

# LA CARATTERIZZAZIONE DEI PERSONAGGI

## Tecniche melodrammatiche, verdiane e poetiche

di **Edoardo Buroni**  
Università degli studi di Milano

Spesso nell'opera lirica i personaggi si contraddistinguono per una certa staticità e una certa uniformità psicologica e caratteriale: se da un lato ciò determina un tasso di stereotipia che rende le vicende schematiche e prevedibili, d'altro canto si tratta quasi di una necessità connaturata al genere letterario e artistico che non permette una complessità scenica e, soprattutto, narrativa paragonabile a quella della letteratura in prosa o anche solo del teatro non musicale.

Tale caratteristica coinvolge in modo interrelato ma in parte autonomo sia l'aspetto poetico-drammaturgico sia l'aspetto musicale o, meglio, più specificamente vocale. Nel primo caso si assiste infatti alla formalizzazione di moduli e stilemi ricorsivi: ad esempio è prevedibile che, nell'opera seria, i protagonisti che vivono un amore contrastato sfruttino un registro più lirico e sostenuto, (melo)drammatico, spesso enfatico e fortemente irrealistico nella sua poeticità esasperata; oppure i deuteragonisti o, più in generale, i personaggi malvagi e negativi hanno un lessico crudo e forte; o ancora, le figure sacerdotali si contraddistinguono per uno stile serio, composto, conforme al loro ruolo ieratico. Sono infatti tutti elementi che in linea di massima ritroviamo anche in *Aida*.

Più attenta invece a una differenziazione di tipo sociale, ma forse ancor più schematica sotto il profilo della caratterizzazione psicologica e linguistica, è l'opera buffa, in cui però appunto la stereotipia è all'ordine del giorno; ma non è qui il caso di approfondire anche questo genere.

Fin verso la fine del Settecento, la delineazione dei personaggi era dunque data soprattutto da elementi poetici e drammaturgici, mentre minor importanza assumeva l'aspetto vocale. Le ragioni erano diverse: anzitutto perché non si erano ancora definiti e stabilizzati i registri vocali principali che poi rimarranno sostanzialmente invariati per quasi due secoli (soprano, mezzosoprano e contralto per le voci femminili, dalla più acuta alla più grave; tenore, baritono e basso, per le voci maschili); poi perché ancora significativa era la presenza dei castrati, il cui *status* timbrico e di genere era naturalmente ambiguo e difficilmente classificabile; infine perché, anche in conseguenza delle due motivazioni precedenti, si considerava abbastanza indifferente attribuire un particolare tipo di voce ad una specifica categoria di personaggi: il fatto stesso che essi si esprimessero cantando invece che parlando e il fatto che spesso fossero figure mitologiche o fittizie, se non quasi astratte, rendeva automaticamente irrealistico ogni tentativo di verisimiglianza.

Ma tra la fine del Settecento e, soprattutto, i primi decenni dell'Ottocento si è verificata una progressiva stabilizzazione del registro vocale rispetto al ruolo scenico, almeno per quanto concerne l'opera italiana. Se infatti Rossini ha affidato ancora spesso alle voci gravi femminili il compito di impersonare figure giovanili e briose delle opere buffe (per esempio Rosina nel *Barbiere di Siviglia*, la protagonista della [Cenerentola](#) o a [Isabella](#) ne *L'Italiana in Algeri*) o giovani condottieri innamorati di sesso maschile nei melodrammi seri (per esempio [Arsace](#) nella *Semiramide*, [Malcolm](#) nella *Donna del lago* o il protagonista di [Tancredi](#)); evidente appunto in questi casi il retaggio della figura

del castrato, oggi talvolta sostituita dai [controtenori](#)), questo stesso compositore e, in modo ancor più sistematico, i suoi successori Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti optarono nella maggior parte dei casi per una distribuzione timbrica più fissa e schematica (pur naturalmente con qualche possibile eccezione, come avviene con il [Romeo](#) de *I Capuleti e i Montecchi* o con [Maffio Orsini](#) della *Lucrezia Borgia*, melodrammi entrambi su versi del noto e apprezzato librettista Felice Romani).

In linea di massima si può affermare che, per quanto riguarda i personaggi principali dei drammi, le voci più acute maschile e femminile (tenore e soprano) siano sempre state identificate con i protagonisti giovani e innamorati, talvolta eroici o comunque drammatici (si fa naturalmente riferimento soprattutto all'opera seria, più tipica e diffusa in tutto il periodo del Romanticismo e oltre: si può ricordare ad esempio la [coppia Edgardo-Lucia](#) nella *Lucia di Lammermoor*). I rispettivi deuteragonisti, quali ad esempio un amante geloso non corrisposto, sia esso uomo o donna, venivano di norma affidati a voci più gravi: quella del baritono per gli uomini e quella del mezzosoprano per le donne (così [Riccardo](#) nei *Puritani* o la [Principessa d'Eboli](#) nel *Don Carlo*); ma questi due registri potevano anche servire a caratterizzare personaggi più maturi dal punto di vista dell'età (così [il padre della protagonista](#) in *Luisa Miller* e [Azucena](#) nel *Trovatore*). Infine, i bassi, grazie al colore scuro del proprio timbro, potevano impersonare variamente genitori anziani e saggi ([Jacopo Fiesco](#) nel *Simon Boccanegra*), sacerdoti austeri ([Zaccaria](#) in *Nabucco*), individui malvagi ([Alvise Badoero](#) nella *Gioconda*) o addirittura demoniaci (il protagonista di *Mefistofele*); simile era la sorte dei contralti, ora streghe o fattucchiere ([Ulrica](#) nel *Ballo in maschera*), ora donne molto attempate ([La cieca](#) ancora nella *Gioconda*) o poco raccomandabili ([Maddalena](#) in *Rigoletto*).

Queste stilizzazioni vocali sono tutte rispettate e individuabili anche in *Aida*: il personaggio eponimo e il suo giovane amante Radamès sono affidati, rispettivamente, a un soprano e ad un tenore; la gelosa rivale della schiava etiope, Amneris, è un mezzosoprano, così come è un baritono il padre della protagonista, il re d'Etiopia Amonasro, che a suo modo contrasta anch'egli l'amore dei due giovani e si contraddistingue per un agire malvagio e subdolo; infine, tanto il re d'Egitto quanto il sommo sacerdote Ramfis sono stati destinati al registro di basso.

La scena iniziale dell'opera, che si sviluppa prima con un [duetto tra Radamès e Amneris](#) per poi sfociare in un [terzetto](#) dopo l'arrivo di Aida, consente di capire e verificare meglio come la caratterizzazione dei personaggi passi appunto dalla fusione delle loro [caratteristiche tanto vocali-musicali](#) quanto poetico-linguistiche. Finiti i sogni ad occhi aperti del giovane tenore espressi nella famosa aria subito precedente, si ascolta il timbro caldo del mezzosoprano: se è vero che la [linea vocale](#) tocca anche note piuttosto gravi (come nell'ultima sillaba di *sguardo* o nella prima di *gaudio*) e che l'andamento complessivo è molto ondeggiante, è però altrettanto vero che la passione amorosa (non corrisposta) della donna viene espressa da un canto fluido, morbido, più indirizzato verso la levità ascendente (come dimostra la conclusione della sua prima strofa). Si notino anche alcuni preziosismi poetici come le cosiddette *iuncturae* (accostamento di sostantivo e aggettivo, eventualmente invertiti) *insolita gioia*, *nobil fierezza* e *bramato aspetto*, la forma del condizionale presente di terza persona singolare *saria*, l'attacco nominale (ovvero privo del predicato) e le lievi inversioni sintattiche.

Radamès risponde in tipico stile di recitativo, ma sostituendo alla meliosità della sua interlocutrice un canto più declamato, scandito e fiero che sottolinea il carattere del giovane guerriero ambizioso. Riprendendo la parola e riportando il discorso su tematiche più amoroze, Amneris recu-

pera anche un andamento intonativo e ritmico più pacato, insinuante, allusivo, avvolgente: si faccia caso, ad esempio, alle numerose pause che, nella musica, corrispondono ai puntini di sospensione del libretto, o ai cosiddetti “intervalli cromatici” che consistono nell’intonare due note distanziate da un solo semitono, cioè estremamente ravvicinate e che dunque possono dare l’idea di un procedere sinuoso e graduale. Verdi ha poi previsto che l’inizio della domanda *Non hai tu in Menfi / Desiderii... speranze?...* sia attaccato «con espansione» ed in modo più vigoroso, ad indicare la passione e la determinazione del personaggio nell’ottenere l’amore di Radamès; salvo poi digradare progressivamente con il volume di voce fino alla parola conclusiva *speranze* da cantarsi «sotto voce» e in modo ammiccante.

Il turbamento così prodotto nel tenore, che giustamente canta l’esclamazione nominale *Quale inchiesta!* con un’intonazione più bassa, discendente e un volume più trattenuto (ad indicare che si tratta di una riflessione detta tra sé e sé), dà avvio a un momento ben più concitato, importante per due aspetti: anzitutto perché costituisce un esempio caratteristico dei momenti di finzione scenica tipici dell’opera lirica in cui i personaggi in scena cantano (insieme o alternativamente) esprimendo in realtà i propri pensieri interiori e senza essere così “uditi” da quanti altri sono in scena; secondariamente perché, in questo modo, emergono i sentimenti più veri e spontanei dei personaggi stessi.

Lo vediamo in particolare con Amneris, che, messi da parte i modi poetici e canori improntati alla sensualità e alla dolcezza con cui si era presentata al pubblico e a Radamès, manifesta un’aggressività fiera e potenzialmente vendicativa: la parola chiave di tutto questo è l’interiezione *Guai*, che torna due volte nel libretto e che viene ripetuta altre volte in partitura, fino a chiudere questo breve duetto con una triplice reiterazione su note centrali particolarmente sonore e piene per un mezzosoprano; interessante notare anche che mentre nella prima strofa della principessa egiziana l’esclamazione *oh!* era stata usata per esprimere un sospiro quasi di speranza, qui invece la stessa, unita appunto con *guai!*, assume una funzione e un tono fortemente minacciosi. Vale poi la pena di rilevare come la caratterizzazione dei personaggi si concretizzi anche in affinità di ordine sia poetico sia musicale: i due personaggi in scena utilizzano infatti parole molto simili nei due primi rispettivi distici del duetto (con tanto di impiego dell’inflazionatissima rima baciata *amore/core*), e questo si riflette sulla struttura ritmica e melodica che, per i versi in questione, è pressoché identica per entrambi i cantanti, con i soli adattamenti resi opportuni da esigenze armoniche e di tessitura del proprio registro vocale (ben udibili, ad esempio, alcuni slanci più acuti del tenore).

Un mutamento abbastanza repentino del tempo musicale e della velocità esecutiva si accompagna a un silenzio da parte delle voci e alla ripresa in orchestra di un tema melodico dolce e malinconico che si era già potuto ascoltare nel preludio dell’opera: è il tema di Aida, che infatti fa il suo ingresso in scena anche se non prende subito la parola. Questa tecnica consistente nell’associare un tema ad un personaggio, seppur trattata in modo diverso e personale, è per alcuni versi paragonabile a quella che nei decenni precedenti Richard Wagner aveva elaborato per i suoi drammi e che ha assunto il termine tecnico di *Leitmotiv* (‘motivo conduttore’); anche sotto il profilo vocale Aida dimostra un fisiologico influsso di quanto in quegli anni si era venuto diffondendo nella prassi operistica europea in gran parte su influsso wagneriano (malgrado in quest’opera il canto e la melodia “all’italiana” dominino sovrani e non vi siano tracce di sterili o malriuscite imitazioni di modelli altrui), ma comprensibilmente Verdi reagì sempre con stizza quando fu accusato di «wagnerismo».

Ma torniamo alla scena. Nel vedere la sua amata, Radamès la indica a se stesso con il pronome femminile soggetto tipicamente poetico e melodrammatico *Dessa*, così come, subito dopo, Amneris si riferisce a lui con un quasi altrettanto sostenuto *Ei*. Il mezzosoprano scruta le attenzioni rivolte da Radamès ad Aida esprimendo il proprio disappunto tramite una frase discendente che raggiunge note e sonorità abbastanza gravi; a questo punto il sorgere del sospetto nei confronti della propria *rivale* fa sì che Amneris recuperi la furia precedentemente udita ma abilmente dissimulata al suo interlocutore, e dunque nel canto e in orchestra ritornano per poche battute la linea melodica e l'impostazione ritmica sentiti poco prima nel duetto.

La doppiezza del personaggio è tratteggiata molto bene, ancora una volta, sia sotto il profilo linguistico sia sotto quello musicale: la principessa egiziana vuole infatti verificare il proprio sospetto agendo con circospezione, ben sapendo, però, l'astio da cui è mossa e che questo si trasformerebbe in crudeltà nel caso in cui le proprie supposizioni trovassero conferma nella realtà. Per non lasciare intendere agli altri due personaggi i propri sentimenti e, anzi, per apparire benevola e amorevole nei confronti della propria rivale (sperando così di suscitare la confidenza e carpirne i segreti del cuore), Amneris dichiara formalmente ad Aida di considerarla una *sorella*, invece che un'*ancella* o addirittura una *schiaiva* quale, di fatto, essa è; e si ascolti come appunto questa prima quartina di settenari sia intonata su di un canto e un accompagnamento rassicuranti, cordiali e sereni. Peccato, però, che ciò venga totalmente ribaltato quando il personaggio riflette tra sé e sé definendo con disprezzo l'altra donna una *rea schiaiva* e sostituendo i verbi gentili appena usati con il minaccioso imperativo *trema*, più volte ripetuto come il precedente *guai*; e non è dunque un caso che contemporaneamente si rioda l'andamento ritmico e melodico aggressivo e concitato del duetto con Radamès.

Il tenore, a sua volta, fa ora propria l'interiezione *Guai*, prima, come si ricorderà, marca stilistica di Amneris, immaginando appunto la possibile reazione di lei alla scoperta della verità; e similmente adatta e ribalta quanto lei gli aveva detto al suo apparire: se infatti la donna gli si era rivolta con la constatazione *Di quale / Nobil fierezza ti balena il volto!* (sottolineando quindi il lato più eroico e militaresco del personaggio maschile), ora Radamès rileva allarmato *Nel volto a lei balena / Lo sdegno ed il sospetto* (sottolineando invece la gelosia di Amneris; e si faccia caso almeno incidentalmente alla concordanza imprecisa tra i due soggetti posposti e il predicato coniugato al singolare). È dunque logico e coerente che simili versi vengano intonati con successioni ritmiche e impennate melodiche spesso rapide, tese e nervose, per certi versi assimilabili a quelle di Amneris.

Chi resta su di un piano affatto diverso è invece Aida, la quale esordisce facendo subito valere la sua vocalità di soprano e differenziandosi dunque dall'altra donna in scena: il canto della protagonista è infatti molto più acuto di quello della sua antagonista, giocato su frasi per lo più ascendenti e slanciato fino al 'la' sopra il pentagramma per le prime due sillabe del verbo *pavento*. Si può anche ascoltare come il turbamento palesemente espresso dalla donna sia stato reso da Verdi sia attraverso l'indicazione di un tempo «Più mosso», sia usando, sotto il profilo ritmico, delle notazioni puntate che, invece di far procedere le note in modo uniforme e attraverso durate regolari, rendono l'idea di una scansione verbale più affannosa e, per così dire, "a scatti"; tutto il contrario, ovvero, dell'andamento fintamente amorevole e sereno con cui Amneris si rivolge ad Aida sia nei versi già commentati sia nel breve distico che precede immediatamente il terzetto vero e proprio.

Ma anche in questo pezzo d'assieme il canto di Aida si differenzia in modo vistoso da quello degli altri due personaggi in scena: mentre infatti loro proseguono sostanzialmente con lo stile nervoso e concitato udito durante il duetto, la protagonista si lascia qui andare ad arcate vocali molto più ampie, quasi sempre mantenute su una tessitura canora media o medio-alta (il soprano è infatti tenuto a toccare ancora il 'la' acuto, e nel finale è richiesto addirittura un 'si' naturale tenuto) e facendo ricorso alle tipiche esclamazioni tragiche *Ah!* interpolate da Verdi rispetto al testo poetico del libretto onde consentire alla cantante di tenere ben salda la linea melodica principale del pezzo d'assieme e di distinguersi rispetto agli altri per presentarsi come il tipico soprano innamorato ma, come lei stessa dirà più avanti, dal *core affranto*.

La lingua poetica si sposa molto bene con questa caratterizzazione musicale, giacché anche i versi riservati da Ghislanzoni ad Aida denunciano una forte vicinanza allo stile tragico e melodrammatico. Infatti, ad esempio, è assai significativo che la prima parola con cui la donna si esprime è il lamento *Ohimè!*. Ma si ponga attenzione anche alle numerose *iuncturae*, tutte indicanti realtà di sofferenza e disagio e incentrate sui temi principali dell'intera opera (il dissidio tra un amore contrastato e la fedeltà alla patria in guerra e oppressa da una potenza straniera): *atroce grido, infelice patria* poi modificato in *afflitta patria, sventurato amor*. Così come altamente poetiche sono le inversioni sintattiche che antepongono il complemento oggetto e il suo complemento di specificazione al soggetto e al predicato verbale nella frase *di guerra fremere / L'atroce grido io sento* o che investono il primo distico della seconda quartina (la costruzione diretta e non letteraria di questa proposizione sarebbe presumibilmente 'il cor non geme soltanto sull'afflitta patria'). O ancora, la sostenutezza linguistica è ben evidente nella scelta di un lessico ricercato quale è ad esempio quello dei verbi *fremere, pavento, geme* o nella figura retorica del parallelismo in *per me... per voi pavento*.

È dunque evidente come fin da questa prima scena d'assieme, in cui pure per la maggior parte del tempo ogni personaggio canta e pensa tra sé e sé pur manifestando i propri pensieri in modo esplicito e udibile dal pubblico, i ruoli principali dell'opera vengano ben tratteggiati sotto il profilo drammaturgico attraverso precise e ragionate scelte di carattere tanto musicale quanto poetico, secondo le convenzioni dell'opera lirica ottocentesca.