

GIORGIO PAGANNONE
Chieti-Pescara

IL DUETTO NELL'OPERA DELL'OTTOCENTO: FORMA E DRAMMA

Premessa

Questo saggio illustra uno dei congegni drammatico-musicali di base dell'opera italiana dell'Ottocento: il duetto. La sua conoscenza è un sapere essenziale alla comprensione del melodramma, e ogni studente della scuola secondaria e dell'università deve poterla possedere.¹ Del duetto prenderemo in esame il congegno formale dominante, la cosiddetta "solita forma": attraverso brani specifici² indagheremo questa struttura nelle sue varie declinazioni e in senso cronologico; il quadro qui tracciato potrà dunque offrirsi anche come un ideale percorso didattico d'ascolto.

1. Che cos'è il duetto

Il melodramma ottocentesco, specie in Verdi, trovò nel duetto la forma di rappresentazione musicale più congeniale:³ essa permetteva di dare grande risalto ai conflitti drammatici che del genere costituivano la materia prima.

Lo schema drammaturgico di base del melodramma romantico si regge infatti sulla relazione amorosa tra un giovane e una giovane (di solito tenore e soprano) contrastata in vario modo o da un altro uomo (perlopiù padre, fratello o marito/fidanzato dell'innamorata; di solito è un baritono) o da un'altra donna (soprano o mezzosoprano) che spasima anch'essa per il tenore (vedi Fig. 1).

Questo saggio è una versione aggiornata della relazione tenuta nella Giornata di studio promossa dal SagGEM *Parola e Musica: come ascoltare* (Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo, 24 febbraio 2010).

¹ Per quanto riguarda i saperi essenziali relativi al melodramma, si veda la tabella in appendice al mio saggio *Il melodramma: saperi, funzioni, dimensioni*, in *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce-Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, pp. 15-55: 54 sg.

² Non duetti celebri (tranne quelli di *Aida*), ma nemmeno di difficile reperimento (specie su internet).

³ Da questo punto di vista il melodramma ottocentesco differisce profondamente dall'opera seria del Settecento, che aveva il suo fondamento nell'aria solistica, ossia nell'espressione dell'affetto singolo.

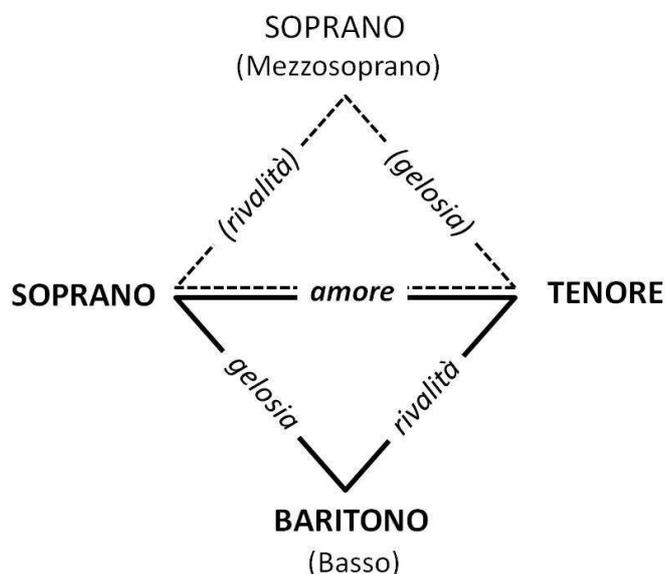


Fig. 1 – La costellazione dei personaggi prevalente nell’opera dell’Ottocento.

A tale schema, il duetto era quanto mai funzionale; nelle opere ricorreva pertanto con frequenza. In un libello dal titolo *Poetica ad uso dei librettisti*, apparso anonimo sulla stampa fiorentina nel 1855 ma in realtà dovuto al librettista Antonio Ghislanzoni, futuro autore del libretto di *Aida*, si scriveva addirittura: «Il Duetto tra Soprano e Tenore comincerà col corruccio, e finirà con una riconciliazione; tra Soprano e Basso è scena di gelosia; tra Tenore e Basso di rivalità e vendetta».⁴ Al di là della *boutade*, esistevano in effetti situazioni drammatiche tipiche che s’incarnavano in scene musicali più o meno standardizzate.

Il ‘duetto’ è un ‘dialogo in musica’. Ma dialogare in musica non è la stessa cosa che dialogare solo verbalmente.

La messa in musica di un testo e di un’azione drammatica comporta a esempio un’alterazione del regolare decorso temporale: a un tempo “drammatico” para-realistico (che nell’opera corrisponde al recitativo) si aggiunge o addirittura si sostituisce un tempo “melodrammatico” fluttuante, variabile, che rallenta o ristagna per lasciar distendere la musica e dar voce agli stati dell’animo.⁵

⁴ Cfr. A. GHISLANZONI, *L’arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, edizione bilingue in italiano e tedesco a cura di A. Gerhard, Bern, Institut für Musikwissenschaft, 2006, p. 128.

⁵ Cfr. a tal proposito C. DAHLHAUS, *Le strutture temporali nel teatro d’opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 183-193 (sunteggiato in C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell’opera italiana*, Torino, EDT, 2005,

Il duetto operistico seguì una forma standard ricorrente per buona parte dell'Ottocento. Non per nulla gli addetti ai lavori la chiamano “solita forma”. La locuzione si deve ad Abramo Basevi, autore nel 1859 del primo importante studio critico sulle opere di Verdi;⁶ la struttura formale, tuttavia, era stata già descritta nel 1841 dal teorico Carlo Ritorni, che s'era occupato anch'egli delle forme dell'opera in musica.⁷

A. Basevi (1859)	C. Ritorni (1841)
1 « <i>un tempo d'attacco</i> »	{ «Un duetto ... comincerà da due strofe pari di quantità ...»
2 « <i>l'adagio</i> »	{ «Verrà talora dopo l' adagio , in cui si risponderanno perfettamente co' sentimenti e desinenze loro i versi de' due contendenti.»
3 « <i>il tempo di mezzo</i> »	{ «Terrà dietro un dialogo di canto dissimulato a guisa de' recitativi.»
4 « <i>la Cabaletta</i> »	{ «Finalmente nella cabaletta si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole.»

Fig. 2 – La «solita forma de' duetti».

pp. 61-71); e il saggio recente di A. CHEGAI, *Sui 'tempi' dell'opera: alcune prospettive didattiche*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 57-74.

⁶ Cfr. A. BASEVI, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 191 (ed. a cura di U. Piovano, Milano, Rugginenti, 2001, p. 261). Sulla 'solita forma' si veda il saggio fondamentale di H. POWERS, “*La solita forma*” and “*The Uses of Convention*”, in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma-Milano, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, 1987, pp. 74-109, pubblicato anche in «*Acta Musicologica*», LIX, 1987, pp. 65-90 (trad. it. in *Estetica e drammaturgia della “Traviata”. Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di E. Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 11-66). Il saggio di Powers, che ha segnato una tappa negli studi sulla morfologia e la drammaturgia dell'opera italiana dell'Ottocento, ha trovato sia zelanti seguaci e continuatori sia severi censori ed oppositori; un riverbero di tali critiche si trova in P. GALLARATI, *Oltre la «solita forma». Morfologia ed ermenutica nella critica verdiana*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009, pp. 203-244.

⁷ Cfr. C. RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, p. 44 (cit. in M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 895-921: 898).

La ‘solita forma’ consta dunque di quattro tempi o sezioni: «un tempo d’attacco, l’adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta», secondo la lapidaria descrizione di Basevi. Ritorni mette in evidenza alcune costanti nell’organizzazione del testo: strofe parallele all’inizio del tempo d’attacco, che servono a stabilire le posizioni iniziali di conflitto tra i personaggi; adagio⁸ con versi affini tra i due interlocutori; cabaletta con testo condiviso da entrambi. (Il modello peraltro trova numerose eccezioni parziali, che qui non occorre dettagliare.)

In questo saggio prenderemo in esame una serie di duetti che coprono buona parte dell’arco cronologico dell’opera italiana dell’Ottocento, a partire dal *Tancredi* di Rossini (1813) per finire con l’*Aida* di Verdi (1871). Nella prima parte analizzeremo tre duetti che presentano una situazione drammatica simile, abbastanza tipica, e tuttavia adottano soluzioni formali differenti; il confronto ci consente di cogliere le differenze di stile e di concezione drammatica in tre autori rappresentativi quali Rossini, Bellini e Verdi, nati a circa dieci anni di distanza l’uno dall’altro (1792, 1801, 1813). Nella seconda parte ci concentreremo invece su due duetti dell’*Aida*, che nell’opera si presentano in successione, e tuttavia adottano soluzioni formali assai diverse, in relazione al contenuto drammatico.

2. Duetti d’amore (e di gelosia)

Rossini, *Tancredi*, atto I: l’eroe eponimo – affidato in questo caso a un contralto, in omaggio alla prassi settecentesca, riverberatasi anche nei primissimi decenni dell’Ottocento, di affidare a un castrato o a un contralto *en travesti* la parte del protagonista maschile⁹ – dopo un lungo esilio torna in patria e subito ritrova la donna amata (il soprano, Amenaide); costei però si è intanto promessa, per volere del padre e per ragioni politiche, ad un altro pretendente (il basso Orbazzano). Nell’ampio recitativo iniziale – la parte in versi sciolti, che precede il duetto vero e proprio – i due amanti si riconoscono (il testo si legge nell’Appendice 1); nel duetto, che attacca dal verso «L’aura che intorno spiri», la discussione si anima, senza però sfociare in aperto conflitto: il motivo del contra-

⁸ Si noti bene: il termine ‘adagio’, come gli altri usati da Basevi, ha una valenza morfologica, non strettamente agogica. Indica in generale un pezzo lento (che poi nel caso specifico abbia movimento “Andante” o “Largo” o altro, poco importa).

⁹ Una delle estreme propaggini di questa prassi è la parte di Romeo nei *Capuleti e Montecchi* di Bellini, 1830. Sul ruolo del castrato (*musico*) e del contralto *en travesti*, si vedano M. BEGHELLI, *Voci e cantanti*, in *Enciclopedia della musica* cit., V: *L’unità della musica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 814-841; R. CELLETTI, *Storia del belcanto*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996; M. BEGHELLI - R. TALMELLI, *Ermafrodite armoniche. Il contralto nell’Ottocento*, Varese, Zecchini, 2011. Per una consultazione rapida dei lemmi testé citati, si veda L. BIANCONI - G. PAGANNONE, *Piccolo glossario di drammaturgia musicale*, in *Insegnare il melodramma* cit., pp. 201-263 (si legge anche in <http://www.muspe.unibo.it/home/corso/corsi/drammaturgia-musicale/piccolo-glossario-di-drammaturgia-musicale>).

sto – il matrimonio combinato di Amenaide con Orbazzano – rimane infatti inesperto, ad Amenaide mancando il coraggio di palesare all'amante inopinatamente ritornato la dura realtà dell'imminente matrimonio.

Il duetto è compatto e chiaro negli snodi strutturali. Si noti come il testo poetico contenga già delle indicazioni decisive per la messa in musica, utili sia al compositore che lo musica sia allo spettatore che lo legge durante l'ascolto. Lo stacco del testo del duetto da quello in versi sciolti del recitativo segna l'inizio del dialogo musicalmente strutturato. Poi l'indicazione "a 2" segna l'inizio delle sezioni "liriche", ossia l'adagio e la cabaletta, destinate al canto a due. Si può anche notare come il sistema di versificazione prefiguri una macrostruttura binaria: versi settenari, con rima tronca comune *-or*, per tempo d'attacco e adagio; versi ottonari e uscita tronca *-ar* per il tempo di mezzo e per la cabaletta.

Si delinea dunque un percorso discontinuo, in due fasi, con alternanza di azione e riflessione, dinamicità e stasi, confronto drammatico e ripiegamento lirico. Si noti in particolare come l'adagio (qui "Andante"; cfr. nota 8) venga a spezzare la continuità del dialogo per inserire una parentesi introspettiva: la didascalia appena prima dice che Amenaide «vorrebbe parlare» – ma evidentemente un blocco interiore glielo impedisce –, mentre dopo l'adagio Tancredi riprende il diverbio con l'esortazione «Parla, omai». L'adagio sospende dunque il "tempo rappresentato", congela il dialogo per dar voce ai pensieri intimi dei due, e per far sì che essi intreccino insieme le voci in una melodia condivisa, formalmente chiusa. Una sorta di incantesimo, per i personaggi come per lo spettatore, che rimane affascinato dall'unione delle voci, e da quel tipo di esibizione canora, il "belcanto", fatto di emissione morbida e di voluttuosi arabeschi vocali. L'essenza del duetto rossiniano sta dunque non tanto nell'interazione verbale, in ciò che i personaggi si dicono a vicenda, ma in questa "corrispondenza d'amorosi sensi" che, non potendosi dichiarare nelle parole, trova nella musica un veicolo potente.

Rossini segue abbastanza fedelmente lo schema predisposto dal librettista Gaetano Rossi, ma taglia alcuni versi del tempo di mezzo, e attacca la cabaletta con i due versi conclusivi, non a caso i più introspettivi, lasciando i primi due per la zona di transizione prima della ripresa melodica di rito: in sostanza riduce all'osso la parte dialogica, a tutto vantaggio di quella lirica.¹⁰ La percezione

¹⁰ Non è l'unico caso di intervento, drastico, di Rossini sul testo del libretto. Si veda a tal proposito A. ROCCATAGLIATI, *Interventi rossiniani nei testi dei librettisti*, in *Rossini und das Libretto*, a cura di R. Müller e A. Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010, pp. 67-84.

globale che ha lo spettatore non è di *conflitto* – il contrasto rimane infatti sotterraneo –, bensì di *amore*, nella fattispecie di un avvolgente *erotismo canoro*.¹¹

La cabaletta ha in genere, ma non sempre, un andamento più spigliato e vigoroso rispetto all'adagio.¹² È come se in essa si scaricasse la tensione accumulata nel corso del duetto, sia in positivo, quando c'è riconciliazione o consentaneità, sia in negativo, quando vi sono sentimenti contrapposti e speculari (ad esempio l'odio reciproco, nelle scene di gelosia o vendetta). Non a caso è la convenzione più dura a morire nel corso dell'Ottocento, proprio perché svolge una fondamentale funzione di *valvola di sfogo emotivo*.

Il modello della 'solita forma' è sufficientemente flessibile da potersi adattare a situazioni diversissime, e da permettere un numero amplissimo di varianti macro- e microformali. Innanzitutto, può variare l'estensione: dai 27 versi complessivi del duetto appena analizzato (23 se si contano quelli effettivamente musicati da Rossini) si può arrivare fino agli 82 versi del duettone tra Gulnara (soprano) e Corrado (tenore) nell'atto III del *Corsaro* di Verdi (1848). A livello macroformale, vi possono essere forme difettive, cioè duetti che fanno a meno di una o più sezioni del modello. Riassumo le varianti più comuni (cfr. Fig. 3): (1) un duetto senza tempo d'attacco, con un adagio iniziale che ne fa le veci; (2) un duetto senza adagio, quindi proiettato direttamente verso la cabaletta (il tipo che Harold Powers ha definito «cabaletta-driven»);¹³ (3) un duetto senza tempo di mezzo, oppure (4) limitato alle sole prime due sezioni.¹⁴

¹¹ Cfr. a tal proposito M. BEGHELLI, *Erotismo canoro*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 123-136, e, dello stesso autore, l'articolo *Duettar d'amore*, in *Poesia romantica in musica*, a cura di A. Caprioli, Bologna, Bononia University Press, 2005, pp. 117-132.

¹² Sulle cabalette "lente", o in tempo moderato, si veda F. NOSKE, *La famigerata cabaletta*, nel suo *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 293-318.

¹³ Cfr. H. S. POWERS, *Verdi's Monometric Cabaletta-Driven Duets: A Study in Rhythmic Texture and Generic Design*, «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 281-323.

¹⁴ Le varianti "difettive" sono più comuni rispetto a quelle "maggiorative", che invece accrescono il numero di sezioni. Vi possono anche essere strutture ad incastro; ad esempio, un duetto che diventa terzetto a metà corso, con l'intervento di un terzo personaggio, senza peraltro perdere la fisionomia in quattro tempi: alla fine ci sarà dunque una stretta "a tre" e non una cabaletta "a due", come nell'atto I dell'*Ernani* di Verdi (duetto tra Carlo ed Elvira che diventa terzetto nel tempo di mezzo con l'arrivo di Ernani).

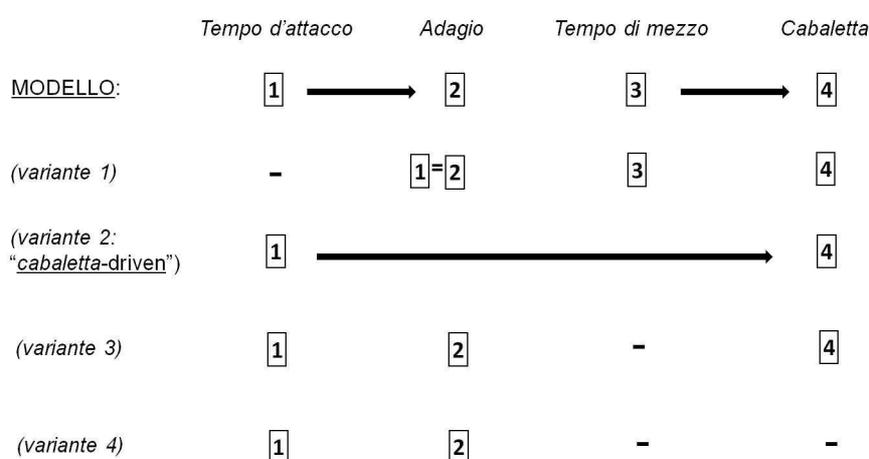


Fig. 3 – Varianti della ‘solita forma’.

Per cogliere la flessibilità del modello e le peculiarità individuali della messa in musica (nell'Appendice 2 si vedano i relativi testi appaiati) vale la pena di confrontare ora il duetto del *Tancredi* con altri due duetti, di Bellini e Verdi, che presentano situazioni drammatiche simili (gelosia del protagonista maschile nei confronti dell'amata, dalla quale si vede o si crede tradito). Sono entrambi monometrici, cioè usano un solo metro poetico, il settenario, da cima a fondo. Già questo è un forte indizio di continuità (il duetto verdiano ha addirittura un'unica indicazione di tempo musicale).

Il duetto tra Gualtiero ed Imogene nell'atto I del *Pirata* (1827) di Bellini formalmente aderisce al modello, perché è articolato in quattro tempi, e termina con una "riconciliazione", come suggeriva il libello del 1855 citato più su. Ma inizia *in medias res*, senza le strofe parallele iniziali, come fosse un prolungamento del recitativo, e rinvia quel confronto formalizzato all'adagio, che in effetti ha natura ibrida: è in stile cantabile, con melodie parallele, e ha una sezione "a due" conclusiva, come prescritto dal libretto, ma non congela affatto il confronto drammatico, semmai lo colloca su un piano retoricamente più elevato. La melodia, che si distende senza ripetizioni (in termini tecnici è *durchkomponiert*, ossia 'composta di lungo, da cima a fondo'), sale gradualmente di registro durante la strofa per poi scaricarsi su un doppio acuto finale (è una caratteristica belliniana, quella di creare melodie ad ampio respiro, protese in avanti, verso un culmine espressivo). Si noti peraltro come, nell'ultimo distico della strofa di Gualtiero, Bellini rinunci alla resa cantabile a favore della veemente crudezza del declamato: quasi una "parola scenica" *ante litteram*, che irrompe nel luogo istituzionalmente votato all'espressione lirica.¹⁵

¹⁵ La "parola scenica", secondo la definizione di Verdi, è quella «che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione» (lettera ad A. Ghislanzoni, 17 agosto 1870, in *I*

Il duetto nel primo atto della *Battaglia di Legnano* (1849) di Verdi corrisponde invece alla variante che salta di slancio dal tempo d'attacco alla cabaletta:¹⁶ è in stile dialogico dall'inizio alla fine, ed è proiettato, con un crescendo di tensione spasmodico, verso la cabaletta, la quale mantiene ed esaspera i toni del diverbio. Le voci non arrivano mai a congiungersi, ed anzi Verdi, com'è nel suo stile, preferisce contrapporle, sia nelle strofe parallele iniziali, sia nella cabaletta.¹⁷ L'intensa drammaticità dello scontro tra Arrigo e Lida, lontana anni luce dal tenero lirismo del duetto rossiniano, è sostenuta da un canto declamato, teso a scolpire vigorosamente le parole e costellato di acuti molto spinti (specie in Arrigo), e da un impianto formale mobilissimo, senza arresti e sospensioni liriche. (È pur vero che il libretto, rispetto a Rossini, aggiunge un elemento drammatico non trascurabile: Lida non è soltanto promessa sposa del baritono, bensì maritata con prole, analogamente a Imogene nel *Pirata*. Da ciò un innalzamento del livello dello scontro.)¹⁸

3. *Aida*: “solite” e “insolite forme”

Siamo partiti dall'Alfa, ossia il *Tancredi* di Rossini del 1813; concludiamo ora con l'Omega della ‘solita forma’, ossia l'*Aida* di Verdi del 1871, che ha ben

copialettere di Giuseppe Verdi, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, p. 641). Essa consiste in una frase lapidaria che spicca nel tessuto drammatico-musicale per l'improvvisa assenza di accompagnamento e per la declamazione stentorea. Per una disamina puntuale e documentata del concetto, che Verdi usò una volta sola, si veda F. DELLA SETA, “Parola scenica” in *Verdi e nella critica verdiana*, in *Le parole della musica. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Olschki, 1994, pp. 259-286 (ora anche in F. DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 203-225).

¹⁶ Cfr. H. S. POWERS, *Verdi's Monometric Cabaletta-Driven Duets* cit.

¹⁷ La forma della cabaletta è piuttosto atipica, perché Verdi non rinuncia allo scontro a caldo, fatto di rapidi interscambi su versi spezzati in un veloce botta-e-risposta (la cosiddetta sticomitia), pur di mantenere alto il tono della disputa, piuttosto che far enunciare separatamente e per intero le melodie ai singoli personaggi. La forma standard della cabaletta, ricavabile dal duetto belliniano prima esaminato, è questa: *cabaletta I* (enunciata dapprima dal personaggio A, poi dal personaggio B) - *ponte* - *cabaletta II* (ripetizione “a due” della cabaletta I: A+B) - *coda* (cfr. a tal proposito M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini* cit.).

¹⁸ Giusto per citare un duetto verdiano più “tradizionale”, si veda quello tra Foresto e Odabella (*Attila*, atto I, n. 7), dove la situazione drammatica è pressappoco la stessa – il tenore accusa il soprano d'essergli infedele – ma il diverbio si appiana nella cabaletta («Oh, t'inebria nell'amplesso», cantata all'unisono). Il «corrucio» iniziale evolve verso la piena «riconciliazione» (anche se provvisoria), secondo la legge enunciata in apertura.

cinque duetti, tutti o quasi riconducibili al modello, seppure in forme variate.¹⁹ L'opera presenta il solito schema dell'amore contrastato tra tenore e soprano, ma con un doppio triangolo, amoroso e politico (vedi Fig. 4).

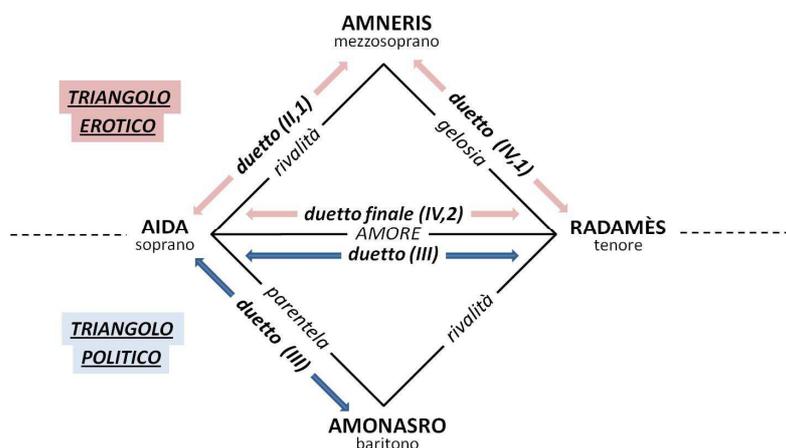


Fig. 4 – La costellazione dei personaggi in *Aida*.

La relazione tra la principessa Aida e il condottiero egizio Radamès è per un verso ostacolata da Amneris, figlia del Faraone, invaghita dell'eroe, dall'altro da Amonasro, padre di lei e nemico degli Egizi, il quale cerca anzi di sfruttare l'amore tra la figlia e Radamès a scopi tattico-strategici.

Dei cinque duetti, i due tra Aida e Radamès hanno il maggior tasso di "liricità" (il duetto finale in particolare, di soli 32 versi, sancisce la loro unione in un'atmosfera quasi mistica), mentre quello tra Aida e il padre ha il maggior tasso di "dialogicità": non vi è infatti alcun tempo statico in senso tradizionale, con "a due", code, e ripetizioni testuali; il "tempo della rappresentazione" scorre in modo quasi realistico (facendo un mero computo cronometrico, questo duetto dura quanto quello del *Tancredi*, ma ha un numero di versi più che doppio: 56 contro 23).

¹⁹ Chiaramente Alfa e Omega sono simboli meramente orientativi: il modello non nasce col *Tancredi* né muore con *Aida*. La produzione verdiana posteriore ad *Aida* è segnata dalle opere *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) che, si sa, nacquero da istanze drammaturgiche nuove, con strutture formali più vicine alla prosa musicale, anche se le "solite forme" non furono del tutto abbandonate. Si veda, a proposito dell'assetto formale di *Otello*, G. PAGANNONE, *Come si segmenta il testo operistico*, in "Radames": prototipo d'un repertorio per il melodramma, «Il Saggiatore musicale», XI, 2004, pp. 363-394. Quanto al *Falstaff*, ho discusso la struttura dell'ultimo quadro in G. PAGANNONE, *Il progetto "Radames": per una segmentazione ragionata delle opere di Verdi*, «Studi verdiani», XXI, 2008-09, pp. 73-98: 88 sgg.

Nell'Appendice 3 si trovano appaiati i due duetti dell'atto III (Aida-Amonasro, Aida-Radamès), che danno una svolta decisiva al dramma. Aida ha un appuntamento segreto con Radamès, e invece trova ad attenderla il padre: ne nasce un accesissimo diverbio, dal quale Aida esce soccombente. Ella, sottomettendosi al volere paterno e all'amor di patria, si vede "costretta", con il padre che sbircia acquattato «tra i palmizii», ad imbastire poi un duetto regolare con Radamès, in una 'solita forma' abbastanza nitida, anche se piuttosto estesa e con un'organizzazione testuale articolata e varia.

Il duetto tra Aida e il padre, sul quale intendo soffermarmi, sembra sfuggire al modello fin qui esaminato. Si tratta di un diverbio pluriarticolato (la segmentazione con le lettere alfabetiche si deve a Pierluigi Petrobelli),²⁰ nel corso del quale la micidiale pressione psicologica di Amonasro finisce per soverchiare e annientare Aida. Il duetto vero e proprio inizia con la sezione (b) in endecasillabi: una sorta di "cantabile dialogato" nel quale Aida ripete trasognata le frasi seduttive del genitore. Dopo questo idillio meramente immaginativo, in particolare dalla sezione (d), comincia l'aggressione psicologica del padre, di una violenza retorica impressionante. Vi è un crescendo di tensione fino alle parole decisive «non sei mia prole», che Verdi trasforma in un più diretto «non sei mia figlia», cfr. sezione (i); Aida capitola e attacca una sorta di adagio (segnato "Andante assai sostenuto" in partitura) con un fil di voce e frasi smozzicate, sostenute da una dolente melodia di viole, violoncelli e fagotto unisoni.

Secondo Harold Powers²¹ la struttura dell'intero duetto può considerarsi una sorta di "adagio-driven"²² (ho indicato con i numeri tra parentesi quadre questa interpretazione): un lungo e pluriarticolato tempo d'attacco che conduce ad una sezione più stabile e "statica" (impiantata nella tonalità di Re bemolle, ma oscillante tra minore e maggiore). Non una *parentesi* lirica, bensì una *capitolazione* lirica: il canto spezzato di Aida segna la fine del diverbio, la rinuncia al dialogo, il ripiegamento su di sé di una psiche affranta. Ed è sintomatico che le due voci restino separate, non cantino mai "a due". È interessante altresì notare che in una prima fase Ghislanzoni, l'autore del libretto, aveva abbozzato una cabaletta conclusiva, ma trovò la ferma opposizione di Verdi, il quale così replicò per lettera:

Io sono sempre d'opinione che le cabalette bisogna farle quando la situazione lo domanda. Quelle dei due duetti [nell'atto III] non sono domandate dalla situazione, e quella specialmente del duetto tra padre e figlia non parmi a suo posto. Aida in quello

²⁰ Cfr. P. PETROBELLI, *La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di "Aida"*, in *La drammaturgia musicale* cit., pp. 143-156 (anche in P. PETROBELLI, *La musica nel teatro*, Torino, EDT, 1998, pp. 121-134).

²¹ Cfr. H. S. POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention" cit.

²² Tecnicamente, la struttura di questo duetto corrisponde alla variante 4 della Fig. 3. La locuzione "adagio-driven", che uso per richiamare la variante "cabaletta-driven", sta a sottolineare la lunga preparazione dell'adagio.

stato di spavento e di abbattimento morale non può né deve cantare una cabaletta. ... dopo che Amonasro ha detto: «Sei la schiava dei Faraoni», Aida non può parlare che a frasi spezzate.²³

Certo non si può dar torto al compositore: la resa musicale e drammatica del duetto è teatralmente efficacissima. L'aver rinunciato alla cabaletta a favore di un adagio invero molto speciale fu un'intuizione geniale di Verdi. La cabaletta resta invece «al suo posto» nel duetto successivo tra Aida e Radamès: evidentemente lì essa ha la sua logica, giacché deve sancire l'unità d'intenti – almeno esteriore – dei due innamorati.

4. Conclusioni

Se è vero, per riprendere una tesi di Carl Dahlhaus, che nell'opera italiana la costruzione della *fabula* e dell'azione *drammatica* è subordinata alle forme musicali che ne danno la concreta rappresentazione, e che questa rappresentazione pone in essere soprattutto la «sostanza affettiva di ciò ch'è attualmente in scena»,²⁴ è pur vero che le forme musicali (in questo caso, la 'solita forma', ossia il modello prevalente nella costruzione di un duetto, ma anche di un'aria o di un concertato, nel corso dell'Ottocento italiano) si lasciano adattare e plasmare su una sostanza drammatica che può anche non essere del tutto riconducibile ad esse. Duetti come quello tra Amonasro e Aida appena esaminato richiedono un uso molto flessibile del modello formale, affinché il diverbio possa fluire nella maniera più sciolta possibile.²⁵ Dunque, la maggiore o minore aderenza al modello dipende dal contesto drammatico, dalla maggiore o minore adattabilità del modello ad esso. Verdi in particolare, nel corso di una carriera lunga più di mezzo secolo, dimostrò di saper adattare senza preconcetti la forma musicale al contesto drammatico: né adesione supina, né cieco rifiuto dei modelli strutturali vigenti, bensì il loro impiego flessibile e soprattutto funzionale.

²³ Lettera di Verdi a Ghislanzoni del 28 settembre 1870, in *I copialettere di Giuseppe Verdi* cit., p. 645 sg.

²⁴ C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana* cit., p. 7.

²⁵ In alcuni casi si può arrivare alla dissoluzione completa del modello, come nel duetto tra Rigoletto e Sparafucile (*Rigoletto*, atto I, scena VII), al quale si riferisce, in negativo, proprio Basevi (cfr. sopra, nota 6): si tratta infatti di un dialogo tutto in stile 'parlante', cioè declamato liberamente con il sostegno di una melodia orchestrale.

App. 1 – GIOACHINO ROSSINI, *Tancredi* (1813): Atto I

Ame. colpita) Ah! - che veggio? - Tancredi... (RECITATIVO) - versi sciolti
Tan. Sì: il tuo Tancredi...
Ame. Taci, deh, taci: - misero! - a che vieni?
(come atterrita.
 In questo infausto asilo - di che vuoi?
Tan. Che voglio! - e a me tu domandar lo puoi! -
(sorpreso.
 Amenaudo, e morte.
Ame. Oh qual scogliesti
 Terribil ora? - sventurato! e dorò
 Fier destino ti guida?
Tan. Qual terrore?
Ame. E' troppo giusto: - I vili tuoi nemigi
Tan. deciso) Li sfido...
Ame. Fuggi... salvati:
Tan. Che diti?...
Ame. Trema...
Tan. fero) Tremar Tancredi?
Ame. Oddio!.. che questo nome!..
Tan. Un di t'era pur caro!
Ame. mesta) Ah! quo' tempi cangiato!
Tan. subito, e vivamente) Anche il tuo core!..
Ame. Compiangilo: - non sai! -
 Giorno è questo d'orror...
Tan. Eremer mi fai:

(DUETTO) - versi lirici

1 *Ame.* L'aura che intorno spira, (con passione e ter. settenari Allegro giusto 4/4 Si,
 Aura è feral di morte: -
 Fuggi terribil sorte,
 T'invola ai traditor!
Tan. Dimmi che a te son caro,
 (con sicurezza e misterioso.
 Che a me sarai fedele:
 Contro il destin crudelo
 Trionferà l'amor!
Ame. Ma il padre... e il dover mio!.. (agitata.
Tan. E chi? - ti spiega (turboloso.
Ame. Oddio! -
Tan. Pel nostro dolce affetto... (con tenerezza.
Ame. Ah! ti trafiggo il cor... (vorrebbe parlare)

2 Quale per me funesto... Andante 2/4 Mi,
 Tremendo arcano è questo! -
 giorno
 E dovrò sempre vivere
 Nel pianto, e nel dolor!

3 *Tan.* Parla omai: (risoluto. ottonari Allegro 4/4 Mi,
Ame. con visibile sforzo) Mi lascia, e parti -
Tan. E' dovrei così lasciarti!
Ame. Serba i cari giorni tuoi:
 (con tutta forza ed espressione.
 T'allontana... e non mi odia.
Tan. Serba a me gli affetti tuoi:
 Io lasciarti?... pria spirar. (non musicati)

4 Questo è dunque il lieto istante
 Che vicino a lui spurai? -
 Parla omai - penar mi fai. -
 Parti tremar mi fai. -
 Quando, oh ciel, quest' alma amante
 L'ace alfin potrà sperar!.. (partono) [Allegro] [4/4] Si,

App. 2 – VINCENZO BELLINI e GIUSEPPE VERDI

VINCENZO BELLINI,
Il pirata (1827): Atto I

GIUSEPPE VERDI,
La battaglia di Legnano (1849): Atto I

1 Imog. Tu sciagurato! Ah! fuggi... settenari
 Questa d'Ernesto è Corte.
 Gual. Lo so... Ma tu distruggi
 Dubbio peggior di morte.
 Qui dove impera Ernesto
 Come sei tu! perché?
 Imog. Nodo fatal, funesto,
 A me l'unisce...
 Gual. A ca!
 No, non è ver: nol credo...
 No, non mi fosti toltà.
 Imog. Misera me!
 Gual. Che vedo?
 Imog. Piangi? Oh! furor!
 Imog. Mi ascolta.
 Il genitor cadente,
 In ria prigion languente,
 Peria, se al Duca unirmi
 Io ricusava ancor...
 Gual. Empia!.. così tradirmi!..
 Imog. Periva il genitor
 a 2

2 Gual. Pietosa al padre! e meco
 Eri sì cruda intanto!
 Ed io deluso e cieco
 Vivea per te soltanto!
 Mille soffrìa tormenti,
 L'onde sfidava, i venti,
 Sol per vederti in seno
 Del mio persecutor!
 Perfida! hai colmo appieno] ← declamato
 De' mali miei l'origin
 Imog. Ah! tu d'un padre antico,
 Tu non tremasti accanto:
 Scudo al pugnol nemico
 Ei non avea che il pianto...
 I lunghi suoi tormenti
 Non furo a te presenti,
 Non lo vedesti pieno
 D'affanno e di squallor...
 Non maledirmi almeno:
 Ti basti il mio dolor
 3

Alcun s'appressa... Ah! lasciami,
 Guai se tu fossi udito!
 Gual. Or che tu m'hai tradito,
 Nessun tremar mi fa.
 (escono le Damigelle di Imogene col figlio suo. Essa
 lo vede, e grida atterrita)
 Imog. Ah!! figlio mio!
 Gual. (percosso) Che ascolto?
 Scostati... (afferra il fanciullo, e ne allontana Imogene)
 Imog. (spaventata) Oh! Ciel!
 Gual. (contemplandolo fremente) Qual volto!
 Figlio è d'Ernesto... (la sua mano si
 arresta sul pugnale)
 Imog. Ah! è mio...
 È figlio mio... Pidi
 (al grido d'Imogene, Gualtiero si arresta perplesso
 indi commosso le restituisce il figlio)

4 Gual. Bagnato dalle lagrime
 D'un cor per te straziato,
 Lo rendo alle tue braccia,
 Lo dono al tuo dolor.
 Ti resti per memoria
 D'un nodo sciagurato;
 Eterno sia rimprovero
 Del mio tradito amor
 Imog. Non è la tua bell'anima,
 Non è, Gualtier, cambiata...
 In queste dolci lagrime
 Io la ritrovo ancor.
 Deh! fa che pegno scorrano
 Ch'io moro perdonata...
 Sian dono amaro ed ultimo
 D'un infelice amor
 (Gualtiero si scioglie da lei, e rapidamente si allontana)

1 ARR. È ver?... Sei d'altri?... Ed essere settenari
 Per sempre mia giurasti!
 Il ciel t'udiva! E frangere
 Quel giuramento osasti!
 D'altri sei tu? Per credere
 A verità sì orrenda,
 È duopo che ripetere
 Da labbri tuoi l'intenda.
 Dillo... Che tardi?... Uccidimi...
 L'uccidermi è più ca!
 LIDA Spento un fallace annunzio
 Ti disse in aspra guerra...
 Mancava il padre... ed orfana
 Io rimaneva in terra...
 Ei fra gli estremi aneliti
 Formò le mie ritorte...
 Peso la vita, il talamo
 Letto mi fu di morte!...
 Mai sopportato un'anima
 Più della mia non ca!
 ARR. (in tuono di virulenta ironia)
 Quanto la nuova infausta
 Di mia caduta, oh! quanto
 All'alma tua sensibile
 Lutto costava e pianto!
 Alta n'è prova il subito
 Imene!
 LIDA Arrigo... (singhiozzante)
 ARR. E fede
 Ebbi da te... rammentalo...
 Che dell'Eterno al piede
 Il difensor d'Italia
 Raggiungeresti, ov'esso
 Per Lei cadrebbe!
 LIDA Ah! misera! (coprendosi il volto d'ambè le mani.)
 ARR. Parla... Rispondi adesso...
 Scolpar ti puoi?... Rispondimi. (furente)
 LIDA (volgendo gli occhi al cielo, con fremito angoscioso)
 Padre!
 ARR. Lo stil de' rei
 Ecco! In altrui ritorcere
 Le proprie colpe!
 LIDA Ah! sei
 Tremendo, inesorabile
 Più del mio fato ancor!
 ARR. Spergiura! (in atto d'allontanarsi)
 LIDA M'odi!
 ARR. Scostati...
 Va... tu mi desti orror... (nel colmo dell'ira)
 Tamai, l'amai qual angelo,
 Or qual demon l'abborro!!
 Per me la vita è orribile...
 Nel campo a morte io corro... —
 In tua difesa, o Patria,
 Cadrò squarciato il seno...
 Fia benedetto almeno
 Il sangue mio da ca!
 LIDA A così lungo strazio
 Regger può dunque un core?...
 No, non è ver che uccidono
 Gli eccessi del dolore —
 Son rea... son rea... puniscimi...
 Quel ferro in sen mi scenda...
 D'un' esistenza orrenda
 Meglio è spirarti al ca!
 (Arrigo la respinge ed esce velocemente: ella si allontana nella più viva desolazione)

App. 3 – GIUSEPPE VERDI, *Aida* (1871): Duetti atto III

=====		=====	
AMONASRO - AIDA		RADAMÈS - AIDA	
[0]	(a) AIDA. Cielo! mio padre! AMON. A te grave cagione mi adduce, Aida. Nulla sfugge al mio sguardo. – D'amor ti struggi per Radamès... ei t'ama... qui lo attendi. Dei Faraon la figlia è tua rivale... razza infame, aborrita e a noi fatale! E in suo potere io sto!... Io d'Amonasro figlia!... AMON. In poter di lei!... No!... se lo brami la possente rival tu vincerai, e patria, e trono, e amor, tutto tu avrai.	1	RAD. Pur ti riveggo, mia dolce Aida... AIDA. Ti arresta, vanne... che sperì ancora? RAD. A te d'appresso l'amor mi guida. AIDA. Te i riti attendono d'un altro amor. D'Amneris sposo... RAD. Che parli mai?... Te sola, Aida, te deggio amare. AIDA. Gli Dei mi ascoltano... tu mia sarai... D'uno spergiuo non ti macchiare! RAD. Prode t'amaì, non t'amerci spergiuo. AIDA. Dell'amor mio dubiti, Aida? E come sperì sottrarti d'Amneris ai vezzi, del Re al voler, del tuo popolo ai voti, dei sacerdoti all'ira? RAD. Odimi, Aida. Nel fiero anelito di nuova guerra il suolo Etiope si ride... AIDA. I tuoi già invadono la nostra terra, io degli Egizii duce sarò. Fra il suon, fra i plausi della vittoria, al Re mi prostro, gli svelo il tuo... RAD. sarai tu il serto della mia gloria, vivrem beati d'eterno amor. AIDA. Né d'Amneris paventi il vindice furor? la sua vendetta, come folgore tremenda cadrà su me, sul padre mio, su tutti. Io vi difendo. RAD. Invan! tu nol potresti... AIDA. Pur... se tu m'ami... ancor s'apre una via di scampo a noi... RAD. Quale? AIDA. Fuggir... RAD. Fuggire!
[1]	(b) AMON. Rivedrai le foreste imbalsamate, le fresche valli, i nostri templi d'... AIDA. Rivedrò le foreste imbalsamate, (con trasporto) le fresche valli, i nostri templi d'... AMON. Sposa felice a lui che amasti tanto, tripudii immensi ivi potrai gioire... AIDA. Un giorno solo di sì dolce incanto... (con espansione) un'ora di tal gaudio... e poi morire!	1	(colta più viva espansione) AIDA. Fuggiam gli ardori inospiti di queste lande ignude; una novella patria al nostro amor si schiude... Là... tra foreste vergini, di fiori profumate, in estasi ignorate la terra scorderò. RAD. Sovra una terra estrania teo fuggir dovrai! Abbandonar la patria, l'are de' nostri Dei! Il suol dov'io raccolsi di gloria i primi allori, il ciel dei nostri amori come scordar potrei? AIDA. Sotto il mio ciel, più libero l'amor ne fia concesso; ivi nel tempio istesso gli stessi Numi avremo. RAD. Aida! (esitante) AIDA. Tu non m'ami... Va! – Non t'amo! Mortal giammai né Dio arse d'amore al par del mio possente. Va... va... ti attende all'ara Amneris... RAD. No!... giammai!... AIDA. Giammai, dicesti? RAD. Allor piombi la scure su me, sul padre mio... AIDA. Ah no! fuggiamo!
[2]	(c) AMON. Pur rammenti che a noi l'Egizio immite, le case, i templi, e l'are profane... AIDA. Ah! ben rammento quegli infausti giorni! Rammento i lutti che il mio cor soffrì... AMON. Deh! fate o Numi che per noi ritorni l'alba invocata dei sereni di... (d) AMON. Non fia che tardi – In armi ora si desta il popol nostro – tutto pronto è già... AIDA. Vittoria avrem... Solo a saper mi resta qual sentiero il nemico seguirà... (e) AIDA. Chi scoprirlo potrà? chi mai? AMON. Tu stessa! AIDA. Io!... AMON. (con intenzione) Radamès so che qui attendi... Ei t'ama... AIDA. Ei conduce gli Egizii... Intendi?... Orrore! Che mi consigli tu? No! no! giammai! (f) AMON. Su, dunque! sorgete (con impeto selvaggio) Egizie coorti! Col fuoco struggete le nostre città... AIDA. Spargete il terrore, le stragi, le morti... AMON. al vostro furore più freno non v'ha. AIDA. Ah padre!... AMON. Mia figlia (respingendola) ti chiami!... AIDA. Pietà! (atterrita e supplichevole)	2	(g) AMON. Flutti di sangue scendono sulle città dei vinti... AIDA. Vedi?... dai negri vortici si levano gli estinti... AMON. ti additan essi e gridano: per te la patria muore! AIDA. Pietà!... (h) AMON. Una larva orribile fra l'ombra a noi s'affaccia... AIDA. Trem! le scame braccia sul capo tuo levan... AMON. Tua madre ell'è... ravvisala... AIDA. ti maledice... AIDA. Ah! no!... (nel massimo terrore)
[2]	(i) AMON. Padre... AIDA. (respingendola) Va, indegna! non sei mia prole... dei Faraoni tu sei la schiava. (j) AIDA. Padre, a costoro schiava io non sono... AMON. non maledirmi... non imprecarmi... AIDA. Tua figlia ancora potrai chiamarmi... AMON. della mia patria degna sarò. AIDA. Pensa che un popolo, vinto, straziato, per te soltanto risorgerà... AMON. O patria! o patria... quanto mi costi! AIDA. Coraggio! ei giunge... là tutto udrà... (si nasconde fra i palmizi)	3	(i) RADAMÈS. Nella terra avventurata de' miei padri, il ciel ne attende; ivi l'aura è imbalsamata, ivi il suolo è aromi e fiori. AIDA. Fresche valli e verdi prati a noi talamo saranno, su noi gli astri brilleranno di più limpido fulgore. RADAMÈS. Vieni meco – insieme fuggiamo questa terra di dolore – Vieni meco – io t'amo, io t'amo! A noi duce fia l'amore. (si allontanano rapidamente)
		4	(con appassionata risoluzione) RADAMÈS. Sì, fuggiam da queste mura, al deserto insieme fuggiamo; qui sol regna la sventura, là si schiude un ciel d'amore. AIDA. I deserti interminati a noi talamo saranno, su noi gli astri brilleranno di più limpido fulgore. RADAMÈS. Vieni meco – insieme fuggiamo questa terra di dolore – Vieni meco – io t'amo, io t'amo! A noi duce fia l'amore. (si allontanano rapidamente)