

LA SCENA DELL' ATTO II.2 DI «AIDA» NELL' ALLESTIMENTO SCALIGERO DEL 1872 SECONDO QUINTO CENNI, LA DISPOSIZIONE SCENICA E IL BOZZETTO DI GIROLAMO MAGNANI

ABSTRACT

The subject of this paper is the first Italian staging of Giuseppe Verdi's *Aida* (Teatro alla Scala, February 1872). I selected a single episode of the opera, Act II, scene 2, the famous triumph scene, in order to analyze the ways in which it was handed down, focusing on three sources of visual nature: two of these are well-known documents – generally intended for the study of historical stagings –, the set design sketch by Girolamo Magnani and the stage directions of the opera by Giulio Ricordi; the third one, never prior analyzed, is a Quinto Cenni's engraving – *Atto II, Scena II, dell'Opera «Aida»* – published in the weekly journal «Emporio pittoresco - Illustrazione universale». Through the analysis of these documents, I will focus on methods and variations by which the same event has been textualized, facing the problem of their trustworthiness, in terms of a hypothetical attempt to reconstruct the original staging.

Oggetto di questo contributo è il primo allestimento italiano dell'*Aida* di Giuseppe Verdi (Teatro alla Scala, febbraio 1872). Ho selezionato un unico episodio dell'opera, l'atto II.2, la celebre scena del trionfo, per analizzare il modo in cui ci è stata tramandata dalle fonti, concentrandomi su tre testimonianze di natura visiva: due ben note – trattandosi del tipo di documenti generalmente utilizzati per lo studio delle messinscena storiche – che sono il bozzetto corrispondente di Girolamo Magnani e la disposizione scenica dell'opera redatta da Giulio Ricordi; la terza, mai studiata, è un'incisione di Quinto Cenni – *Atto II, Scena II, dell'Opera «Aida»* – pubblicata sul settimanale «Emporio pittoresco - Illustrazione universale» mentre le recite dell'opera erano ancora in corso. Attraverso queste tre fonti, mi concentrerò sull'analisi delle modalità e varianti con cui lo stesso identico evento è stato testualizzato, affrontando il problema della loro affidabilità, dal punto di vista di un ipotetico tentativo di ricostruzione della messinscena originale.

Grazie alla ricca messe di fonti documentarie riguardanti i suoi primi allestimenti, *Aida* si è rivelata un terreno particolarmente fertile per gli studi sulla *mise en scène*, con la conseguente produzione di numerosi contributi. Non bisogna trascurare due aspetti fondamentali che hanno reso affascinante indagare la dimensione visiva e la messinscena di quest'opera: la disposizione scenica, approntata da Giulio Ricordi, si collega direttamente a un evento preciso – appunto l'allestimento scaligero del febbraio 1872 su cui è regolata¹ – e, per il fragoroso successo a seguito della prima, nella stampa coeva abbondano le testimonianze, anche iconografiche, dell'opera. Sono infatti questi

¹ «Compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala» leggiamo sul frontespizio della *Ds AIDA*.

gli anni in cui, finalmente, anche in Italia si diffondono la produzione e il consumo di periodici, sia di settore che di informazione generale; nella fattispecie fioriscono le riviste illustrate, poiché le nuove tecnologie hanno reso più semplice la stampa di corredi iconografici – spesso pregevoli e approntati anche da famosi disegnatori.² Proprio in base alle illustrazioni e ai commenti della coeva stampa periodica sulla prima di *Aida* alla Scala Emilio Sala ha potuto avanzare l'ipotesi che la scena prevista a Milano per l'atto III non fosse la pittoresca oasi raffigurata nel quinto dei bozzetti per l'opera ricondotti alla mano di Girolamo Magnani e all'occasione dell'allestimento scaligero, bensì il notturno lunare e inquietante, con le vere e proprie «lande ignude» cantate dalla protagonista, dettagliatamente descritto dalla disposizione scenica e più simile a quello raffigurato in un quadro di Achille Befani Formis custodito nella villa verdiana di Sant'Agata.³ Ora l'immagine di un altro periodico offre ulteriori spunti intorno all'atto II.

Dei documenti citati nel titolo due sono ormai ben noti, poiché da tempo hanno attirato l'interesse degli studiosi. Si tratta della *Disposizione scenica per l'opera «Aida»*, «compilata e regolata» da Giulio Ricordi in base alla messinscena scaligera del febbraio 1872,⁴ e della serie di bozzetti ricondotti allo stesso evento, disegnati dal «primo scenografo d'Italia»,⁵ prediletto da Verdi, Girolamo Magnani e custoditi presso l'Archivio Ricordi di Milano,⁶ cui appartiene la tavola che prenderò in considerazione fra poco. Non mi risulta invece che sia mai stata analizzata un'interessante incisione di Quinto Cenni (1845-1917) che, all'indomani della prima milanese (8 febbraio 1872), raffigura l'«Atto II, Scena II, dell'Opera *Aida*» (fig. 1) – in particolare il momento in cui «le truppe egiziane vittoriose, seguite dai carri di guerra, insegne, vasi sacri ed idoli, sfilano innanzi a Faraone»⁷ – per un celebre settimanale illustrato di divulgazione edito da Sonzogno, l'«Emporio pittoresco - Illustrazione universale».

² Protagonista di questo rinnovamento fu la casa Sonzogno. Nella seconda metà dell'Ottocento, sotto la guida di Edoardo, rivoluzionò in Italia la pratica editoriale, promuovendo qui il passaggio «da un giornalismo di tipo artigianale a quello imprenditoriale» – e fondando tra l'altro, nel 1874, la Casa Musicale Sonzogno, «filiale» specializzata in editoria musicale e futura grande rivale, alla fine dell'Ottocento, della Ricordi. Accanto al quotidiano «Il Secolo», di concezione moderna – «alla francese»: il giornale come strumento di informazione – e a grande tiratura, pubblicò a partire dal 1861 una serie di riviste illustrate a prezzi contenuti, detenendo sostanzialmente il monopolio di tale tipologia editoriale nell'Italia della seconda metà del XIX secolo, con settimanali come «Lo Spirito folletto», «Teatro illustrato», «L'Emporio pittoresco» e «Illustrazione universale» nel 1869. Si vedano GIGLI MARCHETTI 1997, pp. 125-126, e CHEMELLO 1997, p. 176.

³ SALA 2010-2011 e SALA 2015, pp. 127-128.

⁴ Cfr. *supra*, nt. 1. Nonostante, a differenza di altre disposizioni sceniche verdiane, questa non sia mai stata oggetto di un lavoro monografico, alcuni contributi le dedicano ampio spazio, tra gli altri ALBERTI 1977 e ENGELHARDT 1996.

⁵ Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene, Napoli, 22 marzo 1873, in ALBERTI 1931, p. 155.

⁶ La serie completa dei bozzetti ricondotti all'allestimento della Scala ha la segnatura ICON000136-42 (*olim* B1304001-07). Per un approfondimento su queste e sulle altre tavole relative all'*Aida* scaligera, nonché sull'iconografia dell'opera, rimando a OLIVERO 1994-1995, OLIVERO 2006, VIALE FERRERO 1996b, VIALE FERRERO 2001 (in particolare pp. 182-207), VIALE FERRERO 2009.

⁷ EP IX 391, pp. 90-91.

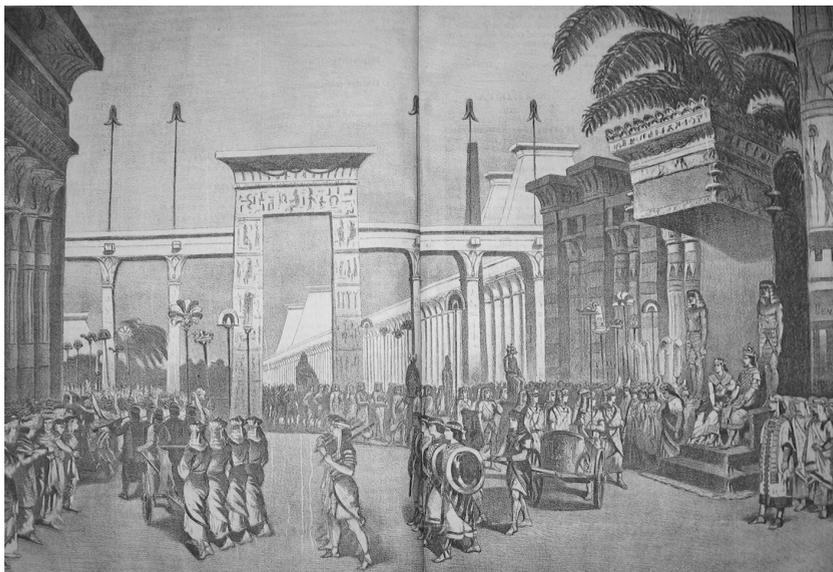


Fig. 1 – Quinto Cenni, *Atto II, scena II dell'Opera Aida*, in «L'Emporio pittoresco - Illustrazione universale» IX 391 (25 febb. 1872), pp. 90-91.

Questo si caratterizzava, come suggerisce il titolo, per il carattere enciclopedico nella scelta degli argomenti trattati: ad incorniciare l'articololetto sull'*Aida* milanese ne troviamo uno sull'ippodromo di Costantinopoli e uno sulle fogge degli abiti spagnoli. Fu tra i più diffusi e longevi – sopravvivendo per una trentina d'anni – periodici istruttivi e di amena lettura dell'epoca nonché il principale prototipo dei successivi giornali illustrati. Nato nel 1869 dalla fusione di due differenti testate, appunto «L'Emporio pittoresco», inaugurato nel 1864 e di destinazione “popolare”, e «L'Illustrazione universale», una pubblicazione un po' più elitaria e costosa, cercava di conciliare così l'ottima qualità della seconda con l'economicità della prima.⁸

Sul numero del 25 febbraio 1872 troviamo ad occupare interamente entrambe «le fac-

⁸ La redazione della neonata rivista si premura immediatamente, in EP VI 227, di anticiparne i contenuti ai lettori: ivi «figureranno articoli e disegni di attualità che si alterneranno con articoli e disegni sulle belle arti, sui teatri, sulla storia patria, la scienza, le invenzioni, le scoperte, gli avvenimenti politici, i viaggi, gli usi ed i costumi, ecc., ecc.». La nuova testata nata da «l'Emporio pittoresco e l'Illustrazione universale riuniti», proponendosi di «mantenersi quel favore che non mancò mai, ai due giornali separati, negli scorsi anni» e di «variare le molte materie che sarà per svolgere nelle sue colonne», fa dell'accuratezza e della varietà delle incisioni e, soprattutto, di un prezzo relativamente modico i punti di forza per un successo sicuro. Fino al 1889 pubblica le sue rubriche sugli argomenti più disparati, con appunto un ampio corredo iconografico. Numerosi artisti, alcuni celebri, contribuiscono alla creazione di tale apparato: si affianca alle invenzioni inedite dei disegnatori italiani un cospicuo numero di incisioni già pubblicate e “importate” dalla stampa straniera, di autori come Gustave Doré o Paul Gavarni. Nelle 16 pagine in quarto – un formato economico e maneggevole – che compongono ogni numero troviamo fin dieci illustrazioni sempre minuziose e dettagliate, sia che raffigurino moderni macchinari sia animali, sia avvenimenti storici sia fatti di attualità. La loro grandezza varia da una decina di centimetri quadrati fino all'intera pagina; più raramente una singola illustrazione occupa due pagine intere a fronte.

ciate di mezzo» del fascicolo un «disegno della scena del secondo atto, che rappresenta la porta di Tebe col gran viale di sfingi e l'ingresso dell'esercito egiziano dopo la vittoria riportata sugli Etiopi»;⁹ la visione è frontale e pare essere una panoramica abbastanza generale del palco – eventualmente sono tagliate le prime quinte e il proscenio.¹⁰ Il suo autore, Quinto Cenni, è uno dei numerosi artisti dell'«Emporio pittoresco», collaboratore di pressoché tutte le riviste illustrate milanesi di questi anni e celebre incisore.¹¹ Piuttosto scarsa è però la bibliografia reperibile su di lui: imolese di nascita, studiò dapprima disegno all'Accademia di Belle arti di Bologna e si trasferì poi a Milano, per perfezionare proprio la tecnica dell'incisione a Brera; lavorò per la stampa periodica finché trovò la sua vena come cronista iconografico delle principali battaglie del Risorgimento, per essere infine scelto, per la sua abilità e meticolosità, come illustratore ufficiale dell'Esercito Italiano per redigerne il primo prontuario iconografico di uniformologia.¹²

Concorderemo pertanto, in questo caso, con quanto afferma Robert Cohen nel saggio di presentazione al suo catalogo delle «gravures musicales» dell'ebdomadario «L'Illustration», quando ci assicura della grande fedeltà al vero delle xilografie della stampa coeva, al punto da poterle considerare «véritable histoire visuelle des activités musicales de l'époque»?¹³ Lo studioso infatti dimostra la precisione e l'affidabilità degli incisori in base al confronto fra i figurini dei costumi originali di Paul Lormier per l'Opéra e le loro riproduzioni contenute nel periodico.¹⁴

In effetti, anche nell'immagine di Quinto Cenni individuamo chiaramente le figure di Aida, di Amneris, del re e di Ramfis, riconoscibili proprio per il loro abbigliamento pressoché identico a quello dei figurini custoditi presso l'Archivio Ricordi e ricondotti all'occasione dell'allestimento scaligero.¹⁵ Allo stesso modo molti dei costumi dei nu-

⁹ EP IX 391, p. 89. Sulla copertina dello stesso numero è raffigurata un'«allegoria» dell'opera, che affianca i «ritratti» dei protagonisti – Amonasro, «Faraone», Aida, Radamès, il «Gran Sacerdote» Ramfis e Amneris –, abbigliati con gli stessi costumi illustrati nei figurini dell'Archivio Ricordi – solo quello di Amneris è un po' meno riconoscibile –, alla raffigurazione della grandiosa scena finale su due piani, al centro della pagina.

¹⁰ L'elenco che troviamo nella disposizione scenica con la spiegazione dei simboli della pianta dell'atto II.2 prevede la collocazione presso il proscenio, alla nostra sinistra, di un «palco per la banda: sarà alto circa metri 1,25 e largo 2: diviso in tre pezzi, si troverà fra le quinte, per essere subito cacciato fuori al cambiamento di scena. Si raccomanda alla banda di salire con molta prestezza su questo palco, onde trovarsi a posto per attaccare gli squilli di tromba: un tempo d'aspetto troppo prolungato sarebbe notevole all'interesse dell'azione e della musica». DS AIDA, pp. 27-28.

¹¹ «L'Epoca», «Lo Spirito folletto», «L'Illustrazione italiana», «La Cultura moderna», «The Graphic», «La Lettura», «Lo Sport illustrato». Vd. GALLI 1925, p. 12.

¹² Scarsamente utile risulta l'unica monografia dedicata all'artista (GALLI 1925), un panegirico pieno di retorica ma povero di informazioni particolarmente interessanti.

¹³ COHEN 1976, p. 127 («Ces gravures constituent d'ailleurs dans certains domaines nos rares ou uniques sources de renseignements visuels»).

¹⁴ *Ibidem*, «Ne serait-ce qu'en comparant les maquettes originales des costumes par Paul Lormier pour l'Opéra de Paris et leurs reproductions dans l'«Illustration», l'on a pu apprécier la grande fidélité avec laquelle les dessinateurs et graveurs de ce journal travaillaient».

¹⁵ Si tratta delle trentatré tavole acquerellate sotto la segnatura ICON000577-609 (olim A2201001-33). Esse sono riprodotte in una serie di litografie a colori, pressoché identiche ai bozzetti ad acquerello, in un album di disegni in *camera* di Raffaele Casnedi e, infine, in cinque cromolitografie su

merosi partecipanti alla pompa si somigliano nella xilografia e negli acquerelli attribuiti a Magnani, permettendoci di individuare con sicurezza alcuni degli sfilanti: i porta-insegne della tavola n. 27, i soldati della 30, i porta-ascia della 29, i trombettieri della 25 e le danzatrici della 28; inoltre, da una parte e dall'altra del baldacchino reale, vediamo i sacerdoti, accanto a Ramfis, vestiti secondo quanto illustrato nella n. 12 e i ministri del re, di cui spunta l'alto e appuntito copricapo illustrato nella 26. I costumi così simili, che rendono i personaggi chiaramente identificabili, e l'autorevole assicurazione di Robert Cohen sulla «fidélité» delle stampe teatrali dell'«Illustration» invitano ad intraprendere un confronto fra la processione raffigurata nell'«Emporio pittoresco - Illustrazione universale» e quella descritta nella fonte in teoria più autorevole e completa sull'allestimento scaligero, ossia la *Disposizione scenica per l'opera Aida* compilata da Giulio Ricordi.

Tra i suoi novantadue diagrammi che illustrano le movenze sceniche, uno in particolare, quello che occupa l'intera facciata della p. 31, è dedicato allo schema del «personale della marcia» ed è preceduto anche da un elenco con l'ordine e il numero preciso dei vari sfilanti (fig. 2).¹⁶

Esso è indubbiamente di ausilio nell'identificazione delle figure dai contorni più indistinti nella xilografia dell'«Emporio pittoresco - Illustrazione universale»: per esempio, la sagoma che vediamo svettare in lontananza sopra le altre, attraversando il fornice della porta di Tebe, deve essere proprio Radamès, portato a spalla sul «trono trionfale»¹⁷ dai suoi uomini; gli altri elementi che, nella parte antistante al condottiero, spiccano sulle teste dei presenti sono probabilmente i tre idoli – quello immediatamente precedente alla portantina di Radamès dovrebbe essere Api, poiché la statua ha corna bovine, proprio come illustra il diagramma della disposizione. All'incirca dall'altezza delle statue aumenta la leggibilità dei componenti del corteo nell'immagine di Cenni: il primo di questi ad essere passato per l'arco, quello dunque più vicino al proscenio, ha la testa canina ed è trasportato – mi pare – da personaggi abbigliati come portainsegne. Man mano che avanzano verso il primo piano i contorni dei personaggi si fanno più nitidi, più comprensibili le forme. Ecco ancor più chiaramente altri portainsegne passare davanti al re: essi reggono i vessilli, le cui sagome ricordano quelle di alcuni oggetti illustrati nelle tavole di attrezzeria, custodite all'Archivio Ricordi,¹⁸ esattamente come descritto e illustrato nella disposizione scenica – «giunti precisamente innanzi al trono, i porta insegne alzeranno perpendicolarmente e colle braccia tese le loro insegne»¹⁹ – girando in questo punto preciso le teste in direzione del sovrano. Tuttavia, il numero dei portainsegna in scena disegnati da Cenni è minore rispetto a quello indicato nella disposizione scenica, essendo pochi i gonfaloni che vediamo

cartoncino di Achille Befani Formis desunte dall'album di Casnedi – che probabilmente facevano parte di una serie completa di trentatré, di cui però gli altri esemplari non sono rintracciabili. Si veda a tal proposito VIALE FERRERO 1996b, p. 539, e VIALE FERRERO 2001, p. 195.

¹⁶ DS AIDA, p. 30.

¹⁷ Ivi, p. 35.

¹⁸ I-MR ICON001804-14 (olim B1304C01-11).

¹⁹ DS AIDA, p. 32. Nel volume sono inseriti sei schizzi disegnati a mano e riprodotti a stampa: due per l'atto I.2, con particolari posture dei sacerdoti (pp. 15, 20), e quattro relativi al «modo di portare la scure e le insegne» (p. 32) nell'atto II.2.

svettare – quattro nello spazio tra Radamès e l’idolo immediatamente precedente, alcuni accanto ai due carri e un altro gruppo che, avendo già sfilato, è già lontano a sinistra, diretto all’uscita. E se introducendo lo schema il compilatore si è premurato di specificare che la marcia si svolge «bene inteso secondo lo spazio e le risorse dei vari teatri»,²⁰ è pur vero che la disposizione pretende di essere esemplificata, come specifica il suo frontespizio, proprio sull’allestimento scaligero del 1872.

Prima di procedere nell’approfondimento del rapporto fra le varie fonti penso sia opportuno precisare che il fine della mia indagine non è quello di stabilirne la loro “correttezza” per individuare quale di esse tramanda nella maniera più precisa ciò che videro gli spettatori della prima scaligera di *Aida* – cosa che, peraltro, si dimostra impossibile fare. Piuttosto desidero indagare, proseguendo sullo stesso sentiero già intrapreso da altri studiosi che in anni recenti si sono occupati dello stesso argomento,²¹ le modalità in cui, nel caso specifico, si manifestano alcune varianti nell’impianto costante della *mise en scène*. L’indagine è tanto più intrigante, e mi induce ad usare un occhio (intenzionalmente) attento, per la presenza appunto di un’ulteriore fonte che integra il “classico” corredo iconografico dell’opera. Così la prima messinscena scaligera giunge filtrata attraverso tre modelli, ciascuno con un intento e una dimensione temporale in rapporto all’evento differenti: la visione di una scena che verrà realizzata è fissata *a priori* nel bozzetto Magnani, *a posteriori* nell’incisione di Cenni; mentre nel caso della disposizione sia *a posteriori* in relazione ad una precisa occasione che *a priori* rispetto a tutti gli allestimenti successivi che intende regolare.

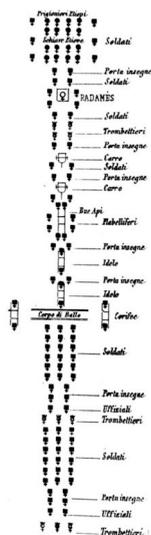


Fig. 2 – *Disposizione scenica / per l’opera Aida / versi di A. Ghislanzoni / musica di / G. Verdi / compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala / da / Giulio Ricordi, Milano, [1873], p. 31.*

²⁰ Ivi, p. 30.

²¹ Tra gli altri, Arnold Jacobshagen per quanto riguarda le *mises en scène* francesi e, ancor più recentemente, Emilio Sala, anche sulle disposizioni sceniche italiane. Si vedano i seguenti contributi: JACOBSHAGEN 2001, SALA 2010, SALA 2010-2011, SALA 2015.

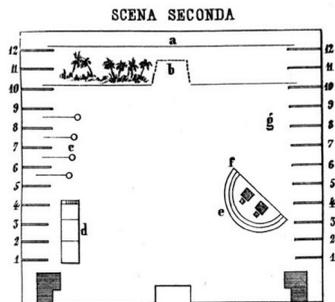
Ad un'analisi più scrupolosa aumentano le discrasie fra le due fonti poc' anzi confrontate: stando allo schema della disposizione, un folto gruppo di persone e diversi oggetti dovrebbero separare l'ingresso del Bue Api da quello di Radamès – soldati, trombettieri, porta insegne e ben due carri –, invece assenti nella versione di Cenni. Qui uno dei carri precede tutti gli idoli, ed è colto dal disegnatore proprio nel momento in cui costeggia il baldacchino reale; un altro è molto più avanti, e sta già sparendo dalla nostra vista sulla sinistra della scena, dove va a sciogliersi il corteo. Soprattutto, in primo piano vediamo un drappello di quattro soldati allineati – che ancora identifichiamo proprio dal costume, simile al figurino n. 30, con lo scudo tondo e la pettorina decorati da un motivo a pelte –, schierati in un'unica fila, preceduti da due ulteriori file di quattro portatori d'ascia ciascuna (figurino n. 29), e quattro porta insegne che ormai ci volgono le spalle; più avanti, diretti verso il fondo della scena, si scorgono quattro trombettieri, con le loro lunghe trombe egizie, in prossimità di uno dei carri, mentre un gruppo di ballerine sta quasi per uscire di scena (figurino n. 28). Tuttavia, secondo il diagramma della disposizione scenica non troviamo in alcun punto più di tre individui sulla stessa fila; inoltre, in base al riconoscimento dei personaggi appena elencati, possiamo facilmente constatare come l'ordine dei figuranti raccomandato nel prontuario non sia rispettato.

A costituire un problema interpretativo e documentario non è soltanto la cosiddetta *mise en scène humaine*.²² L'apparente corrispondenza fra gli elementi della *mise en scène matérielle* descritta nella pianta dell'atto II.2 e nella disposizione²³ (fig. 3) e di quella disegnata da Cenni sembra incoraggiare il confronto fra l'una e l'altra fonte: le palme e i «tempi [*sic*] e fabbricati grandiosi» del fondo, la porta di Tebe perfettamente al centro della scena, il colonnato con le bandiere issate – «questo telone sarà interamente frastagliato a sinistra in modo che si veda bene il telone di fondo: a destra invece sarà soltanto dall'altezza di quattro metri dal palcoscenico in su: questi quattro metri rappresentano un folto gruppo di palme, dietro al quale potrà mettersi il personale addetto alla marcia»²⁴ –, l'imponente tempio tetrastilo di Ammone, il «baldacchino ricchissimo» inclinato nella parte destra della scena e ricoperto da un tappeto purpureo, infine i palazzi posizionati dietro a questo.

²² Utilizzo in questa sede le definizioni di *mise en scène humaine* e *matérielle* nella maniera in cui le intende Arthur Pougin, che in POUGIN 1885, s.v. «Mise en scène», pp. 522-527, ne spiega approfonditamente il significato. Esse si fondano sull'identificazione di due distinti *côtés* nella *mise en scène*. La prima si riferisce al coordinamento di quanti prendono parte all'azione drammatica, dai protagonisti fino alla massa altrimenti informi di coro e comparse, non escludendo neppure quanti operano dietro le quinte; la seconda designa invece l'organizzazione e la gestione degli aspetti materiali dello spettacolo, quali l'ambientazione – «époque-lieu» –, la scenografia, i costumi, l'attrezzatura.

²³ Ds AIDA, pp. 27-28. Le citazioni che seguono nel testo sono tratte da queste pagine.

²⁴ Ricordo che la disposizione scenica adotta il punto di vista dal palcoscenico verso la platea, come indicato in Ds AIDA, p. 5.



Uno degli ingressi della Città di Tebe.

Sul davanti un gruppo di palme. - A destra il tempio di Ammone. - A sinistra un trono sormontato da un baldacchino di porpora. - Nel fondo una porta trionfale.

a. Teloni del fondo; rappresenta le piramidi in molta lontananza, col l'immenso viale di sfingi che vi conduce: sulla destra tempi e fabbricati grandiosi, a sinistra palme.

b. Principale, rappresenta una gran porta di Tebe nel mezzo, riunita alle quinte da grandi colonne, in cui stanno infisse aste di bronzo colle bandiere: questo principale sarà interamente frastagliato a sinistra, in modo che si veda bene il telone del fondo: a destra invece sarà soltanto dall'altezza di quattro metri dal palcoscenico in su: questi quattro metri rappresenteranno un folto gruppo di palme, dietro il quale potrà mettersi a posto il personale destinato alla marcia.

c. Tempio d' Ammone.

d. Palco per la banda: sarà alto circa metri 1,25 e largo 2: diviso in tre pezzi, si troverà pronto fra le quinte, per essere subito cacciato fuori al cambiamento di scena. Si raccomanda alla banda di salire con molta pre-

Fig. 3 – *Disposizione scenica / per l'opera Aida / versi di A. Ghislanzoni / musica di / G. Verdi / compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala / da / Giulio Ricordi, Milano, [1873], p. 27.*

Sono infatti poche le differenze palesi, come l'assenza del palco per la banda – che pure potrebbe essere stato tagliato fuori dalla panoramica²⁵ – e, soprattutto, il numero dei gradini – due nel disegno, invece dei tre visibili nella pianta – del podio dove si trovano i troni. Un'analisi più accurata rivela invece varie disuguaglianze anche in questo caso.

A seguito delle considerazioni sull'ambientazione dell'atto III di *Aida* recentemente pubblicate da Emilio Sala²⁶ dobbiamo mettere in discussione la bontà di un antico lavoro di inventariazione all'Archivio Ricordi, essendo stato inserito nella serie “dell'allestimento scaligero” (ICON000136-42, *olim* B1304001-07) un bozzetto visibilmente avulso da tale contesto e assimilabile invece, per caratteristiche tecnico-esecutive, al secondo gruppo di scene, custodito nel medesimo luogo (ICON000143-49, *olim* B1304A01-07) e collegato invece alla prima parmense.²⁷ Non insisterò ulteriormente

²⁵ *Supra*, nt. 10.

²⁶ SALA 2010-2011, p. 100, e SALA 2015, pp. 127-128.

²⁷ La tradizionale attribuzione dei bozzetti allo scenografo emiliano e alla prima italiana dell'opera risale almeno al 1933, quando la Commissione della Scala organizzò nel ridotto del teatro una mostra con alcune tavole della casa Ricordi; il curatore fu il conte Morazzoni, che si occupò delle *expertises*, come si legge in BONATTI BACCHINI 1989, p. 39 (in part. vd. anche *infra* nt. 29). La studiosa avanza anche delle ipotesi per spiegare l'esistenza di due serie di sette bozzetti dello stesso presunto autore e per la medesima opera: una è quella per cui propende anche VIALE FERRERO 1996a, p. 38, che vede nelle tavole del secondo gruppo (I-Mr ICON000143-49) le scene per il Regio di Parma; l'altra attribuisce invece tutti i quattordici bozzetti all'allestimento scaligero, interpretando i sette della seconda serie come una prova per quelli definitivi della prima (I-Mr ICON000136-42); infine viene contemplata la possibilità che, mentre I-Mr ICON000136-42 sarebbero serviti per l'edizione

sul concetto già evidente che l'attuale catalogazione di questi disegni è errata e, dunque, da rivedere; piuttosto sottolineo, a partire da questo caso specifico, la necessità di rimettere mano al repertorio iconografico ottocentesco, nel caso particolare relativo a quest'opera, e ricontestualizzarlo, essendo molte delle informazioni consegnateci dalla tradizione incomplete o addirittura fuorvianti: per esempio i figurini dei costumi per l'*Aida* scaligera continuano a essere attribuiti a Girolamo Magnani,²⁸ mentre forse potrebbero essere di Giovanni Pessina, costumista ufficiale della Scala per la stagione 1872-1873, come risulta dai repertori del teatro milanese.²⁹ L'incisione dell'«Emporio pittorresco - Illustrazione universale» permette invece di mettere in discussione l'attribuzione di bozzetti all'occasione della prima scaligera. La scenografia disegnata da Cenni, che pure è fedele alle descrizioni della *mise en scène matérielle* fornite nella disposizione, si discosta parzialmente dalla tavola di Magnani che dovrebbe appartenere alla prima scaligera (fig. 4).



Fig. 4 – Girolamo Magnani, *Uno degli ingressi della Città di Tebe*, bozzetto per *Aida*, atto secondo, scena seconda (Milano, Archivio Storico Ricordi).

Qui la visione della porta di Tebe non è perfettamente frontale e il fornice è inclinato, il tempio di Ammone è meno presente e mancano i palazzi sulla destra della scena, dietro al trono; completamente diversi sembrano inoltre forme architettoniche ed elementi decorativi. A questo punto, se riconoscessimo anche all'«Emporio pittore-

del 1872, I-Mr ICON000143-49 siano stati utilizzati per la ripresa di *Aida* nello stesso teatro l'anno successivo. BONATTI BACCHINI 1989, pp. 39-40.

²⁸ ABBIATI 1959, III, p. 524, e VIALE FERRERO 1996b, p. 539.

²⁹ TINTORI 1979, p. 45. Inoltre, consultando il repertorio epistolare raccolto da Hans Busch (BUSCH 1978), possiamo constatare come nelle lettere verdiane Magnani sia nominato solo in relazione alle scenografie: mai il suo nome è menzionato in riferimento ai costumi. Infatti fin dalla prima lettera al pittore a proposito di *Aida* Verdi scrive di volergli semplicemente affidare la preparazione di sei-sette scene (lettera di Verdi a Girolamo Magnani, Cremona, 25 maggio 1871, in BUSCH 1978, p. 165).

sco - Illustrazione universale» la stessa, comprovata, «grande fidélité»³⁰ delle testimonianze dell'«Illustration», potremmo affidarci ad essa, rimettendo in discussione sia, ancora, la prescrittività della disposizione scenica per la conservazione della scena sia, soprattutto, l'autenticità dei suoi contenuti a fini documentari del primo allestimento, nonché scegliere di essere più cauti nei confronti delle notizie che abbiamo dalle fonti «*principes*» per lo studio della dimensione visiva dell'opera.

Cenni, appunto scelto come illustratore ufficiale dell'Esercito italiano per la sua attenzione e scrupolosità, aveva in teoria avuto la possibilità di assistere a più di una rappresentazione – il numero del giornale è infatti del 25 febbraio e l'opera era già stata rappresentata otto volte.³¹ Purtroppo non sappiamo con certezza se egli appartenesse a quel gruppo di illustratori fotografi o “fotofili” che si avvalsero della nuova tecnologia; di sicuro la sua opera ne rimase influenzata, poiché in essa si coglie quell’“occhio fotografico” caratteristico nella seconda metà dell'Ottocento degli artisti dediti all'illustrazione giornalistica di fatti di cronaca e attualità, che lavoravano *in loco* utilizzando inquadrature e tagli tipici appunto della fotografia.³² Ma la nostra immagine non è un'istantanea e gli studi sull'attività del disegnatore come *reporter* visivo costituiscono un terreno ancora inesplorato. Bisogna poi considerare che il tempo a disposizione durante lo spettacolo per registrare immediatamente e con precisione ogni particolare della *mise en scène humaine* effettivamente scarseggiava: l'autore avrebbe potuto solo annotarla per sommi capi, schizzando il più velocemente possibile le varie figure della sfilata e operando una sintesi della visione, con l'obiettivo di rendere efficacemente la magnificenza dell'apparato scenico più che riprodurre l'ordine perfetto dei figuranti. All'interno di questo riassunto selettivo, la perfezione dei dettagli del vestiario dei protagonisti dell'opera e la corrispondenza delle loro posizioni in una e nell'altra fonte potrebbe derivare dalla costante presenza in scena di tali personaggi durante l'intero quadro d'atto – a differenza, appunto, di quanto accade per le semplici comparse sfilanti, che si susseguono veloci appearing e disappearing in pochi minuti. Cenni però aveva sicuramente tutto il tempo per schizzare una *scène matérielle* fedele a quella reale: perché dunque la versione dell'«Emporio pittoresco - Illustrazione universale» è differente da quella del bozzetto?

Sfogliando tra i numeri del settimanale si trova un'altra immagine firmata dallo stesso artista, di qualche anno precedente. Rappresenta la scena del «Rataplan» della *Forza del destino* nell'edizione scaligera del 1869 (fig. 5).³³

³⁰ COHEN 1976, p. 127.

³¹ VITALINI 2006, p. 194.

³² PALLOTTINO 1988, p. 145. Lo stile “a istantanea” delle sue incisioni di battaglie risorgimentali ha portato la studiosa ad ipotizzare l'effettiva presenza di Cenni agli eventi da lui documentati (ivi, p. 150).

³³ Quinto Cenni, *Il corale del «Rataplan», nell'opera «La forza del destino» del M. Verdi alla Scala*, xilografia, in EP IV 239, pp. 200-201.

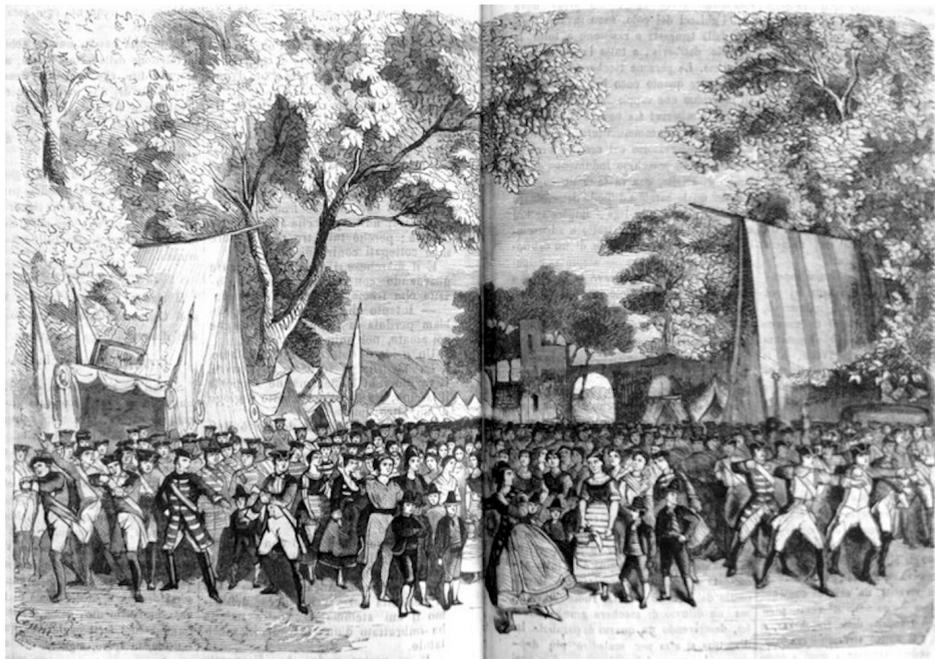


Fig. 5 – Quinto Cenni, *Il corale del «Rataplan»*, nell'opera «*La forza del destino*» del M. Verdi alla Scala, «L'Emporio pittoresco - Illustrazione universale» IV 239 (28 mar. 1869), pp. 200-201.

Anche qui il costume di Preziosilla è identico a quello dell'anonimo figurino del personaggio custodito presso l'Archivio Ricordi,³⁴ mentre la scena, raffigurante l'accampamento di Velletri dell'atto III, si discosta in parte da quella della tavola di Carlo Ferrario,³⁵ pur essendo somigliante alla descrizione della disposizione scenica dell'opera.³⁶ Purtroppo anche in questo caso non si può stabilire con certezza se le differenze fra le due rappresentazioni derivino dall'effettiva diversità della scena realizzata dal suo relativo bozzetto o siano piuttosto da attribuire ad una abitudine alla sintesi di Cenni. Il critico d'arte Meyer Schapiro suggerisce un punto di vista interessante e alternativo da cui osservare tali discrasie. Egli, considerando l'ampio margine di indeterminazione nella corrispondenza fra i testi scritti e le relative illustrazioni, affermava che «spesso il testo è tanto più denso della sua illustrazione che quest'ultima sembra esserne un mero emblema, quasi un titolo illustrato»; e un testo scritto, di natura verbale è un fatto di per sé tanto più stabile di un effimero evento teatrale.³⁷ Le raffigurazioni dello spettacolo, secondo questa interpretazione, avrebbero “semplicemente” un intento emblematico

³⁴ I-MR ICON001428 (olim B4208A11).

³⁵ I-MR ICON000194 (olim B4208006).

³⁶ DS FORZA, p. 29. Tale messinscena è tuttavia riferibile, per la struttura dell'opera così come riportata nel testo, non alla versione milanese, riveduta e modificata, bensì alla precedente pietrobουργhese del 1863.

³⁷ SCHAPIRO 1985, p. 5.

più che descrittivo, e la differente densità dei contenuti fra evento e rispettiva rappresentazione sarebbe causata da esigenze di efficacia comunicativa più che di precisione documentaria. Del resto è già l'articoletto dell'«Emporio pittoresco - Illustrazione universale» a dichiarare che l'obiettivo dell'incisione è di «porgere» a «tutti quelli che non ebbero la fortuna d'assistere» di persona «un'idea dell'apparato scenico dell'opera».³⁸

Per quanto riguarda la disposizione scenica di *Aida*, nulla garantisce la fedeltà del testo all'evento, fuorché la dichiarazione in copertina: «regolata secondo la messa in scena del teatro alla Scala». L'edizione del volume è infatti piuttosto tarda rispetto all'allestimento su cui è esemplata: se una parte sicuramente già circolava, come bozza manoscritta, almeno dalla fine del 1872, quando Verdi ne fa menzione in una lettera,³⁹ l'edizione a stampa, in base al numero di lastra, risale «solo» al luglio 1873.⁴⁰ La disposizione scenica del *Mefistofele* ha proprio dimostrato come in questo tipo di documenti confluissero spesso varie esperienze allestitivo. ⁴¹ Anche nel caso di *Aida* risulta difficile credere, nel periodo di tempo intercorso fra l'edizione scaligera e la pubblicazione del suo prontuario scenico, con le varie rappresentazioni avvenute nel frattempo – Parma, Padova, Napoli, Ancona: almeno a tre di queste Verdi presiedette di persona –, che la *mise en scène*, seppur abbozzata fin dall'inizio, sia rimasta invariata senza subire integrazioni nel corso dei va-

³⁸ EP IX 391, p. 90.

³⁹ Il Maestro si trova a Napoli per supervisionare le prove del battesimo partenopeo dell'opera quando cita in maniera esplicita in una sua lettera a Giulio Ricordi, del 16 febbraio 1873, un abbozzo di disposizione scenica, di cui ci sono sicuramente già due atti: egli chiede al suo editore l'invio di «due atti di *mise en scène*», e il permesso di poterli trattenere presso di sé in vista dell'allestimento (BUSCH 1978, p. 336). Per approfondire l'argomento rimando a ENGELHARDT 1996, pp. 63-64. Esistono inoltre un ulteriore abbozzo di *mise en scène* di Franco Faccio, di cui dà contezza BUSCH 1978, pp. 54-57, che ho rintracciato (lo studioso infatti non ne indicava la locazione) presso il Civico Museo teatrale di Trieste, e un libretto a stampa con note sceniche autografe verdiane descritto da Gino Roncaglia (RONCAGLIA 1956). Di quest'ultimo, prezioso documento non è possibile stabilire una cronologia precisa né l'eventuale rapporto di discendenza con la disposizione scenica. Se infatti il libretto fosse anteriore, questo potrebbe essere stato utilizzato a Parma nel 1872, come suggeriva Mary Jane Matz (MATZ 1957), mentre la bozza della *mise en scène* potrebbe direttamente essere stata prodotta per l'allestimento napoletano o, a maggior ragione, per quello padovano dell'estate del 1872, dove Faccio fece le veci di Verdi in qualità di *régisseur*; il «tallone d'Achille» di questa ipotesi è la mancanza inspiegabile, nel libretto di Roncaglia, di qualsiasi annotazione scenica relativa all'atto IV. Viceversa il libretto potrebbe essere successivo alla bozza della disposizione, sicuramente esistente per due atti almeno dal tempo delle prove a Napoli, cioè nell'inverno 1872-1873, senza tuttavia poter escludere che potesse già essere in preparazione nel periodo della rappresentazione parmense: Ricordi l'avrebbe mandata a Verdi in anteprima, per facilitarli il lavoro al San Carlo e questi, in attesa di riconsegnarla all'editore perché fosse terminata e stampata, copiò per sé tutte le informazioni finora scritte o una selezione delle più utili. La mancanza di note sceniche verdiane da un certo punto in poi del libretto di Roncaglia potrebbe essere spiegata dal fatto che la disposizione, al momento delle prove napoletane, era appunto ancora incompleta – vd. lettera di Verdi a Ricordi, Napoli, 16 febbraio 1873, cit. *supra*. Una cosa è comunque certa: la *mise en scène* che utilizza il compositore a Napoli non è scritta da lui – quindi non si tratta del libretto di Roncaglia – poiché, chiedendo il permesso di trattenere la copia presso di sé, Verdi invita Ricordi a specificare il numero e la tipologia degli attrezzi di cui si parla nel testo.

⁴⁰ 43504, riportato sul frontespizio della Ds AIDA.

⁴¹ ASHBROOK 1998, pp. 7-10.

ri allestimenti. Lo stesso Verdi, sempre guardingo e scettico circa gli esiti dell'intervento dell'altrui creatività sui propri lavori, «senza ammettere», per sua stessa ammissione, «né a cantanti né a direttori la facoltà di creare»⁴² al punto da inaugurare in Italia la pratica della stesura di prontuari scenici,⁴³ manifestò infatti in più occasioni, nell'epistolario, la consapevolezza della perfettibilità dello spettacolo.⁴⁴ E nel caso specifico di *Aida*, nonostante ritenesse indispensabile la presenza di una guida allestitiva – perché, «coi progressi attuali del dramma musicale, qualunque movimento ha la sua ragione d'essere, e non sono più permesse le antiche convenzionalità sceniche»⁴⁵ – regolata sull'esemplare prima scaligero del febbraio 1872, affidando per la prima volta a Giulio Ricordi l'importante incarico della sua redazione affinché rimanesse un prototipo facilmente consultabile e riproducibile nelle future edizioni, non esitò appunto a perfezionare fin da subito e con risultati più soddisfacenti tale modello: così l'allestimento di Parma, supervisionato dallo stesso compositore (aprile 1872) fu giudicato da lui migliore di quello milanese,⁴⁶ mentre quello di Napoli (marzo 1873) venne ancora più apprezzato.⁴⁷ La disposizione scenica

⁴² Lettera di Verdi a Giulio Ricordi, Genova, 11 aprile 1871, in CESARI - LUZIO 1913, pp. 255-257: 256.

⁴³ Fu infatti Verdi ad introdurre anche in Italia l'usanza di redigere dei manuali per l'allestimento, adottati per tutte le sue opere della maturità a partire dalla *Giovanna de Guzman* (1856). Con la translitterazione del *livret* per *Les Vêpres Siciliennes* (1855) pubblicata da Ricordi si inaugurò la parabola delle disposizioni sceniche, per tutelare le proprie opere da futuri interventi inopportuni e rinnovare il teatro musicale italiano, seguendo una strada già da tempo intrapresa in Francia e pur conosciuta in Italia almeno a partire da ROSSINI (VIALE FERRERO 1987-1988, p. 98). Prima di Verdi c'erano stati solo sporadici tentativi di regolare così autorevolmente la messinscena: l'opuscolo di Salvatore Cammarano per l'allestimento della *Lucia di Lammermoor*, di cui si parla in BLACK 1984, pare un episodio unico.

⁴⁴ VIALE FERRERO 1996a, pp. 37-39.

⁴⁵ DS AIDA, p. 68.

⁴⁶ Verdi, a priori diffidente nei confronti dell'esito della rappresentazione partenopea, scrive a Du Locle, probabilmente intenzionato ad assistere alle rappresentazioni di *Aida* a Napoli, il 27 febbraio 1873, premurandosi di temprare le fervide aspettative del librettista: «Non v'aspettate però l'esecuzione di Milano. A parte le due donne, voi non troverete qui altri artisti eguali a quelli, né i Cori, né tutto il resto. L'Orchestra però è buona ed otterrò certamente l'esecuzione di Milano. In quanto alla *mise en scène* saremo lontano le mille miglia da quella di Milano». La lettera è manoscritta, consultabile *on line* nel sito della Bibliothèque Nationale de France (<<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=du+locle+verdi&x=-845&y=-73>>). Una traduzione in inglese del testo si può trovare in BUSCH 1978, pp. 336-338. Inoltre si veda la lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene (Napoli, 22 marzo 1873), in CESARI - LUZIO, pp. 154-156: 155-156, dove il Maestro, rifiutando l'eventualità di un allestimento di *Aida* a Roma, tesse gli elogi della prima parmense: «A Parma coi vecchi professori e colle aggiunte che possonsi avere facilmente da Milano e Bologna, si forma un corpo d'Orchestra e di cori che non si avrà mai a Roma. Più a Parma vi è il primo scenografo d'Italia [*sc.* Magnani]; il primo macchinista [*sc.* Mastellari] non solo d'Italia, ma dei primi d'Europa; uno dei primi attrezzisti; la più bella illuminazione di palcoscenico che si possa immaginare. Aggiungi il direttore [*sc.* Rossi] che ha capito perfettamente tutte le mie intenzioni!».

⁴⁷ «Nulla vi è di perfetto, ma questa esecuzione [*sc.* di Napoli] fu nel complesso migliore di quella di Milano e Parma. Orchestra superiore alle altre due. Cori, soltanto inferiori a quelli di Milano. Vestiario, come a Milano e meglio di Parma. Scenario, attrezzi, macchinismo come a Parma. La compagnia di canto è quasi sempre la stessa. Tutto insieme più vita e maggior effetto». Lettera di Verdi a Opprandino Arrivabene, Sant'Agata, 16 aprile 1873, in CESARI - LUZIO, pp. 156-158: 157-158.

poi, proprio in corrispondenza dell'atto II.2, non è scevra di imprecisioni, come fa notare Hans Busch che, traducendone il testo in inglese nella sua monumentale monografia su *Aida*, non trascura di segnalare le incoerenze nella descrizione, poiché i diagrammi contraddicono in parte quanto annota l'elenco precedente.⁴⁸ Infine, anche la semplice scenografia costituisce un'incognita: l'informazione che le tavole di Magnani ICON000136-42 rappresentino le scene scaligere discende da una tradizione generalmente accettata ma non ancora ben indagata né tantomeno accertata, e già per la seconda volta qui messa in discussione. Così ai dubbi sull'appartenenza del bozzetto con la scena del III atto alla serie di quelli cosiddetti "scaligeri", si aggiungono ora spunti di riflessioni relativi all'atto precedente, essendo impossibile non notare le discrasie fra come appare la scena rispettivamente nell'acquarello dell'Archivio Ricordi e nell'incisione del settimanale: se il bozzetto di Magnani per le rive del Nilo ha quindi già rivelato di non essere affatto portatore di un valore scenico assoluto, una conclusione simile si può trarre anche a proposito di quello per l'ingresso della città di Tebe – certamente in questo caso ad essere messa in dubbio non è tutta l'ambientazione della scena, ma la distribuzione dei suoi dettagli.

Vari problemi sorgono dunque dall'analisi di ciascuna delle tre tipologie di documenti prese in considerazione, che sembrano smentirsi vicendevolmente; né siamo in grado di sancire una gerarchia fra loro per quanto riguarda l'attendibilità, in assenza di elementi abbastanza convincenti. Sembra pertanto impossibile stabilire come apparisse effettivamente la scena scaligera nel 1872. E la ricostruzione dell'*original staging* è destinata a rimanere la «chimera» di cui parlava Roger Parker già una ventina di anni fa...⁴⁹ Certamente siamo ormai lontani dal tempo in cui Robert Cohen e Marie-Odile Gigou, nell'introduzione al grande catalogo descrittivo di un secolo di *livrets de mise en scène* e fonti affini nelle collezioni della Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale parigina, individuavano l'interesse di questo tipo di documenti anche nella possibilità di «reconstituer fidèlement les mises en scène originales».⁵⁰ A tutt'oggi però, come osserva Philip Gossett, «il significato pratico di queste fonti continua a essere controverso, e l'interpretazione delle loro indicazioni rimane una sfida aperta».⁵¹

Dobbiamo certamente essere cauti a proposito delle fonti iconografiche; soprattutto però non ci sono prove – anzi, quelle che ci sono, come abbiamo visto, sembrano condurre nella direzione opposta – per sancire la perfetta corrispondenza tra l'allestimento scaligero del 1872 e la disposizione scenica. Confrontata con gli altri documenti, essa rivela dunque un'affidabilità non assoluta. Le considerazioni avanzate per *Aida* possono essere estese più in generale: quanto sono attendibili disposizioni e *livrets de mise en scène* come testimonianze di eventi particolari, anche quando si dichiarano resoconti di allestimenti specifici e si riferiscono esplicitamente a un'occasione precisa? Come leggere questi documenti che, proprio volendo attribuire un «textual status»⁵² ad un evento fugace, manifestano già *a priori*, da un certo punto di vista, aspirazioni paradossali?⁵³

⁴⁸ BUSCH 1978, p. 618 ntt. 5, 7, 8.

⁴⁹ PARKER 1996, p. 349.

⁵⁰ COHEN - GIGOU 1986, p. XIX.

⁵¹ GOSSETT 2009, p. 488.

⁵² PARKER 1996, pp. 349-365.

⁵³ Rimando a JACOBSHAGEN 2001, articolo particolarmente significativo per quanto riguarda le re-

Si può iniziare a riconsiderarne il valore rigidamente vincolante e la presunzione del possesso dell' unica ammissibile interpretazione dell' opera, approvata dall' autore stesso, incorrendo altrimenti, nel caso se ne disattendessero le prescrizioni, nell' errore o nell' impoverimento semantico: i fini della disposizione sembrerebbero, almeno nel nostro caso, esemplificativi più che conservativi della scena. Del resto è già stato osservato come per *Aida* non ci siano tracce così evidenti della severa prescrittività individuata invece da Marcello Conati e James Hepokoski nelle disposizioni sceniche per le opere tarde del compositore, nella fattispecie *Simon Boccanegra* e *Otello*, la cui pubblicazione avrebbe garantito «la conservazione dell' allestimento originale in funzione della sua riproducibilità e soprattutto la prevenzione di interventi arbitrari rispetto al canone esecutivo fissato alla prima rappresentazione assoluta»⁵⁴ e «che i successivi allestimenti marciassero di pari passo con quello realizzato in occasione della prima rappresentazione alla Scala». ⁵⁵ È infatti difficile trovare per *Aida* le allusioni più o meno esplicite all' inettitudine degli esecutori e il tono imperativo di cui parlano gli studiosi, che qui è invece utilizzato esclusivamente in relazione alle colossali scene di massa, per regolare nello spazio circoscritto del palcoscenico i movimenti di ingenti quantità di persone, altrimenti di difficile organizzazione; ai solisti invece è concessa ampia libertà ammettendo, anzi incoraggiando, un loro lavoro creativo – ad esempio, per l' assolo della protagonista all' inizio del terzo atto il compilatore della disposizione scenica sceglie di affidarsi completamente al «talento» dell' artista.⁵⁶

Viene altresì definitivamente meno la fiducia nei confronti della precisione “fotografica” della disposizione scenica, proprio per le testimonianze discordi che in questo caso possediamo dello stesso evento: come si è visto, non ci sono prove, al di là della dichiarazione in copertina, che essa fissi esattamente la prima scaligera, proprio perché le sue descrizioni della scena presa in considerazione differiscono sia dal relativo bozzetto di Magnani sia dal *reportage* di Cenni; però non è nemmeno sicuro che le tavole dello scenografo parmense si riferiscano proprio alla stessa occasione e che l' illustratore dell' «Emporio pittoresco» sia un testimone sufficientemente affidabile.

Concludendo, vale la pena sottolineare ancora una volta come le disposizioni sceniche non siano semplicemente appunti per la messinscena e l' interpretazione, avvalora-

centi tendenze negli studi sulle *mises en scène*.

⁵⁴ CONATI 1993, p. 24.

⁵⁵ HEPOKOSKI 1990, p. 9.

⁵⁶ DS AIDA, p. 46. Diverse volte troviamo indicazioni di questo tipo per le scene a solo dell' opera. Durante la prima aria della protagonista, «Ritorna vincitor», «la musica e le parole devono suggerire all' artista l' azione da farsi, meglio di qualunque spiegazione» (ivi, p. 13); nella scena del giudizio dell' ultimo atto di nuovo il compilatore dichiara la propria ineffabilità nei confronti di quanto espresso dalla musica, da accompagnare con gesti adeguati: «un artista può elevarsi a sublime altezza, sia colla scena, sia coll' espressione della parola. Il voler dare un' idea drammatica mi pare cosa impossibile, poiché la musica giunge a tal punto di sublimità, che basta da sola ad ispirare l' artista» (ivi, p. 57). Più dettagliate sono invece le disposizioni per duetti e terzetti, ma anche in questo caso si invoca il talento dei cantanti come la miglior guida per l' interpretazione: p. es. a proposito del duetto fra Aida e Amonasro nell' atto III ancora si dice che «è in questo duetto che il talento scenico degli artisti ha il maggior campo di rivelarsi. Quindi nessun accento musicale, nessun dettaglio mimico dev' essere menomamente trascurato; la musica stessa sarà poi la miglior maestra degli attori» (ivi, p. 57).

ti dall'approvazione autoriale, contenenti importanti informazioni relative all'allestimento "princeps" che intendono testualizzare, bensì preziosi documenti da analizzare anche in prospettiva drammaturgica e culturale. Essi non solo arricchiscono le nostre conoscenze sulla *mise en scène* e le sue pratiche, ma ci consentono di cogliere, nel confronto con le altre fonti iconografiche, le varianti interpretative che il modello ammette, assistendoci nell'analisi del complesso rapporto fra testo e *performance* che caratterizza quell'evento multiforme e sfuggente che è l'opera.

Paola Camponovo
Università degli Studi di Milano
paola.camponovo@unimi.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ABBIATI 1959 : Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, 1959.
- ALBERTI 1931 : *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene [1861-1886]*, a cura di Annibale Alberti, [Milano], 1931.
- ALBERTI 1977 : Luciano Alberti, «*I progressi attuali [1872] del dramma musicale*». Note sulla "Disposizione scenica per l'opera «Aida»", in *Il melodramma italiano dell'Ottocento: studi e ricerche per Massimo Mila*, a cura di Giorgio Pestelli, Torino, 1977, pp. 125-155.
- ASHBROOK 1998 : William Ashbrook, *La Disposizione scenica per il «Mefistofele» di Boito. Studio critico*, in *Mefistofele di Arrigo Boito*, a cura di William Ashbrook - Gerardo Guccini, Milano, 1998, pp. 5-18.
- BONATTI BACCHINI 1989 : Marisa Bonatti Bacchini, *Il teatro di Girolamo Magnani scenografo di Verdi*, catalogo della mostra (Fidenza, Teatro Magnani, 10 settembre-10 ottobre 1989), [Fidenza], 1989.
- BLACK 1984 : John Black, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, 1984.
- BUSCH 1978 : Hans Busch, *Verdi's Aida. The History of an Opera in Letters and Documents*, Minneapolis, 1978.
- CESARI - LUZIO 1913 : *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari - Alessandro Luzio, Milano, 1913.
- CHEMELLO 1997 : Adriana Chemello, *La letteratura popolare e di consumo*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, 1997, pp. 165-192.
- COHEN 1976 : Robert H. Cohen, *Les gravures musicales dans l'«Illustration» de 1843 à 1899*, «Revue de Musicologie» LXII 1 (1976), pp. 125-131.

- COHEN - GIGOU 1986 : Robert H. Cohen - Marie-Odile Gigou, *Cent ans de mise en scène lyrique en France [env. 1830-1930]. Catalogue descriptif des livrets de mise en scène, des libretti annotés et des partitions annotées dans la Bibliothèque de l'Association de la régie théâtrale (Paris)*, New York, 1986.
- CONATI 1993 : Marcello Conati, *La disposizione scenica per il «Simon Boccanegra» di Giuseppe Verdi*, in *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, a cura di Marcello Conati - Natalia Grilli, Milano, 1993, pp. 7-91.
- DS AIDA : *Disposizione scenica per l'opera Aida, versi di A. Ghislanzoni, musica di G. Verdi. Compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, Milano, [1873].
- DS FORZA : *La forza del destino, opera del Maestro Giuseppe Verdi, libretto di F. M. Piave. Ordinazioni e disposizione scenica*, Milano, [1863].
- ENGELHARDT 1996 : Markus Engelhardt, *Verdi regista di «Aida»*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Fabrizio Della Seta - Pierluigi Petrobelli, Parma, 1996, pp. 58-71.
- EP VI 227 : *Cronaca settimanale*, «Emporio pittoresco - Illustrazione universale» VI 227 (3 gennaio 1869), p. 1.
- EP VI 239 : «Emporio pittoresco - Illustrazione universale» VI 239 (28 marzo 1869).
- EP IX 391 : *Scenografia*, «Emporio pittoresco - Illustrazione universale» IX 391 (25 febbraio 1872), pp. 89-91.
- GALLI 1925 : Romeo Galli, *Un precursore della moderna illustrazione giornalistica, Quinto Cenni*, Imola, 1925.
- GIGLI MARCHETTI 1997 : Ada Gigli Marchetti, *Le nuove dimensioni dell'impresa editoriale*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze, 1997, pp. 115-163.
- GOSSETT 2009 : Philip Gossett, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, trad. it. Livio Aragona, Milano, 2009.
- HEPOKOSKI 1990 : James. A. Hepokoski, *La disposizione scenica per l'«Otello» di Verdi. Studio Critico*, in *Otello di Giuseppe Verdi*, a cura di James A. Hepokoski - Mercedes Viale Ferrero, Milano, 1990, pp. 7-90.
- I-MR : Archivio Storico Ricordi. © Ricordi & C. S.r.l., Milano, <www.archivioricordi.com>.
- JACOBSHAGEN 2001 : Arnold Jacobshagen, *Staging at the Opéra-Comique in Nineteenth-Century Paris: Auber's «Fra Diavolo» and the «livrets de mise en scène»*, «Cambridge Opera Journal» XIII 1 (2001), pp. 239-260.
- MATZ 1957 : Mary J. Matz, *«Aida» without Tears*, «Opera News» XXII 4 (25 novembre 1957), pp. 4-8.
- OLIVERO 1994-1995 : Gabriella Olivero, *«Aida» tra egittologia ed egittomania*, «Studi verdiani» 10 (1994-1995), pp. 118-126.
- OLIVERO 2006 : Gabriella Olivero, *«Ritroverò il vero Egitto all'Opéra»*, in *Celeste Aida*.

- Percorso storico e musicale tra passato e futuro*, a cura di Gabriele Dotto - Ilaria Narici, Milano, 2006, pp. 58-91.
- PALLOTTINO 1988 : Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, 1988.
- PARKER 1996 : Roger Parker, *Reading the «livrets» or the chimera of «authentic» staging*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Fabrizio della Seta - Pierluigi Petrobelli, Parma, 1996, pp. 345-366.
- POUGIN 1885 : Arthur Pougin, *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre*, Parigi, 1885.
- RONCAGLIA 1956 : Gino Roncaglia, *Verdi regista: annotazioni autografe su uno sconosciuto libretto di «Aida»*, Modena, 1956.
- SALA 2010 : Emilio Sala, *Qualcosa sulla «mise en scène» del «Moïse et Pharaon» di Rossini e sullo statuto dei «livrets de mise en scène»*, in *L'immaginario scenografico e la realizzazione musicale*, a cura di Maria Ida Biggi - Paolo Gallarati, Alessandria, 2010, pp. 119-132.
- SALA 2010-2011 : Emilio Sala, *Desertico o pittoresco? Il III atto di «Aida» secondo Girolamo Magnani e Achille Formis*, «Studi verdiani» 22 (2010-2011), pp. 87-102.
- SALA 2015 : Emilio Sala, *La regia prima della regia*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messinscena in ricordo di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Franco Piperno - Daniele Mastrangelo - Manuela Rita, Parma, 2015, pp. 120-129.
- SCHAPIRO 1985 : Meyer Schapiro, *Parole e immagini. La lettura e il simbolo nell'illustrazione di un testo*, trad. it. Susanna Boschi, Parma, 1985.
- TINTORI 1979 : Giampiero Tintori, *Cronologia. Opere - balletti - concerti: 1778-1977*, [Milano], 1979.
- VIALE FERRERO 1987-1988 : Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Luigi Bianconi - Giorgio Pestelli, vol. v: *La spettacolarità*, Torino, 1987-1988, pp. 1-122.
- VIALE FERRERO 1996a : Mercedes Viale Ferrero, *«Servire il Dramma». Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, a cura di Fabrizio Della Seta - Pierluigi Petrobelli, Parma, 1996, pp. 25-45.
- VIALE FERRERO 1996b : Mercedes Viale Ferrero, *«Aida» à Milan. L'image de l'Égypte aux archives Ricordi*, in *L'Égyptomanie à l'épreuve de l'archéologie*, a cura di Jean-Marcel Humbert, Paris-Bruxelles, 1996, pp. 533-550.
- VIALE FERRERO 2001 : Mercedes Viale Ferrero, *«Lo spettacolo è degno della Scala»*, in *Verdi e la Scala*, a cura di Francesco Degrada, Milano, 2001, pp. 147-250.
- VIALE FERRERO 2009 : Mercedes Viale Ferrero, *«Aida» prima di «Aida»*, in *«Finché non splende in ciel notturna face»*. *Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani - Emilio Sala - Claudio Toscani, Milano, 2009, pp. 397-414.
- VITALINI 2006 : Andrea Vitalini, *«Aida» alla Scala dal 1872 al 1986*, in *Aida*, programma di sala del Teatro alla Scala, stagione 2006-2007, Milano, 2006, pp. 194-234.