

Maria Venuso

La 'danza' di Amina e il 'canto' di Giselle.

**Alcune osservazioni comparative dal balletto *La Sonnambule* a *Giselle*,
passando per *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini***

Il presente contributo ha per oggetto la disamina della drammaturgia di uno dei balletti del repertorio ottocentesco sui quali più si è scritto e che ancora alimenta idee e utili riflessioni, *Giselle, ou Les Wilis* su musica di Adolphe Adam, coreografia di Jean Coralli e Jules Perrot e libretto da un'idea di Théophile Gautier, sviluppata per lo scenario da Jules Henry Vernoy de Saint-Georges (prima rappresentazione il 28 giugno 1841, all'Opéra di Parigi). In questa sede, sia pure con i dovuti limiti, si utilizzeranno i dati acquisiti dalla letteratura musicologica relativa a uno dei più fortunati esiti del melodramma italiano, *La Sonnambula, o i due fidanzati svizzeri* su musica di Vincenzo Bellini e versi di Felice Romani (prima rappresentazione al Teatro Carcano di Milano il 6 marzo 1831) e si tenterà di 'trasferirli' sul balletto principe del Romanticismo francese, a tutt'oggi inossidabile tassello del repertorio delle più grandi compagnie di balletto.

Il melodramma, quale arte teatrale fondata sul connubio di musica canto e gestualità, è il genere di spettacolo più legato alla rappresentazione ballettistica.¹ La musica è la parola del balletto, laddove il gesto si ferma; è l'anima del melodramma laddove la voce tace, la voce fuori campo del narratore o della mente del personaggio. E nel balletto la musica diventa voce e pensiero di quest'ultimo, completandone necessariamente l'espressione del sentimento o dell'azione.

La metodologia impiegata dagli studi musicologici (di diretta derivazione filologica) sarà qui applicata all'articolazione strutturale e drammaturgica del disegno coreografico, in quanto appare assai adatta a trasferire sul materiale ballettistico di rilevanza storica gli stessi criteri per decodificare l'intrinseco valore artistico e la potenza drammaturgica della messa in scena coreica. Senza alcuna pretesa di esaustività, in questo contributo si prenderanno in considerazione, sia pure in maniera non completa, i punti

* Allegati all'articolo: materiali video ed iconografici consultabili online su Acting Archives Review, numero 8 – Novembre 2014 (www.actingarchives.it cliccando su "Review").

¹ Cfr. M. Smith, *Ballet and Opera in the Age of Giselle*, Princeton, Princeton University Press, 2000; Eadem, *Ballet, Opera and Staging Practices at the Paris Opéra*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del Congresso internazionale di studi (Parma, Teatro Regio – Conservatorio di musica, 28-30 settembre 1994)*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997, pp. 172-318.

più significativi di due rappresentanti emblematici di entrambi i generi in oggetto, considerando che le ascendenze del balletto *Giselle* sono state per lo più ricercate nel mondo esclusivo della poesia e della letteratura, a cagione della genesi dalla situazione derivata da Hugo e Heine, che piacque tanto a Gautier, la cui paternità del libretto, condivisa con Vernoy de Saint-Georges, è a tutt'oggi controversa. La stretta collaborazione di Gautier e Saint-Georges – quest'ultimo già tecnicamente versato nella composizione di libretti da ballo, dal momento che aveva già lavorato per due fortunati balletti di J. Mazilier, *La Gipsy* (1839) e *Le diable amoureux* (1840) – era una prassi abituale al tempo e le tesi di autorevoli studiosi del Novecento (tra cui Serge Lifar, Ivor Guest, Edwin Binney) confermano la difficoltà di dirimere la faccenda dell'autorialità.² È fuor di dubbio che l'estro poetico di Gautier abbia contribuito in maniera determinante alla fortuna di *Giselle* non solo nell'idea, espressa in prima persona nel resoconto pubblicato su «La Presse» a pochi giorni dal debutto del balletto (il 5 luglio del 1841). La dichiarata fonte di ispirazione trovata nelle descrizioni del mondo lunare popolato di elfi e pallide Villi nel *De l'Allemagne* di Heine, la sua iniziale intenzione di ricavarne un balletto dal titolo *Les Wilis*, in realtà poco 'rappresentabile' secondo le abitudini correnti, nonché lo scambio di idee con Saint-Georges sul tema e sulla sua resa per il ballo, conducono all'esito che noi conosciamo, senza chiarirne i punti più problematici. Nella stessa lettera ad Heine Gautier dichiara l'intenzione iniziale di plasmare il profilo della protagonista sulla fanciulla spagnola del poema *Fantômes* di Victor Hugo, ma anche il successivo ripensamento dettato dalla mancanza dell'effetto scenico necessario. Il primo atto, di impianto più tradizionale, sarebbe dunque – secondo quanto lascia intendere il poeta – opera dello smalzato librettista Saint-Georges, quale fabula topica, con la definizione del carattere ingenuo fresco e 'diverso' della protagonista (diverso dai suoi simili), finalizzata essenzialmente a 'procurare' «la graziosa morta» necessaria all'introduzione dell'atto bianco³ di ascendenze germaniche, rendendo

² Si veda in merito E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, Bologna, Clueb, 2007, p. 106 e ss.

³ Per 'atto bianco' si intende quella parte di un balletto (il *ballet blanc* dell'Ottocento romantico) popolata da creature soprannaturali, generalmente donne vestite di leggerissimi e bianchi tutù. Dalle monache morte di *Robert le diable* di Giacomo Meyerbeer (1831) fino a *Raymonda* di Alexandr Glazunov e Marius Petipa (1898), gli atti bianchi appaiono una costante del balletto del XIX secolo, fino a *Les Sylphides* (1909), su musica di Fryderyk Chopin e coreografia di Mikail Fokine, nostalgica ricostruzione dello stile romantico e aereo di Maria Taglioni. La novità della scelta musicale operata da Fokine segnava la rottura definitiva con il balletto romantico letteralmente inteso. Come scrive Debra H. Sowell «L'affascinante immagine del corpo di ballo, che volteggia in tutù bianchi e lunghi fin sotto il ginocchio in balletti come *La Sylphide* e *Giselle*, dette origine alla denominazione di *ballet blanc*, di questo repertorio, una tradizione che sarebbe giunta fino agli anni Novanta dell'Ottocento, e che può ammirarsi ancor oggi nelle candide formazioni di ballerine-cigno

peraltro «accettabile e possibile all'Opéra» la leggenda narrata da Heine, «pur rispettando lo spirito della ...leggenda».⁴ La fonte è espressamente citata all'inizio del libretto di *Giselle*, dove Gautier riporta un brano di *De l'Allemagne* preceduto dalla dicitura «tradizione tedesca da cui è tratto il soggetto del balletto di *Giselle ou Les Wilis*».⁵

Temi, motivi e idealità del balletto romantico confluiscono magistralmente in *Giselle*, le cui fonti, come si è visto, contengono in nuce potenzialità espressive idonee a testare lo spirito del tempo. La fenomenologia del soprannaturale entra nella coreografia influenzandone gli esiti drammatici, che approdano a numeri di ballo a solo e d'insieme. Alla stregua di opere eloquenti come *Lucia*, *Sonnambula* e altre, *Giselle* riflette la *Weltanschauung* romantica con non minore evidenza.⁶

La Sonnambula e *Giselle* sono due capolavori molto più vicini di quanto non si creda.⁷ L'accostamento, apparentemente insolito, prende le mosse dall'affinità, intravista ma non sviluppata, tra *Sonnambula* e *Giselle* da parte di Giancarlo Landini: un confronto ritenuto dallo studioso «affascinante» quanto «fuorviante»:

riuscì a Bellini di costruire la più completa sublimazione romantica dell'amore, che nell'immaginario collettivo si presenta come una versione operistica delle punte e del tulle di *Giselle*. Accostamento affascinante, ma per certi versi fuorviante.⁸

che popolano il II e IV atto del *Lago dei cigni*». Si vedano in merito M. U. Sowell *et al.*, *Il balletto romantico. Tesori della Collezione Sowell*, Palermo, L'Epos, 2007, p. 25 e F. D'Amico, *Forma Divina-Novecento e balletti*, a cura di N. Badolato e L. Bianconi, Firenze, Olschki, 2012, p. 512.

⁴ «La Presse», 5 luglio 1841, cit. in Cervellati, *Théophile Gautier*, cit., p. 107.

⁵ In Ivi, p. 105.

⁶ Mi sia consentito di rinviare per, la definizione del profilo della protagonista a partire dalla prima idea di Gautier fino alla definizione finale del personaggio, a C. W. Beaumont, *The ballet called Giselle*, London, Dance Books Ltd, 2011 (prima ed. 1944), pp. 78-80 e all'imprescindibile studio summenzionato di Elena Cervellati.

⁷ Alberto Testa ha voluto vedere ne *La Traviata* verdiana il corrispondente operistico di *Giselle*, sottolineando il passaggio da un regime 'leggero' a uno 'drammatico' tra primo e secondo atto. Cfr. in proposito A. Testa, *Giselle: leggenda, simbolo, realtà*, in *Giselle*, per il Teatro dell'Opera di Roma, gennaio 1994, p. 39. L'accostamento ha avuto una certa fortuna nel mondo della danza, ma un'analisi approfondita delle situazioni e delle circostanze - sulle quali non ci si addenterà in questa sede - rendono in realtà diversissime le psicologie di *Giselle* e di *Violetta*. Nello stesso luogo, tuttavia, Testa coglie l'essenza dell'«emotività visiva» che contraddistingue *Giselle*: «musica senza suono, canto senza voce, linguaggio senza parole». Cf. Ivi, p. 46, cit. in M. Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, Roma, Armando, 2004, p. 83.

⁸ G. Landini, *Arcadiche eleganze vocali*, in *La Sonnambula*, Programma di sala del Teatro di San Carlo di Napoli, stagione 2001, p. 39. Su *Giselle* e l'ideologia che si esprime nel secondo atto del balletto, proprio in virtù di tale sublimazione, si veda E. Alderson, *Ballet as Ideology: Giselle, Act II*, in «Dance Chronicle», vol. X, n. 3 (1987), pp. 290-304.

Già Bruno Cagli, a proposito della moda delle eroine folli o sonnambule nei primi decenni dell'Ottocento, aveva sottolineato quanto *Giselle* si inserisse, al pari dell'opera belliniana, nella novità di un nuovo genere:

Come *Giselle* crea per le nuove platee la figura dello spirito che emerge dall'al di là per rivendicare il proprio diritto all'amore, così, le sonnambule, al pari delle eroine in preda al delirio, delle regine ingiustamente condannate, si servono della loro malattia per provocare il trionfo della verità. Si delira, prima di Lady Macbeth, soprattutto per dire il vero, per difendere il passato, acquistare l'aureola, condannare per il futuro i colpevoli.

Queste sonnambule del teatro musicale sono depurate da ogni scoria. La belliniana Amina, fragilissima ed eterea nel momento in cui, sull'orlo del tetto, cammina sulla trave pericolante nel bianco abito delle nozze non consumate, ne è la più perfetta astrazione.⁹

Il Landini stesso, dopo aver osservato che il risultato belliniano dovè certo più al linguaggio della tradizione napoletana (e come non avrebbe potuto?), nella «essenziale nudità» dell'«economia di mezzi» propria della Nina di Paisiello – semplice, trasparente e pura¹⁰ – che si riscontra nel canto nobile di Amina, nelle righe successive risolve egli stesso la sua affermazione in una direzione efficace. È proprio questo fattore che avvicina la *Giselle* di Adam-Gautier, pietra miliare del balletto romantico, al capolavoro belliniano, la cui influenza appare chiara agli occhi di chi non ha il campo visivo ristretto alla sola danza. La lunghezza e la semplicità della linea melodica del canto, la parsimonia della tecnica finalizzata all'ottenimento di un risultato innovativo (nel regno del brillante stile rossiniano) fece di Bellini Maestro indiscusso di quello stile elegiaco che non penalizza ma fa fluire sapientemente la drammaturgia dell'opera.

Dal balletto *La Sonnambule* al melodramma *La Sonnambula*: una prima trasformazione dal codice della danza al codice della musica.

È ben noto che un'opera di grande successo e valore artistico come *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini abbia attinto l'idea del soggetto da un balletto del repertorio francese (un balletto, tra l'altro, che non ha avuto la stessa fortuna dell'opera, per la costante abitudine di assegnare a musicisti scadenti e a coreografi non sempre di valore i lavori di balletto per i teatri d'Opera). Epperò, nel nostro tipo di speculazione, questo vuol dire molto.

⁹ B. Cagli, *Il risveglio magnetico e il sonno della ragione*, in «Studi musicali», a. XIV (1985), pp. 157-170: 165.

¹⁰ G. Landini, *Arcadiche eleganze vocali*, cit., pp. 33-34. Nina, una delle prime 'sublimazioni', nel teatro musicale, di un turbamento mentale. Cfr. Q. Principe, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, Milano, Mursia, 1991, pp. 77 e ss.

Di certo l'assunzione di un modello drammatico proveniente dalla messa in scena danzata era una cosa piuttosto rara per un librettista d'opera, vista la struttura del libretto da ballo.¹¹ Tuttavia è lecito pensare che una questione di praticità, dettata dalla fretta del momento (visto il cambio improvviso di argomento),¹² e la funzionalità di un *plot* di gran moda, strutturato secondo numeri agevolmente trasferibili in melodramma all'italiana (soli, duetti, masse etc.) e una sequenza già teatralmente ordinata, abbiano suscitato l'interesse di Felice Romani.¹³ La fonte di cui si parla è *La somnambule, ou l'Arrivée d'un Nouveau Seigneur*, su musica di Louis-Joseph-Ferdinand Hérold, coreografia di Jean-Pierre Aumer e libretto di Eugène Scribe, andato in scena il 19 settembre del 1827 all'Opéra di Parigi. Un panorama di riferimenti visivi e di allusioni musicali evocano la figura della giovane donna in *trance*, tanto di moda in quegli anni sulle scene francesi. Presto scomparso dal repertorio,¹⁴ il lavoro di Aumer-Hérold presentava, già nel 1827, tutte le caratteristiche peculiari del balletto romantico, con l'ambientazione idilliaca nella Provenza rurale, una trama la cui protagonista, graziosa fanciulla destinata alle nozze, vagava sui tetti in preda a sonnambulismo entrando e uscendo dalle finestre (come farà, cinque anni dopo, la Silfide nelle sue apparizioni dalla finestra della casa di James) in un clima da sogno nel quale immergere i suoi virtuosismi. Fonte del libretto era stata la *comédie-vaudeville* in due atti *La Somnambule*, che trionfò al Theatre du Vaudeville di Parigi il 6 dicembre del 1819, nata anch'essa dalla penna di Scribe, in collaborazione con Casimiri Delavigne (1793-1843).

Molti dei libretti e delle partiture venivano elaborati da compositori versati in entrambi i generi teatrali, i più noti dei quali al tempo erano Adolphe

¹¹ Si veda in merito F. Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», a. III, n. 6 (novembre 2013), pp. 1-25.

¹² *La Sonnambula* fu composta, com'è ben noto, in sostituzione dell'*Ernani*, dramma derivato direttamente da Hugo, cui l'autore non diede termine per preoccupazioni di natura prevalentemente censoria, da parte del Lombardo-Veneto. Il nuovo soggetto fu scelto sempre nell'ambito del repertorio francese.

¹³ *La Sonnambula di Vincenzo Bellini, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura*, a cura di A. Roccatagliati, L. Zoppelli, Milano, Ricordi, 2012, p. XXIII e ss.

¹⁴ Una recente ripresa per l'allestimento del Teatro dell'Opera di Roma del 2008, con coreografia di Luciano Cannito e regia di Beppe Menegatti, ha riproposto il balletto senza tuttavia la possibilità di una ripresa filologica, data la mancanza assoluta di qualsivoglia documento scritto, né di tradizione orale, come invece è avvenuto per gli altri balletti del repertorio ottocentesco. In questo caso il solo libretto, qualche vecchio dagherrotipo e i bozzetti dei costumi sono stati gli elementi che hanno garantito il rispetto della drammaturgia originale, così come fu annotata da A. Bournonville su uno spartito conservato in Danimarca, con l'aggiunta di un completo *Pas de Deux* (fatto inserire nel 1858 dalla ballerina Carolina Rosati). Cfr. in merito il Programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 2008, *La Somnambule*, pp. 12; 19.

Adam¹⁵ e Ferdinand Hérold (Parigi 1791 -1833),¹⁶ noti soprattutto per balletto e *opéra comique*, mentre fra i librettisti i nomi principali erano quelli di Eugène Scribe e Jules Henry Vernoi de Saint-Georges Georges, entrambi autori di più di venti opere e balletti all'Opéra, durante la Monarchia di luglio. I danzatori erano impiegati regolarmente nelle opere, mentre i cantanti, se non comparivano nei balletti, avevano comunque modo di collaborare in diversi modi; il tenore Adolphe Nourrit, ad esempio, scrisse il libretto per i balletti *La Sylphide*, *La Tempête*, *L'Ile des pirates*.

Quello che appare scontato, ossia la presenza di una trama, è in realtà l'elemento imprescindibile per un discorso su due generi che si fondano sulla stessa premessa di base: una storia da raccontare. Gli ingredienti fondamentali delle trame di opera e balletto, in questo contesto, erano pressoché gli stessi: contrasti politico-sociali e drammi amorosi. Entrambi i temi assumevano tuttavia un peso diverso, a seconda che si trattasse dell'uno o dell'altro genere (nel balletto si presentavano più leggeri rispetto all'opera e si concludevano per lo più con un lieto fine), mentre l'azione si svolgeva prevalentemente in Europa e nelle sue colonie, con particolare privilegio per le ambientazioni in Spagna, Francia e Italia. Il periodo storico favorito era per lo più quello medievale o dei secoli XV-XVII, una volta abbandonata la predilezione per l'età antica e del mito, tanto care alle messe in scena settecentesche. Il *cliché* librettistico generale imponeva formule rese popolari da Eugène Scribe, in cui non si escludevano soluzioni 'a effetto' (in genere più impressionanti nell'opera), colpi di scena, incidenti vari.¹⁷ Comuni erano molte scene tipiche: processioni, scene di preghiera, celebrazioni di fidanzamenti, balli in maschera, letture di missive rivelatrici, furiosi bacchanali, utilizzo di musicisti sul palco. Di ascendenza precipuamente *comique*, nel balletto, è il ricorso al 'colore locale', realizzato attraverso la ripresa di modelli folclorici montani, oltre alla eclettica varietà nell'impiego dei mezzi espressivi che si adattano al tipo di situazione o di personaggio di volta in volta presentato in scena.

¹⁵ Fu probabilmente per la sua forte personalità, tanto quanto per il suo talento, che Adam ottenne nove balletti, più di ogni altro compositore del suo tempo. Egli ne fece la sua attività grazie anche alle giuste amicizie, ottenendo la sua prima commissione, *La Fille du Danube* nel 1836, tramite la conoscenza di Eugene Desmares, amante di Maria Taglioni. Dal tempo di *Giselle* nel 1841, Adam conseguì il rispetto dovuto per essere accolto con ampio plauso nelle produzioni del teatro. Cfr. A. Pougin, *Adolphe Adam. Sa vie, sa carrière, ses mémoires artistiques*, Paris, 1877, cit. in S. Jordan, *The Role of the Ballet Composer at the Paris Opéra: 1820-1850*, in «Dance Chronicle», vol. IV, n. 4 (1981), pp. 374-388: 384, n. 34. Il potere di Adam, raro per un compositore di balletti, fu tale che riuscì a modificare la scena finale del balletto, in cui *Giselle*, invece di tornare nel sepolcro, veniva condotta da Albrecht su un letto di fiori, che l'avrebbero lentamente ricoperta.

¹⁶ Cinque furono le partiture di balletto presentate all'Opéra, tutte fra il 1827 e il 1829; egli morì 1833, prima che Adam iniziasse a scrivere per l'Opéra.

¹⁷ Cfr. Smith, cit., pp. 20-25.

Ambientato in un villaggio tra Arles e Tarascon, la dimensione campestre e arcadica della Provenza precorre lo scenario di *Giselle*, in cui la stagione della vendemmia e la danza dei giovani contadini corrispondono alla stagione della fienagione e alle danze dei popolani nella *Somnambule*. L'argomento si sviluppa nell'arco di tre atti e il libretto riferisce, com'era d'uso all'epoca, dialoghi e pensieri che sarebbero stati esplicitati sulla scena dai danzatori in una notevole quantità di sequenze pantomimiche.¹⁸ Il balletto appare totalmente epurato dall'elemento gotico, presente invece nel *vaudeville* e nel libretto del Romani per Bellini, e cioè del terrore popolare per le apparizioni notturne del bianco fantasma che infesta il villaggio e che si svelerà essere la povera fanciulla.¹⁹ La raffigurazione di una natura rassicurante e benigna, minacciata tuttavia dal timore di forti passioni, dall'angoscia generata dall'irrazionale notturno, dai turbamenti di un amore che sembra infranto per sempre riflettono il disorientamento generato dalla complessa situazione politica della Francia dell'epoca. Prima interprete del balletto fu Pauline Montessu, che pare fosse la favorita dell'allora Direttore Lubbert. Il successo immediato fece seguire riallestimenti a Copenaghen, per opera di Auguste Borronville, e a San Pietroburgo da parte di Didelot nel 1829. Nel 1859 anche Marius Petipa ne diede una propria versione, mentre non si hanno notizie precise sulle rappresentazioni italiane. Fatto sta che nel 1831 la trasformazione del soggetto in opera lirica, su libretto di Felice Romani e musica di Vincenzo

¹⁸ La storia narra dell'orfanella Thérèse, allevata dalla vedova di un ricco mugnaio e promessa sposa di Edmond, contadino benestante. L'ostessa del villaggio, Gertrude, è sua rivale in amore. L'arrivo di un nuovo signore del castello, elemento inesistente nel *vaudeville* di Scribe, sarà centrale nel balletto e nell'opera belliniana. Costui decide di trascorrere la notte nella locanda del villaggio, nella quale, nottetempo, non tarda a verificarsi un intrigante gioco di seduzione con Gertrude e la sua servetta Marcelline. A un sinistro rumore le due donne fuggono e Gertrude perde nella stanza il suo scialle: Thérèse entra dalla finestra in veste da notte, recando una lanterna. M. Saint Rambert (questo il nome del Signorotto) comprende immediatamente il suo sonnambulismo e cerca di sostenerla affinché non cada, ma l'arrivo dei paesani, tra i quali c'è anche Edmond, suscita immediata concitazione e sdegno per la riprovevole scena di palese tradimento, con l'inevitabile ripudio della ragazza da parte del fidanzato. Gertrude può finalmente approfittare della situazione e sposare Edmond, ma la madre di Thérèse fa presto a rivelare a tutti che anch'ella è compromessa, data la presenza del suo scialle nella camera da letto del signore. Intanto tutti possono vedere Thérèse camminare nel sonno sull'orlo del tetto del mulino rischiando di cadere nel vuoto ma, nella paura generale, il suono delle campane la ridesta e il suo Edmond può finalmente capire l'errore e perdonarla. Il signore che arriva nel villaggio da lungi rappresenta quella figura autoritaria immancabile in un contesto rurale e portatrice di superiori conoscenze scientifiche ignorate dalla massa di popolani incolti, ai quali l'uomo spiega la natura del sonnambulismo (*un par mio non può mentir*, dice seriamente nell'opera di Bellini, e il volgo ben lo crede, dopo aver immaginato chissà quale fantasma). Si veda in merito G. Guandalini, *Sonnambulismo e rappresentazione*, in *La Somnambule*, Programma di Sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 2008, pp. 37 e ss.

¹⁹ Ivi.

Bellini abbagliò il pubblico che, con tutta evidenza, all'azione danzata preferì *La Sonnambula* belliniana.²⁰

I ritmi narrativi della partitura del balletto erano stati dettati a Hérold dalla drammaturgia di genere, come d'uso al tempo, per cui la musica era stata espressamente scritta sul canovaccio ricavato dal coreografo sulla traccia del drammaturgo. Le connotazioni fondamentali non si discostano da quelle consuete per l'epoca: gradevolezza e fluidità per l'ascoltatore, all'occorrenza una *verve* ritmica, un fascinoso impasto timbrico per le scene più sentimentali, costante attenzione alle situazioni rappresentate in scena e alle esigenze coreografiche. Ancora una volta, una musica più funzionale che di spessore artistico autonomo. La partitura è divisa in tre atti e si compone di ventotto numeri musicali (ventitré originali e cinque aggiunti nel 1854), nelle quali Hérold si impegna a seguire la narrazione definendo temi melodici legati a personaggi e situazioni, come nel *Pas de Deux* del primo atto, mentre nell'*Introduzione* e nel *Finale I* (che nella versione del 1854 diventa *Finale II*) si ripresentano i temi principali del balletto con la scena del sonnambulismo e il *Finale III* con la riconciliazione dei due innamorati.²¹

Gina Guandalini, nel suo contributo sulla balletto per il Programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, sottolinea l'esiguità delle indicazioni musicali nel testo e mette in evidenza la frequenza delle citazioni tematiche. Quando, ad esempio, la sonnambula entra nella stanza del Signor di Saint-Rambert, l'orchestra riporta alla mente dello spettatore (e dei personaggi) le arie di danza della giornata appena trascorsa. Oppure, nel momento in cui ella cade addormentata sul divano dell'ospite, l'indicazione precisa è «L'orchestra suona l'aria *Dormez donc, mes chers amours*», un'arietta o ninna nanna allora molto celebre di Amadée (o Amedée) de Beauplan (1790-1853), pseudonimo di A. Rousseau. Ancora una volta la prassi del balletto preromantico di far comprendere la situazione scenica mediante la ripresa di brani già noti si ritrova nella comune pratica di Hérold, come sottolinea il suo biografo Benoît Jouvin, il quale del compositore elogiava la elegante «arte di arrangiarsi» tra brani altrui, perfettamente adatti al momento scenico, e colpi d'ala di ispirazione propria.²² Un'altra indicazione

²⁰ Nel 1946 il grande coreografo George Balanchine creò per la compagnia del Colonnello De Basil, a Montecarlo, un balletto omonimo ma con soggetto diverso, in cui la musica utilizzava brani tratti da *La Sonnambula* e da *I Puritani* di Bellini, riarrangiati da Vittorio Rieti. Cfr. Programma di sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 2008, *La Sonnambule*, p. 18-19.

²¹ La popolarità, all'epoca, della musica di questo balletto è testimoniata da riprese varie e parafrasi come il *Mélange* per pianoforte di Henry Karr (1828) e *Le Bal*, fantasia su temi de *La Sonnambule* di Nicolas Louis. Cfr. L. Tozzi, *Hérold, chi era costui?*, in *Sonnambulismo e rappresentazione*, in Programma di Sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 2008, *La Sonnambule*, pp. 34 e ss.

²² G. Guandalini, *Sonnambulismo e rappresentazione*, cit., pp. 39 e ss.

prescritta dal libretto annuncia «Una musica vivace e lieta» per accompagnare l'arrivo di un cesto nuziale inviato dal signorotto, assolutamente inconsapevole del dramma causato dal sonnambulismo della precedente sera, mentre un'ultima indicazione sottolinea la forte tensione emotiva della scena in cui Thérèse ricompare la seconda volta nelle vesti di sonnambula (scena assente nel *vaudeville* del 1819). In questo particolare momento l'attenzione del pubblico è catalizzata sul pericolo della rischiosa passeggiata della fanciulla e lo stesso potere emotivo scaturisce dalla medesima scena nell'opera di Bellini, specie se coadiuvato dalle grandi interpretazioni delle storiche "Amine" come la Malibran, la Lind o la Callas.

Il balletto di Hérold-Aumer aveva anticipato questa sensazione di *suspense*, in cui il pubblico assiste col fiato sospeso alla camminata della protagonista in stato di *trance* sull'asse del mulino sospesa nel vuoto, al di sopra della pericolosissima ruota. Una coloritura sentimentale che, grazie alla commistione di musica pantomima e danza, da arcadica diventa proromantica.²³ Fra le diverse arie prese in prestito, Hérold ebbe tuttavia il merito di essere stato il primo ad impiegare, nella prima scena di sonnambulismo, l'artificio delle arie ripetute, al fine di suggerire la rievocazione, da parte di Thérèse, di momenti felici del passato. E questo, come si vedrà qui di seguito, ritornerà con grande effetto drammatico in Bellini come in Adam, benché la 'tonalità' generale del balletto di Hérold-Aumer sia molto diversa da quello di *Sonnambula* e *Giselle*. L'atmosfera di *Sonnambula* è difatti pervasa da un'aria gaia e festante che, finanche nei momenti più delicati, conserva una certa leggerezza. La *verve* musicale è costantemente brillante e la scena del sonnambulismo presenta una 'oscurità comica' e non tenebrosa. L'orchestra dà voce musicale all'equivoco che fa già intuire il lieto fine; nella parte finale del balletto, nel momento in cui Edmond sta per sposare Gertrude e interviene in nobile Signore, è chiaramente percepibile una citazione della *ouverture* de *La gazza ladra* di Rossini. Un'atmosfera più lunare la si trova nella seconda scena di sonnambulismo. Il soggetto è vissuto nell'opera con notevole diversità, rispetto alla fonte ballettistica, che tuttavia permea il melodramma con la sua intrinseca impalpabilità.

La fonte francese costituita dai due testi di Scribe (*vaudeville* e balletto) non è tuttavia la sola ad aver influenzato il libretto di Felice Romani. Un altro testo attinente al tema del sonnambulismo, la *Dame blanche* di Boïldeu (1825), ridotta da Gaetano Rossi a libretto per Pavesi con il titolo di *La dama bianca di Avenello* per la Canobbiana di Milano nel 1830, incise con ogni probabilità sull'elaborazione del soggetto. Inoltre, la presenza a Napoli di un libretto anonimo sullo stesso soggetto e con gli stessi personaggi, intitolato *La dama bianca* e stampato per la rappresentazione al Teatro del

²³ Ivi, pp. 42-43.

Fondo nel carnevale del 1827, potrebbe far supporre una conoscenza dello stesso da parte di Bellini, che in quell'anno si trovava ancora nella città partenopea.

Veicolo esclusivo dell'ascesa verso il mondo degli spettri è, in questo particolare momento storico, come ben si sa, la donna. Eredità del riscoperto medioevo, oltre al folklore e alla ricerca della più genuina identità di ciascun popolo, le protagoniste femminili invadono la letteratura e ispirano le arti.²⁴ Con l'affermazione del romanzo gotico e l'invasione di elementi 'oscuri', il ramo che non devia verso l'orrido del romanzo nero vede congiunti elementi del romanticismo più sentimentale – ossia la storia d'amore (a lieto fine o meno) – e il paranormale, l'amore perduto e i conflitti interiori. Il confluire di questi stati d'animo lacerati dalla passione e dal dubbio, in un contesto spesso arretrato o 'isolato' storicamente e, specie nei momenti di maggiore tensione drammatica, ambientato in un paesaggio notturno in cui l'oscurità permettesse la rivelazione dei sentimenti più profondi, rende leggende miti e saghe nordiche gli scenari prediletti in Francia per il balletto, analogamente a quanto accadeva per l'opera in Germania.

L'altra faccia del "demoniaco", qualora si voglia intendere il significato etimologico della parola come manifestazione dell'anima di un individuo o di una più generica potenza divina che permetta di intendere il sovrasensibile, la si trova nel retroterra comune di ben più blandi fenomeni intesi come paranormali o metafisici, temuti perché sconosciuti. Uno di questi è il fenomeno del sonnambulismo, che a un certo punto divenne di gran moda nel XIX secolo.²⁵ Partendo dalla rappresentazione della figura di

²⁴ Il cliché della fragile fanciulla nelle vesti di protagonista aveva guadagnato il primo piano già in *Pamela, o la virtù premiata* di Samuel Richardson, romanzo in due volumi che vide la luce tra la fine del 1739 e l'inizio del 1740, che riscosse immediatamente un grande successo, inaugurando una fiorente stagione di eroine.

²⁵ Sarah Hibberd, partendo dalla fonte dell'opera di Vincenzo Bellini, il *ballet-pantomime La Somnambule* di F. Hérold - generalmente ricordato oggi in funzione dell'opera e che ispirò tutta una serie di popolari *vaudevilles* sul tema - illustra la forza e l'attrazione voyeuristica per i fenomeni di *trance*, negli anni finali della Restaurazione borbonica in Francia. Cf. S. Hibberd, "Dormez donc, mes chers amours": *Herlod's La Somnambule (1827) and dream phenomena on the Parisian lyric stage*, «Cambridge Opera Journal», Vol. XVI, n. 2 (luglio 2004), pp. 107-132. La studiosa procede con un'analisi delle relazioni fra sonnambulismo, mesmerismo, follia e soprannaturale, introducendo in primo luogo importanti sfumature sulla spesso generalizzata natura delle scene di *trance* nel teatro del XIX secolo, opponendo un modello alternativo a quello dell'eroina fuori di senno dell'opera italiana. La Hibberd illustra e le pratiche musicali specifiche della tarda Restaurazione a Parigi, che costituirono un momento cruciale nell'estetica e conseguentemente contribuirono al successo delle eroine sonnambule. Un panorama di allusioni visive e musicali concentrate attorno a queste figure femminili che, relazionate con le folli eroine dell'opera italiana, denotano una propria personalità, con le relative implicazioni sociali. Data la predominanza di episodi di follia, piuttosto che di sonnambulismo, agli occhi dello spettatore moderno quest'ultima patologia apparirebbe come una sorta di «follia diluita», a detta della stessa Hibberd.

Giovanna D'Arco sulla scena parigina del tempo, in cui la 'pulzella d'Orleans' veniva rappresentata come sonnambula, folle o invasata dal fanatismo religioso, la fascinazione per il mondo dell'inconscio a Parigi toccava il suo punto più alto fra l'aprile e il dicembre del 1827, dal momento che lavori di genere differente si concentravano sul tema del sonnambulismo.²⁶

Per ben otto mesi le scene parigine furono costantemente popolate da donne in *trance*, folli e sonnambule, tutte presentate nella stessa *mise*, ovvero in vestaglia bianca, a piedi nudi, con i capelli sciolti e gli occhi sgranati.²⁷

Le fanciulle erranti per i tetti delle case abbigliate in questa foggia sono oggi classificate come eroine dalla follia 'semiseria'. Amnesie, allucinazioni, comportamenti irrazionali e sonnambulismo appaiono tutti fenomeni confluiti nelle scene di pazzia e c'è da dire che l'opera lirica aveva accolto il fenomeno già prima, in chiave comica o semiseria, per poi farlo successivamente sfociare in chiave drammatica. Nel 1797 Luigi Piccinni (1764-1827), figlio del celebre Niccolò, compose un'opera buffa dal titolo *La Sonnambula*. Nel 1800, in occasione del Carnevale, il Teatro San Benedetto

²⁶ Secondo le ricerche più attendibili il termine *somnambule* apparve per la prima volta nel 1688 nel numero di ottobre della rivista *Nouvelles de la république des lettres*. L'argomento richiamava inevitabilmente l'evocazione di cause soprannaturali, di spiriti maligni e possessioni diaboliche. Intorno alla fine del XVII secolo si cominciò a constatare che il sonnambulismo non dipendeva né da Dio né dal diavolo e si cominciò a banalizzarne la visione. Qualche decennio più tardi apparve sulle scene parigine una commedia in un atto *Le Sonnambule*, rappresentata alla *Comédie-française* dal 19 gennaio 1739, sugli autori della quale vi è ancora disputa fra il conte di Pont-de-Veyle, il conte de Caylus o un Sallé segretario del conte di Maurepas. In ogni caso, pare sicura la genesi in un ambiente di signori libertini, amanti dei piaceri. Una storia di *quiproquo*, priva di qualunque riferimento al soprannaturale, che apre la strada all'interpretazione comica del sonnambulismo giunta fino a noi attraverso lo stereotipo del personaggio in camicia da notte che avanza a occhi chiusi e le braccia tese orizzontalmente in avanti. Cfr. P. Enckell, *Petite promenade sonnambulique*, in *La Sonnambule*, in «L'Avant-Scène Opéra», n. 178 (1997), pp. 62-65: 63-64.

²⁷ A partire da Nina, la protagonista dell'opera di Dalayrac *Nina, ou la folle par amour* (1786), sopravvissuta nel repertorio dell'*Opéra* nel balletto, basato sulla stessa trama, di Louis-Luc Loiseau de Persuis (1813), numerose figure femminili sconvolte dalla follia apparivano in *La Folle de Glaris*, un adattamento dell'opera di Conradin Kreutzer *Adele von Budoy* (1821) al Teatro Odéon, oltre che in un certo numero di lavori basati su novelle di Walter Scott, compresa *La Folle, ou le testament s'une anglaise* o *Emilia, ou la folle*, andati in scena rispettivamente al *Gymnase-Dramatique* e al *Théâtre-Français*. In questo frangente facevano la loro comparsa sulle scene le due eroine folli per antonomasia del repertorio shakespeariano: Lady Macbeth, la cui scena di sonnambulismo costituiva il punto culminante della *tragédie lyrique* di Hyppolite Chelard, *Macbeth*, andata in scena all'*Opéra* e Ofelia, interpretata da Harriet Smithson nelle recite dell'*Hamlet* all'*Odéon*. Ma lo spettacolo che accolse maggior successo fu il summenzionato *ballet-pantomime La Sonnambule, ou l'arrivé d'un nouveau seigneur*, che infervorò il pubblico di un grande entusiasmo, così che ben quattro *vaudevilles* sullo stesso tema furono rappresentati nei teatri secondari della città (*La Villageoise sonnambule*, *Héloïse*, *La Sonnambule du Pont-aux-choux* e *La Petite sonnambule*). Cfr. Smith, *Ballet and opera*, cit., p. 109, n. 2.

di Venezia presentò *La Sonnambula*, farsa giocosa su musica di Ferdinando Paer (1771-1839), libretto di Giuseppe Maria Foppa. Alla Scala di Milano nel 1805 Giulio Viganò mise in scena *La finta sonnambula*, 'ballo comico' rappresentato come intermezzo all'opera buffa *Lo stravagante e il dissipatore*, su libretto del Foppa e musica di Francesco Basily o Basili. Grande successo nel 1824, sempre alla Scala, del melodramma semiserio di Michele Carafa su libretto di Felice Romani: *Il Sonnambulo*.

Nel contesto storico parigino del 1820 la rappresentazione teatrale del sonnambulismo evocava tuttavia associazioni specifiche, dato il confronto dei coevi lavori letterari con gli esperimenti scientifici; il balletto di Hérold e quanto da esso scaturito inglobavano alcune delle idee circolanti nel 1827 sul tema dell'immoralità, il mesmerismo²⁸ e le ambigue relazioni fra inconscio e soprannaturale. Lo spettatore poteva partecipare a questo clima attraverso il potere narrativo della musica dei teatri parigini, in cui erano d'uopo i riferimenti allusivi e motivi familiari, oltre all'utilizzo di *cliché* musicali.²⁹

Queste strutture narrative (e il topos della fanciulla folle per amore) si affermano con imperitura vitalità drammatica.³⁰ Nel ponte ideale che collega la fonte diretta della *Sonnambula* a *Giselle*, l'avanzamento del tragico sulla scena procede in maniera progressiva: dal balletto *Sonnambule*, di diretta ascendenza comica, in cui il sonnambulismo è piuttosto un equivoco, all'opera di Bellini, che si muove «nella galassia stilistica e concettuale del *drame* e dei suoi derivati musicali»,³¹ con momenti di alto lirismo che promanano dalla tragedia solo sfiorata, a *Giselle*, in cui la tragicità della sorte della protagonista è il fulcro della vicenda.

Nella elaborazione della fonte parigina, Felice Romani opera una vera e propria evoluzione della «tonalità d'insieme del soggetto», nel comune intento con Bellini di trovare il registro stilistico di livello più elevato.³² Ne *La Sonnambula* l'innocenza di Amina ha un profilo musicale che Bellini sembra aver ricalcato su quella della *Nina o sia La pazza per amore* del 1789,

²⁸ Franz Anton Mesmer (1734-1815), studioso austriaco, si affermò in tutta Europa con fondamentali osservazioni sul magnetismo animale, sull'esistenza cioè di un equilibrio interno di ogni essere umano. Le malattie erano considerate squilibri su cui era possibile intervenire con l'elettricità, la suggestione, con l'induzione di *trance* durante la quale il paziente era in grado di compiere ogni tipo di azioni con coerenza e lucidità. Cfr. G. Guandalini, *Sonnambulismo e rappresentazione*, cit., p. 39.

²⁹ Cfr. Smith, *Ballet and Opera*, cit., p. 101 e ss.

³⁰ G. Carli Ballola, *Intorno all'astro maggiore. Nascita, apogeo e fine di un sistema solare*, in *Vincenzo Bellini: la vita, le opere, l'eredità*, a cura di G. Taborelli, Acireale, Banca Popolare Santa Venera, 2001, p. 16.

³¹ L. Zoppelli, *Il personaggio belliniano*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita. Atti del convegno internazionale (Catania 8-11 novembre 2001)*, a cura di G. Seminara, A. Tedesco, Firenze, Olshki, 2004, p. 146.

³² *La Sonnambula di Vincenzo Bellini, Riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica della partitura*, a cura di A. Roccatagliati, L. Zoppelli, cit., p. XXIV.

su musica di Giovanni Paisiello e libretto di Giuseppe Carpani, in un contesto in cui, fino agli anni Venti dell'Ottocento, il balletto mutuava sovente soggetti operistici.³³ La purezza della fanciulla è condizione essenziale dello sviluppo di tutta la drammaturgia. La *Nina* è l'opera che nella tradizione napoletana segnò l'inizio del cosiddetto genere *larmoyante*, l'ascendente della fresca purezza della *Sonnambula*, che ebbe notevole influsso sui soggetti operistici, dando vita alle eroine alienate per dispiaceri d'amore, quali saranno la *Lucia di Lammermoor* nel 1835³⁴ e la *Linda di Chamounix* nel 1842.³⁵

Sul personaggio di Amina, lo stesso Felice Romani scriveva, sulla «Gazzetta Ufficiale Piemontese» del 7 settembre 1836:

Il personaggio di Amina ... è forse il più difficile di molti ... Convieni che l'attrice sia schietta, ingenua, innocente, e nel tempo stesso appassionata, sensitiva, amorosa; che abbia un grido per la gioia come pel dolore ... in ogni sua mossa ... in ogni sospiro un non so che di ideale e insieme di vero, come si vede in certe pitture dell'Albani, come si sente in certi idilli di Teocrito; convieni ... che il suo canto sia semplice e nello stesso tempo fiorito, che sia spontaneo e nel punto medesimo misurato, che sia perfetto e non appaia lo studio.³⁶

La caratterizzazione della fanciulla Giselle sembra ricalcare alla perfezione questo personaggio. E non è necessario ripercorrere in questa sede quanto già noto in proposito. Se Gautier immaginava la sua Giselle come una felice combinazione di due opposti caratteri, quello etereo e quello terreno (fino ad allora sempre distinti e mai concentrati in un'unica ballerina) sintetizzati rispettivamente da Maria Taglioni e Fanny Essler,³⁷ è anche vero che Giselle nel primo atto esprime gioia di

³³ Questa tendenza sarà successivamente capovolta e i soggetti del ballo passeranno nei libretti d'opera. Sulla «migrazione tematica ballo-opera» si veda ancora G. Guandalini, *Sonnambulismo e rappresentazione*, cit., p. 47. Qui si ricorda come il *Nabucco* verdiano sia stato derivato dallo scenario di Antonio Cortesi, come la *Manon Lescaut* di Puccini sia stata costruita sullo stesso tema di Aumer, come *Le Corsaire*, balletto su musica di A. Adam e libretto di J. H. Vernoy de Saint Georges e Joseph Mazilier, abbia ispirato il *Corsaro* di Pacini e poi di Verdi. Nel Novecento inoltrato sarà invece il balletto a riprendere i soggetti delle grandi opere, con *La dame aux camélias*, *Manon*, *Carmen*, *Cenerentola*, etc. Un interscambio tematico che costituisce ancora oggi un fenomeno tipico delle produzioni teatrali, indipendentemente dal genere di appartenenza.

³⁴ Opera in tre atti su musica di Gaetano Donizetti e libretto di Salvatore Cammarano, da *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott. Prima rappresentazione al Teatro di San Carlo di Napoli il 26 settembre 1835.

³⁵ Opera in tre atti su musica di Gaetano Donizetti e libretto di Gaetano Rossi. Prima rappresentazione al Teatro di Porta Carinzia di Vienna, il 19 maggio 1842.

³⁶ Cit. in G. Carli Ballola, *Intorno all'astro maggiore. Nascita, apogeo e fine di un sistema solare*, cit., p. 72.

³⁷ Cfr. C. W. Beaumont, *The ballet called Giselle*, cit., pp. 78 e ss. Su T. Gautier e l'idea della danzatrice romantica si veda E. Cervellati, *Théophile Gautier e la danza. La rivelazione del corpo nel balletto del XIX secolo*, cit., pp. 199-218.

vivere e passione delicata, più che sensualità. Anche in *Giselle* vi è la nobilitazione del personaggio tipico della contadina, non più villanella *comique* (come ancora in *Sonnambule*), poiché la sua allegria non è spensierata gaiezza, come si evince da continui presagi, bensì solo felice scoperta di un sentimento puro e totalizzante, avviluppato nella rete di ripetuti ammonimenti che turbano finanche i momenti più belli.³⁸

L'anomalia psichica - un fenomeno tradizionalmente legato al genere femminile, in ambito artistico e letterario - diviene uno 'stato di grazia', un invasamento che ricorda la *trance* necessaria all'epifania degli dei pagani. Il Romanticismo aveva trasformato queste figure di folli, già «bizzarre e nevrotiche in diafane entità lunari», dalla *Muette de Portici* (1828) di Daniel Auber, su libretto ancora una volta di Scribe, alla *Lucia di Lammermoor* fino alla nostra *Giselle* e alla *Linda di Chamounix*.

Per Quirino Principe Amina è 'isolata' dal contesto generale delle eroine folli per amore, in quanto «intatta dall'eros, immune dal peccato, libera dalla follia. Passa attraverso il male che scivola su di lei senza intaccarla».³⁹ Non interessa, in questa sede, elucubrare sulla presunta purezza di Giselle o di Amina⁴⁰, ma notiamo come alla danza di Giselle ben si adatti la triade di aggettivi che Principe attribuisce al colore orchestrale della *Sonnambula*: «tenue, brillante e trasparente».⁴¹

Dall'opera al balletto: Amina si trasforma in Giselle.

Il carattere romantico della drammaturgia musicale di Bellini, benché essa propenda spontaneamente verso i modi di presentazione del classicismo tragico, mostra grande interesse per le suggestioni notturne e lunari.⁴² Se *La Sylphide*⁴³ aveva introdotto una serie di grandi novità, l'irruzione della

³⁸ Albrecht, nel primo atto, tenta di seguire Giselle in casa come fa Edmond con Thérèse in *Sonnambule*, nel tentativo di anticipare la prima notte di nozze, dopo il dono di anello e fiori e le danze d'insieme, ma la madre lo allontana. La situazione è la stessa ma la tonalità è profondamente diversa, in quanto il mesto diniego della madre di Giselle fa intuire che l'esito della vicenda sarà un altro e il pubblico stesso sa che Albrecht sta mentendo.

³⁹ Q. Principe, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit., pp. 36-37.

⁴⁰ Cfr. in proposito J. Mueller, *Is Giselle a Virgin?*, «Dance Chronicle», vol. IV, n. 2 (1981), pp. 151-154.

⁴¹ Ivi, p. 94.

⁴² Questo in perfetta aderenza alla *koinh#* culturale italiana nella quale il catanese affonda la sua formazione, dal momento che la suggestione ambientale delle Notti di Young o dei poemi ossianici fu, con ogni probabilità, il primo elemento della complessa poetica preromantica a essere accolto. Cfr. L. Zoppelli, *Il personaggio belliniano*, cit., p. 145.

⁴³ Lo scrittore e cantante Adolphe Nourrit, grande viaggiatore, immagina per Maria Taglioni, insieme alla quale era stato protagonista dell'opera di Meyerbeer *Robert le Diable* il 21 novembre del 1831, la trasformazione dell'opera del suo amico Charles Nodier, *Trilby ou Le lutin d'Argail* (1822), ne *La Sylphide*, spirito che seduce il fattore scozzese James, sottraendolo alle braccia della fidanzata Effie. Grandissimo il successo della prima rappresentazione, il 10 marzo 1832, con coreografia di Filippo Taglioni, musica di Jean

psicologia del sentimenti interiori trova in *Giselle* piena maturità. L'incubazione del nostro il balletto passa dunque necessariamente per *La sonnambula* di Vincenzo Bellini e Felice Romani.

Alla luce della particolarità della fonte utilizzata da Bellini e Romani, come nota Gioacchino Lanza Tomasi, l'origine ballettistica influenza a tal punto la stesura di *Sonnambula* da conferire all'opera «tratti formali specifici, unici nel quadro del melodramma romantico italiano».⁴⁴ Di qui una riflessione necessaria: siamo abituati, per cultura italiana, a dare precedenza all'opera e, per conferire valore al balletto, a leggerlo come un melodramma per trasferirvi categorie di pensiero proprie dell'opera. Più che leggere *Giselle* in chiave operistica, è principalmente l'opera di Bellini a poter essere letto come un balletto e, nel caso specifico, ci si dovrà rivolgere al summenzionato ascendente diretto, *La Somnambule* di Scribe-Hérold-Aumer avvicinando, con un procedimento inverso, il più importante balletto romantico (il cui paragone con la *Somnambule* sarebbe, in vero, dissacrante!) al lirismo della *Sonnambula* belliniana. Quest'ultima è un'«opera progetto» – come la definisce Tintori – «perché l'idillio non rientrava fra i generi melodrammatici praticati attorno al 1830, tanto più che *La Sonnambula*, proprio per la sua origine di *ballet-pantomime*, si distacca

Madeleine Marie Schneitzhoeffler, scenografie di Pierre Ciceri e costumi di Eugène Lamy, con l'innovazione del bianco e leggero *tutu*, mentre il libretto dà il via a tutta una serie di balletti ispirati allo stesso modello. Per la prima volta il pubblico assiste a una conclusione tragica in un balletto. La morte del protagonista suggella l'incapacità di conciliare, nel suo animo, gli opposti, mentre il pericoloso terreno dell'erotismo è accuratamente evitato dal bianco spirito, che nel primo atto invita deliziosamente James a seguirlo, con fare talvolta infantile e finanche dispettoso, mentre nel secondo evita ogni contatto diretto con lui. L'approccio erotico costituisce un pericolo per la Silfide, destinata a non poter (o non dover?) mai regalare la felicità all'amato, sì da morire nel momento dell'unico abbraccio. Il sognatore rincorre senza esito l'oggetto del suo desiderio onirico; la sfera sensoriale e sensuale annullano l'armonia e la felicità illusoria. Questo dualismo esistenziale richiama la visione dell'umanità e la concezione della vita che emergono dalla prefazione di Victor Hugo al *Cromwell* (1827): il poeta si batte per una nuova forma di dramma che rappresentasse la vita stessa, come riflesso della cultura e della società. La svolta che Victor Hugo imprime alla storia del teatro, con il prologo del *Cromwell* e con la *pièce Hernani*, teorizza e mette in pratica un nuovo tipo di azione scenica, con la mescolanza degli stili (tragico e comico, alto e basso, sublime e grottesco), con il rifiuto delle convenzioni classicistiche come l'unità di tempo e di luogo, la moltiplicazione dei personaggi, dei luoghi, dei registri linguistici. Ed è proprio il 'fantasma' dell'*Hernani* mai portato a termine da Bellini, ma in germe e presente nelle parti già composte, che si aggira in *Sonnambula*. Questa visione dell'uomo come 'essere duale' più volte sottolineato nella suddetta prefazione, diviene un interrogativo cruciale durante il Romanticismo. L'esclusione di uno dei due volti (quello materiale e quello spirituale) della natura umana e il risultato perenne di un essere incompleto sono concetti tradotti a pieno nella drammaturgia del balletto dei due Taglioni, non solo prototipo di *ballet blanc*, ma simbolo forte di questo dualismo, che si presta a diversi livelli interpretativi. Cf. in proposito E. Aschengreen, *La Sylphide: un balletto dedicato a un sognatore e alle sue aspirazioni*, Programma di sala del Teatro alla Scala, stagione 2005-2006, p. 23 e ss.; M. Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, cit., pp. 20-21.

⁴⁴ G. Lanza Tomasi, *Bellini*, Palermo, Sellerio, 2001, p. 99.

anche dall'articolazione drammaturgica delle precedenti partiture *larmoyantes* che ne sono l'antefatto in campo operistico».45 È questa originalità della sua struttura, sottolineata da Lanza Tomasi, che ci induce ancor più a confrontare quest'opera con *Giselle*, per le novità di cui il balletto si fece foriero nel mondo della danza.

Le analogie col balletto furono notate già all'epoca, quando il recensore dell'«Allgemeine musikalische Zeitung», in occasione della recita palermitana del 1833, riferì sulla presenza di «arie di danza» nell'opera. Dalla rappresentazione coreica è mutuata, ad esempio, l'attenzione per l'oggettistica: l'anello, prima donato in pegno d'amore, diventa simbolo di forte rimembranza affettiva. Sottratto alla disperata Amina nel momento della gelosia e poi nuovamente a lei reso alla fine della vicenda, nell'ultima scena del secondo atto il gioiello nuziale è ancora oggetto del pensiero della fanciulla, che rievoca la dolorosa rabbia di Elvino baciando il fiore, ormai inaridito, offertole dall'amato in segno di amore e di rispetto:

*La Sonnambula (Atto II, scena ultima)*⁴⁶

AMINA (si guarda la mano come cercando l'anello di Elvino)

L'anello mio... l'anello...

*Ei me l'ha tolto... ma non può rapirmi
l'immagin sua... Sculta ella è qui, qui... nel petto.
(si toglie dal seno i fiori ricevuti da Elvino)*

Né te d'eterno affetto

tenero pegno, o fior, nè te perdi.

Ancor ti bacio, ma... inaridito sei.

L'anello di fidanzamento, quale simbolo di amore eterno, è presente come referente di grande importanza psicologica ne *La Sylphide*: qui la bianca signora dei boschi lo sottrae dispettosamente a James, per poi renderglielo in punto di morte. In *Giselle* l'anello reale non esiste, ma è solo immaginato nel corso della scena pantomimica con Bathilde, la nobile fidanzata di Albrecht, nel momento in cui le due donne si incontrano al villaggio. L'unico gioiello in scena è la collana, dono fatto non dallo sposo, ma dalla rivale. Amina, al culmine del dramma, si toglie dal seno il mazzolino di fiori inaridito; così Giselle getta via il dono nuziale di Bathilde e ricorda la margherita, nel trasalimento della follia. ([video 1](#) e [video 2](#))⁴⁷

⁴⁵ Cfr. Ivi; F. Cella, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Vincenzo Bellini*, Milano, Vita e Pensiero, 1968, pp. 498-514.

⁴⁶ Il testo del libretto è tratto dal *Commentaire littéraire et musical de J.f. Boukobza, La Sonnambule, «L'avant-Scène Opéra»*, n. 178 (1997), pp. 6-54.

⁴⁷ Si è scelto di utilizzare, per la maggior parte dei video relativi al balletto *Giselle*, il film del 1969, per la regia di Hugo Niebeling e David Blair, con Carla Fracci ed Erik Bruhn (interpreti perfetti), con i solisti e il Corpo di ballo dell'American Ballet Theatre per l'effetto suggestivo che gli accorgimenti televisivi permettono (ad esempio le dissolvenze di immagine su determinati riferimenti musicali).

Il motivo dei fiori, anch'esso mutuato dal balletto, si offre ne *La Sonnambula* con il tema variato nella seconda sezione del cantabile del Duetto *Cara nel sen ti posi questa gentile viola* ed è ripreso sempre nella scena conclusiva, con l'aria di Amina *Ah! non credea mirarti*.

Tra le più famose scene di balletto (romantico) in cui la presenza di fiori costituisce un elemento importante del processo drammaturgico,⁴⁸ quella della margherita in *Giselle* appare emblematica, poiché strettamente connessa al destino della giovane e inserita in un analogo duetto pantomimico dei due amanti, che non si configura propriamente come *Pas de deux* canonico, in quanto presenta pochissima danza e, non essendo un pezzo 'chiuso', confluisce nella scena dell'intervento geloso di Hilarion, prima del *Pas de deux* vero e proprio inserito nella festa della vendemmia. ([video 3](#)) Con dei fiori bianchi lo spirito di Giselle accoglierà Albrecht nel bosco e con un fiore, in molte versioni del balletto portate in scena, si accomiaterà per sempre dall'amato alla fine del secondo atto. ([video 4](#))

Un bouquet avvelenato viene recapitato alla protagonista di un altro importante balletto del repertorio romantico, *L'Ombre*, andato in scena il 4 dicembre del 1839 al Teatro Bolshoj di San Pietroburgo, su libretto e coreografia di Filippo Taglioni, con musica di L. Wilhelm Maurer.⁴⁹ Ma l'ombra della contessa Angelica ha ben poco in comune con le protagoniste dei due più celebri balletti romantici del XIX secolo:⁵⁰ è vendicativa e ben diversa dalla pia Giselle e da tante altre anime destinate al martirio.⁵¹

⁴⁸ I fiori faranno perennemente parte dell'oggettistica del balletto classico ottocentesco, dai balletti di Petipa-Minkus e Petipa-Āajkovskij fino all'ultimo lavoro di Petipa-Glazunov, *Raymonda* (1898).

⁴⁹ Collocato cronologicamente tra *La Sylphide* e *Giselle*, *L'Ombre* di Filippo Taglioni, concepito per l'addio della figlia Maria a San Pietroburgo, segnava marcatamente il ritorno allo stile 'aereo' e il trionfo del *ballet blanc*. Non ebbe tuttavia grande fortuna, per via della debolezza del soggetto e della musica.

⁵⁰ Le affinità drammaturgiche con balletti successivi si ritrovano soprattutto ne *La Bayadère* (1877), per via della rappresentazione delle azioni sotto forma di sogno. Nel balletto di Petipa-Minkus il sogno è indotto dall'oppio, per cui Solor può ricongiungersi a Nikya nel regno delle ombre, mentre qui, come da versione originale del libretto di Gautier per *Giselle*, il sogno rivela al pubblico la presenza di un'altra donna che avrebbe poi - sia pure indirettamente - provocato la morte della protagonista. Nella versione originale del libretto Giselle compiva il primo ingresso in scena già presaga di quanto sarebbe avvenuto, per via di un sogno, in cui «era gelosa di una bella signora che Loys amava e preferiva». Il libretto fu pubblicato da Gautier in T. Gautier, *Théâtre, Mystère, Comédies et Ballets*, Paris, Charpentier, 1872, pp. 331-363. Cfr. *Programmi-libretti di balletto di J.-G. Noverre, J.B., Blache, J.H. Vernoy de Saint Georges, P.G. Gardel, T. Gautier*, «Acting Archives», a. III, n. 6 (novembre 2013), pp. 26-93: 72. Ne *L'Ombre* il Cavaliere Loredano sogna l'amata contessa Angelica, morta il giorno stesso delle nozze; il sogno rivela che il potente Gran Duca, deciso a dare in moglie la propria figlia a Loredano, si era voluto sbarazzare di Angelica facendole recapitare un bouquet di fiori avvelenati, i cui miasmi ne avevano provocato la morte. Lo spettro di Angelica allora si mostra a Loredano in un contesto di fiori e rivoli d'acqua, dove danza malinconicamente intromettendosi fra lui e la contessa Eudisia (come aveva fatto la Silfide con James ed Effie, nel *Pas de trois* del primo atto della ricostruzione di Pierre Lacotte, e

Le caratteristiche peculiari che Quirino Principe, nella monografia che dedica al capolavoro belliniano, attribuisce alle opere «sempreverdi» valgono allo stesso modo per il nostro balletto, specie nella considerazione della *Sonnambula* come «svolta» decisiva nel rapporto fra musica e trame teatrali.⁵² Così *Giselle*, dal medesimo punto di vista, costituisce una vera svolta nell'ambito del balletto narrativo.⁵³

Quattro anni dopo la messa in scena del balletto di Hérold -Aumer, il 6 marzo del 1831 veniva rappresentata al Teatro Carcano di Milano la prima de *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini. «Melodramma» – come da definizione del frontespizio del libretto – in due atti, la nuova opera si configurava come un idillio paesano, anziché dramma, inserendosi con qualche difficoltà entro categorie prestabilite, a causa della sua «atipicità».⁵⁴ Ispirato dagli amori per Giuditta Cantù, già sua amante dal 1829,⁵⁵ Bellini modellò la nuova opera su misure tipiche del genere idilliaco-sentimentale, acquisendo carattere del tutto diverso dai due libretti che Felice Romani aveva messo a punto, in quello stesso torno di tempo, rispettivamente per Donizetti e Bellini stesso, con *Anna Bolena* e *Capuleti e Montecchi*. Tuttavia, nonostante l'ambientazione campestre, *La Sonnambula* rivela «quel progetto implicito di un nuovo teatro musicale italiano – romantico e borghese – che si andava faticosamente precisando negli anni Trenta».⁵⁶ La vita semplice e idilliaca sul Lario, poi, aveva senza dubbio influito positivamente sul catanese, mentre Giuditta Pasta, scritturata per il Carcano, poteva aver

come farà Nikya nel terzo atto de *La Bayadère* di Natalia Makarova, frapponendosi tra Solor e Gamzatti durante la cerimonia nuziale). Alla festa per il nuovo matrimonio, l'Ombra si palesa anche alla Duchessa, nel momento in cui sta per firmare il contratto, strappandole la penna di mano e inseguendola perché respiri anch'ella il veleno dei fiori malefici. Alla di lei morte, un terremoto devasta il palazzo uccidendo tutti. Angelica e Loredano possono finalmente ricongiungersi nel regno della luce, proprio come in *Bayadère* le anime di Nikya e Solor saranno ricongiunte dopo il crollo del tempio. Il celeberrimo *Pas de l'Ombre*, in cui la protagonista tenta invano di afferrare la propria ombra, fu introdotto successivamente in altri balletti, tra cui *l'Ondine, ou la nayade et le pêcheur* di Perrot (1843).

⁵¹ Cfr. M. Pasi, *Fiori avvelenati per una vendetta*, in «Il Corriere della sera», 23 giugno 1994, p. 30, per la presentazione del balletto ricostruito da Pierre Lacotte per Alessandra Ferri e il Balletto di Nancy.

⁵² Q. Principe, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit., p. 5 e ss.

⁵³ Sulle affinità tra le scene dell'opera di Bellini e il balletto *Sonnambule* cfr. Ivi, pp. 50 e ss.

⁵⁴ L'opera fu detta 'semiseria' per via di qualche atteggiamento del coro e del personaggio quasi caricaturale di Alessio, ma essa si configura come un vero idillio, costruito su un lungo duetto d'amore. Cfr. in merito O. Andolfi, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, Roma, A. F. Formiggini, 1930, p. 11.

⁵⁵ Milanese, sposa di Ferdinando Turina, Bellini la incontrò a Genova in occasione della rappresentazione di *Bianca e Fernando*. Cfr. Ivi, p. 4.

⁵⁶ L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, in *La sonnambula*, Programma di sala del Teatro La Fenice di Venezia, stagione 1996, p. 49.

suggerito la scelta,⁵⁷ o meglio, la ‘virata’ dalla prima intenzione dell’*Hernani*.

Assegnata al filone dell’opera semiseria, nella quale, dalla fine del XVIII secolo, le situazioni tragiche non costituivano più appannaggio esclusivo della sfera aristocratico-eroica, essa portava in scena la dignità morale e sentimentale dei più umili.⁵⁸ La vicenda, fatta eccezione per la soppressione dei servitori dell’ostessa e del signore, nonché per il cambiamento nella onomastica dei personaggi (Edmondo e Thérèse si trasformano nei decisamente più poetici Elvino e Amina, mentre la madre Michaud e il signorotto De Saint - Rambert diventano rispettivamente Teresa molinara e Conte Rodolfo), è sostanzialmente la stessa del balletto di Hérold-Aumer, *La Sonnambule, ou l’Arrivée d’un Nouveau Seigneur*, trasposta geograficamente dalla campagna provenzale in un villaggio svizzero.⁵⁹

Come nota Claudio Mancini, l’interesse per un libretto del genere poteva considerarsi fonte di sincera ispirazione per Bellini, in quanto offriva diverse situazioni tutte fondate su una vasta gamma di sentimenti elementari (gelosia, furore, allegria, solitudine, etc.).⁶⁰ E saranno proprio questi sentimenti elementari, o meglio ‘universali’, a far trionfare il canone che si affermerà in *Giselle*. Stati d’animo di primigenia purezza che emergono nella musica (a dispetto del «logocentrismo» belliniano di

⁵⁷ Alle doti mimiche della cantante ben si addiceva la doppia scena di sonnambulismo, variante alle scene di pazzia già consuete nel teatro d’opera. Cfr. Ivi, p. 10 e ss.

⁵⁸ Il genere dell’opera semiseria nasce alla fine del Settecento come variante sentimentale o *larmoyante* dell’opera buffa italiana (o *dell’opéra comique* francese). I lavori principali del nuovo genere furono la *Cecchina, ossia la buona figliola* di Piccinni (1760, su libretto di Carlo Goldoni) e la summenzionata *Nina pazza per amore* di Paisiello. Proprio quest’ultima continuava a restare in repertorio grazie alle celebri interpretazioni di Giuditta Pasta, per la quale Bellini concepì il ruolo di Amina. Cfr. in proposito. L. Zoppelli, *L’idillio borghese*, cit., p. 51.

⁵⁹ Amina, casta e dolce orfanella, sta per convolare a nozze con il benestante Elvino e il paese tutto, tranne l’ostessa Lisa, di lui innamorata e gelosa della buona sorte della rivale, è lieto di partecipare alla festa per una così bella unione. L’arrivo del conte Rodolfo, che non risparmia alla sposa una serie di complimenti destinati ad ingelosire Elvino, è seguito dai racconti dei popolani sullo spettro che ogni notte infesta il villaggio. Come nel balletto, nottetempo l’ostessa si introduce nella camera del Conte con fare civettuolo, quando compare la sonnambula Amina in bianca veste notturna, ancora traboccante di gioia per la giornata di festa appena trascorsa. Nonostante il Conte, ben consapevole di quanto stia accadendo, si allontani con il dovuto rispetto, Lisa approfitta della situazione ambigua per far accorrere Elvino e i paesani a testimonianza del flagrante (presunto) adulterio. Al ripudio di Amina da parte del fidanzato e all’imminenza del matrimonio con Lisa, seguono l’intercessione del Coro presso il Conte, affinché riveli quanto accaduto e lo smascheramento della menzogna dell’ostessa, il cui fazzoletto era stato rinvenuto nella camera del conte dalla madre di Amina, che fa presto a svergognarla pubblicamente, come lei aveva già fatto con la figlia innocente. Il Conte, pur evitando cavallerescamente di mettere alla gogna Lisa, svela il sonnambulismo di Amina, che compare, ancora una volta dormiente, in equilibrio precario sul tetto. Assicurata la verità, ella si risveglia fra le braccia di Elvino.

⁶⁰ F. Boukobza, *La Sonnambula*, in «L’avant - Scene Opéra», n. 178 (1997), pp. 6-54 : 9.

stampo classicista),⁶¹ per far emergere quel romanticissimo ardore e quella ricercata semplicità che fecero della *Sonnambula* il grande successo che è a tutt'oggi. Nonostante l'attenzione precipua del catanese fosse rivolta alla purezza e alla musicalità intrinseca del verso poetico (a differenza di Verdi, che trarrà ispirazione dalle «situazioni», e così come Gautier era stato impressionato dalla situazione presentata da Hugo in versi),⁶² data la sua formazione e le sue idee estetiche Bellini non poteva astoricamente estraniarsi dal «processo romantico di decostruzione della drammaturgia tragica, di riduzione dell'astratta sublimità alla quotidianità colloquiale e molteplice del reale».⁶³ La drammaturgia dell'opera impone ai personaggi un processo di interiorizzazione tale che villani e borghesi si trasformano in figure emblematiche dal sentire più o meno nobile, grazie al dipanarsi del nucleo drammatico-concettuale dell'opera, che, come sarà in *Giselle*, fonda il suo sviluppo drammaturgico sullo «squilibrio del rapporto amoroso tra i due protagonisti»⁶⁴, rivelando «un amore tutto dedizione, senza riserve, quello di lei; un amore imperfetto, un po' egoista, legato all'idea di possesso quello di lui».⁶⁵

Sia pure con le dovute differenze, Amina prefigura *Giselle*. L'opera di Bellini, come già affermato, trae spunto da un *ballet-pantomime* preromantico subendone l'influenza in alcuni tratti formali specifici che confluiranno, nel decennio successivo, in *Giselle*, il balletto più importante della generazione romantica.

A proposito de *La Sonnambule*, scrive Franca Cella:

I singoli elementi sono spinti alla caratterizzazione per l'esigenza mimica: stizzosa la parte di gelosia, soave la prima ballerina innocente, nervoso nelle reazioni l'amante che, coi chiari gesti, e perciò con l'immediata sostituzione di una nuova sposa, deve significare contrarietà ed ira; galante - e perciò militare - il signore De Saint-Rambert, personaggio tipico del genere semiserio, con una superiorità cittadina affidata al riso frequente. L'elemento sentimentale veniva sfruttato sapientemente attraverso la prospettiva lirica concessa dal sonnambulismo.

Romani e Bellini lessero la vicenda soprattutto in chiave di idillio sentimentale, dell'elemento brillante quasi non s'accorsero; e quel poco fu alterato e confinato al ruolo marginale di Lisa. L'esclusione del dramma

⁶¹ Sul fatto che i versi e non le situazioni siano stati la principale fonte di ispirazione belliniana si veda L. Zoppelli, *Il personaggio belliniano*, cit., p. 134. L'aspetto classicistico del pensiero belliniano, che fa presentare il personaggio non tanto nel contesto di una posizione drammatica, ma dando voce alla sua struttura autodichiarativa in forma tendenzialmente monologizzante.

⁶² In una lettera comparsa su «La Presse» del 5 luglio 1841 e indirizzata all'amico Heine, lo stesso Gautier esprimeva il suo vivo interesse per la creazione di un balletto, che la lettura dello scritto gli aveva ispirato. Cfr. A. Testa, *Giselle*, cit., pp. 59-64 e E. Cervellati, *Théophile Gautier*, cit., pp. 100 e ss.

⁶³ L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, cit., pp. 54-55.

⁶⁴ F. Della Seta, *Bellini*, «Musica e Dossier», n. 15 (febbraio 1988), pp. 23-61: 54.

⁶⁵ Ivi.

dovette a un certo punto rendere accorto il maestro, che non vede, e perciò non fa, personaggi buffi, ma è portato dal non poter fare opera tragica a utilizzare stilemi di quella buffa. L'occhieggiare malizioso di Saint-Rambert permette d'intendere il fraseggiare semiserio del conte Rodolfo e certe sue reminiscenze del *Dongiovanni*.

Nel passaggio al melodramma la vicenda subisce un processo idealizzante e d'approfondimento sentimentale, accresciuto anche dal fatto che Romani e Bellini dimenticano l'assolutizzazione simbolica cui l'espressione per gesti costringe, e assumono quei dati, deformati per eccesso, come verità». ⁶⁶

La studiosa sottolinea come il melodramma romantico tenda a un «piano di verità», pur emergendo la dicotomia fra l'annullamento dei mezzi meccanici e degli artifici teatrali nella «illusione di vita» e la liricità di Bellini, che per natura si allontana dalla «concretezza», «astraendo i sentimenti in un mondo contemplativo [...] attraverso un'ambientazione concreta e paesana». ⁶⁷ Di qui la subordinazione della prospettiva del librettista, il quale concretizza l'ambientazione nelle persone dei paesani, secondo una visione tipicamente italiana e più specificamente lombarda, a quella del Maestro, giungendo a una idealizzazione del Coro, che diviene personaggio sognante, e dei luoghi ai quali cercava di dare corpo.

Anche la gestualità ballettistica, che nel libretto diventa parola, viene assimilata alla tradizione testuale propria dell'opera. Le situazioni che vedono protagonisti i due fidanzati sono colte e debitamente adattate alle esigenze dell'opera, grazie al vantaggioso canovaccio offerto dal testo di Scribe, che aveva evitato al Romani il consueto trasporto del dramma originale in prosa con l'organizzazione delle scene, poi tradotte nelle forme poetiche destinate al libretto d'opera e quindi organizzate secondo l'equilibrio musicale dei pezzi chiusi. Valga come esempio la situazione scenica del *Pas de deux* nella scena terza del primo atto del balletto di Hèrold:

La Somnambule (Atto I, Scena 3) ⁶⁸

«Thérèse et Edmond [...] témoignent leur joie, leur livresse.

- Tu est donc à moi, rien ne peut nous séparer! Dit Edmond.

[...] Edmond met au doigt de Thérèse son anneau de fiancée, puis lui donne un bouquet, [...] Thérèse porte alors à ses lèvres le bouquet [...] et le cache dans son sein».

Nell'opera il *Pas de deux* diventa contemplazione dell'amore nell'aria dell'anello (Atto I, scena V). L'intervento del Coro funge da corpo di ballo e fa da cornice al duetto, confermando lo stato di gioia dei due fidanzati: [\(video 5\)](#)

⁶⁶ Cfr. F. Cella, *Indagini*, cit., p. 500.

⁶⁷ Ivi.

⁶⁸ E. Scribe, *Oeuvres complètes*, Paris, e. Lebigre-Duquense, 1854, p. 65-77.

La Sonnambula (Atto I, scena 5)

ELVINO **Prendi: l'anel ti dono**
Che un dì recava all'ara
L'alma beata e cara
Che arride al nostro amor.
Sacro ti sia tal dono
Come fu sacro a lei;
Sia de' tuoi voti e miei
Fido custode ognor.

CONTADINI *Scritti nel ciel già sono,*
Come nel vostro cor.

ELVINO *Sposi or noi siamo.*

AMINA *Sposi!*
Oh! tenera parola!

ELVINO *Cara! nel sen ti posi*
Questa gentil viola.
(Le dà un mazzetto.)

AMINA **Puro, innocente fiore!**
(Lo bacia.)

ELVINO *Ei mi rammenti a te.*

AMINA *Ah! non ne ha d'uopo il core.*

ELVINO *Ei mi rammenti a te.*

AMINA E ELVINO *Caro(a)! Dal dì che univa*
I nostri cori un Dio,
Con te rimase il mio,
Il tuo restò con me, ecc.

AMINA *Ah! vorrei trovar parole*
A spiegar com'io t'adoro!
Ma la voce, o mio tesoro,
Non risponde al mio pensier.

ELVINO *Tutto, ah! tutto in quest'istante*
Parla a me del foco ond'ardi:
Io lo leggo ne' tuoi sguardi,
Nel tuo riso lusinghier!
L'alma mia nel tuo sembiante
Vede appien la tua scolpita,
E a lei vola, è in lei rapita
Di dolcezza e di piacer!
Tutto, ah! tutto in quest'istante, ecc.

CONTADINI, TERESA, ALESSIO *Ah! così negli occhi vostri
Core a core ognor si mostri:
Legga ognor qual legge adesso
L'un nell'altro un sol pensier.*

AMINA *Ah! Mio ben.*

LISA *(Il dispetto in sen represso
più non valgo a sostener.)*

[...]

ELVINO *Domani, appena aggiorni,
Ci recheremo al tempio e il nostro imene
Sarà compiuto da più santo rito.*

La figura del contadino Alessio, che nel secondo atto de *La Sonnambula* è disposto a mettere sottosopra tutto il villaggio per impedire l'unione con Elvino, potrebbe essere accostata a quella di Hilarion in *Giselle*, che non si cura di nulla pur di impedire l'unione della ragazza con Albrecht ([video 6](#)). Per quanto riguarda la drammaturgia dell'opera in oggetto, la traccia tematica del sonnambulismo, motore principale dell'evoluzione di tutti gli eventi, compare per la prima volta nella scena sesta del primo atto, quando il clima generale da festoso diventa cupo. La gioia del paese in festa per le nozze appare un antefatto del dramma che si sta per compiere e che viene annunciato dall'arrivo del Conte. Quest'ultimo è un personaggio inizialmente avvolto dal mistero, in quanto forestiero e perciò guardato dal popolo con sospetto e curiosità; ma la sua razionalità e le sue conoscenze scientifiche sono destinate a sollevare il velo che obnubilava gli occhi dei paesani, atterriti dal fantasma generato dalla superstizione popolare. La vicenda sembrerebbe qui declinare verso quell'orrido di spettri e demoni correlati all'azione di personaggi macchiati di colpe imperdonabili, in cerca di una redenzione che potrà essere conquistata solo con il sacrificio estremo della persona amata. Il *Liebested*, tema consueto nella *Romantische Oper*, è lontano dal sentire belliniano, ma sarà l'elemento fondamentale nello sviluppo della vicenda di *Giselle*. Ne *La Sonnambula*, il clima che si instaura in questo senso è destinato a rimanere solamente allusivo e sostanzialmente ambiguo, dal momento che il pubblico è ben consapevole che si tratta di suggestioni, così come è certo della integrità di Amina, ben marcata fin dal principio e che difficilmente avrebbe potuto offrire lo spunto per un capovolgimento radicale della situazione.⁶⁹ L'allusione sinistra è così ben costruita che le fosche tinte richiamate dal coro suggeriscono allo spettatore due analogie con scene del balletto *Giselle*: il racconto che Thérèse, madre adottiva di Amina, fa al Conte sulla

⁶⁹ Cfr. in merito Q. Principe, *L'opera tedesca nell'età romantica*, «Musica e Dossier», n. 58, (nov./dic. 1992), pp. 35-55: p. 48 e ss.

presenza dello spettro misterioso richiama quello della Madre di Giselle ai giovani del villaggio, sulla presenza delle Villi e sul destino toccato in sorte alle giovani ragazze che muoiono prima delle nozze. Nel bel mezzo di un contesto gioioso e pastorale, l'incupirsi dei toni dell'orchestra evoca le misteriose presenze

La Sonnambula, Recitativo e Coro (Atto I, Scena 6):

TERESA (con gran mistero)	<i>Sapete</i>
<i>Che l'ora si avvicina in cui si mostra</i>	
<i>Il tremendo fantasma.</i>	
CONTADINI	<i>È vero, è vero!</i>
RODOLFO	<i>Qual fantasma?</i>
TUTTI	<i>È un mistero</i>
<i>un oggetto d'orror!</i>	
RODOLFO	<i>Follie!</i>
CONTADINI	<i>Che dite?</i>
<i>Se sapeste, signor...</i>	
RODOLFO	<i>Narrate.</i>
CONTADINI	<i>Udite.</i>

Così, in *Giselle*, il racconto di Berthe ai giovani del villaggio annuncia la presenza delle Villi nei boschi e ammonisce le fanciulle a non lasciarsi irretire dalla foga per la danza, che potrebbe condurle all'infelice destino di diventare spettri notturni.⁷⁰ ([video 7](#))

Giselle (Atto I, Scena 6):

Ma danzerai dunque sempre? – dice a Giselle –, la sera, la mattina! È una vera passione, e questo invece di lavorare, di curare la casa!».
«Ella danza così bene!» dice Loys a Berthe.
«È il mio solo piacere – risponde Giselle –, come egli – aggiunge indicando Loys – è la mia sola felicità!».

⁷⁰ Nel caso di *Giselle* è proposto un *unicum* di aderenza fra struttura coreografica e libretto, in cui le parole rendono visibile la danza in un raro esempio di obbedienza del coreografo al librettista. Nel testo scritto, come nota Flavia Pappacena, a seconda delle situazioni cambia anche il ritmo e il registro espressivo. Sul libretto per la messa in scena della danza, con riferimento ad alcune caratteristiche specifiche del libretto per *Giselle* – in particolare a questa scena – e alle differenze sul programma del balletto francese e di quello italiano, si veda F. Pappacena, *Dal libretto di balletto alle note per la messa in scena*, «Acting Archives Review», cit., pp. 11-13.

«Sono sicura - insiste Berthe - che se questa piccola folle morisse, diventerebbe una Villi e danzerebbe ancora dopo la sua morte, come tutte le fanciulle che hanno troppo amato il ballo».

«Che volete dire!», gridano le giovani vendemmiatrici con paura, serrandosi le une contro le altre.

Berthe, allora, al suono di una lugubre musica, sembra descrivere un'apparizione di morti che, ritornati al mondo danzano insieme. I contadini sono colmi di terrore. Giselle soltanto ride e risponde allegramente alla madre che tanto non cambierà e che, morta o viva, danzerà sempre.

«Eh già! Ma è proprio questo che può nuocerti - aggiunge Berthe -. Si tratta della tua salute, della tua vita, forse!».

«È tanto delicata - dice rivolta a Loys -: la fatica, le emozioni, potrebbero esserle fatali. Anche il medico l'ha detto».

Loys, turbato da queste confidenze, rassicura la buona madre e Giselle, prendendo la mano di Loys la stringe al suo cuore, come per dirgli che, accanto a lui, non teme alcun pericolo.

Fanfane di caccia si odono in lontananza. Loys, preoccupato da questo suono, dà vivacemente il segnale della partenza ai vendemmiatori e sollecita le contadine ad avviarsi mentre Giselle, forzata dalla madre a rientrare nella capanna, manda un bacio d'addio a Loys, che si allontana seguito da tutti.

Per la scena dello spettro de *La Sonnambula*, il Romani organizza una sorta di ballata romantico-popolare, perché il Coro attiri il conte Rodolfo nella propria sfera superstiziosa, allorquando è fatta per la prima volta menzione dell'oscura presenza. La musica incontra l'intenzione popolare del librettista e con essa si fonde in un «realismo di sogno», che nell'ora del crepuscolo suggestiona le anime: ([video 8](#))

La Sonnambula (Atto I, Scena 6)

CONTADINI *A fosco cielo, a notte bruna,
Al fioco raggio d'incerta luna,
Al cupo suono di tuon lontano
Dal colle al piano - un'ombra appar.
In bianco avvolta lenzuol cadente,
Col crin disciolto, con occhio ardente,
Qual densa nebbia dal vento mossa,
Avanza, ingrossa, immensa par.*

RODOLFO *Ve la dipinge, ve la figura
La vostra cieca credulità.*

TERESA, AMINA *Ah! non è fola, non è paura:
ciascun la vide: è verità.*

ELVINO *In verità!*

CORO *Dovunque inoltra a passo lento,
Silenzio regna che fa spavento;
Non spira fiato, non move stelo;
Quasi per gelo il rio si sta,
I cani stessi accovacciati,*

*Abbassan gli occhi, non han latrati.
Sol tratto tratto da valle fonda
La Strige immonda □ urlando va.*

Le tinte tenui (*p.* e *pp.*)⁷¹, le armonie dolci (tonalità con due, tre, quattro bemolli) sono predominanti.

La caligine notturna dipinta dal Coro dell'opera richiama l'ingresso di Myrtha, la regina delle Villi, che appare in solitudine nella notte umida, nella scena terza del secondo atto di *Giselle*: ([video 9](#))

Giselle, (Atto II, Scena 3):

Un fascio di giunchi marini si schiude lentamente e, dal seno dell'umido fogliame, balza fuori la leggera Myrtha, ombra trasparente e pallida, la regina delle Villi. È circondata da un alone misterioso che rischiarà subitamente la foresta, fuggendo le ombre della notte. È così ogni volta che le Villi appaiono. Sulle bianche spalle di Myrtha palpitano e fremono diafane ali nelle quali la Villi può ammantarsi come in un velo di luce. Questa inafferrabile apparizione non può non restare ferma e balza ora su un cespuglio di fiori, ora su un ramo di salice; volteggia qua e là, percorrendo come se volesse riconoscerlo, il suo piccolo impero, di cui ella viene ogni notte a prendere nuovo possesso. Si bagna nelle acque dello stagno poi si sospende ai rami dei salici, come su un'altalena. Dopo un passo danzato da sola, coglie un ramo di rosmarino e con questo tocca alternativamente ogni pianta, ogni siepe, ogni cespuglio.

Le differenze di atmosfera sono tuttavia notevoli e appartengono a presupposti di partenza ben precisi, dacché con *Giselle* ci troviamo di fronte a un prodotto francese non estraneo alle influenze dei «motivi oscuri» tipici del mondo germanico, mentre l'italianità di Bellini e Romani ha concepito questo momento con una visione ben diversa dell'elemento soprannaturale, connaturata al gusto italiano, che rifugge solitamente il fantastico.⁷² Il Maestro catanese interpreta la dimensione onirica offerta dal sonnambulismo secondo le tipiche suggestioni che dall'opera tedesca erano confluite, più che nel *ballet-pantomime* alle origini del libretto di Felice Romani, in quel *ballet-blanc* che proprio in quegli anni nasceva a Parigi con *La Sylphide* e che trionferà, appunto, con *Giselle* nel 1841.

I versi appaiono intrisi di una certa ironia, mentre la musica accompagna la paura generale con convincente immedesimazione, come nota Giancarlo Landini a proposito di questo secondo coro:

⁷¹ Le due sigle stanno, nel linguaggio musicale, per *piano* e *pianissimo*.

⁷² Sulla ricezione in Italia del balletto *Giselle* si veda E. Cervellati, *Da Giselle (Parigi, 1841) a Gisella (Bologna, 1843). Traduzione e ricezione di un capolavoro in una città italiana dell'Ottocento. Atti del convegno L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società (Roma, 13-15 ottobre 2006)*, in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, Roma, Aracne, 2008.

...ascoltiamo l'accompagnamento del racconto, cupo quanto basta per creare l'atmosfera orrorosa e per capire che né Bellini, né Romani né il pubblico italiano sono disposti a credere sul serio ai neri fantasmi. *Sonnambula* non è il *Freischütz*; Bellini non è Weber.⁷³

L'ambiguità protrattasi fino a questo momento scompare alla fine dell'ultima scena, in cui tutto è chiarito e le paure si sono dissolte. Anche il paesaggio si rasserena, come l'aurora che scaccia i fantasmi delle Villi nella scena finale di *Giselle* (sia pure con esito differente, nonostante la stessa sensazione di uscita dal buio che il pubblico può percepire) e Amina, da fantasma immaginario, diventa finalmente sposa reale.

Bellini adopera il Coro attribuendogli un ruolo importante. Esso rimane sulla scena per quasi tutto il primo quadro, rientra all'inizio del secondo ed è nuovamente in scena, dopo un breve intervallo, in tutto il terzo quadro (atto secondo). Come scrive Otello Andolfi, l'azione corale

è innestata continuamente a brevi tratti fra una strofe e l'altra delle cavatine, a imitazione delle canzoni popolari, o anche in mezzo a un recitativo, quando il Coro è chiamato a partecipare quasi in funzione di personaggio, come nei classici esempi della tragedia.⁷⁴

Esso diviene elemento attivo e motore della vicenda stessa: il corpo di ballo che incornicia i gesti dei singoli protagonisti è qui massa di un paese festante.

Così avviene nella coreografia di *Giselle*: nel primo atto il corpo di ballo partecipa attivamente alle figurazioni che fanno da cornice al *Pas de Deux* dei protagonisti, dapprima disposto sullo sfondo nel valzer che Giselle inaugura da sola e poi, in maniera sciolta o composta secondo linee geometriche, muovendosi insieme ai primi ballerini nella consonanza della gioia per la festa della vendemmia. Come nella *Sonnambula* si verifica grande «precisione e aderenza degli accenti musicali col testo»,⁷⁵ così in *Giselle* la danza aderisce spontaneamente alla musica riproducendo un effetto unico. Non a caso si tratta del balletto romantico la cui coreografia, sia pure ripresa e rimaneggiata in parte, è giunta fino a noi in maniera più fedele rispetto ad altri lavori. Solo più di un secolo dopo, il mito è stato 'smantellato' (dal punto di vista gestuale, più che ideale, perché il linguaggio coreico è cambiato radicalmente, ma l'essenza dell'amore di Giselle è rimasta la stessa) e riproposto in veste completamente nuova, senza che tuttavia la partitura venisse sostituita.⁷⁶([video 10](#))

⁷³ Cfr. G. Landini, *Arcadiche eleganze vocali*, cit., p. 31.

⁷⁴ O. Andolfi, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit, p. 10 e ss.

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ci si riferisce in particolare alla versione di Mats Ek, creata nel 1982 per il Cullberg Ballet con Ana Laguna come protagonista, che abbandona le punte e trasferisce l'azione in un manicomio: Giselle, la sciocca del villaggio, l'emarginata, vittima della seduzione di

Il culmine della vicenda, ossia la risoluzione dell'equivoco che ha rischiato di consumare Amina, ma che si risolverà, nell'opera, in un lieto fine (mentre nel balletto di Adam-Gautier avrà esito tragico e la sublimazione del sentimento sarà totale), va in contro al passaggio – inevitabile quanto necessario – della donna attraverso un rituale di morte e resurrezione. La morte figurale di Amina sarà lo stato di *trance* che la isola dagli altri. Elvino dovrà 'sentire' la sofferenza espressa dallo struggente canto della fanciulla *Ah! Non credea mirarti*, momento di assoluto lirismo tragico che indurrà l'uomo a esprimere la sua 'consonanza', ossia il proprio dolore e pentimento, unendosi al canto di lei (*Più non reggo a tanto duolo*), intervento che si deve allo stesso Bellini, il quale volle inserire questo pertichino non previsto dal libretto di Felice Romani.⁷⁷ Fabrizio Della Seta parla di

intenso e purissimo legame di anime», del suggerimento di una «maggior responsabilità dell'elemento femminile ... un'inopinata celebrazione romantica della superiorità morale della donna da parte del freddo Bellini (ma non si dimentichi che il pubblico al quale si rivolgeva e che sanzionò il suo successo era principalmente quello delle romantiche gentildonne milanesi).⁷⁸

Niente di più consonante con il legame che Giselle vorrà insegnare, circa un decennio più tardi, ad Albrecht, dopo la sua trasfigurazione in Villi. Da un balletto a un'opera e dall'opera al balletto. Questo sembra il percorso dell'idillio campestre, della *comédie-vaudeville* che si trasforma in *ballet-pantomime* di carattere essenzialmente giocoso, che si ripiega nelle maglie della voce,⁷⁹ sfiorando appena la tragedia. La protagonista del nuovo balletto (sempre in territorio francese) porterà invece in scena una tragedia vera e propria nella quale l'esito di salvezza (per l'uomo) e il perdono stempereranno l'oscurità della morte, aprendosi al lieto fine dell'anima.

Albrecht, non morirà ma finirà folle. L'esperienza nel manicomio, dove sono rinchiuso altre fanciulle che hanno avuto la stessa sorte, renderà Albrecht un uomo migliore. Da non trascurare le rivisitazioni di Jerome Robbins (*The Cage*, 1951), Fergus Early e Jackie Lansley (*I, Giselle*, 1980), John Neumeier (*Giselle*, 1983 e 2000), Masaki Iwana (*The Legend of Giselle*, 1994), Maryse Delente (*Giselle ou le mensonge romantique*, 1995), quella firmata da Sylvie Guillem, nel 1998, per il Balletto Nazionale Finlandese, quella di Mark Tompkins (*Song and Dance*, 2004) – Cit. in E. Cervellati, *Théophile Gautier*, cit., p. 116, n. 134 – e la *Giselle* di Pontus Lidberg (2012).

⁷⁷ Sulle felici intuizioni di Bellini si ricordi anche l'espunzione della prevista scena di agnizione di Amina quale figlia illegittima da parte del Conte Rodolfo, della quale rimane eco in alcuni versi ancora presenti. L'eliminazione della scena allontana *La Sonnambula* dai cliché più consumati, elevando temi e personaggi al di sopra dell'idillio di maniera. Cfr. F. Della Seta, *Bellini*, cit., p. 55.

⁷⁸ *Ivi*, p. 56.

⁷⁹ Dal titolo del lavoro di G. Alfano, *Nelle maglie della voce: oralità e testualità da Boccaccio a Basile*, Napoli, Liguori, 2006.

Il filo rosso che lega questi quattro momenti della storia del teatro, dalla commedia di Scribe al balletto di Gautier, è senza dubbio la scrittura librettistica, o meglio l'idea che nasce, si modifica e si eleva a poesia, per diventare musica, canto, danza. Francesco Degrada, in proposito, sottolinea il valore del libretto nell'economia del piano drammaturgico belliniano, evidenziando come il testo letterario non sia né prevalente né subordinato rispetto alla musica (che è l'elemento dalla percezione innegabilmente più immediata da parte del pubblico), parlando piuttosto - e a ragione - di una dialettica vera e propria fra testo e musica:

le relazioni dialettiche che intercorrono tra musica e testo, considerando la loro unione come insieme stratificato e complesso di significati, organizzati in un delicato equilibrio di interrelazioni, di tensioni, di condiscendenze compiacenti e di più o meno rilevate resistenze tra i due sistemi di segni; molteplicità dinamica e attiva di situazioni dunque (aperte sino a un certo grado all'ulteriore intenzionalità del gesto interpretativo, ognuna delle quali mantiene una propria valenza specifica all'interno del singolo momento linguistico e dell'opera nel suo insieme (intesa come totalità omnicomprensiva del progetto drammatico) [...]. Il rapporto tutt'altro che pacifico che si instaurava tra Bellini e i suoi librettisti (e in particolare con il principe dei suoi librettisti, Felice Romani) Prosegue nella concreta strutturazione musicale della parola, nella complessa fenomenologia del rapporto musica- testo.⁸⁰

Ma è un'osservazione successiva del Degrada che fa nascere una ulteriore riflessione sulla 'confluenza' della *Sonnambula* in *Giselle*, sulla scia di quanto già rilevato nello studio di Franca Cella a proposito delle fonti francesi di Bellini e Romani e più precisamente nelle modifiche strutturali intervenute nel passaggio dal balletto *La Sonnambule* al melodramma, che si concretano nell'idealizzazione e nell'approfondimento sentimentale che emergono grazie al rifiuto, da parte degli autori, della

assolutizzazione simbolica cui l'espressione per gesti costringe, e assumono quei dati, deformati per eccesso, come verità... Il gesto, carico d'espressione, entra a far parte della tradizione gestuale già propria del melodramma, si lega ad essa nonostante la diversa provenienza e fisionomia»⁸¹

L'assunto già in precedenza citato, giustissimo nel suo riferimento al passaggio dal balletto di Hérold-Aumer, non va tuttavia inteso in senso assoluto per il balletto *tout court*, rispetto al melodramma, come se la costrizione a simbolo, dettata dalla mancanza di parola scritta o cantata, congelasse o cristallizzasse in un'azione stereotipata (com'è spesso quella del balletto di maniera) il sentimento e ne rendesse impossibile

⁸⁰ Si veda in merito F. Degrada, *Prolegomeni ad una lettura della sonnambula*, in G. Pestelli (a cura di), *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 321-322.

⁸¹ Cit. in Ivi, pp. 323-324.

l'interiorizzazione più profonda. È anzi vero che il passaggio naturale della gestualità dal balletto al melodramma conferisce espressività visiva al momento musicale, ma il profondo clima di mutamento che negli anni trenta del secolo stavano vivendo entrambi i generi permette di spiegare quanto il gesto del balletto *Giselle*, epurato dal manierismo di circostanza, assumerà valenze diverse. L'anello di congiunzione ce lo offre lo stesso Degrada, quando sostiene che

la mediazione tra gesto pantomimico e gesto melodrammatico è offerta da un linguaggio che l'aderenza assoluta ai moduli e alle convenzioni della tradizione melica e operistica italiana priva di ogni connotazione realistica. La sua consistenza, ancorché il registro adottato sia, per quanto attiene alle scelte linguistiche, medio e non sublime, è esclusivamente, iperbolicamente... letteraria.⁸²

Il distacco più evidente dal balletto di Hérold-Aumer sta nella psicologia profonda dei due personaggi principali, oltre che nel valore intrinseco di musica e coreografia.

Dal gesto al canto e dal canto di nuovo al gesto più consapevole di un balletto ormai maturo, nutrito dei sedimenti dell'opera di un italiano a Parigi e 'colorato' dalle ascendenze dell'opera romantica tedesca.

L'unione di «semplicità e profondità»,⁸³ l'aereità dello stile derivante dalla impalpabilità del balletto che ne aveva palesemente influenzato la tecnica narrativa - non solo per le situazioni previste nello scenario (e qui ci si riferisce al balletto *Somnambule*) ma anche per la gestualità rituale, come già detto - sono tutte peculiarità che avvicinano l'opera a *Giselle*, la cui struttura coreografica e drammaturgica è quella che confrontiamo, in questa sede, con la musica belliniana.

Se Bellini sa «interrogare in musica la radice del gesto e dalla parola»,⁸⁴ la naturalezza e la semplicità apparente sono le caratteristiche principali della coreografia del primo atto, quello terreno. Aereità e ancora apparente semplicità descrivono il regno dell'aria e delle creature infernali. È l'esito rispettivo del canto e dalla danza, due codici che assumono qualità immaginifiche e presentano una struttura in molti punti analoga. Lo stesso Landini descrive quella di Amina come «una vocalità talmente studiata da apparire semplicissima»⁸⁵ e questo è quanto *Giselle* appare in danza: la sublimazione di una materia vocale ampia e generosamente colorata, che appartiene al soprano post-rossiniano, la cui tessitura tende più al patetico

⁸² Cfr. Ivi.

⁸³ In una lettera a Francesco Florimo del 13 agosto 1835, cit. in C. Rosen, *La generazione romantica*, Milano, Adelphi, 1997, p. 672, lo stesso Bellini scrive: «La natura piana e corsiva delle cantilene che non ammettono altra natura d'strumentazione che quella che vi è».

⁸⁴ Cfr. F. Cella, *Opera di sussurri*, in *La Sonnambula*, Programma di sala del Teatro di San Carlo di Napoli, stagione 2001, pp. 14-15.

⁸⁵ G. Landini, *Arcadiche eleganze vocali*, cit., p. 46.

che al virtuosismo, alla conciliazione dei contrari.⁸⁶ Niente di più consono alle sfumature che la danza offre per circoscrivere il personaggio di Giselle, come si vedrà qui di seguito con la disamina di alcuni dei punti nodali di queste due fortunate creature del Romanticismo europeo e la mitizzazione che ne derivò per le prime interpreti: Giuditta Pasta,⁸⁷ per l'opera, e Carlotta Grisi,⁸⁸ per il balletto.

Il clima di festa che si respira all'inizio dell'azione, nell'opera come nel balletto, inserisce il quadro scenico nel consueto sistema descrittivo oleografico dell'idillio campestre. La 'canzone a ballo' *In Elvezia non v'ha rosa* in ritmo popolare di 6/8 e in tonalità di Sol maggiore tesse le lodi di Amina e corrisponde alla sia pure più stringata entrata dei vignaioli in Giselle.⁸⁹ ([video 11](#))

⁸⁶ J. Cabourg, *Profil des voix*, in *La Somnambule*, in «L'Avant- Scène Opéra», n. 178 (1997) pp. 66-68: 66.

⁸⁷ Giuditta Maria Costanza Negri, nata a Saronno il 28 ottobre 1797 e iniziata alla musica dallo zio materno, dilettante di violoncello, studiò canto a Milano con Giuseppe Scappa, sostituito di Lavigna alla Scala, dove il soprano esordì nel 1815. Sposò molto giovane l'avvocato e tenore dilettante Giuseppe Pasta, ricoprendo i ruoli principali nelle opere rappresentate a Milano e al *King's Theatre* di Londra. Dopo la nascita della figlia Clelia fu scritturata dal Teatro Argentina di Roma, al Teatro Nuovo di Trieste, al Nuovo di Padova, al Carignano di Torino e al *Théâtre- Italien* di Parigi fino ad arrivare a San Pietroburgo, nel 1841. Inizialmente alcune sue note velate, sorde e finanche aspre davano l'impressione di una voce ribelle o non sufficientemente educata. L'alto senso drammatico del fraseggio (una delle grandi conquiste del Romanticismo musicale) segnò la distanza con le altre interpreti e l'inizio del canto cosiddetto 'moderno'. Aveva una voce da mezzosoprano, sulla quale erano innestate con scaltriti artifici le note del soprano, sì da farne un odierno soprano drammatico. Dopo il ritiro dalle scene non tenne una vera scuola, ma non rifiutò consigli e lezioni ad aspiranti meritevoli. Nel 1864 morì di bronchite a Como, dove si era trasferita. Cfr. *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, pp. 1758-1759.

⁸⁸ Carlotta Grisi fu la danzatrice italiana passata alla storia per aver creato il ruolo di *Giselle*. Nata a Visinada, un paesino dell'alta Istria, nel 1821, ella dimostrò fin dalla prima infanzia una spiccata attitudine per la danza e, già all'età di sette anni, calcò il palcoscenico milanese impegnata in un ruolo da solista. Formatasi con il Maestro francese Guyet, danzò a Napoli, Venezia, Vienna e in Inghilterra, dove mise in bella mostra il suo talento per il canto. Il grande soprano Maria Malibran l'avrebbe voluta cantante, consigliandole di abbandonare la danza, ma la Grisi preferì esprimere la propria arte attraverso la levità dei suoi passi, continuando a regalare momenti di 'bel canto' ai soli amici. Théophile Gautier, innamoratissimo di lei, ne descrisse il sorriso «alla Leonardo da Vinci, con più tenerezza e meno ironia»; la definì *fauvette* ('capinera'), per le sue ali e la sua voce melodiosa. Per lo scrittore rappresentava la bellezza femminile fragile ed effimera, fonte perenne di amore. Le cronache dell'epoca la raffiguravano di media statura, sottile, dal piede minuto e dall'incarnato fresco e puro. Compagna del Maestro e coreografo Perrot, la Grisi seppe essere brillante nel primo atto, eterea nel secondo, come lo sarebbe stata Maria Taglioni (con la quale Perrot aveva lavorato per quattro anni, attingendo moltissimo dallo stile 'aereo' della grande *étoile*).

⁸⁹ La struttura delle strofe della canzone, tema-vocalizzo-coda è confrontabile con la struttura del *Pas de deux* di impianto classico in cui il tema corrisponde all'adagio melodico, il vocalizzo alla variazione di bravura, la coda alla coda stessa del *Pas de Deux*.

Nel balletto la breve ma efficace *ouverture* denota un inizio *in medias res*, rispetto alla tragedia che si annuncia già nelle prime battute. L'*allegro con fuoco* e l'organico utilizzato da Adam proiettano immediatamente l'uditore nel vorticoso circolo delle Villi, sottolineato con crescente ostilità dagli archi e confermato dagli ottoni, che annunciano con timbri inquietanti il mondo dell'aldilà, in cui sprofonderanno i protagonisti.⁹⁰ Presto, però, le fosche tinte⁹¹ si stemperano nel placido *Andante* che dipinge la scena idilliaca del mattino campestre, nel quale il risveglio della natura solleva il sipario sulla vicenda che sta per essere portata in scena (alternanza delle tonalità in sol minore/la - utilizzo delle tonalità 'agresti' di sol e fa maggiore).

Lo *status* di contadina Giselle è reso da Adam con l'*Allegro ma non troppo* che segna il suo ingresso in scena, in 6/8, rapido e leggero, un perfetto ritratto sonoro della sua tenera ingenuità. Qui il compositore avrebbe potuto optare per un 'pezzo chiuso', un numero riservato alla protagonista, che sarebbe terminato in maniera netta, sì da concedere spazio agli applausi normalmente riservati all'ingresso della prima donna. Il pezzo invece non termina, bensì confluisce dapprima nel commovente incontro con Loys e, di lì a poco, nella ingannevole dichiarazione d'amore. Ingresso emozione e dichiarazione costituiscono un momento unitario, come unica è la scena del libretto, così che la drammaturgia della narrazione non venga interrotta, conservando la sua forza emotiva, e la narrazione proceda senza interruzioni.⁹² Si tratta di un particolare degno di rilievo, benché la semplicità dia quasi per scontato l'esito: condurre opportunamente il pubblico sull'azione, quindi sui protagonisti, e non sugli interpreti, come spesso accadeva e accade ancora. Il commovente moto di sentimenti che ne deriva, alla fine del secondo atto, inizia in questo momento e con questi espedienti finalizzati a evitare qualsivoglia distrazione, come se si trattasse della lettura di un testo scritto, in cui la concentrazione del fruitore è tutta rivolta al dipanarsi della vicenda. ([video 12](#))

All'osservazione delle rappresentazioni più moderne, il balletto di Adam è letto ancor più alla stregua di un'opera. I suoi personaggi si trovano coinvolti in dialoghi e monologhi di natura sentimentale e contemplativa, analogamente a quanto si verifica nei recitativi e nelle scene drammatiche del melodramma. Questo aspetto è oggi pressoché scomparso dal balletto, in quanto determinate sezioni, quando non sono state trasfigurate in numeri danzati, sono relegate a piccole scene della durata di pochi minuti,

⁹⁰ È l'incalzare delle infernali creature che subito scuote l'orecchio dell'uditore e lo conduce, suo malgrado, già nell'atmosfera del secondo atto, vera 'novità' del balletto.

⁹¹ Non vi è definizione migliore di quella verdiana di «tinta», per descrivere questa introduzione, e non solo, attraverso il clima dato dagli elementi timbrici, ritmici, armonici.

⁹²Cfr. F. Sartorelli, *A proposito di Giselle, Note a margine della musica di Adam*, www.fabiosartorelli.net/materiale%20didattico/.../Note%20su%20Giselle.pdf.

ben lontane dalla gestualità danzante di intensa valenza teatrale che ne aveva caratterizzato la creazione.

Il registro limitato di passi e figure accademiche, nel primo come nel secondo atto, consente a tutt'oggi di concentrare l'attenzione sull'espressività dell'azione, sull'interpretazione dei personaggi, sia da parte dei danzatori sia del pubblico. Come per la musica, ciò è reso possibile grazie alla semplicità dell'impianto e all'utilizzo di *Leitmotiv* coreutici, come illustra il Beaumont,⁹³ a proposito del tema della gioia: il piacere della danza è espresso da Giselle attraverso una serie di *ballonnés* (il termine indica una sospensione in aria, in questo caso eseguito con ritmo incalzante), *piqués* (denota un ancoraggio della punta sul pavimento, con spostamento nello spazio) e *temps de flèche* (qui uno scambio delle gambe *en l'air*, con rapido sviluppo della seconda gamba sull'accento forte) in una sequenza che ricorre nella danza della vendemmia, nel dialogo con la madre, nella descrizione della sua gioia di danzare fatta a Bathilde,⁹⁴ poi ancora in coppia con Albrecht nel valzer dei contadini, per ripresentarsi, rallentata e distorta, nella scena della follia, in cui il suo corpo ricorda meccanicamente i momenti più felici.⁹⁵ ([video 13](#))

Nell'opera di Bellini-Romani, Amina è quasi sempre in scena, con tre duetti, la cavatina del primo atto, l'aria finale e i concertati (quintetto e quartetto); così Giselle porta in scena tre *Pas de Deux*, una variazione nel primo atto e una nel secondo, il momento della follia.

Se nella scena dell'anello Amina si mantiene su un «registro sommesso»,⁹⁶ è possibile dire esattamente lo stesso della poetica creatura di Gautier: la dichiarazione di Albrecht richiama un vero e proprio duetto di natura operistica. Una semifrase acuta, affidata a un violino solo, e un'altra più bassa, affidata invece a un clarinetto, che rappresentano rispettivamente il farsi avanti di lui e il timido ritrarsi di lei. La musica di Adam è l'affresco di un amore innocente, da parte di Giselle, fatto di dolci sguardi e di una tenerezza quasi infantile. Se gli strumenti musicali impegnati nella descrizione dell'azione diventano vera e propria 'voce' dei personaggi, per cui la parola non appare più *conditio sine qua non* per l'esplicazione di un affetto che la sola musica, accompagnata dal gesto, è perfettamente in grado di figurare, la coreografia ne dipinge l'affresco ben più visibile. Ed è la linea coreografica che, più della musica di Adam, 'traduce' l'opera belliniana, in cui

⁹³ Si veda in merito C. Beaumont, *The ballet called Giselle*, London, Dance Books, 2011 (prima ed. 1944), pp. 85 e ss.

⁹⁴ Quando Giselle danza per Bathilde, dopo il tempo di valzer sul tema noto la musica si oscura in concomitanza al monito *della madre*, preoccupata per la salute della figlia. Un avvertimento, per lo spettatore, con l'inserimento di elementi tragici in un contesto apparentemente gioioso di festa e ospitalità.

⁹⁵ Cfr. M. Venuso, cit., pp. 107-125.

⁹⁶ O. Andolfi, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit., p. 18.

La melodia è sempre purissima, l'abbellimento ha sempre una funzione logica rispetto all'arco melodico, il fraseggio si stende puntualissimo e incantevole.⁹⁷

Il «registro somnesso» Giselle lo mantiene per tutta la prima parte del primo *Pas de deux*, in cui invita Albrecht alla danza. Solo successivamente, e per poco, si lascerà andare alla gioia e sarà da questa grande gioia che scaturirà la tragedia.

Nel balletto, dopo l'ingresso in scena dei vendemmiatori, sottolineato dalla presenza di un vero e proprio contrassegno di musica contadina (la quinta vuota della zampogna), Giselle si libra sulle note di un valzer semplice, leggero e trasparente che esalta la caratterizzazione del personaggio. Coerentemente con questo disegno, i due protagonisti danzano in un *Pas de deux* in cui il carattere della musica evidenzia il mondo villereccio della ragazza: anche qui le quinte vuote e la coreografia traducono in gesti la iniziale riluttanza al ballo da parte del duca, indotto dall'amata che gli insegna i passi dell'allegria danza paesana. Una volta sciolto ogni imbarazzo, Albrecht si esibisce in una variazione su ritmo binario, la cui musica contribuisce a camuffare la sua identità, adattandosi alla situazione.

[\(video 14\)](#)

L'elemento aristocratico, rappresentato nell'opera belliniana dal Conte Rodolfo (altro personaggio emblematico, sul quale non ci si soffermerà in questa sede), trova una sua corrispondenza in *Giselle* con l'arrivo del corteo di nobili tra cui è Bathilde, promessa sposa di Albrecht, impegnati in una battuta di caccia. Un'associazione superficiale, giacché manca, nel balletto, una figura 'illuminata' che metta a tacere la leggenda delle Villi (e forse salvi così Giselle dal suo destino?). Il racconto della madre di Giselle è dunque assurdo a verità, resa necessaria dall'esito tragico dell'azione drammatica. E qui prevale una differenza sostanziale tra l'opera semiseria e il balletto a epilogo tragico, ambientato in un contesto che non sembra conoscere ancora la salvezza della ragione.

La stessa predilezione di Bellini per una sorta di «patetismo fatalistico», per la sofferenza degli innocenti causata dal *nefas* di un destino ineluttabile e dunque tanto più malvagio, senza alcun movente 'umano' che ne determini consapevolmente le sventure, appare uno degli elementi di maggiore consonanza con lo spirito di lettura di *Giselle*, se si considera l'azione di Albrecht come espressione di una nefasta necessità di sottomissione al capriccio dei potenti. Luca Zoppelli riporta, in merito, una dichiarazione dello stesso Bellini, a proposito del soggetto dei *Puritani*:

Un interesse profondo, combinazioni che sospendono l'animo e l'invitano a sospirare per l'innocenti che soffrono senza alcun carattere cattivo che procuri

⁹⁷ G. Tintori, *Bellini*, Milano, Rusconi, 1983, p. 157.

tali sventure, ma il destino ne è creatore e quindi le commozioni saranno più forti, perché non si trova umano riparo per far cessare la sventura.⁹⁸

Come Amina, Giselle è distante dal suo stesso mondo per la profondità del sentimento che ne fa un personaggio di grande levatura morale. Il conflitto della coppia Amina-Elvino, quale nucleo centrale della vicenda operistica che si evince dal testo e dalla condotta del personaggio, è sottolineato dalla struttura musicale e mette subito in luce la diversità dei due personaggi, legati dall'imminente promessa di nozze, e fin dal principio connotati da una differenza sostanziale. Elvino, con la sua maschilistica concezione dell'amore come possesso, la sua gelosia inizialmente fuori luogo, irriverente e poi culminante nella frettolosa credulità del villano arricchito, è il tipico rappresentante di quella visione arcaica del nucleo familiare. Il paragone immediato tra la madre defunta e la novella sposa, col migliore augurio di rinnovarne le virtù domestiche ne è la dimostrazione. Come Hilarion in *Giselle*, la cecità derivata dalla gelosia condurrà alla vergogna la protagonista dell'opera e addirittura alla morte l'eroina del balletto (sono appunto due uomini a condividere la colpa della morte di Giselle).

Il sentimento di vergogna costituirà un ulteriore punto di consonanza nella sottile trama di rovina della psicologia femminile: quella di Amina al suo risveglio involontario nella camera del conte e quello di Giselle, davanti al gioco di seduzione del finto contadino Loys/Albrecht. Entrambe, alla scoperta della propria vergogna, corrono tra le braccia della madre, per piangere o per morire.⁹⁹ La prima vittima dell'apparenza di una seduzione non subita né provocata; la seconda vittima reale di un gioco non raro, che avvicina Giselle alla Amina belliniana nel ricordo della madre naturale sedotta e abbandonata, che nei versi poi espunti dalla versione definitiva del libretto del Romani recitavano:

*...morte, qual fior reciso
Di vergogna e di dolor...*

Nel sogno delle nozze Amina, in recitativo (nella stanza del conte) invoca la madre. Giselle cerca la madre nella follia, ma non la invoca mai nei momenti di gioia, anzi le sfugge con caparbia risolutezza.

Il presunto tradimento di Amina è ampiamente commentato dai presenti, incluso il coro. Qui l'asse Amina/Giselle si sposta su quello Amina/Albrecht, il cui tradimento non può essere invece commentato perché sopravanza immediata la follia di Giselle. È anzi da essa stessa commentato. La solitudine di Amina si annuncia già qui, da un punto di vista formale, in quanto la mancanza del consueto (nel duetto ottocentesco)

⁹⁸ L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, cit., pp. 51-52.

⁹⁹ Il risveglio di Amina è dal sonno ingannatore; quello di Giselle è dalla «cieca credulità» all'uomo.

«tempo d'attacco» di tipo dialogico configura l'inizio del numero come una cavatina (il *La bemolle maggiore* – e come «cavatina» il pezzo era indicato nell'autografo) del solo tenore, che offre l'anello all'amata. Un amore di tipo «monologico, rivolto ad un'astrazione più che ad un partner autonomo e di pari dignità».¹⁰⁰ Questi due «fidanzati svizzeri» non sono ancora una vera coppia e Amina, che sulle parole *Ah! Vorrei trovar parola/ a spiegar com'io t'adoro* attacca la cabaletta da sola (in malinconico *Fa minore* su armonie napoletane), sembra preannunciare un avvertimento inconscio del pericolo imminente che incombe su un quadro apparentemente idilliaco. Questo distacco di Amina si evince da confronto ulteriore della «fattura tecnico-compositiva delle arie destinate a lei con quelle destinate agli altri personaggi», ai quali «compete la classica forma chiusa dell'arco melodico all'italiana, quattro periodi di cui i primi due simili, il terzo contrastante, l'ultimo che riconduce al primo (AABA o sue innumerevoli varianti)».¹⁰¹ Ecco quindi che la melodia di Amina è generalmente «aperta: sfugge le simmetrie, evita di tornare su se stessa, si volge costantemente verso nuove destinazioni tonali e nuovi sviluppi melodici, in un'elastica e sognante indeterminazione onirica».¹⁰² Niente di più adatto al confronto con la linea coreografica che conferisce parola al carattere del personaggio di Giselle, che inizia a danzare da sola il primo *Pas de deux*. L'unico 'pezzo chiuso' della protagonista è infatti costituito dalla variazione in *Mi maggiore* del primo atto, estranea per musica e stile coreografico alla partitura di Adam e a quella di Coralli-Perrot, in cui Giselle danza al cospetto di Albrecht e degli amici. Essa fu con ogni probabilità introdotta da Marius Petipa a San Pietroburgo per la ballerina Ekaterina Vazem (la prima Nikya in *La Bayadère*) nel febbraio del 1878 o poco prima, per esaltare le sue doti di forte tecnica *par terre*.¹⁰³ La variazione fu reinserita nel repertorio corrente da Olga Spessitseva. Nella ripresa del balletto per il Teatro dell'Opera di Roma del 2008 Carla Fracci ha inserito un ulteriore *solo* di Giselle su flauto arpa e archi (oltre a un altro piccolo *Pas de deux* dopo la variazione in *Mi maggiore* del primo atto) molto più adatta allo spirito del balletto. Si tratta della variazione che eseguì Carlotta Grisi, poi sostituita intorno al 1880 da quella di Petipa.

Albrecht si muove e, in entrambi gli atti, in sezioni chiuse di carattere tecnico-virtuosistico che ben si addicono al suo reale *status* di nobile *en*

¹⁰⁰ Cfr. L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, cit., p. 59.

¹⁰¹ Ivi, p. 61.

¹⁰² Cfr. Ivi e pp. ss.

¹⁰³ La musica è di L. Minkus . Cfr. in proposito R. Stenning Edgecombe, *Notes on Giselle and Paquita: The Probable Authorship of the E-Major Variation in Act I of Giselle and Problems Arising from the Grand Pas from Paquita*, «Dance Chronicle», vol. XXII, n. 3 (199), pp. 447-452: 447-449. *Terminus post quem* sarebbe, nel 1847, l'introduzione di 'salti in punta' mai eseguiti prima, riferendosi alla diagonale di *ballonés* eseguita dalla Vazem nel balletto di Petipa-Minkus *Le Papillon*.

travesti. Questa caratteristica tecnica lo isola visivamente dal contesto villereccio: l'eleganza dei movimenti e il tipo di musica suggeriscono al pubblico la sua pericolosa diversità. Il suo ingresso in scena, come nota Fabio Sartorelli, appare già particolarmente significativo sia sotto il profilo della velocità, sia dell'efficacia narrativa. Nelle prime venti battute (della durata di pochi secondi) è rivelato già molto del personaggio: le quattro in *fortissimo* dichiarano in maniera sonora che in scena non c'è un contadino ma un duca. Nelle successive quattro la musica è invece sospettosa, quasi sinistra, nel momento in cui l'uomo si premura di non essere visto mentre ripone via il corno e la spada. Alle battute nove e dieci, laddove Adam annota *poco più lento e piano*, sembrerebbe aprirsi uno spiraglio di sentimento autentico nel personaggio. Sebbene velocità ed efficacia narrativa non siano percepibili con la stessa intensità in tutto il *corpus* del balletto, questi momenti possiedono una notevole forza drammaturgica.¹⁰⁴

([video 15](#))

La scena pantomimica per antonomasia del balletto *Giselle* è quella della follia, altro *topos* del teatro musicale ottocentesco, ed è quella che va messa al confronto con il sonnambulismo di Amina. Cavallo di battaglia delle più prestigiose interpreti,¹⁰⁵ essa combina una serie di elementi che la rendono il momento più commovente di tutto il balletto, imprimendo nella mente dello spettatore, con verità e crudeltà, la distruzione psicologica della donna. Il contemporaneo utilizzo di motivi reminiscenza coreutici e musicali spinge lo spettatore a ripercorrere quanto già visto e udito, rendendolo partecipe della sofferenza come non si era mai verificato prima, nel mondo del balletto. ([video 16](#))

Cyril de Beaumont aveva tratto una lettura della follia di *Giselle*, dovuta a nevrosi e debolezza di carattere, paragonandola a quella di Ofelia, nell'*Amleto* di Shakespeare e a quella della *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Tutte eroine che avrebbero perso la ragione, secondo Beaumont, a causa della debolezza del loro carattere, una volta rifiutate in amore.¹⁰⁶ A questa tesi oppone la propria John Mueller, il quale disapprova l'accostamento con l'eroina shakespeariana e donizettiana, data la maggiore complessità delle vicende che portano entrambe alla follia. *Amleto* non rifiuta direttamente l'amore di Ofelia: egli, agli occhi della

¹⁰⁴ Cfr. F. Sartorelli, *A proposito di Giselle, Note a margine della musica di Adam*, www.fabiosartorelli.net/materiale%20didattico/.../Note%20su%20Giselle.pdf.

¹⁰⁵ Carla Fracci può a ben ragione essere considerata la più grande *Giselle* del nostro tempo. Definita la Taglioni del XX secolo per l'aereità dello stile, dotata di una non comune intensità drammatica, ha fatto della scena della follia la sua più grande interpretazione. Il successo della prima di *Sonnambula*, come per la prima di *Giselle*, fu anche dovuto alla concomitanza di doti tecniche e drammatiche delle protagoniste: Giuditta Pasta 'attrice e cantante' come Carlotta Grisi.

¹⁰⁶ C. Beaumont, *The characters in Giselle*, cit., p. 80 e M. Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, cit., p. 84.

fanciulla, è piombato in uno stato di demenza selvaggia ed ha assassinato suo padre. La Lucia di Donizetti è stata invece promessa ad un uomo che non amava, convinta con l'inganno di essere stata abbandonata per un'altra. Costui, una volta tornato, convinto del tradimento della donna, l'aveva denunciata pubblicamente e con tale brutalità da farla impazzire. Mueller, a proposito di Giselle, sostiene che la risposta più logica da ricercare nella subitanea follia della contadinella sia ammettere che i due giovani siano divenuti amanti: l'inganno non avrebbe, così, assunto il solo significato di perdita dell'amore e dell'amante, ma soprattutto dell'onore e della possibilità di ricostruirsi un'altra vita. La perdita della ragione figurerebbe come la conseguenza plausibile di una terribile verità sull'unico uomo che ella abbia amato. Agli occhi del perbenismo borghese, soprattutto per gli affezionati del balletto romantico più puro, che hanno sedimentato l'idea di una Giselle innocente fanciulla di villaggio, questa opinione potrebbe apparire quasi blasfema. Tuttavia lo studioso sottolinea come, in molte società, non sia il matrimonio a costituire l'impegno definitivo, bensì il solo fidanzamento, per cui le coppie avrebbero potuto condividere il talamo, una volta stipulato il patto.¹⁰⁷ Punto fondamentale del libretto, che indurrebbe ad avallare questa ipotesi, si trova nella scena quarta del primo atto e riguarda il primo incontro di Giselle e Albrecht agli occhi del pubblico. Sempre il Mueller sottolinea, a ragione, quanto il testo originale sia lontano dalla versione coreografica conosciuta. Qui Giselle è di una pudicizia quasi infantile, si sottrae continuamente agli sguardi di Albrecht, vorrebbe fuggire in casa e non accetta nemmeno di stare seduta accanto a lui nello sfogliare la margherita, un atteggiamento che farebbe pensare ben poco ad una intimità fra i due. Ma il libretto esprime ben altra scioltezza, da parte della protagonista:

Atto I, Scena IV

[...] Giselle coglie allora delle margherite e ne toglie i petali uno ad uno per accertarsi dell'amore di Loys. La prova riesce ed ella si getta nelle braccia del suo amante.

Hilarion, non resistendo più, accorre accanto a Giselle e le rimprovera la sua condotta. Egli era là ed ha visto tutto! «Eh! Che m'importa - risponde gaiamente Giselle -; io non ne arrossisco, l'amo e non amerò altri che lui!».

Gli ride in faccia poi gli volta bruscamente le spalle mentre Loys lo respinge e lo minaccia della sua collera se egli non desiste dalle profferte amorose a Giselle

Lo slancio della fanciulla fra le braccia dell'amato e il mutuo trasporto dei due giovani descritti da Gautier sono ben altra cosa, rispetto alla ritrosia di

¹⁰⁷ Innumerevoli sono, in proposito, gli esempi che la letteratura e l'opera offrono di donne sedotte e abbandonate, dopo una promessa di matrimonio. Si veda in merito J. Mueller, *Is Giselle a Virgin?*, cit., pp. 151-154.

una giovane contadina che sembra quasi non conoscere l'uomo che bussa alla sua porta. Nella danza del primo atto i due innamorati avanzano spesso affiancati, le loro persone procedono parallelamente nei *pas ballottés* iniziali (salto che consiste nello scambio altalenante delle gambe in direzione anteriore e posteriore rispetto al tronco) o nei *ballonnés* (cf. pag. *supra*) che scendono dalla diagonale, nella festa della vendemmia. I due corpi procedono all'unisono eseguendo per lo più gli stessi passi, perfettamente in armonioso accordo (uno schema molto diverso da quello del secondo atto, in cui il *Pas de Deux* segue la linea tradizionale in cui l'uomo sorregge la donna, in primissimo piano). La felicità di questo momento è così piena e totalizzante da determinare un forte contrasto con il dolore che farà seguito alla scoperta della vera identità di Loys. Il contrasto tra gioia e dolore genera 'il tragico', in accordo con gli schemi della tragedia classica e con quanto espresso, in piena età romantica, dal grande Goethe, per il quale la tragedia nasceva immediata, nell'attimo di trapasso da una grande gioia a un grande dolore.¹⁰⁸

I temi ripresi sono diversi ed è possibile enumerarli singolarmente: il motivo del violento smascheramento di Albrecht da parte di Hilarion e la disperazione di Giselle. Il primo ripropone il momento di scontro fra il guardacaccia e il duca, dopo la scena della dichiarazione d'amore fra i due giovani protagonisti; l'irruenza della incursione del villano geloso e l'inizio di un duello, che fortunatamente non si compirà.¹⁰⁹ Segue l'accenno deformato al motivo d'amore – quello del primo incontro, s'intende. Alla deformazione della musica fa riscontro quella della danza e della mimica: i gesti di Giselle ripercorrono i momenti più belli, che svaniscono presto, ponendo la fanciulla dinanzi alla sua tragedia. Sempre nella versione Fracci del 2008, per il Teatro dell'Opera di Roma, la scena della follia è stata ampliata con l'inserimento della pantomima delle nozze da parte di Giselle, che entra in casa a prendere il velo nuziale e, come Amina nel sogno, nella sua follia ella vede il giorno che non arriverà mai.

Il velo, che tornerà all'inizio del secondo atto, allorquando lo spirito della fanciulla darà il suo ingresso rituale nel regno delle Vili (e velata sarà Mirtha nella sua prima apparizione) manifesta qui, più che altrove, la sua duplice valenza ereditata dall'antichità e a tutt'oggi presente come accessorio tradizionale nei rituali matrimoniali delle più diverse culture e attributo stabile di tutti gli ordini religiosi femminili nei vari culti. Un elemento che, sia pure desementizzato, resta il residuo dell'idea del

¹⁰⁸ La tragedia, in accordo con Goethe, ha origine da un conflitto inconciliabile. Se si presentasse una soluzione a questo conflitto, essa perderebbe il suo carattere tipico. Il tragico, indipendentemente dalla forma che assunse nel teatro greco, si esprime prima di tutto come contrasto tra volontà e destino, tra libertà e necessità: è questo il conflitto maggiore, quello che opprime anche ogni protagonista della tragedia greca.

¹⁰⁹ Le entrate in scena dello sfortunato Hilarion appaiono musicalmente connotate da un costante senso di tragica negatività.

passaggio della donna da uno *status* all'altro. In Giselle esso segna il passaggio allo stato di Villi: nella scena in genere rimossa del primo atto, l'azione di velarsi non è, tuttavia, solo vagheggiamento di nozze che non si realizzeranno, ma isolamento del personaggio dal contesto. Tra i vocaboli più significativi che la greicità classica ha utilizzato come significante del velo, i sostantivi *ka/luptra* e *ka/lumma* sono entrambi correlati al verbo *kalu/ptw*, che etimologicamente richiama l'idea del 'celare' (come nel campo semantico dell'italiano 'velo').¹¹⁰ La caduta del velo, nell'epica omerica paragonato alla caduta delle mura di una città, segna la drammatica perdita di rispettabilità della donna. Tutte le occorrenze dei vocaboli relativi al velo femminile si identificano, infatti, con tre specifiche situazioni: la definizione, come già detto, dello *status* e della dignità della donna, l'espressione gestuale dei sentimenti di dolore e di lutto, di rabbia e di vergogna (si pensi a Elena, che si nasconde con il velo ripensando alla propria casa e alla propria città abbandonate per seguire Paride, celando con l'isolamento le sue lacrime)¹¹¹ e l'individuazione di azioni rituali delle cerimonie nuziali. Allo stesso modo, nella convenzione drammatica greca, il gesto di velarsi corrisponde al silenzio, a significare il grado estremo di dolore tragico, divenendo 'rivelatore' di un dolore così grande da non poter essere espresso dalla comunicazione verbale.¹¹² Così, nel mondo latino, il verbo *obnubere* veniva utilizzato sia per indicare l'atto della sublimazione della sposa attraverso il rito nuziale, sia la copertura del capo dei parricidi nel momento dell'esecuzione capitale, ossia, in una prospettiva antropologica – come sottolinea Rossana Valenti – la rottura del vincolo che lega i figli al padre.¹¹³ Nelle Villi e in Giselle (che disubbidisce alla madre) il velo è il simbolo della rottura con la vita, l'elemento che orna il capo delle fanciulle che hanno sposato la morte e si sono, appunto, subimate in vendicativi fantasmi notturni.

Digressioni a parte, colpisce in questa situazione il tema della dichiarazione d'amore ripresa alla lettera, così come era stata presentata la prima volta. In genere i compositori non riprendevano in maniera letterale i temi già esposti in precedenza, ma li modificavano finalizzando il cambiamento all'idea del 'ricordo'. Con grande sottigliezza psicologica, Adam non lo modifica, perché in quel momento Giselle non ricorda ma rivive ogni

¹¹⁰ Cfr. R. Valenti, *Il latino dentro e oltre la scuola. Memoria, identità, futuro*, Napoli, Loffredo Editore, 2011, pp. 46-47.

¹¹¹ Omero, *Iliade*, III, vv. 139-145, cit. in Ivi, pp. 49-50.

¹¹² Cfr. O. Longo, *Silenzio verbale e silenzio gestuale nella Grecia antica: alla riscoperta di un codice culturale*, «Orpheus», vol. VI, n. s. (1985), pp. 241-249; M. Centanni, *Velare, svelare: dai misteri pagani a Le età della donna*, in S. Bertelli e M. Centanni, *Il gesto nel rito e nel cerimoniale dal mondo antico ad oggi*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1995, pp. 176-198.

¹¹³ Cfr. R. Valenti, *Il latino dentro e oltre la scuola. Memoria, identità, futuro*, cit., pp. 51-60.

momento con la stessa intensità del passato.¹¹⁴ Dopo una breve parentesi in cui la trama sonora sembra sfaldarsi, ricompare il motivo, sempre deformato in un'atmosfera – questa volta sognante – del *Pas de Deux* della vendemmia, infranto da brevi guizzi di follia. La drammatica conclusione in *Mi minore* segna la fine della celeberrima scena, che all'epoca della prima vantava una sequenza pantomimica ben più articolata, poi notevolmente ridotta nelle ricostruzioni posteriori. Similmente, sia pure con le notevoli differenze dovute alla diversa natura del 'delirio', allorché Amina nel primo atto entra, sonnambula, nella camera del conte Rodolfo, ripercorre con la mente e a voce alta tutti i particolari della cerimonia nuziale, sì da impietosire il nobile, che resiste al desiderio di approfittare di lei. ([video 17](#))

Così sarà, di nuovo, nella seconda e ultima scena di sonnambulismo, sulla passerella che conduce alla ruota del mulino, nella rievocazione della cerimonia nuziale e dell'ingiusto abbandono. Tornano, frammentati in orchestra, il tema dell'anello prima posto al dito e poi violentemente rimosso da Elvino stesso, e quello della dichiarazione amorosa allo sposo, sortendo un grande effetto di «rievocazione musicale e psicologica».¹¹⁵ Il trasalimento della folle Giselle corrisponde, sia pure in maniera amplificata, al sogno di Amina, per la quale il momento del ricordo è il recitativo: prima dell'aria finale,

*Oh! se una volta sola
Rivederlo io potessi, anzi che all'ara
Altra sposa ei guidasse!*

Esso è paragonabile alla pantomima in *Giselle*. Quest'ultima non è danza come il recitativo non è canto, ma entrambi i generi conducono il personaggio in una sfera più umana e lo avvicinano emotivamente al pubblico, che riesce così a seguire meglio la vicenda. Il «monologo interiore che ci permette di andare oltre il significato della parola» è suggerito dagli spunti dell'orchestra,¹¹⁶ nell'opera come nel balletto. ([video 18](#))

Il ricorrere di alcune delle più toccanti melodie del dramma in musica, che si palesano come motivi chiave dell'azione scenica, riassume nel sogno di Amina il senso dell'opera – come nota Francesco Degrada. In maniera analoga, il ricorrere dei motivi chiave musicali e coreutici in *Giselle* opera

¹¹⁴ *Giselle* non è, come *La Sylphide*, un spirito fin dall'inizio del balletto, ma donna in carne e ossa che si trasforma in Villi. È pertanto in grado di mantenere l'esperienza della vita reale, sublimatasi con la morte, e la sua danza non è solo mezzo espressivo di un'apparizione, bensì contenuto stesso dell'azione, mediazione tra due stadi dell'essere, il terreno e l'ultramondano. Cfr. M. Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, cit., pp. 104 ss.

¹¹⁵ O. Andolfi, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit., p. 29.

¹¹⁶ Cfr. G. Landini, *Arcadiche eleganze vocali*, cit., p. 34.

lo stesso risultato, con il vantaggio che lo spettatore può 'vedere' ciò che sente, in quanto il gesto rafforza conferma e completa la musica in una sorta di componimento circolare.

Il secondo atto di *Sonnambula* si apre con la «morte» del cuore di Elvino, dato il presunto tradimento della sposa. Di qui l'aria-lamento in La minore di cupezza mortale intonata dal protagonista maschile, da cui promanano i versi:

*Tutto è sciolto.
Più per me non v'ha conforto;
I mio cor per sempre è morto
Alla gioia ed all'amor!*

È la fine di un sentimento, di un'idea. Qui abbiamo per un attimo l'accostamento (sia pure dissonante) Elvino/Giselle, nella delusione del sentimento tradito e nella impossibilità di odiare l'altro, nonostante il male ricevuto:

*Ah, perché non posso odiarti,
Infedel, com'io vorrei!*

Il secondo atto del balletto è più che mai immerso in un'atmosfera di morte e dolore. L'apertura dei *sol*i di Giselle si evidenzia soprattutto nel secondo atto, in cui la necessità di rendere palpabile quella «indeterminazione onirica» tanto cara all'arte scenica del tempo non poteva prescindere dalla scelta, geniale, di passaggi della protagonista attraverso la coscienza di Albrecht, in cui né la musica né la coreografia si fermano per consentire l'applauso da parte del pubblico. Se la musica della prima variazione del secondo atto di Giselle appare un pezzo chiuso, lo spirito tuttavia continua a fuggire lontano dagli occhi del pubblico, verso una indefinita direzione che la porterà dal suo amato. Nel lirismo di questo atto c'è eco di molti punti della *Sonnambula*; se Amina, specie nel suo secondo atto, è costantemente permeata di languida sofferenza, Giselle esordisce nella sua nuova essenza di spirito con una variazione dall'irruenza inaspettata. Evocato da Myrtha, regina delle Villi, l'eiòdolon della sposa mancata irrompe in una danza che esprime, con la sua energia, un grande desiderio di vivere e di amare. La musica di Adam dipinge tutto questo affidando l'impeto vorticoso della liberazione dal sepolcro – tipico delle Villi – ai violini primi, che traducono il mutamento della giovane da essere umano in pallido fantasma. Non sono più i fiati del primo atto, bensì gli archi a dare il benvenuto a Giselle nel nuovo mondo fatto di danze notturne.

Ancora una volta un impatto forte, un richiamo alle forze infernali di cui la fanciulla fa parte, suo malgrado.¹¹⁷ ([video 19](#))

In lungo lamento della melodia sostenuta dall'oboe, che introduce l'arrivo di Albrecht alla tomba di Giselle, nella sua *promenade funèbre*, commuove lo spirito della ragazza avvolgendo la figura maschile di un'aura finalmente diversa, è la voce del rimorso per un atto di violenza ai danni di un'innocente e lascia presagire il pentimento sincero, prima ancora che Giselle compia il suo estremo gesto d'amore, salvandolo dalla furia delle donne-vampiro. Non un'Euridice, non un'Alceste che lo sposo (o chi per lui) è disceso a prelevare dal regno dei morti. Per Giselle non c'è salvezza e l'incontro con lo spettro avviene in terra, non negli inferi, grazie alla particolare natura delle Villi. Quella di Albrecht non è una eroica impresa di catabasi: il suo pianto non commuove nessuno, se non la sua vittima. C'è solo il rimorso di una superficialità fatale.

La melodia, che confluisce nel primo *Pas de deux* del secondo atto, è attraversata da momenti di forte impatto emotivo per effetto dei singulti del tema infernale, fatto di archi e percussioni, che evocano il terrore di trovarsi di fronte alle Villi spietate. Qui il tema musicale appare una inversione (chiaramente percepibile a un orecchio attento) del tema d'amore principale, quasi un iperbato musicale. Il nuovo incontro di Giselle con Albrecht riscopre la timidezza iniziale in un 'colore' non più struggente d'amore, bensì triste e malinconico. Mentre il duca è genuflesso con la testa china e la fronte appoggiata alla mano, la fanciulla lo avvolge nelle *arabesques* (figura importantissima nella danza classica, che consiste nell'elevazione più o meno alta della gamba in direzione posteriore rispetto al tronco) e nei *developpés a la seconde* (movimento che consiste nell'estensione della gamba in direzione laterale rispetto al tronco) disegnando un cerchio. Un chiaro simbolo di protezione. Diventa sfuggente come una nuvola finché i due si ricongiungono. La musica, analogamente al primissimo duetto degli amanti, cresce nuovamente nello scambio dei *grand jetés entrelacés* (grande salto che si articola nel lancio di una gamba in avanti con immediata torsione del busto e scambio delle due gambe in aria, come fosse un 'intreccio') e nel lancio degli emblematici fiori. ([video 20](#))

Mentre Elvino attenderà la fine dell'opera per inserirsi nel canto di Amina con il passaggio che aveva commosso Chopin, *l'io più non reggo* all'interno dello struggente cantabile *Ah, non credea mirarti*,¹¹⁸ Albrecht è precipitato nel pentimento immediato dal tragico epilogo che chiude il primo atto. Egli si inserirà costantemente nei movimenti di Giselle, nel secondo atto, in una danza che diviene progressivamente canto, specie nel *solo* della viola, un

¹¹⁷ Giselle è 'diversa', anche nell'oltretomba, per l'altruismo dissonante nel cerchio delle donne-vampiro.

¹¹⁸ L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, cit., p. 61.

numero solistico che confluisce naturalmente in *Pas de deux* come una fusione di voci in un duetto.¹¹⁹ ([video 21](#))

Lo spirito della fanciulla diventata donna attraverso la propria trasfigurazione in spettro, nel suo ultimo e struggente contatto con l'amato, rivive pienamente i momenti più belli. Il tema della dichiarazione d'amore del primo atto ricompare, nel secondo, per ben due volte: la prima in forma sognante, la seconda come valzer, nell'ultima variazione di *Giselle*, in quel 'componimento circolare' di un'opera poetica affidata alla musica e al gesto. Il cerchio, peraltro, costituisce la figura geometrica più utilizzata nello sviluppo coreografico del secondo atto, dal summenzionato incontro di *Giselle* e Albrecht al cerchio che le Villi stringono intorno a Hilarion catapultandolo nelle acque del lago, al *manège* (esecuzione di un passo percorrendo una circonferenza ideale inscritta nel rettangolo di base della sala) finale di Albrecht stesso. L'identificazione della protagonista coincide in maniera assoluta con il tema della dichiarazione amorosa, quella illusione che aveva colorato l'esistenza di una povera contadina, fragile come i petali della margherita bugiarda.¹²⁰ Il canto d'amore si trasforma in danza e indica all'uomo una via di salvezza. Evidenti, anche nel secondo atto, i rimandi al melodramma italiano, al suo clima romantico e appassionato che esprime l'esaltazione del cuore. E questo sentimento amoroso ispira *Giselle*, insieme alle tematiche del sogno, del tradimento, dell'espiazione, della follia.

Come per Elvino e Amina, l'entrata nel canto o nella danza dell'altro segna la risoluzione definitiva del dramma, nel senso più o meno tragico della situazione, ponendo i due personaggi maschili (emblema dell'egoismo e della superficialità) in piena «consonanza» – per riprendere quanto detto in partenza – con l'elemento femminile, una «consonanza che è compassione e conoscenza dell'altro [...], il passaggio ineludibile verso un amore più consapevole e vero, giunto a conclusione di una vera e propria dialettica di coppia»¹²¹ – scrive ancora Zoppelli – anche se, nel caso di *Giselle*, non vi è stata dialettica in vita bensì *post mortem*.

L'Ah! non credea mirarti di Amina, eleva la figura della contadina al di sopra di tutti, nel suo sentire così nobile e nello struggimento toccante del dolore di un'innocente ingiustamente condannata alla pubblica vergogna. Essa

¹¹⁹ In merito all'importanza dello svolgimento drammaturgico in *Giselle*, va notato come, rispetto ad altri balletti, non vi siano qui i consueti ringraziamenti dei danzatori al termine delle variazioni o dei *Pas de deux*, proprio al fine di non distogliere l'attenzione del pubblico dalla vicenda narrata, rompendo il legame tra una scena e l'altra. In questo, il *ballet-pantomime* di introspezione psicologica può ben ergersi alla pari con le altre tipologie di arte teatrale. Sull'aria che si trasforma in duetto in *Sonnambula* si veda anche Q. Principe, *La Sonnambula*, cit., p. 85.

¹²⁰ Strappando nascostamente un petalo alla margherita che *Giselle* sfoglia, il duca Albrecht compie il suo primo inganno ai danni della fanciullesca credulità della ragazza.

¹²¹ Cfr. L. Zoppelli, *L'idillio borghese*, cit., p. 62.

concentra in sé quanto espresso in danza da Giselle alla fine del secondo atto. Se l'analogia più immediata va al *solo* della viola danzato dalla fanciulla e al celeberrimo *Pas de deux*, il cui la figura dominante è sempre quella di Giselle in una sorta di un lungo assolo sostenuto dalla presenza – in secondo piano – di Albrecht, la cabaletta successiva di Amina troverebbe una certa rispondenza nella seconda sezione del *Pas de Deux*, dopo l'*arabesque* 'sospesa' sul dorso di Albrecht in ginocchio, quando Giselle riprende una danza vibrante nella quale si innesta un momento maschile (che manca in *Sonnambula*, il cui *explicit* è tutto affidato al trionfo di Amina e della sua vocalità), per poi riconfluire in un esito più mosso del duetto ballettistico. La differenza sostanziale starebbe nel 'colore' della situazione, che per Amina è gioia e per Giselle è invece amorevole sostegno della danza dell'amato. Il variare delle tonalità nella costruzione belliniana corrisponde al mutamento cromatico della coreografia che, anche nel *blanc Pas de deux*, accosta passi scenici di natura molto diversa: dall'*arabesque* prolungata, che accompagna la linea melodica della musica disegnandola nell'aria, all'*entrechat* (salto in cui lo scambio veloce e brillante delle gambe in aria dà l'idea di un 'intreccio') e il *passé* (passaggio di una gamba che scivola ripiegandosi lungo l'asse dell'altra tesa) brillanti e ripetuti, come un fremito di vita che ancora pervade lo spettro di Giselle, o il velocissimo *pas jeté* (passo seguito da un salto con leggera apertura delle gambe e spostato lungo la direzione da seguire) che vola nelle quinte. Sembra davvero di cogliere, nella struttura coreografica di *Giselle* il lavoro di «condensazione e rarefazione»¹²² di ascendenza belliniana.

La struttura specifica del *Pas de Deux* 'bianco' è direttamente rapportabile al tempo lento del duetto nel melodramma. Spesso indicato come 'cantabile', esso è caratterizzato da un'espressione lirica e non drammatica che lo differenzia dai tempi adiacenti (il primo tempo e il tempo di mezzo – strutture non sempre presenti in maniera analoga nei duetti di ballo, entrambi a carattere dialogico). Il tempo lento del duetto determina una netta prevalenza della logica musicale su quella drammaturgica o meglio – come scrive Damien Colas in un suo saggio sul confronto tra duetto e *dialogue* nei duetti belliniani – «della codificazione poetica sulla verosimiglianza della *mimesis* teatrale», a sostegno del fatto che Bellini, in piena età rossiniana, fosse sensibile al «problema del conflitto tra forma musicale e verosimiglianza teatrale che il duetto poneva».¹²³ È interessante notare come la drammaturgia di "affetti" dell'opera belliniana (e la nozione di "affetto" è, per Dahlhaus, intrinseca alla fenomenologia stessa dell'opera in musica) sia presentata in forma autodichiarativa in Bellini, come nella

¹²² Cfr. F. Gioviiale, *Idilli imperfetti. La linea drammaturgica Sonnambula – Puritani*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, cit., p. 188.

¹²³ Cfr. in merito D. Colas, *Duetto e dialogue a confronto: dal cantabile al «dialogo musicale» nei duetti di Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, cit., pp. 149-150.

tragedia classicistica, anche nei recitativi, in cui il dialogo tende ad essere melodico e formalizzato, senza che si abbia l'impressione – dovuta alla base orchestrale – che i personaggi siano risucchiati nel circolo degli eventi (come in Donizetti ad esempio).¹²⁴ Come scrive Giampiero Tintori a proposito dell'opera di Bellini, «la melodia è sempre purissima, l'abbellimento ha sempre funzione logica rispetto all'arco melodico, il fraseggio si stende puntualissimo e incantevole»¹²⁵ ed è quanto più si addice anche al linguaggio coreografico di *Giselle*, laddove la scelta dei passi e delle figure rifiuta il virtuosismo sterile e si veste di semplicità ricercata, in cui gli «andamenti insistenti tipici del fraseggio belliniano» sembrerebbero tradotti in danza nelle ripetizioni, all'interno della stessa sequenza, dello stesso passo eseguito con 'tonalità' differenti. Valga come esempio il *Pas de deux* nel valzer dei vignaioli nel primo atto, con il 'passo tematico' dei due *ballonnés* seguiti dal *temps de flèche*, o ancora nelle succitate *arabesques* che si susseguono nel secondo atto.¹²⁶

Come in *Sonnambula* Bellini si mantiene su pagine contenute e purissime, la coreografia di *Giselle* parla dunque al pubblico evitando il 'pezzo d'effetto', così come i «significativi silenzi» manifestano i lati più difficili della psicologia delle due eroine, penetrando nel loro inconscio.

I versi *Ah! non credea mirarti / sì presto estinto, o fiore; / passasti al par d'amore, / che un giorno sol durò* sembrano dipinti nei gesti conclusivi di Giselle, prima che ella rientri nel sepolcro. Un giorno solo – da quanto appare nel tempo di azione del balletto – durò la sua felicità con Albrecht: la margherita non ha avuto neppure il tempo di appassire, sfogliata maliziosamente dall'uomo per nascondere il petalo rivelatore di un destino segnato. L'amore della donna salva la vita dell'uomo e Giselle dona all'amato quel fiore, metafora per eccellenza fin dal mondo classico della giovinezza troncata, che *un giorno sol durò*, a monito perenne per il futuro, affinché non svanisca anche il ricordo di tanto sacrificio. La sublimazione di questo sentimento, che in Amina tocca punte di lirismo altissimo, pur senza la tragedia della morte, è il tratto comune più importante delle due eroine, la loro «luminescenza argentea».¹²⁷ L'aereità del vocalismo di Amina (una

¹²⁴ L. Zoppelli, *Il personaggio belliniano*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita.*, cit., pp. 135-136.

¹²⁵ G. Tintori, *Bellini*, cit., p. 157.

¹²⁶ Nel *Pas de Deux* del secondo atto Giselle e Albrecht danno spesso luogo a figure che richiamano il simbolo della croce, come nelle *arabesques penchée* (l'aggettivo indica una inclinazione del busto in avanti) fuori asse ripetute più volte percorrendo il palco in senso sinistrorso e poi destrorso; così appare una croce egizia l'*arabesque* di Giselle posata sul dorso di Albrecht in ginocchio, nello stesso numero. Cfr. M. Cipriani, *Giselle e il fantastico romantico tra letteratura e balletto*, cit., p. 73, n. 23 e C. Lo Iacono, *L'alba di un nuovo giorno*, in *Giselle*, Programma di Sala del Teatro dell'Opera di Roma, stagione 1994, p. 27.

¹²⁷ Cfr. F. Degrada, *Prolegomeni ad una lettura della sonnambula*, cit., p. 339.

voce che diventa surreale e si snatura) rappresenta, come la danza di Giselle, quell'artificiosità di una verità che non è reale. ([video 22](#))

La grandezza che ha determinato buona parte della fortuna dell'opera sta, come per il balletto, nell'essenza stessa della protagonista, «che dette occasione alle più grandi artiste della scena lirica di brillare con la voce e con l'azione»,¹²⁸ così come il ruolo di Giselle permise di brillare parimenti con la danza e con l'azione del tessuto drammaturgico, senza soluzione di continuità.¹²⁹ L'aereità dello stile richiesto per questo ruolo trova nell'Amina belliniana il suo confronto operistico più utile. La reiterazione ipnotica dei motivi nel canto de *La Sonnambula*, il celebre stile spianato fatto di legati espressivi entro i quali la linea vocale fluttua liberamente, innalza Amina e la sua vocalità nel mondo fantastico delle bianche creature ultraterrene, delle quali subisce inconsapevolmente il fascino e lo trasmette al pubblico. Pur rimanendo sospesa nell'inconscio del mondo onirico del suo sonnambulismo, Amina si avvicina alle giovani di cui parla Gautier, alle figure di vergini private dell'amore e costrette nelle tombe senza riuscire a meritare un riposo tranquillo. La colpa di cui non si è macchiata, ma che avrebbe potuto provocare un esito decisamente tragico alla vicenda, è l'elemento di sofferenza che la avvicina al *Liebestod*, fortunatamente evitato da quella sorta di *deus ex machina* che è il Conte. Giselle non ha salvezza perché non vi è chi la salvi e il *Liebestod* si compie, poiché il tradimento, che è alla base dell'esito tragico della vicenda, nel balletto è reale mentre nell'opera è solo presunto.¹³⁰ L'errore nei confronti dell'onesta Amina rischia di far precipitare negativamente gli avvenimenti e in *Sonnambula* il momentaneo senso del 'tragico' è dato proprio dall'errore, dalla mancata conoscenza di qualcosa di fondamentale, secondo la più tradizionale visione che va da Aristotele a Shakespeare.¹³¹ Amina ha solo sfiorato il pericolo di entrare nella cerchia delle eroine morte per amore, mentre non vi è tragedia più autentica di quella di Giselle. Anche quest'ultima ignora una condizione, ossia il vero *status* di Albrecht e il preesistente fidanzamento di cui ha solo un monito nella dimensione del sogno. Ciò conduce dalla felicità alla disperazione, senza che tuttavia ella riesca ad odiare l'amato. In questo particolare sentire, ecco che un personaggio femminile si avvicina ad uno maschile: Giselle prova lo stesso

¹²⁸ Cfr. Andolfi, *La Sonnambula di Vincenzo Bellini*, cit., p. 12.

¹²⁹ La natura gentile delle due eroine, allevate entrambe dalla sola madre, farebbe pensare a una consonanza finanche nell'appartenenza a un'altra classe sociale. Di Giselle non si dice nulla, ma non si può tuttavia escludere il *topos* della trovatella illegittima, così come è in realtà per Amina nel libretto originale.

¹³⁰ Giselle e Amina sono entrambe vittime di una situazione al di fuori della norma, anche a causa della mancanza di una figura paterna che le protegga dalla vergogna pubblica causata dalla seduzione maschile e dall'arbitrario ripudio di una fanciulla indifesa.

¹³¹ Cfr. M. Stanco, *Il caos ordinato. Tensioni etiche e giustizia poetica in Shakespeare*, Roma, Carocci, 2009, pp. 30 e ss.

sentimento di Elvino, il quale, nonostante sia infuriato e si senta tradito a morte nel suo sentimento più caro (scena quarta del secondo atto), pur non impazzendo (prerogativa, questa, dei personaggi femminili), non riesce a odiare Amina, così come Giselle non può odiare Albrecht:

La Sonnambula, Atto II, Scena 4:

ELVINO (si presenta ad Amina vivamente commosso)

Ah! perché non posso odiarti,

Infedel, com'io vorrei!

Ah! del tutto ancor non sei

Cancellata dal mio cor.

Possa un altro, ah! possa amarti

Qual t'amò quest'infelice!

Altro voto, o traditrice,

Non temer dal mio dolor.

Uno schema riassuntivo dell'incrocio di corrispondenze fra i personaggi dell'opera di Bellini e del balletto *Giselle* può essere così agevolmente riassunto :

Giselle/ Amina	Personaggi affini per sentimento e situazione
Conte Rodolfo/ Albrecht	Affini nell'ambiguità e nel <i>topos</i> del nobile dongiovanni
Amina/ Albrecht	Nel tradimento, sia pure presunto
Lisa/ Hilarion	Nella gelosia rivelatrice e foriera di dolore
Elvino/ Albrecht	Nel pentimento dopo l'offesa
Elvino/ Giselle	Nell'amore che non sa odiare
Elvino/ Hilarion	Nella cieca gelosia
Madre di Amina/ Madre di Giselle	Nella presenza scenica
Coro di <i>Sonnambula</i> / Madre di Giselle	Nel raccolto del fantasma
Lisa/ Bathilde	Nell'essere l'antagonista femminile, l'una attiva e l'altra passiva sulla scena

Assistere a un dramma danzato o a un'opera in musica significa saper cogliere lo spirito del tempo che l'ha generato e il riflesso del comune reale storico. Ma danza e musica sono anche due universi artificiali o, meglio ancora, due forme diverse di uno stesso universo abitato dall'irreale e dall'onirico, come è stato possibile rilevare attraverso la disamina di un momento storico in cui opera e balletto apparivano intimamente congiunti. La continua trasmigrazione di *topoi* letterari e musicali tra opera e *ballet-pantomime* si può ben cogliere nel capolavoro belliniano, come nel più noto dei balletti romantici. L'analisi condotta sottolinea l'importanza del balletto come espressione di un genere autonomo, fonte di ispirazione per un'opera importante quale *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini.¹³² In *Giselle*, l'incidenza delle fonti operistiche appare più che considerevole sia nei momenti d'azione sia in quelli contemplativi, in cui il procedere dell'azione lascia spazio ai virtuosismi, che si esprimono in maniera analoga per l'opera e per il balletto. Un processo osmotico che, nel corso dei secoli, ha saputo arricchire con mutue interrelazioni entrambi i generi, così distanti l'uno dall'altro, all'occhio dello spettatore moderno, eppure strettamente correlati. Dalla sostanziale consonanza di temi motivi e idealità, fino alla derivazione di una fenomenologia del soprannaturale che si esplica attraverso la tecnica, l'opera e il balletto della prima metà del XIX secolo portano in scena la realtà in maniera artificiosa, facendo leva su un registro vocale/coreutico di 'aereità', finalizzato a scavalcare la pura tecnica, che viene utilizzata quale mezzo necessario e imprescindibile per lo svolgimento della drammaturgia.¹³³

¹³² L'ascendenza ballettistica è ben sottolineata, ad esempio, in alcune riprese teatrali i cui costumi sono direttamente ispirati a quelli della danza (Amina in veste di tulle con tanto di diadema e capelli raccolti, uomini in calzamaglia e una scenografia che potrebbe confondersi con quella di *Giselle*), come è possibile vedere all'indirizzo <http://www.youtube.com/watch?v=T7GJGdQPZLg>, nel video in cui Ferruccio Furlanetto, nei panni del conte Rodolfo, canta *Vi ravviso, o luoghi ameni* (Spoleto, 1979). Inoltre, uno dei più famosi allestimenti di *Sonnambula*, quello di Luchino Visconti del 1955 con la grande Maria Callas al Teatro alla Scala di Milano, enfatizza la moda del *ballet blanc* attraverso l'impiego di un costume candido e di un'acconciatura da vera e propria *danseuse*, con *chignon* di capelli raccolti a coprire le orecchie e tanto di coroncina di fiori (anch'essi bianchissimi) di vera silfide o villi. Tra l'altro, per rendere all'opera di Bellini la sua aura romantica, La Scala aveva associato *La Sonnambula* a uno spettacolo di balletto, *Le Spectre de la rose* e una *Suite*, in cui, tra le diplomande della Scuola di ballo del Teatro, una giovanissima Carla Fracci (la danzatrice 'romantica' per eccellenza del XX secolo) portava in scena *Le Spectre* come 'Passo d'addio'. Questo connubio fu peraltro la buona stella sotto l'auspicio della quale la fulgida carriera della Fracci avrebbe preso avvio.

¹³³ Dalla parola alla danza e dalla danza alla voce, l'immediata fortuna di *Giselle* si rileva in diversi ambiti anche del quotidiano: un decoro per capelli in forma di fiore, un tessuto stampato, le parodie (Cfr. E. Cervellati, *Théophile Gautier*, cit., p. 114), ma anche una partitura per pianoforte e voce, su parole di Gustave Lemoine (1802-1885) e musica di Mlle Loïse-Françoise Puget (1810-1889) – disponibile al Conservatorio di Napoli San Pietro a Majella e presso la sezione Lucchesi Palli della Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III. Presumibilmente dello stesso 1842 o di poco posteriore al balletto, la canzonetta fa

riferimento, in francese e in italiano, alla bellezza di Giselle e alla sfida del pericolo delle Villi che il cantore è disposto a sfidare pur di ottenere un suo bacio. Il testo in traduzione italiana così recita: *Odi...l'ora maledetta / tragge i spirti a danzar qui [sic]. / ell'è dessa che t'affretta / la regina de' villi! / odi...l'ora maledetta / tragge i spirti a danzar qui [sic] / più di me non t'abuser / vè, col guardo par che dica / vieni a me, ti vò baciari; / o mia cara e dolce amica! / or lasciami partir, / e dovess'io morir / soltanto per rapir / un bacio d'ella! / è ben ella / ah com'è bella! / certo ch'ella / è Gisella. / Imprudente il passo arresta / tempo ancor hai di fuggir; / non sai tu ch'a simil festa / fur veduti altri perir? / imprudente il passo arresta / tempo ancor hai di fuggir! / ma l'insano pur seguì / la spergiura ch'egli adora; / presso a morte alfin così [sic] / delirando ei disse ancora: / ognor perchè fuggir? / ah! dovess'io morir / soltanto per rapir / un bacio d'ella / sì, miei di / darei per ella / per Gisella / ell'è sì bella.*