

Gerardo Guccini

LA DRAMMATURGIA DELL'ATTORE NELLA SINTESI DI GIUSEPPE VERDI

Il 18 aprile 1850, Verdi propose a Piave, tramite il segretario del Teatro La Fenice Guglielmo Brenna, un soggetto di Alexandre Dumas padre:

Di a Piave che, qualora non abbia trovato il dramma spagnolo che gli indicai, io propongo il *Kean*, che è uno dei migliori drammi di Dumas. Si possono fare tante belle cose senza perdere tempo¹.

La scelta di una vicenda che aveva per protagonista l'attore Edmund Kean (1787-1833) e che si svolgeva in ambienti estranei alla tipologia scenica del melodramma (come, ad esempio, un salone aristocratico, una taverna, una sala teatrale, il camerino di Kean al Drury Lane), indica già di per sé che, intorno al 1850, Verdi pensava di dar vita a un teatro musicale ancor più provocatorio e innovativo di quello realizzato dalle sue successive celebri opere: *Rigoletto* (1851), *Trovatore* (1853), *Traviata* (1853). All'inizio dello stesso anno il musicista aveva fatto chiaramente intendere a Salvatore Cammarano, col quale avrebbe dovuto realizzare un *Re Lear* per Ricordi, che non intendeva più sottostare alle convenzioni tematiche e formali dell'opera italiana:

Il *Re Lear* si presenta a prima vista così vasto, così intrecciato che sembra impossibile cavarne un melodramma: però, ben esaminatolo, parmi che le difficoltà senza dubbio grandi non sieno insuperabili. Voi sapete che non bisogna fare del *Re Lear* un dramma colle forme presso a poco fin qui usate, ma trattarlo in una maniera del tutto nuova, vasta, senza riguardo a convenienze di sorta².

Nella prospettiva di un'immediata rimozione delle convenzioni del teatro musicale, pochi soggetti erano più indicati del *Kean* che, una volta trasformato in opera, avrebbe presentato i diversi motivi

¹ Lettera del 18 aprile 1850, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, pp. 102-103.

² Lettera del 28 febbraio 1850, *Ibidem*, p. 478.

di scandalo che accompagnarono, di lì a poco, le apparizioni del *Rigoletto* e della *Traviata*. Il *Kean* si svolgeva infatti in epoca contemporanea come poi la *Traviata*, metteva in scena la dissolutezza d'un principe come poi il *Rigoletto* e come entrambi presentava vasti quadri d'insieme che intrecciavano situazioni mondane e potentemente drammatiche. Inoltre il climax veniva raggiunto nel corso di un'azione che estendeva lo spazio spettacolare a un palchetto di proscenio.

Il contrasto fra la spettacolarità del *Kean* e quella dell'opera italiana è talmente stridente da farci pensare che Verdi vedesse in questo soggetto qualcosa di più di un argomento originale, qualcosa per cui valeva la pena battersi e affrontare delle difficoltà di realizzazione quasi insormontabili, vale a dire, il mezzo per esplicitare con chiarezza il proprio pensiero teatrale. *Kean, ou désordre et génie* (1834) è infatti una specie di 'poetica in azione' del teatro romantico francese³, al quale vanno almeno in parte ricondotte le idee di Verdi sulla fusione dei generi e sui caratteri che voleva sfaccettati, originali e ricchi di elementi di contrasto⁴. Più precisamente, *Kean* svolge in forma drammatica un discorso sul teatro e sul mito romantico dell'attore⁵; per questa ragione la sua apparizione all'interno dell'orizzonte drammaturgico di Verdi — che non l'avrebbe certo proposto se non ne avesse condiviso la sensibilità e le idee —

³ *Kean* riepiloga gli effetti prodotti dai grandi attori shakespeariani (Kean, Kemble, Macready e Miss Smithson), che negli anni 1827-1828 avevano svolto un'azione sensibile sia sulle scelte drammaturgiche di Dumas (cfr. A. Dumas, *Mémoires*, XI, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1852, pp. 33-34) sia sulla tecnica degli attori francesi (cfr. M. Moreau, *Souvenirs du Théâtre anglais à Paris*, Paris, Gauguin, 1827, p. 12). Particolarmente simile a quella di Edmund Kean era la gestualità di Frédérick Lemaître, che spartiva con l'attore inglese un inizio di carriera trascorso sulle scene dei teatri di mimica e di acrobatica. Il *Kean* di Dumas, scritto appositamente per Lemaître, rappresentò dunque una specie di rievocazione che celebrava le origini del romanticismo francese visualizzando la linea di continuità fra gli attori inglesi e quelli del boulevard parigino. Sul significato del *Kean* nella cultura attoriale v. C. Meldolesi, *Alla ricerca del grande attore: Shakespeare e il valore dello scambio*, in «Teatro Archivio», settembre 1979, n. 2, pp. 114-127.

⁴ Un esame dell'influsso di Hugo su Verdi è in P. Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV (1982), pp. 138-156 (trad. it. in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 75-92).

⁵ Il monologo di Salomon, il suggeritore, prende di mira la critica teatrale (Atto III, sc. X), il primo dialogo fra Kean e Anna Damby descrive a fosche tinte la condizione sociale dell'attore (Atto II, sc. IV), più tardi un altro dialogo fra gli stessi delinea lo schema del rapporto spettatore/personaggio/interprete (Atto III, sc. XII).

segnala la presenza di una cultura teatrale eclettica, della quale appare opportuno indagare la composizione e gli effetti, con particolare riferimento agli elementi tratti dagli spettacoli degli attori italiani.

Lo studio del rapporto fra Verdi e gli attori poggia su di una documentazione diretta assai scarsa e schiude, per contro, la possibilità di un'indagine che individui all'interno delle diverse prassi produttive del teatro cantato e del teatro recitato strumenti e processi compositivi analoghi, che non annullano ma attraversano le distinzioni morfologiche e di genere.

1. La reticenza di Verdi a comunicare le proprie impressioni di spettatore può accreditare il dubbio che, in questo caso, la supposta importanza dell'attore sia il risultato di una proiezione arbitraria o d'una suggestione personale. Il primo problema che ci si pone è dunque quello di precisare il valore documentario degli accenni verdiani sull'argomento, che non sono importanti di per sé, ma in quanto sintomi di una cultura teatrale unitaria.

Le osservazioni di Verdi sugli attori si riducono a pochi accenni epistolari, che riporto in ordine cronologico. Nel 1855, il compositore menziona i trionfi parigini di Adelaide Ristori in una lettera alla contessa Clarina Maffei:

La Ristori fa furore e ne ho un gran gusto. Ha annientato la Rachel, ed è infatti ben superiore alla Rachel ed i francesi stessi, cosa inaudita, ne convengono. La differenza si è che la Ristori ha un cuore e la Rachel ha a quel posto un pezzo di sughero o di marmo⁶.

Dieci anni dopo, scrivendo a Escudier, Verdi indica nella Lady Macbeth della Ristori un modello recitativo che anche le cantanti avrebbero dovuto seguire, salvo evitare quegli effetti che nell'economia espressiva dell'opera spettavano alla musica e quindi al compositore:

Eccoci al *Sonnambulismo* che 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 a un gesto solo, cioè di cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I movimenti devono esser lenti, e non bisogna vedere fare i passi; i piedi

⁶ Lettera del 28 giugno 1855, in A. Luzio, *Il carteggio di Giuseppe Verdi con la contessa Maffei*, in Id., *Profili biografici e bozzetti storici*, II, Milano, Cogliati, 1927, p. 517.

devono strisciare sul terreno come se fosse una statua, od un'ombra che cammini. Gli occhi fissi, la figura cadaverica; è in agonia e muore subito dopo. 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 vi è un lamento del corno inglese che supplisce benissimo al rantolo, e più poeticamente⁷.

Oltre che per la Ristori, Verdi mostra interesse anche per la giovane Sarah Bernhardt. Dopo averla vista recitare per tre sere al Teatro Carlo Felice di Genova scrive alla Maffei: «Sarah è veramente un'artista. È lei e poi lei e sempre lei anche nei difetti che alcuni credono di trovare»⁸. Negli epistolari non figurano riferimenti a Tommaso Salvini, che pure Verdi ammirava, come risulta (oltre che, beninteso, dall'*Otello*) da un episodio avvenuto a Genova nel 1878 e riportato dal nipote dell'attore, Celso Salvini.

Ad una recita del dramma di Giacometti [*La morte civile*] assiste Giuseppe Verdi: e tale è la sua ammirazione per l'interprete che, sul più bello, gli manda la sua fotografia con una dedica entusiastica. E l'episodio è raccolto da tutti i giornali⁹.

Per completare il quadro, aggiungiamo alle osservazioni epistolari un aneddoto su Verdi e la Duse raccontato da Ugo Ojetti sulle pagine del «Corriere della Sera» (18 ottobre 1930) e poi ripreso da Raffaello De Rensis:

Verdi nutriva una certa diffidenza verso Eleonora Duse. Chissà perché. Forse perché la dicevano *posatrice* [...] Finalmente una sera Verdi accettò di andare al Manzoni a udire l'*incantatrice*. Deve trattarsi della rappresentazione di *Pamela nubile* nel 1889.

Nel fondo e nell'oscurità del palchetto Boito e l'amico [C. Bellaigue] scrutavano per scoprire le impressioni del Maestro, ma questi zitto e impenetrabile.

⁷ Lettera dell'11 marzo 1865, in *Interviste e incontri con Verdi*, a cura di Marcello Conati, Milano, Edizioni il Formichiere, 1980, p. 27.

⁸ Lettere del 23 aprile 1882, in A. Luzio, *Il carteggio di Giuseppe Verdi con la contessa Maffei*, cit., p. 547. Poco prima, in una lettera a Margherita Waldmann, Verdi aveva definito la Bernhardt «un'artista hors ligne», cfr. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, IV, Milano, Ricordi, 1963², p. 194.

⁹ C. Salvini, *Tommaso Salvini nella storia del teatro italiano e nella vita del suo tempo*, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1955, p. 315. Non era quella la prima volta che Verdi vedeva recitare Salvini. Scrive l'attore in una lettera del 9 dicembre 1860: «Saprai che in un palco di proscenio avemmo Verdi! Da quella sera in poi non è mancato mai» (*Ibidem*, p. 192).

Quando l'ebbero riaccompagnato all'albergo Milano, Bellaigue, più audace, chiese:

— E così, Maestro?

— È un violino, uno stupendo violino.

E basta¹⁰.

I giudizi di Verdi registrano con la precisione d'un sismografo il conflitto fra la declamazione francese e la lezione interpretativa dei grandi attori italiani, il valore di modello assunto dalle creazioni sceniche di questi ultimi e, infine, l'emergere di stili di recitazione fortemente connotati dalla personalità dell'artista e irriducibili a scuole o più generali linee di tendenza; Sarah Bernhardt è «lei e sempre lei» e la Duse «uno stupendo violino», vale a dire, se ben comprendo, lo strumento di intuizioni di natura poetica e musicale¹¹. Tuttavia, l'insieme di questi documenti è talmente esiguo da giustificare l'atteggiamento degli studiosi, che pur conoscendoli non li hanno fatti oggetto di particolari attenzioni. Meno legittima sarebbe invece un'ottica di studio che esaminasse i rapporti fra Verdi e il teatro recitato sulla base di questi stessi documenti e non piuttosto attraverso un articolato insieme di raffronti. Le frammentarie osservazioni sulla Ristori, la Rachel o la Bernhardt non sono, insomma, che le spie di una continuata attività di spettatore, che una volta acquisita rientra nell'ovvietà e ci dispensa dall'accumulare informazioni più dettagliate e precise. Il vero problema consiste ora nell'individuare il rapporto fra la fruizione spettacolare e la produzione drammaturgica. A questo proposito Verdi è perentorio. Per lui, l'osservazione degli spettacoli non è un intrattenimento o un utile esercizio, ma la base stessa della sua professione di drammaturgo. Scrive a Brenna il 15 novembre 1843:

Per quanto poca esperienza io mi possa avere, vado nonostante in teatro tutto l'anno, e sto attento moltissimo, ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fossero state miglior distribuzione nei pezzi,

¹⁰ R. De Rensis, *Arrigo Boito aneddoti e bizzarie poetiche e musicali*, Roma, Fratelli Palombi, 1942, pp. 153-154.

¹¹ Questa prima impressione venne poi confermata dalla celebre scena della *Dama delle camelie* (entrata nel repertorio della Duse nel 1882), nella quale l'attrice sussurrava per otto volte il nome dell'amato. Innovazione che suscitò l'entusiasmo dei critici, delle platee e, quel che più ci preme rilevare, di Giuseppe Verdi, cfr. S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La casa Usher, 1985 (ed orig. 1929), p. 38.

meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali... insomma se vi fosse stata maggiore esperienza, sì nel poeta, sì nel maestro. Tante volte un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbero bellissime in un libro, ed anche in un dramma recitativo, fan ridere in un dramma cantato¹².

In questa economia creativa, il teatro recitato costituì, ben più che un modello o un serbatoio di argomenti, un termine di confronto, che consentì al compositore di individuare i caratteri propri e gli elementi comuni ai diversi generi di spettacolo.

Verdi, com'è noto, componeva tenendo conto degli effetti che l'opera avrebbe suscitato nel pubblico, e cioè, modellava le partiture in quanto spettacoli, o forme percepite. Ora, il fatto che tali effetti venissero valutati e presagiti mediante le esperienze compiute dal musicista in veste di spettatore, individua una rete di relazioni fra le tipologie spettacolari dei teatri ottocenteschi. Verdi, a differenza di Wagner, non spiega i processi del suo laboratorio drammaturgico, ma (come abbiamo visto) conferma il sincretismo del loro andamento generale, rivelando, proprio al di sotto d'una produzione che contribuì a radicare il sistema del repertorio nel teatro d'opera, una cultura teatrale empirica, mobilissima e installata ai confini fra diverse pratiche sceniche.

Il sincretismo attuato dal melodramma verdiano costituisce in Italia una vistosa eccezione, ma una volta inserito nel quadro europeo, rientra in una generale linea di tendenza che affiora in diversi paesi e contesti di produzione. Se Verdi riferiva la riuscita degli 'effetti' alla sua attività di spettatore, Hugo, nella prefazione al *Cromwell* (1827), parlava del drammaturgo come di «colui che ricorre alle seduzioni dell'opera»¹³, e Giacomo Meyerbeer, negli stessi anni, fondava la propria fama innestando la vocalità italiana alle atmosfere dell'opera fantastica tedesca, la cui voga era stata intro-

¹² Lettera del 15 novembre 1843, in G. Morazzoni, *Lettere inedite di Giuseppe Verdi*, Milano, Libreria editrice milanese, 1929, p. 24. Anche altrove, Verdi lascia intendere che la sua cultura professionale risulta da un'empirica esperienza di spettatore. Scrive al critico Filippo Filippi: «In questa casa mia non vi è quasi musica, non sono mai andato in una Biblioteca musicale [...]. Sto a giorno di alcune delle migliori opere contemporanee a teatro» (cit. in M. Rinaldi, *Verdi critico*, Roma, Edizioni Ergo, 1951, pp. 38-39).

¹³ L'influsso della spettacolarità operistica sulla teoria hughiana del dramma è rilevato in H. Lindenberger, *L'opera lirica Musa bizzarra e altera*, Bologna, Il Mulino, 1987 (ed. orig. 1984), p. 45.

dotta a Parigi dal *Freischütz* di Weber, rappresentato all'Odéon nel 1824.

Un pro-memoria di Baudelaire per un testo da scrivere in futuro, fornisce un'immagine immediata di questo processo drammaturgico che sintetizzava le suggestioni di spettacoli distanti:

Concevoir un canevas pour une bouffonnerie lyrique ou féérique, pour une pantomime, et traduire cela en un roman sérieux. Noyer le tout dans une atmosphère des *grands jours*. — Que ce soit quelque chose de berçant, — et même de serein dans la passion. — Régions de la Poésie pure¹⁴.

Come vasi comunicanti, i teatri immettevano gli uni negli altri i propri temi e le proprie strutture narrative tramite l'attività del drammaturgo, che frequentando come spettatore e lettore diversi generi spettacolari, riferiva le proprie opere a una molteplicità di esperienze e di conoscenze.

Le ragioni del diffuso sincretismo delle drammaturgie romantiche sono individuabili nella moltiplicazione dei generi spettacolari (pantomimici, ottici, filologici, di massa ecc.), nella sostituzione delle formule convenzionali con nuove forme drammatiche, nell'abolizione dei privilegi dei teatri reali (che contribuì all'innesto dei generi 'regolari' o 'legittimi' al *mélo* popolare)¹⁵, nella riattivazione di repertori obliterati (come quelli di Shakespeare e Carlo Gozzi) e, soprattutto, nella natura stessa del teatro romantico, che non fu un'unità organica (come, ad esempio, il teatro tragico francese e l'opera italiana) ma un insieme di prassi creative solo sporadicamente unite in nodi spettacolari. Si pensi alla scarsa incidenza che ebbero i drammi di Schiller o Hugo rispetto alle *pièces bien faites* di Kotzebue e Scribe, che invasero i repertori di tutti i Paesi europei (ad esempio, al teatro di Mannheim negli anni 1788-1808 i drammi di Kotzebue furono dati per 1728 serate mentre quelli di Schiller per solo 28).

I grandi drammaturghi e i grandi attori dell'epoca romantica

¹⁴ C. Baudelaire, *Journaux intimes*, in *L'art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 427.

¹⁵ Le norme che assegnavano rigidamente i diversi generi drammatici alle differenti sale vennero abolite, in Francia, nel 1831 e nel 1843 in Inghilterra. A partire da queste date i teatri commerciali poterono competere ad armi pari con quelli istituzionali anche sul piano della produzione drammaturgica.

realizzarono ciascuno coi propri mezzi di espressione delle nuove tipologie drammatiche e indussero gli uni negli altri le caratteristiche dei propri personaggi e dei propri processi creativi, senza originare perciò dei sistemi teatrali unitari e organici. Il sincretismo fu dunque in parte un effetto di quest'ordine di relazioni artistiche basate su intrecci di affinità culturali e distinzioni operative.

Per trovare esplicite indicazioni circa il rapporto d'analogia e specularità venutosi a creare lungo la prima metà dell'Ottocento fra le funzioni artistiche dell'attore e quelle dell'autore, ci si può riferire a Richard Wagner, che non solo pensò in gioventù d'intraprendere l'attività di compositore allo scopo di riprodurre con mezzi drammatici e musicali gli effetti suscitati dalla grande attrice-cantante Wilhelmine Schröder-Devrient¹⁶ ma individuò nell'attore creativo il modello e il germe dell'arte del teatro. Scrive nel 1849:

L'esperienza ci prova che dal mondo degli attori virtuosi ogni tanto emerge un cuore sano del tutto equivalente al talento artistico; un attore drammatico, cioè, che sostenendo solo la sua parte è in grado di rivelarci la quintessenza dell'arte drammatica molto meglio che cento drammi artificiali¹⁷.

¹⁶ Cfr. R. Wagner, *La mia vita*, a cura di Massimo Mila, I, Torino, U.T.E.T., 1973², p. 87.

¹⁷ R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Milano, Rizzoli, 1963 (ed. orig. 1849), p. 100. Wagner sviluppa l'analogia fra l'arte del drammaturgo e quella dell'attore in tre scritti: *I miei ricordi su Ludwig Schnorr von Karolsfeld* (1868); *La destinazione dell'opera* (1872); *Attori e cantanti* (1872). Innanzitutto, il drammaturgo gli appare affine all'attore poiché, proprio in quanto drammaturgo, deve inglobare le facoltà immaginative del performer (e cioè, del «mimo», termine che nel lessico wagneriano indica l'«attore», il «cantante» e il «musicista in quanto esecutore»): «Non il poeta ma il drammaturgo è da studiare, se si vuole spiegare la natura del dramma; ora questi non è più vicino al poeta vero e proprio dello stesso mimo, dalla cui intima natura egli deve nascere, se vuole, quale poeta 'mostrare alla natura il suo specchio'». (*La destinazione dell'opera drammatica*, in *L'ideale di Bayreuth (1869-1879). Prose di Riccardo Wagner*, a cura di F. Amoroso, Milano, Bompiani, 1940, pp. 133-134). In altri termini, il drammaturgo è un 'mimo' le cui facoltà non si sono specializzate nella direzione della rappresentazione e dell'autocontrollo fisico, bensì in quella della formalizzazione estetica. Di conseguenza, il dramma è «un'improvvisazione mimica fissata di sommo valore poetico» (*Ibidem*, p. 135); così come le creazioni sceniche realizzate dagli attori di genio sulla base di canovacci o «drammi artificiali» sono a loro volta delle opere d'arte alle quali non mancherebbe che di essere fissate e tramandate per costituire «un monumento riconoscibile in tutti i tempi» (R. Wagner, *Attori e cantanti*, in *Ibidem*, p. 254). Wagner osserva che il 'mimo'/attore, messo a contatto con l'opera del 'mimo'/drammaturgo, è naturalmente portato a passare dall'esercizio di una creatività improntata all'imitazione diretta del reale, alla «ricreazione» (*Nachbildung*) del «mai veduto e del mai provato», di cui il dramma gli fornisce l'«esempio» (*Ibidem*, p. 227). L'interprete di genio è dunque un doppio del drammaturgo, completamente asservito all'espressione scenica dell'opera (cfr. R. Wagner, *I miei ricordi su Ludwig Schnorr von Karolsfeld*, in *Id.*, *Ricordi*, Milano, Sonzogno,

E Verdi? Quali elementi trasse dall'osservazione degli attori? Come reagì alle loro proposte artistiche? E quali punti di contatto, quali principi comuni riscontrò fra i loro spettacoli e l'opera?

Prima di addentrarci nell'argomento, occorre ricordare che oltre che attraverso la mimesi musicale dell'attore, la morfologia scenica del teatro recitato si trasmise all'opera anche tramite i testi letterari. Per comprendere la portata della loro azione è bene tenere presente la nozione di *forma spettacolare implicita*: un concetto forse debole nella sua formulazione teorica, ma sufficiente ad additare ciò che resta di 'originale' — cioè di esotico — negli addomesticamenti teatrali. Ad esempio, le tragedie classiche francesi passando in Italia sul finire del XVII secolo vennero tradotte in prosa, ridotte da cinque a tre atti e inframmezzate di episodi ridicoli; il teatro shakespeariano, a seconda dei tempi e dei luoghi delle sue riprese, è stato via via adattato alle unità aristoteliche, tradotto e declamato in alessandrini, eseguito con costumi settecenteschi o stile impero e ridotto a sceneggiatura d'una interpretazione campeggiante e solitaria: eppure la storia ci insegna che, nonostante le modifiche, i tagli e le aggiunte, i testi drammatici e le *forme spettacolari implicite* hanno comunque influenzato i contesti che si sono serviti di loro, stimolando il bisogno di nuove conoscenze e capacità e finendo in certi casi per costituire o un autorevole modello (come è il caso della tragedia francese in Italia) o un aggregato di valori contrapposto a quello dominante (ed è questo il senso della presenza di Shakespeare in Francia dalla traduzione di Le Tourneur all'esplosione romantica).

Gran parte della storia del teatro recitato è dunque riconducibile alla tensione fra le forme spettacolari correnti e quelle implicite nei testi.

Nell'opera, gli elementi derivati dalla teatralità latente nei testi letterari presentano però dei caratteri che ne rendono alquanto problematica l'individuazione. Passando al melodramma, le suggestioni ambientali, le soluzioni prossemiche e i modi recitativi vengono infatti tradotti nei termini del linguaggio musicale, fatto che li rende disomogenei rispetto al loro contesto culturale d'origine, dove le

s.a., p. 87). I testi qui citati si trovano nei tomi VIII e IX di R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong & Co., s.a.

forme spettacolari sono, per l'appunto, implicite e non coincidono con la forma estetica del dramma. Di qui l'impressione che quanto nella musica si riferisce allo spettacolo e all'interpretazione attorica, non trovando nei testi letterari il proprio equivalente, e cioè un'analoga codificazione degli eventi scenici, pertenga esclusivamente al teatro musicale. Con questo studio, mi propongo di mostrare l'opportunità d'una lettura trasversale che individui le connessioni fra i teatri dell'Ottocento. Per farlo, esaminerò nell'ordine: il modo in cui Verdi si rapportò alle forme spettacolari implicite nei drammi di Hugo, Shakespeare ecc.; il legame che il compositore strinse coi letterati attivi nell'ambito del teatro recitato (quali Andrea Maffei, Giulio Carcano, Antonio Somma e Giuseppe Montanelli); il processo di assimilazione che riprodusse in forme musicali le invenzioni e i sistemi creativi degli attori.

2. L'interesse di Verdi per le forme della drammaturgia extra-musicale incomincia a delinearsi con chiarezza a partire dalla re-alizzazione dell'*Ernani* (1844) allorché il musicista poté valutare per la prima volta i criteri della riduzione a libretto del testo originale¹⁸.

Nella lettera inviata a Piave il 2 ottobre 1843, Verdi, pur approvando le modifiche fino allora apportate, raccomandò di seguire fedelmente gli ultimi due atti dell'originale di Hugo: «quanto più staremo attaccati a Hugo tanto più avremo effetto. Per me quei due atti sono divini»¹⁹. E poco dopo aggiunse: «Le raccomando la brevità ed ora che incomincia l'azione non la lasci cadere e non dimentichi alcune frasi bellissime che sono nell'originale». Con queste indicazioni sintetiche e rispettose ma di vasta portata, incominciava a delinearsi una strategia che si sarebbe poi risolta nel rifiuto a delegare al solo librettista la mediazione fra il testo originale e l'opera in musica.

Il controllo assunto da Verdi su tutto l'arco produttivo consentì l'assimilazione di alcuni elementi delle *forme spettacolari implicite*

¹⁸ *Un Giorno di Regno* (1840) e il *Nabucco* (1842) — rispettivamente tratti da *Le Faux Stenilas* di A.V. Pineaux-Duval e dal *Nabucodonosor* di Anicète Bourgeois e F. Cornue — furono noti a Verdi attraverso le sole versioni librettistiche di Romani e di Solera, mentre *I Lombardi alla Prima Crociata* (1843), essendo tratto dal poema di Tommaso Grossi, si poneva all'interno di una diversa prospettiva di rapporti fra il testo musicale e la base letteraria.

¹⁹ *Lettera del 2 ottobre 1843*, in F. Abbati, *Giuseppe Verdi*, cit., I, pp. 474-475.

(come la varia articolazione degli spazi, i ritmi dell'accadere scenico e i modi della recitazione attorica) e, d'altra parte, scardinò fin dalle fondamenta la funzione equilibratrice svolta fino allora dal poeta, che era l'effettivo custode delle tradizioni formali del melodramma²⁰.

Ben prima di Verdi, la gamma dei soggetti si era estesa fino a comprendere testi e argomenti resi di moda dal rivolgimento romantico del gusto, ma nel ridurli i librettisti non avevano modificato i propri codici compositivi, che neutralizzarono in gran parte il potere d'impatto delle drammaturgie d'oltralpe. Si pensi all'*Otello* (1816) di G. Rossini e F. Berio di Salsa o al classicheggiante *Amleto* (1822) di S. Mercadante e F. Romani.

Compito essenziale del librettista era trasformare il dramma prescelto in un testo spettacolare conforme alle 'convenienze' dei cantanti e alle esigenze tecniche e formali del teatro d'opera. L'abilità del riduttore non consisteva tanto nella conservazione dei caratteri originali, quanto nella capacità di conciliare la successione in parte obbligata delle forme chiuse a una logica narrativa, e di attribuire ai ruoli vocali dei caratteri coerenti che, di necessità, si riducevano a un numero limitato di tipi fondamentali. È la logica che Verdi sovvertì servendosi dei drammi di Hugo, di Alexandre Dumas figlio, di Schiller e di Shakespeare (che era allora per l'Italia una novità quasi assoluta) come di corpi estranei da immettere nell'organismo del melodramma al fine di suscitare delle reazioni di assestamento e assimilazione che ampliarono la gamma delle forme 'musicabili'.

La natura fortemente codificata del teatro d'opera consentì a Verdi di fissare e di trasmettere le emergenze sceniche del teatro europeo.

Il teatro recitato, da tempo presente nell'opera attraverso argomenti, divenne dunque oggetto di una mimesi globale che, in prati-

²⁰ Verdi, all'epoca della «trilogia popolare», individuò nella rimozione dell'artigianato letterario formalizzato dal celebre librettista Felice Romani una condizione necessaria al proprio sviluppo artistico. Mentre Romani indicava nella variazione del già noto la categoria fondamentale della drammaturgia per musica (cfr. E. Branca, *Felice Romani e i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino-Firenze-Roma, Loescher, 1882, p. 227), Verdi cercava d'ampliare la gamma delle forme «musicabili» ricorrendo a «soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi» (*Lettera a Cesare De Sanctis del 1 gennaio 1853*, in *Carteggi verdiani*, a cura di Alessandro Luzio, I, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 16).

ca, ne indebolì le capacità di concorrenza e, soprattutto, l'immagine storica.

All'epoca di *Ernani* l'ammirazione per il dramma di Hugo e l'esigenza di trasmetterne all'opera la compattezza d'insieme, non implicavano ancora un progetto di fusione fra forme spettacolari diverse. Progetto che è invece alla base del *Macbeth* (1847), in cui vengono richiesti dei toni vocali cupi, misteriosi e vicini al parlato, che denunciano chiaramente la mimesi dell'attore. Riportiamo le dettagliate indicazioni del musicista al baritono Felice Varesi, primo interprete di *Macbeth*:

Nel duetto grande i primi versi del recitativo vanno detti senza importanza quando dà l'ordine al servitore. Ma dopo che resta solo a poco a poco si trasporta e gli pare di vedersi un pugnale nelle mani, che gli indichi la strada per uccidere Duncan. Questo è un bellissimo punto, drammatico e poetico, e tu lo devi curar molto! Bada che è di notte: tutti dormono: tutto questo Duetto dovrà esser detto sotto voce, ma con voce cupa da incutere terrore. *Macbeth* solo (come in un momento di trasporto) dirà alcune frasi a voce forte e spiegata: ma tutto questo lo troverai spiegato nella parte²¹.

L'anno seguente, dopo aver seguito personalmente la laboriosa messinscena del *Macbeth*²² Verdi si confermò nell'idea che i due brani principali dell'opera — il grande duetto al centro del primo atto e la scena del sonnambulismo — andavano soprattutto agiti e declamati. Leggiamo nelle istruzioni inviate a Salvatore Cammarano in occasione del primo allestimento al S. Carlo di Napoli:

Avvertite che i pezzi principali dell'Opera sono due: il Duetto fra *Lady ed il marito* ed il *Sonnambulismo*... e questi pezzi non si devono assolutamente cantare: bisogna agirli, e declamarli con voce ben cupa e velata: senza di ciò non vi può essere effetto. L'orchestra colle *sordine*²³.

²¹ Lettera a Varesi del 7 gennaio 1847, in *Verdi's Macbeth. A Sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, pp. 30-31.

²² Cfr. M. Conati, *Aspetti della messinscena del «Macbeth» di Verdi*, in «Nuova rivista musicale italiana», XV (1981), pp. 374-404.

²³ Lettera a Cammarano del 23 novembre 1848, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 61-62.

Nel *Macbeth*, come ha osservato Massimo Mila, l'invenzione di una «nuova vocalità» atta a esprimere le inflessioni e i sottintesi propri al linguaggio recitato, rimane in gran parte allo stato intenzionale e si affida tanto alla partitura che alle indicazioni esplicite²⁴. Solo molti anni dopo, Verdi tornerà ad esplorare la zona di confine fra il canto e la parola detta, e sarà con un altro dramma musicale per grandi interpreti: *Otello*²⁵. Nell'immediato retroterra di questa formidabile restituzione musicale del parlato si trovavano, sul versante della cultura impegnata, dei principi estetici che negando il valore delle forme chiuse vincolavano la musica ai margini semantici del testo letterario e, su quello del pubblico teatrale, una sensibilità permeata dalle attività dei 'grandi attori' le cui interpretazioni di *Otello* vennero considerate da Boito un naturale termine di paragone del personaggio musicale:

Rossi e Salvini ecco i due giganti! da quelli Tamagno avrebbe potuto imparare qualche cosa ma dall'Emanuel non può aver imparato nulla di nulla [...] Oramai l'*Otello* di Shakespeare possiede il suo commento e questo lo ha fatto [Verdi], e basta, e non c'è bisogno di andare a mendicare gli effetti dagli altri²⁶.

Le correnti di opinione e gli eventi scenici che nel 1847 suggerirono a Verdi di stabilire una sorta di doppia interferenza fra recitativo e forme chiuse, teatro recitato e melodramma, sono meno individuabili e precisi poiché il *Macbeth*, a differenza dell'*Otello*, non si riferiva a tradizioni consolidate ma iniziava una sperimentazione in cui si coagulavano suggestioni e idee, alle quali non corrispondeva ancora una chiara visione drammaturgica. Nel realizzare il *Macbeth*, Verdi, come preso dal bisogno di individuare strumenti integrativi, fece oggetto d'una insolita attenzione i valori culturali ed extra-scenici del testo originario, tentò la mimesi del parlato e della recitazione attorica, sfruttò le risorse della moderna scenotecnica, e si valse anche dell'apporto d'un letterato di fama come Andrea Maffei, chiamato a risarcire le inadempienze del librettista Francesco Maria Piave. Se l'*Otello* fu la sintesi distanziata e solo musical-

²⁴ Cfr. M. Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 30.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, pp. 216-222.

²⁶ Lettera a Verdi del 21 dicembre 1886, in *Carteggi Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati con la collaborazione di Marisa Casati, I, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1978, p. 119.

mente innovativa d'una teatralità che, negli anni '80, apparteneva ormai al passato, il *Macbeth* e poi (con ben maggiore forza risolutiva) le opere della «trilogia» popolare appartennero in pieno a un momento di generali trasformazioni, nel quale il processo creativo di Verdi s'innestò tanto ai mutamenti del gusto che alle scelte artistiche degli attori. Nel '42, Gustavo Modena aveva tentato di mettere in scena *Otello*; il pubblico, non capendo il genere del dramma, fece calare il sipario dopo le prime scene. Eppure, proprio questo insuccesso che preso di per sé non fa che evidenziare per contrasto la riuscita del *Macbeth* musicale, fu espressione d'un sovvertimento teatrale in atto che, come vedremo, ebbe ripercussioni profonde sulla drammaturgia verdiana.

3. Nel 1843 Modena formò una Compagnia costituita in gran parte da giovani, con la quale approntò un repertorio denso di significati politici e realizzò una galleria di personaggi che s'imponavano per le loro forti caratteristiche individuali. La Compagnia dei giovani debuttò al Teatro Re di Milano; tre anni dopo l'irrequieto fondatore ne affidò la direzione al comico Augusto Bon e riprese a recitare con altre formazioni. In questo periodo breve ma carico di implicazioni per la storia del teatro recitato italiano, Modena puntualizzò e trasmise un modo compositivo in cui l'attore era nel senso pieno del termine «creatore» della propria parte e il testo scritto si riduceva a un insieme di indizi dai quali l'interprete/autore induceva la realtà globale del personaggio²⁷.

Fra i personaggi rappresentati da Modena nel triennio 1843-1846 ricordiamo i protagonisti titolari del *Saul* e del *Filippo* di Alfieri, del *Luigi XI* di Delavigne, dell'*Ernani* di Hugo (trasformato in opera in quegli stessi anni) e del *Kean* che, nel 1845, ottenne al Teatro Carcano uno strepitoso successo²⁸ in seguito al quale entrò nel repertorio di molti attori, fra i quali Alamanno Morelli che ne

²⁷ Il processo creativo di Modena è ripercorso alla luce delle moderne problematiche teatrali in C. Meldolesi, *Profilo di Gustavo Modena. Teatro e rivoluzione democratica*, Roma, Bulzoni, 1971 (v. soprattutto il cap. *I drammi in incognito*, pp. 73 sgg.) e F. Taviani, *Alcuni suggerimenti per lo studio della poesia degli attori nell'Ottocento*, in «Quaderni di Teatro», n. 21/22, 1983, pp. 69-75.

²⁸ Cfr. R. Barbiera, *Figure e Figurine del secolo che muore. Con notizie inedite d'Archivio*, Milano, Fratelli Treves, 1899, pp. 291-2.

fece il proprio cavallo di battaglia. L'avvenimento illumina il possibile retroterra del progetto di musicare questo argomento. Verdi — che anche in altri casi sembra essersi riferito alle creazioni di Modena²⁹ — pensò forse di potersi facilmente appropriare d'un testo già rodato dagli attori, e non individuò le difficoltà realizzative del *Kean* al punto di considerarlo un argomento facile («Si possono fare tante belle cose in questo dramma senza perdere tempo»).

Al di là delle suggestioni sceniche e dei suggerimenti tematici, Verdi stabilì in quell'anno un rapporto diretto con Gustavo Modena, allora al culmine della sua riforma teatrale. Il musicista e l'attore fecero infatti parte d'un club di artisti fondato a Milano nel 1845 e frequentato fra gli altri da Francesco Hayez, Alessandro Sanquirico, Tommaso Grossi, Carlo Cattaneo, Andrea Maffei e Giulio Carcano³⁰. Il loro incontro, sul quale non siamo altrimenti informati, avvenne in un momento di grandi fermenti artistici e ideali. Verdi, da poco reduce dal successo dell'*Ernani* (1844), era allora più che mai il musicista dell'epopea risorgimentale, mentre Modena, in quegli anni, aveva ridefinito le funzioni civili dell'attore e mutato il panorama teatrale milanese. Nel rievocare la Milano del 1844, Antonio Ghislanzoni, il librettista dell'*Aida*, incomincia da lui la descrizione dei teatri cittadini:

Il carnevale dell'anno 1844 la commedia italiana si recitava a Milano in tre principali teatri.

Gustavo Modena, il principe degli attori tragici, avea radunato sotto le sue bandiere un drappello di giovani artisti, che con zelo e buon volere lo seconda-

²⁹ Sospetto che il più celebrato «capolavoro» di Gustavo Modena, e cioè la parte di Saul nell'omonima tragedia alfierriana, abbia influenzato alcuni momenti del *Nabucco* e dell'*Aida*. Ad esempio, le reazioni di Nabucco colpito dalla folgore divina ricordano da vicino la pazzia di Saul, tema assai caro a Verdi, che appena quindicenne ne aveva tratto un brano per baritono e orchestra, la cui composizione risulta suggestivamente coeva ai primi successi di Modena in questo ruolo (cfr. C. Gatti, *Verdi*, Milano, Mondadori, 1981, p. 30). Nabucco: «Chi pel crine ohimè m'afferra?/Chi mi stringe?... chi m'atterra?». Saul: «Ma chi da tergo, oh! chi pel crin m'afferra?». Altrettanto espliciti sono i riferimenti alfierriani nell'*Aida*, dove il personaggio di Amneris sembra modellato sul Saul di Modena, che a differenza di quello rappresentato da Salvini culminava e quasi si esauriva al termine dell'Atto IV nell'invettiva contro i sacerdoti (cfr. T. Salvini, *Ricordi aneddoti ed impressioni*, Milano, Dumolard, 1895, pp. 163 sgg.). Dice Saul: «sacerdoti, crudeli, empj, assetati / di sangue sempre». E Amneris: «Nè di sangue son paghi giammai... / E si chiaman ministri del ciel!».

³⁰ Cfr. C. Castellaneta-S. Coradeschi, *L'opera completa di Hayez*, Milano, Rizzoli, 1971, p. 74.

vano nella interpretazione dei grandi capolavori drammatici italiani e stranieri. [...] Gustavo Modena non fu un maestro d'arte; fu l'agitatore degli artisti. Egli stesso, in una lettera pubblicata in quell'epoca da parecchi giornali, rinunciava alla pretesa di educare. La sua missione era rigenerare con l'esempio. Il teatro Re, che il sommo tragico avea scelto a palestra, riboccava ogni sera di spettatori³¹.

È probabile che i colloqui fra i due artisti abbiano affrontato argomenti d'ordine teatrale, anche perché si svolsero all'interno d'una rete di relazioni che costituiva già di per sé un terreno di contatto fra Verdi e il teatro recitato, presente nelle persone di tre letterati, che pur non essendo autori di professione, scrissero testi drammatici di successo: Maffei, Carcano e Somma. I rapporti del musicista con questi intellettuali richiedono una breve digressione.

Nel 1842 il compositore venne presentato ad Andrea e Clarina Maffei, che l'introdussero in un ambiente letterario in cui circolavano i testi originali di Shakespeare, di Schiller e dei tragici tedeschi. Quattro anni dopo egli trasse dai consigli di questo colto circolo gli argomenti proposti all'impresario Lanari di Firenze: l'*Avola* di Grillparzer, *I Masnadieri* di Schiller e *Macbeth*. Per la Pergola, com'è noto, fu scelto *Macbeth*, mentre i *Masnadieri*, ultimati immediatamente dopo su libretto di Maffei, andarono in scena al Her Majesty's Theatre di Londra il 22 luglio 1847.

I momenti di massima influenza della cerchia maffeiana sono individuabili nei periodi di estate e autunno del 1846 che Verdi passò rispettivamente nella villa dei Maffei a Clusone — in cui era ospite anche Giulio Cercano che traduceva allora il *Macbeth*³² — e alle terme di Recoaro dove Maffei lo accompagnò in veste di librettista.

In questi mesi, le «lezioni» impartite da Carcano e da Maffei introdussero Verdi alla comprensione della misteriosa drammaturgia shakespeariana³³, che da tempo esercitava su di lui un'attrazione non disgiunta da timore. Gli studiosi, a partire dal Barbiera, hanno seguito con attenzione l'emancipazione intellettuale del musicista ad

³¹ A. Ghislanzoni, *Gli artisti di teatro*, a cura di Lucio Ridenti, Milano, Ultra, 1944 (ed. orig. 1865), p. 100.

³² Cfr. R. Barbiera, *Il Salotto della Contessa Maffei*, Sesto S. Giovanni, Casa Editrice Madella, 1914, pp. 72 sgg.

³³ Cfr. F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., I, p. 641.

opera della cerchia milanese, omettendo però d'accludere al quadro anche i rapporti che intercorsero fra Maffei, Carcano e i comici. Rapporti assai importanti che definiscono la matrice teatrale dell'interesse di Verdi per le opinioni dei suoi colti interlocutori e, quel che più conta, completano la descrizione di un contesto di fermenti drammaturgici frequentato con intenti e modalità analoghe dagli esponenti del teatro recitato e di quello musicale.

Andrea Maffei, in seguito alla pubblicazione delle sue traduzioni da Schiller — iniziata nel 1826 — era diventato un autore frequentemente rappresentato. Nel 1830, la compagnia Modena, della quale facevano parte Gustavo, il padre Giacomo e Carlotta Polvaro, mise in scena a Venezia la sua versione della *Maria Stuarda* che divenne cavallo di battaglia di molte prime donne dell'Ottocento (Marchionni, Ristori, Sadowsky, Pezzana, Tesserò, Vitaliani). Grande successo ottenne anche *I Masnadieri*, tragedia frequentemente ripresa da varie compagnie (Pieri-Torzo, Gattinelli, Salvini, Bellotti-Bon). Meno capillare la diffusione della *Morte di Wallenstein* che Modena rappresentò a Trieste nel 1843.

Probabilmente Maffei seguì di persona la diffusione scenica delle sue traduzioni, che, a quanto pare, gli consentirono di svolgere un'attività drammaturgica di natura professionale e ampiamente remunerata. Il fedele allievo e segretario di Verdi, Emanuele Muzio, nel riferire che il libretto dei *Masnadieri* era stato scritto da Andrea Maffei, fa significativa menzione ai «gran denari» guadagnati dal letterato:

L'opera che scriverebbe a Londra sarebbero i *Masnadieri*, poesia del Cavalier Maffei [che] colle sue opere si è guadagnata la croce di Cavaliere e, quale che più conta, dei gran denari³⁴.

Perché i poeti teatrali incomincino a percepire regolarmente una percentuale sugli incassi bisogna aspettare l'unità d'Italia e la nascita della Società degli Autori (1882); tuttavia, anche prima di questa data sono documentati dei contratti fra drammaturghi e compagnie, in cui i primi si impegnano a fornire in esclusiva dei testi inediti o dei rifacimenti di proprie opere che nelle versioni a

³⁴ Lettera del 9 novembre 1846, in *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di L.A. Garibaldi, Milano, Treves, 1931, p. 291.

stampa risultavano difficilmente eseguibili. I caratteri di questo secondo tipo di rapporto, che fu con molta probabilità fra le fonti dei «gran denari» guadagnati da Maffei, risultano da una lettera inviata da Giulio Carcano a Tommaso Salvini:

Egregio Salvini. — Non posso lasciare senza una parola la sua del 15 corr. Poiché Ella, sul finire del carnevale, cessa di esercitare l'arte che ha tanto onorata [...], non v'è più ragione di contratto fra noi: e le sei tragedie di Shakespeare, da me verseggiate e ridotte per le scene italiane *Otello*, *Macbeth*, *Re Lear*, *Giulietta e Romeo*, *Amleto*, *Giulio Cesare*, ch'io le aveva cedute di tre anni in tre anni, ritornano di mia proprietà esclusiva. Nessuno, forse, me le chiederà, dopo i trionfi ch'Ella ottenne sul teatro con esse, ma io potrò così pubblicarle [ci si riferisce qui alle versioni per la scena e non alle traduzioni integrali, già tutte edite]³⁵.

Fin dai primi anni '40 Carcano aveva seguito l'esempio dell'amico Maffei intraprendendo una paziente attività di traduttore che, circa tre lustri dopo, avrebbe fatto di lui il tramite fra Shakespeare e gli attori italiani³⁶. Nel 1843, pubblicò il *Re Lear*, nel 1847, *Amleto*, *Giulio Cesare* e *Romeo e Giulietta* e, nel 1848, *Macbeth*. L'anno seguente, il giovane Ernesto Rossi, ansioso di affermarsi con un ruolo potente e originale, gli chiese di ridurre per lui l'*Otello*; il copione non venne ultimato che nel 1852, ma il ritardo non impedì che fra il letterato e l'attore si formasse un duraturo legame personale.

Nel 1850, Carcano suggerì a Verdi di comporre un'opera sul soggetto di *Amleto*; l'idea venne immediatamente scartata a causa del concomitante progetto del *Re Lear* che impediva al compositore di affrontare argomenti altrettanto impegnativi³⁷, tuttavia, è importante rilevare come, dal punto di vista del poeta teatrale, l'autore della musica e i comici di rango svolgessero una funzione analoga e quasi si equivalsero in quanto detentori di un potere che consentiva o meno la trasformazione del testo letterario in spettacolo³⁸.

³⁵ Lettera del 26 gennaio 1872, in *Opere complete di Giulio Carcano*, X, Milano, L.F. Cogliati, 1896, p. 346.

³⁶ Cfr. R. Duranti, *La doppia mediazione di Carcano*, in AA.VV., *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*, a cura di Laura Caretti, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 81-111.

³⁷ Cfr. *Ibidem*, p. 99.

³⁸ Lo stesso Boito, ad esempio, ridusse a copione per la Duse l'*Antonio e Cleopatra* di Shakespeare e poi propose a Verdi di comporre un'opera sullo stesso argomento, cfr. P. Nardi, *Vita di*

L'indicazione di questo reticolo di rapporti e collaborazioni professionali non sarebbe completa se non comprendesse anche un'altra conoscenza comune a Verdi, a Modena e ad Andrea Maffei³⁹: l'avvocato Antonio Somma, noto soprattutto in quanto autore del mai compiuto *Re Lear* e di *Un ballo in maschera* (1859)⁴⁰.

Nel 1853, morto Cammarano, Verdi decise di affidare la riduzione del *Re Lear* a Somma, che non solo non aveva grande esperienza di librettista, ma non era nemmeno un letterato di fama. Perché dunque questa scelta? Il tassello mancante ci viene fornito ancora una volta dall'ambito del teatro recitato. Durante gli studi universitari, Somma aveva composto una tragedia — *Parisina* — che interpretata da Gustavo Modena, Luigi Capodaglio e Carolina Internari fece il giro dei principali teatri d'Italia ed entrò poi nel repertorio di altre compagnie come quella di Elena Pieri-Tiozzo e Antonio Traversi. Il successo del dramma fece di Antonio Somma uno degli autori più ricercati e pagati dalle compagnie. Nel 1852, Alamanno Morelli gli commissionò infatti un secondo testo (*La figlia dell'Appennino*) offrendogli l'esorbitante cifra di 3.000 lire austriache⁴¹; mille di più del prezzo pattuito fra Verdi e il letterato per il libretto del *Re Lear*.

L'anello di congiunzione fra quest'ordine di collaborazioni sparse e il determinante sodalizio con Arrigo Boito è costituito dal *Simon Boccanegra* (1857). Un'opera che Verdi considerò sempre

Arrigo Boito, Milano, Mondadori, 1942, p. 593. Sull'attività di «copionista» di Arrigo Boito v. *Due copioni da Shakespeare per Eleonora Duse*, a cura di Laura Vazzoler, Roma, Bulzoni, 1984. Sarebbe interessante esaminare in modo dettagliato l'influsso del *Macbeth* verdiano sulla riduzione dell'omonimo dramma per la Duse (in *Ibidem*, pp. 101-159). Già a un primo sguardo appare evidente che la parte iniziale dell'Atto I, dalla scena delle streghe alla lettura della lettera di Macbeth (sc. III), replica i tagli già operati dal libretto, e non costituisce quindi il risultato — come pensa la Vazzoler — d'una autonoma scelta drammaturgica volta a introdurre lo spettatore «direttamente nell'atmosfera fisica e morale del dramma» (*Ibidem*, p. 33).

³⁹ L'amicizia fra Maffei e Somma risulta da una testimonianza diretta di Cesare Vigna, secondo la quale «quest'ultimo si era guadagnata la perenne gratitudine del Maestro col ristabilire tra lui e Andrea Maffei l'antica amicizia, un momento interrotta da malintesi e da dissensi» (A. Pascolato, *Re Lear e Ballo in Maschera. Lettere di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma*, Città di Castello, Casa Editrice S. Lapi, 1913, p. 19).

⁴⁰ Una dettagliata ricostruzione delle attività teatrali di Somma e del suo sodalizio drammaturgico con Guazzoletti e Dall'Ongaro è in G. Stefani, *Verdi e Trieste*, Rocca S. Casciano, Il comune di Trieste Editore, 1951, pp. 89-102.

⁴¹ Cfr. G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi) con elenco di autori e loro opere*, Rocca S. Casciano, Licinio Cappelli, 1901, p. 196.

con un misto di interesse e insoddisfazione, e che fu quindi un naturale banco di prova per le capacità integrative dei letterati e degli autori drammatici. Il libretto di Piave venne infatti parzialmente riscritto da Arrigo Boito (1881) e originariamente completato dal letterato e patriota Giuseppe Montanelli, uno dei «copionisti» di Adelaide Ristori. Frank Walker, che ha ristabilito l'identità di questo ignorato collaboratore, erroneamente scambiato dall'Abbiati con Antonio Somma, stima che l'incontro con Verdi sia avvenuto nell'inverno del 1856-1857 a Parigi, dove Montanelli era esule⁴². La consapevolezza che abbiamo fin qui acquisita circa le connessioni fra Verdi e il teatro recitato, consente di individuare un contesto comune ai due personaggi. Montanelli faceva infatti parte della cerchia ristretta di Gustavo Modena⁴³ e, proprio negli anni 1856-1857, traduceva la *Medea* di Legouvé e componeva la *Camma* per Adelaide Ristori, alle cui dipendenze si trovava allora una vecchia conoscenza di Verdi e Giuseppina Strepponi, l'impresario Mauro Corticelli. In ogni caso, anche al di là delle amicizie che favorirono forse il loro incontro, Montanelli apparteneva ad una categoria di drammaturghi che già di per sé doveva riscuotere le simpatie e l'interesse del compositore, e cioè, rientrava nel novero di quei letterati e patrioti (come Somma e Francesco Dall'Ongaro) che avevano trovato nel teatro recitato una fonte di (scarsi) guadagni e un'area solidale ai loro valori politici⁴⁴.

⁴² Cfr. F. Walker, *Giuseppe Montanelli e il libretto del Simon Boccanegra*, in «Bollettino dell'Istituto di Studi Verdiani», n. 3, 1960, pp. 1767-1789.

⁴³ Giuseppe Montanelli, prima dell'esilio, fece parte con Brofferio, Borsieri, Dall'Ongaro, Prati, Giusti, Tommaseo e Montazio, della *claque* intellettuale di Gustavo Modena (cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, Perugia, Stabilimento tipo-litografico in San Severo, 1865, p. 133), e poi, nel primo anniversario della morte dell'attore fu, con Mauro Macchi e Bellotti Bon, uno dei tre oratori che ne commentarono la figura (cfr. *Gustavo Modena. Politica e arte. Epistolario con biografia (1833-1861)*, Roma, Commissione editrice degli scritti di G. Mazzini, 1888, p. CXXXVI).

⁴⁴ Per quanto riguarda il teatro musicale, gli entusiasmi patriottici del pubblico appaiono connessi alle opere di Rossini, Verdi e Auber (cfr. J. H. Billington, *Con il fuoco nella mente. Le origini della fede rivoluzionaria*, Bologna, Il Mulino, 1986 (ed. orig. 1980), pp. 234-242); diversamente, nel caso del teatro recitato, il contributo idealistico e rivoluzionario dei drammaturghi venne trasmesso e integrato da quello degli attori. Riassumendo la contrapposizione, possiamo dire che nell'opera i messaggi patriottici risultavano dall'applicazione d'una chiave di lettura metaforica da parte del pubblico, e nel teatro recitato dal linguaggio allusivo e metaforico utilizzato dagli attori. Sullo spirito risorgimentale del teatro ottocentesco v. F. Doglio, *Il teatro*

Gli attori degli anni '40 — e in particolar modo Modena che figura agli inizi di tutte le linee di tendenza — avevano riattivato e reso storicamente significativo il rapporto della loro classe professionale con gli intellettuali, e Verdi, sempre alla ricerca di nuovi argomenti ed effetti, non esitò a rinunciare alla collaborazione dei librettisti di mestiere per rivolgersi a quegli stessi traduttori e drammaturghi i cui testi venivano rappresentati con successo. Traduttori e drammaturghi che, tra l'altro, erano anche intellettuali di rilievo e potevano contribuire al rinnovamento dell'opera (così, forse, pensò Verdi) sia con le conoscenze teatrali che con la propria cultura.

L'influenza delle cerchie colte sarebbe risultata determinante, se Verdi, ultimando il *Re Lear* progettato nel 1850 con Cammarano, avesse rapidamente sviluppato, lungo le direttive enucleate con Maffei, una drammaturgia basata sul trasferimento dei valori del testo originario alla realizzazione operistica. Verdi, invece, non solo rimandò l'impegnativo incontro con Shakespeare, ma di tutto il lavoro compiuto sul *Re Lear*, rinunciò al concettoso testo shakespeariano⁴⁵, mantenendo alcune situazioni che trasferì al *Rigoletto*, dove figurano i temi della tenerezza filiale fra Lear e Cordelia, la struttura del quartetto originariamente pensato per Edgardo, Lear, Kent e il Buffone, la tempesta e il lamento di Lear sul cadavere della figlia⁴⁶. L'abbandono del *Re Lear* consentì dunque l'emancipazione d'una drammaturgia originale, che non trovava i propri valori nel testo letterario, ma nell'opera di formalizzazione realizzata dal compositore sulla base di indizi di varia provenienza, e che ripropone sotto una diversa angolatura i problemi dell'interpretazione drammatica, del personaggio e dei modelli attorici.

patriottico nel Risorgimento, in *Teatro e Risorgimento*, a cura di F. Doglio, Rocca S. Casciano, Cappelli, 1961, pp. 5-51.

⁴⁵ Il *Re Lear* progettato con Cammarano è documentato soltanto dalla «selva dell'opera»; di quello meditato con Somma resta invece il libretto. Circostanza che ha permesso di individuare le ragioni della mancata realizzazione nell'utilizzo d'un linguaggio intellettuale, che invece di esprimere ciò che si vede, lo spiega e lo completa. (cfr. L.K. Gerhartz, *Il Re Lear di Antonio Somma ed il modello melodrammatico dell'opera verdiana. Principi per una definizione del libretto verdiano*, in *Atti del I° Congresso internazionale di studi verdiani*, Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1969, pp. 110-115).

⁴⁶ Cfr. P. Pinagli, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, pp. 52-55.

4. La ricognizione documentaria sembra relegare gli scambi fra il teatro musicale e quello recitato sul piano dell'ovvietà: Verdi e gli attori vennero influenzati dagli stessi drammaturghi, si riferirono agli stessi ambiti letterari e, professionalmente, ebbero a che fare con gli stessi impresari (Bartolomeo Merelli e Alessandro Lanari)⁴⁷, è quindi naturale che il compositore abbia commissionato il *Re Lear* all'autore della *Parisina* o progettato di musicare il *Kean*; così come è naturale che Alamanno Morelli — primo attore della Compagnia Lombarda dopo la partenza di Modena — abbia allestito al Teatro Re il *Macbeth* due mesi dopo il successo dell'omonima opera verdiana. La visione simultanea delle emergenze teatrali del periodo può però consentire conoscenze più stimolanti e dinamiche se, invece di appagarci dei passaggi materialmente avvenuti al suo interno, passiamo alla ricerca dei modi compositivi comuni alle forme estetiche dello spettacolo, siano esse i personaggi creati dagli attori o le opere di Verdi.

Per impostare con chiarezza il confronto, va detto che l'equivalente del compositore nel teatro recitato del pieno Ottocento è l'attore. Sono infatti i 'grandi attori' che impongono una nuova e più potente nozione di personaggio, che immettono nelle tradizionali strutture produttive gli esiti d'una creatività originale e indipendente, che piegano (come fece Verdi) il sistema dei ruoli ai propri intenti espressivi e che individuano autonomamente il personaggio, relegando i letterati su posizioni simili a quelle dei librettisti verdiani. Si pensi ai rapporti della Ristori coi suoi «copionisti», fra i quali figurano Montanelli, Somma, Carcano e Dall'Ongaro⁴⁸; agli studi coi quali Rossi e la Ristori documentarono la composizione dei loro ruoli più importanti⁴⁹; alla pratica di sceneggiare l'argomento seguendo le indicazioni dell'interprete principale. A titolo d'esempio, riempio la genesi del copione del *Figlio delle selve*, che presenta

⁴⁷ Ai rapporti professionali fra Modena e Merelli si fa riferimento anche in L. Bonazzi, *Gustavo Modena e l'arte sua*, cit., pp. 18; 30.

⁴⁸ A partire dal 1855, la Ristori intensificò il rapporto «con scrittori e traduttori assoldati e teleguidati passo per passo anche a grande distanza» (L. Caretti, *La regia di Lady Macbeth*, in *Il teatro del personaggio*, cit., p. 164). Sulla significativa collaborazione con Giacometti v. E. Buonaccorsi, *La Maria Antonietta di P. Giacometti nelle lettere dell'autore ad A. Ristori*, in «Bollettino del Museo-Biblioteca dell'Attore», n. 4, 1973, pp. 3-27.

⁴⁹ E. Rossi, *Studi drammatici e lettere autobiografiche*, Firenze, Le Monnier, 1885; A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, Torino-Napoli, Roux, 1887.

scansioni significativamente analoghe a quelle della produzione delle opere verdiane, nella quale distinguiamo 1) l'individuazione degli elementi drammatici essenziali da parte del compositore, 2) l'apporto strumentale e guidato del librettista, 3) la realizzazione musicale.

In un primo momento, un ammiratore di lingua tedesca presentò a Tommaso Salvini una sua approssimata e confusa traduzione del *Figlio delle selve* di F. Halm (pseudonimo di Eligio F.S. Münch-Bellighausen); l'attore, pur non potendo «comprendere le frasi», individuò i caratteri e le situazioni che gli interessava far risaltare. In seguito, il letterato Giulio Du-Coster ridusse «in elegante e poetico italiano» il materiale fornito dall'anonimo ammiratore. Su questa base letteraria, Salvini portò infine a termine la creazione del personaggio che, si badi bene, includeva anche l'articolazione delle frasi. Scrive l'attore:

Il compianto amico mio, Giulio Du-Coster, insigne letterato, [lasciò] a me la cura di verseggiare il protagonista, onde imprimere quella rude incisione ed il barbaro colore che meglio si addicevano a quel personaggio⁵⁰.

Salvini (in relazione al proprio personaggio) si comportò dunque come un compositore-demiurgo, e cioè, stabili i nuclei dinamici dell'azione e la formalizzazione scenica del dramma, delegando ai letterati il compito di provvedere dei necessari ponti testuali questi due livelli del processo compositivo.

Alla fine degli anni '50, la consapevole funzione creativa dei 'grandi attori' aveva ormai evidenziato il valore estetico dell'interpretazione, della quale si discuteva e ragionava come di un'opera d'arte indipendente. Le radici del fenomeno ci riportano ancora una volta a Gustavo Modena che non fu soltanto il maestro dei 'grandi attori' italiani, ma l'iniziatore della loro arte.

Il metodo seguito da Modena per estrarre il personaggio dalla parte scritta è riferito dal letterato e drammaturgo Francesco Dall'Ongaro in uno studio pubblicato poco dopo la morte dell'amico:

⁵⁰ T. Salvini, *Ricordi aneddoti e impressioni*, cit., p. 162.

Egli cercava nei drammi e nelle tragedie quel passo in cui risplendesse più chiaro e più vero il carattere del personaggio che intendeva rappresentare. Il poeta non ha sempre la stessa felicità nell'esprimere il suo concetto. Lo rivela sovente in un monologo, in una frase, in una parola. L'attore deve cogliere questo lampo che sfugge ai mediocri, e che forse il poeta medesimo non avvertiva abbastanza. Codesto passo è come l'unghia che basta a immaginare il leone.

Quando Modena aveva trovato questo concetto fondamentale, questo tratto caratteristico del personaggio, si considerava padrone del soggetto. Con questo lampo di luce rischiara tutto il suo quadro: e dove la parola venisse meno, aveva il gesto, il silenzio, l'espressione del viso che suppliva⁵¹.

Questo modo di procedere imponeva, una volta individuato il personaggio, di ridefinire il testo in sua funzione. Per ricomporre in un'unità organica le sfasature fra i propri intenti espressivi e la base letteraria, Modena attivò un livello di finzione che aveva per oggetto l'effettivo sentire del personaggio e definiva e riplasmava, come una sorta di fondo visibile, le implicazioni e il senso delle parole dette.

Lo studio di Dall'Ongaro e il libro del comico Luigi Bonazzi, che fu allievo e compagno di Modena, descrivono numerosi casi in cui l'individuo creato dall'attore muta l'originario valore drammatico del testo. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, la libertà creativa dell'attore apportò alla tradizione italiana un inedito criterio di rigore. Le infedeltà all'autore rispondevano infatti allo scopo di consentire l'organico sviluppo di quanto nel testo era presente in potenza e trapelava da una frase o da un dettaglio — l'unghia del leone. Scrive Modena in un appunto manoscritto: «L'artista dovrebbe dalle parole affidategli salire al tipo a cui *solamente* sono applicabili, siccome l'autore è dal tipo disceso alle parole»⁵². L'autore al termine della composizione e l'attore all'inizio del proprio lavoro venivano dunque visti come equidistanti dal personaggio che costituiva l'oggetto dell'espressione scenica e che, in definitiva, non era ancora presente.

Il sistema di Modena poté radicarsi nella cultura teatrale italiana, poiché, pur presentando momenti di autentica novità, corri-

⁵¹ F. Dall'Ongaro, *Studi drammatici: Gustavo Modena*, in «Rivista Contemporanea», agosto 1861, p. 293.

⁵² Biblioteca del Burkardo di Roma, Autografi I, cart. 46.

spondeva alla situazione esistente in quanto sviluppo creativo ed artisticamente elevato della frattura che separava le convenzioni recitative dalle tradizioni letterarie.

Verdi, nelle opere che seguono il progetto di musicare il *Kean*, compì un'operazione drammaturgica che, pur rispondendo alle esigenze e ai mezzi d'un contesto teatrale radicalmente diverso, presenta numerose analogie con quella di Modena. La prassi verdiana non era inizialmente centrata sul personaggio ma vi giunse con un percorso ellittico di cui vedrò d'illustrare l'andamento.

Il collaudato insieme delle convenzioni narrative, musicali e sceniche del teatro d'opera era avvertito da Verdi come una costrizione da abbattere per poter espandere l'esigenza di una maggiore libertà inventiva che, a quanto risulta dalle lettere e dai rapporti professionali con i librettisti, aveva per obiettivo primario una spettacolarità variata e ricca di effetti. In una lettera a Somma, il compositore esprime con inconsueta ampiezza di riferimenti il proprio pensiero:

Trovo che la nostra opera pecca di soverchia monotonia, e tanto che io rifiuterei oggi di scrivere soggetti sul genere del *Nabucco*, *Foscari* ecc. ecc. Presentano punti di scena interessantissimi, ma senza varietà. È una corda sola, elevata se volete, ma pur sempre la stessa. E per spiegarmi meglio: il poema del Tasso sarà forse migliore, ma io preferisco mille e mille volte Ariosto. Per la stessa ragione preferisco Shakespeare a tutti i drammatici, senza eccettuarne i Greci. A me pare che il miglior soggetto in quanto a effetto che io m'abbia finora posto in musica (non intendo parlare affatto del suo merito letterario e poetico) sia *Rigoletto*. Vi sono posizioni potentissime, varietà, brio, patetico: tutte le peripezie nascono dal personaggio leggero, libertino del Duca, da questo i timori di Rigoletto, la passione di Gilda ecc. ecc.⁵³.

Nella prassi verdiana il dramma prende corpo in quanto retroterra espressivo (o sottotesto) degli eventi spettacolari. In primo luogo, il compositore richiede agli argomenti quelle caratteristiche di varietà, originalità e potenza che determineranno la struttura generale dello spettacolo, e solo nel caso vengano soddisfatti questi requisiti essenziali prende in considerazione le relazioni e gli elementi interiori dei singoli personaggi. Verdi fu consapevole che la varietà desiderata «dal suo pazzo cervello» presentava l'inconve-

⁵³ Lettera del 22 aprile 1853, in A. Pascolato, *Re Lear e Ballo in Maschera...*, cit., p. 45.

niente di tendere ad una spettacolarità disgregata e confusa, e mantenne l'equilibrio formale del melodramma individuando con determinazione (e genio) quelle entità individuali che rendevano necessaria la successione degli effetti e che costituiranno in prospettiva — soprattutto nel caso della «trilogia» — l'aspetto vincente della sua opera.

È indubbio che Verdi sia stato attratto da *Kean*, da *Le Roi s'amuse*, dal *Trovador*, da *La Dame aux camelias* perché sulle scene del teatro d'opera non si erano mai visti né attori maledetti, né buffoni deformi, né zingare infanticide, né — secondo la cruda espressione verdiana — «donne puttane», così come non si erano mai seguiti avvenimenti conformi ai ruoli sociali di questi individui, e cioè, rappresentazioni shakespeariane, beffe brutali, scene di tortura e «orgie a domicilio» (come una ottocentesca riduzione in prosa della *Traviata* sottotitola il primo atto)⁵⁴. Ma gli eccezionali insiemi di effetti consentiti dai drammi originali delineavano dei personaggi per i quali le tradizioni operistiche non presentavano né modelli, né prassi costruttive. Verdi risarcì tale mancanza, facendo della «creazione» attorica del personaggio un criterio compositivo, e cioè, integrando alla definizione vocale delle parti la loro realizzazione scenica (innovazione rivoluzionaria, basti pensare alla separazione fra la drammaturgia musicale e la drammaturgia dell'attore nelle esecuzioni dell'opera seria rossiniana). Questo procedimento attivò un livello culturale omogeneo fra il melodramma e il teatro recitato e fece infine sbocciare in un'organica visione drammaturgica l'irrequieto sperimentalismo degli ultimi anni. A differenza d'un Pacini o d'un Mercadante, Verdi capì che per ottenere delle novità effettive e pregnanti non bastava tradire, variare o lavorare al tornio dell'arricchimento armonico le vecchie forme⁵⁵, ma occorreva agire direttamente sulla logica che presiedeva alla loro determinazione, riferendosi quindi a un nuovo modello antropologico. Mentre la strutturazione per recitativi e forme chiuse tendeva a riprodurre per forza d'inerzia dei tipi umani composti da «affetti»

⁵⁴ Cfr. N. Vitaliano, *Colei che tace*, in «Rivista del teatro», dicembre 1915.

⁵⁵ Per una visione critica della produzione operistica media durante il predominio di Verdi è fondamentale il cap. *Il crollo di una tradizione (l'opera italiana negli anni 1840-1870)*, in J. Buden, *Le opere di Verdi*, II, *Dal Trovatore alla Forza del Destino*, Torino, EDT/Musica, 1986 (ed. orig. 1978), pp. 3-34.

assoluti, le cui manifestazioni apparivano logicamente intercambiabili, Verdi scelse quali modelli e oggetti dell'espressione artistica degli individui complessi e animati da moventi contraddittori e compresenti, che irrompevano gli uni negli altri tramite gesti di marca prettamente recitativa, come lamenti, lapsus, invettive e slanci passionali — per non cogliere che due esempi distanti, si pensi al celeberrimo «Amami, Alfredo» e all'improvviso grido di Desdemona: «Ah! Emilia, addio! Emilia, addio!».

Verdi, già nel *Macbeth*, aveva inteso esprimere sia gli enunciati verbali che le «posizioni» dei personaggi⁵⁶, ma è a partire dal *Rigoletto* che il compositore capì che lo spettacolo non era soltanto un intreccio unidimensionale di vari elementi (musicali, verbali, figurativi, gestuali, coreografici ecc.), e incominciò a esplorare, con la scorta dei suoi nuovi personaggi-individui, le infinite possibilità della dialettica fra le parole e le «posizioni», fra i comportamenti e l'intimo sentire, fra i fenomeni e gli oggetti drammatici in sé, pervenendo a sfiorare quella particolare e fondamentale figura della «poesia dell'attore» che è l'anfibologia.

Spiega Ferdinando Taviani che l'anfibologia per l'attore ottocentesco è «l'arte di gettare con un solo colpo qualcosa in due direzioni diverse ed implica che ambedue queste direzioni sono chiare per chi osserva»⁵⁷. E per l'appunto anfibologica, né altrimenti definibile con un solo attributo, è la parte di Filippo II nella prima sezione del duetto col Grande Inquisitore. In questo brano del *Don Carlos* (1867), il re chiede se deve o meno sacrificare il figlio alla stabilità del regno, e nel farlo si serve di una vibrante declamazione che si contrappone alla vocalità ieratica dell'Inquisitore, pur poggiando sulla lugubre marcia che aveva accompagnato l'entrata di quest'ultimo. La situazione ci comunica che il pensiero di mandare a morte il figlio turba profondamente Filippo II, e che, pure, il re costituisce col suo antagonista apparente un'unità organica la cui struttura gerarchica verrà esplicitata al termine del duetto: «Dunque il trono piegarà dovrà sempre all'altare». Al di là dei possibili esem-

⁵⁶ Scriveva Verdi alla Barbieri-Nini: «io ho cercato [...] di fare della musica attaccata il più che poteva alla parola ed alla posizione; ed io desidero che questa mia idea la comprendano bene gli artisti» (*Lettera del 2 gennaio 1847*, in *Verdi's «Macbeth». A Sourcebook*, cit. p. 29).

⁵⁷ F. Taviani, *Alcuni suggerimenti...*, cit., p. 93.

pi, Verdi fu pienamente consapevole delle possibilità anfibologiche dell'espressione musicale. Scrive infatti ad Antonio Ghislanzoni:

La musica può riuscire egregiamente a dire due cose in una volta: è una qualità di quest'arte mal considerata dai critici e mal tenuta dai maestri⁵⁸.

In sintesi: Verdi sostituì al modello antropologico stancamente implicato dalle forme dell'opera italiana, degli individui costituiti da un amalgama di elementi contrapposti, e, di conseguenza, cessò di riferirsi alla declamazione tragica (che del recitativo operistico era stato l'alveo genetico e continuamente rinnovato)⁵⁹, per adottare il modello della recitazione romantica. Modello che influi sia sulle prestazioni sceniche dei cantanti⁶⁰, sia sulle strutture generali del melodramma. Con ciò non intendo affermare che Verdi abbia mutuato dal teatro recitato o, più precisamente, da Modena un vero e proprio metodo compositivo; ma che la congiunta volontà di produrre degli organismi drammatici autonomi rispetto ai valori letterari e di conservare le *forme spettacolari implicite* nei testi originali (nelle quali era marcata con forza l'azione dell'interprete), abbia naturalmente portato il musicista a ripercorrere il percorso creativo dell'attore.

Esaminiamo dunque la costituzione dei personaggi-individui della «trilogia popolare». Rigoletto, Azucena e Violetta sono parti atipiche sia nell'ambito dell'opera italiana, che in quello del melodramma verdiano, dove spiccano fra diversi gruppi di ruoli vocali

⁵⁸ *I copialettere...*, cit., p. 667.

⁵⁹ Cfr. R. Rolland, *Le récitatif de Lully et la déclamation de Racine*, in Id., *Musiciens d'autrefois*, Paris, Hachette, 1921, pp. 143-168. All'inizio dell'Ottocento la declamazione tragica (in questo caso alfieriana) influenzò anche un musicista fondamentalmente lirico come Bellini, che progettò «de mettre en musique l'*Oreste* d'Alfieri, tel quel ce grand poète l'avait écrit» (A. Pougin, *Bellini sa vie, ses oeuvres*, Paris, Hachette, 1868, p. 127).

⁶⁰ Verdi stesso riprovò le tendenze recitative che, pure, aveva contribuito a diffondere: «Che uomini e donne cantino e non gridino: abbino presente che declamare non vuol dire strillare. Se nella mia musica non vi sono molti vocalizzi, non vi è per questo bisogno di mettersi le mani nei capelli, e smaniarsi come furibondi» (*Lettera a Leone Giraltoni del 9 dicembre 1857*. La traduzione francese di questa lettera è edita in «Gazzetta Musicale di Milano», XVIII (1860), p. 199. Qui cito dal facsimile conservato presso l'Archivio dell'Istituto di Studi Verdiani di Parma, 49/50).

connotati da funzioni fabulistiche analoghe⁶¹; alla base della loro celebrata individualità è però riconoscibile uno stesso meccanismo compositivo che consiste nel preordinare quale scheletro della realizzazione drammatica due serie di elementi in forte contrasto. Rigoletto è l'anima nera del duca e, al contempo, un padre severo, geloso e pieno d'amore. Azucena vive allo scopo di vendicare la madre e ama come un figlio quello stesso Manrico che è uno dei due oggetti possibili della sua vendetta. E Violetta, pur essendo — dice Verdi — una «puttana», è capace di sacrificare, per amore d'Alfredo, dapprima la propria vita mondana e poi l'esistenza. Tecnicamente, il personaggio-individuo è la risultante degli opposti che lo costituiscono, la loro unità. Compito essenziale dell'elaborazione drammaturgica è dunque quello di stabilire fra i due perni dai quali deve risultare il personaggio, un fitto reticolo di relazioni in cui distinguiamo tre forme di rapporto. Gli elementi contrapposti 1) vengono riconosciuti dal personaggio che si contempla come da un punto esterno, 2) si susseguono l'un l'altro, 3) si sovrappongono determinando dei momenti di evidente compresenza, che sono particolarmente importanti ai fini del nostro discorso poiché assimilano al melodramma un grado di finzione proprio al teatro degli attori.

Esaminiamo nell'ordine queste tre forme di relazione. Rigoletto, fra i personaggi della «trilogia popolare», è il più riflessivo e consapevole. In lui, quella caratteristica tensione di elementi contrapposti che in Azucena si traduce in veri e propri stati schizoidi, è fatta oggetto di analisi. La forma del suo lucido monologare è un recitativo solcato da slanci melodici e caratterizzazioni mimiche. Dopo aver composto brani come «Pari siamo! ... io la lingua, egli ha il pugnale» e «Della vendetta alfin giunge l'istante!», Verdi credette di aver vinto la sua radicata avversione per i recitativi lunghi⁶² senza rendersi conto che in questi casi la riflessione dipanava i risvolti interiori del personaggio svolgendo una funzione assai vicina a quella dell'aria. Anche Violetta vede se stessa in rapporto alla società, ma in modo lampeggiante e intuitivo. Per due volte nel corso del

⁶¹ Sulle stereotipie della drammaturgia verdiana v. M. Baroni, *Il declino del patriarca. Verdi e le contraddizioni della famiglia borghese*, Bologna, Università di Bologna, 1979; M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979.

⁶² Cfr. la *Lettera del 9 settembre 1853*, in Pascolato, *Re Lear e Ballo in Maschera...*, cit., p. 56.

dramma, l'allucinata percezione del proprio stato illumina e precede di misura le grandi decisioni del personaggio. Già sedotta dall'amore di Alfredo e ancora incerta se abbandonarsi o meno a questa disinteressata passione, Violetta enuncia la sua condizione di «povera donna, sola, / abbandonata in questo / popoloso deserto / che appellano Parigi», con un rapido recitativo che s'innesta nella vorticoso cabaletta di fine d'atto («Sempre libera degg'io»). Va inoltre segnalata la frase melodica discendente («Dunque alla misera»), che nel duetto con Germont padre precede la decisione di sacrificare se stessa a favore della sorella di Alfredo abbandonata dal fidanzato in seguito all'apparire d'una mondana nei suoi orizzonti familiari. Sacrificio che correrebbe il rischio di apparire innaturale e dovuto alla volontà di commuovere a tutti i costi, se non facesse seguito a uno sguardo introspettivo, che mostra come l'abbandono dell'amato sia determinato dalla volontà di appianare le contraddizioni di un'esistenza torbida e infamante.

L'esame delle fasi di transizione fra gli opposti versanti dei personaggi, riserva qualche sorpresa poiché non presenta affatto quelle successioni graduali che sarebbe logico attendersi da costruzioni drammatiche così articolate e compiute. Nel primo atto del *Rigoletto*, il buffone si trasforma in un individuo terrorizzato in un solo istante. Allo stesso modo, neppure Violetta passa per gradi dalla condizione di mondana a quella di trepida amante; al termine del primo atto ciò che vediamo in scena è l'allucinante incarnazione d'uno stato sociale, ma quando il sipario si riapre sulla casa di campagna dove Violetta vive con Alfredo ella ha già lasciato «dovizie, onori/e le pompose feste».

La mancanza di trapassi graduali e definitivi riflette lo statuto dei personaggi-individui, che sono forma unitaria e contesto di elementi contrapposti che emergono alternativamente in primo piano senza succedere l'uno all'altro. Particolarmente indicativi risultano quindi i momenti di duplicità e compresenza che costituiscono la sigla dell'intero personaggio.

Esaminiamo separatamente il caso di Azucena, poiché quelli di Rigoletto e Violetta presentano sotto tale profilo una più marcata affinità strutturale.

Azucena vive allo scopo di vendicare la madre, ma l'oggetto di questo imperativo è fin troppo vicino. Si tratta di Manrico, che ama

come un figlio. Ne deriva una dissociazione intima che Verdi rende evidente conferendo alla zingara uno stato mentale spesso alterato. Gli opposti affetti che costituiscono il personaggio non potendo né prevalere l'uno sull'altro, né essere ammessi con tutto il loro carico di orribili implicazioni, spingono Azucena ai margini di sé, la alienano dalla visione della propria volontà. Di qui, i vaneggiamenti e le ossessive reminiscenze del passato, che mettono in scena una compresenza di motivazioni inconciliabili mostrandone gli effetti psichici.

In Azucena, gli opposti elementi dell'individuazione drammaturgica pertengono alla vita mentale del personaggio; nel caso di Rigoletto, di Violetta e anche in quello del progettato *Kean* i contrasti costitutivi riflettono invece un più generale conflitto fra società e individuo. L'attore, il buffone e l'etera sono persone pubbliche alle quali la comunità sociale delega in parte l'organizzazione della vita mondana, escludendole però dalle proprie gerarchie di valori. Basta scrostare la vernice della divertita condiscendenza pubblica perché nell'attore appaia il saltimbanco, nel buffone il «cane», il «serpente» e nell'etera la peccatrice che infetta e rende a sua volta intoccabili i parenti dell'amato. In queste categorie di individui la carica passionale degli esclusi coesiste con la piena padronanza dei comportamenti sociali sui quali si basa la loro professione. Sotto tale profilo *Rigoletto* e *Traviata* non appaiono accomunati al *Kean* di Dumas, ma a quello di Modena, che aveva individuato nell'autodisciplina imposta dall'esercizio scenico la cifra fondamentale di tutto il personaggio⁶³. L'attore sa essere in società un perfetto gentleman, così come in scena sarà di volta in volta Amleto, Otello, Romeo. In modo analogo, Rigoletto per poter svolgere le mansioni del buffone deve crearsi una specie di psiche funzionale che ad ogni situazione lo faccia istintivamente reagire nel modo che i cortigiani e soprattutto il principe si aspettano da lui. La stessa abilità d'interprete d'un determinato ruolo sociale è inoltre propria dell'etera.

Qualora la vita emotiva e l'intima realtà dei personaggi si manifesti attraverso i comportamenti indotti oppure direttamente imposti dal contesto sociale riscontriamo degli effetti di compresenza che

⁶³ Cfr. L. Bonazzi, *Gustavo Modena...*, cit., pp. 133-134.

attivano nella sfera espressiva dell'opera un doppio livello di finzione (al quale Verdi pensò poi di conferire maggiore evidenza e centralità, come risulta dall'attenzione del compositore per il *Tartufo* di Molière).

Per cogliere il valore di rottura e le implicazioni di questo aspetto della drammaturgia verdiana occorre ricordare che la finzione era quasi esclusivamente prerogativa del «canto represso, dissimulato»⁶⁴, caratteristico di tante parti di basso o baritono donizettiane, come, ad esempio, Don Alfonso nella *Lucrezia Borgia* (1833), Lord Enrico Asthon nella *Lucia di Lammermoor* (1835), Alfonso X nella *Favorita* (1840) e Ircano nella *Sancia di Castiglia* (1832). In altri termini, la finzione anziché essere l'indice d'una complessità di motivazioni e sentimenti, definiva un tipo vocale e veniva trattata alla stregua di un «affetto».

Due scene della *Traviata* e del *Rigoletto* mostrano con particolare chiarezza il modo in cui la dialettica fra il comportamento e l'intimo sentire del personaggio rinnova il tessuto del melodramma determinandone la forma espressiva.

Violetta, dopo il colloquio con Germont padre, si siede al tavolo e inizia una lettera di addio; nel mentre, entra Alfredo che la interroga circa il contenuto dello scritto. Violetta risponde in termini contraddittori che non pongono in sospetto il suo interlocutore. Al momento, è un'altra la preoccupazione che lo turba. Il padre gli ha comunicato che sta per raggiungerlo. Affettando sicurezza, Alfredo mostra di credere che tale visita non comporterà alcun mutamento. Violetta coglie l'occasione ed esce col pretesto di non volersi far sorprendere da Germont. All'esterno, una carrozza la condurrà immediatamente a Parigi.

Questa successione di fatti non dà adito a forme chiuse; le battute fra Alfredo e Violetta non costituiscono un duetto, né la fuga della protagonista è rallentata dalla canonica aria di entrata. D'altra parte, l'intera sequenza non è nemmeno classificabile come recitativo a causa dell'importanza che vi hanno gli incisi melodici. Mila, intuendo la mimesi dell'esecuzione attorica, rileva «un continuo alternarsi di spunti melodici nuovi e di libera declamazione»⁶⁵.

⁶⁴ Cfr. G. Pacini, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Le Monnier, 1875, p. 103.

⁶⁵ M. Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 68.

Musicalmente, il brano si suddivide in cinque sezioni strettamente correlate. 1) Una patetica e descrittiva melodia affidata al clarinetto accompagna la stesura della lettera. 2) Con l'entrata di Alfredo inizia un pulsante movimento orchestrale nel quale le battute degli interlocutori figurano come valori ritmici («Che fai?» / «Nulla» / «Scrivevi?» / «Sì... no...» / «Qual turbamento!»). 3) Un breve recitativo non accompagnato di Alfredo comunica l'imminente arrivo di Germont padre. 4) Allorché Violetta dichiara di volersene andare per evitare l'incontro, il ritmo febbrile dell'orchestra e l'inedita conduzione vocale mostrano uno stato d'animo che perfora l'azione di fuga ed abbandono imposta dalle convenzioni sociali. Alfredo chiede «Perché piangi?» e Violetta, rispondendo «Di lagrime avea d'uopo... or son tranquilla... / Lo vedi?... ti sorrido», tenta di restaurare il suo comportamento con una menzogna di matrice mondana, che viene sorretta dai trilli dell'orchestra. 5) Un breve, spettacoloso passaggio orchestrale e il sentimento che abbiamo finora percepito attraverso la sua repressione sfocia in una piena melodia che Verdi, già alla prima rappresentazione, aveva inciso nella memoria degli spettatori con il preludio al primo atto: «Ammi, Alfredo, quant'io t'amo... Addio».

Come il tempestoso addio di Violetta, anche la sequenza drammatica che nell'Atto II di *Rigoletto* va dall'entrata del buffone a quella di Gilda si articola in forme inclassificabili rispetto alle strutture del melodramma ottocentesco. Marcello Conati ha osservato che in questa scena il discorso musicale sostanzia «i quattro momenti nodali attraverso i quali si sviluppano le transizioni psicologiche del personaggio: 1) Rigoletto indaga sulla sorte di Gilda fingendo indifferenza; 2) scopre che è nel palazzo e rivela ai cortigiani che è sua figlia; 3) inveisce contro i cortigiani; 4) piange e implora»⁶⁶. La struttura della scena è in parte dovuta all'originale francese dal quale provengono i quattro momenti nodali: la ricerca, l'agnizione (Triboulet: «Je veux ma fille!»), l'invettiva («Courtisans! courtisans! démons! race damnés») e il lamento («Je demande pardon, Messieurs, sous vos pieds»). Fra l'opera e il dramma esiste però un'importante variazione che riguarda l'entrata di Rigo-

⁶⁶ M. Conati, *Rigoletto di Giuseppe Verdi. Guida all'opera*, Milano, Mondadori, 1983, p. 222.

letto e che integra i luoghi della recitazione romantica già presenti nell'originale (l'invettiva e il lamento) con un sintetico effetto di compresenza.

In *Le Roi s'amuse*, Triboulet entra con indifferenza. La sua simulazione è completa e quindi impenetrabile. La didascalia avverte: «Rien ne paraît changé en lui. Il a le costume et l'air indifférent du bouffon». Un cortigiano, per non fare capire a Triboulet che stavano parlando di lui, di Blanche e del re, finge di continuare una conversazione già incominciata e canta un *couplet* che il buffone, fedele al proprio ruolo, prosegue a suo modo (anche nell'Atto I, sc. II, Triboulet aveva ironicamente completato un *couplet* del re). *Rigoletto* non serba traccia dei *couplets* del buffone, resta però l'idea d'innestare alla scena una melodia senza parole, che il protagonista, entrando, intona fra sé per nascondere la ricerca della figlia. Tanto nel dramma che nell'opera la canzone è connessa allo status sociale del buffone, ma mentre nel primo caso i *couplets* nascono da una schermaglia verbale che s'articola fino a formare un'ampia scena concertata, nel secondo il motivo di Rigoletto è immagine immediata di una condizione. Il personaggio entra in modo buffonesco, e cioè «canterellando», ma — precisa la didascalia — «con represso dolore», e Verdi si serve di quel mesto «la rà, la rà» per mostrare il risultato antropologico delle costrizioni sociali: un animale sospettoso e ferito, e consapevole, d'altra parte, che l'essere un animale di corte è anche l'unica difesa che può opporre agli arbitri dei cortigiani. Allorché Marullo, interrogato sulle sue imprese serali (culminate nel rapimento di Gilda), gli risponde di avere «dormito sempre», Rigoletto constata «Ah voi dormiste!... Avrò dunque sognato» e poi esplose in quel suo motivo 'canterellato' che è un'offesa e uno scudo, un lamento e una pratica sociale, un tentativo di nascondersi e un atto rivelatorio, e cioè, pur nella semplice fattura musicale, una raffinata anfibologia.

L'analisi mostra che i personaggi-individui non derivarono da forme preesistenti ed, anzi, rinnovarono il tessuto operistico specie in rapporto ai loro momenti di *climax* e compresenza, la cui attuazione venne condotta secondo una sorta di montaggio dei livelli espressivi, che articolò in sequenze le diverse fasi dei rapporti fra l'accadere fenomenologico, il comportamento del personaggio e il

suo intimo sentire. Ad esempio, nella scena della *Traviata* che abbiamo qui esaminata, la prima sezione è costituita da un brano d'atmosfera, la seconda e la terza descrivono quanto accade (una persona ne sorprende un'altra e dialoga con lei), la quarta mostra il conflitto fra l'animo e l'azione del personaggio e la quinta condensa nel balenio d'un *raptus* recitativo l'amore/passione per Alfredo. Al termine dell'espansione melodica, una breve coda orchestrale conclude il brano e accompagna l'uscita di Violetta. Dopo aver mostrato la presenza totale del personaggio, Verdi riporta l'espressività musicale al livello dell'accadere fenomenologico. Sembra quasi dirci: «Ora vedete una persona così come è, ora, invece, seguite un suo movimento». L'osservazione non è occasionale. A partire dalla trilogia, Verdi sfruttò sistematicamente la possibilità (propria dell'opera) d'intrecciare nel montaggio drammaturgico l'accadere esteriore e l'accadere interno ai personaggi. Il musicista, in questo contesto espressivo, non doveva possedere soltanto la capacità di rendere musicalmente dei generici «affetti», ma anche quella d'immaginare una trama di reazioni, trasalimenti e ricordi, che ci riporta alla nozione di personaggio-individuo sulla quale, in definitiva, poggia il sistema drammaturgico della «trilogia».

Riepiloghiamo il percorso creativo del compositore. Verdi, esattamente come un grande attore, individuava dapprima i punti chiave del personaggio (come anche dello spettacolo) e sviluppava fra questi una serie di relazioni, che si traducevano in immagini musicali talmente immediate e definite da costituire ben più che l'obiettivo del processo compositivo, il suo schema generale⁶⁷.

Ciò che muta a partire dalla «trilogia», non è dunque il trattamento intellettuale delle intuizioni drammatico-musicali (che, come sempre, vengono rapidamente formalizzate) ma la qualità (drammatica ancor prima che musicale) di quelle stesse intuizioni. Si direbbe che l'aver predisposto quale base del processo creativo i mo-

⁶⁷ Uno dei più importanti documenti del processo creativo di Verdi e del suo procedere per idee musicali drammaturgicamente concatenate è il cosiddetto abbozzo del *Rigoletto* pubblicato in facsimile in C. Gatti, *L'abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi* (edizione fuori commercio), a cura del Ministero della Cultura Popolare, 1941. Indicativa d'un metodo meno sistematico e più impressionistico, è la pagina di annotazioni relative alla *Traviata* (in C. Gatti, *Verdi nelle immagini*, Milano 1941). Specie sull'abbozzo del *Rigoletto* si è soffermata l'attenzione degli studiosi (G. Roncaglia, P. Petrobelli, M. Conati). Per entrambi i documenti ci si può oggi riferire a J. Budden, *Le opere di Verdi*, cit., I, pp. 538-530; II, pp. 138-140.

venti interni ai personaggi, abbia agito sull'inventiva verdiana facendole produrre delle strutture organiche, complesse e originali, che fissavano le dinamiche relazionali di quegli stessi moventi.

Verdi, confrontandosi con argomenti che non implicavano in modo immediato e diretto la propria realizzazione operistica, disgregò il sistema compositivo di tipo tautologico che, lungo la prima fase dei cosiddetti «anni di galera», l'aveva portato ad immaginare le opere attraverso la categoria generale dell'opera.

Con la «trilogia», Verdi smise di considerare quale principale e inalterabile materia della composizione drammatica le strutture formali dell'opera — che, del resto, aveva saputo sintetizzare in agili e trascinati spettacoli — e inaugurò un rapporto d'interscambiabilità diretta fra l'inventiva drammaturgica e quella musicale. Fatto tutt'altro che scontato. Perché tale rapporto fosse possibile (proprio in quanto rapporto fra entità distinte) occorre infatti che l'inventiva drammaturgica non restaurasse le scansioni della tradizione operistica e comunicasse alla musica le proprie movenze, e cioè occorre che Verdi imparasse a pensare indipendentemente dalle categorie operative che avevano forgiato la sua cultura professionale.

In sintesi: Verdi riuscì a rinnovare il melodramma allorché applicò al suo interno uno stile di pensiero maturato sulla base di esperienze e oggetti estetici estranei ai consueti orizzonti dell'opera italiana.

Credo che l'assimilazione delle forme sia implicite che esplicite del teatro recitato, spieghi a sufficienza le ragioni del distanziamento della drammaturgia verdiana dall'opera e, d'altra parte, sottolinei e in parte attivi l'esistenza d'un livello culturale unitario, le cui implicazioni sono quasi tutte da scoprire. Verdi stesso si rese conto d'aver realizzato con Rigoletto, Azucena e Violetta delle «creazioni» attoriche fissate. Queste parti, infatti, quasi si rappresentavano da sé e consentivano ai cantanti di suscitare, in quanto esecutori, quegli effetti e quelle impressioni globali che sulle scene del teatro recitato erano prerogativa dei grandi attori. Per indicare questi suoi particolari prodotti artistici Verdi si limitò a segnalare che, in tali casi, «la parte è fatta» e «anche una mediocrità può avere le qualità per emergere». Scrive nel 1880 in occasione della ripresa del *Simon Boccanegra*:

Il vostro Baritono deve essere un giovine, avrà voce, talento, sentimento finché volete, ma non avrà mai la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una parte faticosa quanto quella del Rigoletto, ma mille più volte più difficile. Nel Rigoletto la parte è fatta, e con un po' di voce e di anima si può cavarsela bene. Nel Boccanegra la voce e l'anima non bastano⁶⁸.

Otto anni dopo ribadisce lo stesso giudizio a proposito della *Traviata*:

Non potrei giudicarla [Gemma Bellincioni] nella *Traviata*: anche una mediocrità può avere qualità per emergere in quell'opera ed essere pessima in tutte le altre⁶⁹.

Queste affermazioni dimostrano che Verdi era consapevole di essersi immedesimato nel processo creativo dell'attore e di aver 'fatto' egli stesso le 'parti' dei propri personaggi, svolgendo in prima persona quell'insieme di individuazioni psicologiche, attribuzioni affettive e accorgimenti mimici che spettavano agli interpreti scenici e più precisamente, secondo la terminologia ottocentesca, al momento della «concezione»⁷⁰.

Probabilmente, la dirompente forza di rottura del melodramma verdiano derivò in gran parte dall'aver asservito la composizione musicale ad una pratica creativa (appunto quella della «concezione») che trovava il proprio livello di pertinenza nel teatro dell'attore, e che applicata all'opera produsse un originale sincretismo, un fenomeno sconcertante ed unico, un nuovo genere (quasi un teatro di teatri), le cui possibilità di durata — come già temeva il primo storico di Verdi, Abramo Basevi — erano connesse più al perdurare

⁶⁸ Lettera a Giulio Ricordi del 20 novembre 1880, in *Carteggi Verdi-Boito*, cit., II, p. 290.

⁶⁹ Lettera a Giulio Ricordi del 7 febbraio 1886, in *I copialettere di ...*, cit., pp. 343-344.

⁷⁰ Il momento della concezione del personaggio — rigorosamente distinto da quello dell'esecuzione scenica — costituiva il livello estetico e formale dell'arte dell'attore. Spiega Molinari, commentando Luigi Rasi: «La concezione di un personaggio si articola in due momenti: nel primo bisogna definirne in termini generali e sintetici la personalità globale, vale a dire il «carattere»; nel secondo bisogna precisare quali ne sono gli stati d'animo, i sentimenti e le passioni nei singoli passaggi del dramma. Ma sempre nell'ambito della concezione [...] rientra anche la scelta dei gesti, degli atteggiamenti, della mimica che li esprimono» (C. Molinari, *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in AA.VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di Siro Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 90).

del repertorio che non alla capacità di suscitare emuli e continuatori⁷¹.

⁷¹ Basevi, dopo aver precisato che se Verdi avesse stabilmente «innestata la sua pianta sul vegeto albero Rossiniano» «chi sa oggi a che altezza mai sarebbe egli pervenuto», ammonisce direttamente il musicista: «Consideri il *Verdi*, che l'artista non vive presso i posteri solamente per la memoria dell'Opere che lascia loro, ma ancora, e più degnamente, per quelle generazioni di discepoli, i quali in ogni età vanno perpetuando, con animo riconoscente, la gloria del loro maestro» (A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tipografia Tofani, 1859, p. 310).