

LBRIS

We know
books

Diana Todea-Sahlean

*Giuseppe Verdi,
regizor de operă?*

Caietele scenice verdiene

Vol. 1

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2022

Argument.....	5
Capitolul I. Spectacolul italian de operă în secolul al XIX-lea	13
Libretul	15
Muzica.....	28
Punerea în scenă - arta scenografică	47
Capitol II. Caietele scenice verdiene	57
Originea caietelor scenice verdiene – <i>livrets de mise en scène</i>	58
Punerea în scenă în concepția verdiană: de la <i>livrets de mise en scène</i> la <i>disposizioni sceniche</i>	102
Capitolul III. Caietul scenic pentru opera Aida – <i>disposizione scenica per l'opera Aida</i>.....	133
Indicații privind realizarea scenografică.....	137
Indicații privind realizarea interpretării scenice.....	165
Expresia corporală: poziția și mișcarea personajelor în scenă	166
Expresia corporală: gestică, mimica și privirea	197
Expresia emoțiilor și sentimentelor	212
Particularități de redactare a caietului scenic și atribuții regizorale.....	225
Bibliografie.....	235

SPECTACOLUL ITALIAN DE OPERĂ ÎN SECOLUL AL XIX-LEA

Secolul al XIX-lea înseamnă pentru spectacolul de operă pășirea într-o nouă etapă a devenirii genului, și anume **romantismul**. În jurul anului 1830, când apar consemnate începuturile muzicale, curentul cunoscut deja o largă manifestare în literatură⁴ sau pictură, influențând totodată formarea de noi concepții estetice și filozofice. Se dezbate cu feroare problematica existenței iar aceasta înseamnă scoaterea la iveală a unor manifestări ale spiritului cu caracter de universalitate: „sentimentul, individualismul, sensibilitatea și imaginația.”⁵ Artiști, literați, filozofi sau esteticieni de pretutindeni⁶ se arată unanim preocupați în a-și expune teoriile de înnoire, de factură romantică, aducându-și fiecare contribuția în constituirea unei mișcări cosmopolite, de o anvergură fără precedent, și poate de aceea atât de vagă și de

⁴ Între reprezentanții de seamă ai romantismul literar îi găsim în Germania pe Jean Paul, Novalis, Ludwig Tieck, Heidelberg, Lenau, Ludwig Achim von Arnim, Jacob și Wilhelm Grimm, E.T.A. Hoffman, Kleist; în Anglia pe Locke, Coleridge, P.B. Shelley, Byron, Keats, Walter Scott; în Franța pe Madame de Staël, Lamartine, Stendhal, Hugo, Balzac, George Sand, Vigny; în Italia pe Manzoni, Fosco, Vico, Leopardi.

⁵ Ovidiu Drîmba, *Istoria teatrului universal*, Editura Saeculum I.O., București, 2000, p. 149.

⁶ Mișcarea romantică cuprinde întreaga Europă, începând cu Anglia și Germania, urmate apoi de Franța, Italia, Spania, Rusia, Polonia, Ungaria, Cehia și România.

dificil de definit chiar și azi; romantismul muzical nu face nici el excepție.

Astfel, găsim că⁷, din perspectiva esteticii muzicale, romantismul derivă din curentul omonim ivit în literatură și prefigurat de Victor Hugo în prefața la drama *Cromwell* (1827), în care autorul îndemna la o libertate a gândirii în artă și debarasarea ei de vechiul balast al teoriilor, poeticilor și sistemelor, la o întoarcere la natură și adevăr. Pentru teatru acest lucru însemna drama, cea care „topește în același suflu grotescul și sublimul, teribilul și bufonul, tragedia și comedia”⁸, și spulberă arbitrara deosebire dintre genuri în încercarea de înfăptuire a unei arte teatrale complete, sincretice.

În muzică, genul care corespundea cel mai bine acestei doctrine era fără doar și poate **opera**. Interesant este însă de observat că, la data la care Hugo își emitea principiile, genul operistic conținea deja, de ceva vreme, germenii romantismului, iar în acest sens este suficient să îl amintim pe *Don Giovanni* al lui Mozart.

Drept urmare, este dificil și, în fond, nici esențial să căutăm să-i fixăm operei începuturile romantice, având în vedere faptul că genul s-a reînnoit permanent, înnoire bazată mereu pe cuceririle anterioare. Romantismul nu desființează formele spectacolului de operă clasic, ci doar le subiectivizează, imprimându-i astfel o extraordinară diversitate stilistică.

⁷ Gheorghe Firca, coord., *Dicționar de termeni muzicali*, Editura Enciclopedică, București, 2002, p. 476.

⁸ Michaela Tonitza-Iordache, G. Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, București, 2004, p. 169.

Astfel, în secolul al XIX-lea, contribuțiile componistice din opera italiană apar mult mai individualizate, sinonime cu numele lui Giuseppe Verdi sau cu cele ale remarcabililor săi predecesori, precum Rossini, Bellini sau Donizetti. Aceștia, alături de libretiști și scenografi însemnați ai vremii, influențați într-o mai mică sau mai mare măsură de tendințele artistice romantice, reconsideră elementele constitutive ale spectacolului de operă și îl redefinesc din punct de vedere dramaturgic, muzical și scenic.

Libretul

În spectacolul de operă, influențele romantice se fac remarcate mai cu seamă prin subiect. Dramaturgia italiană aduce, odată cu romantismul, preferința pentru teme medievale și creștine, preocuparea față de soarta popoarelor asuprite, față de libertatea națională și interesul pentru folclor. Pentru libretiștii care își găseau de obicei subiectele în repertoriul teatrelor de proză, adaptarea genului operă la noul gust estetic înseamnă, înainte de orice, abandonarea definitivă a modelului metastasian – subiect istoric sau mitologic, lipsit de elemente comice – și trecerea la o nouă abordare dramaturgică. În Italia, aceasta se formează sub influența literaturii străine și a principiilor formulate de către

Alessandro Manzoni⁹, potrivit căruia poezia și literatura trebuiau să își propună „utilul ca scop, adevărul ca subiect și interesantul ca mijloc.”¹⁰ În mod special este admirat Shakespeare, însă reprezentative pentru literatura romantică străină sunt și romanele lui Scott și Dumas, poezia lui Ossian, Goethe și Byron sau piesele lui Schiller și Hugo.

În opera secolului al XVIII-lea era ceva obișnuit utilizarea aceluiași libret în opere diferite, după cum se întâmpla, mai cu seamă, în cazul libretelor metastasiene¹¹. Începutul noului secol aduce, însă, o schimbare majoră în acest sens, astfel încât pentru aproape fiecare operă nou compusă sunt scrise librete noi. Într-o destul de mare parte, acestea sunt adaptări după piese de teatru străine, dintre care cele franceze par să fie preferate în mod special, după cum indică numărul mare în care au fost preluate în creația de operă a lui Rossini, Bellini sau Donizetti și ulterior în cea a lui Verdi (ex. 1):

⁹ Alessandro Manzoni (1785- 1873) este poet și nuvelist milanez, teoretician al romantismului italian și autor al scrierii *Lettera al marchese Cesared’Azeglio sul Romanticismo* (1823).

¹⁰ Utilul ca scop (*l’utile per il scopo*) înseamnă că finalitatea artei e educația civică și morală; adevărul ca subiect (*il vero per il soggetto*) înseamnă că arta trebuie să exprime realitatea umană în sens istoric și în sens individual și psihologic; interesantul ca mijloc (*l’interessante per mezzo*) înseamnă că arta educației trebuie să se inspire din sentimentele mulțimii și din experiența directă a cititorilor contemporani. În Alessandro Manzoni, *Lettera al marchese Cesared’Azeglio sul Romanticismo*, sursă accesată on-line: [scuola.zanichelli.it/online /.../files/.../p1034.pdf](http://scuola.zanichelli.it/online/.../files/.../p1034.pdf), (accesată în 12.06.2013).

¹¹ A se vedea Diana Todea-Sahlean, *Evoluția spectacolului de operă: de la miracolele scenografice la punerea în scenă a secolului al XVIII-lea*, Editura Eikon, București, 2018, pg. 126-128.

Compozitor	Opera	Libretist	Adaptare după	
			lucrare	autor
Rossini	<i>La scala di seta</i> (1812)	Foppa	<i>L'échelle de soie</i>	F.A.E. de Planard
	<i>L'occasione fa il ladro</i> (1812)	Prividalì	<i>Le prétendu par hazard</i>	E.Scribe
	<i>Tancredi</i> (1813)	Rossi și Lechi	<i>Tancredi</i>	Voltaire
	<i>Semiramide</i> (1823)	Rossi	<i>Semiramide</i>	Voltaire
	<i>Il viaggio a Reims</i> (1825) etc.	Balocchi	<i>Corinne, ou L'Italie</i>	A.-L.-G. de Staël
Bellini	<i>Il pirata</i> (1827)	Romani	<i>Bertram, ou Le pirate</i>	I.J.S. Taylor
	<i>Zaira</i> (1829)	Romani	<i>Zaïre</i>	Voltaire
	<i>La sonnambula</i> (1831)	Romani	<i>La sonnambula</i>	Scribe și J.-P. Aume
	<i>I puritani</i> (1835) etc.	Pepoli	<i>Têtes rondes et cavaliers</i>	J.A.F. Ancelot și J. Xavier
Donizetti	<i>L'elisir d'amore</i> (1832)	Romani	<i>Le philtre</i>	Scribe
	<i>Lucrezia Borgia</i> (1833)	Romani	<i>Lucrezia Borgia</i>	Hugo
	<i>Linda di Chamounix</i> (1842) etc.	Rossi	<i>La grâce de Dieu</i>	A.P. Dennery și G. Lemoine
Verdi	<i>Un giorno di regno</i> [Il finto Stanislao] (1840)	Romani	<i>Le faux Stanislas</i>	A.V. Pineu-Duval
	<i>Nabucodonosor</i> [Nabucco] (1842)	Solera	<i>Nabuchodonosor</i>	A. Anicet-Bourgeois și F. Cornu
	<i>Ernani</i> (1844)	Piave	<i>Hernani</i>	Hugo
	<i>Alzira</i> (1845)	Cammarano	<i>Alzire, ou Les Américains</i>	Voltaire
	<i>La battaglia di Legnano</i> (1849)	Cammarano	<i>La bataille de Toulouse</i>	J. Méry
	<i>Stiffelio</i> (1850)	Piave	<i>Le pasteur, ou L'évangile et le foyer</i>	E. Souvestre și E. Bourgeois
	<i>Rigoletto</i> (1851)	Piave	<i>Le roi s'amuse</i>	Hugo
	<i>La traviata</i> (1853)	Piave	<i>La dame aux camélias</i>	A. Dumas (fiul)
	<i>Les vêpres siciliennes</i> (1855)	Scribe și Duveyrier	<i>Le duc d'Albe</i>	Scribe și C. Duveyrier
<i>Un ballo in maschera</i> (1859)	Somma	<i>Gustave III, ou Le bal masqué</i>	Scribe	

Exemplul 1. Opere italiene cu subiecte de inspirație franceză

Dintre autorii francezi, numele cel mai frecvent asociat cu libreturile de operă italiană din primele decenii ale secolului al XIX-lea, este cel al lui Eugène Scribe¹². Acest lucru se datorează pe de-o parte adaptării unor lucrări de-ale sale, iar pe de altă parte libreturilor proprii, în crearea cărora se remarcă în mod deosebit. În acest sens, Louis-Désiré Véron¹³ spunea: „Scribe este, dintre toți autorii dramatici, cel care înțelege opera cel mai bine. El este cel mai bun în alegerea subiectelor, e remarcabil în crearea situațiilor deopotrivă interesante și muzicale, în acord cu talentele individuale ale compozitorilor”.¹⁴

Nu mai puțin însemnat este și Victor Hugo, asupra creației căruia Giuseppe Verdi se oprește pentru prima dată animat de acel ceva „foarte înflăcărat, plin de acțiune și concis”¹⁵, atunci când compune opera *Ernani*. Ulterior, întrevede în *Le roi s’amuse* o sursă perfectă pentru adaptarea muzicală a ceea ce va fi *Rigoletto*, ghidat de aceeași intuiție indubitabilă, după cum îi mărturisește lui Abbiati:

¹² Eugène Scribe (1791-1861) a fost o figură proeminentă și un libretist francez prolific, remarcându-se în istoria operii prin crearea, împreună cu Auber și Meyerbeer, a genului *grand opéra*. De asemenea a scris librete pentru opera lui Rossini, *Le compte Ory* (1828), pentru *Les Martyrs* (1840) și *Don Sébastien* (1848) a lui Donizetti și pentru opera lui Giuseppe Verdi, *Les vêpres siciliennes* (1855).

¹³ Louis-Désiré Véron (1798-1867) a fost publicist și impresar francez, director al Operei din Paris între 1831-1835.

¹⁴ În David Charlton, ed., *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 170.

¹⁵ David Kimbell, *Italian opera*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991, p. 498.

Știi, acum șase ani, când Mocenigo mi-a sugerat *Ernani*, am exclamat: 'da, pentru Dumnezeu aceasta va fi un succes'. Acum am parcurs din nou mai multe subiecte, când *Le roi* [*s'amuse*] mi-a căzut în mână ca un fulger, ca o inspirație, și am spus același lucru: 'Da, pentru Dumnezeu acesta va fi un succes.'¹⁶

Pe lângă sursele franceze, libretiștii italieni găsesc deopotrivă inspirație în dramaturgia germană și spaniolă sau în literatura romantică engleză, mai cu seamă în dramele lordului Byron și în poemele și romanele lui Walter Scott. Acesta din urmă se face cunoscut în opera italiană odată cu adaptarea poemului său *The Lady of the Lake*, care în traducerea lui Leone Andrea Tottola devine *La donna del lago* (1819), una dintre operele lui Rossini în care se simte izul romantic.

Cu toate că, doar *Lucia di Lammermoor* (1835) a lui Donizetti, a mai fost creată pe un text de-al său, în general, lucrările lui Scott constituie pentru opera italiană un „model pentru teme dramatice în care erau amestecate istoria – în sensul unui trecut îndepărtat care putea fi luat drept exemplar în ceea ce privește soarta, istoria sau curajul – și întâmplări teribile și bizare care atacau nervii și emoțiile spectatorilor, în aceeași măsură în care vorbeau minții.”¹⁷

În ceea ce îl privește pe Shakespeare, Verdi este cel care se apropie cu cel mai mare entuziasm de creația sa, iar acest lucru îi este pe deplin răsplătit prin succesul capodoperelor *Macbeth* (1847), *Otello* (1887) și *Falstaff* (1893), și prin conturarea stilului său componistic inconfundabil. Compozitorul îl are mereu în gând și în crearea celorlalte opere ale sale, atunci

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, p. 408.

când vine vorba despre obținerea acelei mixturi de tragic și comic (*Luisa Miller, Rigoletto*) sau despre veridicitatea caracterizării personajelor și transpunerea muzicală corespunzătoare. Un exemplu în acest sens este personajul *Rigoletto*, căruia îi găsește frumusețea tocmai în îmbinarea desăvârșită dintre înfățișarea sa diformă, hâdă, și un suflet plin de iubire.

Influența dramaturgiei romantice asupra genului operistic aduce cu sine o multitudine de tipuri de operă (ex. 2), a căror denumiri lasă, ca și până acum, să transpară exigențele literare. Ele vădesc preferința compozitorilor și libretiștilor pentru aceeași tradițională *dramma*, pentru tragedie, dar și pentru noua *melodramma* care, pe linia operei *seria*, aduce în prim plan „relații afective agitate, subiecte simple și moartea catarctică a protagoniștilor, în contrast cu opera *seria* eroică a secolului al XVIII-lea, ce înfățișa reflecții elevate, intrigi complicate și finaluri fericite, moralizatoare”¹⁸. Subiecte construite în această manieră găsim în lucrările cu caracter serios, în *melodramma serio, eroico* sau *tragico*.¹⁹

Totuși, în pofida acestei înclinări generale înspre tragism – care devine o caracteristică a operei romantice – și a diversității sale de manifestare, se poate observa că opera continuă și în secolul al XIX-lea să se desfășoare între cele

¹⁸ Scott Leslie Balthazar, *Historical Dictionary of Opera*, Scarecrow Press, Inc., Lanham, 2013, p. 217-218.

¹⁹ Pe lângă acestea, *melodramma* putea să capete uneori un caracter comic, de *melodramma giocoso* (*La pietra del paragone*, Rossini și Romanelli; *L’elisir d’amore*, Donizetti și Romani) sau unul mai puțin serios în *melodramma semiseria* (*La gazza ladra*, Rossini și Gherardini; *Gianni di Calais*, Donizetti și Gilardoni).

IBRIS | We know books

două orientări principale ale sale, *opera seria* și *opera buffa*, sau altfel spus drama lirică și comedia muzicală. Cât privește creația verdiană, singura excepție de comedie lirică este *Falstaff*. În rest, subiectele sunt serioase, sumbre și violente, iar, în mod special, cele din prima perioadă a creației sunt exemple tipice de „însângerată” melodramă romantică, marcată de situații de pasiune puternică.

<i>Dramma</i>	<i>Melodramma</i>	<i>Tragedia</i>	Alte tipuri		
<i>serio</i>	<i>tragico</i>	<i>lirica</i>	<i>Farsa</i>	<i>Azione</i>	<i>Tragédie</i>
<i>semiserio</i>	<i>eroico</i>		- <i>comica</i>	- <i>tragico-sacra</i>	<i>lirique</i>
<i>tragico</i>	<i>serio</i>		- <i>giocosa</i>	- <i>tragica</i>	<i>Grand opéra</i>
<i>lirico</i>	<i>semiseria</i>				<i>Opéra</i>
<i>con cori</i>	<i>giocos</i>		<i>Burletta per musica</i>		
<i>per musica</i>			<i>Commedia lirica</i>		
<i>buffo</i>					

Exemplul 2. Tipuri de operă în secolul al XIX-lea

În secolul al XIX-lea, libretele sunt scrise, în marea lor majoritate, în versuri, iar subiectul este structurat pe așa-zise „numere”: arii, duete, ansambluri, coruri, introduceri²⁰ sau finaluri, intercalate de scene de dialog sau de monolog care se desfășoară în recitative simple sau acompaniate.

Materialul poetic diferă în funcție de situația dramatică, astfel încât pe de-o parte sunt versurile destinate recitativului – *versi sciolti*²¹ constând în amestecarea liberă de *settenari* și

²⁰ Introducerea (*introduzione*) este primul număr din operă sau, ocazional, primul număr din actele subsecvente.

²¹ *Versi sciolti* sunt, de obicei, versuri fără rimă, de șapte silabe (*versi settenari*, versuri în care accentul principal se află pe silaba a șasea) sau de doisprezece silabe (*versi endecasillabi*, versuri în care accentul cade pe cea de-a zecea silabă metrică).

endecasillabi (ex. 3), sau rimate ocazional –, iar pe de alta, sunt versurile lirice, rimate – în mod special *settenari*²² (ex. 4) și *ottonari* –, distribuite în celelalte numere vocale.

Rigoletto	<i>E l'ami?</i>	Tot drag ți-e?
Gilda	<i>Sempre.</i>	Pentru totdeauna.
Rigoletto	<i>Pure</i>	Și totuși
	<i>Tempo a guarirne t'ho lasciato.</i>	Ți-am lăsat destulă vreme să te vindeci.
Gilda	<i>Io l'amo</i>	Î iubesc!
Rigoletto	<i>Povero cor di donna!</i>	Biet suflet de femeie!
	<i>Ah il vile infame!</i>	Ah ticălos infam!...

Exemplul 3. Recitativ compus dintr-un *settenario* și două *endecasillabi*, din opera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi, actul IV

<i>Di quella pira l'orrendo fuoco</i>	Rugu ce-nalță roșia-i văpaie
<i>Tutte le fibre m'arse, avvampò! ...</i>	Fiorii morții mi-i dă prin trup! ...
<i>Empi spegnetela, o ch'io, tra poco,</i>	Stingeți-l, zbiri cumpliți, sau într-o clipă
<i>Col sangue vostro la spegnerò! ...</i>	Sângele vostru îl va îneca!

Exemplul 4. Fragment din aria lui Manrico din *Il trovatore* de Giuseppe Verdi, actul III

Comparativ cu etapa anterioară a operei, versurile lirice încep acum să ocupe un spațiu mai restrâns, deoarece, „ele nu

²² Un *settenario* italian nu e de fapt un vers de „șapte silabe”, de vreme ce poate avea șase, șapte sau opt silabe, depinzând de faptul că versul este: (a) *tronco* (încheind cu o silabă accentuată, un așa numit final masculin, deci șase silabe; (b) *piano* (forma potrivit căreia metrul poetic este măsurat, concluzionat cu o silabă accentuată și una neaccentuată, un așa-numit final feminin, deci de șapte silabe; sau (c) *sdrucilo* (concluzionat cu o silabă accentuată și două neaccentuate, deci opt silabe). În Philip Gossett, *Divas and Scholars: performing Italian Opera*, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 43.