



UNIVERSITÀ DI PARMA

ARCHIVIO DELLA RICERCA

University of Parma Research Repository

Il belcanto di Oscar: trasformazioni grottesche del paggio operistico

This is the peer reviewed version of the following article:

Original

Il belcanto di Oscar: trasformazioni grottesche del paggio operistico / Russo, Paolo. - In: ITINERA. - ISSN 2039-9251. - 8:(2014), pp. 1-13. (Intervento presentato al convegno Verdi: il comico e il grottesco tenutosi a Parma nel 14 novembre 2013) [10.13130/2039-9251/4597].

Availability:

This version is available at: 11381/2737113 since: 2015-02-03T09:11:05Z

Publisher:

Published

DOI:10.13130/2039-9251/4597

Terms of use:

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available

Publisher copyright

note finali coverpage

(Article begins on next page)

17 April 2024

Il belcanto di Oscar: trasformazioni grottesche del paggio operistico

Paolo Russo

paolo.russo@unipr.it

Il grottesco tra comicità e tragedia

Nei suoi *Grotteschi della musica*, Berlioz raccoglie esilaranti aneddoti che mostrano la decadenza dell'arte pur limitandosi «a citare, forniti dalla storia moderna, diversi casi di monomania inoffensiva, perciò essenzialmente piacevole»¹. Nella *Risposta dell'autore ai coristi dell'Opéra* del prologo del libro chiarisce che il titolo si spiega perché «gli accadimenti più tristi [hanno] un rovescio buffo [e possono ...] sembrare da ridere o da piangere, secondo la disposizione di spirito dei lettori»². È un'accezione oggi registrata dal nostro *Battaglia* che per estensione definisce «grottesca» anche l'espressione o la rappresentazione «paradossale e innaturale fino a raggiungere il ridicolo [con] carattere di tragica comicità». In questa definizione, al *Battaglia* non serve riferirsi all'«esasperazione dei caratteri [...] che ne risultano accentuatamente e a volte violentemente deformati e forzati in funzione [...] di un'autonoma rappresentazione del brutto, dell'orrido, del quotidiano del bizzarro ecc.»³: gli basta evidenziare la comicità che sgorga dalla tragedia, o *viceversa*. Non deve stupirci visto che Arthur Koestler ha dimostrato come ogni atto creativo sia trivalente e possa servire allo *humor*, alla scoperta scientifica o all'arte patetica, man mano che il clima emotivo in cui è presentato slitta dall'aggressività o dalla visione assurda dell'esistenza, alla neutralità disincantata, alla partecipazione emotiva, tragica o lirica⁴.

Berlioz pubblicò i suoi *Grotteschi* nel 1859, il medesimo anno in cui Verdi presentava il *Ballo in maschera* dove congiunge indissolubilmente aspetti tragici e comici e dà così forma artistica ad una accezione di grottesco che «fa reagire in modo

¹ H. Berlioz, *I grotteschi della musica* (1859), tr. it. di A. Taverna, Zecchini, Varese 2004, pp. 14-15. Tra gli esempi, invece ben più gravi di «scrittori che per sventura dell'arte ed il tormento degli artisti pubblicano le loro idee sulla musica», cita un'analisi tecnica del *Mosé* di Rossini in cui Balzac risultava «commovente, ammirava senza comprendere e percepire, si credeva un entusiasta» e una critica della *Eroica* di Beethoven in cui Gustave Planche «senza capire, senza sapere, senza ascoltare denigrava Beethoven e aveva la pretesa di insegnare a Beethoven come bisogna fare una sinfonia» (ivi, p. 15).

² Ivi, p. 9.

³ S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, UTET, Torino 1972, vol. VII, p. 77. Il *Battaglia* propone otto definizioni del lemma: la prima che ho citato è quella estensiva (n. 4), e – per quanto simile – non corrisponde a quest'ultima, presentata, invece, come n. 2.

⁴ A. Koestler, *L'atto della creazione* (1969), tr. it. di G.M. Nivi, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1975, p. 15.

casuale l'uno sull'altro momenti diversi: tragici e volgari, sublimi e buffi, malvagi e patetici, ipocriti ed emozionanti [...] rovescia il bello nel brutto, capovolge basso e alto»⁵.

Nel *Rigoletto* del 1851 questi ambiti erano sovrapposti senza toccarsi: il mondo della commedia del duca di Mantova e dei cortigiani scorre per tutta la durata dell'opera senza mai percepire la tragedia in cui si dibattono Rigoletto e Gilda. I due mondi si sfiorano solo nel celebre quartetto, quando il Duca gioca all'amore con Maddalena dentro l'osteria di Sparafucile, mentre Rigoletto e Gilda li spiano dall'esterno (III,3): un muro garantisce che nemmeno in quel frangente commedia e tragedia entrino a diretto contatto. In *Un ballo in maschera*, invece, ogni situazione per quanto triste ha, per dirla con Berlioz, «un risvolto comico [...] che fa ridere o piangere, secondo la disposizione di spirito dei lettori». L'esempio più flagrante – si sa – è il Finale II quando i congiurati sorprendono nottetempo Renato con una donna velata e la costringono a svelarsi (II,5): la rivelazione di Amelia, moglie di Renato, ma in fuga da un incontro clandestino con Riccardo, avviene nel tempo d'attacco, e dovrebbe scatenare un concertato tragico, secondo le «matrici»⁶ e le ben consolidate aspettative dell'operismo ottocentesco. La risata dei congiurati che, proprio in quella sezione della forma lirica, esplose di fronte all'assurda situazione dell'innamorato clandestino con la propria sposa velata, muta però la tragedia in commedia. Anche la morte di Riccardo che conclude l'opera in modo così violento e assurdo costruisce uno scioglimento grottesco che il compositore esalta proseguendo senza sosta la spensierata musica del ballo in cui avviene la tragedia⁷.

Drammaturgia del Ballo in maschera

⁵ G. Scaramuzza, «Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller», *Itinera*, VI, 2013, pp. 36-50, qui p. 38, dove tratta della definizione di grottesco di K. Rosenkranz, *Estetica del brutto* (1853), a cura di R. Bodei, Il Mulino, Bologna 1984, pp. 186-187 e 190-191.

⁶ Di «matrici» parla A. Koestler: «per denotare ogni attitudine o abitudine o capacità, ogni sistema di comportamento ordinato che siano governati da un *codice* di regole fisse» (A. Koestler, *L'atto della creazione*, cit., p. 26).

⁷ «Col «brutto» hanno anche a che fare le morti violente così tipiche di molto Verdi, dove la morte giunge spesso assurda, sgomenta sempre, assai di rado edificante, così lontana dai modelli classici del bel morire» (G. Scaramuzza, «Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller», cit., p. 40). Sulle scene conclusive delle opere verdiane cfr. anche D. Rosen, «How Verdi's Serious Operas End», in L. Bianconi, F.A. Gallo, A. Pompilio, D. Restani (a cura di), *Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale. Atti del XIV congresso della Società internazionale di Musicologia (Bologna, 27 agosto – 1 settembre 1987; Ferrara-Parma, 30 agosto 1987)*, EDT, Torino 1990, vol. III, pp. 443-450.

In quest'opera Verdi si muove su un doppio binario: trae dal libretto originale di Scribe per il *Gustave III* di Auber le situazioni di «s drammatizzazione» – per dirla con Gilles de Van⁸ –, ma le rivolge ad un'opera drammatica di tradizione italiana. La successione di quadri che nell'opera di Auber esaltavano il sovrano illuminato, festoso e liberale, si trasforma, in Verdi, in un dramma d'amore dove «la meccanica tragica fatta di casi e di destino [...] cammina implacabilmente»⁹ fino alla tragedia conclusiva. La disposizione alla festa che nell'opera di Scribe e Auber era tratto costitutivo del sovrano (era lui che provvedeva ad organizzare materialmente le molte feste che costellano lo spettacolo), in Verdi diventa invece una «mentalità generica che suppone leggerezza, noncuranza, disinvoltura»¹⁰ come costante risvolto delle tragiche vicende che si svolgono sulla scena. Nell'opera verdiana Riccardo si muove tra il dramma abitato da Amelia senza alcuna sfumatura leggera o umoristica e l'assoluta leggerezza di Oscar che incarna il tratto festivo dell'opera. Oscar ha dunque una funzione essenziale nell'equilibrio drammatico del *Ballo in maschera*: sovverte costantemente i piani degli altri personaggi, combina eventi che inceppano le strategie dei personaggi seri. Alla fine del terzo atto rivela ingenuamente la maschera sotto cui si cela il sovrano e consente ai congiurati di colpire con sicurezza («Saper vorreste», III,8); nel primo atto («Volta la terra», I,4) sdrammatizza l'accusa di stregoneria lanciata contro Ulrica e spinge Riccardo a subire la “fatale” profezia sul suo futuro. Sappiamo quanto la “forza del destino” sia importante nell'opera verdiana: qui, come nel *Trovatore*, tale forza è enfatizzata soprattutto da una drammaturgia grottesca «a due strati, nel quale la vita e le azioni che hanno luogo alla superficie sono spiegabili esclusivamente in rapporto a quanto si svolge nel profondo e all'attività di quanti conoscono e possono controllare un'esistenza eminentemente drammatica»¹¹.

⁸ G. de Van, “‘Un bal masqué’ d’Auber à Verdi: une perspective inversés”, in H. Lacombe (a cura di), *L'opéra en France et en Italie (1791–1925). Une scène privilégiée d'échanges littéraire et musicaux. Actes du colloque franco-italien tenu à l'Académie musicale de Villecroze (16–18 octobre 1997)*, Société Française de Musicologie, Paris 2000, pp. 223-234; tr. it. “Dal ‘Ballo in maschera’ di Auber a quello di Verdi: una prospettiva invertita”, in *I quaderni del Festival Verdi*, n° 5, *Un Ballo in maschera*, Teatro Regio, Parma 2011, pp. 67–75.

⁹ Ivi, p. 75.

¹⁰ Ivi, p. 74.

¹¹ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica* (1976), tr. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985, p. 160. Cfr. anche M. Bertolini, “Economie del grottesco nell'opera letteraria di Balzac: *Le cousin Pons*”, *Itinera*, VI, 2013, pp. 64-81 e M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992, pp. 150-152.

Oscar esalta così la vena comica che percorre la tragedia perché si muove dentro una commedia, e proprio come in una commedia rappresenta il caso che ingarbuglia e rende imprevedibile l'intreccio. La «sdrammatizzazione» che Scribe e Auber ottenevano – alla maniera del dramma francese – con peripezie e ritardi nello sviluppo drammatico¹², con l'evitare di mettere subito in evidenza l'epicentro del dramma, con la cura a non far vibrare troppo la corda drammatica¹³ e con lo scarso rilievo attribuito alla vicenda amorosa, Verdi l'ottiene intrecciando i modi del dramma che legano Riccardo ad Amelia e i modi della commedia agiti da Oscar e da lui riflessi su Riccardo.

Variazioni intertestuali sul paggio in travesti nell'opera

In questo senso Oscar eredita la funzione di altri paggi delle opere del Sette e Ottocento, dal Cherubino delle *Nozze di Figaro*, allo Smeton dell'*Anna Bolena* di Donizetti. Come loro condivide il ruolo *en travesti* – cantanti donne in panni maschili –, un ruolo androgino, sessualmente ambiguo che scompiglia il realismo scenico sul palco con risvolti *voyeuristici*¹⁴. Secondo la trivalenza dell'atto creativo di Koestler, se Cherubino declina questa funzione in chiave prettamente comica, dentro la commedia di Mozart, Smeton la declina invece in ambito tragico dentro il dramma di Donizetti: medesima funzione drammatica, entrambi innamorati delle loro signore (rispettivamente di Rosina e di Anna), entrambi impegnati in canzoni concepite come musica di scena; opposta, però, disposizione dello spettatore che nel primo caso non si sogna affatto di immedesimarsi nei complicati intrighi messi in atto da Figaro o da Susanna e dalla Contessa, mentre nel secondo caso partecipa con apprensione alle tragiche vicende di Anna.

¹² «Delayed action plot»: la definizione è di S. Sadler Stanton, *English Drama and the French Well-Made Play, 1815–1915*, UMI, Ann Arbor 1955, pp. 41-42, ripresa da K.S. Pendle, *Eugène Scribe and French Opera of Nineteenth Century*, UMI, Ann Arbor 1979, pp. 85 sgg.

¹³ Cfr. G. Staffieri, “Eugène Scribe ‘sceneggiatore’ del grand opéra”, *Il Saggiatore musicale*, XVI, 2007, pp. 5-54, qui p. 31 e G. de Van, “Le Grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique”, *Il Saggiatore musicale*, III, 1996, pp. 325-360, qui pp. 333-335.

¹⁴ Il ruolo sessualmente ambiguo e *voyeuristico* di Cherubino stabilisce una vera e propria tradizione drammatica, soprattutto in Francia: in quell'ambito sono concepiti l'Oscar dell'originario *Gustave III* di Scribe, l'Urbain degli *Ugonotti*, fino al Thibault di *Don Carlos*, al Siébel e allo Stefano del *Faust* e di *Roméo et Juliette* di Gounod, poi parodiati nel Nicklausse dei *Racconti d'Hoffmann* di Offenbach. Per una lettura di genere di questa tradizione cfr. H. Hadlock, “The Career of Cherubino, or the Trouser Role Grows up”, in M.A. Smart (a cura di), *Sirens Songs. Representations of Gender and Sexuality in Opera*, Princeton University Press, Princeton 2000, pp. 67-92.

Data la natura grottesca del *Ballo in maschera*, Oscar si integra con difficoltà in questa polarità essenziale, e non solo perché non è a servizio di una signora ma di un uomo, dunque senza immediate ripercussioni erotiche, ma soprattutto perché, come Cherubino, vive dentro una commedia, ma i suoi gesti sono avvolti in un dramma cui – a differenza di Smeton, ben consapevole della tragedia della sua padrona – Oscar non partecipa: è l'unico ignaro della catastrofe che incombe su Riccardo, nota invece sia a tutti gli altri personaggi sia al pubblico.

L'opera lirica non è semplicemente un dramma con accompagnamento sonoro, ma è costruzione del dramma con mezzi musicali: ciò che non prende forma sonora, semplicemente non esiste perché il teatro musicale ricostruisce l'intreccio in strutture e forme musicali¹⁵. Verdi dunque doveva costruire in musica questo personaggio eccentrico nella tradizione operistica italiana e senza diretti modelli italiani alle spalle: non poteva utilizzare né la vocalità da opera buffa di Cherubino, né quella patetica di Smeton. Tratteggia allora il suo Oscar alla francese prendendo spunto dall'omonimo personaggio del *Gustave III* di Auber, ma con significative varianti. Auber, infatti, mischiava tratti comici e solenni sia nell'aria di sortita «Aux cieux elle sait lire» (I,3) che nella canzone «Tra là là là» (V,4) dove frasi ritmate e vocalizzi si alternano a melodie sillabiche liberamente cadenzate e recitate¹⁶. L'ambiguità dell'Oscar di Auber venne ripresa pari pari da Mercadante quando intonò *Il reggente* di Cammarano – anch'esso direttamente derivato al *Gustave III*: ne fece il tipico paggio italiano, *en travesti*, cui affidò una regolare ampia aria tripartita con coro «Della notte i rai lucenti» (I,5) e una canzone «Mascherina, qui d'amore» (III,5), ancora con coro, dove, mascherato da negromante, finge solenni sortilegi e mena scherzi insolenti alle nobildonne¹⁷.

¹⁵ Sulla questione cfr. C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, EDT, Torino 2005.

¹⁶ Nessuna delle due è una canzone autonoma ma sono entrambe integrate in numeri complessi. La prima sta nel numero 4 “Couplets et Final”: Oscar canta due strofe identiche alternate da una coretto rapido e ritmato che riprende i suoi ultimi versi. Le sue strofe sono però molto posate ed uniformi: la prima parte di ciascuna presenta una melodia a frasi simmetriche prevalentemente su lente note ribattute, la seconda parte anima leggermente la nuova melodia con semplici andamenti arpeggiati. La seconda canzone fa invece parte del n. 10 “Scène, Couplets, Chœur, Duo et Final”: il motto *nonsense* «tra là là» serve semplicemente a farsi beffe di Ankastrom in una canzone che alterna sberleffi e toni solenni che enfatizzano quanto sia «envain que l'on espère ici m'engager à parler» e svelare così «un mystère que [on] ne puis [...] dévoiler».

¹⁷ Il cantabile della prima aria è strofico e ciascuna strofa è divisa in tre brevi sezioni: la prima solenne e grave, la seconda veloce e ritmata, la terza con salti bizzarri e vocalizzati alternati a “parlanti”. Toni gravi, solenni e ampi nel registro grave e “misterioso” («Della notte i rai lucenti») si avvicendano così a episodi

Da Auber, invece, Verdi imita solo l'organizzazione in *couplets* degli assoli di Oscar, una forma che in Italia caratterizzava la canzone, e li destina alla voce di soprano leggero, insolita in Italia nei ruoli *en travesti* generalmente affidati a voce femminili più gravi. Come Cherubino e Smeton, dunque, anche l'Oscar verdiano canta musica di scena. Le sue, però, non sono romanze sentimentali come quelle di Smeton, ma canzoni come quelle di Cherubino: una forma banale che nella tragedia si rivela una categoria «raccolta da Rosenkranz sotto l'indice del brutto: come insignificante, noioso, indifferente, privo di presa sulla realtà, mancandogli “l'individualizzazione caratterizzante”»¹⁸. A differenza loro, e dei corrispondenti personaggi del *Gustave III* e del *Reggente*, però, l'Oscar verdiano è impegnato in un ricco, esuberante canto fiorito. Entrambi i numeri sono organizzati in due strofe: la prima canzone chiude ciascuna strofa – già ricca di acciaccature, appoggiature, terzine, ritmi puntati – con una coda vocalizzata «con slancio» sulle parole «è con Lucifero d'accordo ognor»¹⁹, la seconda apre le strofe con un tono misterioso e reticente di frasi legate che si scaricano subito nel «poco più mosso» e poi «brillantissimo» nonsense «tralalalalalala» che, con acciaccature, ritmi accentati e note staccate, ribalta in scherzo la posa drammatica iniziale. Qual è la funzione del canto virtuosistico, soprattutto nella ballata del primo atto?

Il canto fiorito in Verdi

Fino a Rossini compreso, lo stile fiorito aveva caratterizzato il mondo allegorico e idealizzato proprio dell'opera seria. Dagli anni venti dell'Ottocento cominciò ad essere considerato troppo artificioso e inadeguato per uno spettacolo “verosimile” cui aspirava l'estetica romantica, dunque venne via via abbandonato. Già nelle opere di Bellini e di

sbarazzini e ritmati («andiam, andiam dalla Sibilla»). La stretta dell'aria confluisce nel finale concertato del primo quadro. La canzone nel terzo atto è invece bipartita: la prima parte, a «tempo di valzer», è in due strofe dialogiche e parlanti divise al loro interno in due sezioni entrambe sillabiche e non vocalizzate: una con acuti improvvisi, l'altra più legata. La seconda parte del numero lirico è invece una breve melodia ritmata, da cabaletta, «in tempo di galoppo» dove Oscar canta tra sé e sé. Come osserva Julian Budden, l'intero numero potrebbe tuttavia essere soppresso senza compromettere lo svolgimento drammatico: questa canzone non è infatti concepita come riposta ai congiurati ma come episodio gratuito utile solo a far sì che Amelia riconosca il paggio dai suoi sberleffi e possa chiedergli il costume sotto cui si cela l'amato reggente (cfr. J. Budden, *Le opere di Verdi*, vol. II: *Dal Trovatore alla Forza del destino* (1978), tr. it di J. Douthwaite, EDT, Torino 1986, pp. 401, 407, 449).

¹⁸ G. Scaramuzza, “Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller”, cit., p. 42.

¹⁹ Ogni strofa è composta da tre frasi di 4 battute, ciascuna ripetuta due volte: la prima e l'ultima sono incardinate nelle tonalità di Si bemolle, la seconda, modulante, è l'unica con un inciso legato e sillabico che serve da elemento di contrasto che enfatizza gli andamenti brillanti delle frasi d'apertura e chiusura.

Donizetti cedette il passo ad uno stile vocale più aderente alla voce parlata e declamata²⁰: ci si assicurava così l'immedesimazione emotiva del pubblico necessaria a far scattare la polarità che Koestler avrebbe definito drammatica. Quando era ancora utilizzato nell'opera romantica, e comunque non in modo estensivo ma solo in brevi episodi, il virtuosismo era inteso come abbellimento, completamento di un pensiero musicale già enunciato, utile a mettere a nudo l'intensità di un'emozione. Aveva però perso le connotazioni di allegoria e "meraviglia" che lo aveva caratterizzato nella originaria pratica belcantistica e rossiniana²¹. Nei ruoli femminili, inoltre, era «la formula di idealizzazione della donna, la barriera che i compositori frappongono fra questa creatura angelicata e il resto del mondo»²²: interveniva dunque nei momenti più passionali per disinnescare la carnalità e idealizzare l'amore come sentimento elevatissimo e votato al sacrificio; nell'*Anna Bolena* come in *Lucia di Lammermoor* caratterizza profondamente i rondò finali delle prime donne quando il delirio che le travolge le sradica dal tragico conflitto che vivono e il «gemer tronco d'un cor che muore»²³ della loro vocalità «is the transcendence»²⁴.

Verdi lo utilizza poco nelle sue opere: nella sua poetica «il rifiuto di una certa bellezza è parallelo al rifiuto dell'equivalente in musica di un certo tipo di canto» per cui «rompe gli ultimi legami con il belcanto, orientando il canto verso una concezione essenzialmente drammatica»²⁵. Solitamente quando appare, in via episodica, serve per effetti drammatici rafforzativi o nostalgici: Verdi, inoltre, «manipola le formule musicali del belcanto per evidenziarne la convenzionalità [... e] sopprimere gli elementi tradizionali [che] trasferivano la messa in scena su un piano drammatico trascendente»²⁶, come accade nella Leonora della *Forza del destino*.

Nei casi in cui invece il canto virtuosistico è utilizzato da Verdi con una certa estensione ha sempre valenza di citazione intertestuale da altri contesti drammatici. Che

²⁰ R. Celletti, "Caratteri della vocalità di Verdi", in M. Medici, M. Pavarani (a cura di), *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III congresso internazionale di studi verdiani Milano 12-17 giugno 1972*, Istituto di studi verdiani, Parma 1974, pp. 81-88, qui p. 82.

²¹ R. Celletti, *Storia del belcanto*, Discanto, Firenze 1983, pp. 190-191.

²² Ivi, p. 196.

²³ Dal recitativo di Anna nell'ultima scena di *Anna Bolena*.

²⁴ E. Bentley, *The Life of Drama*, Atheneum, New York 1979, pp. 288-293.

²⁵ G. de Van, *Verdi. Un teatro in musica* (1992), tr. it. di R. de Letteriis, La Nuova Italia, Firenze 1994, p. 202. Cfr. anche G. Scaramuzza, "Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller", cit., pp. 41-42.

²⁶ E. Geoffroy, R. Edwards, *Verdi and Puccini Heroines. Dramatic Characterization in Greatsoprano Roles*, Scarecrow Press, Lanham-London 2001, p. 7.

sia per Abigaille nel *Nabucco*, per Luisa Miller, Lady Macbeth o per Gilda, almeno nei primi due atti di *Rigoletto*.

In Abigaille la vocalità virtuosistica conferisce «agli impeti protervi un'impronta di ritegno, di nobiltà, di idealizzazione»²⁷, proprio grazie alla memoria del belcanto come esibizione di forza e di potere drammatico, soprattutto negli acuti stentorei. Rappresenta dunque la regalità, uno *status* per il quale l'opera romantica non aveva elaborato forti codici propri perché favoriva generalmente figure che ne erano emanazione attenuata come feudatari, conti o personaggi genericamente nobili. Il virtuosismo arcaico di Abigaille segnala allora l'alterigia del personaggio, la sua lontananza dal mondo, la solitudine provocata da un furore che tutto disprezza: Ismaele che la respinge, Nabucco che le nega il trono, la sorella privilegiata da entrambi, il mondo e il destino che l'ha fatta nascere schiava²⁸. Abigaille abbandona quello stile solo dove lo esige la forma convenzionale dell'opera italiana come nel concertato del terzetto «Io t'amava!... Il regno, il core» con Ismaele e Fenena (I,5), ma perfino in questo caso, alla fine del cantabile Abigaille è sola con le sue colorature virtuosistiche e i suoi artificiosi cromatismi. L'unico momento lirico non imposto dalla forma è il pentimento finale che però era spesso soppresso fin dai tempi di Verdi per conservare al personaggio il tono eroico ed arcaico che la sua vocalità le attribuiva²⁹. Anche nell'adagio dell'aria «Anch'io dischiuso un giorno» (II,1), il librettista si deve inventare un passeggero pensiero nostalgico sulle speranze perdute per il momentaneo ripiegamento lirico imposto dalla forma: di nuovo, però, il virtuosismo vocale, che nella retorica melodrammatica verdiana è sinonimo di falsità e ambizione, prende il sopravvento; nella cabaletta «Oh fedel, di te men forte», poi, dilaga «fornendo nuovamente un'immagine sonora della [...] alterigia nei confronti di Fenena»³⁰ da parte di una Abigaille adeguatamente contornata dal coro che la avvolge con i suoi pertichini. Nel duetto con Nabucco (III,3), infine, Abigaille annienta il sovrano fin dal tempo d'attacco con la sua voce stentorea e vocalizzata.

Cinque anni dopo, dinamiche analoghe costruiranno il personaggio di Lady Macbeth, altra donna ambiziosa e dal carattere sanguinario, che brandirà «come un mattarello sul

²⁷ R. Celletti, *Storia del belcanto*, cit., p. 196.

²⁸ W. Crutchfield, "The Dangers of Singing Abigaille in Nabucco", *Opera News*, LXV/9, 2001, pp. 36-41.

²⁹ G.S. Riggs, *The Assoluta Voice in Opera 1797-1847*, McFarlan, Jefferson 2003, pp. 173-186.

³⁰ M. Marica, "Libretto e guida all'opera", in M. Girardi (a cura di), *Nabucco*, Teatro La Fenice, Venezia 2004, pp. 9-58, qui pp. 27-28.

capo del pavido marito»³¹ i propri mezzi vocali per costringerlo all'azione, dopo essersi presentata in scena nella sua prima aria «Vieni t'affretta! Accendere» (I,5) con altrettante esibizioni di poderoso vocalismo.

Casi molto diversi sono quelli di *Luisa Miller* e *Rigoletto* dove la scrittura virtuosistica per le prime donne non ha connotazioni di regalità e artificiosità, ma – all'opposto – segnala ingenuità e spaesamento: in Luisa per l'ingannevole ambientazione semiseria con cui si apre l'opera, ed infatti cita la struttura dell'aria di apertura di *Linda di Chamonix* con cui condivide la tonalità di Do maggiore, in Gilda per rendere credibile la sua caduta nelle trappole emotive del Duca³².

La cavatina «Lo vidi e 'l primo palpito» (I,1) di Luisa è «una semplice melodia costellata da pause – per Verdi sintomo di brio e allegria – e terzine che caratterizzano la protagonista come popolana»³³: nella ripresa e nelle cadenze viene ulteriormente intessuta di fioriture, trilli, sincopi, note tenute. In «Caro nome» (I,13), i vocalizzi di Gilda sono avvolti in un dialogo con due flauti e due violini in sordina che accentuano l'atmosfera di genuinità pastorale che caratterizza la fanciulla; in «Tutte le feste al tempio» (II,6), poi, pur essendo un *a solo* inglobato in un tempo d'attacco, Gilda passa dalla distesa purezza della melodia iniziale all'affannoso ritmo di «quando improvvisi apparvero», sfogando questa repentina carica drammatica in un passo d'agilità e di forza. Da lì in poi Gilda abbandona il canto fiorito, e nel terz'atto si afferma con stile sillabico e declamato come donna innamorata che trova il coraggio di sacrificarsi per il proprio amato.

Il virtuosismo in Verdi si muove dunque tra queste due polarità estreme: canto eroico regale d'ascendenza settecentesca e ingenuità nostalgica d'un mondo puro ma perduto. La contraddizione è solo apparente, perché tanto in *Nabucco* e *Macbeth* come in *Luisa* e *Rigoletto*, la vocalità virtuosistica segnala estraneità rispetto al mondo espressivo dell'opera, l'incapacità di interagire con gli altri personaggi. Abigaille e Lady Macbeth restano tetragone nel loro esilio dal mondo, Luisa e Gilda cambiano invece modo di cantare e stile vocale man mano che la vicenda procede ed esse sono costrette a maturare il proprio sentimento per la perdita dell'innocenza iniziale: Luisa nel teso duetto con

³¹ Ivi, p. 38.

³² Cfr. A.N. Elver e M. Schneider, "Gilda's Voices: On Potential Meanings, Intertextuality and Vocal Performance in Verdi's *Rigoletto*", *Nordic Theatre Studies*, xvii, 2005, pp. 24-37.

³³ M. Marica, "Libretto e guida all'opera", in M. Girardi (a cura di), *Luisa Miller*, Teatro La Fenice, Venezia 2005, pp. 55-112.

Wurm (II,2), Gilda nella tregenda del terzetto con Sparafucile e Maddalena avvolto dalla tempesta (III,6). Se lo stile vocale è simile, però, è la forma delle cavatina a distinguere nettamente le due connotazioni. Sia Abigaille che Lady Macbeth si presentano con un'aria completa: quella della principessa babilonese articolata in tempo lento, sezione di transizione, e veloce ed energica cabaletta, quella di Lady Machbeth addirittura con un tempo d'attacco introduttivo come i duetti. Luisa Miller e Gilda cantano invece semplici arie in un'unica sezione: Luisa in forma di sola cabaletta (Basevi la definì «una romanza del soprano la quale meglio può dirsi *cabaletta*»³⁴), Gilda in forma di rondò aa'ba' con coda virtuosistica (che Verdi drammatizza sovrapponendovi l'avvio della scena del Finale I). Nella sintassi operistica ottocentesca, la diversa struttura segnala da una lato la solennità di Abigaille e Lady Macbeth, la complessità emotiva con cui fin da subito si presentano in scena e che deve essere plasmata in una forma musicale articolata, dall'altro – e all'opposto – la semplicità delle due innocenti fanciulle, ancora prive di profondità sentimentale che può così essere appiattita su un unico movimento musicale e una sola melodia ricorrente.

Oscar nel Ballo in maschera

Nel *Ballo in maschera* il canto virtuosistico è pressoché escluso nella parte della prima donna, Amelia, così da conferirle la posizione drammatica uniformemente patetica e tragica. Viene invece utilizzato esclusivamente e costantemente da Oscar. Era la prima volta che Verdi utilizzava un personaggio *en travesti*, e sappiamo da diverse lettere che solitamente lo «abborriva»³⁵. Quel ruolo presentava infatti connotazioni scabrose perché esibiva una donna in pantaloni: ancora nel 1875 la scarsa prestazione di Nelly Marzi a Buenos Aires proprio nell'Oscar del *Ballo in maschera*, venne giustificata perché «non si può essere molto severi con una signora che debutta in abito da uomo, se si tiene presente quanto dovrebbe influenzare il suo stato d'animo la preoccupazione di essere bersaglio di tutti gli occhi»; poco prima, nel medesimo ruolo a Cuba, Ginevra Guerrabella (Genevieve Ward), chiese di indossare gonfi pantaloni a

³⁴ A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tofani, Firenze 1859, p. 161.

³⁵ Abbiamo almeno due lettere che ce lo confermano. La prima del tenore Antonio De Val a Guglielmo Brenna, segretario della Fenice, del 24 agosto 1843 che afferma che Verdi «è nemico giurato di far cantare una donna vestita da uomo», l'altra del medesimo Brenna a Carlo Marzari, presidente degli spettacoli di Venezia del 24 aprile 1852 che sostiene che Verdi «abborre dalle trasformazioni di genere» (cfr. M. Conati, *La bottega della musica*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 70 e 286).

sbuffo, alti stivali e un mantello che nascondesse le gambe e l'intera persona³⁶. Nel *Ballo in maschera* questa provocazione era accentuata dal fatto che, nei panni di Oscar, una donna partecipava da pari alla società maschile e godeva di una vita libera oltre le mura domestiche. La scelta di affidarla ad un soprano di coloratura, sinonimo di leggerezza e purezza, invece che ad un contralto o un mezzosoprano risultava dunque ancor più perversa³⁷: in bocca sua, i vocalizzi che nel teatro romantico connotavano la purezza virginale, dovevano stridere alle orecchie del pubblico in modo violentemente deformato, forzato e bizzarro.

Il carattere grottesco del canto di Oscar è enfatizzato anche dal modo con cui Verdi tratta le convenzioni liriche. I *couplets* organizzati regolarmente in periodi simmetrici – inutili nello stile declamato ma necessari nel belcanto per consentire riprese di fiato comode³⁸ – sono sistematicamente doppiati dall'orchestra, o nel giro melodico o nel ritmo: contraddicono così la tradizione belcantistica che evitava una simile sovrapposizione per lasciare in evidenza la linea melodica e consentire margini di improvvisazione al cantante. Nel *Ballo in maschera* questa sovrapposizione avviene solo nelle canzoni di Oscar, e non invece in quelle cantate da Riccardo, come «Di' tu, se fedele» (I,10) dove i *couplets* hanno effetto drammatico e non sono pura forma astratta³⁹. Nelle critiche agli interventi della censura napoletana che aveva tentato di trasformare *Un ballo in maschera* in *Adelia degli Adimari* e, in quel contesto, il paggio in un guerriero partigiano di parte guelfa, Verdi insiste sul carattere «piccante» della parte di Oscar che sarebbe risultata ridicola e leziosa in bocca ad un guerriero:

Questa ballata [«Volta la terrea»] poteva riuscire graziosa in bocca d'un paggio: diviene ridicola detta da un guerriero – come potrebbe un maestro ottenere un successo se nel suo componimento vengono alterati li squarci più originali e più piccanti? [...] Lezioso quel guerriero Guelfo [...] Era brillantissima questa canzonetta [«Saper vorreste»] detta da un

³⁶ J. Rosselli, *Il cantante d'opera* (1992), tr. it di P. Russo, Il Mulino, Bologna 1993, p. 82. Alla beneficiata di Guerrabella si sparse voce che essa si sarebbe esibita senza stivali, ma lei si rifiutò perché da cantante «non intendeva scendere a quel livello» e si prese la sua dose di fischi e di urla «senza stivali!». Da inglese, Rosselli osserva come ancora negli anni cinquanta del Novecento gli uomini italiani fischiassero dietro alle donne in pantaloni o a cavallo di un motorino.

³⁷ S. Rutherford, *The Prima Donna and Opera, 1815–1930*, Cambridge University Press, Cambridge 2006, p. 226.

³⁸ R. Celletti, *Caratteri della vocalità di Verdi*, cit., p. 82.

³⁹ Cfr. A. Giger, *Verdi and the French Aesthetic. Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, pp. 170-171.

paggio! Immaginatevela detta da un guerriero!! Un partigiano Guelfo che canta *trà là là là*, e fa le capriole!⁴⁰

Nel dramma del maestro eravi un paggio imberbe di carattere vivo, spensierato, che nella sua qualità di ragazzo si permette di scherzare e lanciar frizzi a tutti senza che nessuno se ne offendesse. Nell'*Adelia* dell'impresa si sostituisce all'imberbe ragazzo e paggio un giovin guerriero che dice presso a poco le stesse parole, ma chi non rileva che ciò che riesce grazioso e piccante in un paggio diviene falso, odioso, insulso nella bocca di un guerriero?⁴¹

Per comprendere la funzione drammatica di Oscar bisogna dunque incrociare il triangolo delle posizioni drammatiche che lo unisce a Cherubino e Smeton, e il triangolo vocale che lo lega ad Abigaille e Gilda. Verdi declina qui la versione né eroica, né patetica ma *grottesca* dello stile belcantistico e questa vocalità colloca Oscar in posizione eccentrica rispetto alla linea che lega Cherubino a Smeton e che pure costituisce l'orizzonte di riferimento su cui egli si proietta. Il grottesco si presenta infatti come effetto estetico generato dallo scontro fra diverse categorie e generi di rappresentazione⁴²: come per i grotteschi arabeschi di Grandville, anche per i vocalizzi che animano i *couplets* di Oscar

non si sa bene dove si finisce a furia di svolazzi [...] che confondono proditoriamente specie animali e vegetali e continuano a ibridarsi invadendo ogni angolo rimasto libero del foglio [... mettono] in libertà lo stambecco-pulce, l'armadillo dal becco di ibis e fauna nata dalla deviazione di una linea, dalla deformazione di un effetto grafico, animali o piante partorite dalla derisione, certo, ma anche da un'immaginazione che soffre.⁴³

L'eleganza del suo canto si capovolge così in una «fenomenologia di scarti, deviazioni, deformazioni» incongrue, per le quali vale quel che scrive Balzac nella sua analisi dell'andatura quando osserva come la deformazione grottesca del

⁴⁰ “Libretto di ‘Una vendetta in domino’ / ‘Adelia degli Adimari’ (Roma, Biblioteca Corsiniana)”, in S. Ricciardi (a cura di), *Carteggio Verdi-Somma*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2003, pp. 352, 355, 398.

⁴¹ F. Arpino, “Difesa del maestro Cavalier Giuseppe Verdi. Nel tribunale di Commercio di Napoli, Napoli, Tipografia del Vesuvio, s.d. [1858]”, in S. Ricciardi (a cura di), *Carteggio Verdi-Somma*, cit., p. 305.

⁴² M. Bertolini, “Economie del grottesco nell'opera letteraria di Balzac”, cit., p. 78.

⁴³ A. Taverna, “Melanconia a vapore”, prefazione a H. Berlioz, *I grotteschi della musica*, cit., p. VIII.

movimento e del gesto diventa il segno di un «“dispendio di flusso vitale che l'uomo compie *en pure perte*” di uno scarto fra lo sforzo richiesto e l'azione da compiere»⁴⁴.

⁴⁴ Cfr. M. Bertolini, “Economie del grottesco nell'opera letteraria di Balzac”, cit., p. 68.