

Scene di duello nel teatro d'opera ottocentesco. Evoluzione o involuzione del senso dell'onore?

Sonia Arienta

Dal punto di vista dell'opera lirica ottocentesca – un genere diffuso in modo capillare negli stati preunitari e nel Regno d'Italia, sul piano sociale e geografico-territoriale – duello e concetto di onore costituiscono un binomio significativo in rapporto alla società dell'epoca. La rappresentazione del primo implica un corrispettivo giudizio sollecitato nel pubblico da parte degli autori, quando nella vita reale le sfide erano una prassi comune, benché vietata, eventi “spinosi” per le autorità¹. Il concetto d'onore è centrale nel teatro d'opera italiano, anche indipendentemente dal duello e merita un'analisi del suo percorso evolutivo.

Otello (1816) e *La donna del lago* (1819) di Rossini, *Il Pirata* (1827), *La Straniera* (1829) di Bellini, *Anna Bolena* (1830), *Lucia di Lammermoor* (1835), *Maria di Rohan* (1843) di Donizetti, *Ernani* (1844), *Il Trovatore* (1853), *La Traviata* (1853), *La forza del destino* (1862-1869), *Otello* (1887) di Verdi costituiscono il campione di riferimento. In altre opere, il duello diventa regolazione di conti personali in guerra, per esempio, nel Finale di *Macbeth* di Verdi; o resta un evento marginale, come in *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839) e *Luisa Miller* (1848), sempre in ambito verdiano. Possono comparire la sua controfigura “plebea” (il combattimento al coltello fuori scena in *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, 1890), o quella aulica (il torneo in *Tancredi* di Rossini, 1813). Nelle opere dei principali compositori italiani ottocenteschi le scene di duello hanno un'incidenza di circa il 20%, sono più numerose quelle di combattimenti metaforici: gli scontri verbali riservati ai personaggi esclusi da sfide armate (le donne, in primis).

I combattimenti, principalmente all'arma bianca ed eseguiti fuori scena, possono avere un'estensione temporale differente (una, o più scene), coinvol-

¹ Per gli approfondimenti storici rimando al volume di IRENE GAMBACORTI, GABRIELE PAOLINI, *Scontri di carta e spada. Il duello nell'Italia unita tra storia e letteratura*, Pisa, Pacini, 2019.

gere l'intera trama, o pochi versi. Sul piano musicale, possono riguardare un recitativo, un pezzo lirico (duetto, terzetto), o un insieme. La loro posizione drammaturgico-musicale (finale centrale, Finale Ultimo, scena di transizione/passaggio) mostra l'importanza assunta nell'intreccio.

Le risposte alle due questioni principali qui individuate – come cambia nel tempo il giudizio sollecitato nel pubblico nei confronti del duello; come evolve il concetto di onore la cui difesa ne è la causa scatenante e con quale possibile conseguenza sul messaggio inviato – emergono dall'analisi del testo. Le ragioni che provocano la sfida e la sua accettazione, i tratti e i dati anagrafico-sociali assegnati ai personaggi dello sfidante e dello sfidato, il loro ruolo musicale e i rapporti con la coppia protagonista, il grado di lealtà, la gravità delle conseguenze (morti, feriti) sono elementi da vagliare con attenzione. Sul piano storico, il luogo e le date delle *première* restituiscono informazioni circa gli adattamenti ai codici dei vari Stati preunitari, o a quello del Regno d'Italia. Un'ulteriore fonte di informazioni è la scelta di parole caratterizzanti le sfide a duello, i campi semantici che evocano e le conseguenze sul giudizio sollecitato nel pubblico (emergono aggettivi, sostantivi o verbi ricorrenti?). Altre indicazioni importanti provengono dai tratti dello spazio-ambiente ospite del duello (è un esterno, un interno, una sala di rappresentanza affollata, un luogo remoto? A chi appartiene?). Infine, occorre considerare le modifiche della fonte originaria, sovente di importazione (da Francia, Inghilterra, Spagna, area germanica), da cui deriva il libretto, per capire se sia presente un "adattamento culturale" del concetto d'onore, o del rituale legato al duello.

Ai dati provenienti dal testo poetico, si aggiungono quelli derivati dalla partitura (le caratteristiche attribuite alla dinamica, alle altezze, alla linea melodica, al ritmo, alle scelte di armonia, caratterizzanti le scene di duello), ma, in un contesto multidisciplinare e per motivi di spazio, eviteremo di addentrarci in analisi musicologiche.

DUELLO E GIUDIZIO DEL PUBBLICO

Posto che il duello è vietato dalle leggi nei diversi stati preunitari e, successivamente, da quelle italiane, in un genere rappresentativo come l'opera, fruito da un elevato numero di persone e controllato dalla censura, la condanna morale del duello è netta (e scontata). Tuttavia, a ridosso dell'epoca napoleonica, in alcuni esempi rossiniani, i protagonisti maschili coinvolti in duelli sono "protetti" da giudizi negativi e il duello come pratica non pare messo in vera discussione. In *Otello* di Rossini (1816, Napoli, libretto di Berio di Salsa), la sfida (A. II, Sc. VIII, N. 3, Recitativo e Terzetto) coinvolge due rivali socialmente diversi: Rodrigo, aristocratico veneziano e Otello, condottiero dalle oscure origini e dalla pelle nera. La differenza di classe e di valore generano, rispettivamente, in Rodrigo, invidia per la gloria militare di Otello e in Otello il

“disprezzo” verso un aristocratico nullafacente. La responsabilità della sfida spetta all'antagonista, Rodrigo, in risposta al rifiuto di Otello di accettare una ricomposizione dei contrasti irricevibile (la rinuncia a Desdemona).

RODRIGO: A te ne vengo
Tuo nemico, se il vuoi:
Ma al mio voler se cedi,
Tuo amico e difensor.

OTELLO: Uso non sono
A mentire, a tradir. Io ti disprezzo,
Nemico o difensor. [...]
Ti conosco,
Perciò non ti pavento;
Sol disprezzo, il ripeto, io per te sento.

(N°8 Terzetto)
RODRIGO: Ah vieni, nel tuo sangue
Vendicherò le offese:
Se un vano amor ti accese,
Distruggerlo saprò.

OTELLO: Or or vedrai qual chiudo
Giusto furor nel seno:
Sì, vendicarmi appieno
Di lei, di te dovrò².

Dal duello lo *sfidante* esce sconfitto ma vivo; il protagonista, lo *sfidato*, vince, alleggerito in termini di responsabilità, a sua giustificazione, garanzia per assicurargli l'empatia del pubblico. Otello dichiara di essere mosso da «Giusto furor», nel vendicare il presunto “tradimento” delle promesse di Desdemona e delle offese di Rodrigo. «Furore» e «furioso» sono termini ricorrenti nelle sfide a duello operistiche, evocazione degli eroi dei poemi cavallereschi.

Nella *Donna del lago* (1819, Napoli, libretto di Leone Tottola) la rappresentazione del duello sollecita nello spettatore un maggior distacco, grazie all'esclusione di Malcolm, partner di Elena, dalle sfide. I personaggi coinvolti sono i due rivali sfortunati: il re Giacomo di Scozia, sotto le mentite spoglie del cacciatore Uberto, e Rodrigo, capo dei ribelli (A. II, Sc. II). Costui provoca la sfida che il sovrano in incognito è “obbligato” ad accettare per punire chi minaccia con arroganza la stabilità del regno. Rodrigo, inoltre, compie un atto sleale: tenta di intimidire l'interlocutore, chiamando contro di lui i guerrieri che lo circondano con le armi sguainate. La violenza dei sentimenti, odio, ira,

² FRANCESCO BERIO DI SALSA, *Otello*, in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di Marco Beghelli e Nicola Gallino, Milano, Garzanti, 1991, pp. 411-412.

furore trascinano e accecano i contendenti (Uberto e Rodrigo: «All'armi! | No... più non so frenarmi! | Mi guida il mio furor!»)³.

Un rivale arrogante è ancora il provocatore della sfida nel *Pirata* di Bellini (1827, libretto di Felice Romani), ma questo sfidante è un usurpatore di successo, un autentico *villain*: nemico storico del protagonista maschile Gualtiero a cui ha sottratto titoli, castello, la fidanzata Imogene che ha sposato e ne ha avuto un figlio. Quando Ernesto sorprende Gualtiero (rimpatriato in segreto) con Imogene, lo sfida ed entrambi escono di scena per fronteggiarsi, pronunciando le stesse parole («Sei pur giunto, o di bramato | di vendetta e di furor!», A. II, Sc. VII)⁴. Lo sfidante muore in duello, ma la sua scomparsa non ristabilisce la giustizia. Gualtiero è condannato a morte dal Consiglio e si suicida per evitare la cattura. Emerge quindi un nuovo elemento: sfidante e sfidato condividono la stessa sorte funesta (insieme a Imogene che impazzisce). Lo spettatore è così sollecitato a prendere una distanza morale dal duello attraverso il “terrore” suscitato dalle conseguenze. Un invito ancora più netto emerge ne *La Straniera* (1827), sempre su libretto di Felice Romani. Ma, in questo caso, lo sfidante è il protagonista maschile su cui pesa, senza attenuanti, la responsabilità dell'aggressione. Nel bosco, Arturo spia un incontro fra Alaïde (ovvero Agnese, amante del re di Francia) e il proprio amico Valdeburgo (all'anagrafe Leopoldo, fratello di Agnese). Dedotto a torto si tratti di un convegno amoroso, Arturo richiama l'uomo con il nome appena scoperto, gli impone di battersi, pena l'accusa di viltà. Infamia inaccettabile per un aristocratico. Infatti, Leopoldo estrae la spada, ma la maneggia con minor convinzione e cade ferito nel lago. Arturo crede di averlo ucciso e si allontana. Gli autori prevedono un rituale così abbreviato da farlo assomigliare a una mera aggressione attuata dal protagonista. Valdeburgo in quanto presunto rivale diventa il nemico da distruggere, a cui è negato spazio per le “spiegazioni” (A. I, Sc. XIII)⁵. Le conseguenze dell'aggressione ricadono sulla donna, accusata temporaneamente di omicidio.

Fra gli esempi qui selezionati questa è la prima volta che l'eroe provoca la sfida: una scelta che lo scredita insieme al duello in sé e ne evidenzia l'irragionevolezza. Agli sfidanti antagonisti della coppia, si aggiungono i partner impossibili, incapaci di controllo emotivo che trascinano alla rovina la donna oggetto del loro desiderio, accusata ingiustamente di tradimenti. Ciò avviene in parte ne *La Straniera* (Agnese è solo temporaneamente accusata di un presunto omicidio), ma soprattutto in *Anna Bolena* (1830) di Gaetano Donizetti, su libretto dello stesso Felice Romani. In quest'opera, Percy, antico amante di Anna, estrae la spada per uccidersi durante un incontro d'addio negli apparta-

³ ANDREA LEONE TOTTOLA, *La donna del lago*, in *Tutti i libretti di Rossini*, cit., pp. 624-625.

⁴ FELICE ROMANI, *Il Pirata*, in *Tutti i libretti di Bellini*, a cura di Olimpio Cescatti, Milano, Garzanti, 1994, p. 79.

⁵ ID., *La Straniera*, in *Tutti i libretti di Bellini*, cit., p. 110.

menti della regina ormai in disgrazia. Mal comprendendo le sue intenzioni e spinto dalla gelosia, il menestrello Smeton, innamorato di Anna e nascostosi nel locale, si palesa con la spada sguainata. Richiamato dalle voci, giunge Enrico VIII che accusa di tradimento la consorte (A. I, Sc. XIV).

In *Lucia di Lammermoor*, l'attenzione si sposta sull'aggressività di un nuovo genere di sfidante: il persecutore "di famiglia", ovvero un parente ostile alla coppia protagonista per motivi economici, o sociali. Nell'opera appaiono due scene di duello: la prima chiude l'atto centrale. Edgardo di Ravenswood entra all'improvviso nella sala dove i nemici Ashton celebrano le nozze forzate fra Arturo e Lucia (fidanzata in segreto con Edgardo, A. I, Sc. VI). Al momento di stupore e sgomento (Sestetto «Chi mi frena in tal momento»), segue quello dello sdegno armato. Enrico, Arturo, dei loro parenti e amici sguainano la spada contro Edgardo, ma lo scontro è impedito dal confessore Raimondo che si interpone con un appello ai precetti religiosi («Rispettate, o voi, di Dio | la tremenda maestà»)⁶. La seconda scena avviene all'inizio dell'atto successivo. I personaggi sono mossi da antichi rancori. Enrico, implacabile, vuole vendicare la violazione di domicilio, sebbene la sua famiglia abbia usurpato il palazzo ai Ravenswood. Per sfidarlo penetra nella torre in rovina dove vive Edgardo (A. II, Sc. II) che accetta il confronto desideroso di vendicare l'uccisione del padre («Enrico: [...] onde punir l'offesa, | dei miei la spada vindice | pende su te sospesa... | Ch'altri ti spenga? Ah! mai... | Chi dee svenarti il sai! || Edgardo: So che al paterno cenere | giurai strapparti il core»)⁷. Il sostantivo «furore», nella Cabaletta, è pronunciato da entrambi i personaggi abbinato all'aggettivo «cieco», segno della consapevole incapacità di dominarsi, a causa dell'odio («O sole più rapido a sorgere t'appresta... | Ti cinga di sangue ghirlanda funesta... | Così tu rischiar l'orribile gara | d'un odio mortale, d'un cieco furor»). Il duello, tuttavia, non avrà luogo: Edgardo apprende la notizia della morte di Lucia e si suicida.

Lo sfidante assume sempre più i tratti di un persecutore, l'attuazione della vendetta coincide con veri e propri omicidi. La trama di *Maria di Rohan* (1843) di Donizetti e Cammarano si incentra su ben tre duelli, due dei quali provocati, rispettivamente, dal protagonista maschile e dal suo rivale. Questa *densità* di sfide, la facilità con cui avvengono rivelano l'elevata aggressività dei personaggi che le provocano e, al contempo, implicitamente, insicurezza, fragilità psicologica. L'opera, scritta per il teatro viennese di Porta Carinzia, appartiene ad autori italiani in trasferta artistica: obbediscono alla censura e alle leggi dell'Impero austro-ungarico, severe verso il duello, almeno sulla carta. Infatti, Maria lo condanna in punti diversi dell'intreccio («e giusta legge a morte |

⁶ SALVADORE CAMMARANO, *Lucia di Lammermoor*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di Egidio Saracino, Milano, Garzanti, 1993, pp. 825-826.

⁷ Ivi, pp. 827-828.

condanna l'uccisor», A. I, Sc. III)⁸. Sebbene le parole siano pronunciate da una donna – nel pensiero ottocentesco ritenuta troppo emotiva e di scarsa competenza in materia, non si tratta solo di un adeguamento alla censura. La condanna morale del duello riguarda lo stile di vita della corte *Ancien Régime*. Il primo combattimento, provocato dal nipote di Richelieu, ucciso dallo sfidato, il Duca di Chevreuse, è antecedente l'azione e innesca il dramma. Il secondo duello avviene due scene più tardi (A. I, Sc. v), quando il Conte di Chalais, innamorato riamato da Maria, ma all'oscuro delle nozze di lei, la difende dall'insinuazione di essere l'amante del Cardinale, avanzata dall'amico Gondi. Il Conte lo accusa di essere un «infame detrattor» e di mentire, insulti che spingono Gondi a estrarre la spada e a “chiedere ragione” che Chalais evita di fornire: «Chalais: Che ardisci! || Gondi: Riccardo! || Chalais: Infame detrattor! Mentisci! || Gli altri: Conte! || Gondi: Ragion del fero | insulto dammi! || Chalais: Ah! sì... [...] Chalais: Ebben, domani»⁹. Il Duca di Chevreuse, ignaro che Chalais ami ricambiato Maria, si offre come padrino, figura indispensabile in un duello, ma un unicum nelle opere citate.

Il II Atto, ambientato a casa di Chalais, riguarda i preparativi della sfida. Chevreuse cura con scrupolo i dettagli tecnici, ignaro che nel gabinetto adiacente si celi la moglie, giunta per persuadere Chalais a fuggire così da sottrarsi alla vendetta del Cardinale: «Chevreuse: Prendiam l'armi e si vada. | Che? con sì fragil spada? | Irne al ballo t'avvisi? Un ornamento | da feste io veggo! Eh! No: dieci migliori | lame possiedi, e la prudenza impone. | A me la scelta, che son tuo campione» (A. II, Sc. IV)¹⁰.

Chevreuse si preoccupa dell'onore dello sfidato che sollecita a presentarsi per tempo («De' tuoi segreti a frangere | io qui non venni il manto; | dell'onor tuo sollecito | io qui movea soltanto. | Bruttarti di ludibrio | potria l'indugio...»); duella in sua vece quando Chalais tarda, trattenuto da Maria. Il terzo duello avviene nel III Atto. Chevreuse scopre che Chalais è suo rivale e, sentendosi disonorato, o piuttosto, ferito nell'orgoglio, lo sfida alla pistola con modi simili a un'“esecuzione”. Lo sfidato dapprima si rifiuta, braccato dagli uomini di Richelieu vorrebbe consegnarsi a loro, ma Chevreuse ritarda l'arrivo degli arcieri. Gli impone di seguirlo fuori scena, gli mette l'arma in mano e pretende di disporre della vita del Conte (A. III, Sc. IX):

CHALAIS: Una vita si desia
che m'è grave; io stesso... (*movendosi per incontrare gli arcieri*)

CHEVREUSE (*trattenendolo*): È mia
questa vita. – Or tu, brev'ora
li rattieni. (*al familiare, che tosto esce; egli chiude la porta*)
[...] Prendi. (*ponendo nelle mani di Chalais una delle due pistole*)

⁸ ID., *Maria di Rohan*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, cit., p. 1247.

⁹ Ivi, p. 1249.

¹⁰ Ivi, p. 1253.

CHALAIS: Che?

CHEVREUSE: (*accennandogli la porta laterale*) Mi segui!

MARIA: Ah! No!

CHEVREUSE: Vivo non t'è concesso
escir da queste porte...
Vieni, per te di morte
l'ora suonata è già¹¹.

Il marito tradito si comporta come un sicario che l'eroe "usa" per sottrarsi a una situazione senza scampo («Un premio, un ben supremo | la morte a me sarà»).

Un'esecuzione attuata da un personaggio più anziano, ostile per gelosia alla coppia protagonista, chiude *Ernani* (1844) di Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave, in scena l'anno successivo a *Maria di Rohan*. Nelle opere verdiane le sfide provocate da *persecutori* coincidenti con aristocratici feroci che sfogano aggressività e rigidità mentale, orgoglio di classe travestiti da senso dell'onore offeso, accomunano giovani – come il Conte di Luna (nel *Trovatore*) e Carlo di Calatrava (nella *Forza del destino*) – e anziani come il vecchio Duca di Silva (in *Ernani*). Con il loro comportamento da marionette furiose, vendicative rendono il duello uno scontro grottesco e disumano, inducono lo spettatore a provare ripugnanza nei loro confronti e verso la sfida in sé, proprio quando nella società dell'epoca quest'ultima è un "rito". In *Ernani* il riferimento al duello occupa un breve recitativo, ma ha conseguenze tragiche per la coppia protagonista. Silva, prossimo a sposare la nipote Elvira, nonostante il divario d'età, sfida a duello il protagonista, scopertolo rivale (A. II, Sc. XIII). Ernani, in quel punto dell'azione, spinto dal desiderio autodistruttivo generato, a sua volta, dalla gelosia, sfrutta i principi dei codici cavallereschi per annientarsi. Rifiuta di battersi con l'anziano Duca ma, per dargli soddisfazione propone un patto sciagurato. Chiede di unire le forze per sottrarre Elvira al re (loro rivale a sua volta) e, in cambio, promette di uccidersi quando Silva si annuncerà con un corno, consegnato a siglare l'accordo:

ERNANI: A parte dèi chiamarmi
di tua vendetta.

SILVA: No.
Te prima ucciderò.

ERNANI: Teco la voglio compiere,
poscia m'ucciderai.

SILVA: La fe' mi serberai?

¹¹ Ivi, p. 1260.

ERNANI: (*Gli consegna un corno da caccia.*)
 Ecco il pegno: nel momento
 in che Ernani vorrai spento,
 se uno squillo intenderà
 tosto Ernani morirà².

Il duello da scontro leale fra due contendenti di pari forze e classe si trasforma in esecuzione senza scampo, attuata dal personaggio anziano, persecutore omicida, con l'aggravante del rapporto di parentela. Al contempo, il giovane Ernani si offre come preda-vittima sacrificale. Il *furore* guerriero è sostituito dall'autolesionismo di un anti-eroe, ripiegato su se stesso, timoroso di essere tradito e abbandonato da colei che ama, dopo essere già stato bandito dalla società e dalla corte per motivi politici. A dispetto dell'ostentato riferimento e appello ai codici d'onore da parte degli sfidanti, il duello è un evento sempre meno cavalleresco dal quale lo spettatore è invitato a prendere le distanze.

Lo sfidante-persecutore è un parente di uno dei membri della coppia anche nel *Trovatore*. Il Conte di Luna è il rivale e nemico politico, scopertosi vincolato da un legame di sangue all'eroe Manrico solo nelle ultime vendicative battute di Azucena. Nel Finale I, il motivo scatenante il duello è la gelosia furibonda generata dallo scambio di persona nell'oscurità, quando Leonora abbraccia il Conte anziché Manrico. Con un rituale spiccio, il Conte sfida l'eroe ed entrambi escono di scena per combattere, ma l'eroe ribelle ha la facoltà extrasensoriale di obbedire a un richiamo generato da un legame di sangue che ignorerà per sempre. Così, Manrico risparmia lo sfidante, il suo braccio si blocca proprio mentre sta per calare il colpo fatale, perché una voce soprannaturale gli *grida* di «non ferire», come racconta ad Azucena (Duetto, A. II, Sc. 1).

Il più implacabile persecutore "di famiglia" (d'origine o acquisita) è Carlo di Vargas (*La forza del destino*, 1862, San Pietroburgo), la cui ostinazione nel voler sfidare a tutti i costi Alvaro, a torto considerato il "seduttore" della sorella Leonora, lo spinge a cercarlo per tutta la Spagna, l'Italia e ancora la Spagna. A Velletri durante la Guerra di Successione Austriaca, Alvaro (sotto falso nome) salva la vita a Carlo che, sleale, scopre la vera identità del salvatore, ferito in battaglia. A guarigione avvenuta, ligio ai codici di cavalleria che vietano di combattere con un invalido, Carlo si rivela e lo sfida a un duello all'ultimo sangue (A. III, Sc. VIII):

CARLO: [...] Don Carlo di Vargas, tremate, io sono.

ALVARO: D'ardite minacce non m'agito al suono.

CARLO: Usciamo all'istante, un deve morire...

ALVARO: La morte disprezzo, ma duolmi inveire

¹² FRANCESCO MARIA PIAVE, *Ernani*, in *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Garzanti, 1992, p. 79.

Contr'uom che per primo amistade m'offria.

CARLO: No, no, profanato tal nome non sia¹³.

Sordo alle spiegazioni di Alvaro che tenta di riconciliarsi con un chiarimento dei fatti accaduti la “notte fatale” della fuga con Leonora, il persecutore implacabile è deciso a priori a vendicare offese inesistenti, mosso dal desiderio di vendetta. Carlo accusa l'interlocutore di mentire; avvinghiato alle proprie convinzioni, chiude ogni possibilità di risoluzione pacifica. Giura, anzi, di uccidere la sorella non appena la ritrovi. Alvaro, restio ad accettare lo scontro, infine cede perché ormai Carlo che gli ha chiesto «per primo amicizia» si è trasformato in «sicario»:

CARLO: Il giuro
a Dio! morrà l'infame.

ALVARO: Voi pria cadrete nel fatal certame.

CARLO: Morte! ov'io non cada esangue
Leonora giungerò.
Tinto ancor del vostro sangue
questo acciar le immergerò.

ALVARO: Morte, sì!... col brando mio
un sicario ucciderò;
il pensier volgete a Dio.
L'ora vostra alfin suonò.

TUTTI E DUE: A morte! Andiam!
(*Sguainano le spade e si battono furiosamente. Accorre la pattuglia del campo a separarli*)¹⁴.

Tuttavia, il duello viene sospeso. Mentre i due personaggi «si battono furiosamente» i commilitoni li dividono: vietato disperdere energie e uomini in guerra. Carlo viene trascinato via, Alvaro, rimasto solo, decide di ritirarsi in convento, luogo in cui, cinque anni più tardi il persecutore riappare (A. IV, Sc. V: «Carlo: Invano Alvaro ti celasti al mondo, | e d'ipocrita veste | scudo facesti alla viltà. Del chiostro | ove t'ascondi m'additâr la via | l'odio e la sete di vendetta; alcuno | qui non sarà che ne divida; il sangue, | solo il tuo sangue può lavar l'oltraggio | che macchiò l'onor mio: | e tutto il verserò, lo giuro a Dio»)¹⁵.

Carlo, assai ligio verso i rituali, pensa a ogni dettaglio organizzativo; ha con sé due armi, così che il monaco, ex prode guerriero, scelga quella che preferisce. Si ritiene un giustiziere mandato dal destino e persegue l'obiettivo in modo maniacale («Col sangue sol cancellasi | l'infamia ed il delitto. | Ch'io ti

¹³ FRANCESCO MARIA PIAVE, *La forza del destino*, in *Tutti i libretti di Verdi*, cit., pp. 412-413.

¹⁴ Ivi, p. 413.

¹⁵ Ivi, p. 420.

punisca è scritto | sul libro del destin»), in un climax di insulti, fino a ottenere il suo scopo. Con l'abituale tracotanza degli sfidanti, parallela all'incapacità di maneggiare la spada, Carlo è ferito a morte in un luogo selvaggio, ma nella sua implacabilità prosegue la vendetta anche da moribondo e trafigge la sorella-eremita che appare richiamata dalle grida.

Questi ultimi esempi verdiani sollecitano nello spettatore un senso di ripugnanza nei confronti del duello, descritto ormai come forma di omicidio premeditato da personaggi ossessivi e ossessionati da un senso di vendetta molto simile alla paranoia. L'invito a rigettare antichi codici svuotati di senso, in una società che sta cambiando i suoi ordinamenti giuridici e la tutela della vita altrui, almeno a livello formale, emerge fra le righe.

ONORE E DUELLO – CAUSE DELLA SFIDA

Nel corso del XIX secolo, l'evoluzione del giudizio sollecitato nel pubblico verso il duello da compositori e librettisti, oltre a rivelare l'adattamento alle leggi del tempo, a evitare problemi con la censura, mette in luce il cambiamento del concetto di onore in sé, parola-chiave, o piuttosto vera ossessione, per la borghesia ottocentesca.

Anche attraverso le scene di duello operistiche, emerge la critica esplicita verso tale concetto degenerato di onore, frutto dell'irrigidimento, della cristallizzazione degli schemi di pensiero. L'analisi dei motivi che scatenano le sfide mostra che cosa si nasconda al di là delle apparenze, ovvero, al di là della gelosia provocata dalla rivalità in amore. Se in *Otello* di Rossini le ragioni della sfida per entrambi i contendenti risiedono nella rivalità, nella *Donna del lago* sono più complesse e differiscono per ciascuno dei due combattenti. Lo sfidante Rodrigo è mosso dalla gelosia (spiato l'incontro fra Elena e Uberto-Giacomo, ha erroneamente dedotto che siano amanti), dalla mania di potere e di controllo con cui pretende di «domare l'orgoglio» dello sconosciuto. Lo sfidato – il sovrano in incognito – spinto da motivi politici e militari, chiede un'arma per punire il ribelle che minaccia la stabilità del regno ed è reo di lesa maestà (A. II, Sc. II):

UBERTO: Ov'è il tuo stuol seguace,
che i suoi doveri obblia?
Alla presenza mia
impallidir saprà.

RODRIGO: Da' vostri agguati uscite,
figli di guerra! [...]

GUERRIERI: A' tuoi
cenni siam pronti.

RODRIGO: Ostenta
orgoglio, or più, se il puoi... [...]

UBERTO: [...] di vil gregge sei
malvagio conduttore!

RODRIGO: Cessate! Io basto... io solo
domar vo' tant'orgoglio...

UBERTO: Un ferro... un'arme io voglio¹⁶.

Nelle opere successive è riconoscibile ancora la motivazione di “controllo territoriale” della proprietà (beni, terre), ma la gelosia, un malsano senso di possesso, l'orgoglio ferito diventano la causa principale della sfida. “Furore” e “Vendetta” sono parole ricorrenti in queste scene. Nel *Pirata*, l'usurpatore Ernesto e nella *Straniera* il protagonista maschile Arturo sono mossi da gelosia, senso malato di possesso e orgoglio ferito di fronte a una donna che ama un altro. Arturo accecato dai sospetti sfida l'amico Valdeburgo per un malinteso. Trattati e comportamenti assai diversi contraddistinguono lo sfidato che reagisce con stupore alle richieste e alle reazioni dell'interlocutore, combatte per evitare le accuse di codardia, “ubbidisce” ai codici, o piuttosto li “subisce” (A. I, Sc. XIV):

ARTURO: Discendi.

VALDEBURGO: Che vuoi tu?

ARTURO: (*con voce repressa e con l'impeto del furore*) Vendetta.

VALDEBURGO: Come?

ARTURO: Mal t'ingigi: ti difendi.

VALDEBURGO: Qual furor!

ARTURO: Estremo è desso.

VALDEBURGO: Chi lo accende?

ARTURO: Tu... tu stesso.

VALDEBURGO: Io?...

ARTURO: Sì, taci, taci, il ferro stringi,
se pur senso è in te d'onor.

VALDEBURGO: Sciagurato, a che m'astringi?...¹⁷

Questa diversità di caratterizzazione fra *sfidante* vendicativo, irrazionale, instabile, immaturo, ossessivo e *sfidato* saggio, pacato, conciliante, obbligato a

¹⁶ ANDREA LEONE TOTTOLA, *La donna del lago*, in *Tutti i libretti di Rossini*, cit., p. 625.

¹⁷ FELICE ROMANI, *La Straniera*, in *Tutti i libretti di Bellini*, cit., pp. 110-111.

combattere per rispettare regole di cavalleria svuotate di senso, è sempre più evidente nelle scene di duello, a mano a mano che ci si inoltra nel secolo.

Lo sfidante che, nelle opere di Donizetti, si trasforma in un folle incosciente o in implacabile persecutore, si riconosce nelle opere verdiane in modo più accentuato, fino al limite del grottesco. Al contempo, l'accettazione della sfida, può diventare una scorciatoia per annientarsi, attribuita a personaggi sovrappaffati dalla pulsione di morte (stimolata dalla paura di perdere l'amata, come nel caso di Ernani). Costoro si affidano così a un "sicario" che li sopprima, forma alternativa e meno faticosa di suicidio. Così, in *Ernani* il vecchio Duca di Silva, zio di Elvira, ligio a rigidissimi codici d'onore condivisi con il più giovane eroe, riscuote a tempo debito la vita di quest'ultimo, preceduto dal suono del corno come un nero cacciatore. Il parente è un rivale che non fa sconti.

Sfidante e sfidato, quindi, coltivano e tutelano un senso dell'onore malato, legato al "possesso" dell'oggetto del desiderio reificato, tipico della cultura patriarcale. Le scene di duello nelle opere del XIX secolo riguardano quasi esclusivamente la difesa della «proprietà» di un corpo femminile. La difesa dell'onore coincide così con la tutela dell'orgoglio, dell'amor proprio e della proprietà privata, estesa al possesso di una donna, equiparata a un bene materiale. Un distorto concetto di "passione", espone i personaggi a tempeste emotive adolescenziali, dettate da un individualismo e un narcisismo fuori controllo. A tutto questo, si aggiunge un ulteriore elemento di criticità: il rapporto di parentela (diretta o acquisita) che lega sempre più sovente, lo sfidato e lo sfidante. La difesa dell'onore in questi casi nasconde anche la protezione di privilegi di classe. Lo sfidante si arroga il compito di tutelare l'onore del casato, dalla contaminazione di un partner introdotto da figlie o sorelle, invisibile perché socialmente inferiore, o nemico per motivi politici, religiosi. Sul piano concettuale, questo è un elemento significativo: la sfida avviene per ostacolare la formazione di una nuova famiglia, basata su regole diverse da quelle imposte dai membri più conservatori dell'ambiente d'origine. Ciò avviene in *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, dove Enrico Ashton, fratello della protagonista, persecutore implacabile, è mosso dall'interesse economico mascherato da motivi politico-religiosi. Carlo di Vargas nella *Forza del destino* agisce spinto dalla vendetta e dall'odio dettato da motivi razzisti verso Don Alvaro, accusato di avere uno stemma macchiato da sangue mulatto («sangue il tinge di mulatto» perché di origine inca). Nel *Trovatore*, il Conte di Luna, parente-persecutore non è consapevole del legame di sangue che lo unisce al rivale Manrico, ma è comunque mosso da "sdegno" («Al mio sdegno vittima | è d'uopo ch'io ti sveni...») e da «geloso amor sprezzato» a favore di un ribelle, reputato figlio di una zingara (A. I, Finale).

Nel complesso, il duello nell'opera ottocentesca italiana riguarda la rivalità sessuale fra due uomini, o l'impedimento nella formazione di una nuova famiglia che ricomponga antichi odi, nati per motivi di classe, religiosi, o razziali.

La tutela armata dell'onore per gli sfidanti-persecutori è una scusa per difendere privilegi, egoismi, deliri di onnipotenza, nevrosi. Il ricorso a codici cavallereschi è una strategia assegnata ai personaggi che autonobilitano azioni dettate dall'orgoglio, dall'incapacità di ascolto, dall'arroganza, ormai prossimi a perdere il potere, quindi terrorizzati, aggressivi, iper-reattivi, incapaci di ironia e distacco.

La scelta di Verdi e Boito di affidare a Falstaff una lunga riflessione sull'onore, nella fase iniziale della sua omonima *Commedia Lirica*, nonché sua ultima opera, è un commento simbolico a chiusura di una carriera e di una tendenza che ha contraddistinto il secolo XIX. Gentiluomo decaduto di campagna, circondato da plebei borghesi, arricchiti impegnati a molestarlo, raggiarlo, picchiarlo, maltrattarlo, per vendicarsi di truffe, espedienti, improbabili insidie alle donne di casa, Falstaff ritiene che l'onore sia una parola contenente "aria che vola" («Che è dunque? Una parola. | Che c'è in questa parola? C'è dell'aria che vola»). Definizione che può alludere sia alla vuotezza di senso, sia al fatto che sia una parola gonfia, prossima a esplodere come un pallone. Una parola distorta dalle lusinghe e dall'orgoglio («a torto | Lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio, | L'ammorban le calunnie», A 1, P. 1).

Dietro gli altisonanti richiami ai codici cavallereschi, si nascondono motivi molto particolaristici, privati: interessi meschini, l'orgoglio e la vendetta, un senso alterato della giustizia. Esattamente il contrario di ciò che motivava i duelli affrontati dai paladini alle Crociate: la questione pubblica di una guerra che prevedeva combattimenti "corpo a corpo", secondo le tecniche di attacco/difesa dell'epoca. Nel corso del secolo XIX, il concetto stesso di onore è sempre più interscambiabile con la "vendetta", con una difesa basata su veri e propri omicidi, il duello è sostituibile con delitti affidati a pugnali, o veleni. L'ossessione per la tutela di un malinteso senso dell'onore, nei personaggi manifesta la progressiva incapacità verso il dialogo e il confronto dialettico. Diventa esercizio di potere di classe e di genere, di controllo/possesso, prevaricazione, santificazione dell'orgoglio. La definizione del termine «onore» nei dizionari in uso nell'Ottocento italiano allude al «Rendimento di riverenza» di fronte a «virtù» e «dignità», nel *Dizionario della Crusca*¹⁸, alle quali Tommaseo aggiunge «Stima» e «fama»¹⁹. Niente di tutto questo si riconosce nel comportamento dei personaggi nell'opera italiana coeva²⁰.

Il Trionfo della Virtù (valore cardine della Rivoluzione Francese), riconoscibile ancora in alcune opere rossiniane è sostituita dal Trionfo dell'Onore. Ma di un onore sempre più degenerato e decontestualizzato, usato come au-

¹⁸ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, Quarta edizione, Firenze, D. M. Manni, 1729-1738, Vol. III, p. 407.

¹⁹ Per l'approfondimento etimologico e concettuale del sostantivo "onore", rimando all'intervento di Raffaella Setti in questo volume.

²⁰ Per quanto riguarda questa tematica rimando all'intervento di Laura Diafani su Leopardi e le sue riflessioni sul concetto di onore.

tonobilitazione da parte di personaggi rigidi e reazionari. In questo contesto, più che le definizioni di Tommaseo e del Vocabolario della Crusca, sembra più in linea con i comportamenti dei personaggi riscontrabile nel Dizionario Devoto-Oli, sull'onore *degradato* a orgoglio:

[...] Da un punto di vista soggettivo, implica la cura o la conservazione della propria integrità e onestà, suscettibile di esaltarsi a divisa morale, o di decadere ad amor proprio o a puntigliosa gelosia, talvolta anacronisticamente assunto fino a recente passato come attenuante di crimini²¹.

RIASSUNTO

Nell'opera lirica italiana ottocentesca, genere molto seguito all'epoca, la rappresentazione del duello è una delle forme attraverso le quali emerge la centralità del concetto di onore. Il trattamento riservato ai personaggi in questo genere di scene implica un corrispettivo giudizio sollecitato nel pubblico, in un'epoca in cui le sfide a duello erano una prassi, benché vietata, nella quotidianità. L'analisi di questi due aspetti mostra se e come gli autori cambino nel tempo le modalità di rapporti fra sfidanti, i tratti dei protagonisti e con quali conseguenze sul messaggio inviato. L'articolo considera un campione composto dalle opere dei maggiori compositori ottocenteschi (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), osservato preliminarmente attraverso l'analisi dei libretti. I rapporti drammaturgico-musicali assegnati allo sfidante e allo sfidato rivelano scelte importanti sul piano concettuale. Altri elementi chiave sono l'identità di chi riceve la responsabilità morale di scatenare la sfida e quali esiti essa provochi sull'intreccio. Nel complesso i dati indicano se nel corso del tempo emerga un impoverimento, o una deformazione del concetto di onore, una sua identificazione con la vendetta di orgogli feriti, in personaggi sempre più insicuri e, di conseguenza, sempre più aggressivi.

ABSTRACT

Duel scenes in XIX Century Italian operatic theatre. About Honour, or about pride and prejudice? One of the events revealing the great importance of the concept of honour in XIX Century Italian Opera is the performance of the duel in the plot. In this typology of scene, the characters' traits imply a specific and parallel judgement solicited in the audience, especially when the challenges were very frequent as a common practice, although forbidden, in the real life of those times. The analysis of these two factors shows if and how the authors change the relations between the challengers, the protagonists' characterization, and the consequences regarding the message to the audience, in this typology of scenes. A message sent to a strong number of persons given that opera was the most enjoyed genre in XIX Century Italian society. The corpus considered in this paper is composed of the operas of the main XIX Century Italian composers (Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi), and it is just a preliminary analysis conducted exclusively on the texts of the librettos. The attention is focused on the challengers' musical and dramaturgical relations because they

²¹ GIACOMO DEVOTO, GIAN CARLO OLI, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990, p. 1281.

reveal the choices on the conceptual ground. Furthermore, the moral responsibility in provoking the duel and its consequences in the development of the plot are key elements. All these evolutions highlight the changes both in the single composer's production and along with the times. The data reveal if there is in progress a deformation of the concept of honour and if the last is replaced by the personal revenge, in characters more and more aggressive (that is to say insecure), moved just by wounded prides.

