

La tigre e la principessa. Norma/Grisi nei disegni di Victoria di Kent*

Luca Zoppelli

Io avea inteso cantare la Cavatina alla Grisi, male, malissimo e mi bastò per giudicarla incapace del resto, perché l'ho vista nell'Anna Bolena, che toltone il tenero, è insopportabile nel resto, e specialmente nel tragico – Dagli la *Sonnambula*, i Puritani, la Gazzza, e mille opere di genere semplice ed innocente, ti posso giurare che non sarà seconda a persona, ma nei caratteri elevati, non li capisce, né li sente, perché non ha né tale istinto, né istruzione per sostenerli con quella nobiltà ed alto stile che richiedono; dunque sarà mio sentimento che nella *Norma* sarà nulla, e la parte d'Adalgisa è la sola che s'adatta al suo carattere.¹

1. In questa lettera a Florimo del 1° luglio 1835, spesso citata, Vincenzo Bellini non si limita a esprimere un giudizio – tutt'altro che profetico – su quella che presto diverrà, per i pubblici europei, l'interprete per eccellenza del personaggio di Norma (alla prima scaligera, lo ricordiamo, aveva incarnato Adalgisa); lascia anche trasparire con evidenza i lineamenti della propria concezione del personaggio e il sistema di riferimenti estetici che l'hanno guidata. La «nobiltà e alto stile» invocati dal compositore – e che avevano evidentemente strutturato la sua stessa messa in musica – rinviano infatti allo standard ideale rappresentato dalla personalità di Giuditta Pasta, sulle cui qualità sceniche e vocali l'opera era stata confezionata. I grandi cantanti del primo Ottocento italiano, è bene ricordarlo, erano tipi scenico-attoriali a tutto tondo, nei quali – ben lungi dal cliché novecentesco del belcanto astratto – l'azione, il gesto, la fisionomia e l'emissione vocale (un'emissione dalle sfumature dinamiche, agogiche e timbriche infinitamente più numerose, frequenti e contrastanti di quanto si possa anche solo immaginare oggi) si univano per creare delle presenze teatrali fortemente caratterizzate, che condizionavano fortemente la scelta e il trattamento dei soggetti drammatici.

Negli ultimi decenni la ricerca su Giuditta Pasta e sulle sue caratteristiche attoriali è stata molto intensa, con apporti decisivi da parte di studiosi quali Paolo Russo, Susan Rutherford e Céline Frigau Manning;² meno studiate, forse, le caratteristiche di Grisi, una personalità che pure ha suscitato notevole attenzione in anni recenti, ma soprattutto per quanto riguarda l'impatto mediatico della sua figura di «diva», con le annesse implicazioni di *gender*, sulla società vittoriana.³

*Tutte le immagini a corredo del presente contributo vengono pubblicate per gentile concessione del Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2023.

¹ VINCENZO BELLINI, *Carteggi*, edizione critica a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2018, p. 541.

² Cfr. PAOLO RUSSO, *Giuditta Pasta: cantante pantomimica*, «Musica e Storia», x/2, 2002, pp. 497-532; SUSAN RUTHERFORD, «La cantante delle passioni»: *Giuditta Pasta and the Idea of Operatic Performance*, «Cambridge Opera Journal», xix/2, 2007, pp. 107-138; CÉLINE FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène. L'œil du spectateur au Théâtre Italien (1815-1848)*, Paris, Champion, 2014, *passim*.

³ Cfr. JUDIT ZSOVÁR, *In Favour with Queen and Nation: Giulia Grisi, the 'Fugitive Norma' in London*, «Studia musico-

In questa sede intendo interrogarmi sul possibile contributo documentario di un gruppo di fonti iconografiche non ignote agli studiosi, ma mai estesamente studiate nell'ambito della storia del teatro musicale europeo dell'Ottocento, oggi divenute facilmente accessibili grazie alle risorse della rete: i disegni realizzati dalla principessa Victoria di Kent, futura regina del Regno Unito, a partire dagli spettacoli operistici cui assiste negli anni Trenta a Londra.⁴

Secondo Claudio Vellutini, «la Grisi fece di Norma uno dei propri cavalli di battaglia, inaugurando un filone interpretativo volto alla liricizzazione del personaggio che nell'Ottocento trovò in Jenny Lind un'altra celebre esponente».⁵ «Liricizzazione», però, sembra un termine riduttivo rispetto all'impressione che i pubblici europei, e in particolare quello londinese, ebbero delle qualità, specie sceniche, di Grisi. La critica le riconobbe, quasi all'unanimità, la statura di grande attrice tragica, anche se molti si premurarono di aggiungere che si trattava di una concezione del tragico diversa da quella che si incarnava in Pasta: Grisi si mostrava violenta, dinamica e feroce talvolta sino all'eccesso, spesso patetica, ma anche capace di momenti più misurati e intimi, il tutto amplificato dalla finezza dei tratti somatici. Un prezioso volume illustrato pubblicato nel 1844 (e dedicato a «Her Most Gracious Majesty, Queen Victoria») sintetizzava così la sua resa del personaggio di Norma:

Indeed, this part may be considered her greatest triumph; and those who have not been fortunate enough to witness the truth of our assertion cannot be said to have had an opportunity of estimating the wonderful capabilities of this incomparable actress as well as songstress [...] Madame Grisi, as “Norma”, most admirably employs her voice, her energy, her beauty, continued rage, sublime violence, threats and tears, love and anger – all are mingled with such artistic skill as to produce a whole unequalled in any histrionic picture afforded by any female tragedian.⁶

È vero che nell'aprile 1841 un critico evidentemente maldisposto (*Era*) evocava ancora la Norma di Pasta come «noble, dignified, and classical», opponendola a quella di Grisi, priva di «nobleness, dignity, feeling, sentiment, and graceful action»;⁷ un'opposizione che ricorda da vicino le categorie estetiche espresse da Bellini. Nel 1835, il critico del «New Monthly Magazine» aveva avuto la stessa impressione paragonando Pasta e Grisi («a miniature copy, in which the essential characteristics of great style were, in a considerable degree, lost») nell'*Anna Bolena*.⁸ In genere, però, i giudizi erano molto più simili a questo, del 1838:

logica», LIX/3-4, 2018, pp. 419-438; ELEANOR CLOUTIER, *Ways to Possess a Singer in 1830s London*, «Cambridge Opera Journal», XXIX/2, 2018, pp. 189-214. Più in generale: *The Arts of the Prima Donna in the Long Nineteenth Century*, ed. by Rachel Cowgill and Hilary Poriss, Oxford, Oxford University Press, 2012; *London Voices, 1820-1840: Vocal Performers, Practices, Histories*, ed. by Roger Parker and Susan Rutherford, Chicago, University of Chicago Press, 2019.

⁴ Vi fa un rapido cenno DANIELA MACCHIONE, *Dal “Pirata” ai “Puritani”. La ricezione critica di Bellini a Londra*, «Bollettino di studi belliniani», I, 2015, pp. 47-65: 60.

⁵ CLAUDIO VELLUTINI, recensione a *Vincenzo Bellini, Norma* [...], «Bollettino di studi belliniani», IV, 2018, pp. 113-119: 115.

⁶ *Beauties of the Opera and Ballet*, ed. by Charles Heath, London, Bogue, [1844], p. 36.

⁷ Cfr. SUSAN RUTHERFORD, *Divining the “diva”, or a myth and its legacy: female opera singers and fandom*, «Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft / Annales suisses de musicologie», XXXVI, 2016, pp. 39-62: 48.

⁸ Cfr. CLOUTIER, *Ways to Possess a Singer* cit., p. 211.

Grisi's Norma is justly pronounced to be one of her best essays. It is not the grand, the terrible, the sublime Druidical priestess of Pasta; but it is the earnest, passionate, and revengeful woman. She has loved fervently, and she will avenge fearfully. Grisi, where vehemence is required, may be sometimes mistaken for a virago or scold; but there are noble and redeeming touches, which enlist all sympathies in behalf of the rejected of Pollio.⁹

Oppure a quello dell'autorevole critico Henry Fothergill Chorley:

Her Norma, doubtless her grandest performance, was modelled on that of Madame Pasta – perhaps, in some points, was an improvement on the model, because there was more of animal passion in it; and this (as in the scene of imperious and abrupt rage which closes the first act) could be driven to extremity without its becoming repulsive; owing to the absence of the slightest coarseness in her personal beauty. There was in it the wild ferocity of the tigress, but a certain frantic charm therewith, which carried away the hearer – nay, which possibly belongs to the true reading of the character of the Druid Priestess, unfaithful to her vows.¹⁰

D'altro canto, non mancava neppure chi ritrovasse nella sua recitazione la *longue durée* delle convenzioni della scuola tragica tradizionale, come l'anonimo critico che nel 1847, pur facendo ricorso alle immagini della «tigre» e della «pantera», notava una certa tendenza ad agire 'per il pubblico' più che per gli altri attori:

through her tigress wrath and despotic tenderness, there are glimpses of the actress [...] Grisi shouts her defiance with the eagerness of a panther: in the war-song of Gaul, and the magnificent address to the rising moon, she too evidently addresses the pit, and prophecies to the denizens of the stalls, instead of the worshippers on the stage.¹¹

Tuttavia, proprio le ricorrenti metafore feline (alla tigre e alla pantera va aggiunta la leonessa, Elisabetta nel *Roberto Devereux* del 1838 a Parigi, secondo Théophile Gautier)¹² testimoniano di quanto il suo stile di recitazione apparisse spontaneo e 'animale' agli occhi degli osservatori.

2. L'arte del disegno era stato un elemento importante nella formazione della principessa Victoria di Kent, che sotto la guida di Richard Westall – un anziano pittore più noto, ormai, come acquarellista, e assai attivo come illustratore per l'editoria – giunse a produrre opere di sorprendente qualità.¹³ Fin da subito Victoria si dedicò a fissare su carta, con la matita e con l'acquerello, le rappresentazioni teatrali (opera, balletto e dramma) cui assisteva con

⁹ «The Musical World», 10 maggio 1838, p. 39.

¹⁰ Cfr. ZSOVÁR, *In Favour with Queen and Nation* cit., pp. 432-433.

¹¹ *Some Words about Music and the Modern Opera*, «Fraser's Magazine», XXXVI/214 (October 1847), pp. 432-44.

¹² THÉOPHILE GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 1^{ère} série, Paris, Hetzel, 1858, p. 206.

¹³ Cfr. MARINA WARNER, *Queen Victoria as an Artist*, «Journal of the Royal Society of Arts», CXXVIII, June 1980, pp. 421-436.

notevole regolarità e grandissima passione. Quattordicenne, con una tecnica non ancora del tutto sviluppata, ci lascia tre acquerelli datati 23 e 29 giugno 1833,¹⁴ che rappresentano «Mme Pasta as Norma as she appeared in the Opera of Norma, at the King's Theatre this season». La didascalia a matita indica il soggetto, la data di esecuzione, ed è completata, come d'abitudine, dalle abbreviazioni PV.f KP (Princess Victoria fecit, Kensington Palace). Due di essi si riferiscono certamente alla scena e Cavatina del primo atto: la mano di Victoria è ancora piuttosto rigida (ma anche le pose solenni di Pasta sembrano esserlo!); il terzo corrisponde alla scena del mancato infanticidio, all'inizio dell'atto secondo.¹⁵

Più maturi, e assai numerosi, sono i disegni realizzati negli anni successivi, sulla base delle stagioni primaverili che portavano a Londra, come si ricorderà, la troupe e il repertorio del Théâtre Italien di Parigi: sono raccolti in tre album intitolati «Souvenirs de l'Opéra 1834-6».¹⁶ Le scene disegnate «from recollection» provengono soprattutto da rappresentazioni di *Norma*, *I Puritani*, *La sonnambula*, *Marino Faliero*; un po' meno frequenti quelle tratte da *La gazza ladra*, *Otello*, *Don Giovanni*, *Anna Bolena* e qualche altro titolo, come *Falstaff* di Michael Balfe. All'epoca, i gusti di Victoria la portano a preferire l'opera italiana contemporanea sopra ogni altro repertorio (il *Messiah* di Handel l'annoia: «I'm a terribly modern person», annota).

Si tratta soprattutto di disegni a matita, talvolta versioni multiple della stessa scena, dallo schizzo sommario alla resa accurata; vi sono poi alcuni bellissimi acquerelli, che talora riprendono immagini già stese a matita: ad esempio, quello della fig. 1 (Giulia Grisi e Laura Assandri, Adalgisa, nel terzetto finale del primo atto di *Norma*)¹⁷ è preceduto da almeno due disegni a matita e da uno studio per la posizione di Assandri; lo affianca un acquerello simi-



Fig. 1



Fig. 2

¹⁴ Royal Collection, signature RCIN 980015.ef, RCIN 980015.eg, RCIN 980015.eh. Consultabili in linea nel sito del Royal Collection Trust. La pagina «Explore the Collection» permette di svolgere ricerche sia per nome («Who») che per segnatura («More»). (<https://www.rct.uk/collection/search#/page/1>).

¹⁵ Segnatura: RCIN 980015.ef, RCIN 980015.eg, RCIN 980015.eh.

¹⁶ Cfr. WARNER, *Queen Victoria* cit., p. 423.

¹⁷ Matita e acquerello su carta, 22 x 19,7 cm. Didascalie: «Norma et Adalgisa»; «(Norma Finale to 1st. Act.); «Victoria 17th Aug. 1836». Segnatura: RCIN 980117. La trascrizione delle didascalie presenti nelle schede del sito Royal Collection Trust è stata qui corretta, quando possibile, sulla base delle riproduzioni: quella

le.¹⁸ La morte di Westall (4 dicembre 1836) e l'ascesa al trono (20 giugno 1837) rallentarono un po' la produzione artistica della principessa: la figura 2, che rappresenta Grisi e Luigi Lablache, Oroveso, nell'ultima scena di *Norma*, è datata maggio 1837, poche settimane prima che Victoria appena diciottenne divenga sovrana del Regno Unito.¹⁹ Agli inizi degli anni Quaranta, però, lei e il principe Albert suo sposo iniziano a sperimentare la tecnica dell'acquaforte, occasione per riprendere, nel contesto della nuova tecnica, alcune immagini degli anni precedenti.²⁰ Né mancheranno alcuni disegni realizzati a partire da spettacoli di epoca successiva, in particolare quelli del 1847 che documentano Jenny Lind nei ruoli di Amina, Norma, Maria (*La figlia del reggimento*) e Alice (*Roberto il diavolo*).

Nella produzione degli anni Trenta predominano i disegni consacrati alle prestazioni teatrali di Grisi, per cui Victoria aveva sviluppato una sconfinata ammirazione adolescenziale, come artista e come persona; segue a ruota Lablache, altro cantante noto e ammirato per la sua straordinaria presenza scenico-vocale,²¹ ma anche una conoscenza personale. Victoria, infatti, prendeva da lui lezioni di canto: ne ammirava il carattere «good humoured», l'allegria e la gentilezza, a dispetto – scriveva – della noia che certo deve provare «by teaching a person like me all the lovely songs etc. which he hears Grisi, Rubini etc. sing».²² Quasi assenti dalla sua produzione gli altri interpreti attivi in queste stagioni (fra le decine di disegni dedicati ai *Puritani*, uno solo rappresenta Rubini, sul cui petto Grisi, di spalle, si appoggia teneramente). Tutta l'attenzione di Victoria si concentra sugli attori e sulla loro recitazione: gli elementi contestuali (scene, oggetti) sono ridotti al minimo, e visibili, si direbbe, solo se la loro presenza è assolutamente necessaria per comprendere la posizione del recitante.

L'ipotesi di considerare i disegni della principessa Victoria come una documentazione che ci informi sulla natura della recitazione di Grisi richiede qualche cautela metodologica. A partire almeno dall'ultimo decennio del Novecento, gli studiosi di iconografia teatrale hanno messo in guardia contro un uso acritico e illustrativo dell'immagine, di cui invece si dovrebbero verificare la natura, i contesti, gli scopi, la conformazione ai codici del campo artistico e alle tradizioni di genere.²³ Christopher Balme, ad esempio, ha parlato di un «referential

del sito è spesso sbagliata, e talvolta bizzarramente surrealista, per l'evidente mancanza di familiarità del trascrittore sia con la lingua italiana sia con le opere rappresentate (del tipo: «signor Lablache as Lapocello in Don Giovanni», RCIN 980010ai).

¹⁸ Segnature: RCIN 980009.au e RCIN 980020.m; RCIN 980020.n; RCIN 980010.t.

¹⁹ Matita e acquerello su carta, 22,8 x 18,3 cm. Didascalie: «Signor Lablache & Mme Grisi as Oroveso and Norma»; «Norma. Finale. Norma "Padre tu piangi"»; «P.V. del KP. May 1837 from recollection». Segnatura: RCIN 980010.ag.

²⁰ Si veda ad esempio la segnatura RCIN 816100.

²¹ L'impatto di Lablache sull'immaginario londinese è studiato da SARAH HIBBERD, «The Essence of Nine Trombones»: Luigi Lablache and Models of Masculinity in 1830s London, in *London Voices, 1820-1840* cit., pp. 93-119.

²² Cfr. WARNER, *Queen Victoria* cit., p. 423.

²³ Si vedano a tal proposito: ROBERT L. ERENSTEIN, *Theatre Iconography: An Introduction*, «Theatre Research International» xxii/3, 1997, pp. 185-189; CHRISTOPHER B. BALME, *Interpreting the Pictorial Record: Theatre Iconography and the Referential Dilemma*, «Theatre Research International», xxii/3, 1997, pp. 190-201; *Picturing performance: the Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, ed. by Thomas F. Heck, Rochester, N.Y., University of Rochester Press, 1999; *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network*

dilemma»: «do such pictures index a ‘theatrical reality’, an actual performance, or are they the product of iconographical codes, largely divorced from theatrical practice?».²⁴

Nel caso di Victoria, si tratta di disegni realizzati prima di tutto per fissare delle impressioni personali, non destinati alla pubblicazione né alla circolazione: il meno che si possa dire è che sono scarsamente influenzati da strategie di tipo comunicativo. Inoltre, le didascalie mettono in evidenza il fatto che essi raffigurano interpreti ben identificati, attivi in una specifica stagione teatrale, e colti in un preciso momento della rappresentazione di un dato titolo. Non c'è dubbio, quindi, che Victoria appartenga alla categoria del «contemporary eye-witness of performances of his day», che cerca di preservare «the memory of a lost object for the future»; tuttavia, lo farà pur sempre «from his own perspective and filtered through his emotions, views and taste».²⁵ Ogni artista, infatti, «uses his own pictorial codes to evoke the strong impressions which the performing artists have aroused. By suggesting rather than copying he expresses these feelings or emotions differently to the actor represented, who obeys his own set of theatrical codes necessary for communicating with an audience in a three-dimensional theatrical space».²⁶

Il fatto che alcune di queste rappresentazioni esistano, come abbiamo visto, in versioni multiple fa capire che l'autrice le intendeva come tappe di una formazione artistica, momenti dell'acquisizione di competenze formali. Al tempo stesso, però, va notato che le varianti si differenziano solo per aspetti di tipo grafico (spessore del tratto, resa di superfici, ombre e colori), mentre le pose, i gesti e le espressioni rimangono invariati. Victoria non sembra interessata a utilizzarle per approssimarsi alla migliore resa ideale della scena: il referente teatrale, l'istante registrato dalla sua memoria visiva, resta fissato una volta per tutte.

La memoria, com'è ovvio, può essere imprecisa o selettiva, ma tutto lascia pensare che l'intento principale della disegnatrice fosse quello di catturare e di restituire con esattezza i contorni della situazione teatrale, nonché le fattezze e le espressioni di un'interprete ammirata anche e soprattutto per il carisma derivante dalla sua bellezza e dall'incisività dell'agire. Sharon Marcus ha analizzato l'ammirazione di Victoria per Grisi nel contesto di una «culture of female fandom that spurred girls to worship ballet dancers and opera singers»; cultura che abituava le ragazze, sin da un'età molto giovane, «to enjoy women's physical attributes even outside the context of personal acquaintance. The special affection girls developed for their favorite female stars is evident in Queen Victoria's girlhood diaries from the 1820s and 1830s», che contengono «her warm adolescent responses to the many female performers she saw in ballets and operas [...]». Nel 1835, proseguì Marcus, «Victoria began an entry

(Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999, Poggio a Caiano, 20-23 July 2000), ed. by Christopher Balme, Robert Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002; nello stesso volume, cfr. anche LYCKLE DE VRIES, *Theatre Iconography: is it possible?* (*ivi*, pp. 65-67); ANETTE SCHAFFER, *Der beredte Leib. Das Bild und die französische Schauspielpraxis des 19. Jahrhunderts*, in *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, hrsg. von Anette Schaffer, Edith Keller, Laura Moeckli, Florian Reichert, Stefan Saborowski, Schliengen, Argus, 2014, pp. 41-73.

²⁴ BALME, *Interpreting the Pictorial Record* cit., pp. 190-191.

²⁵ ERENSTEIN, *Theatre Iconography* cit., p. 186.

²⁶ *Ivi*, p. 185.

praising opera singer's Giulia Grisi's "face and neck ... such a beautiful soft shape. She has such beautiful dark eyes with fine long eyelashes, a fine nose, and a very sweet mouth", and then dilated on Grisi's hair, dress, and manners». ²⁷ Stando così le cose, possiamo partire dall'ipotesi che i disegni di Victoria, specialmente quando vi sia rappresentata Giulia Grisi, potranno magari contenere una tendenza all'idealizzazione, ma certamente procedono dalla volontà di fissare gli atti, le espressioni e i lineamenti della cantante in scena, e dunque possono essere utilizzati dallo storico del teatro musicale nella ragionevole fiducia che possiedano un certo valore referenziale.

3. Durante un lungo soggiorno nella Parigi del Direttorio, Wilhelm von Humboldt, il futuro fondatore del sistema universitario moderno, frequentò intensamente i teatri francesi, per poi affidare le sue osservazioni critiche a un lungo testo, datato 1799, che fu pubblicato l'anno seguente nei «Propyläen» di Goethe. ²⁸ Vi si trova una descrizione lucida dello stile attoriale tragico francese, contrapposto a quanto si pratica in Germania: una descrizione che fornisce, grazie allo straniamento dovuto alla sua posizione di spettatore esterno e alla sua consapevolezza delle fratture stilistiche fra tradizioni diverse, un'utile chiave di lettura su ciò che una parte dell'opinione pubblica intendesse con termini quali «nobiltà» ed «elevatezza» (un approccio forse più pertinente, in termini di analisi culturale, di quanto non si possa ricavare dalla lettura di testi prescrittivi coevi, come i trattati di recitazione). ²⁹ Humboldt distingue, a grandi linee, fra uno stile tragico tradizionale, ancora forte nei teatri francesi, che consiste nel voler esternare i sentimenti attraverso pose codificate, imparentate a quelle in uso nelle arti figurative: con ampi movimenti delle braccia e del torso, pose affettate, un tono della voce che esprime violentemente la passione; e uno che consiste nell'immedesimarsi nell'affetto del personaggio, nel viverlo in modo il più possibile naturale, lasciando che esso traspaia dalle pose del corpo e dalle espressioni del viso.

A grandi linee, le due opzioni corrispondono all'opposizione delineata da Michael Fried per la pittura del tardo Settecento: «theatricality» nel primo caso, «absorption» nel secondo. ³⁰ La prima, secondo Humboldt, implica la tendenza a rivolgersi agli spettatori più che ad altri personaggi della *pièce*; a mantenere sempre una posa studiata rispetto alla posizione dell'osservatore, evitando di presentargli la schiena (però, nota l'erudito tedesco, François-Joseph Talma si permette talvolta uno strappo alla regola); di assumere pose «pittoresche» o plastiche, ostensive, e di tenerle a lungo (al punto che certi attori la cui *tirade* culmina in un movimento enfatico a braccia alzate escono poi di scena tenendo le braccia per aria finché non scompaiono alla vista degli spettatori!). Oggetto della loro imitazione, nota Humboldt con grande finezza, è pur sempre la «natura», ma non quella dell'esperienza quotidiana,

²⁷ SHARON MARCUS, *Between Women: Friendship, Desire, and Marriage in Victorian England*, Princeton, Princeton University Press, 2009, pp. 60-61.

²⁸ [WILHELM VON HUMBOLDT], *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne. Aus Briefen*, «Propyläen. Eine periodische Schrift, herausgegeben von Goethe», III/1, Tübingen, Cotta, 1800, pp. 67-109.

²⁹ Cfr. CLAUDIO VICENTINI, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

³⁰ Cfr. MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980.

bensi quella, incommensurabile, attribuita a personaggi tragici che agiscono nel quadro di una dimensione diversa, e si esprimono in una lingua poetica regolata e raffinata. Queste osservazioni si applicano solo in parte al leggendario Talma, non per nulla il massimo attore tragico della sua epoca, che pare molto più sciolto e naturale (fra l'altro si rivolge *veramente* agli altri personaggi in scena, non alla platea). È opinione comune, rileva Humboldt, che Talma debba questa tendenza stilistica alla sua conoscenza della scena inglese, più avanzata in quella direzione.³¹ Anche in Germania, d'altronde, gli attori sono soliti recitare quasi per sé stessi, in forma interiorizzata, e poco si curano di trasmettere all'esterno: l'attore tedesco è dunque meno consapevole, rispetto al confratello francese, della «necessità dei segni».³²

La recitazione di Giuditta Pasta, pensata per pose statuarie e ipersemantizzate,³³ doveva dunque corrispondere alla tradizione tragica che Humboldt osserva a Parigi; Ernest Legouvé le attribuiva una dignità, una gravità, una nobiltà «qui la rattachaient à l'ancienne école».³⁴ Estetica tradizionale, ma ancora ancora del tutto ortodossa in Francia e in Italia all'epoca della formazione di Pasta (e di Bellini). Nei trattati di recitazione più importanti, infatti, notiamo un'evidente viscosità ideologica, un permanere di posizioni arcaiche: le diffusissime *Lezioni* del Morrocchesi, generalmente studiate anche dai cantanti, non si peritano di evocare, in pieno Ottocento, i precetti di Charles Le Brun sull'espressione pittorica delle passioni, risalenti al 1668.³⁵ Non sappiamo se Grisi, giunta a Londra, ebbe l'accortezza di conformarsi a un gusto britannico (già noto in Parigi grazie alle celebri rappresentazioni della *troupe* guidata da Charles Kemble, e di cui faceva parte Harriet Smithson, più tardi *madame* Berlioz); un gusto certo più vicino all'ideale tedesco di scioltezza, naturalezza e identificazione empatica descritto da Humboldt. O se invece – secondo l'interpretazione al solito malevola di Bellini – scioltezza e naturalezza fossero in lei semplicemente il risultato della sua mancanza di «istruzione», ovvero della sua estraneità ai codici (sia antropologici che attoriali) della «nobiltà» e dell'«alto stile».

Ad ogni modo, i disegni di Victoria sembrano appunto delineare un tipo di recitazione che tende a evitare la «necessità dei segni» e la gesticolazione espressiva ad essa legata, a favore di una somatizzazione immersiva dello stato d'animo e di posizioni guidate dalla necessità dell'interazione, del contatto fisico con gli altri personaggi. Nella fig. 1, ad esempio, la posa del corpo, leggermente piegata all'indietro, è condizionata dal fatto di stringere il polso ad Adalgisa prona a terra, mentre lo sguardo da 'tigre' è rivolto a Pollione; nella fig. 2, oltre all'inginocchiarsi (richiesto dal libretto), l'atto di baciare la mano al padre implica una concentrazione posturale che nega qualsiasi contatto aperto ed esibito con il pubblico. Nella scena che precede la cavatina, un acquerello (fig. 3), la mostra in posa solenne, falcetto alla mano, il braccio teso in atto di comando (in basso, a matita, si legge la citazione «non dipende di [*sic*] potere umano»); il verso del medesimo foglio contiene un rapido abbozzo a matita

³¹ Cfr. HUMBOLDT, *Ueber die gegenwärtige französische tragische Bühne* cit., p. 71. Talma, per ragioni familiari, aveva passato l'adolescenza a Londra.

³² «Weniger die Nothwendigkeit der Zeichen kennt»: *ivi*, p. 92.

³³ Cfr. RUSSO, *Giuditta Pasta* cit.; FRIGAU MANNING, *Chanteurs en scène* cit., in particolare le pp. 37-138.

³⁴ Cfr. *ivi*, p. 344.

³⁵ Cfr. ANTONIO MORROCCHESI, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Firenze, All'insegna di Dante, 1832, p. 227.

in cui il busto era molto più all'indietro (in posa nettamente 'tragica').³⁶ Tuttavia uno schizzo a matita che evidentemente si riferisce al seguito della stessa scena, probabilmente nel corso di «Casta Diva, che inargenti», ci mostra Grisi braccia conserte, leggermente piegata in avanti, in posa assorta e malinconica, dimentica del proprio ruolo ufficiale e come estraniata dal quadro 'pubblico' in cui Norma si trova (fig. 4).³⁷



Fig. 3



Fig. 4

Grisi, inoltre, non temeva di volgere le spalle al pubblico, o almeno di rivolgersi verso le quinte: la fig. 5 la mostra nel terzetto finale dell'atto primo. Victoria annota il testo corrispondente, «mi lascia indegno, figli oblia, promesse, onor»: nel testo verbale e musicale Norma si rivolge a Pollione in tono di offesa dignità, eppure il gesto di Grisi, quello di torcersi le mani per la disperazione, appare molto personale, spontaneo, e il portamento quasi supplichevole.³⁸ Analogamente, il disegno a matita della fig. 6 ci mostra Norma di profilo, il volto di tre quarti all'indietro, mentre si rivolge a Pollione nella prima parte del concertato finale dell'atto secondo (didascalia: «Sul rogo istesso che mi divora, sotterra ancora sarò con te»), in un atteggiamento di patetico abbandono più che di eroica risolutezza.³⁹

³⁶ Matita e acquerello su carta, 27,7 x 22 cm. Segnatura: RCIN 980019.ch.

³⁷ Matita su carta, 26,1 x 19,2 cm. Didascalie: «Grisi – Norma». «Sketch – recollection»; «VR. del. B.P.» Firma e luogo (= «Victoria Regina, Buckingham Palace») indicano una data posteriore al giugno 1837. Segnatura: RCIN 980011.m.

³⁸ Matita su carta, 22,8 x 18,7 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma. Act 1st, last scene. Norma». «Norma “Mi lascia indegno, figli oblia, promesse onor”»; «PV. del. KP. Aug: 1836». Segnatura: RCIN 980010.v.

³⁹ Matita su carta, 22,8 x 18,6 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma, 2d Act. Last scene. Norma “Sul rogo istesso che mi divora, sotterra ancora sarò con te”»; «PV. del. KP. July 1836». Segnatura: RCIN 980010.z.



Fig. 5



Fig. 6

Nella scena del mancato infanticidio (figg. 7 e 8) Norma/Grisi si erge dapprima in una postura enfatica, col busto innaturalmente arretrato (fig. 7, didascalia: «Feriam!»);⁴⁰ ma ritrova poi un atteggiamento di tenerezza malinconica, al tempo stesso quotidiana e colpevole, nell'atto assai domestico di sedersi sul letto per stringere a sé i bimbi (didascalia: «Son miei figli!»). L'espressione di grande tristezza del volto è l'unico indizio della tempesta che si è appena svolta nel suo animo, e del fatto che pochi istanti prima si apprestava ad assassinare i fanciulli.



Fig. 7



Fig. 8

⁴⁰ Matita su carta, 22,8 x 18,5 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma. 2d Act. 1st Scene. Norma «Feriam!»»; «PV. del KP. July 1836». Segnatura: RCIN 980010.w.

In generale, l'impressione di «absorption» è rinforzata dal fatto che Victoria, seguendo una convenzione dominante all'epoca, non mostra Grisi nell'atto di cantare, ma sempre in una postura silenziosa (sebbene le sue didascalie usino generalmente la citazione di un verso cantato per identificare il punto dell'opera cui l'immagine si riferisce). Questo, tuttavia, è vero per l'insieme dell'iconografia operistica del periodo, e non ci impedisce di cogliere la particolarità degli atteggiamenti della cantante. Un altro disegno di Victoria sembra riferirsi in modo più esplicito alla recitazione muta di Norma, nel finale dell'atto secondo: la didascalia, infatti, precisa che Norma è qui ritratta «just after she has denounced herself» (fig. 9).⁴¹ Espressione del volto e linguaggio del corpo disegnano un'interpretazione molto umana e patetica, anziché eroica e sublime, della condizione di Norma dopo il fatale «Son io».



Fig. 9



Fig. 10

4. Necessariamente silenziosa e 'assorta', nel senso dell'«absorption» di Fried, appare Norma seduta al tavolino, all'inizio dell'atto secondo, nella fig. 10.⁴² Oltre alla sua notevole qualità artistica, questo acquerello ci offre delle informazioni rilevanti rispetto a un interrogativo che riguarda la gestione della pantomima nella scena che precede il mancato infanticidio. Il libretto di Romani si apre con una didascalia d'ambiente:

Interno dell'abitazione di Norma. Da una parte un letto romano coperto di pelle d'orso. I figli di Norma sono addormentati.

⁴¹ Matita su carta, 22,8 x 18,2 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma – at the end of the 2d act, just after she has denounced herself»; «P.V. del. Aug 1836. KP». Segnatura: RCIN 980010.y.

⁴² Matita e acquerello, 22,7 x 18,2 cm. Didascalie: «Mme Grisi as Norma»; «Norma. Atto II^{do} Scena I^{ma}»; «P.V. del. KP. April 1837»; «from recollection». Segnatura: RCIN 980010.ac.

E fa poi entrare Norma «con una lampa e un pugnale alla mano». A quel punto, la protagonista «siede e posa la lampa sopra una tavola. È pallida, contraffatta, ec.». I primi cinque versi del recitativo, dunque, devono essere pronunciati da Norma seduta. Dopo «Ah! No: giammai» ella «sorge» e fa per avvicinarsi al letto dei figli, salvo arrestarsi di nuovo.

L'autografo di Bellini, però, lascia qualche ambiguità. Il sipario, secondo l'annotazione del compositore, deve alzarsi in corrispondenza del **ff** di bb. 3-4; pochi centimetri a destra, dopo la pausa coronata, all'inizio della figurazione **pp** di violoncelli, bassi e fagotti, si legge «dopo alzato il sipario». A quel punto, però, la scena resta vuota: lo straordinario preludio orchestrale (che può diventare assai lungo se, come oggi spesso accade, si riapre il dubbio taglio della ripetizione, ai violoncelli, della grande frase melodica delle bb. 26-41) funge dunque da musica d'atmosfera in assenza della protagonista. «Norma, pallida e contraffatta», entra solo al foglio 4r (sui tremoli di b. 59, se includiamo la riapertura del taglio). A b. 74 inizia il recitativo «Dormono entrambi». Ora, Bellini omette di precisare se Norma si è effettivamente seduta, «posando la lampada sulla tavola». Sembrerebbe di sì, visto che a b. 97, dopo «Ah! No: giammai», «sorge risoluta»: ma l'ambiguità rimane, perché fra il suo ingresso e l'inizio del recitativo c'è a malapena il tempo di raggiungere il tavolo, posare la lampada e sedersi; mentre la posizione seduta visibile nell'acquerello di Victoria potrebbe non essere l'ideale per intonare il recitativo.

Ci si è chiesti se l'intenzione di Bellini fosse effettivamente quella di tenere Norma a sedere per qualche battuta. La testimonianza iconografica ci conferma che, malgrado l'incompletezza delle indicazioni in partitura, Grisi restava più o meno a lungo in posizione seduta; forse solo durante il recitativo, o forse anticipando il proprio ingresso – come sembrerebbe suggerire il libretto di Romani – e restando più a lungo al tavolo, in posizione assorta, mentre l'orchestra comunica lo sconforto che invade il personaggio (la scena al tavolino come 'pantomima immobile' su musica pensosa e sconsolata verrà perfezionata, pochi anni dopo, da Donizetti, ad esempio all'inizio del secondo atto di *Maria di Rohan*).

Poche settimane dopo aver espresso i propri dubbi a Florimo, Bellini reiterò il giudizio negativo sull'ipotesi che Grisi cantasse quel ruolo: scrivendo, in questo caso, proprio a Giuditta Pasta, manifestò il timore che Norma, «da Possente Donna, Divina, Sublime in tutti i punti» divenisse «un'altra Adalgisa, tenera e naïve». ⁴³ Bellini sottostimava forse la capacità di Grisi (che era ancora piuttosto giovane) di evolvere verso uno stile interpretativo che andasse al di là del «genere semplice e innocente»: ma se anche l'avesse vista in versione «tigre» difficilmente l'avrebbe apprezzata. La sua concezione del tragico, fortemente legata a modelli codificati e tradizionali, restava quella della «nobiltà ed alto stile», di una recitazione «dignified and classical».

I disegni di Victoria ci restituiscono un personaggio tutt'altro che tenero e *naïf*, ma non necessariamente tenuto a un'*allure* possente, divina e sublime «in tutti i punti»: reso, piuttosto, con scioltezza, naturalezza e ricchezza di contrasti. Conterà, certo, la natura mediale delle immagini: ma anche supponendo che la principessa si sia sforzata di sviluppare, di «suggerire piuttosto che copiare» l'impressione e l'emozione provate a teatro per mezzo dei codici propri

⁴³ Lettera del 24 luglio 1835, in VINCENZO BELLINI, *Carteggi* cit., p. 561.

della rappresentazione artistica, pochi dubbi rimangono sulla natura dell'impressione che Grisi volle e seppe comunicare: una Norma umana, 'normale', al tempo stesso vulnerabile, aggressiva e introspettiva. E dunque assai lontana da quanto, solo pochi anni prima, Bellini aveva immaginato.

ABSTRACT – On several occasions, Bellini expressed the opinion that Giulia Grisi could not adequately interpret the role of Norma, as she did not understand her elevated, tragic and sublime nature. Actually, that role became a piece de resistance of Grisi, especially in London. British newspaper reports suggest that she adopted a looser, and a more natural style of acting than it was expected in the continental classicist tradition. An important source for studying Grisi's acting consists of the numerous sketches and watercolors in which Princess Victoria of Kent, later Queen Victoria, captured the gesture and poses of the singer, whom she greatly admired. Even with the necessary caution due to the media nature of these images, Victoria's drawings seem to confirm that Grisi developed an interpretation of Norma that was very different from what Bellini expected: a human, 'ordinary' Norma, at the same time vulnerable, aggressive, and introspective.