiale, cori e comparse; la scena si svolge a Siviglia. L'opera è molto nota ed è quindi più che sufficiente richiamarne i momenti di interesse nell'ambito del nostro tema: l'amore del Conte per Rosina (a partire dalla Cavatina iniziale); quello per il denaro dichiarato apertamente da Figaro, personaggio caratterizzato da un buon umore costante («All'idea di quel metallo»; atto I, scena IV); l'amore di Rosina per Almaviva, di cui inizialmente ignora l'identità («Una voce poco fa | Quà nel cor mi risuonò | Il mio cor ferito è già»; atto I, scena V) alternato alla stizza per i continui impedimenti; quello senile di Bartolo, il tutore di Rosina perennemente gabbato e arrabbiato («Basta, basta, per pietà. [...] Ma che barbara giornata!»; atto II, scena II); la passione reciproca del Conte e di Rosina (a due: «Cento smanie io sento addosso»; atto I, scena XIV). Alla fine del primo atto compare anche un tipo particolare di emozione, precipuo dell'opera lirica, in quello che si può considerare il 'concertato di stupore' per antonomasia, allorché tutti i personaggi si trovano pietrificati sul palcoscenico, in preda a un'emozione di totale sconcerto e sbalordimento («Freddo/a ed immobile | Come una statua»; atto I, scena ultima). Il secondo atto moltiplicherà colpi di scena e peripezie amorose, con l'aggiunta di una riflessione 'filosofica' di Berta («Ma che cosa è questo amore | Che fa tutti delirar?»; atto II, scena VI).⁶⁷ In

⁶⁶ Francesco Maria Piave, *Ernani. Dramma lirico in quattro parti* [libretto], Venezia 1844, pp. 7, 9, 17, 24, 26, 32.

⁶⁷ Cesare Sterbini, *Almaviva o sia l'inutile precauzione. Commedia* [libretto], Roma 1816, pp. 17, 20, 44, 35, 41, 56.

conclusione, l'opera è caratterizzata da un'azione diffusa e pervasiva, i cui amori cadono in una girandola di eventi che, per così dire, li centrifuga.

Come la precedente, anche *La traviata* è un'opera notissima, ma questa volta di taglio tragico. Questo «melodramma» in 3 atti andato in scena nel 1853 alla Fenice di Venezia, e ripreso nel 1868 a Feltre, fu composto da un Verdi residente a Parigi sin dal 1847 (in alternanza con Busseto dal 1849). Il libretto di Francesco Maria Piave mette in campo una prima donna (Violetta Valéry, soprano), un primo tenore (Alfredo Germont), un primo baritono (Germont padre), e una lunga serie di comprimari e seconde parti; nonché cori importanti – articolati («Signori e Signore») e talvolta pittoreschi («Mattadori, Piccadori e Zingare») – e comparse (servi, maschere). La vicenda si svolge a «Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa». L'allusione alla corrida nei *matadores* non appare casuale: abbinata al colore celestiale (letteralmente) del preludio, essa ci dice che la protagonista è una vittima predestinata. Nell'atto I Violetta mostra dapprima indifferenza quando Alfredo le si dichiara («Amar non so [...] Altra cercar dovete»; atto I, scena III); ma poi, rimasta sola, è colta da un dubbio («Ah forse è lui»; atto I, scena V), provvisoriamente fuggito dal miraggio di una vita spensierata e colma di divertimenti («delirio vano è questo!... »). Il II atto presenta uno stacco temporale che offre l'immagine di un amore libero e felice, ma guastato dall'arrivo del padre di Alfredo, il quale strappa alla protagonista la promessa di lasciare l'uomo che ama. Amore e dolore si alternano così nell'attitudine scenica di Violetta; e la stessa alternanza – questa volta di amore nell'animo e di dolore in un corpo prossimo a cedere alla malattia – si realizza in modo ancor più netto nell'atto finale, attraverso il contrasto tra la festa che «impazza» per le vie di Parigi e una passione ardente e reciproca; approvata persino da quel padre così moralista, e destinata a sublimarsi nella morte in scena.⁶⁸

Si tratta dunque di un'opera di amore-e-dolore al massimo grado; alternativa, nella nostra sequenza, alla *Sonnambula*, «melodramma» in 2 atti di mezzo carattere, affine al genere semiserio, su libretto di Felice Romani, andata in scena a Milano nel 1831 e rappresentata a Feltre nel 1889. I personaggi sono pochi e collocati in un ambiente pastorale, come nell'*Elisir d'amore*: qui il Conte Rodolfo, signore del villaggio, basso; Teresa, molinara, mezzosoprano; Amina, orfanella, soprano; Elvino, ricco possidente del villaggio, tenore; Lisa, ostessa, innamorata di Elvino, soprano; Alessio, contadino, basso; un Notaro, tenore; un unico coro di contadini e contadine. Si tratta di una vicenda di amori incrociati, gelosie e sospetti. Rabbia e dispetto sono incarnati dal personaggio di Lisa («Tutto è gioja, tutto è festa... | Sol per me non v'ha contento»; atto I, scena I), spasimante del futuro sposo della protagonista Amina. Quest'ultima piange, ma di gioia, nel primo atto, nel momento in cui i futuri sposi si scambiano la promessa. L'arrivo in carrozza del Conte, che mostra grande ammirazione per la sposa, costituisce l'evento inatteso

⁶⁸ Francesco Maria Piave/Giuseppe Verdi, *La Traviata* [libretto], Venezia 1853, pp. [4], 9, 10, 11, 29.

che dà la stura a un complesso e sottile gioco di tentazioni, dubbi e gelosie. Con il cambio di scena («Stanza nell'osteria»; atto I, scena VIII) assistiamo al primo episodio di sonnambulismo, durante il quale Amina, introdottasi nella camera del Conte, crede di rivolgersi al fidanzato geloso («Ingrato! a me t'appressa... | Amo te solo, il sai»; atto I, scena IX) e costringe il nobiluomo, fortemente tentato, a svignarsela dalla finestra. L'atto si chiude con un concertato in cui Elvino ritira la promessa di matrimonio («Non più nozze [...] la tua voce orror mi fa»; atto I, scena XI). L'atto II rimetterà le cose a posto, con il Conte impegnato a salvare l'onore della protagonista e con la seconda apparizione di Amina sonnambula, la quale, parlando e piangendo in sogno *coram populo*, rivela in trasparenza tutto il proprio animo («Ah, non credea mirarti»; atto II, scena ultima); Elvino finalmente capisce e tutti esultano per la felice conclusione della vicenda.⁶⁹ Pianti e amori sono dunque mescolati equamente, ma per una volta nella direzione del lieto fine.

Di carattere opposto è l'ultima opera di questa lista, il «dramma lirico» in 5 atti *Faust* (dal *Faust* di Goethe), musicato da Charles Gounod su un libretto di Jules Barbier e Michel Carré; rappresentato a Parigi, al Théâtre Lyrique, nel 1859 e in prima italiana alla Scala di Milano nel 1862; messo in scena a Feltre nel 1899 nella traduzione italiana di Achille de Lauzières. I protagonisti sono il Dottor Faust (tenore), Mefistofele (basso), Valentino (baritono), Wagner (basso), Margherita (soprano), Siebel (mezzosoprano) e Marta (mezzosoprano). La compagine corale è decisamente nutrita: «Studenti – Soldati – Borghesi – Ragazze – Matrone, ecc.» popolano le scene pubbliche della vicenda, che si alternano equamente a quelle private. Per quanto riguarda l'amore e il dolore, i due sentimenti compaiono, in circostanze diverse, in un ventaglio di sfumature psicologiche molto articolato: all'inizio, nello studio del vecchio Faust, quando il pensiero della morte è interrotto da un coro interno di giovinette («La vaga pupilla | Perché celi ancor? [...] Ormai la natura | Si desta all'amor»; atto I, scena I); nella quarta scena del II atto, nel momento in cui Mefistofele fa comparire Margherita (Faust: «Angel del cielo, io t'amo»); nella prima scena del III atto, quando Siebel, innamorato, pensa a Margherita («Parlatele d'amor – o cari fior [...], Ditele che il mio cor – langue d'amor») e successivamente Faust, preso da «Arcano turbamento», intona l'aria «Salve, o casta e pia dimora»; nella scena X dello stesso atto, con il duetto d'amore, e nell'XI, con Margherita alla finestra («D'amore in estasi | Son io rapita»), prima che Faust la raggiunga. Al principio dell'atto IV il dolore prende il sopravvento: nel rimorso di Margherita (scena I: «L'onta su me piombò»), nella vana sua attesa del ritorno di Faust e nell'aria che ella intona all'arcolai («E finger degg'io, | Il pianto celar»), conclusa da un pianto diretto. Nella scena II l'amore torna a prevalere, ma ancora mescolato alle lagrime di Margherita nel dialogo con Siebel («Sì, l'amo ognor»); seguiranno il duello tra Faust e Valentino e la morte di quest'ultimo (scene VIII e IX). Nell'atto V Margherita, che ha ucciso il suo

⁶⁹ Felice Romani, *La Sonnambula. Melodramma* [libretto], Milano 1831, pp. 9, 21-22, 25-26, 36.

bambino, è in prigione; Faust entra per portarla via con sé e ha luogo il grande duetto d'amore (scena II), nel quale Margherita delira nel ricordo del loro primo incontro; ma (scena ultima) si rifiuta di partire con lui, chiede perdono a Dio e muore: la sua anima sale in cielo e Faust «disperato la segue cogli occhi», poi «cade in ginocchio e prega».⁷⁰

⁷⁰ Jules Barbier/Michel Carré, *Faust. Dramma lirico in quattro atti* [libretto], trad. di Achille de Lauzières, Milano 1862, pp. [3], 6, 19, 20, 23, 33, 34, 35, 48.

