

FRANCESCO BELLOTTO  
*Quando gli uomini non ascoltano  
il grido della ragione*<sup>1</sup>

Di nuovo mi diressi verso la torre, e di nuovo, fatti pochi passi, fui raggelato da un grido lacerante e protratto... Come se la nostra vita fosse regolata da un delicato congegno che causa interna od esterna avesse inceppato, da quando eravamo entrati in quella casa i nostri gesti, le nostre percezioni, perfino i nostri sogni sembravano non conoscere altra figura che quella del ritorno, come prigionieri in un circuito che ne prevedesse l'eterno ricorso. Ripetete tre volte un evento e lo destituirete di senso precipitandolo nella tautologica identità con se stesso, adiafora scansione dell'essere, illusione di progresso che non redime la stasi...<sup>2</sup>

La tradizione di una fra le più sorprendenti partiture di Donizetti, *Maria de Rudenz*, è stata accompagnata da uniformità di giudizio: molti, arrivando anche agli studiosi contemporanei, ritengono che l'assurdità sanguinaria della storia – in cui la primadonna muore per tre volte – abbia pregiudicato il risultato artistico, quasi che Cammarano e Donizetti, presi da febbre creativa non avessero saputo domare la materia, più o meno inconsapevolmente lanciati verso un baratro. Baratro che trascinò la *Rudenz* all'insuccesso e fece gongolare i nemici invidiosi: famose sono le meschine parole di Mercadante che – pur non avendo né visto né sentito l'opera – all'indomani della prima definiva «ciarlatano titolato» il cavaliere Gaetano Donizetti.<sup>3</sup>

Sulla base di una lettera del compositore al cognato Antonio Vasselli, si ritiene che la scelta inappropriata del soggetto sia responsabilità

1. Da EDITH HELMAN, *Caprichos and Monstruos of Cadalso and Goya*, «Hispanic Review», xxvi/3, 1958, p. 221.

2. Michele Mari, *Di bestia in bestia*, Torino, Einaudi, 2013, p. 77.

3. Lettera di Saverio Mercadante a Francesco Florimo, citata in *Le prime rappresentazioni di Donizetti nella stampa coeva*, a cura di Annalisa Bini e Jeremy Commons, Milano-Roma, Skira - Accademia nazionale di Santa Cecilia, 1997, p. 682.

principale del librettista, ma le espressioni usate da Donizetti si prestano a letture diverse:

Il poeta trova difficile il soggetto di Venezia, e ieri mel disse, ed oggi devo scrivere che farò un altro soggetto, né so quale, ed ancora (ora che sono le tre) non vedo il poeta per saper che scrivere... Ho le pene del purgatorio in corpo per simili incertezze... Ieri lessi tutto il dì, ma tutte cose sanguinarie! Dio sa quando viene costui, e cosa dovrò scrivere!<sup>4</sup>

Il fatto che Donizetti abbia usato la congiunzione avversativa («*ma* [...] sanguinarie») non significa necessariamente che *non* volesse un soggetto di quel genere: potrebbe semplicemente voler dire che mentre il compositore cercava per Venezia storie *noir*, Cammarano stava invece insistendo per proposte di genere differente. Interpretata in quest'ottica, la lettera rafforzerebbe il ruolo avuto dal musicista per la scelta del dramma *La nonne sanglante* (1835) di Auguste Anicet-Bourgeois e Julien de Mallian, una specie di parodia visionaria del *Castello di Otranto* di Horace Walpole.<sup>5</sup> Si aggiunga che in effetti il compositore, a Parigi nel 1835, avrebbe potuto assistere di persona ad una recita della commedia, per rimanerne in qualche modo suggestionato.<sup>6</sup> Certo è che Donizetti – comunque siano andate le cose –, una volta scelto il soggetto, lo difese con l'impresario Lanari, rifiutò proposte alternative della deputazione veneziana e cercò persino di contenere modifiche censorie troppo radicali. Oltretutto, Cammarano per la ripresa napoletana del 1848 pubblicò una premessa al libretto dove prese esplicitamente le distanze dall'argomento, facendo intendere come la scelta gli fosse stata imposta:

4. GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita - Musiche - Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, lettera del 30 settembre 1837, p. 451.

5. *The Castle of Otranto, A Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto*, London, Bathoe, 1764. È considerato il romanzo archetipo della letteratura del mistero.

6. Cfr. JACQUES JOLY, *La Nonne sanglante tra Donizetti, Berlioz, e Gounod*, in *L'opera tra Venezia e Parigi*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1988, pp. 193-251 (anche in ID., *Dagli Elisi all'inferno: il melodramma tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, Scandicci (Firenze), Nuova Italia, 1990, pp. 244-287) e ANSELM GERHARD, «Un canto quasi che tutto di forza ed a sussulti»: romanticismo noir e inflessione melodica in Maria de Rudenz, nel presente volume.

Ragioni che fuor di luogo sarebbe qui notare mi astrinsero, son già molti anni, a ridurre per la scena lirica un dramma straniero *La nonne sanglante*. Chi conosce le avventate e fosche situazioni di quel Dramma potrà di leggieri avvedersi che io volli temperarne la stranezza e gli orrori; e se non giunsi meglio a conseguire il mio scopo (e forse uomo nol potea) valgano queste brevi parole a significare com'io aborrisca da un genere cruento e boreale.<sup>7</sup>

Forse librettista e compositore si trovarono in contrasto per la bizzarria di un soggetto 'estremo' voluto unilateralmente da Donizetti? Del resto era capitato qualcosa d'analogo nel 1833 con Felice Romani alle prese con *Lucrezia Borgia*. In quella occasione era stato proprio il musicista a pretendere di conservare le situazioni d'orrore più accese. Ma il compositore non era uno sprovveduto e, mentre teneva salda la posizione con la committenza, in cuor suo sapeva di giocare un azzardo. Da una lettera a Vasselli del 25 dicembre abbiamo la prova che la *Rudenz* lo riempiva di dubbi:

L'opera di Venezia progredisce, ma non mi piace un... perciò, se senti dire che m'accoppiano, di': lo sapevo.<sup>8</sup>

E non aveva torto: *La nonne sanglante* era generalmente ritenuta un canovaccio di pessimo gusto nonostante la grande presa sul pubblico.<sup>9</sup>

Sarebbe stato dunque logico aspettarsi che Cammarano e Donizetti, compiendo l'adattamento librettistico – destinato ad un sistema teatrale piuttosto convenzionale e conservatore –, avessero deciso di annacquare la *Nonne* perlomeno nei suoi caratteri deteriori, nelle sue pagine da teatro da *boulevard du crime*, attenuando i dettagli più bassi e 'di macelleria'. Tuttavia, Cammarano, pur volendo «temperarne la stranezza e gli orrori», adottò una strategia che merita attenzione. Nel lavoro di sintesi, come descritto anche da Joly,<sup>10</sup> il poeta cominciò con

7. *Maria de Rudenz, dramma tragico in tre atti da rappresentarsi la prima volta in Napoli nel Teatro Nuovo nell'està del 1848*, Napoli, Tipografia Flautina, 1848.

8. ZAVADINI, *Donizetti* cit., lettera del 25 novembre 1837, p. 461.

9. Ad esempio, dopo Donizetti anche Gounod si dedicherà al medesimo soggetto nel 1854, ricevendo un accoglimento da parte del pubblico ancor peggiore rispetto a quello della *Rudenz*.

10. Cfr. JOLY, *La Nonne sanglante tra Donizetti, Berlioz, e Gounod* cit. e il saggio di Simona Brunetti pubblicato in questo volume.

l'eliminare gli elementi di gusto teatrale più grandioso. Scompare il prologo nelle catacombe col macabro corteggio di salme scheletrite; si censura l'ambiente claustrale della badessa; si evita l'accampamento degli zingari (Verdi ci sarebbe andato a nozze); si sposta l'azione dal Settecento tedesco alle vallate svizzere del Quattrocento; si elimina il grande rogo purificatore del finale; si rinuncia persino alla *star* della novellistica *horror* conte Balsamo di Cagliostro, con il suo bagaglio magico ed alchemico. In sostanza, il libretto, nonostante partisse da una fonte così variopinta da poter ben servire un *grand opéra* alla *Robert le diable*, si concentra essenzialmente su tre vaste scene-madre disposte ad ogni fine atto e costruite attorno ad una primadonna in preda ai sentimenti più violenti. In sostanza una reiterazione ternaria come quella descritta da Michele Mari in *esergo*. È la medesima struttura di *Roberto Devereux*, per fare un illustre esempio. Si tratta di drammaturgie concepite per imponenti individualità che si esprimono in maestose arie chiuse o pezzi d'insieme che raramente eccedono il terzetto: il coro, quando c'è, assiste muto o commenta impotente, parteggia per il *dominus*, ma non è vero attore. Sono opere in cui l'arte scenica dei mattatori si articola attraverso grandi gesti emblematici. I *set* di scenografie contano pochi ambienti, prevalentemente *indoor* e notturni. I lumi si accendono su pochi attori e pochi arredi, traendoli a vivo spicco da uno sfondo piuttosto tetro.<sup>11</sup> Si tratta di quel tipico 'belcanto romantico estremo' che proprio Donizetti aveva messo a fuoco e perfezionato in quegli anni, genere concettualmente in perfetta opposizione al 'grandoperismo' parigino, cui invece il soggetto de *La nonne sanglante* poteva essere ricondotto. Insomma, mentre la spettacolarità francese andava indirizzandosi naturalisticamente verso descrizioni a complessità crescente, rivolgendosi alla ricchezza e alle scene di massa, Donizetti – pur partendo dal medesimo *milieu* di storie – piegava alla concentrazione, ricercando una formula di spettacolo circoscritto al primissimo piano sull'interprete. Quanto ciò fosse dettato da un differente gusto teatrale o dai limiti della scenotecnica italiana rispetto a quella francese, è

11. Si veda per esempio la descrizione della prima scena della parte II: «Sala del castello, la cui volta è sostenuta da grosse colonne; due entrate laterali ed una porta in prospetto, tutto spirante tristezza».

argomento ancor tutto da dibattere.<sup>12</sup> Comunque sia, nel musicare la vicenda di *Rudenz* gli autori si trovano senza modelli, costretti a battere strade inusuali e sperimentali rispetto al ‘canone’ teatrale corrente. In questo, forse, l’iniziale difficoltà di accoglimento da parte del pubblico, rimasto sconcertato da tanta irritualità.

Se dovessimo prendere alla lettera quanto dichiarato da Cammarano nella citata premessa del 1848, avremmo dovuto attenderci l’eliminazione totale dei temi d’orrore. In realtà, se da una parte gli autori azzerano l’enorme quantità di possibilità *kolossal* della *Nonne*, dall’altra conservano l’elemento fondamentale dell’iconologia *horror* legato alla fonte, enfatizzandolo però a dismisura: la apparente soprannaturalità della protagonista, il suo essere una morta vivente, capace di entrare ed uscire dal sepolcro, una creatura spettrale che vive nascosta tra le mura del maniero. Maria è un fantasma, una *zombie*. Per questa ragione tutta l’opera viene incardinata sui tre scontri titanici fra lo spettro e Corrado, gli amanti/nemici maledetti dal sangue e dal fato. Come già accaduto in *Lucia*, Cammarano suddivide l’opera non in atti ma in parti. Questo avveniva normalmente quando ragioni drammatiche costringevano a infrangere le unità aristoteliche, e in questo caso la strategia di sintesi aveva condotto inevitabilmente alla episodicità. Ognuna delle tre parti prende un titolo, e i tre titoli illustrano icasticamente il passaggio morte/vita della prota-gonista: *Il testamento* raffigura la prima apparizione del fantasma; *Un delitto* fotografa l’attimo dell’assassinio che trasforma Maria in morta; *Lo spettro* riporta in scena il fantasma per massacrare l’innocente Matilde. L’urgenza di rafforzare la caratterizzazione ectoplasmatica e sanguinaria di Maria spinge addirittura Cammarano ad una scelta *splatter* per il finale: nella *Nonne* i due sciagurati protagonisti si gettavano nelle fiamme di un incendio purificatore; nel libretto Maria si suicida strappandosi le bende della ferita e dissanguandosi sulla scena. Una scelta degna di Roger Corman o Lamberto Bava piuttosto che di Dario Argento...

12. Ben nota è la meraviglia di Donizetti che assiste per la prima volta alla *Juive* all’Opéra di Parigi: «Se tu vedi che ricchezza... insomma non è più illusione, è verità. Cardinali in scena, Re, compagnia di Desupli (in lingua orobica) collo stendardo colla madonna, e le anime sante avanti. Tutti scalzi. Bruciano viva la Juive. Par vero sai, fa male – fa male come la musica che ci cantano sopra...». ZAVADINI, *Donizetti* cit., lettera ad Antonio Dolci del 16 marzo 1835, p. 368.

Non è un caso se, Lanari, riprendendo l'opera pochi mesi dopo a Livorno, rimise mano al libretto depurandolo dal troppo sangue: levò l'uccisione in scena di Maria alla fine del secondo atto e la fece morire non per 'sbendamento' ma per avvelenamento.<sup>13</sup> L'operazione apparentemente funzionò: non si sa se per merito di questa epurazione o per il debutto nel ruolo di Giuseppina Strepponi, interprete vocalmente discutibile ma di grandissima presa teatrale, la *Rudenz* cominciò ad essere programmata in molti teatri italiani con una certa regolarità, circolando nella doppia versione.<sup>14</sup>

C'è da aggiungere che anche la notizia del fiasco veneziano forse andrebbe ridimensionata. I giornali locali parlano di successo nelle recite successive, e una recensione della «Revue et gazette musicale de Paris»,<sup>15</sup> periodico non propriamente benevolo nei confronti di Donizetti, conferma:

Donizetti tourne décidément au mélodrame noir. Nous avons pu juger de la couleur sombre de sa partition favorite, la *Parisina* ; il vient de renchérir encore, dans un nouvel opéra, représenté à Venise, *Maria Rudenz*, divisé en trois parties, sous ces titres dignes d'Anne Radcliffe: le *Testament*, le *Crime*, le *Spectre* ; et où, sur cinq personnages, il y a trois morts, quatre même pourrait-on dire, puisque l'héroïne sort du tombeau pour tuer sa rivale. O carnaval de Venise, tu n'es pas moins déchu de ta proverbiale gaieté, que la ville elle-même de sa splendeur. Grâce à l'enthousiasme que Mlle Ungher est en possession d'inspirer, cette lugubre fantasmagorie a obtenu du succès. [Donizetti si volge decisamente verso il melodramma *noir*. Abbiamo avuto l'occasione di giudicare il colore scuro della sua partitura favorita, *Parisina*;

13. Cfr. *MARIA DE RUDENZ | dramma tragico in tre parti | da rappresentarsi | nell'I. e R. teatro | degl'illustrissimi signori | accademici Avvalorati*, Livorno, Tipografia di Pallade, 1838. Parte II, scena 3, vengono eliminate le didascalie «le configge un pugnale nel petto» e «cade mettendo un grido acutissimo», cambiando il verso in «Oh ciel» mentre a Venezia Corrado cantava «Che feci!». Si aggiunge anche la nuova didascalia «Corrado cava il pugnale, ma è fermato prima di trafiggere Maria». Parte III, scena ultima con numerose piccole modifiche, tra le quali il verso di Maria «Fiero toscò già strugge mia vita» che prende il posto di «Riaperta è la cruda ferita», in accordo con la nuova situazione scenica.

14. Secondo THOMAS G. KAUFMAN, *A Performance History of Maria de Rudenz*, nel booklet dell'incisione *Maria de Rudenz*, London, Opera Rara, 2005, pp. 69-72, *Maria de Rudenz* ebbe nell'Ottocento almeno 72 riprese. Furono probabilmente anche di più.

15. Rubrica *Nouvelles* dalla «Revue et gazette musicale de Paris», v/9, 4 marzo 1838, p. 104.

rincarare ora la dose nella sua nuova opera, rappresentata a Venezia, *Maria de Rudenz*, divisa in tre parti che hanno titoli degni di Ann Radcliffe: *Il testamento*, *Un delitto*, *Lo spettro*. Su cinque personaggi vi sono tre morti, potremmo dire quattro, poiché l'eroina esce dalla tomba per uccidere la rivale. Oh carnevale di Venezia, la tua proverbiale gaiezza non è meno decaduta dello splendore della città stessa. Grazie all'entusiasmo che la signorina Ungher è in grado di generare, questa lugubre fantasmagoria ha ottenuto successo.]

Il punto di vista del critico francese ci aiuta a comprendere anche come mai il fiuto teatrale di Donizetti avesse spinto a far leva quasi esclusivamente sullo spettro. L'espressione «*lugubre fantasmagorie*» è la spia di come la Rudenz per un frequentatore abituale dei teatri parigini fosse in realtà un personaggio ben noto: la monaca sanguinante era una vera icona dell'aldilà. A partire almeno dagli ultimi decenni del Settecento, il soggetto della *nonne sanglante* compare infatti in molte collezioni di vetrini per le macchine per la fantasmagoria. Le più famose sono quelle di Étienne Robertson,<sup>16</sup> l'inventore del 'fantascopio'. Robertson – scienziato, inventore, prestigiatore, aviatore – ebbe un ruolo importante nella storia del precinema europeo. Le sale teatrali cominciarono a distribuire spettacoli in cui il pubblico veniva terrorizzato da attori che, recitando racconti del mistero interagivano con apparizioni di fantasmi, morti, scheletri e creature volanti d'ogni tipo. Questa forma di spettacolo, basata su proiezioni, si diffuse rapidamente in Europa grazie alle *tournées* di compagnie specializzate.<sup>17</sup> Nulla di più facile che Donizetti avesse

16. Robertson: nome d'arte di Étienne-Gaspard Robert 1764-1837. Nei suoi *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, I, Paris, Imprimerie de Rignoux, 1831, da p. 296 elenca il suo «Répertoire fantasmagorique». A p. 301 descrive la «nonne sanglante»: «une nonne, victime de sa sensibilité, revient voltiger dans un cloître où son ami se livrait aux exercices de la piété» [una monaca, vittima della sua sensibilità, ritorna a fluttuare nel chiostro in cui il suo amico si è abbandonato agli esercizi della pietà].

17. Cfr. voce *Fantasmagorie* in HENRI GABRIEL DUCHESNE, *Dictionnaire de l'industrie*, Paris, Poignée, IX/3, p. 4: «Ce mot est composé de deux autres mots grecs qui désignent l'action de produire des fantômes. On peut dire à cet égard que Robertson en a fait un spectacle aussi frappant par sa singularité que surprenant dans ses effets. Vous entrez dans une salle tendue de noir, où règne la plus profonde obscurité, dans laquelle une lampe sépulcrale jette une faible lumière, en attendant que le spectacle commence. Cette lumière s'éteint, le spectacle s'annonce par le bruit d'une pluie mêlée de grêle ; on aperçoit successive-

visto per la prima volta una monaca insanguinata in qualcuna di queste occasioni (cfr. figura 1).<sup>18</sup>

Anche perché la suora fantasma era una figura di grande *appeal*, i cui echi figurativi durano per secoli. Tantoché, giusto per fare un esempio, negli anni Venti la cinematografia francese raffigurava come mostrato nella figura 2 un altro celebre fantasma, Belfagor, protagonista in questo caso di un popolare ‘cineromanzo’.

L’elenco di esempi potrebbe essere lunghissimo, e se riflettiamo, persino nell’immaginario contemporaneo il fantasma per antonomasia è una donna velata come una suora, magari attrezzato di pugnale e candelabro. Certo è che Donizetti, anche se avesse pensato di utilizzare la macchina di Robertson – o qualche diavoleria simile – per far comparire (e scomparire) Maria dal palco della Fenice, avrebbe dovuto rinunciare,

ment dans le fond du théâtre des parties lumineuses, qui vous offrent l’image de personnages connus, tels que Rousseau, Voltaire, Mirabeau, la fille Corday, etc. Il s’y passe aussi des scènes lugubres, telles que celle d’un squelette couché, qui se dresse sur ses pieds et se promène sur le théâtre, celle d’un tombeau qui s’ouvre et est foudroyé par le feu du ciel, celle de la Nonne sanglante qui, la lanterne à la main, arrive du bout d’une longue galerie jusque sur le bord du théâtre, etc., etc.,».

[Questo termine è composto da due altre parole di origine greca che indicano l’azione di produrre fantasmi. Si può dire a questo proposito che Robertson ne ha fatto uno spettacolo molto sorprendente sotto il profilo degli effetti. Entrate in una sala tappezzata con tende nere, nella quale regna la più profonda oscurità e una lampada sepolcrale getta una flebile luce, in attesa dell’inizio dello spettacolo. Spenta la luce, lo spettacolo è annunciato dal rumore di pioggia mista a grandine; si scorgono poi sul fondo della scena delle parti illuminate che mostrano l’immagine di personaggi illustri come Rousseau, Voltaire, Mirabeau, Charlotte Corday, ecc. Vengono anche mostrate scene lugubri, come quella di uno scheletro sdraiato che si alza in piedi e cammina per la scena; quella della monaca insanguinata che, lanterna in mano, giunge dal fondo di una lunga galleria fino al bordo del palcoscenico, ecc.].

18. Come dà da pensare la descrizione degli spettacoli data da Robertson (*Mémoires* cit., p. 214) associata all’uso dello strumento musicale *harmonica*, che dovrebbe corrispondere all’armonico a bicchieri usato da Donizetti per l’apparizione di Lucia di Lammermoor in veste bianca insanguinata nella scena del delirio... In questo caso il compositore forse voleva dunque suggerire la apparente sovranaturalità della protagonista, che comparando in scena suscita una reazione degli astanti analoga a quella di *Maria de Rudenz*: «tutti inorridiscono», perché «Lucia è in succinta e bianca veste: ha le chiome scarmigliate, ed il suo volto, coperto da uno squallore di morte, la rende simile ad uno spettro, anziché ad una creatura vivente» cit. dalla prima edizione del libretto: *Lucia di Lammermoor*, Napoli, Tipografia Flautina, 1835, p. 32.



*Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione*



Figura 1

*La nonne sanglante*, vetrino per fantasmagoria, Parigi, Cinémathèque française.



Figura 2

*Belphegor*, locandina del film a episodi della Pathé Cinema, 1927

così come capitò a Verdi all'epoca del *Macbeth*.<sup>19</sup> Per il funzionamento del macchinario bisognava infatti rispettare due condizioni improponibili per un teatro d'opera dell'epoca: la sala veniva completamente oscurata e l'apparizione era necessariamente muta. Insomma: come minimo l'orchestra non avrebbe potuto leggere la musica e il primo soprano avrebbe dovuto tacere... Un po' troppo anche per il più ardito degli operisti.

Donizetti aveva già sperimentato l'*horror* spettacolare francese mettendo in musica la *Lucrezia Borgia* di Hugo, opera in cui si contano molti colpi di scena e tradimenti incrociati, incesti e complessi edipici, una truppa nutrita di personaggi a mezzo tra comico e serio, dialoghi serrati, feste, banchetti, avvelenamenti corali e camere ardenti coi cataletti. Nel caso della *Rudenz*, invece pare particolarmente innovativo e raffinato il tentativo di interiorizzare il genere. Se *Lucrezia* si ispirava dichiaratamente allo stile da commedia, *Maria de Rudenz* ricerca tempi e modalità narrative di stampo tragico. I personaggi hanno posizioni fisse, non esiste vero scambio dialogico. All'inizio dell'opera, Corrado Maria ed Enrico hanno esattamente le stesse determinazioni che ritroviamo alla fine; determinazioni che portano all'esito fatale: tutto quel che accade (complice anche la ossessiva ripetitività ternaria del *plot*) non vale ad allentare la morsa in cui i personaggi si trovano pressati. Le ampie arie solistiche sono concepite come grandi monologhi. Persino nei concertati Donizetti ci induce a pensare che i suoi personaggi non possano veramente comunicare tra loro, rivolgendosi prevalentemente allo spettatore. Come accade negli incubi, ognuno agisce e parla come in preda ad una possessione invincibile, e la *fabula* è predeterminata.<sup>20</sup> Altro dettaglio affascinante è che in questo titolo – eccettuando la figura di Matilde, una vera *nullitas* caratteriale come Arturo in Lucia – tutti i personaggi sono dei mostri: Maria è un cadavere tenuto in vita dalla brama di vendetta; Enrico odia il fratello e appena viene a sapere di non

19. Cfr. MARCELLO CONATI, *Aspetti della messinscena del Macbeth di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», xv/3, 1981, pp. 374-404.

20. Ad esempio, nel lavoro di riduzione, Cammarano e Donizetti arrivano a levare nodi essenziali del dramma. E così talvolta mancano addirittura le motivazioni dei personaggi, a discapito della logica. La cosa importante, per gli autori della *Rudenz*, non è il mostrare perché certe situazioni avvengano, ma che avvengano, nonostante tutto.

*Quando gli uomini non ascoltano il grido della ragione*



Figura 3

Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, antifrontespizio.  
*Fantasmagoria di Robertson nella corte dei cappuccini nel 1797.*

esserne consanguineo lo sfida a duello per strappargli Matilde, che in verità non lo ama; Corrado, figlio di un assassino, trucca il fratello, ammazza la moglie e ne usurpa il feudo. Il superamento del modello spettacolare era una tendenza non solo italiana. L'aldilà, il sangue, il *grandguignol*, l'esecuzione sulla pubblica piazza, fenomeno diffusosi chiaramente come eco performativa del periodo del terrore, lascia il posto ad un altro tipo di paura. Per esempio, Edgar Allan Poe negli stessi mesi della *Rudenz* scrive *The Fall of the House of Usher*,<sup>22</sup> che in fondo si basa sul medesimo meccanismo: un morto vivente sepolto in un maniero che ad un certo punto s'appalesa causando ruina morte e maceria. Perché Poe, nel plasmare i suoi celebri racconti, muove da un'urgenza analoga a quella di Donizetti: portare l'*horror* da triviale fatto sociale a inquietante gorgo privato, per suscitare così una paura ben più temibile. È il terrore mirabilmente interpretato da Shelley Duvall e Jack Nicholson in *Shining* di Kubrik, un abisso in cui follia e fantasmi si avvitano dando luogo a un incubo pervasivo e inarrestabile. Lars Von Trier nella sua *Medea* adotta soluzioni del tutto analoghe: sono incubi in cui non sai più se ciò che stai vedendo accade davvero o è proiezione della schizofrenia e del rimorso. Certo è che Poe ha un incontestabile vantaggio rispetto a Donizetti. La penna del narratore possiede uno strumento che all'operista dell'Ottocento è precluso per statuto: la narrazione in prima persona, dall'interno del personaggio. Al contrario, la presenza dell'immanenza scenica ostacola la prospezione soggettiva. Quel che capita sul palcoscenico diventa 'oggettività' in quanto creato comunque da 'oggetti' sensibili. Riecheggiando Dahlhaus e Zoppelli,<sup>23</sup> bisogna però ricordare anche che per il drammaturgo operistico la musica è l'unico elemento che possa dar voce al mondo dell'interiorità. Il grande impiego di arie cristallizzate in 'solite forme' tanto estese quanto soffocanti, l'accostamento di grandi

21. «The Graham's Lady and Gentleman's Magazine», Philadelphia, 1839.

22. CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EdT, 1988, pp. 77-162 (disponibile anche come volume autonomo a cura di Lorenzo Bianconi, Torino, EdT, 2005); LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale*, Venezia, Marsilio, 1994.

monologhi musicali piuttosto che di dialoghi, la vocalità estrema,<sup>24</sup> la tinta nera e monocorde, la ripetitività, un immaginario apparentemente ultraterreno, l'improbabilità delle situazioni, sono tutti elementi che ci portano a 'sentire' come innaturale lo svolgimento dell'azione. Attraverso il trattamento drammaturgico la scena diventa un mondo irreali, un ambiente onirico. Tanto che lo spettatore ha la netta impressione che in quest'opera nulla sia effettivamente quel che appare. In questo senso *Maria de Rudenz* è partitura fortemente sperimentale, un'opera in cui Donizetti ha cercato di introdurre – con una nuova tecnica di focalizzazione psicologica attraverso la voce – una poetica della soggettività.

E la soggettività dei tre protagonisti non racconta nulla di buono. In *Maria de Rudenz* non esiste relazione, non esiste purificazione, non esiste spiegazione, pentimento o perdono: la loro 'poetica della soggettività' è soprattutto 'poetica della irrazionalità'. Corrado, Maria ed Enrico, esattamente come accade nella psiche devastata dalle nevrosi e dalla malattia, si sono *disumanizzati*: incarnano totalmente la loro cieca ossessione. Ogni ossessione procederà per conto proprio: è la rappresentazione estrema del concetto di solitudine.

Una solitudine totale, un «sueño de la razón» che non lascia scampo.

23. Cfr. GERHARD, «Un canto quasi che tutto di forza ed a sussulti» cit.; FEDERICO FORNONI, *Donizetti et la «scuola della mala morte» : l'aria finale de Maria de Rudenz*, relazione presentata al convegno *La voix dans l'aria d'opéra*, direzione scientifica di Joël Heuillon e Giordano Ferrari, Université Paris 8, 18-19 aprile 2013 (atti del convegno in preparazione); VINCENT GIROUD, *Donizetti et La nonne sanglante*, in *D'une scène à l'autre : l'opéra italien en Europe*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, II: *La musique à l'épreuve du théâtre*, Wavre, Éditions Mardaga, 2009, pp. 299-308.

