

FIAMMA NICOLODI

EFFETTISMO E VEROSIMIGLIANZA NELL'OPERA ITALIANA DEL SECONDO OTTOCENTO

ABSTRACT

Sulla scorta di diverse tipologie di fonti, il contributo mette a fuoco i molti mutamenti sopraggiunti nel teatro musicale italiano in epoca postunitaria, che investono aspetti diversi del sistema produttivo e ricettivo: dall'appartenenza sociale del pubblico alla strutturazione degli spazi deputati ad accoglierlo, dai soggetti d'opera alla morfologia dei libretti, dalla sintassi musicale fino alle modalità della messinscena e alla gestualità dei cantanti. A differenza delle opinioni espresse da Verdi circa la necessità di una drammaturgia musicale non timorosa delle censure dei critici ma allo stesso tempo neppure succuba degli orientamenti di gusto degli spettatori, gli operisti di secondo Ottocento (tra questi: Ponchielli, Gomes, Boito) tendono ad andare incontro alla 'cultura mezzana' del pubblico, propendendo per drammi a tinte forti, esasperazione di passioni, estremizzazione dei contrasti, ricerca di effetti, sfarzo di scenografie e costumi.

PAROLE CHIAVE Teatro musicale italiano, sistema produttivo, libretti d'opera, critica musicale, arte della recitazione

SUMMARY

Taking into account different kinds of sources, the article focuses on the changes that took place in the operatic *scenario* of the post-Unitarian Italy. These changes affected different aspects of the operatic production and reception: the social identity and background of the audience, performance venues, the subjects of the librettos, the style of composition, the staging, and the gestures of the singers. In contrast to Verdi's views on the need for an operatic dramaturgy that was neither afraid of the censure of critics nor dominated by the tastes of spectators, the composers of the second half of the 19th century (among them Ponchielli, Gomes, Boito) tended to satisfy the demands of a target audience, favoring dramas with strong nuances, exasperation of passions, contrasts, effects, ostentation of rich scenography and costumes.

KEYWORDS Italian musical theater, production system, opera librettos, music criticism, art of acting



Nella storia culturale italiana c'è stato un periodo esteticamente ambiguo in campo operistico, quando confini presunti distanti si avvicinarono fino ad aggregarsi. Nel periodo successivo all'unità d'Italia la ricerca del verosimile e la fuga nel piacere esornativo, la concretezza reale e la trasgressione in mondi 'altri', l'erudizione e l'incontinenza fantastica non furono più poli inconciliabili. A rimanerne coinvolto fu anche il 'nuovo' pubblico del teatro lirico, che cominciò a reclamare i suoi diritti nella ricezione.

Fra i cambiamenti più vistosi che si susseguirono gradualmente, ma in maniera progressiva, dagli anni Sessanta del XIX sec. in poi: 1. l'insediamento crescente a teatro della piccola e media borghesia, quando anche il ceto urbano (impiegati statali, insegnanti ecc.) poté beneficiare a livello salariale dei vantaggi economici dell'unificazione nazionale; 2. i mutamenti architettonici arrecati agli spazi, con la costruzione di politeami e, nei luoghi più tradizionali, con l'abbattimento degli ordini superiori dei palchi, convertiti in più accessibili ed economiche gallerie. «Si libera il teatro da una frazione di pubblico per antiche tradizioni distratta, annojata e turbolenta – scriveva Boito nel 1891, riferendosi alla Scala, fino ad allora restia alle novità – e [si] mette al suo posto una gran loggia di spettatori borghesi che pagheranno poco e che, appena si presterà l'occasione, si divertiranno molto». Anche Verdi sosteneva di preferire questa tipologia di ascoltatori capaci di reazioni autentiche, rispetto a quelli delle classi più alte, che affettavano interesse per la musica dell'ultim'ora.¹ Corroso da una sottile ansia di promozione sociale e da un chiaro desiderio di affermazione cosmopolita, il pubblico post-unitario trova la propria identità in particolare nella grande opera, spettacolo che, importato dall'estero fin dagli anni Quaranta, divenne da noi un fenomeno dilagante venti anni dopo, quando iniziò a fiorire in Italia una produzione autonoma. Isolando dalle opere nel loro insieme gli aspetti più edonistici e appariscenti (colpi di scena, sontuosità degli apparati scenici, orecchiabilità delle melodie) la critica più superciliosa definiva però questi ascoltatori un «pubblico di sensazione».²

Seguendo la lezione verdiana, gli operisti cercano adesso soluzioni poetiche e musicali più innovative, anche se, salvo rare eccezioni (*Mefistofele* di Boito, *La Gioconda* di Ponchielli), i loro prodotti non usciranno fuori dai confini nostrani, restando nell'ambito di un prodotto medio, dove gli affetti si intrecciano agli effetti, in un trapasso progressivo verso una più estroversa dinamica delle passioni e un maggior realismo scenico e gestuale.

¹ Lettera di Arrigo Boito a Giuseppe Verdi, 29 aprile [1891], in MEDICI-CONATI, cur., *Carteggio Verdi-Boito*, vol. I, pp. 185-186: 185; Lettera di Verdi a Boito, 1° maggio [1891], p. 186: «Benissimo la deliberazione di sopprimere la 5.^a fila. Il pubblico del Loggione, vale a dire quello che si lascia impressionare, e manifesta con sincerità le sue impressioni è il pubblico vero. L'altro *blasé* per posa, che fa il *savant*, giudica e parla d'avvenire di modernità, d'idealismo di verismo, di classico, di et. et et... Oh per l'amor di Dio!»; per le rispettive lettere v. anche il più recente CONATI, cur., *Carteggio Verdi-Boito*, rispettivamente pp. 255-257: 256 e 257.

² I. [sic] Pizzi, "Roberto il diavolo" di Giacomo Meyerbeer, «Il teatro illustrato». III, 32, agosto 1883, pp. 118-119 e 122: 122: «Ai nostri giorni, pur troppo, il pubblico in teatro è sempre un pubblico, come si suol dire, di sensazione [...]».

Ai poeti gli operisti chiedono sempre più spesso una versificazione varia e audace, nonché combinazioni metriche meno convenzionali, innervate nella morfologia del linguaggio musicale.

Riferendosi nel 1877 a *Lina* (nuova vers. de *La savojarda*, 1861), Ponchielli si rivolgeva a d'Ormeville per ricevere versi più «strani»:

Ti trascrivo il Rec° e Romanza [“Tu che volasti, bell’anima, a Dio”] come sta attualmente. Il Rec° può stare come si trova ma la Romanza vorrei che sullo stesso senso tu trovassi un altro metro che però non fosse l’eterno settenario. Fa che sia originale, strano anche se vuoi, perch’io possa trovare a mia volta qualche cosa d’insolito. Che siano dei tronchi. Supponi di tradurre dal francese qualche poesia, e che pur volendo adattarla alla musica, sii costretto a far qualcosa di strampalato. Non però brutto [...].³

Anche i balli all’interno dell’opera dovranno essere musicalmente frastagliati e discontinui. A proposito della progettata, ma non realizzata *Olga*, sempre Ponchielli anticipava nel 1877 una richiesta che sarebbe confluita nel più tardo *Figliuol prodigo*: «In questo 1° atto o Prologo che sia, là dove vi sono le danze, queste farle in modo che non sieno sempre continuate ma in mezzo o parlanti, o qualche Corettino, o qualche strofa, o dialogo, o lirica, insomma varietà, poi per ripigiarle con più effetto».⁴

Da secondario l’aspetto visivo passa in primo piano, come testimoniano anche le *Disposizioni sceniche* inaugurate da casa Ricordi nel 1856. E non è un caso che la collana accolga in larga parte grandi opere (italiane e no), gravate da notevoli difficoltà sceno-tecniche (*Giovanna di Guzman*, adattamento it. di *Les vèpres siciliennes*, 1856; *Don Carlo*, 1867, 1886, *Aida* di Verdi, 1873; *Mefistofele* di Boito, 1868; *Salvator Rosa* di Gomes, 1876; *I Lituani* di Ponchielli 1878).

Nel *Mefistofele* le intenzioni drammaturgiche di Boito musicista, che si esplicano già nella scrittura, sono confermate dal Boito ‘regista’. Come avviene per es. all’apparire in scena nell’atto I del protagonista, cui è affidato un assolo: struttura bipartita di tre sezioni ciascuna, riquadrata da un ritornello orchestrale di semicrome (A: quartina di ottonari piani e tronchi; B: quartina di ottonari piani e tronchi più un quadrisillabo tronco; C: sequenza di quadrisillabi piani e sdrucchioli inframezzata da monosillabi e chiusa da un senario piano). Nella prima parte del monologo il compositore tende a sottolineare la volitività beffarda e negatrice del personaggio; il registro stilistico muta in coincidenza con l’*enjambement* di questa sezione (penultima sillaba del quinto verso: «voglio il nulla e del Creato»), dove inizia B e cambiano ritmo musicale (da ^8 a "8) e agogica (da *Un poco trattenuto* a *Allegro sostenuto*):

³ Lettera di Amilcare Ponchielli a Carlo D’Ormeville, 23 luglio 1877, in CESARI – FRANCESCHINI – BARBIERATO, cur., *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli*, pp. 302-303; v. nota 548, p. 303: «D’Ormeville conservò gli undici versi di recitativo e riscrisse *ex novo* la romanza [...] in due quartine di endecasillabi alternati piani e tronchi. Musicalmente il brano [...] è strutturato come un’arietta col da capo conclusa dalla ripresa integrale della prima quartina».

⁴ Lettera di Ponchielli a Carlo D’Ormeville, 7 gennaio 1877, *ibid.*, pp. 252-253; 253.

(R)

(A) Son lo Spirito che nega
sempre, tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega
turban gli ozi al Crëator.

Voglio il Nulla e del Cre- (B) ato
la ruina universal.
È atmosfera mia vital
ciò che chiamasi peccato,

Morte e Mal!

(C) Rido e avvento - questa sillaba:
"No".
Struggo, tento,
ruggo, sibilo,
"No"
Mordo, invischio,
fischio! fischio! fischio!

Se A è attraversato da un senso di terrore, racchiuso nella scala cromatica discendente ripetuta in progressione, B, prevalentemente sillabico e rinforzato all'ottava da un disegno orchestrale 'pesante e staccato', si caratterizza per un'ironia spavalda che sconfinava con l'opera buffa, mentre C manifesta la sua aggressività plebea con la carica gestuale e rumoristica del fischio. Questo polistilismo ben si attaglia alla raffigurazione del Male, reso come una miscela esplosiva di sublime e comico, mutuata dalle *Fleurs du mal* di Baudelaire (1861) e largamente condivisa da Boito e dal cenacolo degli Scapigliati. Nelle *Disposizioni sceniche* l'autore chiede inoltre all'interprete di «allarga[re] esageratamente» la frase «Voglio il Nulla e del Creato» e di mettersi in primo piano appena attacca la nota più acuta del declamato (si b sulla vocale a): «fa un passo verso il centro della scena e contemporaneamente colpisce violentemente col piede il suolo». ⁵ Calpestando il terreno il diavolo manifesta il proprio desiderio di distruzione, che è di fatto anche un'esplicita affermazione di sé. In C l'atto triviale di porre «le dita della mano destra alle labbra e di fischiare violentemente» viene attenuato dalla ripresa del ritornello, in cui si invita il cantante ad assumere «una posa elegante». Nella sua tensione verso la distruzione e il nulla, dove finirà per trascinare tutto ciò che vive, Mefistofele deve assumere un aspetto affidabile e rassicurante, che lo renda degno del massimo rispetto.

Distaccandosi dal gioco astratto della finzione, quando bastavano pochi segni convenzionali per mettere in moto fantasia e intuizione visiva, anche l'apparato iconografico degli allestimenti scenici si ispira ora a immagini e oggetti reali o verosimili, derivati da studi e disegni specifici. Se l'egittologo francese Auguste

⁵ ASHBROOK, *La Disposizione scenica*, p. 26 [62]. Per valutare come si leggono e con quanto rispetto siano seguite le *Disposizioni sceniche* (nel caso specifico: verdiane), v. PARKER, *Reading the "Livrets"*.

Mariette, che progettò *Aida* scrivendone la sceneggiatura, si ispirava all'autenticità storica, Verdi non fu da meno nel farsi costruire le trombe per la marcia trionfale, timbricamente soddisfacenti e modellate su quelle incise da Vivant Denon nel suo fortunato libro scritto al seguito di Napoleone durante la campagna d'Egitto.⁶

Sempre a questo proposito si possono citare anche le tavole sui costumi dei popoli esotici e primitivi, pubblicate dal «Teatro illustrato» a partire dal 1882. Il direttore della rivista Edoardo Sonzogno, motivando la scelta editoriale della casa, spiegava come «l'importanza che va giorno per giorno acquistando l'allestimento scenico di un'opera, la verità storica dei costumi presentati al pubblico, ci è garanzia della grande utilità della nuova galleria di disegni».⁷ Dopo il fascicolo dedicato agli Egiziani (suddivisi per classi sociali: dal contadino al re), ne seguirono altri, che documentavano il vestiario degli Ebrei, degli Assiri, dei Persiani e, con spiccato gusto erudito, dei Sarmati, Sciti, Daci e di molte altre etnie dell'antichità.

Essenziale divenne nel teatro lirico la figura di un responsabile della messa in scena, auspicata da Verdi fin dal 1871, quando, esigendo una netta distinzione di ruoli fra «direzione musicale [d'orchestra] e drammatica», precisava: «una volta una prima Donna [e] un tenore con una cavatina, un Rondò, un Duetto etc. etc. potevano sostenere un'opera (se era un'opera); oggi no. Le opere moderne, buone o cattive, hanno intendimenti ben diversi!».⁸ In un tardo bilancio del 1889 ancora più esplicitamente d'Arcais: «l'opera italiana come la si scrive oggi non si regge più per la così detta virtuosità di qualche artista, ma ha bisogno dell'armonia del complesso, del conveniente allestimento scenico, della esatta rappresentazione, insomma, del dramma musicale».⁹

Accanto a «rappresentazioni» che, nella loro pretesa di esattezza, avrebbero dovuto sbarazzarsi di orpelli fantasiosi, i bozzetti e i figurini dell'opera del secondo Ottocento hanno in realtà il tratto distintivo di un'eccentricità sfarzosa, opulenta, tale da abbagliare, conquistandolo, il pubblico della nuova Italia, desideroso di abbandonare la mediocrità quotidiana e lasciarsi suggestionare dagli «effetti senza causa», secondo la malevola definizione di Wagner, del *grand opéra*.

Accattivarsi gli spettatori, andare incontro alle loro attese (edonistiche, ma anche culturali) diventa il fine di molti operisti. Gomes (in sintonia con il librettista Ghislanzoni) non si sottrae con *Salvator Rosa* alla regola, mettendo in atto una strategia compositiva che punta a un prodotto 'medio', comprensibile a tutti. Concepita con finalità commerciali, quest'opera aspirava a ottenere un successo immediato e possibilmente duraturo, tale, oltretutto, da cancellare il

⁶ VIVANT DENON, *Description du voyage*. Cfr. OLIVERO, «*Aida*», pp. 119, 124.

⁷ *Costumi dell'antico Egitto*, «Il teatro illustrato», II, 20, agosto 1882, pp. 118-119; 120-121.

⁸ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, 5 febbraio 1871: «[...] Voi che avete in mano una 'Gazetta musicale' occupatevi di quest'argomento che è di tutta importanza» (ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, vol. III, p. 426).

⁹ FRANCESCO D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, «Nuova antologia», XXIII, fasc. 18, 16 settembre 1889, pp. 369-378: 372.

fresco ricordo del fiasco della più innovativa *Fosca*, tacciata di eccessi oltremontani. La storia (l'insurrezione nel 1647 di Masaniello e del popolo napoletano contro gli spagnoli) resta un elemento secondario, una cornice accessoria: quello che conta è il dramma d'amore che soddisfa la «mezzana cultura del pubblico». Come ben vide Salvatore Farina, drammaturgo, giornalista, e all'epoca redattore capo della «Gazzetta musicale di Milano», trovandosi a recensire la prima alla Scala:

Se nella *Fosca* si poteva far rimprovero [a Gomes] di aver soverchiamente curato le forme artistiche senza riguardo alla *mezzana cultura del pubblico*, questa volta non mancherà di farlo l'accusa contraria, di aver cioè sacrificato qua e là il proprio sentimento alla ricerca dell'*effetto*. In tutti i modi nessuno potrà negare, che volendo essere chiaro ed inteso da tutti, Gomes vi riuscì pienamente.¹⁰

Condizionato dalle leggi del mercato, l'operista tardo-ottocentesco nel caso l'opera fallisca la riscrive nelle pagine più discusse. Dopo l'insuccesso del troppo avveniristico *Mefistofele* (Milano 1868), l'autore elaborò altre due versioni (Bologna 1875, Venezia 1876); Ponchielli riscrisse due volte *I Lituani* (Milano, 1874, ivi 1875), tenendo presenti nella seconda occasione i suggerimenti di un critico autorevole come Filippi;¹¹ dopo la prima milanese del 1876, modificò quattro volte *La Gioconda* (Venezia 1876; Roma 1877, Genova 1879; Milano 1880) e, in seguito all'insoddisfacente *Marion Delorme* (Milano 1885), lavorò al suo rifacimento insieme con Ghislanzoni (intervenuto nel frattempo al posto di Golisciani), in vista della rappresentazione bresciana di pochi mesi dopo. Anche Gomes, arruolato come gli altri, fra i compositori della scuderia Ricordi, produsse due diverse edizioni di *Fosca* (Milano 1873, poi 1878), continuando negli anni a modificarla (Modena 1889);¹² dopo la caduta di *Maria Tudor* (Milano 1879), pensò di migliorarla, inserendovi delle cabalette fuori moda, da lui stesso giudicate obsolete.¹³

¹⁰ Salvatore FARINA, «*Salvator Rosa*» del Maestro Gomes alla Scala, «Gazzetta musicale di Milano», XXIX, 37, 13 settembre 1874, pp. 297-299: 299. I corsivi sono miei. Sul carattere 'medio' di *Salvator Rosa*, v. anche NICOLODI, *L'opera post-unitaria*.

¹¹ Le critiche vertevano in particolare sui seguenti pezzi: il coro a voci bianche dei Menestrelli (inizio a. II), giudicato da Filippi «molto facile, molto spontaneo, ma molto inconcludente pure»; la ballata spagnolescante di Wilnio ritenuta fuori contesto («stuona fuor di misura sotto le volte del castello di Marienburgo», a. II); la stretta del Finale II («il Ponchielli adoperò un motivo piuttosto volgare e piazzoso, intonato già prima dal coro [...]. Confesso che non piacendomi il motivo non mi piacque neppure di udirlo ripetuto in fine dell'atto da tutte le masse all'unisono»). Nell'a. III l'autore abbrevierà l'aria di Aldona («il pezzo va troppo per le lunghe e bisogna che il maestro si decida ad accorciarlo, anche per commiserazione della signora [Antonietta] Fricci, che lo canta stupendamente, ma con visibile fatica»). Recensione di Filippo FILIPPI su «La perseveranza», riprodotta nella «Gazzetta musicale di Milano», XXIX, 11, 15 marzo 1874, p. 83: «*I Lituani*» giudicati dalla Stampa Milanese.

¹² SALVETTI, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, p. 379.

¹³ Lettera di Gomes a G. Ricordi, 9 febbraio 1880, in NELLO VETRO, cur., *Antonio Carlos Gomes*, p. 128: «manca[no] [nella revisione della *Tudor*] soltanto alcune battute nel Duetto finale dell'atto [I]. Spero riuscire con una cabalettaccia. Verdi ha detto di *ritornare all'antico!*».

Gomes, Ponchielli e gli altri operisti dichiarano in privato le proprie fragilità compositive, di cui il pubblico restava ignaro. A proposito di *Fosca* Ghislanzoni confidava a Ricordi nel 1873:

Dopo avermi fatto sentire il canto “Cara città natia” (quel canto semplice e ritmico a cui è dovuta la salvezza del primo atto) il Gomes era sul punto di cambiarlo dicendomi: “Cosa dirà Filippi di questa volgarità?”¹⁴

Verdi, incurante, da quanto egli stesso racconta delle recensioni, si dimostrava severo verso i suoi successori, perché troppo timorosi, appunto, e scarsamente autonomi:

La paura è la rovina dei nostri artisti. Tutto quello che si produce ora è figlio della paura. Non si pensa più a seguire la propria ispirazione, ma si è preoccupati di non urtare i nervi dei Filippi, d’Arcais e tutti gli altri.¹⁵

Oltre alla critica, l’operista tiene conto, come accennato, del pubblico, la cui sensibilità verso i fatti di cronaca, la letteratura *noire*, si compiace di dinamiche affettive più articolate e spinte, sconosciute in precedenza. Frequenti nella produzione del secondo Ottocento si fanno le scene pruriginose (Barnaba spia Gioconda mentre prega e quando finge di agghindarsi per lui, manifestando in un ‘a parte’ la sua lussuosa concupiscenza: «Ebbrezza! delirio!», *La Gioconda*, IV), come anche gli eccessi di brutalità («alcuni corsari, fra gli scogli, trascinano Delia *brutalmente*, lasciandola sola e smarrita» (*Fosca* libr., III, 4). La somma di efferatezze e atrocità – di tipo masochistico, sadico o voyeuristico –, spostando la categoria dello *choc* dall’esterno dell’azione (come nel modello francese) all’interno della psiche, interromperà il processo di identificazione pubblico-personaggio su cui si era basato l’ascolto operistico primo-ottocentesco.¹⁶ Lontani dalla dimensione tragica del melodramma tradizionale con il suo codice morale basato su valori arcaici (padre, famiglia, religione),¹⁷ alcuni di questi personaggi esibiscono stati di eccitazione affettiva, di patologica sensualità riscontrabili nei coevi studi positivistici sulla psiche e sul comportamento, da mettere eventualmente a confronto con le azioni violente, ma stereotipate, del precedente *mélodrame*.¹⁸ Alcuni baritoni, analogamente ai *vilains*, non si limitano a perseguire il male, ma insidiano con manovre perverse le protagoniste. Così il corsaro Cambro (*Fosca*), il re di Spagna Filippo II (*Don Giovanni d’Austria* di Marchetti), l’avventuriero assiro Amenofi nei confronti dell’ebrea Jefelete (*Il figliuol prodigo* di Ponchielli), il luciferino Barnaba, che nel finale grand-guignolesco della *Gioconda*, infierendo sulla protagonista ormai morta, le «grida all’orecchio» di averle affogato la madre. Ed è inutile rilevare come né il

¹⁴ Lettera di Antonio Ghislanzoni a G. Ricordi, 13 aprile 1873, in BENINI, *Il demone nello scrittoio*, pp. 72-73: 72.

¹⁵ Lettera di Verdi a Clarina Maffei, 20 ottobre 1876, in CESARI – LUZIO, cur., *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pp. 623-624: 624.

¹⁶ Questo ribaltamento di prospettiva è stato illustrato da MORELLI, *Il bello della “Gioconda”*, p. 73; dello stesso autore si veda anche: *Suicidio e Pazza Gioia*.

¹⁷ Riguardo all’ideologia dei libretti post-verdiani, v. BALDACCI, *Dopo Verdi*.

¹⁸ SALA, *L’opera senza canto*.

dramma di Scribe né quello di Hugo, da cui sono tratti i due ultimi libretti, contemplino azioni simili. In *Angélo tyran de Padoue* lo scarto con l'opera di Ponchielli-Boito è ancor più marcato: se nel dramma francese l'eroina muore benedicendo l'amante che l'ha appena uccisa (e così avviene anche nel *Giuramento* di Mercadante-Rossi, 1837, che dalla *pièce* direttamente discende), nella *Gioconda* Barnaba (già sparito da un pezzo in Hugo e Mercadante) impreca contro la protagonista maledicendola verso la fine («muori dannata»). Donne fatali e peccatrici nel solco della letteratura *maudite* prediletta dagli Scapigliati sono Fosca, Gioconda, Dejanice e molte altre, che con il loro rovello interiore, indecise se (e come) uccidere la rivale oppure se stesse, sacrificandosi per l'uomo amato, attestano psicologie più complesse, inquietudini e ansie sconosciute alle eroine tutte d'un pezzo del melodramma precedente. «Il dramma musicale oggi - avrebbe teorizzato di lì a poco Scialinga - richiede l'eccitazione passionale che scuota, lo scoppio di contrasti umani, le cupe battaglie degli uomini [...], e accanto al sospiro delle anime belle, vogliamo il delirio, le esaltazioni, le angosce delle anime tormentate - le nostre».¹⁹

L'alterazione degli affetti finisce in particolare in alcune febbricitanti indicazioni dinamiche e agogiche,²⁰ nel canto e nei mossi declamati che Ponchielli deprecava, ma ai quali tuttavia ricorre:

Per la Mariani [-Masi] ci vuol canto spianato,... qui nella parte di Gioconda è tutta ira, gelosia, suicidio, veleno, e l'accidente che porti tutte le esagerazioni, introdotte in questi ultimi tempi, per le quali un cantante è costretto alla nota e parola, agli sforzi di gola dovendo declamare e gracchiare continuamente. [...]²¹

Così sempre lo stesso operista riguardo agli eccessi vocali e scenici:

Siamo in un'epoca che bisogna trovare effetti: se pure non nuovi, ma insomma che vi sia la probabilità di scuotere + Dopo gli *Ugonotti* + *Il Trovatore*, *Vespri* + *Aida*, si rimane impensieriti... [...] Che vuoi? Bisogna incolpare coloro che ci hanno spinti agli effetti esagerati [...].²²

Gettando una rapida occhiata ai manuali di canto del secondo Ottocento²³ si riconoscono gli stessi gesti, espressioni e posture consigliati agli attori del teatro di parola. Se la lirica resta però ancora legata alle pose ipercodificate, la prosa dimostra maggior duttilità e scioltezza. Ernesto Rossi, un "grande attore" che

¹⁹ SCALINGER, *La psicologia a teatro*, p. 114. Si veda anche Molinari, *Teorie della recitazione*, p. 84 sgg.

²⁰ Si vedano per es. le ultime battute dell'*Introduzione* orchestrale de *I Lituani* (1874), corredate di sfumature differenziate come a riprodurre una 'messa di voce' («animando con passione, cresc., string. molto, *f* straziante, *ff*; *p*, rall.»), oppure l'*incipit* del Duetto *L'amo come il fulgor del creato* (*La Gioconda*, n. 12) dove, per l'esecuzione di una semifrase in *♩* si prescrivono «i primi due quarti affrettati, gli altri due [2 terzine sillabate] trattenuti», quasi un invito a modalità declamatorie proprie del teatro di prosa.

²¹ Lettera di Ponchielli ad Achille Formis, 3 giugno 1875, in CESARI – FRANCESCHINI – BARBIERATO, cur., *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli*, p. 218.

²² Lettera Ponchielli a C. D'Ormeville, 12 maggio 1877, *ibid.*, p. 288.

²³ GIRALDONI, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*; DELLE SEDIE, *L'art lyrique*; DELLE SEDIE, *Estetica del canto*; DELLE SEDIE, *Arte e fisiologia del canto*.

Boito tenne a modello (insieme con Tommaso Salvini) per l'*Otello*,²⁴ lamentava l'uso di convenzioni antiquate e artificiose, vigenti sulle scene operistiche dell'ultimo ventennio del XIX secolo:

Posso io recitare davanti al pubblico con pose studiate ed accademiche? Con accenti ricercati, melodici, non sentiti? Con scale semitonate? Con precipitazioni e sillabazioni, con crome e biscrome? Formare arie e recitativi a guisa di un cantante?²⁵

Fin dai primi decenni dell'Ottocento la critica aveva adottato parametri valutativi apparentemente attenti alla recitazione, esigendo dal cantante di: «essere anche attore», possedere una «buona comica», avere una «perfetta conoscenza del gesto», dimostrare un'«azione [...] analoga al personaggio che rappresenta».²⁶ Le osservazioni restavano però generiche, salvo esaltare gli esempi di cantanti-attori eccellenti come la Pasta. Nella manualistica, peraltro poco addentro alla prassi performativa, merita segnalare *Dell'opera in musica* del tenore Nicola Tacchinardi (Firenze, 1833), dove un capitolo apposito è dedicato al «gesto» e allo «sceneggiamento» («il passeggiar recitando, o azione dell'intera figura»); anche se i consigli sembrano vertere su ciò che è da evitare, anziché su come l'interprete deve muoversi in scena.²⁷ Si tratta tuttavia di un contributo significativo, pensando che ancora nel 1850 c'era chi sosteneva: «il cantante non deve imparare a recitare come si recita sul teatro, ma deve solo istruirsi nel linguaggio d'azione che è un semplice ornamento dell'attore lirico».²⁸ Il polso della situazione si riscontra però leggendo la stampa più aggiornata, che, attraverso la conoscenza della prima traduzione italiana di Gherardini delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schlegel,²⁹ inizia ad approfondire l'analisi dei personaggi da più punti di vista. Una ricerca sulla recitazione operistica nella critica italiana del primo Ottocento ha messo in luce fra i primi contributi dedicati alla «figura del cantante, [alla] sua formazione e [a un] confronto con l'arte del canto» nel nostro paese, l'articolata recensione dello storico ferrarese Camillo Laderchi al *Marin Faliero*, che ebbe come protagonista nel 1841 Domenico Cosselli.³⁰

Affidati per lo più al poeta o al maestro di scena, col passare degli anni i cantanti sarebbero stati indotti dal «soverchio ripetersi delle opere» (teatro di repertorio) nel «difetto dell'esagerazione», come scrisse nell'81 d'Arcais, che

²⁴ Sulle modalità interpretative degli attori nel secondo Ottocento, si veda MOLINARI, *Teorie della recitazione*. Il fenomeno del 'grande attore' è ben documentato da TINTERRI, *Il "grande attore"*.

²⁵ ROSSI, *Quarant'anni di vita artistica*. vol. I, p. 32.

²⁶ Queste notizie derivano da uno spoglio effettuato sulla «Gazzetta di Firenze»; si vedano in particolare: 99, 19 agosto 1819, pp. 1-2: 1; 33, 16 marzo 1816, p. 4; 1, 2 gennaio 1816, p. 4; 117, 30 settembre 1817, p. 4.

²⁷ Il testo di Tacchinardi si può leggere in CIARLANTINI, *Una testimonianza sul teatro musicale*.

²⁸ PELZET, *Discorso sulla mimica applicata al canto*, p. 9.

²⁹ von SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*.

³⁰ La recensione di Camillo Laderchi alla rappresentazione di Cosselli a Ferrara apparve nel supplemento al n. 906 di «Teatri Arti e Letteratura», 1° luglio 1841, pp. 153-156. Si veda in proposito lo studio JESURUM, *L'opera lirica e la recitazione*, alle pp. 81-83.

veniva riflettendo sullo stacco con il passato. «Note prolungate oltre il dovere» [a proposito della frase di Radames *Io son disonorato* (duetto a. III)] introdotte per la prima volta, a quanto risulta, da Ernesto Nicolini erano diventate la regola e l'ultima parte dello stesso numero era definita «una lezione che mette a dura prova le gole e i polmoni dei cantanti». Strappa-applausi, erano poi giudicate dallo stesso critico, certe eccentriche 'trovate' gestuali, che vedevano Violetta nella *Traviata* portare dapprima «una sedia» su cui adagiarsi «languidamente davanti al suggeritore», e in tempi successivi, alla fine dell'aria *Addio del passato*, «scivol[are] lunga e distesa in terra», dando il via a una serie di posture plateali. Si ricorda invece che quando venne alla luce l'opera «[quest'aria veniva cantata] senza cercare l'effetto altrove che nel sentimento del dolore». Senza contare come anche i 'tempi' assegnati dai direttori all'orchestra (l'esempio verte in questo caso su *Aida*) non sarebbero stati in origine così affrettati come negli anni '80.³¹

Insoddisfacente sulle scene del teatro lirico restava ancora nell'ultimo scorcio di secolo la prestazione del coro, che Ricordi aveva già istruito fin dai tempi della *Disposizione scenica* di *Aida* ribadendo anche in seguito il suo pensiero. Boito e Verdi uniranno le loro voci a quelle dell'editore nelle istruzioni per *Otello* (1887), affinché i coristi non restassero «una massa insignificante di persone», ma dove ciascuno rappresentasse «un personaggio» e come tale dovesse «agire, muoversi per conto proprio, secondo i propri sentimenti, mantenendo soltanto cogli altri una certa unità d'azione, atta a meglio assicurare l'esecuzione musicale. L'immobilità - questa la conclusione -, a meno che non sia espressamente voluta dalla messa in scena, deve essere *assolutamente vietata*».³²

Luigi Rasi nel capitolo dedicato agli artisti di canto nell'*Arte del comico* (1890), dopo aver messo alla berlina i gesti dei cantanti che «cantano senza capire quel che si dicono», ritraeva in maniera caricaturale i coristi del suo tempo:

Si vedono, sì, quelle povere macchine alzar le braccia come spiritati, perché s'è detto loro di alzarle; uscir di scena o entrarvi aggruppati come pecore, e strisciando il suolo colle ciabatte come beghine in chiesa, schierarsi poi a due a due con certe facce d'idioti che non sanno che cosa dicono e perché lo dicono, con la bocca spalancata e l'occhio fiso sul direttore d'orchestra, aspettando il segnale per attaccare. Ma che! Il corista è ancora una grande forza della scena da doversi utilizzare, e rimasta per incuria o per economia allo stato bruto. Legga prima il maestro dei cori il libretto, e lo spieghi, e renda conto della situazione e dell'ambiente, perché anche nei momenti di silenzio quelle facce inebetite si animino e prendano parte all'azione.³³

Conoscitore esperto del teatro di prosa, al punto da trasferire negli artisti di canto la drammaturgia dell'attore e diventare il primo e unico responsabile del dramma musicale, Verdi prediligeva per le proprie opere interpreti dotati di buone capacità mimiche, attoriali e di una fine dizione, pronto egli stesso a

³¹ D'ARCAIS, *Rassegna musicale*, «Nuova Antologia», vol. XXX, fasc. 23, 1° dicembre 1881, pp. 548-556: 550-551.

³² HEPOKOSKI, *La disposizione scenica per l'“Otello” di Verdi*, p. 31 e *ibid.*, p. 7 delle *Disposizioni sceniche*.

³³ RASI, *Degli artisti di canto*.

suggerire le sfumature desiderate, che altri, seppur ottimi musicisti, non avrebbero saputo insegnare loro:

Inutile domandarmi se Faccio è capace di passarle la parte [di Aida a Maria Waldmann]. Altro che capace: capace mille volte più di me; ma io vorrei alcuni piccoli accenti per certe sillabe che non si possono indovinare.³⁴

Segno d'altra parte dell'acume visivo di Verdi, capace di estrapolare i momenti chiave di uno spettacolo in prosa, può essere la messa a confronto fra la sua restituzione verbale di una recita di Adelaide Ristori, quando Lady Macbeth affronta la scena del sonnambulismo, e ciò che la stessa attrice ricorda a distanza di anni ripercorrendo la propria interpretazione.³⁵ Entrambi sottolineano l'evidenza scenica dei medesimi gesti: (1) cancellare dalle mani ogni traccia di sangue (già nel testo shakespeariano) (2) una lenta, quasi estraniata, deambulazione in scena.

VERDI

[...il] Sonnambulismo [...] è sempre la Scena capitale dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita quasi ad un gesto solo, cioè cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano.

I movimenti devono essere lenti, e non bisogna vedere fare i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua, od un'ombra che cammini.

RISTORI

Fingevo scorgere sulle mie mani ancora del sangue, e nello stropicciarle, facevo l'atto di chi prende col concavo delle mani una quantità per lavarsele. ... Rimirando le mie mani ... nuovamente le stropicciavo.

Entravo in scena coll'aspetto d'un automa, trascinando i piedi come se portassero una calzatura di piombo.

La percezione di un testo (o di una porzione di esso) a distanza di anni, da parte di soggetti diversi (l'autore e l'interprete), che sottolineano la stessa gestualità mimica (ridotta peraltro ai minimi termini) è possibile quando l'attore si identifica affettivamente con il personaggio rappresentato. Questo è quanto emerse da un'inchiesta uscita sulla rivista londinese «Longman's Magazine» del 1887, il cui autore William Archer definiva «emotionalists» gli interpreti in stretta simbiosi con il testo. A differenza degli «anti-emotionalists», la cui mancata identificazione con i sentimenti dei personaggi in scena consentiva loro di ottenere, grazie a questo distacco, un maggior controllo e una maggior autonomia del proprio dominio razionale e dei movimenti fisici.³⁶

La Ristori terminava l'interpretazione con una sottolineatura fonica, non accettata da Verdi, il cui concetto di verosimiglianza non travalicava mai le barriere del vero. Di qui la nota massima del '77 che l'invenzione poetica fosse preferibile alla copia («Copiare il vero può essere una buona cosa, ma *inventare il vero* è meglio, molto meglio»). E di qui anche la contrarietà di Verdi, che fu

³⁴ Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, 13 settembre 1871, in BEGHELLI – BADOLATO, cur., *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*, p. 73.

³⁵ RISTORI, *Ricordi e studi artistici*, p. 226.

³⁶ Si veda il documentato saggio CAMPANA, «*Intelligenti giuochi di fisionomia*», pp. 879-880 sgg.

anche quella di Boito, verso le interpretazioni di Giovanni Emanuel, il quale, in quanto propugnatore del naturalismo francese, era giudicato un attore troppo realistico.³⁷

Gli occhi fissi, la figura cadaverica; [Lady Macbeth] è in agonia e muore subito dopo – prosegue Verdi –. La Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell'ultimo atto della *Traviata*; né ridere nello “scherzo od è follia” del *Ballo in maschera*. Qui [in *Macbeth*] vi è un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente. [...]³⁸

Ricordiamo incidentalmente che la Ristori, grande attrice, dotata di una forte carica espressiva, aveva affascinato molti operisti del secondo Ottocento, fra cui Gomes, che la paragonò alla prima interprete, nonché dedicataria della *Gioconda*, cantante inclusa da Giulio Ricordi nella ristretta cerchia degli artisti «divinatori», capaci cioè di intuire e creare la realtà di uno spettacolo:³⁹ «La Mariani-Masi in quest'opera è una Ristori, è un genio – scriveva Gomes nel '79 – ; nel quarto atto fa urlare il pubblico dall'entusiasmo; mi fa fremere».⁴⁰

Se Verdi badava però nelle sue opere a perseguire soluzioni drammaturgiche in cui musica e azione fossero un'unità inscindibile, i suoi eredi sembrano muovere da altre istanze: più pronti a enfatizzare i gesti, a estremizzare le singole scene, in modo da soddisfare i fremiti epidermici, le reazioni immediate e partecipi del pubblico della nuova Italia.

BIBLIOGRAFIA

ABBIATI, Franco, *Giuseppe Verdi*, Rizzoli, Milano 1959.

ASHBROOK, William, *La Disposizione scenica per il “Mefistofele” di Boito*, in William ASHBROOK – Gerardo GUCCINI, “*Mefistofele*” di Arrigo Boito, Ricordi, Milano 1998 («Musica e spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche» diretta da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero).

³⁷ GUCCINI, *La drammaturgia dell'attore*, p. 248; dello stesso autore si rimanda al nutrito saggio, *Giraldoni, Delsarte, i baritoni*. Su Verdi e gli interpreti, v. Marcello Conati, *Il cantante in scena. ...fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo...*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit., pp. 265-272.

³⁸ Lettera di Verdi a Léon Escudier, 11 marzo 1865, in ROSEN – PORTER, ed., *Verdi's Macbeth*, pp. 110-113: 110.

³⁹ Lettera di G. Ricordi a Verdi, 12 febbraio 1881, in PETROBELLI – DI GREGORIO CASATI – MOZZA, cur., *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, p. 125: [a proposito degli interpreti del secondo *Simon Boccanegra*] «Ella non troverà certo artisti creatori, divinatori come erano [Giorgio] Ronconi, [Mario] Tiberini, com'è ora la Masi [...]».

⁴⁰ Lettera di Gomes a G. Ricordi, 7 novembre 1879, in NELLO VETRO, cur., *Antonio Carlos Gomes*, p. 123.

- BALDACCI, Luigi, *Dopo Verdi* (1974), in *La musica in italiano. Libretti d'opera dell'Ottocento*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 118-139.
- BEGHELLI, Marco – BADOLATO, Nicola, *Carteggio Verdi-Waldmann (1873-1900)*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2014.
- BENINI, Aroldo, *Il demone nello scrittoio. Lettere di Antonio Ghislanzoni 1853-1893*, Cattaneo, Oggiono (Lecco) 2001.
- CAMPANA, Alessandra, «*Intelligenti giuochi di fisionomia: Acting in "Otello", Verdi 2001*». Atti del Convegno internazionale, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Olschki, Firenze 2003, pp. 879-901.
- CESARI, Francesco – FRANCESCHINI, Stefania – BARBIERATO, Raffaella, a cura di, *Tuo affezionatissimo Amilcare Ponchielli. Lettere 1856-1885*, prefazione di Adriana Guarnieri Corazzol, Il Poligrafo, Padova 2010.
- CESARI, Gaetano – LUZIO, Alessandro, a cura di, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, prefazione di Michele Scherillo, Stucchi Ceretti, Milano 1913.
- CIARLANTINI, Paola, *Una testimonianza sul teatro musicale degli inizi dell'Ottocento: il Saggio «Dell'opera in musica» di Nicola Tacchinardi*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», 19 (1989), pp. 87-111.
- CONATI, Marcello, a cura di, *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2014.
- DELLE SEDIE, Enrico, *Arte e fisiologia del canto*, parte II, a spese dell'Autore, Livorno 1886².
- DELLE SEDIE, Enrico, *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, a spese dell'autore, Livorno 1885 (in copertina Ricordi-Leduc Milano, ecc. – Parigi).
- DELLE SEDIE, Enrico, *L'art lyrique. Traité complète de chant et de declamation lyrique*, Paris 1874 (rist. Forni, Bologna 1979, «Bibliotheca Musica bononiensis», Sez. IV, 219).
- GIRALDONI, Leone, *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*, Marsigli e Rocchi, Bologna 1864.
- GUCCINI, Gerardo, *Giraldoni, Delsarte, i baritoni. Alcuni retroterra teatrali della poetica verdiana*, «Studi verdiani», 23 (2012-2013), pp. 83-144.
- GUCCINI, Gerardo, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, «Teatro e storia», 4 (1989), pp. 245-281.
- HEPOKOSKI, James A., *La disposizione scenica per l'«Otello» di Verdi. Studio critico*, in James HEPOKOSKI – Mercedes VIALE FERRERO, «*Otello» di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano 1990 («Musica e spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche»).

- JESURUM, Olga, *L'opera lirica e la recitazione nella critica italiana del primo Ottocento*, «Acting Archive Review», 2 (2012), pp. 67-83.
- MEDICI, Mario – CONATI, Marcello, a cura di, *Carteggio Verdi-Boito*, Istituto di studi verdiani, Parma 1978.
- MOLINARI, Cesare, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zaccone*, in *Teatro dell'Italia unita. Atti dei Convegni* (Firenze 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978), a cura di Siro Ferrone, il Saggiatore, Milano 1980, pp. 75-97.
- MORELLI, Giovanni, *Il bello della "Gioconda"*, in *La Gioconda*, programma di sala, Teatro alla Scala, Milano 1997, pp. 47-83.
- MORELLI, Giovanni, *Suicidio e Pazzo Gioia: Ponchielli e la poetica nell'Opera Italiana neo-nazionale-popolare*, in *Amilcare Ponchielli 1834-1886. Saggi e ricerche nel 150° anniversario della nascita*, Cassa rurale ed artigiana di Casalmorano, Cremona 1984, pp. 171-231.
- NELLO VETRO, Gaspare, a cura di, *Antonio Carlos Gomes. Carteggi italiani*, Nuove Edizioni, Milano s.d.
- NICOLODI, Fiamma, *L'opera post-unitaria*, in *Viva V.E.R.D.I. Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. by Roberto Illiano, Brepols, Turnhout 2013, pp. 363-373.
- OLIVERO, Gabriella, *"Aida" tra egittologia ed egittomania*, «Studi verdiani», 10 (1994-1995), pp. 118-126.
- PARKER, Roger, *Reading the "Livrets" or the chimera of "Authentic" Staging*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1996, pp. 345-366.
- PELZET, Ferdinando, *Discorso sulla mimica applicata al canto*, Soliani, Firenze 1850.
- PETROBELLI, Pierluigi – DI GREGORIO CASATI, Marisa – MOSSA, Carlo Matteo, a cura di, *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 1988.
- RASI, Luigi, *Degli artisti di canto*, in *L'arte del comico*, 1890 (rist. Sandron, Palermo 1923⁴).
- RISTORI, Adelaide, *Ricordi e studi artistici*, Roux, Torino 1887.
- ROSEN, David – PORTER, Andrew, ed. by, *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, Norton & Company, Cambridge 1984.
- ROSSI, Ernesto *Quarant'anni di vita artistica*, proemio di Angelo De Gubernatis, Niccolai, Firenze 1887.

SALA, Emilio, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.

SALVETTI, Guido, *Dal Verdi della maturità a Giacomo Puccini*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, Utet, Torino 1996 (Gli Italiani all'estero. L'opera in Italia e in Francia, 2).

SCALINGER, Giulio Massimo, *La psicologia a teatro*, Fortunio, Napoli 1896.

TINTERRI, Alessandro, *Il "grande attore" e la recitazione italiana dell'Ottocento*, «Acting Archives Essays», (2012), pp. 1-27.

VIVANT DENON, Dominique, *Description du voyage dans la Haute et Basse Égypte*, Didot, Paris 1802 (trad. it. *Viaggio nel Basso e Alto Egitto* [...], Tofani, Firenze 1808).

VON SCHLEGEL, August Wilhelm, *Corso di letteratura drammatica del signor A. W. Schlegel*, trad. it. con note di Giovanni Gherardini, Giusti, Milano 1841.



NOTA BIOGRAFICA Fiamma Nicolodi, già professore ordinario di Musicologia e Storia della Musica dal 1987, è stata coordinatrice nazionale di diversi progetti ministeriali e del CNR (1988 al 2003). Ha progettato e diretto con Paolo Trovato la pubblicazione del CD-Rom *Lessico musicale italiano* (Cesati 2007). Fra gli ultimi volumi: *Novecento in musica* (il Saggiatore 2018)

BIOGRAPHICAL NOTE Fiamma Nicolodi, former full professor of Musicology and History of Music since 1987, has been national coordinator of some ministerial project and of CNR (from 1988 to 2003). With Paolo Trovato, she has planned and directed the CD-Rom *Lessico musicale italiano* (Cesati 2007). Her latest books are: *Novecento in musica* (il Saggiatore 2018).