

SEDURRE CANTANDO*

Uno sguardo sulle scene di seduzione nell'opera in musica

Giorgio Pagannone

doi: 10.7359/762-2015-paga

1. IL PROCESSO SEDUTTIVO

«La musica ha la sua origine nell'espressione del sentimento amoroso»: questa è in breve la tesi di Darwin sull'origine della musica¹. Il canto – e quindi la musica tutta, nell'ottica di Darwin – si sarebbe originato dallo stato di eccitazione del maschio (o viceversa, della donna) nella fase del corteggiamen-

* Questo lavoro, nato come parte di un corso universitario, è il tentativo di elaborare un breve quadro d'insieme – teorico, drammatico-musicale, analitico – sulla questione (vasta) della seduzione nell'opera lirica. Ringrazio vivamente Lorenzo Bianconi per le osservazioni e i suggerimenti fatti in fase di bozza. Per uno studio più ampio e sistematico, seppure limitato al repertorio italiano del secondo Ottocento, si rimanda al lavoro di Federico Fornoni, in corso di svolgimento, dal titolo *Scene di seduzione nell'opera italiana del secondo ottocento: da «Rigoletto» a «Madama Butterfly»* (progetto vincitore del Premio Rotary Giacomo Puccini nel 2014). Per una riflessione a tutto tondo sul tema della seduzione nell'opera, anche se incentrata analiticamente sul duetto Riccardo-Amelia del *Ballo in maschera* di Verdi, si veda Emanuele Senici, «'Teco io sto': Strategies of Seduction in Act II of 'Un ballo in maschera'», *Cambridge Opera Journal* XIV (2002), 79-92; versione italiana aggiornata: «'Teco io sto': cantare l'amore nel 'Ballo in maschera'», in O. Jesurum (a cura di), *Verdi e Roma*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei - Gangemi, 2015, 257-280. Ringrazio Emanuele Senici per avermene concesso preventivamente la lettura.

¹ Cito la tesi di Darwin di riflesso, cioè dalla risposta data da Herbert Spencer (1890), che a sua volta aveva scritto un saggio sull'origine della musica (1857). Cf. H. Spencer, «L'origine e la funzione della musica», in Id., *Filosofia dello stile ed altri scritti sull'origine e la funzione delle arti*, a cura di D. Drudi, Firenze, Alina, 1981, 85-127: 111. Il saggio discusso da Spencer è *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex* (London, Murray, 1871). Sul problema dell'origine della musica, molto dibattuto a livello scientifico, si veda la miscellanea N.L. Wallin - B. Merker - S. Brown (eds.), *The Origins of Music*, Cambridge (MA) - London, MIT Press, 2000.

to, dunque entro un rituale di seduzione. Al di là dell'effettiva consistenza e validità della teoria darwiniana, possiamo notare che il sentimento amoroso e il rituale della seduzione sono soggetti altamente *musicabili*: hanno dato e danno materia costante alla musica vocale, in particolare all'opera lirica. Una scena tipica, riconducibile al modello teorico citato, è la serenata – o «canzonetta» che dir si voglia – che Don Giovanni canta alla cameriera di Donna Elvira nel second'atto della più celebre opera di Mozart²:

DON GIOVANNI

Deh, vieni alla finestra, o mio tesoro!

Deh, vieni a consolar il pianto mio:
se neghi a me di dar qualche ristoro,
davanti agli occhi tuoi morir vogl'io.

Tu ch'hai la bocca dolce più che il miele,
tu che il zucchero porti in mezzo al core,
non esser, gioia mia, con me crudele:
lasciati almen veder, mio bell'amore!

Il canto, la voce cantata, è spesso un richiamo irresistibile, come dimostra peraltro il mito delle Sirene³. La seduzione della voce viene peraltro dichiarata da alcune celebri eroine del melodramma, ad esempio Elvira, nei *Puritani* di Bellini del 1835 («Qui la voce sua soave / mi chiamava... e poi spari»; II, III) e Lucia, nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti dello stesso anno («Il dolce suono / mi colpì di sua voce!...»; III, v).

L'intento di questo saggio è indagare il rituale della seduzione nell'opera in musica, e analizzare quindi, attraverso alcuni esempi, come questo rituale si espliciti in termini musicali, soprattutto nei duetti.

Innanzitutto, va precisato che la seduzione può anche non essere amorosa. Vi è una seduzione delle parole, delle idee (si pensi a un politico, o a un venditore), ma è pur vero che questo tipo di seduzione non si lascia rappresentare agevolmente nell'opera in musica, per via della difficile in-

² Quella di Don Giovanni non è l'unico esempio di serenata nella storia dell'opera: ricordiamo almeno «Ecco ridente in cielo» del Conte d'Almaviva (*alias* Lindoro) nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini (1816), e «Com'è gentil la notte a mezzo april!» di Ernesto nell'atto III del *Don Pasquale* di Donizetti (1843). Anche il «Deh vieni, non tardar, o gioia bella» di Susanna (travestita da Contessa) nel finale IV delle *Nozze di Figaro* (1786) di Mozart si può considerare una sorta di serenata al femminile. E lo stesso terzetto del *Don Giovanni* (atto II, «Ah taci, ingiusto core», poco prima della canzonetta) contiene una specie di serenata per Donna Elvira, «Discendi, o gioia bella!».

³ Sul fascino incantatorio dell'opera e del canto in quanto tali, e su alcune figure di seduttori e seduttrici, si veda J. Starobinski, *Le incantatrici*, Torino, EDT, 2007 (titolo originario: *Les enchanteresses*, Paris, Seuil, 2005).

telligibilità del testo verbale⁴. Noi qui ci occuperemo esclusivamente di seduzione amorosa. In secondo luogo, nell'opera la seduzione (amorosa) non necessariamente deve dar luogo a un duetto, ma si lascia rappresentare anche da un'aria, o al limite da un recitativo⁵. Ciò che è fondamentale nel rituale della seduzione, dove sono necessariamente implicate due persone, è che un personaggio A attragga a sé il personaggio B⁶ (Fig. 1):

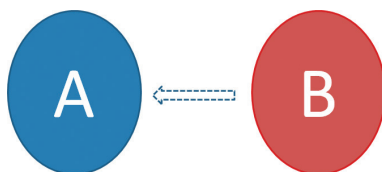


Figura 1. – La seduzione come «attrazione».

Non per nulla si parla spesso di *attrazione fatale*, quasi ci fosse una sorta di forza magnetica che attrae B verso A. Lo scopo del rituale di seduzione è vincere le resistenze, ridurre al proprio volere il/la partner. Si può d'altronde concepire la seduzione come *conquista* od *occupazione* dello spazio altrui, un'appropriazione dell'anima e del corpo dell'altro/a. Dunque avremmo (Fig. 2):

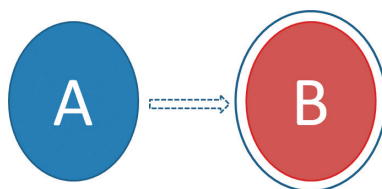


Figura 2. – La seduzione come «conquista» o «appropriazione».

Qui è A che va verso B, e lo conquista, lo fa suo.

⁴ Con le dovute eccezioni. Si pensi all'aria di Dulcamara nell'*Elisir d'amore* di Donizetti, «Udite, udite, o rustici» (I, v): un discorso retorico perfettamente congegnato per far colpo sui malcapitati contadinotti baschi, Nemorino compreso.

⁵ Si veda ad esempio il *Don Giovanni* di Bertati - Gazzaniga (Venezia, 1987), omologo e coevo del *Don Giovanni* di Mozart, o anche *Il convitato di pietra* di Porta - Righini di qualche anno precedente (Praga, 1776), dove il protagonista seduce rispettivamente Maturina (I, xiv) ed Elisa (I, ii) nel recitativo, lasciando ai due soprani l'onore di cantare un'aria «a cose fatte».

⁶ La radice etimologica di «sedurre», *se-ducere*, rimanda all'accezione di «condurre a parte», «trarre via» (cf. il vocabolario Treccani, voce «sedurre», in www.treccani.it). Nell'uso comune il verbo è inteso anche come un «condurre a sé», un «attrarre» qualcuno con lusinghe.

In ogni caso, il rituale della seduzione implica una parte attiva (personaggio A) e una più o meno passiva (personaggio B), e quindi anche uno squilibrio di forze. Questo squilibrio è massimo quando la seduzione è rappresentata da un'aria: il personaggio B subisce silente la seduzione da parte di A, come la giovane cameriera nel caso della canzonetta di Don Giovanni citata, oppure Masetto, che fa da *pertichino* nell'aria tutta moine di Zerlina, «Batti, batti o bel Masetto» (I, XVI; n. 12), sempre nel *Don Giovanni*, salvo poi ammettere a denti stretti, nel recitativo seguente: «(Guarda un po' come seppe / questa strega sedurmi! Siamo pure / i deboli di testa!)».

In un duetto chi seduce, quand'anche non avesse a disposizione un maggior numero di versi – cosa abbastanza frequente e logica –, domina a livello retorico-musicale: conduce il discorso, e avvince man mano la vittima con la voce fino a piegarne le resistenze. L'obiettivo, musicalmente parlando, è il canto *a due*, ossia il canto simultaneo, emblema perfetto della simbiosi raggiunta dagli amanti, del fatto che A attrae completamente B nella sua orbita – ovvero se ne impossessa del tutto. Prendiamo ad esempio il celebre *a due* finale, danzante, del duetto tra Don Giovanni e Zerlina, *Là ci darem la mano*, una delle più celebri scene di seduzione in musica:

Es. 1 – *Don Giovanni*, Duettino n. 7, «Là ci darem la mano» (I, IX)

The image shows a musical score for a duet. It consists of two staves. The top staff is for Zerlina (z.) and the bottom staff is for Don Giovanni (d.a.). Both are in 8/8 time and G major. The lyrics are: "An-diam, an-diam, mio be-ne_, a ri-sto-rar le pe-ne_ d'un in - no - cen-te a - mor." The notation includes notes, rests, and bar lines.

Come ha spiegato Emanuele Senici nella sua dettagliata analisi del duetto del *Ballo in maschera* di Verdi (1859),

la seduzione è un processo complesso, in cui due fasi sono cruciali: «Sì, ti amo» [atto linguistico] e «Ok, facciamolo» [atto corporeo]. La prima si poteva mostrare in scena, la seconda ovviamente no. [...] la musica e la voce possono fare da interfaccia, da canale di collegamento tra il linguaggio e il corpo [...] l'atto di seduzione 'performato' da un essere *cantante* è un atto *vocale*, e quindi sia linguistico sia corporeo.⁷

Se la voce agisce come *interfaccia* tra linguaggio e corpo, il canto *a due* diventa di fatto un atto corporeo, una sorta di *amplesso* canoro⁸.

⁷ Senici, «'Teco io sto'» cit., 80 s. (262 nell'ed. it.).

⁸ Cf. a tal proposito soprattutto gli studi di Marco Beghelli. In particolare: «Erotismo canoro», *Il Saggiatore musicale* VII (2000), 123-136; «Duettar d'amore», in A. Caprioli (a

Il duetto di seduzione va peraltro distinto da quello d'amore vero e proprio, dove l'amplesso canoro, la corrispondenza di amorosi sensi s'instaura fin dall'inizio, si protrae per tutto il pezzo, e comporta un perfetto equilibrio tra i personaggi coinvolti, anche in termini musicali. Ne cito alcuni: il duetto finale tra Nerone e Poppea («Pur ti miro») nell'*Incoronazione di Poppea* di Busenello - Monteverdi (1643), che è forse il più fulgido esempio di erotismo canoro, e la cui sensualità è accentuata dal fatto che si tratta di due voci acute, in omaggio alla prassi sei-settecentesca di affidare a cantanti evirati oppure a soprani *en travesti* le parti maschili principali⁹. Come restare insensibili alle frementi sticomitie e alle voluttuose dissonanze tra le voci dei due amanti, risolte in un perfetto unisono? In Mozart, cito il duetto tra Annio e Servilia («Ah, perdona al primo affetto») nella *Clemenza di Tito* (1791), nel quale la passione amorosa è sì stemperata dall'imminente addio tra i due amanti – la situazione è opposta a quella del duetto della *Poppea* –, quindi meno lasciva, ma pur sempre musicalmente rapinosa. E cito anche il duetto Papageno-Papagena («Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!...») nel *Flauto magico* (1791), il duetto dell'amore a lungo agognato e finalmente trovato: non seduzione, ma simpatica schermaglia amorosa, condotta in perfetto equilibrio e in totale reciprocità (i personaggi cantano esattamente lo stesso numero di note, alternandosi o sovrapponendosi)¹⁰.

cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna, Bononia University Press, 2005, 117-132; «Sublimazione canora dell'eros operistico», in F. Rossi (a cura di), *Sublimazione e concretezza dell'eros nel melodramma. Rilievi linguistici, letterari, sessuologici e musicologici*, Roma, Bonacci, 2007, 265-273; «Voci e cantanti», in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Natteiz, V. L'unità della musica, Torino, Einaudi, 2005, 814-841.

⁹ Tale duetto probabilmente non era previsto nella prima rappresentazione veneziana, della quale rimane traccia solamente per la pubblicazione dello «scenario». Cf. a tal proposito L. Bianconi, «Indagini sull'«Incoronazione»», in C. Fertonani - E. Sala - C. Toscani (a cura di), «*Finché non splende in ciel notturna face*». *Studi in memoria di Francesco Degrada*, Milano, LED, 2009, 53-72: 60 s.

¹⁰ Qualche altro esempio di duetto amoroso perfettamente simbiotico e bilanciato si può trovare in Paisiello, *Il barbiere di Siviglia* (1782), all'inizio del finale ultimo («Cara, sei tu il mio bene», Rosina e il Conte): rapinoso e prolungato «amplesso» canoro a suggello del felice esito della vicenda; in Verdi, *Il trovatore* (1853), all'interno dell'Aria di Manrico nell'atto III («L'onda de' suoni mistici», Manrico e Leonora): un *a due* trepidante ma fulmineo, a cui segue la vibrante cabaletta del tenore, «Di quella pira»; in Berlioz, *Les Troyens* (1856-58), atto IV («Nuit d'ivresse et d'extase infinie», Didone ed Enea): un attimo di amore appagato e cosmico sotto il calmo tepore del cielo d'una notte d'estate in Africa; infine, in Bizet, *Carmen* (1875), atto IV («Si tu m'aimes, Carmen», Carmen ed Escamillo): breve duettino che precede la corrida, e prelude alla tragedia finale.

Vi sono certamente duetti d'amore più sofferiti, specie nell'opera dell'Ottocento¹¹, ma anch'essi vanno distinti dal duetto di seduzione, nel quale, come abbiamo detto, c'è un chiaro intento seduttivo da parte di un personaggio sull'altro, e spesso anche uno squilibrio di forze.

Analizzeremo ora alcuni esempi, scelti tra le opere di repertorio, e mostreremo come il rituale della seduzione, fermi restando alcuni elementi o strategie comuni, si configuri in maniera varia, in senso drammatico-musicale. Sono tutti duetti, ovviamente, anche se uno di essi è molto *sui generis*, a conferma della forza del personaggio seduttore. Procederemo per sesso: prima i seduttori, poi le seduttrici.

2. «AH, NON SON PIÙ FORTE»: IL FASCINO DELLA SEDUZIONE IN MOZART

2.1. *Duettino «Là ci darem la mano»* («*Don Giovanni*», n. 7; atto I, scena IX)

Quello che colpisce in questo duettino è che si tratta di una seduzione *geometrica*, quasi la dimostrazione di un teorema: la legge naturale dell'attrazione tra due corpi (l'«innocente amor» dell'ultimo verso sembra alludere proprio a questa legge di natura cui è vano resistere). Possiamo considerarlo il paradigma, il modello di riferimento della seduzione in musica. A livello verbale, è concepito come una serie di assalti del personaggio A (Don Giovanni), al quale il personaggio B (Zerlina) reagisce ritraendosi *fra sé*. Gli assalti si fanno più ravvicinati prima dell'*a due* conclusivo. Mozart in musica ha previsto un rituale un po' più elaborato e articolato, dove gli assalti sono condotti su due temi diversi: quello più morbido e sensuale del «Là ci darem la mano», e quello più deciso e stentoreo del «Vieni, mio bel diletto»; insomma, un misto di dolcezza e virilità (si vedano il testo e lo schema in *Appendice 1*. Lo sfondo scuro evidenzia le ripetizioni testuali, o meglio l'estensione attuata dalla musica).

¹¹ Come afferma l'ignoto autore di una «Poetica ad uso dei librettisti», «il Duetto tra Soprano e Tenore [*scil.* Il duetto d'amore per antonomasia] comincerà col corrucio, e finirà con una riconciliazione» («Poetica ad uso dei librettisti», in A. Ghislanzoni, *L'arte di far libretti / Wie macht man eine italienische Oper?*, Deutsche Übersetzung von L. Hinden - A. Gerhard, Bern, Institut für Musikwissenschaft, 2006, 121-131: 128).

Zerlina echeggia il primo tema, anche se nelle sue frasi *l'incipit* in levare ne svingorisce l'attacco, mentre al secondo risponde in maniera sempre più arrendevole: al tema scolpito di Don Giovanni, a note disgiunte, Zerlina oppone un fievole profilo discendente che scivola giù cromaticamente. Emblematica è la lunga frase di resa nella sezione B', che si configura come una graduale ma inesorabile *caduta*:

Es. 2 – *Don Giovanni*, Duettino n. 7, «Là ci darem la mano» (I, IX)



z. *pre - sto non son più for - te, non son più for - te, non son più for - te;*

L'atto linguistico del cedimento di Zerlina (l'«ok ci sto», secondo Senici) è però l'«Andiam», che viene splendidamente anticipato da Mozart prima dell'*a due*, con un tocco di suprema sottigliezza: esso completa i due pressanti appelli di Don Giovanni – si osservi la spavalda disinvoltura delle *appoggiature* per quinta di lui, cui Zerlina fa eco con una sola, ma languidamente arrendevole, appoggiatura per seconda – e si distende su un accordo di dominante in primo rivolto, insinuando in chi ascolta un senso di fervida attesa:

Es. 3 – *Don Giovanni*, Duettino n. 7, «Là ci darem la mano» (I, IX)



V.I
V.II
Va.
z. *an - diam...*
D.G. *an - diam, an - diam...*
e.B.

L'ultima sezione *a due* è a sua volta il coronamento dell'intero rituale seduttivo, l'atto vocale-corporeo che precede l'amplesso vero e proprio (scongiurato in teatro dall'intervento tempestivo e *salvifico* di Elvira).

Il predatore (Don Giovanni) attira man mano la preda nella rete, fino a farla sua, secondo un percorso *a cuneo* calibratissimo, dove le voci si avvicinano e si sovrappongono in maniera graduale. La possibilità di rappresentare il processo seduttivo sia come *attrazione* sia come *conquista* è confermato da alcune delle più celebri messinscena del *Don Giovanni*¹².

2.2. *Duetto «Fra gli amplessi in pochi istanti»*
(«*Così fan tutte*», n. 29; atto II, scena XII)

Alla seduzione *geometrica* di Don Giovanni si contrappone una seduzione più articolata e impegnativa, quella di Ferrando (tenore) nei confronti di Fiordiligi (soprano), nel second'atto di *Così fan tutte*. Opera a tesi, vòlta a dimostrare la validità dell'assunto dichiarato nel titolo («così fan tutte» le donne, oppure, citando Don Basilio nelle *Nozze di Figaro*, «così fan tutte le belle»), e quindi la fragilità e la volubilità delle donne, *Così fan tutte* fa del rituale della seduzione l'asse portante del dramma. Fiordiligi – quella delle due sorelle che per buona parte dell'opera resiste pertinacemente agli insistenti assalti del novello spasimante e ai consigli scellerati di Despina e della sorella Dorabella (che invece ha già ceduto a Guglielmo mascherato) – è un osso più duro di Zerlina. La seduzione di Fiordiligi da parte di Ferrando dà luogo a un esteso duetto concepito come un'intrusione – o *invasione*, per restare in tema – del tenore nei confronti del soprano¹³ (si veda il testo in *Appendice 2*). La scena inizia come se fosse un'aria del soprano: l'ennesima proclamazione di fedeltà all'amato, che Fiordiligi intende raggiungere al fronte, indossando abiti maschili (ma prende l'uniforme di Ferrando, il seduttore, invece di quello dell'amato Guglielmo: un gesto premonitore). Ferrando, che la osserva di nascosto, esce allo scoperto atteggiandosi da amante disperato, e sviando verso il modo minore il secondo periodo di Fiordiligi, che ha un andamento più sbrigliato rispetto al primo. Non è il richiamo dolce e virile di Don Giovanni, incarnazione del rituale darwiniano di corteggiamento, bensì

¹² Ne cito due contrapposte: quella di Peter Brook, recensita da Paolo Gallarati per *Il Saggiatore musicale*, adotta la prima soluzione (attrazione); quella di Michael Hampe del 1987 (direttore Karajan) la seconda (conquista). Cf. P. Gallarati, «Mozart e Shakespeare nel 'Don Giovanni' di Peter Brook», *Il Saggiatore musicale* VIII (2001), 261-294. Riguardo alla seconda versione, si veda il video all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=GATj9h2vTSE>. Cf. anche il mio articolo «La partitura come copione di regia», in E. Pulignano (a cura di), *La didattica dei saperi musicali nello spazio europeo dell'istruzione superiore*, Avellino, Cimarosa Press, 2013, 75-86.

¹³ Per un'analisi dettagliata del duetto, si rimanda a S. Kunze, *Il teatro di Mozart. Dalla «Finta semplice» al «Flauto magico»*, Venezia, Marsilio, 1990, 574-583.

un'implorazione, anche un tantino caricata. Ferrando si gioca tutte le carte perché sta perdendo la partita nei confronti di Guglielmo. La sceneggiata del finto suicidio ha un esito parziale: nell'*a due* centrale («Ah, che omai la mia costanza») Fiordiligi vacilla, ma non capitola. Nella sezione appena successiva i segni di cedimento sono più netti, e prendono corpo in una figura discendente sulle stesse parole pronunciate da Zerlina nel duetto del Don Giovanni, («Ah! non son, non son più forte»), figura compresa nell'ambito di una settima diminuita, intervallo che Ferrando non esita a far proprio:

Es. 4 - *Così fan tutte*, Duetto n. 29 (II, XII)

La resa definitiva avviene quando Ferrando gioca la carta della dolcezza soave, con un richiamo d'amore irresistibile, dal respiro quasi religioso, in tempo *Larghetto* (lo stesso del «Là ci darem la mano»; medesima anche la tonalità di La maggiore, ma non il metro musicale, che ora è 3/4):

FERRANDO (*tenerissimamente*)

Volgi a me pietoso il ciglio:
in me sol trovar tu puoi
sposo, amante... e più, se vuoi.
Idol mio, più non tardar.

FIORDILIGI (*tremando*)

Giusto ciel! Crudel, hai vinto.
Fa' di me quel che ti par.

(*Don Alfonso trattiene Guglielmo che vorrebbe entrare*)

In questa sezione decisiva, sulle parole *tremanti* di Fiordiligi, Mozart aggiunge il commento dell'oboe, che funge da strumento simbolico, e in maniera più scoperta rispetto al flauto nel duetto del *Don Giovanni*: lì lo strumento doppiava la voce del seduttore nella ripresa del tema principale; qui s'innesta sul canto del seduttore ma si percepisce isolatamente, come se fosse la voce *esterna* del compositore – ovvero una proiezione sublimata della voce del tenore – che annuncia e sottolinea la capitolazione di lei («hai vinto»; e stupenda è l'infilata di sette monosillabi in «fa' di me quel che ti par»)¹⁴:

¹⁴ Su questo passo si veda la bella analisi di Wilhelm Seidel, «Die Kadenz als Figur ihrer selbst» («La cadenza come figura di sé stessa»), in B. Siegmund (Hg.), *Gestik und*

Es. 5 – *Così fan tutte*, Duetto n. 29 (II, XII)

Ob. *Imo* *p* *Andante*

Fiord. hai vin - to... Fa'di me quel che ti par.

Ferr. i - dol mi - o... più non tar - dar...

L'ultima sezione *a due* (Andante, 2/2) è ben più estesa e sensuale di quella centrale, dove le voci si univano solo per un breve tratto¹⁵. Qui partono invece *a due*, per poi intrecciarsi in un voluttuoso scambio imitativo sulla parola «sospirar»:

Es. 6 – *Così fan tutte*, Duetto n. 29 (II, XII)

Fiord. rar, so - spi - rar, so - spi - rar di di - let - - - to - so - spi - rar...

Ferr. rar, so - spi - rar, so - spi - rar, di di - let - - - to - so - spi - rar...

Dunque, al calibrato e regolare percorso seduttivo del *Là ci darem la mano*, Mozart risponde nel *Così fan tutte* con un duetto più articolato, multipartito: un elemento comune è la voce soave e suadente, il richiamo amoroso per eccellenza. Si può tuttavia notare una sostanziale differenza. Nel duet-

Affekt in der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts (XXVIII. Internationale wissenschaftliche Arbeitstagung, Michaelstein, 19. bis 21. Mai 2000), Dössel, Stiftung Kloster Michaelstein und Verlag Janos Stekovic, 2003, 169-184. Seidel vede nella melodia dell'oboe e nella sua «caduta» conclusiva (di ottava) il segno del cedimento di Fiordiligi: «Non c'è dubbio: qui la cadenza è figura di sé stessa. Il senso lessicale originario del termine – un 'giro di frase che cade' – diviene qui figura della caduta, intesa come destino di Fiordiligi» (p. 177).

¹⁵ In alcune rappresentazioni l'*a due* centrale viene addirittura ommesso, quindi si attacca il «Taci» di Fiordiligi a «Invani lo credi» di Ferrando più sotto (ne cito una su tutte: la versione video di Jean-Pierre Ponnelle, con Nikolaus Harnoncourt alla bacchetta e con interpreti Edita Gruberova e Luis Lima; DVD *Deutsche Grammophon*). Con ogni probabilità l'idea è di dare una maggiore continuità «scenica», perché quell'«a parte» può creare qualche problema al regista smanioso di dinamismo. Ma credo sia bene lasciare il primo segno di cedimento di Fiordiligi, seppur fuggevole, anche per mettere in maggior risalto l'*a due* conclusivo («Abbracciamci, o caro bene»). Il primo *a due* fa gioco al secondo, segnando la tappa intermedia della seduzione, e staccando la zona della disperazione del seduttore da quella del soave richiamo d'amore nel Larghetto.

tino del *Don Giovanni*, l'arma vincente sembra essere il tema *virile*, quasi sfrontato («Vieni, mio bel diletto»): Zerlina è indubbiamente affascinata dal potere, dal rango, dalla forza del Don. Nel duetto tra Ferrando e Fiordiligi, è invece la dolcezza l'arma decisiva, alla quale la pur *forte* Fiordiligi non sa resistere. La differenza la fa anche il ruolo vocale: Don Giovanni è un basso-baritono, Ferrando un tenore¹⁶.

3. SEDUTTORI E SPASIMANTI NELL'OTTOCENTO: IL DUCA DI MANTOVA (ALIAS GUALTIER MALDÈ) E RICCARDO (ALIAS GUSTAVO III)

Passiamo ora ad esaminare un paio di figure di seduttori nel melodramma dell'Ottocento, segnatamente in Verdi. Si tratta di due celebri ruoli di tenore, affidati a due personaggi affatto diversi: il primo affine a Don Giovanni per l'indole libertina, l'altro più assimilabile agli amanti appassionati e sventurati tipici dell'opera romantica. Il duca di Mantova insidia la giovanissima figlia di Rigoletto (Gilda), credendola l'amante del buffone, e lo fa sotto mentite spoglie (lo studente povero Gualtier Maldè), in ciò ribaltando la situazione del duettino del *Don Giovanni*, dove il seduttore usa come arma proprio il suo rango («io cangerò tua sorte»). Riccardo, governatore di Boston, insidia la moglie del migliore amico, nonché segretario personale (Renato). Situazioni piccanti, che innescano frementi ed estatici duetti, ma certamente di tipo diverso rispetto a quelli mozartiani¹⁷.

¹⁶ Sul duetto del *Così fan tutte* riporto un paio di osservazioni che sottolineano il gioco sottile tra maschera e verità. Stefan Kunze: «La mascherata cessa di fronte al potere della musica. È per mezzo della musica che la situazione diventa credibile e si rivela in tutta la sua inverosimile autenticità [...] le due coppie sperimentano cos'è l'amore soltanto attraverso il gioco del travestimento [...] i due duetti amorosi hanno fatto emergere una sorta di affinità elettiva nelle due coppie nuove» (Kunze, *Il teatro di Mozart* cit., 581-583; Kunze allude al romanzo di Goethe *Le affinità elettive* del 1809, considerato il *pendant* letterario dell'opera di Mozart e Da Ponte). Luca Fontana: «Pur nel complesso travestimento, da albanese-turchesco lui, da soldato lei, mai si è vista coppia più nuda, l'una di fronte all'altro nella loro fragile, creaturale verità» (L. Fontana, «Così fan tutti, o sia L'amara scuola degli amanti», in W.A. Mozart, *Così fan tutte*, «La Fenice prima dell'opera» 1 [2012], 13-30: 30).

¹⁷ Si potrebbe discutere se i duetti del *Rigoletto* e del *Ballo in maschera* siano duetti «d'amore» – seppure secondo il modello ottocentesco, che all'effusione lirica alterna il dialogo drammatico – oppure di «seduzione». La distinzione a volte è sottile, ma va mantenuta per chiarezza. Sono forse casi al limite. Io li ho rubricati come duetti di seduzione, sulla scia di Emanuele Senici (cf. *supra*, nota preliminare). Fanno deflagrare un amore latente, è

Proviamo ad analizzarli comparativamente (si vedano i due testi appaiati in *Appendice 3*), ad onta del differente livello: il duetto del *Ballo in maschera* è certamente superiore e più celebrato dell'altro, e la figura di Riccardo ben più nobile di quella del seduttore *tout court*. Alcune strategie di seduzione sono però comuni.

Innanzitutto, si ravvisa in entrambi i casi, come nel duetto del *Così fan tutte*, una *intrusione* del seduttore, che esce allo scoperto dopo aver spiato le smanie della donna: i primi fremiti d'amore di Gilda, i tormenti di Amelia, la quale fatalmente esita a mietere la «magica erba» che la dovrebbe liberare dall'attrazione peccaminosa per Riccardo. Il gesto d'avvio del Duca («T'amo») è invero dirompente, quasi brutale, perché toglie le parole di bocca a Gilda, e sortisce un effetto addirittura intimidatorio sulla giovane. Riccardo invece si presenta con un flagrante «Teco io sto», ma deve cercare, come il Duca, per prima cosa di tranquillizzare la donna. L'effetto mitigante viene cercato da entrambi con una strategia di rispecchiamento o di appropriazione melodica. Il Duca, dopo l'attacco irruento, cambia registro nel cantabile («È il sol dell'anima»), riecheggiando se non altro il ritmo cullante della sortita di Gilda (il metro poetico, il doppio quinario, resta invariato):

Es. 7 – *Rigoletto*, Duetto Gilda-Duca n. 5 (I, XII), tempo d'attacco e cantabile

Il cantabile (Andantino, 6/8, Si bemolle maggiore) è quasi tutto appannaggio del seduttore: il richiamo amoroso culmina in una bella frase ascenden-

il primo incontro degli amanti, si configurano entrambi come un rituale di seduzione, che serve a piegare le residue resistenze di lei (debole in Gilda, più forte in Amelia). E sono per certi versi speculari ai duetti Don Giovanni-Zerlina e Ferrando-Fiordiligi (resistenza debole vs resistenza forte), come vedremo. Quello tra Edgardo e Lucia nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (1835) è forse il duetto d'amore ottocentesco per eccellenza, dove al «corruccio» iniziale segue un solenne giuramento d'amore e uno strugente addio («Verranno a te sull'aure», cabaletta), del tutto diverso da quello fremente e concitato del duetto Duca-Gilda.

te («Adunque amiamoci»). Gilda è plagiata: nella sua breve replica – appena due versi, contro gli otto del Duca – si limita ad echeggiare una frase già cantata dal tenore, ma di quelle più tenere, segno che cerca un amore semplice:

Es. 8 – *Rigoletto*, Duetto Gilda-Duca n. 5 (I, XII), cantabile

ma - ne, fra-gi-li qui co - se so - no:

Gilda
(Ah de' miei ver-gi-ni so - gni son que - ste le vo - ci te-ne-re)

Ripetendola, arricchisce la frase con qualche leggiadro ghirigoro, che le dà un tocco di femminilità e di purezza. Poco dopo i ruoli si scambiano, perché la stessa frase viene ripresa dal tenore, mentre il soprano intreccia un tenue controcanto a note staccate (identico alle figurazioni orchestrali che poco prima l'avevano accompagnata). La cadenza *a due* conclusiva, la cosiddetta *comune*, suggella l'intesa sentimentale. Ricapitolando: il Duca inizia il cantabile riecheggiando le movenze del canto iniziale di lei, poi si pavoneggia, indi lei replica la frase tenera (con diverso accompagnamento), e lui a sua volta la riprende ancora (con il controcanto di lei). Il gioco della seduzione è concepito come una serie di sottili attrazioni e adescamenti: la replica della frase tenera da parte di Gilda è un segno di assenso e d'intesa, che il seduttore mette subito a proprio frutto. Una radicata convenzione formale del melodramma ottocentesco vuole che dopo il cantabile l'azione del duetto riprenda più spedita e approdi a una cabaletta, il vibrante pezzo finale che perlopiù viene intonato dai partners su un testo condiviso e con una melodia congiunta¹⁸. *Mutatis mutandis*, sarebbe l'equivalente della

¹⁸ «Finalmente nella cabaletta si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole» (C. Ritorni, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841, 44). Per quanto riguarda la «solita forma», ossia il modello strutturale che regola la composizione di arie, duetti e concertati nell'opera italiana dell'Ottocento, si vedano in particolare: H. Powers, «'La Solita Forma' and 'The Uses of Convention'», *Acta Musicologica* LIX (1987), 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, 11-66); M. Beghelli, «Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini», in *Enciclopedia della musica* cit., IV. *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, 895-921; G. Paganone, «Il duetto nell'opera dell'Ottocento: forma e dramma», *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica* II (2012), 55-68 (disponibile online all'indirizzo <http://musicadocta.unibo.it/article/view/3227>).

sezione finale *a due* nei duetti mozartiani analizzati. Qui si tratta di una cabaletta fremente e concitata, poiché Giovanna, la domestica di Gilda, ha messo in allarme i due amanti, che devono congedarsi rapidamente (Vivacissimo, tempo tagliato, Re bemolle maggiore). Tanto rapidamente da non poter dar vita a una regolare cabaletta, completa di ripetizione integrale. La lesta sezione conclusiva, concepita come una serie alterna di sticomitie e di passi a voci simultanee, vede ancora il predominio del Duca, con Gilda che procede *a rimorchio*, ripetendone pedissequamente, a mo' di eco, gli incisi melodico-ritmici. La ragazza è completamente soggiogata, e dopo le tenere ma un po' timide effusioni del cantabile si lascia trascinare dalla passione travolgente esibita dal suo spasimante¹⁹.

Es. 9 - *Rigoletto*, Duetto Gilda-Duca n. 5 (I, XII), cabaletta

Vivacissimo

GII. Ad-di-o, ad-di-o... spe-ran-za ed a-ni-ma

D. Ad-di-o, ad-di-o... spe-ran-za ed a-ni-ma

In sintesi, Gilda, come Zerlina, subisce passivamente il rituale seduttivo del Duca e si lascia conquistare senza quasi opporre resistenza. È interessante notare come questo duetto tematizzi il rituale della seduzione maschile in sé, perché in realtà lei *già* ama lui in partenza, al solo averlo veduto. Quel togliere di bocca la parola «ti amo» da parte del tenore sembra quasi un espediente per «motivare» il rituale seduttivo seguente. E motivarlo, ovviamente, in termini vocali e sonori, visto che Gilda è stata attratta finora solo dagli sguardi dell'ignoto spasimante²⁰.

La differenza più grande tra questo e il duetto del *Ballo in maschera* sta proprio nella gestione dell'atto linguistico (il «ti amo»). Nel duetto appena analizzato esso è del tutto superfluo, o meglio è un dato di fatto acquisito già a inizio brano, tant'è che quando il Duca esorta Gilda a ripetere il «ti

¹⁹ «Questa *cabaletta* inoltre esce del comune, perché è un pezzo quasi tutto di getto, che non si ripete, ma si sviluppa con delle acconce *imitazioni*, le quali rispondono all'affetto identico in ambe quelle anime amanti» (A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, 193).

²⁰ Che il Duca sia per indole propenso al rituale della seduzione in sé ce lo dimostra anche il celebre quartetto del terz'atto («Bella figlia dell'amore»), dove egli corteggia per passatempo una prostituta, Maddalena, che però non si fa abbindolare («Ah ah rido ben di core»). Il *flirt* del duca scatena le reazioni disperate di Gilda, che non veduta spia col padre la scena. La ragazza è oppressa dai sensi di colpa per essere stata così ingenua da cedere alle lusinghe amorose del Duca: «Ah così parlar d'amore / a me pur l'infame ho udito!» (III, III).

amo», dopo il cantabile, ottiene una risposta freddissima («L'udiste»), come se fosse appunto una cosa scontata e ridondante.

Nel *Ballo in maschera* invece il «ti amo» di Amelia ha una valenza dirompente, giacché serve come confessione al partner e soprattutto a sé stessa; è l'ammissione formale (e sostanziale) dell'attrazione per Riccardo, a lungo repressa. A livello drammatico e psicologico funziona come un tappo a pressione che salta e lascia scoppiare la passione tra i due. Tutto il duetto ruota attorno al «ti amo» di Amelia; non per nulla Verdi si adirò moltissimo quando la censura napoletana volle cassare proprio quell'espressione e quindi attenuare l'effetto del duetto, in una versione «addomesticata» dell'opera (*Adelia degli Adimari*):

Quando Armando [*alias* Riccardo] la incalza perché dichiari il suo amore, Adelia [*alias* Amelia] risponde pudicamente: «A chi lo chiedi?». Misericordia! Se ad Amelia non sfugge la parola *t'amo* tutto il pezzo rimane senza vita, senza passione, senza calore, senza quell'entusiasmo e quell'abbandono che è necessario nelle scene di questo genere [...] questo duetto non ha più ragion d'essere. [...] in cosiffatta situazione l'impeto è tutto; e nella scena modificata manca completamente.²¹

Certamente Amelia, sposata, è una donna più difficile da conquistare, perché deve lottare soprattutto con i suoi sensi di colpa. Nel tempo d'attacco (Allegro agitato, 4/4, La minore) appare agitatissima, e Riccardo la deve rassicurare. Come ha evidenziato Emanuele Senici, la strategia di Riccardo sta nell'assumere la veste melodica di Amelia per poi trascinarla altrove²². Deve soprattutto neutralizzare quel ritmo puntato di lei, piuttosto ispidico (sulle parole «Conte, abbiatemi pietà»). Se in effetti Amelia si mostra come una rosa con molte spine, la più acuminata di tutte – quella con la quale Riccardo dovrà fare i conti per tutto il pezzo – è la grande frase che lei intona sulle parole «Io son di lui, / che darà la vita a te», prima del cantabile:

²¹ J. Budden, *Le opere di Verdi*, II, Torino, EDT, 1986, 396. Verdi stese un vibrante memorandum in occasione della sfortunata avventura napoletana di *Un ballo in maschera*, e in vista di una querela contro la Direzione del Teatro S. Carlo, poi ritrattata. L'opera alla fine fu ritirata e inaugurata a Roma, nel Teatro Apollo, nel febbraio 1859.

²² Senici, «'Teco io sto'» cit. Al saggio di Senici rimandiamo per un'analisi dettagliata del duetto. Si vedano inoltre H. Powers, «La dama velata': Act II of 'Un ballo in maschera'», in M. Chusid (ed.), *Verdi's Middle Period, 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, Chicago, University of Chicago Press, 1997, 273-336, e A. Gerhard, «Liebesduette in flagranti. 'Suspense' und 'pacing' in der Oper des 19. Jahrhunderts», in A. Mungen (Hg.), *Mitten im Leben. Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2011, 51-81 (in partic. 75-79).

Es. 10 – *Un ballo in maschera*, Duetto Riccardo-Amelia n. 4 (II, II), tempo d'attacco

A

marcato

Io son di lui, che da-ri-a la vi-ta, la vi-ta a te...

Una di quelle frasi di slancio che Verdi spesso usa per focalizzare ed evidenziare un asserto, ovvero una reazione emotiva importante. Qui la fa intonare in un fulgido Do maggiore, e in andamento terzinato, il che conferisce un'aura di inappellabilità all'enunciato. Riccardo svia subito dal tono di Do maggiore, e si avvia a cantare l'adagio su versi decasillabi («Non sai tu che se l'anima mia», 6/8, Fa maggiore).

Es. 11 – *Un ballo in maschera*, Duetto Riccardo-Amelia n. 4 (II, II), cantabile

RI.

*ALL.^{to} UN POCO SOST.^{to}
a mezzavoce*

Non sai tu che se l'a-ni-ma mi-a il ri-morso di-la-cera e ro-de,

Si tratta di una melodia insolitamente lunga, su una strofa di ben dodici versi, nella quale Riccardo sciorina frasi sempre più ardenti, senza invero spezzare il ritmo ternario che echeggia quello della grande frase oppositiva di Amelia. Ancora una volta, riprende per neutralizzare e per trascinare altrove²³. Al Duca bastava una melodia consueta di otto versi per conquistare Gilda. A Riccardo non basta nemmeno un cantabile quasi raddoppiato, perché Amelia controreplica in Re bemolle maggiore, e con altra melodia. E alla fine ripete il suo *refrain* di fedeltà all'amato, anche se con minor enfasi. Dunque serve un supplemento di cantabile, che Riccardo ruba ai versi destinati al tempo di mezzo, la sezione dinamica che dovrebbe condurre alla cabaletta («La mia vita... l'universo», ottonari; si veda la parte tratteggiata in *Appendice 3*). Amelia infine capitola, e il suo «ti amo» viene incorniciato da una sezione in La maggiore (Più lento), con parte attiva dell'orchestra. Sospesa sul tremolo degli altri archi, la melodia dei violoncelli evoca la «corrente magnetica che passa fra i due personaggi» (Mila)²⁴.

²³ «Prendiamo la melodia di Amelia, cambiamo il metro dai 4/4 ai 6/8 e la tonalità dal Re minore al Fa maggiore, spianiamo il ritmo puntato, e che cosa abbiamo? Una specie di barcarola, quasi una ninna-nanna, e cioè uno spazio musicale totalmente rassicurante» (Senici, «Teco io sto» cit., 86; 270 nell'ed. it.).

²⁴ M. Mila, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, 135 (anche in *Verdi*, a cura di P. Gelli, Milano, BUR, 2012, 545). Mila giustamente osserva che «il canto di Amelia ritrova pienezza di contorni melodici per l'ultima implorazione della sua rettitudine: «Me difendi

Come ho detto, la confessione di Amelia toglie il tappo dei rimorsi e delle inibizioni, e scatena la passione. Riccardo s'infervora fino al parossismo («M'ami, m'ami!... oh sia distrutto / il rimorso, l'amicizia», Allegro agitato, 4/4) e prende l'abbrivo per la cabaletta finale, che come di consueto prevede una melodia identica cantata alternatamente, quindi in canto simultaneo nella ripresa²⁵. L'accompagnamento dell'arpa, cifra sonora dell'estasi, non ha nulla di angelico ma semmai di febbrile (il tempo è Poco meno mosso rispetto all'Allegro agitato precedente)²⁶. Con un ultimo colpo d'ala, Verdi fa riprendere nel bel mezzo della cabaletta il motivo del «ti amo», stavolta intonato con enfasi da Amelia: lo psicologo direbbe che i freni inibitori son saltati del tutto. Nella ripresa della cabaletta va segnalato il bell'unisono sulla grande frase di mezzo, che sancisce l'«unione dei cuori»:

Es. 12 – *Un ballo in maschera*, Duetto Riccardo-Amelia n. 4 (II, II), cabaletta

In definitiva, i duetti verdiani qui esaminati sono per certi versi speculari a quelli mozartiani osservati in precedenza. In un caso il seduttore è alle prese con una preda «facile» (Don Giovanni/Zerlina; Duca/Gilda), nell'altro con una più ostica (Ferrando/Fiordiligi; Riccardo/Amelia). Ovviamente, più sofferta è la seduzione, più estatico è il momento della conquista e dell'intesa (come l'*a due* finale, prolungato, nel *Così fan tutte*, e la cabaletta ardente e liberatoria nel *Ballo in maschera*).

dal mio cor!»; ma la sua sorte è segnata dalla intensità d'inflessione, quasi voluttuosa, con cui la melodia di questa vana preghiera si associa al delirante canto strumentale. Le note, insomma, smentiscono le parole» (ivi, 138; 547). Il discorso vale, ancor più, per la ripresa di questa sezione al centro della cabaletta.

²⁵ «Non dubiti, io non aborro dalle cabalette, ma voglio che vi sia il soggetto ed il pretesto. Nel duetto del *Ballo in maschera* c'era un pretesto magnifico. Dopo tutta quella scena bisognava, sto per dire, che l'amore scoppiasse...» (Verdi a Ghislanzoni, 22 agosto 1870; cf. G. Cesari - A. Luzio (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Milano, Stucchi Ceretti, 1913, 642).

²⁶ L'accompagnamento dell'arpa in cabaletta non è una novità: richiama sia quella del duetto Paolina-Poliuto nel *Poliuto*, sia il celebre «Verranno a te sull'aure» (ripresa *a due*) nella *Lucia di Lammermoor*, entrambe di Donizetti. In questi casi l'arpa dà in effetti un tocco di sacralità e di purezza, specie nella *Lucia*, dove i due amanti hanno appena fatto un solenne giuramento d'amore scambiandosi gli anelli.

4. «SON STREGHE CHE INCANTANO»: FIGURE DI SEDUTTRICI

Vediamo ora di affrontare qualche scena di seduzione a ruoli invertiti, cioè con la donna tentatrice. Di donne seducenti e maliarde è piena la storia dell'opera: citiamo ad esempio *Poppea* (Monteverdi), *Alcina e Cleopatra* (Händel), *Armida* (Lully, Gluck, Rossini), le varie *Serpine* e *Norine* dell'opera buffa, quindi alcune *femmes fatales* nell'opera otto-novecentesca: *Aida*, *Carmen*, *Dalila*, *Manon*, *Thaïs*, *Salome*, *Lulu*, ecc. Esula dai limiti di questo saggio un'indagine approfondita sulla seduzione femminile, che meriterebbe un discorso a sé. Purtuttavia, mi preme esaminare almeno un paio di scene di seduzione, per vedere come si declinino al femminile alcune procedure e strategie enunciate a inizio saggio e già illustrate attraverso gli esempi maschili, e se si può rilevare qualche differenza di genere nel rituale del corteggiamento.

Esamineremo in particolare due scene di seduzione in *Aida* (1871) e *Carmen* (1875). Si tratta di figure femminili molto diverse, accomunate tuttavia dall'*esotismo* (l'appartenenza ad altra etnia) e dal fascino micidiale tipico della *femme fatale*, che trascina nel baratro la vittima (nel nostro caso due tenori molto incauti, entrambi militari, seppure di rango diverso)²⁷. Entrambe tentano la seduzione per necessità o per angustia, come via d'uscita o di salvezza. Per *Carmen* è quasi un gioco, una sfida, per *Aida* un obbligo morale imposto dal padre padrone (il re etiope Amonasro), che intende sfruttare il *flirt* della figlia con Radamès, il comandante dell'esercito del faraone, per ribaltare le sorti della guerra contro gli Egizi.

4.1. *La seduzione in «Aida»: passione e tradimento*

Il duetto tra *Aida* e Radamès nel terzo atto di *Aida* s'innesta su quello, tessissimo, tra *Aida* e il padre, il quale poi rimane acquattato «fra i palmizi» e quindi osserva la scena dei due innamorati (all'insaputa del giovane). Non è un primo incontro tra gli amanti, quindi lo si potrebbe definire, ancor più

²⁷ Sull'«esotismo» e l'«orientalismo» in musica, in particolare nella seconda metà dell'Ottocento, si veda il saggio di J.P. Bartoli, «Orientalismo ed esotismo sino all'epoca di Debussy», in *Enciclopedia della musica* cit., V. *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, 2005, 259-284 (con relativa bibliografia). Riguardo alla figura della *femme fatale*, si veda S. McClary, *Georges Bizet. Carmen*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 (ed. it. a cura di A. Cecconi, Milano, Rugginenti, 2007; in partic. il capitolo III: «Immagini di razza, classe sociale e 'gender' nella cultura francese del XIX secolo», 35-55 dell'ed. it.).

di quelli del *Rigoletto* e del *Ballo in maschera*, un duetto «d'amore» più che «di seduzione». Tuttavia, si configura come un duplice rituale di corteggiamento, l'uno incompatibile e anzi opposto all'altro. Data la situazione estrema – incombono sia le nozze tra Radamès e la figlia del faraone, sia la battaglia decisiva contro gli Etiopi – entrambi gli interlocutori vogliono convincere e attrarre a sé l'altro/a prospettando dei progetti temerari, se non impossibili: Radamès vuol fare di Aida la propria sposa ufficiale (in barba alla promessa fatta ad Amneris e al faraone); Aida vuole indurre Radamès a fuggire con lei in terra etiopica. Un elemento fondamentale, vera e propria sigla musicale o motivo-guida del pezzo, è il tema di sortita di Radamès, che è anche il suo motivo *identificante*²⁸:

Es. 13 – *Aida*, Duetto Aida-Radamès (atto III), tempo d'attacco



Con questo motivo appassionato Radamès puntella nel tempo d'attacco le sue profferte amorose e la sua soluzione disperata al rapporto periglioso con Aida (si veda lo schema in *Appendice 4*; i riquadri tratteggiati evidenziano i ritorni del motivo). Ma ottiene una risposta fredda dall'amata, che invece prospetta la soluzione opposta, altrettanto disperata – e infamante per Radamès – ma molto attraente: la fuga. Nella sezione cantabile («Fuggiam gli ardori inospiti») il rapporto tra i due interlocutori, solitamente paritario in un duetto «d'amore», viene sbilanciato a favore di Aida. I quattro versi in più del libretto diventano otto grazie alla ripetizione della strofa-chiave, «Là tra foreste vergini», dove il canto di Aida si fa ammaliante, e indebolisce la già fragile resistenza di Radamès («Sovra una terra estrania»). I luoghi ignoti e meravigliosi, le ebbrezze sconosciute, evocati in principio dal timbro caldo dell'oboe, diventano irresistibili nel canto di sirena di Aida, tra i più lascivi di sempre per via dei serpeggiamenti cromatici tra note vicine:

²⁸ Per motivo identificante s'intende un motivo «facile da memorizzare, associato a un dato personaggio, quasi fosse un suo sonoro biglietto da visita»: L. Bianconi - G. Paganone, «Piccolo glossario di drammaturgia musicale», in G. Paganone (a cura di), *Insegnare il melodramma. Saperi essenziali, proposte didattiche*, Lecce - Iseo, Pensa MultiMedia, 2010, 201-263: 225.

Es. 14 – *Aida*, Duetto Aida-Radamès (atto III), cantabile

Andantino
P con espress.
1° solo
Ob.

dolcissimo
Aida
Là...tra fo.re.ste ver.gi.ni,

Un richiamo d'amore irresistibile, reso ancor più sensuale dal raddoppio di un trio di flauti, e che ha uno dei punti di maggiore carica erotica nei vocalizzi sulla parola *estasi*:

Es. 15 – *Aida*, Duetto Aida-Radamès (atto III), cantabile

dolciss. senza affrett.
Aida
in e. - sta. si la ter. - ra scor.de.rem.

La cadenza *a due* sembra coronare già in questa sezione l'atto seduttivo di Aida, ma la convenzione vuole che l'azione riprenda, e che l'amore scoppi più veemente nella cabaletta a voci congiunte. Convenzione rispettata, con il trepidante Radamès che attacca il motivo, rievocando, seppure in tempo mosso (*Vivo assai*), il movimento serpeggiante di lei (nel cantabile).

Es. 16 – *Aida*, Duetto Aida-Radamès (atto III), cabaletta

(con appassionata risoluzione)
ppp
Rad.
Si: fug. - giam da que - ste mu.ra, al de. ser.to insiem fug gia.mo

Ma anche qui, come nel duetto del *Ballo in maschera*, l'ultimo colpo d'ala, la piena unione di cuori e d'intenti, si ha nella grande frase *a due*, all'unisono, che riprende il motivo di sortita di Radamès, il *suo* motivo identificante. Si tratta di un gesto drammatico-musicale assai pertinente ed efficace: Aida ha attratto nella propria orbita il motivo di Radamès, se n'è appropriata, e con esso il cuore (e il senno!) del condottiero egizio. La seduzione si configura dunque sia come attrazione sia come appropriazione-conquista, sancita dalla ripresa condivisa del motivo di sortita di Radamès, al quale viene cambiato semplicemente il segno (doveva essere l'*arma* melodica di Radamès, diventa il suggello della vittoria di Aida).

4.2. La seduzione in «Carmen»: gioco e possesso

La zingara Carmen è forse la figura di seduttrice più nota della storia dell'opera, non foss'altro per il successo arriso all'opera di Bizet: successo di scandalo nella versione originaria all'*Opéra-Comique* di Parigi coi dialoghi parlati (3 marzo 1875), divenuto poi trionfale e planetario, nella versione completa dei recitativi (Vienna, Hofoper, ottobre dello stesso anno). La figura della protagonista rappresenta un vero cimento per i mezzosoprani, chiamati ad esibire un'azione disinvolta, oltre che doti canore esorbitanti.

La scena che ci riguarda è la Seguidilla e Duetto nell'atto I, in cui Carmen seduce Don José, militare, brigadiere dei dragoni, che la tiene in custodia per condurla in carcere²⁹. La seduzione è per la zingara un atto necessario, l'unica arma di salvezza in uno stato di costrizione: Carmen peraltro ricorre spesso al richiamo sessuale come risorsa d'emergenza, come quando si offre ai militari di guardia in frontiera per favorire il contrabbando dei compagni (elemento, questo, che emerge nel racconto da cui è tratta l'opera, *Carmen* di Prosper Mérimée, del 1847). Carmen è dunque una donna avvezza alla seduzione, della cui arte ha affinato metodi e strategie; la celebre *Habanera*, cantata *coram populo* all'atto della sua sortita, poco prima di essere imprigionata, serve proprio a metterne in evidenza lo sfacciato erotismo e l'indole volubile. La Seguidilla e Duetto è il primo incontro diretto di Carmen e Don José (il primo corpo a corpo, verrebbe da dire). I due non si conoscevano fino a un momento fa, ma lui, sventuratamente, ha raccolto il fiore (stregato) che lei gli ha gettato al termine dell'*Habanera*, in un gesto di beffarda e gratuita sfida. Si tratta di una scena di seduzione molto *sui generis*, in bilico tra scena assolo e duetto, come già traspare dal doppio titolo. Lei accenna un passo di danza, e comincia a canticchiare, come se si trattasse di *musica in scena*³⁰. Il coinvolgimento del corpo, oltre che della voce, è quindi un fattore fondamentale.

²⁹ Su *Carmen*, e sulla Seguidilla e Duetto, si rimanda allo studio di McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit. Segnalo inoltre il saggio di Silvana Chiesa, «Voci all'opera: il canto che in-canta», in C. Baldo - S. Chiesa, *Intrecci sonori*, Torino, EDT, 2007, 132 (in partic. le pp. 17-27 dedicate alla *Carmen*). Il brano in questione è stato anche l'oggetto di una seduta in un convegno sulla didattica dell'ascolto svoltosi a Venezia nel dicembre 2005, e i cui atti sono stati pubblicati in *Musica e Storia* XIV, 3 (2006), 489-731 (cf. in partic. i contributi di Andrea Chegai, Anna Maria Freschi, Giorgio Pagannone su *Carmen*, pp. 639-680).

³⁰ Per *musica in scena* (o comunemente «musica di scena») si intende «ogni brano musicale che, previsto nell'azione di un'opera, vi venga effettivamente eseguito come tale; in altre parole, musiche che verrebbero suonate e cantate anche se fossimo nel teatro di parola»

Il pezzo è concepito alla stregua di un rondò, ossia con un tema (A) che funge da ritornello o *refrain*, e che viene cantato tre volte dalla zingara, secondo un percorso dinamico ascendente (dal *pianissimo* al *fortissimo*):

Es. 17 – *Carmen*, Seguidilla e Duetto Carmen-Don José n. 10 (I, x), tema A



Sembra un rituale ben collaudato, scandito in tre tappe (si veda l'*Appendice 5*). Il motivo iniziale però puntella qua e là anche i *couplets* (o strofe), talora accennato solo dal flauto, strumento simbolico per eccellenza, che peraltro insinua il motivo già nell'introduzione. Questo tema danzante, in ritmo ternario, ha una forte connotazione erotica ed esotica (anche per via dell'oscillazione armonico-tonale) e un andamento capriccioso; evoca chiaramente una delle danze spagnole più popolari (la *seguidilla*, appunto)³¹. Il ritmo di danza fa da sfondo all'intero rituale seduttivo, anzi funge da cuore pulsante. A tratti la voce di Carmen si fa particolarmente ammiccante, come nel portamento (*port de voix* in partitura³²) sulle parole «Qui veut mon âme»:

(Bianconi - Pagannone, «Piccolo glossario di drammaturgia musicale» cit., 234). Ovviamente l'accompagnamento dell'orchestra, così come il suono del flauto incantatore, sono elementi musicali «esterni» che rinforzano la danza ostentata da Carmen. Che costei stia «cantando» davvero, e non solo nella finzione prevista dal codice melodrammatico, lo dice anche il testo, quando lei precisa a Don José che lei non sta «parlando», ma «cantando fra sé» («Je ne te parle pas, je chante pour moi-même!»).

³¹ Il *New Grove Dictionary of Music and Musicians* (voce «Seguidilla») ci dice che è una danza in coppia, e che «la moderna *seguidilla* è in tempo ternario, moderatamente veloce, di solito in tonalità maggiore»; sono caratteristiche compatibili con la danza ideata da Bizet, anche se invero quella di Carmen presenta una certa ambiguità tonale, che ne accentua la carica erotica (si veda McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit., 112 nell'ed. it.).

³² Per «portamento» s'intende uno scivolamento, una sorta di glissato tra due note di diversa altezza, qui addirittura a distanza di un'ottava, e ciò rende il canto particolarmente ammaliante. Il termine si può assimilare in parte a quelli di «strascinatura» o «strisciata di voce» (cf. a tal proposito le voci apposite nel *Lemmario del lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, a cura di F. Nicolodi - R. Di Benedetto - F. Rossi, Firenze, Cesati, 2012). Secondo Francesco Florimo (*Breve metodo di canto*, Napoli, Girard, 1840, 5) «Portare la voce significa anticipare il suono che segue su quello che sta per lasciarsi, strisciando lievemente la voce con una rapida inflessione di suoni che passa per un infinito numero di intervalli incalcolabili all'orecchio» (*Lemmario* cit., lemma «Portare la voce», 614).

di un *a due*, di uno spazio canoro condiviso, sostituito dal canto vittorioso di lei, accentua l'alterità di Carmen quale *femme fatale*, portatrice di idee e valori inconciliabili con quelli del soldato. Questi a sua volta, nel corso dell'opera, cercherà di possedere Carmen, di tenerla per sé, di controllarne la femminilità audace e rapace, senza altro esito se non quello di sopprimerla fisicamente. Nel tragico duetto finale Don José proverà ad attrarre Carmen in un canto *a due*, condiviso, come se si trattasse del cantabile di un duetto d'amore: invano. Il sacrificio di Carmen diverrà a quel punto il solo modo per lui di esorcizzare il senso di colpa, di *riscattarsi* dalla degradazione, e di ristabilire il *controllo* maschile (o maschilista) sulla donna³⁴.

5. CONCLUSIONI

Abbiamo iniziato con Don Giovanni, abbiamo concluso con Carmen, ossia i poli opposti della seduzione, maschile e femminile, declinati in modo assai differente. Da una parte l'impianto geometrico e un certo qual portamento nobile del Don, che lusinga la contadina, dall'altra l'istinto selvatico di Carmen, che irretisce il soldato. L'uno eleva, l'altra degrada. Nel mezzo si trova una serie di situazioni in cui la seduzione assume forme e sfumature diverse; si tratta in ogni caso di un rituale che ha nella musica e nella voce la ragion d'essere più profonda³⁵.

e Jonas Kaufman, oppure quella al Royal Opera House (2006), disponibile in DVD (Decca, 2008), con la regia di Francesca Zambello, la direzione di Antonio Pappano, e con interpreti Anna Caterina Antonacci e ancora Kaufman.

³⁴ Sui duetti della *Carmen*, cf. il mio scritto «Un amore impossibile. I duetti tra Carmen e Don José», in Georges Bizet, *Carmen*, Programma di sala, Milano, Teatro alla Scala, stagione 2009-2010, 127-134. Per le questioni etniche e di genere, su rimanda allo studio di McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit. Giova qui riportare un passo tratto dal terzo capitolo («Immagini di razza, classe sociale e 'gender' nella cultura francese del XIX secolo»): «Nell'opera lirica Carmen stessa rappresenta in teoria tutte le categorie disponibili di alterità: imprevedibile, 'orientale', lavoratrice minacciosa, criminale senza legge, *femme fatale*. José, figlio della borghesia illuminista, che rinuncia per lei ai suoi diritti, al privilegio di razza, di classe e di genere sessuale, dovrà pagarne le conseguenze nel finale dell'opera» (ed. it., 54). Il concetto di «orientalismo» va ovviamente inteso in senso lato, come cultura «altra» rispetto a quella europea, e con coordinate geografiche vaghe: «la Spagna è ancora Oriente, la Spagna è mezza africana, e l'Africa è mezza asiatica» (Victor Hugo, «Prefazione» a *Les Orientales*, 1829; il passo è riportato da McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit., 36 s.).

³⁵ Cito a tal proposito un bel pensiero di Corrado Bologna, ripreso da Marco Beghelli: «[...] l'occhio seduce gettando una rete di equivoci, brillando come uno specchio incerto

Se ragioniamo in termini morali o religiosi, entrambe le seduzioni, maschile e femminile, rientrano nella sfera della tentazione, del peccato, del proibito, ma evidentemente quella femminile rievoca il peccato originale, la seduzione nel significato classico di *perdizione* o *dannazione*, come nel mito delle Sirene. La seduzione maschile – si vedano soprattutto i duetti mozartiani – sembra invece assumere una funzione liberatoria, quasi lasciasse emergere un dato di natura, un'attrazione nascosta o repressa (emblematica è la seduzione incrociata nel *Così fan tutte*). La seduzione femminile spinge la vittima nel baratro dell'infamia e dell'abiezione senza possibilità di redenzione, se non nella morte (Radamès in *Aida*) o nel gesto omicida (Don José in *Carmen*)³⁶. L'unione di canto e danza in *Carmen* ha poi un fascino particolare, il fascino dell'esotismo, della donna *fatale* nell'immaginario europeo di fine Ottocento, della femmina tutta istinto, libera dalle convenzioni e dalle mediazioni culturali: erotismo allo stato puro, «amore inteso come energia primitiva», nelle parole di Paul Bekker³⁷.

Il netto rifiuto che Carmen oppone all'ultimo disperato tentativo di Don José di condurla a una vita e a una dimensione familiare moralmente e socialmente più accettabili è stato interpretato come una rivendicazione femminista e libertaria *ante litteram*³⁸. Lo stesso dicasi di Don Giovanni, che rifiuta di pentirsi di fronte alla statua del Commendatore (una sorta di inviato di Dio). Il Seduttore e la Seduttrice per eccellenza rivendicano a fronte alta la propria libertà dalle convenzioni e dalle regole (moralì, sociali,

sulla cui superficie prende forma, rovesciato, un torbido, appannato fantasma; ma è la voce a sedurre invischiando, emanando soffi che davvero irretiscono e afferrano incorporeamente, accendendo l'impersonale luccichio dello sguardo» (C. Bologna, «Voce», in *Enciclopedia*, XIV, Torino, Einaudi, 1981, 1257-1292: 1261; il passo si legge in Beghelli, «Erotismo canoro» cit., 126).

³⁶ Si potrebbe osservare che anche Gilda, in *Rigoletto*, si lascia morire per il disonore. Ma è pur vero che il suo sacrificio è un estremo gesto d'amore (idealizzato!), per *salvare* la vita del Duca, il suo seduttore. È come se volesse riscattare, redimere, purificare con questo gesto sacrificale la perdita della verginità e il rapporto immorale col Duca (del quale era divenuta nel frattempo amante).

³⁷ Riportate da McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit., 162. Giova citare anche il pensiero di Nietzsche, che esaltò il fascino «latino» della *Carmen*, contrapponendolo alle opere di Wagner: «Finalmente l'amore, l'amore ritradotto nella *natura*! Non l'amore di una 'vergine superiore'. Nessun sentimentalismo tipo Senta [personaggio dell'*Olandese volante* di Wagner]! [...] L'amore che nei suoi strumenti è guerra, nel suo fondo l'*odio mortale* dei sessi!» (*ivi*, 152).

³⁸ Cf. McClary, *Georges Bizet. Carmen* cit.




religiose). A differenza di Riccardo e Aida, che invece si redimono con l'estremo sacrificio³⁹.

³⁹ Il Duca non fa testo perché nel *Rigoletto* Verdi ha a cuore le sorti del buffone e della figlia, non del seduttore. Tuttavia, nel momento della catastrofe, è la canzone del Duca che con atroce ironia rivela a Rigoletto la tragica sorte della figlia. Quella volgare canzone sulle donne («La donna è mobile») rende ancor più commovente il sacrificio degli oppressi (padre e figlia), ed esalta per contrasto la figura angelica di Gilda. Sulla scena di seduzione nel *Rigoletto* e per un'approfondita analisi della figura di Gilda, si veda l'articolo di Elizabeth Hudson, «Gilda Seduced: A Tale Untold», *Cambridge Opera Journal* IV, 3 (1992), 229-251.

APPENDICE 1


«DON GIOVANNI», DUETTINO DON GIOVANNI-ZERLINA N. 7 (ATTO I)

(fonte: libretto della prima rappresentazione: Praga, 1787)

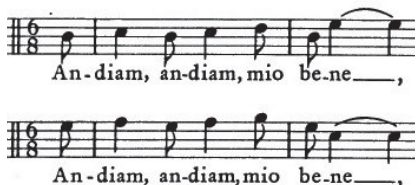
<i>Prima parte (Andante, 2/4)</i>	
<p>DON GIOVANNI Là ci darem la mano, là mi dirai di sì; vedi, non è lontano, partiam, ben mio, da qui.</p> <p>ZERLINA Vorrei e non vorrei, <i>tra sé</i> mi trema un poco il cor; felice è ver sarei, ma può burlarmi ancor.</p>	<p style="text-align: center;">A strofe parallele, confronto formalizzato (stessa musica per ciascuna strofa)</p> 
<p>DON GIOVANNI Vieni, mio bel diletto.</p> <p>ZERLINA Mi fa pietà Masetto.</p> <p>DON GIOVANNI Io cangerò tua sorte.</p> <p>ZERLINA Presto non son più forte.</p> <p style="background-color: #e0e0e0;">[DON GIOVANNI Vieni! Vieni!</p>	<p style="text-align: center;">B sticomitia</p> 
<p>Là ci darem la mano,</p> <p>ZERLINA Vorrei e non vorrei.</p> <p>DON GIOVANNI Là mi dirai di sì.</p> <p>ZERLINA Mi trema un poco il cor!</p> <p>DON GIOVANNI Partiam ben mio da qui.</p> <p>ZERLINA Ma può burlarmi ancor.</p>	<p style="text-align: center;">A' sticomitia sulla melodia iniziale</p> 

segue

NB. In sfondo più scuro le ripetizioni testuali effettuate da Mozart.

<p>DON GIOVANNI Vieni, mio bel diletto!</p> <p>ZERLINA Mi fa pietà Masetto;</p> <p>DON GIOVANNI Io cangerò tua sorte.</p> <p>ZERLINA Presto non son più forte.</p> <p>DON GIOVANNI Andiam, andiam!</p> <p>ZERLINA Andiam!]</p>	<p>B' sticomitia più serrata (frasi intrecciate)</p> 
--	--

Seconda parte (Allegro, 6/8)

<p><i>Vanno verso il casino di Don Giovanni abbracciati etc. a due</i></p> <p>Andiam andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor!</p>	<p>C canto parallelo (<i>a due</i>)</p> 
--	--

APPENDICE 2

«COSÌ FAN TUTTE», DUETTO FERRANDO-FIORDILIGI N. 29 (ATTO II)

FIORDILIGI	Fra gli amplessi in pochi istanti giungerò del fido sposo, sconosciuta a lui davanti in quest'abito verrò. Oh che gioia il suo bel core proverà nel ravvisarmi!	<i>Adagio, ♩</i> , LA [ARIA] <i>Con più moto, LA</i> →	↓
FERRANDO	Ed intanto di dolore, meschinello io mi morirò.		(mi) [DUETTO]
FIORDILIGI	Cosa veggio! son tradita! Deh, partite...	<i>Allegro,</i>	DO
FERRANDO	Ah no, mia vita, con quel ferro di tua mano questo cor tu ferirai, e se forza oddio non hai, io la man ti reggerò. (<i>prende la spada del tavolino, la sfodera etc.</i>)		
FIORDILIGI	Taci... ahimè! son abbastanza tormentata, ed infelice!		
<i>a due</i>		Ah, che omai la mia/sua costanza, a quei sguardi, a quel che dice, incomincia a vacillar. (DO)	
FIORDILIGI	Sorgi, sorgi...		(DO →)
FERRANDO	Invan lo credi.		
FIORDILIGI	Per pietà, da me che chiedi?		
FERRANDO	Il tuo cor, o la mia morte.		
FIORDILIGI	Ah, non son, non son più forte!		
FERRANDO	Cedi, cara! (<i>le prende la mano e gliela bacia</i>)		
FIORDILIGI	Dei, consiglio!		
FERRANDO	Volgi a me pietoso il ciglio! In me sol trovar tu puoi sposo, amante, e più se vuoi. (<i>tenerissimamente</i>) Idol mio, più non tardar. (<i>tremando</i>)	<i>Larghetto, 3/4, LA</i>	
FIORDILIGI	Giusto ciel!... crudel... hai vinto, fa' di me quel che ti par. (<i>Don Alfonso trattien Guglielmo che vorria uscire</i>)		
<i>a due</i>		Abbracciamci, o caro bene, e un conforto a tante pene sia languir di dolce affetto, di diletto sospirar. (<i>partono</i>)	

APPENDICE 3

«RIGOLETTO» E «UN BALLO IN MASCHERA», DUETTI DUCA-GILDA E RICCARDO-AMELIA

(fonte: libretti delle prime rappresentazioni: Venezia 1851, Roma 1859)

Rigoletto (atto I)

S C E N A X I I .

GILDA, GIOVANNA, il DUCA nella corte, poi CEFRANO
e BORSA a tempo sulla via.

GI. Giovanna, ho dei rimorsi ...
GIO. E perchè mai?
GI. Tacqui che un giovin ne seguiva al tempio.
GIO. Perchè ciò dirgli?.. L'odiato dunque
 Cotesto giovin, voi?
GI. No, no, chè troppo è bello e spira amore ...
GIO. E magnanimo sembra e gran signore.
GI. Signor nè principe — io lo vorrei;
 Sento che povero — più l'amerei.
 Sognando o vigile — sempre lo chiamo,
 E l'anima in estesi — gli dice t'a...
DU. *(esce improvviso, fa cenno a Giovanna d'andarsene, e inginocchiandosi a' piedi di Gilda termina la frase.*

T'amo!

T'amo. ripetilo — sì caro accento,
Un puro schiudimi — ciel di contento!
GI. Giovanna?.. Ah! misera! — non v'è più alcuno
 Che qui rispondami!.. — Oh Dio!.. nessuno!..
DU. Son io coll'anima — che ti rispondo ...
 Ah due che s'amano — son tutto un mondo!
GI. Chi mai, chi giungere — vi fece a me?
DU. S'angelo o demone — che importa a te?
 Io t'amo...
GI. Uscitene. —
DU. Uscire!... adesso!...

Ora che accendene — un fuoco istesso!..
Ah inseparabile — d'amore il dio
Stringeva, o vergine, — tuo fato al mio!

È il sol dell'anima, — la vita è amore,
Sua voce è il palpito — del nostro core...
E fama e gloria, — potenza e trono.
Terrene, fragili — cose qui sono.
Una pur avviene — sola, divina,
È amor che agli angeli — più ne avvicina!
Adunque amiamoci, — donna celeste,
D' invidia agli uomini — sarò per te.
GI. (Ah de' miei vergini — sogni son queste
 Le voci tenere — sì care a me!)

Un ballo in maschera (atto II)

SCENA II.

RICCARDO e AMELIA.

RIC. Teco io sto.
AME. Gran Dio!
RIC. Ti calma:
 Di che temi?
AME. Ah mi lasciate...
 Son la vittima che geme...
 Il mio nome almen salvate...
 O lo strazio ed il rossore
 La mia vita abatterà.
RIC. Io lasciarti? no, giammai:
 Nol poss'io; chè m'arde in petto
 Sovruman di te l'affetto.
AME. Conte, abbiatemi pietà.
RIC. Così parli? a chi t'adora
 Pietà chiedi, e tremi ancora?
 Questo core innamorato,
 L'onor tuo rispetterà.
AME. Ma, Riccardo, io son d'altrui...
 Dell'amico più fidato...
RIC. Taci Amelia...
AME. Io son di lui,
 Che daria la vita a te...
RIC. Ah crudele, e mel rammemorì,
 Lo ripeti innanzi a me!

Non sai tu che se l'anima mia
Il rimorso dilacera e rode,
Quel suo grido non cura, non ode,
Sin che l'empie di fremiti amor?...
Non sai tu che di te resteria,
Se spezzato cadesse il mio cor!
Quante notti ho vegliato anelante!
Come a lungo infelice lottai!
Quante volte dal cielo implorai
La pietà che tu chiedi da me! -
Ma per questo ho potuto un istante,
Infelice, non viver di te?

AME. Deh soccorri tu, cielo, all'ambascia
 Di chi sta fra l'infamia e la morte;
 Tu pietoso rischiera le porte
 Di salvezza all'errante mio piè.
E tu va — ch'io non t'oda — mi lascia
 Son di lui, che il suo sangue ti diè.

Du. Che m'ami, deh ripetimi ...
 Gr. L'udiste.
 Du. Oh me felice!
 Gr. Il nome vostro ditemi ...
 Saperlo non mi lice ?
 Ce. Il loco è qui ... (a Bo. dalla via)
 Du. Mi nomino (pensando)
 Bo. Sta ben ... (a Cep. e partono)
 Du. Gualtier Maldè ...
 Studente sono ... povero ...
 Gio. Romor di passi è fuore (tornando
 spaventata)
 Gr. Forse mio padre ...
 Du. (Ah cogliere
 Potessi il traditore
 Che si mi turba !)
 Gr. Adducilo (a Gio.)
 Di qua al bastione ... ite ...
 Du. Di' m'amerai tu?...
 Gr. E voi ?
 Du. L'intera vita ... poi ...
 Gr. Non più .. non più ... partite ...

a 2 Addio ... speranza ed anima
 Sol tu sarai per me.
 Addio ... vivrà immutabile
 L'affetto mio per te.

(il Duca entra in casa scor-
 tato da Giovanna. Gilda
 resta fissando la porta
 ond'è partito.)

Ric. La mia vita... P' universo ,
 Per un detto...
 AME. O ciel pietoso !
 Ric. Di' che m'ami...
 AME. Ah va, Ricardo !
 Ric. Un sol detto...
 AME. Ebben, si, t'amo...
 Ric. M'ami Amelia ?
 AME. Ma tu nobile ,
 Me difendi dal mio cor!
 Ric. (fuori di sè)
 M'ami, m'ami !.. oh sia distrutto
 Il rimorso , l'amicizia
 Nel mio seno : estinto tutto :
 Tutto sia fuorchè l'amor !
 Quale soave brivido
 L' acceso petto irrorà !
 Ah ch'io t' ascolti ancora
 Rispondermi così !
 Astro di queste tenebre
 A cui consacro il core :
 Irradiami d'amore,
 E più non sorga il dì !
 AME. Abi sul funereo letto
 Ove sognava spegnerlo ,
 Torna gigante in petto
 L'amor che mi ferì !
 Chè non m'è dato in seno
 A lui versar quest'anima ?
 O nella morte almeno
 Addormentarmi qui ?
 (la luna illumina sempre più)

APPENDICE 4

«AIDA», DUETTO AIDA-RADAMES (ATTO III)

(fonte: libretto Ricordi 1873)

Radamès - Aida

RADAMÈS

Pur ti riveggo, mia dolce Aida...

AIDA

Ti arresta, vanne... che sperì ancor?

RADAMÈS

A te dappresso l'amor mi guida.

AIDA

Te i riti attendono d'un altro amor.
D'Amneris sposo...

RADAMÈS

Che parli mai?..

Te sola, Aida, te deggio amar.

Gli Dei mi ascoltano... tu mia sarai...

AIDA

D'uno spergiuro non ti macchiar?
Prode t'amai, non t'amerei spergiuro.

RADAMÈS

Dell'amor mio dubiti Aida?

AIDA

E come
Speri sottrarti d'Amneris ai vezzi,
Del Re al voler, del tuo popolo ai voti,
Dei sacerdoti all'ira?

RADAMÈS

Odimi, Aida.

Nel fiero anelito di nuova guerra
Il suolo Etiopo si ridestò...
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 cor...
Sarai tu il serto della mia gloria.
Vivrem beati d'eterno amor.

AIDA

Nè d'Amneris paventi
Il vindice furor? la sua vendetta.
Come folgor tremenda
Cadrà su me, sul padre mio, su tutti.

RADAMÈS

Io vi difendo.

AIDA

Invan tu nol potresti...
Pur... se tu m'amai... ancor s'apre una via
Di scampo a noi...

RADAMÈS

Quale?

AIDA

Fuggir...

RADAMÈS

Fuggire!

AIDA (colla più viva espansione)

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 scorderem.

RADAMÈS

Sovra una terra estrania
Teco fuggir dovrei!
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 potrem?

AIDA

Sotto il mio ciel, più libero
L'amor ne fia concesso;
Ivi nel tempio istesso
Gli stessi Numi avrem.

RADAMÈS (esitante)

Aida!

AIDA

Tu non m'amai... Va! —

RADAMÈS

Non t'amo!

Mortal giammai nè Dio
Arse d'amore al par del mio possente.

AIDA

Va... va... ti attende all'ara
Amneris...

RADAMÈS

No!... giammai!...

AIDA

Giammai, dicesti?

Allor piombi la scure
Su me, sul padre mio...

RADAMÈS

Ah no! fuggiamo!

(con appassionata risoluzione)

Si: fuggiam da queste mura,
Al deserto insiem fuggiamo;
Qui sol regna la sventura,
Là si schiude un ciel d'amor.
I deserti interminati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno
Di più limpido fulgor.

AIDA

Nella terra avventurata
De'miei padri, il ciel ne attendo;
Ivi l'aura è imbalsamata,
Ivi il suolo è aromi e fior.
Fresche valli e verdi prati
A noi talamo saranno,
Su noi gli astri brilleranno.
Di più limpido fulgor.

AIDA-RADAMÈS

Vieni meco - insiem fuggiamo
Questa terra di dolor -
Vieni meco - io t'amo, io t'amo!
A noi duce fia l'amor.

(si allontanano rapidamente)

APPENDICE 5

«CARMEN», SEGUIDILLA E DUETTO CARMEN-DON JOSÉ (ATTO I)

