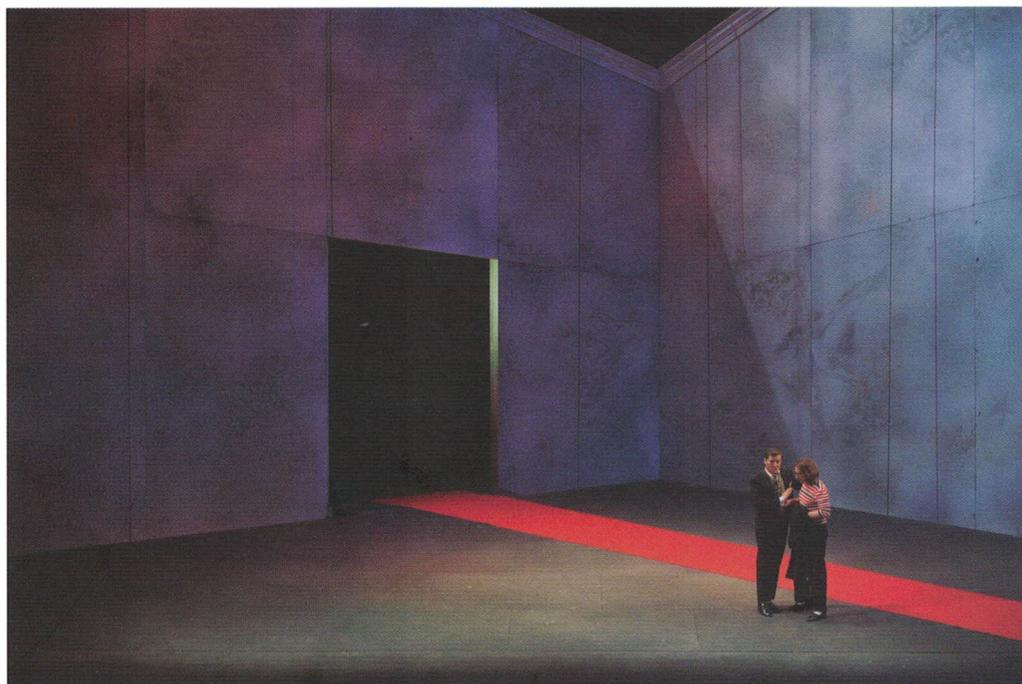


FRANCESCO BELLOTTO

DECLAMARE LA MUSICA:
IL CASO DE *IL CONTE UGOLINO* DI DONIZETTI

DONIZETTI IN SCENA

ATTUALITÀ DEL TESTO-SPETTACOLO



FD
FONDAZIONE DONIZETTI

SAGGI E MONOGRAFIE

8

ESTRATTO ARTICOLO BELLOTTO

DONIZETTI IN SCENA

ATTUALITÀ DEL TESTO-SPETTACOLO

Atti del Convegno internazionale
Bergamo, 12-14 ottobre 2012

a cura di
FEDERICO FORNONI

FD
FONDAZIONE DONIZETTI

COMITATO SCIENTIFICO DEL CONVEGNO
Livio Aragona, Francesco Bellotto, Gabriele Dotto,
Paolo Fabbri, Federico Fornoni, Roger Parker

SEGRETERIA SCIENTIFICA
Federico Fornoni

SEGRETERIA LOGISTICA
Silvia Bonanomi

COMITATO EDITORIALE
Livio Aragona, Paolo Fabbri, Federico Fornoni

In copertina:

Don Pasquale, fotografia di scena
regia di Francesco Bellotto
scene di Massimo Checchetto, costumi di Cristina Aceti
Bergamo Musica Festival Gaetano Donizetti 2010
Gianfranco Rota (Photo Studio UV)

Si ringraziano per la concessione delle immagini:

Fondazione Musei Civici di Venezia
Teatro di San Carlo di Napoli
Teatro Stabile di Napoli
Bepi Caroli
Gianfranco Rota

Stampato da MAGGIONI LINO SRL - Ranica (Bg)

© Copyright 2014 Fondazione Donizetti - Bergamo
p.zza Cavour 15, 24121 Bergamo (Bg) - Italia
tel. e fax +39 035 244483

E-mail: fondazione@donizetti.org - Home Page: www.donizetti.org

Tutti i diritti riservati - All Rights reserved

ISBN 978-88-89346-52-5

INDICE

NADIA GHISALBERTI <i>Presentazione</i>	VII
PAOLO FABBRI <i>Premessa</i>	IX
FEDERICO FORNONI <i>Introduzione</i>	XI
FRANCA CELLA <i>Dai Convegni delle celebrazioni a oggi: panoramica sugli studi donizettiani</i>	XIII

TESTO E DRAMMATURGIA

PAOLO FABBRI <i>Senza parole. Componenti non verbali nel teatro di Donizetti</i>	3
LUCA ZOPPELLI <i>«Sul tavolino, una spada leggera». Funzioni della didascalia negli autografi donizettiani</i>	43
ALESSANDRO ROCCATAGLIATI <i>Parigi-Italia 1838-41: Donizetti teatrante nelle didascalie, tra libretti e partiture</i>	57
ANTONIO ROSTAGNO <i>Tradizione e uso della pantomima in Donizetti</i>	81
ANSELM GERHARD <i>«Sull'uscio tremendo lo sguardo fuggiamo». Il restringimento dello spazio nella drammaturgia donizettiana</i>	153
FEDERICO FORNONI <i>Spazializzazione del suono e psiche del personaggio. Su alcune scene donizettiane</i>	165

IN SCENA

CARLO SISI	
<i>La scena gotica. Donizetti e la pittura di storia</i>	207
MARIA IDA BIGGI	
<i>Il progetto iconografico di Francesco Bagnara per Belisario e Pia de' Tolomei</i>	219
SUSAN RUTHERFORD	
<i>Lablache sings Donizetti: Italian operatic performance at the Théâtre Italien, 1830-1850</i>	253
FLORA WILLSON	
<i>Un italiano a Parigi: Les martyrs sulla scena francese del 1840</i>	271
ROGER PARKER	
<i>Stage circuits: Lucia migrates</i>	283

DALLA SCENA STORICA ALL'OGGI

FRANCESCO BELLOTTO	
<i>Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti</i>	297
FRANCESCO COTTICELLI	
<i>Regine a duello. Andrea De Rosa e Maria Stuarda fra prosa e lirica</i>	331
EMANUELE SENICI	
<i>Ri-mediare Donizetti: L'elisir d'amore nell'Italia del dopoguerra</i>	363
CARLO CENCIARELLI	
<i>Lucrezia in 3D: il fallimento di critica, gli scollamenti formali e le epistemologie web della prima opera in 'tridimensione'</i>	385
<i>Indice dei nomi e delle opere</i>	405

FRANCESCO BELLOTTO

DECLAMARE LA MUSICA:
IL CASO DE *IL CONTE UGOLINO* DI DONIZETTI

1. PREMessa: LA ‘DECLAMAZIONE’ PROSCRITTA

Nel corso del XX e XXI secolo si sono pubblicate fondamentali ricerche dedicate al canto e alla drammaturgia operistica. Eppure, pochi si sono occupati di capire come la declamazione¹ abbia realmente potuto influenzare il lavoro dei professionisti dell’opera. Certamente si tratta di un argomento di difficile indagine, riguardando l’ambito della espressività artistica piuttosto che l’oggettività testuale. Tuttavia, ritengo che la nostra generazione di operatori teatrali, sempre più attenta al rapporto fra apparato verbale e costruzione musicale, possa cominciare a farne argomento centrale per reperire nuovi strumenti interpretativi utili sia agli esecutori sia agli studiosi di drammaturgia.

In effetti, per oltre tre secoli, tra Seicento e inizio Novecento, in Europa a qualsiasi studente di canto drammatico venivano impartite lezioni di declamazione. La materia era normalmente insegnata dagli stessi docenti di canto. Tant’è vero che – quando nascono le prime strutture di formazione professionale, tra Sette e Ottocento – il percorso viene istituzionalizzato: accade, ad esempio, nei conservatori di Venezia, Napoli e pure di Parigi, dove gli allievi frequentano l’*École impériale de chant et déclamation*. Gaetano Donizetti tra

1. Il verbo ‘declamare’, di derivazione latina, è usato prevalentemente nelle lingue italiana, francese, spagnola, e – per ricalco – anche in quella inglese. Si tratta di un termine che comincia a circolare frequentemente con il diffondersi della letteratura romanza, e descrive l’azione che compie colui che (attore, politico, banditore, predicatore, sacerdote che fosse) si elevava fisicamente sull’uditorio e dall’alto pronunciava in tono elevato un discorso: ‘de-clamava’, appunto. Tra le altre cose, per testimonianza di molti musicografi dell’antichità, tale pratica fu con ogni probabilità la naturale premessa per lo sviluppo della tecnica della voce impostata con sostegno diaframmatico: le lingue romanze, quella italiana e francese in particolare (caratterizzate da sillabazione attorno a vocali brevi/lunghe e deboli/forti), possiedono attitudini prosodiche ‘musicali’, e dunque descrivibili – almeno per sommi capi – secondo le categorie di intensità, durata e frequenza dei suoni.

BELLOTTO

1806 e 1814 prese lezioni di «Canto e declamazione musicale»² da Francesco Salari nella scuola di Bergamo. Il Conservatorio di Milano, per primo in Italia, si dotò di una cattedra specializzata, separata dal canto.³ Per Davide Daolmi, la declamazione in quegli anni era il

termine con cui si indicavano tutti gli addestramenti propri della recitazione, non solo quindi la pronuncia e il modo di porgere la voce, ma anche il gesto, i movimenti sulla scena, la scelta delle posizioni più ‘espressive’ etc.⁴

L’ambito disciplinare riguardava dunque tutto quel che nei conservatori novecenteschi verrà compreso dalla cosiddetta Arte scenica e, dopo la riforma della legge 508, dalla Teoria e tecnica dell’interpretazione scenica.

Non è comunque facile stabilire con precisione quando e dove il termine cominciò ad essere usato dai musicisti nell’accezione descritta da Daolmi. Anzi, nessuno degli autori più antichi usa il termine ‘declamazione’, preferendo normalmente ‘recitazione’. In questo par di avvertire una sorta di gerarchia non dichiarata che collocava i letterati, gli autori del testo verbale, ad un livello superiore rispetto agli interpreti, ai quali – in fin dei conti – si chiedeva di ripetere a memoria (‘re-citare’) quanto disposto dai poeti. La parola ‘declamazione’ sembra raggiungere pienezza di significato per i musicisti nella seconda metà del Settecento. Algarotti descrive la disciplina nel 1755⁵ ricorrendo ancora al verbo ‘recitare’:

la buona, composizion musica, avutosi riguardo all’effetto che deve fare, non è il tutto; questo dipende in gran parte anche dal modo, con che ella viene eseguita da’ Musici. Pare che al più di loro non sia mai

2. Il «Maestro di canto [...] è tenuto d’istruire i giovanetti anche nella declamazione musicale». *Regolamento delle Lezioni caritatevoli di musica*, Bergamo, Crescini, 1812, cap. VI, p. 11.

3. Così come si dota anche di una specifica cattedra per lo studio del ballo.

4. DAVIDE DAOLMI, *Alle origini del Conservatorio di Milano: l’alibi del modello francese e le sorti dell’opera italiana*, s. l., s. e., s. d., consultabile *on line* all’indirizzo <http://www.examenapium.it/studi/conservatorio.pdf>, p. 13.

5. ALGAROTTI 1755 (da qui in poi cfr. Appendice per le abbreviazioni bibliografiche), p. 18, dal capitolo *Della maniera del cantare, e del recitare*.

caduto in pensiero quanto sarebbe necessario, che imparassero a ben pronunciare la propria lingua [...]. E questa bella e chiara pronunzia dovrebbe essere accompagnata da un camminare, da un portamento di vita, da un gesto grazioso, che di rado si veggono su' nostri teatri, e che si apprendon solamente nella scuola di ballo. Del resto se poco pensiero si danno i maestri di comporre i recitativi; niun pensiero si danno i musici di bene eseguirgli, non animandogli punto di quella espressione che scolpisce le parole nella mente, e nel cuore. E pure il recitativo è il fondamento primo della musica vocale; e le stesse arie abbisognano di essere ben recitate.⁶

Ma pochi anni dopo, nel 1768, Rousseau così definiva la parola *déclamation*, introducendo per la prima volta la distinzione fra accento grammaticale e accento oratorio: «en Musique, l'art de rendre, par les inflexions & le nombre de la Mélodie, l'Accent grammatical & l'Accent oratoire». ⁷ In Italia rintraccio la parola declamazione esplicitamente applicata al canto teatrale non prima del 1774: Mancini, deprecando gli interpreti che rovinano i recitativi scrive che «non vogliono darsi la pena di apprenderne le regole della perfetta declamazione». ⁸ Molto più eloquente Stefano Arteaga, che nel 1785 usa esplicitamente il termine, anche se nella citazione si parla quasi esclusivamente dell'accento grammaticale e non di quello oratorio: ⁹

recitare notando il senso delle parole con chiara e netta pronunzia, osservando la prosodia della lingua senza confonderla, facendo sentir all'orecchio il poetico senza troppo affettatamente ricercarlo, insistendo sulle inflessioni che le somministra il discorso, facendo sentire gli incisi, le transizioni, le sospensioni e i periodi colle mutazioni accidentali dei tuoni, in una parola attaccandosi alle regole, che prescrive l'arte della declamazione.¹⁰

6. Qualcosa di molto simile troviamo in TOSI 1723, p. 70: «Con troppa nociva negligenza trascurano i moderni Maestri l'istruzione di tutti i Recitativi a' loro Scolari, poiché in oggi lo studio dell'espressiva, o non è considerato come necessario o è vilipeso come antico. E pur dovrebbero giornalmente avvedersi, che oltre all'obbligo indispensabile di saperli cantare, son quelli che insegnano di recitare».

7. ROUSSEAU 1768, p. 140.

8. MANCINI 1774, p. 158, dal capitolo XIV, *Del recitativo, e dell'azione*.

9. L'autore sta dissertando sulle caratteristiche del recitativo secco.

10. ARTEAGA 1785, III, p. 22.

BELLOTTO

La parola da questo momento sembra essere adottata da tutti gli addetti ai lavori,¹¹ e pure non avrà vita né facile né lunga: già nei primi decenni dell'Ottocento, come conseguenza della rivoluzione antiaccademica attuata dai romantici d'oltralpe, prende ad essere guardata con sospetto. Enrico Franceschi, qualche anno dopo, riasume efficacemente il passaggio:

So che il vocabolo *declamazione* sapendo un po' di gonfio e manierato, non andò molto a verso a grandi comici e scrittori francesi, e che anche oggi fra noi, seguendo l'opinione di quelli, si vorrebbe proscrivere. Io per me (sebbene non sia molto tenero per quella parola, e la dica e la scriva con certa ripugnanza) vedo che non se ne può far di meno per significare con essa il modo di dire la poesia diverso dalla prosa. E tanto più mi confermo in questo parere, in quanto non solo gli antichi ed immortali maestri della parola, non isdegnarono di usare il vocabolo declamazione nel significato di porgere nobilmente il discorso, ma anche Baron, e Talma, e Aristippe lo adoprarono, non essendo loro riuscito di trovarne un altro che valesse a denotare la diversità che deve correre tra il dire semplice e l'elevato, tra la prosa e il verso.

Talma in fatti nelle sue belle riflessioni sul Lekain così dice:¹² «qui sarebbe a proposito il mostrare la improprietà della parola declamazione di cui ci serviamo nell'arte comica, perché pare che indichi una cosa totalmente diversa dal parlar familiare, e porta seco la idea di una enunciazione convenzionale. Ma, soggiunge, io mi troverei molto imbarazzato a trovarne un'altra più conveniente. *Recitare* la tragedia non

11. Un'interessante catena di significati fra 'cantare', 'declamare', 'recitare' e 'solito parlare' viene proposto in LICHTENTHAL 1826, I, p. 223, alla voce «declamazione».

12. TALMA 1825, pp. 6-7. Nell'originale il testo è in nota: «C'est peut-être ici le lieu de relever l'impropriété du mot *déclamation*, [...] qui semble désigner autre chose que le débit naturel, qui porte avec lui l'idée d'une certaine énonciation de convention, et dont l'emploi remonte probablement à l'époque où la tragédie était en effet chantée, a, j'en suis sûr, souvent donné une fausse direction aux études des jeunes acteurs. En effet, déclamer, c'est parler avec emphase ; donc l'art de la déclamation est l'art de parler comme on ne parle pas. D'ailleurs, il me paraît bizarre d'employer, pour désigner un art, un terme dont on se sert en même temps pour en faire la critique. Je serais fort embarrassé d'y substituer une expression plus convenable. *Jouer* la tragédie donne plutôt l'idée d'un amusement que d'un art ; *dire* la tragédie me paraît une locution froide, et me semble n'exprimer que le simple débit sans action. Les Anglais se servent de plusieurs termes qui rendent

mi piace; *dire* la tragedia, come voleva Baron, mi sembra una fredda elocuzione». E Aristippe, trattando della declamazione, dice:¹³ «Noi siamo costretti a conservare la parola declamazione e definirla nella maniera che è intesa». Ammesso dunque che si debba distinguere *recitazione* da *declamazione*, mi riservo in seguito a mostrare doversi ai falsi modi di chi insegna o esercita l'arte comica (più che al nome) la colpa di aver fatto attaccare a questa parola la idea della esagerazione, la quale quando fosse ristretta nei suoi giusti confini, essa non ha e non dovrebbe mai avere.¹⁴

Nonostante gli intelligenti *distinguo* di Franceschi, il termine verrà gradualmente ma inesorabilmente bandito dalla teoria e (forse?) dalla prassi teatrali italiane. Una cinquantina d'anni dopo, siamo nel 1931, Ildebrando Pizzetti proclamava di fatto la 'morte della declamazione' nel teatro di prosa pur tollerandone una certa sopravvivenza nella tragedia e nell'opera:

Oggi si concede (malvolentieri) che la declamazione possa servire l'attore per opere e personaggi che trascendano la vita ordinaria, come gli eroi tragici; e al cantante nell'opera musicale teatrale'.¹⁵

Nel 1956 Riccardo Picozzi, attraverso le preziose colonne della *Enciclopedia dello spettacolo* di Silvio D'Amico, poneva una pietra tombale:

Secondo la terminologia odierna, l'arte dell'attore era ed è, la *recitazione* (la *actio*), cioè la ripetizione di testi imparati a memoria e proposti ogni volta agli spettatori come interpretazione di un personaggio che si esprime con la parola e con l'azione mimica; mentre per declamazione oggi (e da tempo) s'intende spesso un elemento deteriore

mieux l'idée : *to perform tragedy*, exécuter la tragédie ; *to act a part*, agir un rôle. Nous avons bien le substantif *acteur*, mais nous n'avons pas le verbe qui devrait rendre l'idée de *mettre en action, agir*».

13. ARISTIPPE 1826, p. 104: «Nous sommes cependant forcés de nous servir de ce mot et de le définir de la manière dont il y est entendu ; ainsi nous dirons donc que le talent le plus propre à faire briller les autres talents est ce que les anciens nommaient *action*, et que nous appelons *déclamation*».

14. FRANCESCHI 1877, pp. 243-244.

15. ILDEBRANDO PIZZETTI, *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia italiana*, Roma, Treccani, x, 1931.

BELLOTTO

dell'arte drammatica, una retorica superata da bandirsi perché contraria alla naturalezza e alla sincerità. E ciò non poteva non accadere, via via che sulle scene la prosa, e spesso la prosa più discorsiva e quotidiana, si sostituiva al verso, trasformando radicalmente le necessità del porgere.¹⁶

La didattica musicale italiana era andata adeguandosi. La riforma del filosofo Giovanni Gentile, attuata fra 1922 e 1923, prevedeva «Scuole di Canto» e corsi complementari di «Arte scenica», escludendo ufficialmente la declamazione dai conservatori e dal percorso di formazione delle nuove generazioni di cantanti. In realtà, in Italia la prospettiva antideclamatoria rispondeva ad una ben precisa estetica neorealista e antiretorica del teatro di parola e della cinematografia, ma nel caso dell'opera – che sulla penisola viveva (e vive) quasi esclusivamente di repertorio – la caduta della declamazione lasciava un vuoto di modelli. La logica conseguenza è stata la sterile perpetuazione di posture e convenzioni sceniche definite come 'tradizione'. 'Tradizione' amatissima da un pubblico conservatore e aborrita dagli intellettuali progressisti e dalle nuove generazioni di spettatori. In somma, se da una parte non si studiava più la 'declamazione', dall'altra parte sopravvivevano sui palcoscenici – molto sovente in caricatura involontaria – i cantanti 'declamatori'. È un vuoto che ha cominciato a colmarsi – credo – a partire dall'ultimo quarto del secolo xx per l'influenza crescente della pratica di messinscena di opere fuori dal repertorio e per l'influenza di alcuni grandi registi e interpreti anticonvenzionali, fenomeno che ha promosso la ricerca di nuove modalità spettacolari. Modalità che si sono saldate alle scuole europee di *Regie-Theater*.

Nel rinnovato contesto, il libretto, testo provvido di possibilità espressive, ha finito col recuperare grande importanza per gli allestitori. A patto di voler cogliere senza pregiudizio le ragioni di un sistema drammaturgico composito che si incardina su vincoli strettissimi fra parole, musica e azione scenica. Ed è indubbio che la declamazione era, nell'epoca di Donizetti, una coordinata imprescindibile di tale sistema drammaturgico.

16. RICCARDO PICOZZI, *Declamazione, ad vocem*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, VI, 1956, p. 306.

2. STRUMENTI DI BASE: *ACCENS DE MOTS ET ACCENS DE PENSÉES*

Il cuore del presente contributo sta in questa domanda: si può studiare l'influenza della declamazione musicale in una letteratura della quale si è perduta la tradizione scenica e che non possiede neppure una vera teoria dedicata? In Italia un ostacolo oggettivo per i ricercatori è rappresentato dalla scarsa propensione degli autori e interpreti a stendere trattati, saggi, esercizi, metodi sistematici dedicati sia al teatro di parola sia al teatro musicale. È tuttavia possibile ricavare notizie sulla declamazione in musica percorrendo testimonianze, talvolta corrive e generiche, disseminate in lavori di natura assai diversa: metodi di canto e recitazione, testi di teoria, saggi critici e memorie.¹⁷

La teoria della declamazione in musica prende le mosse dal concetto di 'accento', termine dai molti significati.¹⁸ Per la linguistica moderna ha una funzione prevalentemente grammaticale, mentre

17. La sintesi qui pubblicata deriva dalla lettura e da un primo esame dei contributi dedicati al canto e alla recitazione elencati in Appendice. Pochi possono essere definiti come 'trattati', rimandando a tutta l'ambiguità del termine per una produzione complessivamente poco scientifica, e che soprattutto in Italia risulta mediamente estranea per natura alla trattazione accademica e all'impianto speculativo. I testi utili da cui si possono ricavare buone informazioni sono raramente manuali, spesso *pamphlet* critici, sovente saggi memorialistici di grandi interpreti. Per una descrizione delle varie tipologie rimando allo splendido studio di Marco Beghelli sui trattati di canto dell'Ottocento. Particolare riguardo è stato posto per le fonti di tipo «F»: «de argomentazioni che legano il cantante d'opera all'attore teatrale: dizione e gestualità gli argomenti in causa», MARCO BEGHELLI, *I trattati di canto italiani dell'Ottocento. Bibliografia, caratteri generali, prassi esecutiva, lessico*, dissertazione dottorale, Bologna, Università di Bologna, 1995, p. 40.

18. La parola è polisemica fin dalle origini. L'etimologia latina, 'ad-cantus', altro non è che il preciso ricalco del greco *προσῳδία*: ossia la teoria relativa al comportamento 'musicale' tipico delle lingue parlate. I significati della parola 'accento' elencati dal vocabolario *on line* Treccani sono almeno sei: 1. Rafforzamento o elevazione del tono di voce; per estensione, accrescimento della voce sopra una parola d'una frase; 2. Analogamente, in musica, l'intensificarsi del suono in alcuni punti del discorso musicale; 3. Segno grafico che in determinati casi si colloca sopra una vocale, per indicare la sede dell'accento tonico, o per distinguere la pronuncia aperta o chiusa; 4. Modo di pronunciare le parole, particolare intonazione o cadenza di voce; 5. Inflessione della voce che esprime e riflette i vari sentimenti dell'animo; 6. Voce, parola.

BELLOTTO

nell'epoca d'oro della declamazione il primo significato era di ambito esecutivo:¹⁹ 'accento' era il complesso di strumenti che l'attore, il cantante e il compositore avevano a disposizione per dar forza alle parole e scolpirle «nella mente, e nel cuore».²⁰ E – questione rimarchevole – fin dalla nascita della monodia accompagnata i teorici sottolineavano la diretta filiazione dell'accento cantato da quello usato da oratori e istrioni:

quando per lor diporto vanno alle Tragedie et Comedie, che recitano i Zanni, lascino alcuna volta da parte le immoderate risa; et in lor vece osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l'acutezza et gravità, con che quantità di suono, con qual sorte d'accenti et di gesti.²¹

L'accento alla fine del secolo XVIII viene ordinato da Rousseau a seconda di tre categorie base (grammaticale, logico, oratorio):²²

On distingue trois de ces genres dans ce simple discours ; savoir : l'*Accent* grammatical qui renferme la regle des *Accens* proprement dits, par lesquels le son des syllabes est grave ou aigu, & celle de la quantité, par laquelle chaque syllabe est brève ou longue : l'*Accent* logique ou rationnel, que plusieurs confondent mal-à-propos avec le précédent ; cette seconde sorte d'*Accent*, indiquant le rapport, la connexion plus ou moins grande que les propositions & les idées ont entr'elles, se

19. Intendo per 'funzione grammaticale' dell'accento il caso in cui chi parla intensifica la sillaba interna ad una singola parola per ordinarne l'esecuzione; indirizza l'intonazione e il ritmo di una frase per rendere percepibile all'uditore la punteggiatura; sottolinea parole all'interno della proposizione per esprimere la logica sintattica; o – infine – intona diversamente le parti del discorso per esplicitare la gerarchia dei periodi – ad esempio – fra principale e subordinata. Intendo invece per 'funzione esecutiva' il caso in cui chi parla utilizza anche accenti d'interpretazione che aggiungono strati di significato ulteriori rispetto al livello base, rappresentato dal nastro verbale letto mentalmente.

20. ALGAROTTI 1755, p. 18.

21. GALILEI 1581, p. 89.

22. L'ordinamento di Rousseau viene generalmente accolto anche dai teorici più avvertiti: si veda, ad esempio, la voce *Accento musicale* in LICHTENTHAL 1826, I, pp. 6-8.

marque en partie par la ponctuation : enfin l'*Accent* pathétique ou oratoire, qui, par diverses inflexions de voix, par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, exprime les sentimens dont celui qui parle est agité, & les communique à ceux qui l'écoutent.²³

E, per quanto concerne il rapporto con la musica, in maniera inequivoca Rousseau conclude che:

L'étude de ces divers *Accens* & de leurs effets dans la langue doit être la grande affaire du Musicien.

Arteaga invece, contravvenendo alla raccomandazione di Rousseau, considerava gli accenti della lingua italiana esclusivamente di due categorie:

L'accento della lingua sciolto, a così dire, e vagante non avrebbe altra forza che quella del parlar ordinario. [...]

L'accento patetico della lingua non essendo altro che il linguaggio naturale delle passioni nei varî loro caratteri, è quello, che serve di fondamento alla imitazion musicale principalmente nel canto.²⁴

Tuttavia esprime in maniera raffinata la complessità del rapporto bivalente fra lingua parlata e composizione vocale:

Cosicché tutta la teoria della espressione nel moderno melodramma si racchiude nella soluzione del seguente problema: assegnare fino a qual punto l'accento naturale della lingua possa divenir musicale, e fino a qual punto la musica deva approssimarsi all'accento naturale.²⁵

Ritroviamo la medesima matrice tecnica e terminologica in Nicolas Framery, che nel 1802 scrisse un interessante saggio sul rapporto fra musica e declamazione:

La *déclamation*, en ce sens, est le mode convenu pour débiter en public un discours (ordinairement en vers) avec plus d'emphase que n'en

23. ROUSSEAU 1768, p. 2.

24. ARTEAGA 1785, III, p. 18. Corsivi di chi scrive.

25. Ivi, pp. 21-22.

BELLOTTO

admet la conversation familière, et avec tous les accens propres à faire distinguer les nuances des idées qu'il contient. Chaque langue, outre les accens qui lui sont particuliers, en a de généraux qui en facilitent l'intelligence. Les uns peuvent être regardés comme les *accens des mots*, les autres comme ceux des *pensées*.²⁶

Secondo Arteaga, infine, l'accento declamatorio si esegue attraverso tre strumenti comuni sia all'eloquio sia alla musica:

Vediamo almeno se si trovi un compenso nell'altro genere d'imitazione che nasce dalla convenienza delle parti elementari del canto coi tuoni della favella ordinaria. Allorché l'uomo parla, il suo discorso si distingue precisamente *per la maggior lentezza o rapidità* nel profferir le parole o le sillabe, *pel grado di acutezza o di gravità* che vi si mette, e *per la forza o remissione* colla quale si notano le inflessioni. A questi tre elementi della voce umana corrispondono altrettanti nella musica.²⁷

Il tempo esprime la velocità o la tardezza, il movimento imita l'acutezza o la gravità, il piano e il forte rappresenta il diverso ricalcar che si fa sulle vocali. Ora siccome la natura e la combinazione degli accennati elementi non è sempre la stessa nell'umano discorso, ma variano entrambe secondo l'indole e il grado delle passioni, essendo certo, che l'andamento per esempio della malinconia è tardo e uniforme, quello dello sdegno rapido e precipitato, quello delle passioni composte disuguale e interrotto; così nel canto dovrebbero in ciascuna cantilena variare il tempo, il movimento e il ritmo musicale secondo l'espressione delle parole, e la natura dell'affetto individuale che si vuol rappresentare; né passar si dovrebbe dai tuoni più piccoli e bassi ai più alti ed acuti, né discender poscia da questi agl'imi senza la debita graduazione e verità di rapporto.²⁸

Tale schematizzazione trova precisa corrispondenza con la linguistica dei giorni nostri, anche se la materia che ne studia la fenomenologia non si definisce più 'declamazione' ma 'prosodia': i 'correlati

26. FRAMERY 1802, pp. 7-8. Corsivi di chi scrive.

27. ARTEAGA 1785, III, pp. 64-65. Corsivi di chi scrive.

28. Ivi, p. 65.

acustici' di 'intensità', 'durata' e 'frequenza' sono esattamente quanto descritto dall'Arteaga.²⁹

Per la linguistica gli accenti prosodici vengono classificati secondo due funzioni espressive distinte.

1) L'accento 'enfatico' interviene sulla parola (o su più parole) che il declamatore vorrà marcare (cfr. esempio 1):³⁰ «parlar e lagrimar vedrai insieme» è un accento grammaticale obbligatorio, di punteggiatura («insieme» viene eseguito da Arnaldo Foà come cadenza melodica discendente). Ma «al traditor c'hi rodo» è un accento enfatico: per lumeggiare vividamente la situazione sia Arnaldo Foà sia Carmelo Bene (cfr. esempio 2) aumentano l'intensità ed esasperano la sonorità della consonante 'erre'.

2) I linguisti parlano inoltre di accento 'contrastivo' se l'esecuzione dell'accento muta il significato di base della frase: «Questi pareva a me maestro e donno» viene eseguito da Foà (cfr. esempio 3) con l'accento sulla prima parola, un disegno melodico ascendente seguito da una pausa d'effetto: si tratta di un accento contrastivo che ci lascia intendere che Ugolino si riferisce all'arcivescovo Ruggieri, di cui sta rodendo il cranio, e non ad altri, e che a dispetto della enunciazione «pareva a me maestro e donno» il Ruggieri non era né maestro né signore, ma un bieco traditore.

Tuttavia, un attore usa gli accenti prosodici anche per altre due funzioni espressive.³¹

29. Cfr., per esempio, il *Dizionario di linguistica*, a cura di Gian Luigi Beccaria, Torino, Einaudi, 1994, alla voce *Prosodia*.

30. Tutti gli esempi discussi sono messi a disposizione in formato mp4 all'indirizzo *web*: <http://www.francescobellotto.it/esempi-declamare-la-musica.html>.

31. Ho voluto aggiungere le due categorie che seguono anche se la linguistica non le riconosce, forse perché tipicamente applicate in campo dell'esecuzione teatrale, e dunque molto specifiche. La trattatistica teatrale contempla invece ambedue le modalità, pur non teorizzandole, inserendole tuttavia nella famiglia degli accenti 'oratori' (per seguire la schematizzazione di Rousseau). Ad esempio in RASI 1914, p. 117 si spiega agli allievi come realizzare un'anafora in crescendo; l'autore racconta inoltre (ivi, p. 274) come Gustavo Modena nel *Saul* di Alfieri declamasse il verso «a morte tosto; a cruda morte e lunga» usando gli accenti in funzione rappresentativa: «E chi ben rammenta questa rappresentazione del Modena, dice che quel *lunga* non solo con voce terribile, ma anche assai sostenuta proferiva, a dinotare appunto la lunga durata delle torture».

BELLOTTO

1) Possiamo definire accento ‘retorico’, il caso in cui il declamatore esegue – attraverso i correlati – gli ornamenti retorici presenti nella composizione letteraria: ad esempio gli accenti possono essere organizzati per far sentire all’uditorio la struttura e la funzione di un’anafora o di un *climax*, piuttosto che di un’apostrofe o di un polisindeto. Ad esempio, «Parlar e lagrimar vedrai insieme» è uno *zeugma*, e per far sentire la pari gerarchia di «parlare» e «lagrimare», retti ambedue da «vedrai», Foà (cfr. esempio 4) abbassa la frequenza del tono medio di lezione, tenendolo costante, quasi si trattasse di un pedale musicale ripetuto. Carmelo Bene (cfr. esempio 5) nell’invettiva contro Pisa – che ha una costruzione retorica a *climax* che culmina con l’*adynaton* finale – interviene progressivamente sull’intensità (verso il fortissimo), sulla durata (concitando vieppiù il ritmo) e sulla frequenza (innalzando di tono le singole enunciazioni per terminare con una cadenza melodica discendente di innaturale ampiezza sulla parola «persona»).

2) L’altra funzione può essere definita come accento ‘rappresentativo’. Si tratta di un procedimento tipicamente teatrale, e prevede che l’intensificazione, l’intonazione e il ritmo vengano adoperati per produrre nella mente dell’ascoltatore immagini, situazioni, movimenti, onomatopее, sensazioni, stati d’animo. Cosa che accade, ad esempio, quando Roberto Benigni (cfr. esempio 6) nel recitare il passo

Poscia che fummo al quarto dì venuti,
 Gaddo mi si gittò disteso a’ piedi,
 dicendo: «Padre mio, ché non m’aiuti?»
 Quivi morì; e come tu mi vedi,
 vid’io cascar li tre ad uno ad uno
 tra ’l quinto dì e ’l sesto; ond’io mi diedi,
 già cieco, a brancolar sopra ciascuno,

comincia ad imitare la voce rotta dal pianto a partire dalle parole «ché non mi aiuti»: il declamatore (punto di vista esterno all’evento narrato) diventa in questo modo personaggio che piange (punto di vista interno all’evento narrato) allo scopo di provocare una forte reazione emotiva nell’uditorio. Un altro bell’esempio riconducibile a quest’ambito funzionale, è l’interpretazione di Foà del verso «infin che l’altro sol nel mondo uscìo» che chiude la terzina

Perciò non lacrimai né rispuos'io
 tutto quel giorno né la notte appresso,
 infin che l'altro sol nel mondo uscìo.

In questo caso l'intonazione si ferma e il ritmo diventa misurato, scandendo l'andamento del pentametro giambico; l'attore riesce a farci pensare allo scorrere del tempo come ad un meccanismo ad orologeria crudele e inesorabile (cfr. esempio 7). A proposito di quest'ultimo esempio, è affascinante la considerazione relativa alla 'storicità' degli accenti rappresentativi: un declamatore contemporaneo a Dante non avrebbe mai imitato il suono meccanico dell'orologio perché quasi nessuno aveva esperienza diretta di quella tecnologia.

3. DECLAMARE IN MUSICA IL CONTE UGOLINO:³²

UN *EXEMPLUM MIRABILE*

Gli esempi appena citati sono ovviamente tutti tratti dal canto XXXIII dell'*Inferno*, brano che aveva ed ha valore emblematico per gli attori: da sempre declamato ad alta voce da professionisti e studenti, è caratterizzato da una variatissima tavolozza di intenzioni, da una trama tragica e avvincente, da passaggi repentini tra discorso diretto e indiretto, da un 'apparato scenografico' di rara efficacia. In somma: una splendida pagina teatrale scritta da Dante, il 'padre' della lingua italiana. Pagina che ha finito naturalmente col diventare il modello per antonomasia per i declamatori.³³ Questo spiega l'interesse dei compositori di musica vocale: cantare questi endecasillabi della *Commedia* significava attingere direttamente ai fondamenti dell'arte

32. GIUSEPPE GAZZERI, *Considerazioni del professore Giuseppe Gazzeri intorno al vero senso di quel verso di Dante «Pocia più che il dolor potè il digiuno»*, Firenze, Pezzati, 1826, p. 14: «Sono ormai cinque secoli che si legge la *Divina Commedia*. Supponiamo non mai nata la presente questione, non mai venuto in mente ad alcuno il noto concetto. Supponiamo che ad uno ad uno s'interroghino gl'innnumerabili leggitori di Dante, chiedendo loro quale reputino il più tetro, il più patetico, il più commovente fra gli episodi che vi s'incontrano. Lo stesso genio della musica s'inviti a sceglierne alcuno per attemperarvi i suoi più flebili e più lugubri concerti. Tutti si dichiareranno per quel d'Ugolino».

33. Si consideri che fra i testi d'antologia per lo studio della declamazione pubblicati da MORROCCHESI 1832 e BIDERA 1842 gli autori utilizzano proprio il canto XXXIII dell'*Inferno*.

BELLOTTO

teatrale. Non è per nulla un caso se la prima composizione realizzata secondo la tecnica del ‘recitar cantando’ è un *Conte Ugolino* composto da Vincenzo Galilei per la camerata di Giovanni de’ Bardi verso la fine del Cinquecento.³⁴ Mentre ritengo che, all’epoca di Donizetti, rinsaldare il legame con la lingua di Dante significava anche recuperare la ‘purezza’ sorgiva e la potenza espressiva della grande poesia, opponendosi a pratiche librettistiche spurie e sicuramente seriali.³⁵

Le cronologie provano che nella prima metà dell’Ottocento il soggetto toccò il massimo successo: avviene indistintamente nel teatro di parola, nella musica strumentale e nella pittura.³⁶ In campo vocale, limitando lo sguardo ai compositori che hanno adoperato i versi del canto xxxiii dell’*Inferno* come si trattasse d’un libretto,³⁷ un primo sommario elenco arriva almeno a nove autori.³⁸

34. «Per la qual cosa animato il Galilei a tentare cose nuove, e aiutato massimamente dal Sig. Giovanni, fu il primo a comporre melodie a una voce sola, avendo modulato quel compassionevole lamento del Conte Ugolino scritto da Dante, che egli medesimo cantò molto soavemente sopra un concerto di Viole» (DONI 1763, II, p. 23). Non impossibile che Donizetti conoscesse la notizia: Giovanni Battista Doni era musicografo conosciuto e studiato anche da Giovanni Simone Mayr, maestro di Donizetti: cfr. GIROLAMO CALVI, *Di Giovanni Simone Mayr*, a cura di PierAngelo Pelucchi, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2000, pp. 285 e 335.

35. Sulla necessità della «buona musica» di accompagnarsi alla «buona poesia», cfr. la lettera di Mazzucato alla pubblicazione del 1843 dell’*Ugolino* di Donizetti. Il musicografo sottolinea – argomento mai sopito – come i compositori abbiano per troppo tempo rifiutato *a priori* l’idea di utilizzare versi lunghi come l’endecasillabo anche al di fuori dei recitativi: invece, il *Conte Ugolino*, è un «felice saggio» che dimostra possibilità drammaturgiche varie e interessanti della lingua poetica più alta.

36. Sulla fortuna del soggetto nell’Ottocento, cfr. anche ANTONIO ROSTAGNO, *Dante nella musica dell’Ottocento*, «Atti e Memorie dell’Arcadia», 2, 2013, pp. 175-241: 188: «nel momento in cui la temperatura romantica inizia a rialzarsi, immediatamente l’ambigua e monumentale figura di Ugolino torna in primo piano, anche per il suo elevatissimo quoziente emotivo».

37. Ed escludendo dunque lavori su medesimo soggetto ma basati, anziché sui versi di Dante, su libretti originali come quelli di Ditters von Dittersdorf (*Ugolino*, opera del 1796), Ignaz Xaver Seyfried (*Ugolino oder Der Hungerturm*, opera del 1821) e Domenico Ronzani (*Ugolino della Gherardesca*, balletto del 1856).

38. Molto utili per una ricognizione generale dell’argomento le osservazioni di ROSTAGNO, *Dante nella musica dell’Ottocento* cit. e di PAOLO PERETTI, *La «Divina com-*

- 1805 Nicola Zingarelli (1752-1837)³⁹
 1808 Francesco Morlacchi (1784-1841)⁴⁰
 1820 Luigi Confidati (1772-1847)⁴¹
 1826 Gaetano Donizetti (1797-1848)⁴²

media» in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento, «Studia picena», LXXVIII, 2013, pp. 277-351. Cfr. anche ARNALDO BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904, *Elenco delle composizioni musicali ispirate da Dante*, pp. 329-336; in tempi più recenti: MARIA ANN ROGLIERI, *Dante and Music: Musical Adaptations of the «Commedia» from the Sixteenth Century to the Present*, Aldershot, Ashgate, 2001; *The Dante Encyclopedia*, a cura di Richard Lansing, New York, Routledge, 2010, pp. 905-906; *Dante on View: The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts*, a cura di Antonella Braida e Luisa Calè, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 26.

39. *Dante nel Canto xxxiii dell'Inferno | Musica | del sig.r D: Niccolò Zingarelli*, copia ms., Santa Cecilia Accademico A-Ms-884; *Canto 33. di Dante | messo in musica dal maestro Zingarelli*, Firenze, Cipriani, s.d.

40. Composizione giovanile del 1808 dedicata a «S. E. il Sig. Conte Stefano | Sanvitale | Fondatore dell'Orfanotrofio di Fontanellato»: *Cantata | a Voce sola di Soprano, con accompagnamento di due | Violini Viola, e Violoncello | La Poesia e porzione del Canto xxxiii. della Divina Commedia | L'Inferno del Dante | Posta in Musica per Studio, da Francesco Morlacchi*, ms. della Biblioteca Palatina di Parma, segnatura Corradi Cervi Ms. M.C.C.12.b.

41. *Alcuni tratti della Divina Commedia di Dante Alighieri | posti in musica [...] da Luigi Confidati*, Roma, Cencetti & Ratti, 1820.

42. L'autografo è conservato a Milano, Conservatorio "Giuseppe Verdi": *Il Canto xxxiii. | della Divina Commedia di Dante | Posto in musica | e dedicato | Al Celebre Luigi La Blache da G. Donizetti*, composto a Napoli e datato in frontespizio «10 Aprile 1826». Prima edizione: *Il Canto 33 della Divina Commedia: il Conte Ugolino | di Dante; posto in musica [...] dal M. Gaetano Donizetti*, Napoli, Cottrau, s. d.; nota a p. 14: «Si è seguito il testo adottato nella pregiatissima edizione di Padova, pubblicata dalla Tipografia della Minerva sotto gli auspici del celeberrimo cav.r Monti, nel 1822». La seconda edizione è *Il Canto 33. della Divina Commedia di Dante: Il Conte Ugolino | posto in musica [...] dal M^o Gaetano Donizetti*, Napoli, Girard, 1828, contemporanea a *Il Canto 33. della Divina Commedia di Dante | posto in musica e dedicato al sig.r Luigi Lablache dal sig.r Gaetano Donizetti*, «Biblioteca della musica moderna», VIII/4, 1828. Ripubblicato, con una interessante lettera introduttiva di Alberto Mazzucato come *Il Canto 33 della Divina Commedia di Dante (Il Conte Ugolino) | posto in musica [...] da G. Donizetti*, «Antologia musicale classica pubblicata dalla Gazzetta musicale di Milano», II/2, 1843. LUIGI INZAGHI, *Catalogo generale delle opere*, in *Gaetano Donizetti*, Milano, Nuove edizioni, 1983, pp. 131-273 cita anche due edizioni francesi: Richault, 1839 (con traduzione in francese) e Schlesinger, s. d.

BELLOTTO

1834 Francesco Morlacchi⁴³1838 Angelo Di Giulio (1809-1838)⁴⁴1838 Marcello Pepe (1816-1901) e Gaetano Donizetti⁴⁵1840ca. Salvatore Agnelli (1817-1874)⁴⁶1850 Tommaso Benvenuti (1838-1906)⁴⁷1850ca. Antonio Rebbora (1815-?)⁴⁸

Interessante notare come due fra questi (il già citato Pepe e l'Agnelli) fossero allievi di composizione di Donizetti: riprova indiretta che per la scuola del compositore bergamasco l'*Ugolino* rappresenta un testo di riferimento per la composizione di pagine 'declamatorie'. Anche Morlacchi nel 1808, ancora giovanissimo studente, si esercitava nella composizione vocale proprio sull'*Ugolino*, per tornarvi in piena maturità. L'intitolazione lasciata in frontespizio da questo autore nel 1834 introduce un'altra delicata questione: la definizione del genere. Paolo Peretti, a proposito della composizione di *Confidati*, descrive la complessiva struttura formale come «vicina a quella di una cantata da camera a voce sola, con il consueto alternarsi di pezzi aperti (recitativi) e chiusi, assimilabili alle arie».⁴⁹ Il discorso – ben documentato anche il caso di Zingarelli⁵⁰ – può

43. *Della Divina Commedia di Dante Alighieri: parte del Canto xxxiii dell'Inferno: declamato con musica [...]* | dal Cav. e Morlacchi, Milano, Ricordi, 1834.

44. *Il canto di Ugolino: per voce di basso con accompagnamento di piano-forte | ultimo componimento del giovane maestro Angelo di Giulio*, Milano, Canti, 1838.

45. Si tratta dell'*Ugolino* di Donizetti arrangiato per voce e orchestra (ms. conservato alla Biblioteca "Pasquale Albino" di Campobasso con segnatura Pepe Ms. 831) e per voce e quartetto d'archi (sempre alla Biblioteca "Pasquale Albino" di Campobasso con segnatura Pepe Ms. 085-00), riduzioni firmate dall'allievo di Donizetti Marcello Pepe.

46. *Canto 33. della Divina Commedia di Dante: Ugolino: pour voix de baryton* | di Salvatore Agnelli, Paris, Flaxland, s. d. Agnelli aveva studiato sia con Donizetti sia con Zingarelli.

47. *Il Conte Ugolino: dalla Divina Commedia | di Dante Allighieri[!]; con musica di T. Benvenuti giovanetto dodicenne*, (dedica a Giovanni Pacini), Milano, Lucca, 1850.

48. *Il Conte Ugolino: canto xxxiii della Divina Commedia di Dante | posto per voce di basso in musica da A. Rebbora*, Torino, Racca e Balegno, s. d.

49. PERETTI, *La «Divina commedia» in musica* cit., p. 280.

50. Un puntuale e acuto confronto fra le intonazioni di Zingarelli e Donizetti si trova in ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento* cit. A proposito del genere, l'au-

essere esteso a tutte le composizioni citate, anche perché in effetti, il termine ‘cantata’,⁵¹ contenitore dai molteplici utilizzi, è quello più adoperato per i diversi *Ugolino* sia dagli autori sia dalla critica. Certo è che nelle composizioni gli autori tendenzialmente evitano una vera architettura musicale complessiva, affidando piuttosto la disposizione delle parti ad un andamento che non esiterei a definire ‘rapso-dico’ per rispecchiare la natura declamatoria, fluente, liberamente narrativa del passo dantesco. La medesima strategia spinge gli autori a non comporre melodie regolari e troppo caratterizzate, facilmente riconoscibili, come capita nelle arie, preferendo invece scritture più vicine allo stile del recitativo o dell’arioso. Non è un caso che tutti usino con parsimonia (se non in funzione particolare, cfr. paragrafo 3.4) la ripetizione di versi interi, artificio tipico delle forme musicali chiuse. Questo è il motivo che spinge a ritenere la definizione adottata da Morlacchi di «declamato con musica» in assoluto come la più pertinente.

Donizetti compose il suo *Ugolino* il 10 aprile 1826. Occorre dunque correggere tutte le cronologie che collocano al 1828 la sua creazione. La nuova datazione permette osservazioni interessanti: in quel momento il compositore, ormai stabilito a Napoli, era in forte ascesa ma non veniva ancora indiscutibilmente considerato un autore di primissima sfera. Luigi Lablache, il dedicatario, era invece già una *star* internazionale. Tre mesi dopo avrebbero lavorato per la prima volta assieme per un formidabile cimento: il 6 luglio, in occasione della serata di gala per il compleanno della regina Maria Isabella, al Teatro di San Carlo debutterà *Elvida*, opera nuova. In compagnia, assieme a Lablache, addirittura la Méric-Lalande e Rubini: vale a dire

tore scrive che «Zingarelli adotta una forma di scena drammatica; Dante costruisce infatti questo penultimo canto dell’*Inferno* come una narrazione a segmenti chiusi, interrotta da commenti e pause liriche di Ugolino. In tal modo il compositore può agevolmente alternare recitativi e ariosi in forma chiusa; per segmentare in questo modo, Zingarelli deve individuare alcuni punti di cesura, in cui chiudere con una cadenza forte, deve ‘sceneggiare’ la materia narrativa; e tali interruzioni cadenzali impongono ripetizioni di parti di testo non tanto a scopo significativo (non per sottolineare singoli concetti), quanto a scopo formale (per concludere il processo sintattico musicale)» (p. 190).

51. Maria Ann Roglieri adotta come definizione il termine generico di *song* (ROGLIERI, *Dante and Music* cit., Appendice 1).

BELLOTTO

i cantanti più famosi – e pagati – dell'epoca. Amur, in *Elvida*, è dunque il primo ruolo originale creato da Donizetti appositamente per il celebre basso napoletano,⁵² e ne seguiranno altri di maggiore rilievo. I due saranno protagonisti di molte pagine memorabili nella storia del teatro, da *Marino Faliero* a *Don Pasquale*, giusto per citare due celeberrimi esempi. Perciò, non credo sia insignificante che qualche mese prima del debutto di *Elvida* il giovane compositore volesse accreditarsi presso il cantante dedicandogli un 'capo d'opera': vale a dire un pezzo originale utile a dimostrare oltre al suo facile talento – per il quale era già notissimo nei teatri partenopei – anche la sua dotta (in qualche misura 'magistrale') capacità di scrittura declamatoria. Lablache era uomo colto e ottimo insegnante. In quegli anni l'*Ugolino* di Zingarelli, celebre docente di composizione e direttore del Conservatorio napoletano, era considerato il modello di riferimento:

quei terribili versi, co' i quali il disperato Ugolino piange insieme e ragiona dell'infame tradimento del Ruggieri, non poteano esser posti sotto più fieri e lamentosi accordi; sì che inviata questa musica al Collegio di Parigi, i maestri di quella città la misero a stampa come vero esempio di eccellenza di arte.⁵³

52. Nel 1824 Lablache avrebbe dovuto riprendere *Emilia di Liverpool* a Vienna, ma per ragioni a noi sconosciute il progetto naufragò. A Vienna Lablache in quell'anno cantò *Le nozze di Figaro* di Mozart, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Semiramide* di Rossini e *Doralice* di Mercadante.

53. FRANCESCO COSTABILE, *Nicolò Zingarelli*, «Poliorama pittoresco», 1, 1837, p. 358. La notizia va tuttavia un po' ridimensionata: a quanto pare non si realizzò una stampa parigina del pezzo, ma se ne caldeggiò l'esecuzione pubblica. Dal verbale della seduta del 17 settembre 1808 dell'Accademia di belle arti di Parigi: «Au nom de la section de musique, M. Méhul [...] lit le rapport suivant sur la partition dont M. Zingarelli, correspondant, a fait hommage à la classe. “ *La vengeance d'Ugolin*, d'après *Dante*, est une composition de M. Zingarelli, maître de chapelle au Vatican, écrite ‘ avec la noble simplicité de l'ancienne École et avec autant de sentiment que la mélodie peut en recevoir pour être près de la vérité sans cesser d'être aimable. ’ Il règne cependant dans cette oeuvre de premier ordre ‘ une mélancolie austère qui pourrait être prise pour de la monotonie ’ par les amateurs actuels égarés par l'audition de tant de frivolités musicales. ” La classe approuve le rapport et en adopte les conclusions. Le Secrétaire perpétuel est chargé d'écrire au nom de la classe au conservatoire impérial de musique, pour lui témoigner le vœu que la partition de

Anche per questa ragione, per il ventinovenne Donizetti riscrivere Zingarelli era atto non privo di audacia. Il gesto di sfida evidentemente piacque a Lablache, e così *Ugolino* entrò nel suo repertorio e venne pubblicato più volte dai principali editori italiani. Del resto, occorre dire che il cantante andava ricercando in quegli anni uno stile interpretativo acceso, nuovo, il più vicino possibile alla declamazione: «The best recitative is that which approaches most nearly to good declamation».⁵⁴ Gustavo Modena – che di declamazione era sommo maestro – dopo aver visto Lablache in *Anna Bolena* dichiarava: «ho sentito gli inglesi dire “Lablache ci fa paura, tanto si fa somigliante ad Enrico quale lo mostrano i ritratti?”».⁵⁵ Sulle straordinarie competenze teatrali di quella generazione di cantanti, valga anche la testimonianza di Mazzini, che nel 1835 riferisce che Lablache, la Grisi, Rubini e Tamburini si esibivano in serate di «Musica, Recita e Declamazione. I cantanti [...] non solo canteranno, ma reciteranno».⁵⁶ Del resto, i musicografi erano concordi nel sostenere che «Gli effetti straordinari ottenuti dai grandi cantanti si devono attribuire all'essere stati anche grandi attori e declamatori».⁵⁷ Lichtenthal nel 1826 – lo stesso anno della composizione di Donizetti – nel suo *Dizionario* aveva lasciato pochi dubbi sulla fondamentale importanza della declamazione per il cantante d'opera:

Abbenché nel Canto i suoni acquistino una modificazione dall'organo di voce, e si pratichino in tutt'altro rapporto che nel discorso, nullameno è d'uopo che anche il cantante osservi un'esatta Declamazione consimile alla Declamazione rettorica.⁵⁸

M. Zingarelli soit exécutée dans cette grande Ecole», *Procès verbaux de l'Académie des beaux-arts*, III, *La classe des beaux-arts de l'Institut (suite)*, 1806-1810, Paris, Marcel Bonnaire, A. Colin, 1943, pp. 182-184.

54. LABLACHE 1873, p. 99.

55. MODENA 1955, p. 53.

56. TERENCE GRANDI, *Gustavo Modena attore patriota*, Pisa, Nistri-Lischi, 1968, p. 78; anche in *Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Mazzini*, Imola, Galeati, 1914, p. 8.

57. FRANCESCHI 1877, p. 271, nota 5.

58. LICHTENTHAL 1826, I, p. 223, alla voce *Declamazione*.

BELLOTTO

In somma, i massimi cantanti dell'epoca si distinguevano proprio per la somma capacità di tradurre in gesto teatrale il gesto declamatorio racchiuso nello spartito. La Malibran, per esempio:

Chi non ha sentito, e non sa a mente la scena tra Norma e Pollione «In mia mano alfin tu sei!» Ebbene? Bisognava sentirla dalla Malibran! E avanti che aprisse bocca quante cose significava col dare un'occhiata attorno, coll'avvicinarsi piano piano a Pollione quasi rincantucciato per rimorso e vergogna, finché con ira repressa e mezza di fianco gli sussurrava all'orecchio quelle parole di sopra col seguito: «niun potria spezzar tuoi nodi: | io lo posso», crescendo sempre d'espressione fino a «io lo voglio». E che *posso* e *voglio* era quello che le usciva di bocca.⁵⁹

Oppure Domenico Cosselli nel *Marino Faliero*:

rappresentando quel vecchio Doge pareva proprio lui all'andatura, al gesto, al modo di leggere. Bisognava udirlo (e vederlo!) cantare: «Bell'ardir di congiurati | Contro un veglio cento armati, | Cento brandi contro un solo | Belle prove di valor!»⁶⁰ Per apprezzare la finezza dell'ironia colla quale accompagnava quelle parole, ironia che il Donizetti sentiva nell'anima e affidava alle note, impotenti però a farla risaltare se il cantante istruito non la sentiva come quel gran compositore, e non la tirava fuori dal segno muto alla espressione del canto. Perocché, per quanto i maestri di musica facciano con note, con accenti e con segni per dare a intendere il colorito che vogliono sia dato a un pezzo, a un periodo, a una frase musicale, non potranno mai essere soddisfatti nel loro desiderio, se l'artista che canta non ha quei segni immessi nell'intelletto e nel cuore. [...] Gli è certo però che in quei versi di sopra, le parole *Bell* e *Belle* dovendo significare *brutto* e *brutte*, *ardire* e *valore* invece di coraggio e fermezza, *viltà*, se chi canta non fa sentire queste finezze, sebbene eseguisca appunto le note, toglie a loro molto effetto. E, stando sempre in quei quattro versi, credete forse che il Cosselli quell'*un contro cento* non lo rilevasse?⁶¹

59. FRANCESCHI 1877, p. 271, nota 5.

60. L'esempio di Franceschi spiega l'uso degli accenti contrastivi in una struttura anaforica (cfr. più avanti *L'accento retorico*).

61. FRANCESCHI 1877, p. 272, nota 5.

Questo, naturalmente, per rimanere all'ambito performativo.⁶² Ma se gli interpreti possono intervenire dando grande valore rappresentativo al testo, la responsabilità dei compositori è anche maggiore: l'operista dovrà cominciare proprio dalla relazione 'naturale' che l'accento declamatorio istituisce fra parola e musica. Bellini così dichiarava nella famosa 'lettera a Gallo' del 1832:⁶³

Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma con tutto il calore della passione, e osservo intanto le inflessioni della mia voce, l'affrettamento e il languore della pronunzia in questa circostanza, *l'accento* insomma ed il tuono dell'espressione che dà la natura all'uomo in balia delle passioni, e vi trovo i motivi ed i tempi musicali adatti a dimostrarle e trasfonderle in altrui per mezzo dell'armonia. Li gitto tosto sulla carta, li provo al clavicembalo, e quando ne sento io stesso la corrispondente emozione giudico di esserci riuscito. In contrario torno all'ispirarmi finché abbia eseguito lo scopo.⁶⁴

E probabilmente il primo approccio di Donizetti alla composizione non era dissimile: ne parla, ad esempio, Gustave Vaëz a proposito di *Favorite* e di *Deux hommes et une femme*, e si conserva addirittura a Napoli un manoscritto di Cammarano del libretto di *Polinto* sul quale Donizetti ha tracciato in margine alcuni schizzi autografi con idee musicali immaginate all'impronta, durante la prima lettura dei versi.⁶⁵ Sul medesimo proposito, Arnaldo Fraccaroli, senza tuttavia indicare la fonte, riporta un brano di una lettera che Donizetti avrebbe

62. Secondo il sistema dell'*ars rhetorica* classica l'ambito performativo sarebbe la quinta fase nella stesura di un'orazione, che si suddivideva in: 1) *inventio* (εὕρησις), 2) *dispositio* (τάξις), 3) *elocutio* (λέξις), 4) *memoria* (μνήμη), 5) *actio* o *pronunciatio* (ὑπόκρισις).

63. In realtà la 'lettera' è una raccolta di dichiarazioni del compositore trasformate in documento epistolare da Agostino Gallo; la questione è trattata in: MARIA ROSARIA ADAMO - FRIEDRICH LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, Eri, 1981, p. 518.

64. FRANCESCHI 1877, p. 269.

65. FRANCESCO BELLOTTO, *Introduzione storica*, in GAETANO DONIZETTI, *Deux hommes et une femme*, edizione critica a cura di Paolo A. Rossini con la collaborazione di Francesco Bellotto, Milano-Bergamo, Ricordi - Fondazione Donizetti, 2008, pp. X-XVI: XI.

BELLOTTO

scritto all'allievo Marcello Pepe: «La musica non è che una declamazione accentata da suoni, perciò ogni compositore deve intuire e far sorgere un canto dall'accento della declamazione delle parole. Chiunque in questo non riesca o non sia felice, non comporrà che musica muta di sentimento». ⁶⁶ Le affermazioni, al di là della affidabilità delle fonti, mostrano come l'estetica del grande Romanticismo, innervandosi sul classico tema dell'imitazione della natura, utilizzasse la declamazione come metodo per lo studio delle passioni umane e come modello per il loro trattamento musicale.

La teoria del teatro di parola ha contato, fin dall'antichità, non molti tentativi di scrittura degli accenti declamatori, ⁶⁷ approfittando della oggettiva somiglianza con la notazione musicale per i correlati di intensità, frequenza e ritmo. Ma già Rousseau ⁶⁸ aveva sancito lucidamente: «Les inflexions de la Voix parlante ne sont pas bornées aux Intervalles musicaux ; elles sont infinies & impossibles à déterminer. Ne pouvant donc les fixer avec une certaine précision». In sintesi: 1) l'elocuzione non si fonda su criteri di intonazione diatonica, con frequenze e intervalli predeterminati; 2) non possiede rapporti misurati fra le durate delle sillabe; 3) tantomeno possiede rapporti misurabili fra le intensità. ⁶⁹ Se dunque – oggettivamente – non esiste e non esisterà mai una vera scrittura 'musicale' di testi recitati, si può invece in qualche modo sostenere il contrario: il testo musicale può – seppur in modo indiretto e parziale – esprimere informazioni di carattere declamatorio. Così Rousseau: «le Musicien, pour suivre la parole, doit au moins les imiter le plus qu'il est possible, & afin de porter dans l'esprit des Auditeurs l'idée des Intervalles & des Accens qu'il ne peut exprimer en Notes». ⁷⁰ In questa prospettiva, la trasposizione

66. ARNALDO FRACCAROLI, *Donizetti*, Milano, Mondadori, 1945, p. 110.

67. Ad esempio STEELE 1779, WALKER 1799 e DuBOS 1732; in epoca più vicina a Donizetti LARIVE 1804, MORROCCHESI 1832, e il librettista di *Marino Faliero* e *Gemma di Vergy* Emanule Bidera (BIDERA 1842) avevano vanamente cercato di introdurre forme di 'notazione declamatoria'.

68. ROUSSEAU 1768, p. 408, voce *Recitatif*.

69. E a dire la verità nemmeno la scrittura musicale ha per questo aspetto un sistema notazionale scevro da discrezionalità molto ampie.

70. ROUSSEAU 1768, p. 408.

musicale de *Il conte Ugolino* di Donizetti può rappresentare un campo di ricerca molto interessante.

Bisogna infine aggiungere che il compositore poteva avere a disposizione oltre agli accenti tipici dell'eloquio anche 'accenti' tipici del linguaggio musicale come appoggiature, dissonanze, ritardi, ecc. Un caso interessante è inoltre costituito dalla ripetizione delle parole in funzione espressiva. È un artificio normalmente bandito dalla recitazione del testo poetico.⁷¹ Ma l'*Ugolino* di Donizetti testimonia come l'atteggiamento dei musicisti poteva essere meno rigido. Come detto in precedenza, in questo genere di composizione normalmente si evita la reiterazione di versi per piegare l'andamento metrico alle esigenze formali del pezzo musicale, così come capita tipicamente – ad esempio – nelle arie e nei pezzi chiusi.⁷² Tuttavia, Donizetti e i suoi colleghi sanno perfettamente che la ripetizione di parole in funzione accentuativa può ottenere possenti risultati espressivi.⁷³ Analizziamo ad esempio la terzina:

Però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai e saprai se m'ha offeso
(cfr. esempio 14, Corbelli)

Attraverso quella che la letteratura avrebbe definito una anafora forte, cioè la ripetizione dell'inizio dell'ultimo verso,⁷⁴ Donizetti accen-

71. Mentre viene abbastanza comunemente adoperato nella recitazione dei testi in prosa.

72. «Donizetti ripete poche volte parti di testo, e quando lo fa è per ragioni di significato, per sottolineare e ribadire un concetto o una imprecazione, mai per puro scopo sintattico-musicale. E proprio qui si misura la distanza fra lui e Zingarelli, rappresentanti di due epoche, due concezioni musicali, due estetiche differenti» (ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento* cit., p. 191).

73. Così come sanno – per converso – che la ripetizione di idee musicali associata a parole differenti può essere una strategia narrativa e retorica di grande raffinatezza. A proposito dell'uso dei temi musicali ricorrenti nell'*Ugolino* di Donizetti cfr. sempre ROSTAGNO, *Dante nella musica dell'Ottocento* cit., pp. 197-198.

74. Tra l'altro è abbastanza tipico per un attore eseguire attraverso gli accenti un *climax* quando incontra nel testo una anafora, un elenco o una ripetizione.

BELLOTTO

ta tre volte, in crescendo, per tre volte le parole «udirai» e «saprai». L'enfasi persegue un fine del tutto teatrale: qui la reiterazione serve infatti a fermare il fluire del tempo, creare un'attesa per quanto seguirà (un po' come capita a chi comincia a raccontare una storia straordinaria e indugia nell'annunciare le meraviglie che il pubblico apprenderà di lì a poco) separando la parte introduttiva, di carattere diegetico, dal corpo della scena, che ha invece una scrittura di carattere mimico, fatta cioè di immagini e discorso diretto dei personaggi. Una vera e propria piccola apertura di sipario.

3.1 L'ACCENTO ENFATICO

L'enfaticizzazione musicale di una parola o di più parole può essere realizzata in molti modi. Il più classico riguarda l'intensità (cfr. esempi 8, Foà, e 9, Corbelli):

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli
disperato dolor che 'l cor mi preme
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.»

Il confronto fra la recitazione di Foà e l'interpretazione di Donizetti di questa terzina evidenzia come l'accento declamatorio possa dare significati differenti ad una medesima sequenza verbale. L'attore adotta un andamento abbastanza quieto, narrativo: per Foà, Ugolino all'inizio del racconto è ancora distaccato. Foà procede secondo logica naturalista,⁷⁵ recuperando gradualmente la 'memoria emotiva' del suo passato prima di agitarsi. Il musicista invece accenta subito le parole «disperato dolor»: il personaggio è tormentato da una violenta sofferenza perenne. La scelta è sicuramente meno 'psicologica' ma accredita da subito l'idea di una pena continua, crudele e soprannaturale.

L'accento enfatico nel parlato e nel cantato può essere realizzato indifferentemente per mezzo di diversi correlati. Se prendiamo ad esempio la lettura di Foà nella seguente terzina (cfr. esempio 10)

75. Del resto Foà veniva dalla scuola di Pietro Sharoff (1886-1969), allievo e aiuto regista di Stanislavskij.

La bocca sollevò dal fiero pasto
quel peccator, forbendola a' capelli
 del capo ch'elli avea di retro guasto.

notiamo che l'enfasi è realizzata usando le durate: l'attore iscrive «*quel peccator*» fra pause sensibilmente lunghe, facendo così sentire l'altero disprezzo di Dante per il dannato, che viene ritratto nel momento in cui compie un atto ferino.

Un esempio composito di accento musicale enfatico è dato quando Donizetti (cfr. esempio 11) descrive l'episodio patetico della morte di Gaddo, il più piccolo dei figli:

Poscia che fummo al quarto dì venuti,
 Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
 dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?»
 Quivi morì.

Si noti l'atteggiamento fortemente teatrale nel passaggio musicale da discorso indiretto a diretto, e come la conclusione sia inscritta in due ampie «fermate»⁷⁶ d'effetto: l'immagine sulla quale Donizetti propone una sorta di inquadratura in primo piano è quella del giovinetto spirato.

È la medesima scelta di Foà (cfr. esempio 12), ma non di Bagnini (cfr. esempio 6) che preferisce una rappresentazione del pianto, e neppure di Bene (cfr. esempio 13) che pone una pausa meno estesa prima di «*Quivi*» ed accenta, con una iperarticolazione della lettera 'emme' la parola «*morì*», attaccando però abbastanza speditamente il seguito, a costruire un esteso arco melodico-ritmico che chiude solo dopo «*poté il digiuno*».⁷⁷

76. Riprendendo la terminologia di BIDERÀ 1842 per indicare le pause nella declamazione.

77. La suggestiva interpretazione di Carmelo Bene, come noto, è riconducibile alla sua personalissima ed originale estetica, in cui la voce e la parola vengono usate antinaturalisticamente, ma con una sensibilità musicale estrema. Quasi che il fatto prosodico, declamatorio, diventi l'essenza dell'interpretazione al di là del testo.

BELLOTTO

3.2 L'ACCENTO CONTRASTIVO

Proprio la tecnica di pronuncia del nome «Gaddo» da parte di Bene nel passo appena citato è un perfetto esempio di come l'innalzamento dell'intonazione (in questo caso accompagnato anche ad una intensificazione) valga a estrarre a vivissimo spicco un singolo particolare dal contesto: l'accento non indica solamente lo stupore del padre nel vedere il figlio gettarsi a suoi piedi, ma crea anche il contrasto fra il comportamento di Gaddo e quello dei fratelli, presenti sulla scena. Un accento contrastivo musicale viene realizzato da Donizetti su queste parole (cfr. esempio 14):

Ma se le mie parole esser dien seme
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,

Alessandro Corbelli, splendido interprete di questa affascinante pagina,⁷⁸ si è basato sull'edizione a stampa Ricordi del 1843: ma la fonte – erroneamente – pone un cuneo accentuativo sulla parola «traditor», sede più facile e naturale per il senso della enunciazione, ma che Donizetti invece voleva sulla parola «rodo», in una prospettiva più cruda (il senso declamato sarebbe dunque 'frutti infamia a colui che sto rodendo' e non 'frutti infamia a un traditore che – come dettaglio secondario – sto rodendo').

Guardando la musicazione dal punto di vista degli accenti declamatori la parola «rodo» più evidente di «traditor» rivela che Donizetti preferiva la corda figurativa *horror* piuttosto che la corda più concettuale e politica della condanna del delitto.

3.3 L'ACCENTO RETORICO

I casi citati in precedenza di accento retorico vengono precisamente trasferiti in musica da Donizetti. Nell'esempio 15, la ripetizione (che è anche di disegno melodico) enfatizza in maniera chiarissima la struttura dello *zeugma*.

In chiusura del brano, l'interpretazione di Bene (cfr. esempio 5) e la scrittura di Donizetti adottano strategie prosodiche simili (cfr. esempio 16), disegnando il *climax* con tutti e tre i correlati: intensità (dal piano di «Quand'ebbe detto ciò» al forte di «Ogni persona»);

78. Traccia 8 dal cd di Alessandro Corbelli e Andrea Dindo, *Love and Death*, Vocalia, 2000.

durata («Allegro più ancora e con forza», «stringendo», leggiamo sulle fonti); frequenza (arriva progressivamente al re acuto tenuto sulla parola «Ogni» e pone una cadenza perfetta sull'ultima sillaba di «persona»). Interessante sentire come il compositore riesca a farci sentire il polisindeto attraverso la ripetizione di idee ritmico-musicali sulle parole «Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi» (cfr. esempio 17) nella terzina:

Con cagne magre, studiose e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi da la fronte.

3.4 L'ACCENTO RAPPRESENTATIVO

I casi nella composizione di Donizetti sono molteplici. Le due terzine che seguono (cfr. esempio 18) sono una specie di catalogo di immagini teatrali:

Quando fui desto innanzi la dimane,
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli
ch'eran con meco, e dimandar del pane.
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;
e se non piangi, di che pianger suoli?

L'idea del «pianger» viene tradotta melodicamente con l'antico artificio della sesta napoletana. La reiterazione della parola «pane» ha chiaramente il senso di evocare la tragica perorazione dei figli come fosse pronunciata dalla loro viva voce: i cunei accentuativi accompagnati dal *ff* e dalla perfetta ripetizione melodica completano la scena. L'indicazione «piangendo» influisce su tutta l'ultima terzina, che è rivolta da Ugolino direttamente 'guardando' negli occhi Dante: la musica evoca infatti una disposizione spaziale; i due sono talmente vicini che l'intensità è giocata tutta sul *piano* e la disperata domanda finale, tristemente ripetuta, viene accompagnata dall'indicazione espressiva «dolce».

L'ultimo esempio (cfr. esempio 19) riguarda le terzine

Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
dicendo: «Padre mio, ché non m'aiuti?»

BELLOTTO

Quivi morì; e come tu mi vedi,
 vid'io cascar li tre ad uno ad uno
 tra 'l quinto dì e 'l sesto; ond'io mi diedi,
 già cieco, a brancolar sopra ciascuno,
 e due di li chiamai, poi che fur morti.
 Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.

Donizetti propone procedimenti accentuativi che abbiamo già incontrato: rappresentazione della crudeltà del tempo che scorre (l'appoggiatura discendente ostinata ripetuta nell'accompagnamento da «poscia» a «venuti»); rappresentazione della viva voce di Gaddo («Padre mio, ché non m'aiuti»); pittura di scena («Quivi morì», cfr. sopra); accento retorico (ripetizione di «ad uno ad uno»); accento rappresentativo dell'azione scenica («ond'io mi diedi, | già cieco a brancolar sopra ciascuno», dove il correlato della durata 'mima' il movimento disperato di Ugolino e l'*enjambement* – tra «diedi» e «già» – viene esplicitato per tenere compatta la figurazione). L'ultimo verso, considerato dal punto di vista declamatorio, ci racconta qualcosa dell'estetica donizettiana nel 1826: il correlato dell'intensità enfatica la ripetizione di «più che il dolor». A contrasto, «poté il digiuno» viene ripetuto due volte in piano, ma la seconda volta il compositore tocca il la grave, tenuto due battute di seguito, con la didascalia «con orrore». Un episodio dal colore sinistro, che se ben eseguito dovrebbe suggerire una sensazione di raccapriccio. Forse Donizetti, artista dall'immaginazione visionaria e cruda, propendeva per la lettura di un Ugolino antropofago piuttosto che per la visione pietistica⁷⁹ che voleva lo sfortunato conte impotente prigioniero morto di stenti senza aver prima mangiato i propri figli?

79. Cfr. nota 32.

APPENDICE
 Fonti bibliografiche

GALILEI 1581

VINCENZO GALILEI, *Dialogo di Vincentio Galilei nobile fiorentino della musica antica, et della moderna*, Firenze, Marescotti, 1581.

TOSI 1723

PIERFRANCESCO TOSI, *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato*, Bologna, Lelio dalla Volpe, 1723 (rist. anast.: Bologna, Forni, 1904).

DUBOS 1732

JEAN-BAPTISTE DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, Mariette, 1732³.

BETTERTON 1741

THOMAS BETTERTON, *The History of the English Stage from the Restauration to the Present Time*, London, Curll, 1741.

ALGAROTTI 1755

FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, [Venezia], [Pascuali], 1755.

DONI 1763

GIOVANNI BATTISTA DONI, *Trattato della musica scenica*, in *Lyra barberina. De' trattati di musica di Gio. Batista Doni*, a cura di Anton Francesco Gori, Firenze, Stamperia Imperiale, 1763 (risalente intorno al 1640).

ROUSSEAU 1768

JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Paris, Duchesne, 1768.

MANCINI 1774

GIAMBATTISTA MANCINI, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*, Wien, Ghelen, 1774.

BELLOTTO

STEELE 1779

JOSHUA STEELE, *Prosodia Rationalis: Or An Essay towards Establishing the Melody and Measure of Speech, to Be Expressed and Perpetuated by Peculiar Symbols*, London, J. Nichols, 1779².

ARTEAGA 1785

STEFANO ARTEAGA, *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, Venezia, Palese, 1785².

WALKER 1799

JOHN WALKER, *Elements of Elocution*, London, Cooper and Wilson, 1799².

FRAMERY 1802

NICOLAS-ÉTIENNE FRAMERY, *Discours qui a remporté le prix de musique et déclamation, proposé par la Classe de littérature et beaux-arts de l'institut national de France [...]*, Paris, Pugins, 1802.

MENGOZZI 1803

BERNARDO MENGOZZI, *Méthode de chant du Conservatoire de musique : contenant les principes du chant [...]*, Paris, Conservatoire de musique, 1803.

LARIVE 1804

JEAN MAUDUIT-LARIVE, *Cours de déclamation divisé en douze séances*, Paris, Charles, 1804.

HUGO-MALITOURNE-ADER 1817

ABEL HUGO - PIERRE-ARMAND MALITOURNE - JEAN-JOSEPH ADER, *Traité du mélodrame*, Paris, Gillé, 1817.

ENGEL 1820

JOHANN JACOB ENGEL, *Lettere intorno alla mimica*, Milano, Batelli e Fanfani, 1820.

TALMA 1825

FRANÇOIS-JOSEPH TALMA, *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*, Paris, Tenré, 1825.

ARISTIPPE 1826

ARISTIPPE FÉLIX BERNIER DE MALIGNY, *Théorie de l'art du comédien ou Manuel théâtral*, Paris, Leroux, 1826.

GARAUDÉ 1826

ALEXIS DE GARAUDÉ, *Méthode complète de chant*, Paris, l'Auteur et Vaillant, [1826].

LICHTENTHAL 1826

PETER LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano, Fontana, 1826.

BIDERA 1828

GIOVANNI EMMANUELE BIDERA, *L'arte di declamare ridotta a principii del foro, del pergamo, e del teatro*, Napoli, Palma, 1828.

BUFFELLI 1829

DOMENICO BUFFELLI, *Elementi di mimica*, Milano, Visai, 1829.

TOMEI 1831

LORENZO TOMEI, *Intorno all'espression musicale*, «Atti della reale Accademia lucchese di scienze lettere ed arti», VII, 1831, pp. 281-309.

MORROCCHESI 1832

ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, All'insegna di Dante, 1832.

PARKER 1835

RICHARD GREEN PARKER, *Progressive Exercises in Rhetorical Reading*, Boston, Crocker and Brewster, 1835.

CANOVA 1839

GIOVANNI ANGELO CANOVA, *Lettere sopra l'arte d'imitazione dirette alla prima attrice italiana Anna Fiorilli Pelandi*, Torino, Mussano, 1839.

FERRARIO 1841

GIUSEPPE FERRARIO, *Influenza del suono, del canto e della declamazione sull'uomo in istato di salute e di malattia [...]*, Milano, Visai, 1841².

BELLOTTO

RITORNI 1841

CARLO RITORNI, *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Milano, Pirola, 1841.

BIDERA 1842

GIOVANNI EMMANUELE BIDERA, *L'arte di declamare*, Napoli, Partenope, 1842.

BLASIS 1844

CARLO BLASIS, *Studi sulle arti imitatrici*, Milano, Chiusi, 1844.

SUZZARA 1844

GAETANO SUZZARA, *Della declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l'oratore*, Milano, Molina, 1844.

AVVENTI 1845

FRANCESCO AVVENTI, *Mentore teatrale. Repertorio di leggi, massime, norme e discipline per gli artisti melodrammatici e per chiunque abbia ingerenza o interesse in affari teatrali*, Ferrara, Negri alla Pace, 1845.

FRANCESCHI 1846

ENRICO LUIGI FRANCESCHI, *Discorso sull'arte di recitare e di declamare*, Milano, Pirola, 1846.

GHIRLANDA 1846

GIOVANNI GHIRLANDA, *Cenni sopra l'arte drammatica*, Firenze, Mariani, 1846.

GATTINELLI 1850

GAETANO GATTINELLI, *Dell'arte rappresentativa in Italia*, Torino, Gianini e Fiore, 1850.

BON 1857

FRANCESCO AUGUSTO BON, *Principii d'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Sanvito, 1857.

REGLI 1860

FRANCESCO REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici [...] che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

MORELLI 1862

ALAMANNO MORELLI, *Note sull'arte drammatica rappresentativa*, Milano, Gnocchi, 1862.

LABLACHE 1873

LUIGI LABLACHE, *Method of Singing [...]*, Cincinnati, Church, 1873 (ed. or.: *Méthode complète de chant*, Paris, Canaux, 1840).

FRANCESCHI 1877

ENRICO LUIGI FRANCESCHI, *L'arte della parola nel discorso, nella drammatica e nel canto*, Milano, Agnelli, 1877.

VACCAI 1878

NICOLA VACCAI, *Practical Method of Italian Singing*, Boston, Russell, 1878 (ed. or.: *Metodo pratico di canto italiano per camera*, 1832).

RISTORI 1887

ADELAIDE RISTORI, *Ricordi e Studi artistici*, Torino-Napoli, Roux e C., 1887.

RASI 1901

LUIGI RASI, *La Duse*, Firenze, Bemporad, 1901.

RASI 1914

LUIGI RASI, *L'arte del comico*, Milano, Sandron, 1914³.

MODENA 1955

Epistolario di Gustavo Modena, a cura di Terenzio Grandi, Roma, Vittoriano, 1955.