

TRA IPOCRISIA E SINCERITÀ

Il duetto Amneris-Aida

di Edoardo Buroni

Università degli studi di Milano

Già verso l'inizio del primo atto si è visto come in *Aida* siano presenti sia sentimenti espliciti e dichiarati, sia emozioni, sospetti e preoccupazioni che i personaggi tengono celati, o per prudenza, o per gelosia o per timore: lo si è constatato in particolare nel [duetto](#) e nel successivo [terzetto](#) che coinvolge Radamès, Amneris e Aida; ma il gioco della simulazione riveste un'importanza fondamentale anche per Amonasro, il padre della protagonista che, per non essere ucciso e per poter escogitare con più efficacia il tradimento e la rivincita del suo popolo nei confronti degli Egizi, inizialmente [finge di non essere lui il re etiope](#) e il condottiero del proprio esercito. Fino ad arrivare al [momento più doloroso](#) in cui Aida, su incitamento e minaccia di Amonasro, ciruisce l'amato Radamès per carpirne i segreti militari dando così di fatto l'avvio allo scioglimento tragico dell'intera vicenda. Si può dunque affermare che tutta l'opera si gioca su un piano di contrasti e alternanze tra ipocrisia (più o meno motivata o subdola) e sincerità.

Questo è anche il motivo conduttore del [duetto che coinvolge i due personaggi femminili principali, Amneris e Aida](#), che si contendono l'amore del giovane Radames. Il [secondo atto si apre](#) infatti con la figlia del faraone che si abbandona al languore nel pensiero del ritorno vittorioso del generale egizio, mentre davanti e attorno a lei cantano e [danzano gli schiavi di colore](#) (il ballo, che acquisterà anche maggior rilievo più tardi, con [la marcia trionfale e lo sfilare davanti al re egizio di vincitori e vinti](#), è un elemento che dimostra l'influsso del *grand opéra* francese in quest'opera verdiana). Naturale allora che Amneris presti poca attenzione al contesto in cui è inserita e si limiti per ora a cantare tra sé e sé due distici di settenari tra loro molto simili sia poeticamente che melodicamente, e che si aprono entrambi con l'anafora (ovvero la ripetizione a inizio di verso) *Vieni, amor mio*, fulcro del suo pensiero.

Per comprendere come un librettista impostasse i propri versi in vista del rivestimento sonoro bisogna anzitutto osservarne la veste metrica: nel nostro caso, il lungo e articolato duetto tra Aida e Amneris si sviluppa in modo abbastanza innovativo e originale, pur senza rinunciare a mantenere un certo legame con le più solide convenzioni della tradizione. Si inizia con una successione di endecasillabi per lo più sciolti (ovvero non rimati), ma con l'inflazionatissima rima baciata *core/amore* nell'ultimo distico ad indicare il passaggio ad un momento successivo; quest'ultimo è infatti dimostrato e rappresentato dalle due quartine (una a personaggio) di doppi quinari a rima alternata: scelta interessante, perché questo metro è lo stesso dell'invocazione chiave e del lamento della protagonista ascoltati alla [fine della prima parte del primo atto](#) (*Numi pietà – del mio soffrir!* etc.), così come doppi quinari potrebbero essere anche interpretati i decasillabi dell'aria di Radamès [Celeste Aida](#) e uno dei passi successivi del duetto che stiamo considerando (*Pietà ti prenda del mio dolore... etc.*); si tratta insomma di un metro che assume un certo rilievo durante tutta l'opera e che è spesso legato all'amore infelice dei due protagonisti e ai loro stati d'animo.

Seguono quattro quartine di settenari ben strutturati ma non schematici: le rime sono infatti sia bacciate sia alternate, e con una folta presenza di terminazioni sdruciole (per cui, com'era tradizione anche nella poesia italiana non destinata alla musica, la rima non è per forza data dall'identità delle sillabe finali di una parola ma solo dalla loro accentazione sulla terzultima sillaba), abbastanza diffuse nella lirica e nella librettistica scapigliata anche al di fuori dei loro più usuali contesti di utilizzo; inoltre questi versi non sono distribuiti in modo uniforme tra i due personaggi in scena, ma vedono la principessa egizia prevalere "quantitativamente" sulla sua schiava etiope: probabile indizio della superiorità anche psicologica e drammaturgica che in effetti Amneris intrattiene nei confronti di Aida. I settenari, poi, tornano a mescolarsi con gli endecasillabi riprendendo anche un fluire privo di rima, in uno scambio dialogico che protrae lo squilibrio drammaturgico a vantaggio della figlia del faraone.

Per segnare il passaggio al momento e al conseguente metro successivi, Ghislanzoni ha escogitato una soluzione raffinata: se si osserva attentamente l'ultimo endecasillabo di Aida in questo passo (*Son tal... Che dissi mai?... pietà! Perdonò!*) si può notare come esso sia stato scomposto nelle due sillabe iniziali che si ricollegano dal punto di vista sintattico e semantico a ciò che precede, e, soprattutto, in due (potenziali) quinari successivi; il decasillabo interpretabile come doppio quinario è proprio il verso che ritorna subito dopo e che, come abbiamo rilevato poco sopra, viene usato da Aida per esprimere ancora una volta il suo dramma interiore ed esistenziale. Seguono quindi due quartine di decasillabi (o appunto di doppi quinari), uno a testa tra le donne, che insistono sempre sulla rima *cor(e)/amor(e)*; a queste si aggiungono, a chiusura di un passo drammaturgico e soprattutto poetico (nonché musicale, come vedremo tra poco) così articolato, una quartina e un distico di ottonari a personaggio, che presentano uno schema rimico abbastanza elaborato.

Un impianto siffatto lascerebbe presupporre un'alternanza chiara, sotto il profilo musicale, di passaggi più melodici e di altri più dialogici in stile di recitativo: è in parte senza dubbio così, ma l'originalità dimostrata da Ghislanzoni per ciò che attiene alla poesia è fatta propria, e forse ulteriormente accentuata, da Verdi dal punto di vista compositivo; e ciò si lega molto strettamente con gli stati d'animo celati o palesi dei due personaggi da cui abbiamo preso le mosse. Senza addentrarci nei particolari, ci limitiamo a sottolineare i contrasti e le caratterizzazioni più avvertibili.

Se confrontiamo il primo scambio di battute tra Amneris e Aida ci accorgiamo subito che il canto della prima, ipocritamente, si sviluppa su di una linea melodica e ritmica affabile, quasi compassionevole e colma di tenerezza e compartecipazione: un modo indubbiamente efficace di esprimere mediante la musica i sentimenti e i concetti apparentemente trasmessi dalle subdole parole della principessa egizia. L'attacco acuto e veemente di Aida, che riprende l'ultima parola della sua interlocutrice (sfruttando così la figura retorica chiamata "anadiplosi", che, come si vedrà, ha un rilievo significativo in tutta questa scena), crea uno stacco brusco e un canto più drammatico che accompagna bene la dichiarazione della protagonista e che ribalta appunto la considerazione falsamente rassicurante appena espressa da Amneris.

Quest'ultima procede nella propria opera di irretimento e di scavo psicologico, e riporta tanto le parole quanto la musica su di un livello più pacato e piano. Per raggiungere il suo obiettivo adesso Amneris sfrutta però anche un fare allusivo, che, riferendosi alla sfera sentimentale, si distende su di un canto più leggero, acuto, ad arcate ampie, più tipicamente lirico. Anche in questo caso l'ultima parola della principessa, da cantare "pianissimo" e preceduta da indugianti puntini di

sospensione e infatti separata in partitura da ciò che precede con una pausa carica di sottintesi, viene subito ripresa da Aida ma per manifestare uno stato d'animo antitetico: l'*amore* è infatti ciò che scuote il cuore della protagonista e che la fa cantare su di un tempo dalla velocità più animata e con arcate vocali più ampie, ad indicare appunto l'affanno che si mescola confusamente con sogni di gioia.

Per rendere questa commistione di sentimenti Ghislanzoni ha messo in atto alcune strategie linguistiche e poetiche in parte tipiche del codice melodrammatico e in parte peculiari del suo stile e molto diffuse in tutto il libretto: si tratta sostanzialmente delle strutture binarie, che possono manifestarsi sotto forma di ripetizioni enfatiche (*Amore! Amore!*), di semplici contrapposizioni semantiche (*gaudio... tormento*; un contrasto assai diffuso nell'opera lirica, come dimostra ad esempio il noto *Croce e delizia al cor* della *Traviata*), di più ricercate *iuncturae* chiastiche (ovvero coppie di sostantivo e aggettivo a parti invertite: *Soave ebbrezza – Ansia crudel*), di più articolati parallelismi (*Ne' tuoi dolori – la vita io sento... / Un tuo sorriso – mi schiude il ciel*); senza contare che, come si è detto, gli stessi doppi quinari rappresentano una forma metrica binaria.

Contemporaneamente Amneris, che ora canta anch'essa tra sé e sé e può dunque dare sfogo ai suoi sentimenti reali, si lascia prendere dalla rabbia e dal sospetto, accompagnando il canto della sua rivale con un andamento ben più concitato di quello udito finora e che riprenderà subito dopo quando ritornerà a fingere amorevolezza nei confronti di Aida: non per nulla, riferendosi a quest'ultima, Amneris ammette *divido l'ansie – del suo terror*. E per la verità con la sua schiava condivide anche alcune caratteristiche poetiche, come la dittologia (cioè un accostamento di due elementi) dei soggetti *quel pallore... – quel turbamento* e la *iunctura arcana – febbre (d'amor)*. Quest'ultima, in particolare, è interessante per due aspetti. Anzitutto perché fa parte di un campionario molto ampio che ritroviamo in tutta la scena, e non solo in bocca alla principessa egizia: si trovano infatti, nell'ordine e tralasciando quelle già citate, *mistero fatal, suol natio* (che nella lingua dell'opera lirica compariva già ad esempio nei *Due Foscari* sempre di Verdi su libretto di Piave e nel meno noto *Assedio di Calais* di Donizetti e Cammarano), *dio possente* (anche questa variamente diffusa nel melodramma precedente e usata per la traduzione in italiano del *Faust* di Charles Gounod), *nuovo fremito, dolce affanno* (ossimoro che risale addirittura al Petrarca), *duce impavido, immenso amore, vil schiava*. Inoltre la *iunctura* da cui siamo partiti è particolarmente interessante perché è posta a cavaliere tra i due emistichi (cioè le due porzioni dello stesso verso) di un doppio quinario, creando così un *enjambement*: questa figura metrico-retorica assume un'importanza significativa in quanto abbastanza innovativa per il contesto melodrammatico, legata all'avvicinamento alla prosa della lirica italiana della seconda metà dell'Ottocento e diffusa non solo in *Aida* ma anche in altri libretti di Ghislanzoni. Basti considerare che, sempre per rimanere alle *iuncturae*, nell'introduzione alla scena il coro, nella prima strofa del suo secondo intervento, cantava *barbare / Orde*, e che Amneris anticipava il duetto con Aida manifestando il suo *dubbio / Atroce*.

Le due quartine appena considerate si strutturano quindi, musicalmente, in modo conforme ad un duetto teso e drammatico; ma Verdi, e con lui il librettista, non ha voluto concedere troppo spazio ad uno squarcio lirico e canoro che avrebbe guastato l'efficacia scenica e il crescere della tensione, preferendo piuttosto procedere con l'azione teatrale e il dispiegarsi del piano di Amneris. La principessa egizia infatti si reimpossessa di un canto più morbido e melodioso attraverso il quale comunica alla sua interlocutrice il proprio (falso) atteggiamento benevolo: la chiama *gentile Aida*, la blandisce con la frase rassicurante *All'amor mio ti affida*, la ciruisce giungendo poco alla volta al

nucleo del discorso (l'amore), facendole credere di poter comunque gioire, nonostante la sconfitta dell'esercito paterno, per la (finta) morte in battaglia del prode condottiero avversario Radamès; ed è interessante che la *sorte* sia definita *barbara*, con un accostamento metastasiano ma sfruttato anche da un altro importante librettista settecentesco, Lorenzo Da Ponte, nonché da poeti come Vittorio Alfieri e Giacomo Leopardi.

L'esclamazione tipicamente melodrammatica con la quale Aida esprime il suo dolore (*Che mai dicesti! Ah! misera!...* in cui si possono notare almeno il pronome esclamativo-interrogativo iniziale nella sua variante più poetica, il passato remoto riferito ad un'azione appena avvenuta e la formula di lamento anch'essa assai diffusa nella tragedia alfieriana, ma impiegata in modo identico o simile da altri autori importanti come Torquato Tasso, Ludovico Ariosto, Vincenzo Monti, Giuseppe Parini, Giacomo Leopardi, Ugo Foscolo, fino a risalire a Dante, Petrarca e Boccaccio) imprime un nuovo cambiamento nel canto e nell'accompagnamento, che divengono più mossi e concitati. Fingendo stupore per questa reazione e non essendo ancora certa del proprio sospetto, Amneris ribadisce la falsa notizia, rendendola più perentoria con l'affermazione *Sì* a inizio di verso e mantenendosi su di uno stile sostenuto, come dimostrano ancora il passato remoto (oltretutto in forma passiva), la scelta del più ricercato *spento* al posto, ad esempio, di un più comune e prosastico 'ucciso' e l'inversione tra verbo modale e infinito ad esso legato in *pianger puoi*.

Sempre legato alle ripetizioni come l'anadiplosi, è qui significativo il poliptoto (cioè la ripresa di una parola già detta, ma declinata o, in questo caso, coniugata in modo diverso) con cui Aida risponde: *Per sempre io piangerò!*. Interessante notare poi come la protagonista riprenda il nuovo concetto della rivale per ribaltarlo ed esprimendosi con un dettato ben più tragico e poetico: infatti mentre Amneris, per esasperare la propria interlocutrice, canta subdolamente *Gli dèi t'han vendicata*, usando quindi una costruzione logico-sintattica diretta e un passato prossimo, Aida dichiara l'ostilità divina nei suoi confronti mettendo il soggetto a fine frase, preceduto dal verbo e con il predicativo del soggetto all'inizio della battuta; inoltre non solo qui si usa il passato remoto, ma si opta per la forma di terza persona plurale *furo*, una variante etimologica altamente poetica (dal latino *fuert*). Si può infine osservare che la protagonista si riferisce agli dèi sempre con il sinonimo culto *numi*, mentre altri personaggi come appunto Amneris ma anche Radamès alternano questa forma con quella più comune (*dèi*). La drammaticità del momento è sottolineata, in partitura, da alcuni segni di accento che contraddistinguono soprattutto la vocalità di Aida.

A questo punto però lo svelamento dei suoi veri sentimenti è inevitabile, tanto che la principessa egizia dà sfogo al suo furore con un effetto che unisce poesia e musica: Amneris apostrofa infatti la sua rivale con l'imperativo minaccioso *Trema!*, mentre sotto al suo canto violento si interrompe ogni altra melodia in orchestra per lasciare anche qui il posto ad un tremolo altrettanto violento su cui, senza variazioni significative di accompagnamento, le due donne si scambiano battute rapide (lo dimostra ad esempio la suddivisione in tre parti del settenario *Tu l'ami... – Io!... – Non mentire!...*) e declamate. Il passaggio, per entrambi i personaggi, dall'ipocrisia alla sincerità è sottolineato anche lessicalmente, come si può notare dalla presenza di parole o espressioni come *mentire* (2 volte), *vero* (qui aggettivo neutro sostantivato) e *ingannava* (che, tra l'altro, è la forma etimologica più poetica della prima persona singolare dell'indicativo imperfetto); e non manca un'ultima battuta al riguardo detta tra sé e sé e dunque segnalata nel libretto con le parentesi tonde. Del resto Amneris raggiunge lo scopo che si era prefissa e che dichiara esplicitamente ad Aida: *in cor ti lessi*; era proprio ciò che, all'inizio dell'opera, quando già si erano delineate le reciproche re-

lazioni di silenzi e bugie tra i personaggi principali, aveva paventato Radamès e che si era ripromessa di fare la principessa egizia, ed entrambi avevano usato parole analoghe a quelle appena citate: [...] *trema / Ch'io nel tuo cor discenda!... / Tremo che il ver mi apprenda / Quel pianto e quel rossor!* (Amneris) e *Guai se l'arcano affetto / A noi leggesse in cor!* (Radamès).

Lo svelamento dell'inganno avviene velocemente ma senza rinunciare ad un ultimo tocco di *suspense*, confermato dai puntini di sospensione dei versi di Amneris *Fissami in volto... / Io t'ingannava... Radamès... vive...* e pensato da Verdi come un semplice declamato con brevi e opportune pause in corrispondenza dei segni d'interpunzione: un esempio significativo, con ciò che segue, di «parola scenica». Ancora una volta entra in gioco l'anadiplosi, perché Aida «con esaltazione» (come specifica la didascalia del libretto e come concretizzato dal 'la' acuto con cui prorompe appena udita la verità e dalla potente deflagrazione orchestrale) ripete la parola chiave di questo istante: *Vive!*; e così gli stessi *numi* poco prima tacciati di crudeltà vengono ora ringraziati dalla protagonista con una frase dal canto discendente che, oltre a significare la mitigazione dell'esplosione emotiva iniziale, ha quasi una funzione iconica di prostramento di fronte alla benevola volontà divina (la didascalia prevede infatti «inginocchiandosi»). È invece Amneris che a questo punto, abbandonando ogni ipocrisia e ogni astuzia, manifesta i suoi veri sentimenti e le sue vere intenzioni, aggreddendo (vocalmente e psicologicamente) Aida: l'intonazione discendente udita poco fa con ben altra funzione da parte della protagonista viene invece riutilizzata dalla principessa egizia per siglare in modo perentorio il proprio essere la *figlia de' faraoni*, dopo alcune incursioni canore in una più imperiosa tessitura medio-acuta.

Ormai la frattura tra le due donne non ha più possibilità di ricomposizione né motivo per essere celata. Il contrasto sociale e drammaturgico tra i personaggi è ben evidenziato dal continuo ricorso, da parte di entrambe, alla cosiddetta “deissi personale”, ovvero da quegli elementi linguistico-grammaticali che servono a riferirsi al contesto situazionale e comunicativo non strettamente verbale: si presti attenzione infatti a come vengono ampiamente sfruttati, in chiave contrappositiva, i pronomi personali 'io/tu' e i corrispondenti aggettivi possessivi; a puro titolo di esempio sarà sufficiente sottolineare il momento d'inizio di questa lotta sentimentale (*tu l'ami... Ma l'amo / Anch'io...* di Amneris, con costruzione chiasmica) e i versi più significativi in tal senso dei due personaggi coinvolti, ricchi di parallelismi e dittologie: *Tu sei felice... tu sei possente... / Io vivo solo per questo amor* (Aida) e *Tu prostrata nella polvere, / Io sul trono, accanto al re* (Amneris). Né ciò impedisce che si prosegua anche con alcuni degli altri stilemi visti in precedenza: per esempio la ripresa alla fine di due versi consecutivi (che viene definita “epifora”) e in bocca ad ambedue le donne della parola chiave *rivale*.

Ma dopo una prima reazione istintiva che porta Aida a far valere la propria dignità, il proprio sentimento e il proprio (ancora ignoto) lignaggio, la protagonista ritorna ad essere remissiva e impaurita di fronte alla principessa egizia. Si delineano così ancora meglio che in precedenza i caratteri e le funzioni drammaturgiche delle due donne, ben individuabili in alcune costanti lessicali che le contraddistinguono, qui e per tutta l'opera: infatti mentre Aida insiste sul suo *amor(e)* e sull'invocazione di *pietà* (che nel corso del dramma rivolge, nell'ordine, agli dèi, ad Amneris, al faraone insieme con gli altri etiopi sconfitti e prigionieri, al padre Amonasro), Amneris ribadisce di considerare la propria rivale una (*vil*) *schiaiva* (lo si era già visto ad esempio nella scena iniziale dell'opera e tornerà dopo la marcia trionfale, così come questo sostantivo sarà l'appellativo sprezzante che [anche Amonasro utilizzerà](#) nei confronti della figlia per convincerla ad accondiscendere al

suo piano infido per scoprire i segreti militari dell'esercito egizio) e l'apostrofa ancora con l'imperativo *Trema*.

Tra le numerose altre spie poetico-linguistiche che dimostrano la drammaticità di questo momento espressa tramite uno stile melodrammatico tradizionale ma contraddistinto da scelte più personali di Ghislanzoni, si possono ricordare l'onnipresente rima *core/amore*, l'assenza dell'articolo determinativo nel sintagma *Segnar tua morte*, le inversioni sintattiche con collocazione del soggetto o del predicato in fine di frase o con anticipazione del complemento di specificazione nei versi *Segnar tua morte può questo amore... / Del tuo destino arbitra io sono / D'odio e vendetta le furie ho in cor*, le dittologie di quest'ultimo verso e di *vivi e regna*, l'iperbolico ed enfatico *Un deserto è la mia vita*, la diastole (cioè lo spostamento in avanti di una sillaba dell'accento di una parola) in *irrita*.

Anche in questo caso, malgrado l'identica struttura metrica e formale delle strofe attribuite ai due personaggi, Verdi non si è attenuto alla più banale prassi compositiva dei decenni precedenti che avrebbe molto probabilmente previsto un andamento ritmico-melodico analogo per entrambe le voci, ma ha accentuato attraverso la musica (nel canto e in orchestra) i rispettivi caratteri e sentimenti. Anzitutto si può ascoltare, all'arrivo di Aida in principio del duetto, il tema che ne aveva già contraddistinto l'ingresso in scena al suo primo apparire nell'opera e che costituiva un passo significativo del preludio, ulteriormente sviluppato nella strofa che inizia col verso *Amore! Amore! – gaudio... tormento*. L'ultima parte del duetto richiede poi un «Adagio – Cantabile espressivo» per la protagonista, accompagnata per lo più dal timbro leggero e gemente dei legni; viceversa, il furore di Amneris si esprime con un canto più scandito, accentato, impetuoso, rivolto verso la tessitura grave del contralto, tutto impostato sulla successione di terzine e ancora accompagnato (coerentemente con le parole del testo poetico) da un violento tremolo degli archi e dei timpani.

E così, anche alla fine, invece di sfruttare una tradizionale cabaletta, Verdi ha deciso di realizzare i «suoni interni» previsti dalla didascalia del libretto riprendendo da dietro la scena il [coro marziale con cui gli Egizi si erano precedentemente avviati alla guerra](#) e con cui ora si richiamano in adunata per festeggiare la vittoria: è a partire da questo tema che Amneris, orgogliosa figlia del faraone, invita con disprezzo la sua rivale a seguirla per constatare di persona in modo umiliante come le sue speranze affettive siano solo una vana illusione. Dal canto suo, Aida esprime il suo turbamento sfruttando un andamento più agitato, affannoso, che spazia da momenti in cui prevale il registro basso (anche all'unisono con Amneris) ad altri in cui la voce si slancia molto di più verso l'acuto (fino a toccare il 'do' tagliato dal secondo rigo sopra il pentagramma, la nota più alta richiesta in quest'opera al soprano), coprendo così nell'arco di poche battute un'estensione vocale di ben due ottave; non sarà poi un caso che, occorrendogli una zeppa di due sillabe con l'accento sulla seconda per ragioni armonico-melodiche, Verdi abbia reiterato in partitura la supplica chiave *pietà!*. E, legato a ciò, sempre a Verdi va attribuita la scelta, estremamente efficace dal punto di vista teatrale ed emotivo, di concludere questo duetto drammatico in modo ancora una volta non convenzionale ed estraneo al libretto, ovvero con la ripresa afflitta (solo leggermente variata e con un'ulteriore ripetizione della parola *pietà*) dei versi e della melodia con cui Aida aveva concluso la sua prima aria solistica, *Ritorna vincitor!*.