

Teatro Olimpico di Vicenza
Dall'11 al 15 settembre 1999 - ore 21

ORESTE

di Vittorio Alfieri

<i>Egisto</i>	Umberto Ceriani
<i>Clitennestra</i>	Paola Mannoni
<i>Elettra</i>	Laura Marinoni
<i>Oreste</i>	Massimo Popolizio
<i>Pilade</i>	Mario Cei
<i>regia</i>	Stefano De Luca
<i>elementi di scena e costumi</i>	Carla Ricotti
<i>musiche</i>	Marco Mojana
<i>assistente alla regia</i>	Giuseppe Di Masi
<i>direttore di scena</i>	Roberto Trotolo
<i>macchinista</i>	Michele Colella
<i>datore luci</i>	Alessandro Carletti
<i>sarta</i>	Marisa Ferrini
<i>amministrazione</i>	Andrea Ragosta
<i>sartoria</i>	Brancato (Milano)
<i>parrucche</i>	Audello (Torino)
<i>calzature</i>	Pedrazzoli (Milano)



Produzione **Teatro Olimpico di Vicenza**
in collaborazione con **Il Teatro de gli Incamminati**

LA VICENDA

Tragedia tra le più fortunate dalla produzione alfieriana, l'*Oreste* narra della vendetta che su Egisto e Clitennestra compie Oreste, il figlio dell'ucciso Agamennone, miracolosamente scampato e tornato in patria per vendicare il padre e riprendere il trono usurpatogli. Oreste è vissuto ossessionato da un solo pensiero, la morte del padre e le memorie di quella tragica lontana notte della sua infanzia, a null'altro anela che alla vendetta. Presentatosi ignoto alla reggia Egisto con l'amico Pilade, finisce per svelarsi e per essere, con Pilade e la sorella Elettra, imprigionato. Liberato per un improvviso rivolgimento, uccide non solo Egisto ma, senza riconoscerla, la madre stessa, trasportato dal suo folle furore. L'azione si sviluppa gradualmente dal monologo iniziale di Elettra, che rievoca la morte del padre e dall'urto di lei con la madre e con Egisto, all'apparizione di Oreste e di Pilade. Segue il loro incontro con Elettra, con cui tramano a vendetta, e la falsa notizia che essi portano della morte di Oreste, accolta dallo smarrimento di Clitennestra. E così sino alla fine della scena dell'atto IV, quando tutti i personaggi sono di fronte ed Egisto manda gli aborriti avversari alla prigione e alla morte, e infine rivolgimento dell'atto V. quando, liberati i prigionieri, non più il dialogo importa, ma le figure dei personaggi che accorrono, si cercano, fuggono, si uccidono. La tensione esasperata degli atti precedenti trova infine il suo sfogo e si placa nella funerea calma della chiusura.

ORESTE ALL'OLIMPICO – LA LUNGA ATTESA

Nata in un grande momento di fervore creativo insieme ad *Agamennone*, l'*Oreste* è l'unica tragedia di Alfieri che anche nel Novecento ha avuto una certa vita teatrale, maggiore persino del *Saul* che nell'Ottocento era diventato popolare e in repertorio di grandi e piccole compagnie. Con l'*Oreste*, Alfieri si propone di portare in scena le grandi passioni che scagliano gli uomini gli uni contro gli altri in una furia d'azione dalla prima battuta all'ultima. Oreste, che ha assistito da bambino all'assassino del padre Agamennone, ha passato tutta la vita meditando la vendetta. Ora, tornato in patria, ha un solo scopo: uccidere Egisto, l'usurpatore. Come si vede, ritorna il tema caro all'Alfieri della lotta dell'eroe contro il tiranno e il tiranno è solo Egisto perché la madre Clitennestra è vittima di una torbida passione sensuale. Incitato dalla sorella Elettra, Oreste ucciderà Egisto ma, ormai in preda alle furie omicide, uccide inconsapevolmente anche la madre. Chiaramente, in Alfieri, la filosofia dei lumi non ammetteva il matricidio dovuto solo all'offuscamento della ragione. Per la sua tensione drammatica, per le ampie perorazioni verbali, l'*Oreste* incontrò il favore dei grandi mattatori della scena dell'Ottocento, arrivando fino a tempi recenti quando Vittorio Gassman fu protagonista di un'edizione baroccheggiante di Luchino Visconti. L'*Oreste* all'Olimpico ha una storia particolare che lo vede affiancato al mitico Edipo, nome ricorrente ad ogni manifestazione dell'Accademia. Il secolare silenzio dell'Olimpico viene rotto solo nel 1847 con l'*Edipo re*, interpretato da Gustavo Modena, e nel 1857, o trecentesimo della fondazione dell'Accademia Olimpica, con l'*Oreste*, protagonista Tommaso Salvini.

La scelta dell'Alfieri era dovuta a quelle regole aristoteliche, in particolare l'unità di luogo, che si credevano essenziali per una rappresentazione all'Olimpico. Si aggiunga l'idea di Alfieri, unico poeta tragico della letteratura italiana, e ancora l'aureola risorgimentale che nella lotta dell'eroe contro il tiranno prefigurava la lotta dell'italiano contro l'austriaco. La fortuna dell'*Oreste* all'Olimpico stava nell'essere una delle tante manifestazioni di italianità che preparavano l'annessione a quello stato in via di formazione che, sotto la guida della dinastia sabauda, si sarebbe chiamato Italia. Sia Gustavo Modena, sia Tommaso Salvini poi di tendenze filoitaliane e il successo era assicurato in partenza. Alle soglie del nuovo secolo (1904) l'*Oreste* tornava all'Olimpico, protagonista Gustavo Salvini (musiche di scena di Ildebrando Pizzetti), così come nel 1919 (stesso prim'attore,

stesso compositore). Di quegli spettacoli non si segnalano repliche al Teatro Erettenio: cosa in qualche modo anomala e dovuta probabilmente solo al fatto che i grandi attori dell'Ottocento, con il loro pur repertorio, temevano l'*Oreste*.

Ancora Oreste nel 1924: e questa volta l'anziano Gustavo si riservava la parte di Pilade, lasciando ad Alessandro la parte di protagonista. Replica con gli stessi interpreti nel 1925, ma ormai maturavano i tempi del comitato permanente dell'Accademia Olimpica che avrebbe poi retto le sorti del Teatro fino ad anni recenti. Altri *Oreste*, altri Alfieri, sì: ma per l'*Oreste* di Alfieri non ci sarebbe più stata chiamata: per vederlo i vicentini avrebbero dovuto attendere i tempi recenti del Teatro "Roma" ove l'attrazione non era tuttavia per l'eroe alfieriano, ma per l'interprete: Vittorio Gassman.
Remo Schiavo

UN SOLO MOTORE: L'IMPLACABILE VENDETTA

Se la poetica alfieriana ha la sua base essenziale nell'idea della poesia "del forte sentir più forte figlia", dell' "impulso naturale" che accomuna scrittore ed eroe dell'azione, santo, martire, profeta (con il di più del poeta che è eroe e crea eroi nella sua opera e che può trarre grande poesia da Laura come dalla "gatta"), e implica quindi una nozione profondamente soggettiva, individuale lirica e antimimetica della poesia, deve insieme risolutamente rifiutarsi la lunga tradizione critica che ha finito per considerare la scelta alfieriana della tragedia come un equivoco dovuto all'accettazione di un pregiudizio settecentesco-classicistico (la tragedia come genere "perfettissimo", superiore agli altri "generi") e quindi come un effettivo impaccio all'espressione lirica più autentica o come un organismo poetico da leggere liricamente.

Certo questa tradizione (nelle sue forme moderne fra Croce, Russo, Ramat) ha avuto una sua importanza nello svincolare l'immagine del grande poeta da una interpretazione teatrale più meccanica ed esterna, sottolineando la forza rivoluzionaria del creatore, la potenza del suo intervento personale nella creazione dei suoi personaggi centrali, l'autenticità della sua sofferta esperienza vitale e storica immessa nella vita delle sue opere tragiche, il valore romantico della stessa struttura di queste che nella loro rapidità, nel loro impostarsi verso la catastrofe, nella insofferenza per sfondi e scene troppo realistiche e per la presenza di confidenti e intermediari, traducono l'impeto agonistico-pessimistico del poeta creatore, il suo dolente e impetuoso mondo interiore. Eppure proprio indagando più a fondo in questo primo momento della creazione tragica alfieriana e nel suo significato storico-personale è possibile comprendere come stessa impostazione fondamentale del poeta Alfieri fosse radicalmente drammatica, come la sua scelta della tragedia fosse la risposta necessaria alla sua essenziale vocazione tragica, al suo bisogno di espressione in forme di contrasto, di urto, di dialogo-azione.

Sicché la tragedia alfieriana traduce nelle particolari situazioni un tragico urto fra ideale e reale, fra volontà rinnovatrice e limite di un ordine politico, culturale, esistenziale. E la poesia alfieriana si atteggia perciò naturalmente (come avviene del resto anche in tante delle rime profondamente alfieriane) in forme tragiche, chiede contrasto e catastrofe, è tragedia fin dalla sua più intima ideazione.

(...) Sarebbe troppo facile, e alla fine frivolo, ripetere ancora la vecchia accusa alla durezza alfieriana o accusare l'Alfieri di monotonia e di tradizionalismo, ché quella stessa fedeltà alla tradizione classica nasceva da un bisogno estremo di stringente violenza, di indagamento energico delle tumultuose passioni, della vita violenta e disordinata del "cupo ove gli affetti han regno" fin giù nell'inconscio preconcio che fanno dell'Alfieri certo il più moderno nostro scrittore del Settecento.

(...) L'*ORESTE* fu ideato nello stesso giorno dell'*Agamennone* (19 maggio 1776). (...) La vicinanza cronologica e la continuità del soggetto han fatto sì che si imponesse un paragone tra le due tragedie, che fu istituito dall'Alfieri nel *Parere* sull'*Oreste* a tutto vantaggio di questa tragedia da lui molto amata per l'impeto del personaggio centrale ("caldo... in sublime grado") e per la forza unitaria dell'azione mossa da solo "motore" e da una sola passione: una "implacabile vendetta".

(...) In *Oreste* vive questo elemento potente, ma parziale della poesia alfieriana perché la sua violenta volontà di azione, di liberazione nella vendetta sfocia in una frenetica furia che lo porta ad uccidere la madre senza neppure vederla, come in delirio, e manca così a lui quella piena coscienza del nuovo tremendo delitto involontario che lo rinchiude in nuovi limiti di colpa, quel pieno sentimento doloroso di delusione che è così caratteristico delle maggiori figure poetiche alfieriane. La trepidazione per il matricidio e il rimprovero ad Elettra di averlo serbato in vita per una conclusione così tragica lampeggiano rapidamente in uno stato di follia che non concede loro la risonanza profonda di altri finali alfieriani. E perciò questa figura e la linea centrale della tragedia da cui scaturisce la formidabile poesia dell'azione incalzante fino al parossismo sono tanto più in contrasto permanente con l'altra linea più scavata e pur meno potente e unitaria, che si realizza soprattutto in Clitennestra, figura piena di esitazioni, tormentata da rimorsi e da incubi, presa fra affetti contrastanti (l'amore per il figlio, l'amore per Egisto, amore che è pur divenuto consapevole dell'indegnità del suo oggetto e vuol salvarlo soprattutto come qualcosa per cui una troppo grande parte della sua vita si è svolta: "troppo ei mi costa"), combattuta tra lo spirito di conservazione e un abbandono crescente al proprio destino tragico presentito e a un certo punto quasi invocato come purificazione e liberazione della sua situazione insostenibile.

Le due linee, le due intonazioni poetiche si intrecciano, ma non si fondono perfettamente (e la loro sutura è più evidente in Elettra in cui la collaborazione all'azione va sempre più indebolendosi a mano a mano che cresce in lei la pietà per la madre) e la grande ricchezza di poesia che viene aumentando nello svilupparsi della tragedia, al di là della sua prima concezione più facilmente unitaria, non raggiunge la potente armonia, l'equilibrio di forza e di tormento che l'Alfieri aveva raggiunto nell'*Agamennone*.

Walter Bruni

(da "Storia della letteratura italiana - Il Settecento", diretta d'a Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, pp. 960-961, Garzanti, 1974

APPUNTI PER UNA REGIA

Un'immagine mi accompagna, in questi giorni di prove.

Sulle assi scure del palcoscenico del Teatro Olimpico, nelle alte della reggia del Padre, incalzati da un rimbombo di voci di piani passi rapidi e leggeri di un bambino in fuga. L'Olimpico, sontuoso, ma pieno di ombre, dove l'illusione di prospettive che non conducono in nessun luogo si accosta alla concretezza imponente del fronte palladiano. Il luogo ideale per ositare questo *Oreste*, il racconto di quelle notti in cui ombre e viventi si incontrano...

Un palcoscenico in attesa, su cui giacciono accatastate scene e attrezzi di passate rappresentazioni, bauli di casse contenenti vecchi costumi, corone, pugnali... Oggetti di teatro ricoperti di polvere, che attendono solo di essere riportati in vita.

Vecchi attori si trascinano sul palcoscenico in attesa di recitare finalmente quella scena di morte provata tante volte, tante volte immaginata. Attendono tremanti e impazienti l'arrivo dei giovani...

La reggia di Agamennone è dunque il teatro dove mettere in scena le proprie ossessioni, le proprie passioni, il luogo deputato alla lotta con i demoni.

Questa lotta ha il carattere di una rappresentazione.

Ma chi è vero protagonista della lotta?

La parola.

La parola. Allo stesso tempo il tessuto sanguinoso dei rapporti, degli affetti, delle passioni. E il coltello che in quei rapporti stessi incide, scava.

Gli sforzi estenuanti, le riscritture laboriose o violentissime, allo scopo di creare, a partire dal solo endecasillabo "una giacitura di parole, un rompere sempre variato di suono, un fraseggiare di brevità e di forza", secondo la lezione dei giambi di Seneca, hanno creato una lingua dove il sublime spesso corre sull'orlo dell'eccessivo e dello spropositato, fino a intravedere l'abisso del ridicolo.

Affrontare questa lingua è impresa da far tremare i polsi, "Alta impresa", appunto.

Cercando di non farci sopraffare dalle correnti per portare alla luce la lucida, metallica struttura di rapporti e azioni che si nasconde in "quel gorgo cupo ove gli affetti han regno" che è la parola di Alfieri.

Per non esserne travolti, il gorgo va affrontato immergendosi piano, con lucidità estrema, stringendosi forte alle armi del nostro mestiere.

Pensando ad Alfieri come a un vero drammaturgo, come a un autore di teatro, capace di creare e di porre concretamente a contrasto, sulla scena, personaggi molteplici.

Pensando a un Alfieri lontano nel tempo, nostro antenato e insieme nostro contemporaneo. Cercando di incontrarlo in quella zona intermedia tra il suo tempo passato e il nostro tempo presente.

Un Alfieri la cui modernità sta proprio nell'astuzia del suo essere uomo di teatro, nella scrittura fatta di campi e controcampi, zoomate improvvise, che in certi passi ha il ritmo e l'efficacia di un abile montaggio cinematografico.

Oreste.

Oreste - e noi - siamo chiamati al compito di farci agnello e scure al tempo stesso. Di offrire insieme le nostre voci, i nostri corpi di attori, tutto il coinvolgimento di cui siamo capaci. Di continuare lo scandaglio, la dissezione con le nostre povere forze...

E se il desiderio di "nomarsi" in Oreste, il palesare la propria identità rivendicandola con orgoglio è un tentativo di affacciarsi all'esistenza, certo questa identità non è che la proiezione dei desideri di vendetta ed espiazione.

Oreste vittima, dunque. Oreste agnello sacrificale.

Oreste coltello.

Questa falsa identità appena proclamata nell'atto di uccidere, subito si smarrisce in un'altra notte, in altre tenebre. Quelle della follia. Popolate di altre ombre e altri demoni con cui lottare. Le Erinni dei rimorsi.

Alfieri non volle leggere Shakespeare; troppo sentiva la sua corrispondenza ideale con l'inglese e non volle esserne influenzato. Ma molte ombre che popolano il suo teatro interiore, ci è parso certo aggirarsi quella del Bardo.

Quel "gorgo cupo ove gli affetti han regno", come il Parini definiva il teatro dell'Alfieri, Questo teatro delle passioni e dei rapporti ci fa pensare ai protagonisti alfieriani, addirittura come "vittime di uno stato di assedio", secondo la formula adoperata dagli esistenzialisti francesi, tra Sartre e Camus, per designare i loro antieroi.

Certo Alfieri era lontano quanto lo siamo noi da una concezione del fato quale poteva essere quella dei greci e che sottende al mito originario. Gli eroi lottano con i propri demoni, ed è in quella lotta interiore che si cela il loro fato. Quella lotta è il loro e il nostro fato. "Ciascun di noi, se morir dessi, è Oreste"...

Stefano De Luca

«...CON UN TALE TRASPORTO DI GRIDA, DI PIANTI, E DI FURORI PUR ANCHE, CHE...»

Pianta effimera noi, cos'è il vivente?

Cos'è l'estinto? - un sogno d'ombra è l'uomo.

Pindaro, Pizia VII v. 135

"Diasi ad Oreste un quarto (mezza) tinta più di tenerezza, e meno durezza per la Madre senza *togliere alla ferocia sua contro Egisto*. A Clitennestra mezza tinta più di calore pel figlio, e anche una intera nel 4° atto. Ad Elettra entusiasmo in fine, che risponda al principio, e *più dolore sempre che ferocia*. Pilade ed Egisto parmi stien bene così".

(V, Alfieri - dalle annotazioni alla prima verseggiatura)

SUL VERSO "... noi italiani, non avendo altro verso che l'endecasillabo per ogni componimento eroico, bisognava creare una giacitura di parole, un rompere sempre variato di suono, *un fraseggiare di brevità e di forza*, che venissero assolutamente a distinguere il verso sciolto tragico, da ogni altro verso sciolto e rimato, sì epico che lirico."

IDEARE, STENDERE E VERSEGGIARE "Questi i tre respiri con cui ho sempre dato l'essere alle mie tragedie.

Ideare io dunque chiamo, il distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi *stendere*, qualora ripigliando quel primo foglio, a norma della traccia accennata ne riempio le scene dialogizzando in prosa come viene la tragedia intera, senza rifiutar un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come. *Verseggiare* finalmente chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia, e leggibili. Segue poi come di ogni componimento il dovere successivamente limare, levare, mutare; ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai più con le fatiche posteriori.

Del metodo ch'io qui ho voluto individuare ne è poi nato forse l'effetto seguente: che le mie tragedie prese in totalità, tra i difetti

non pochi ch'io vi scorgo, e i molti che forse non vedo, elle hanno pure il pregio di essere, o di parere ai più, fatte di getto, e di un solo attacco collegate in se stesse, talché ogni parola e pensiero ed azione del quint'atto strettamente s'immedesima con ogni pensiero parola e disposizione del quarto risalendo sino ai primi versi del primo: cosa che, se non altro, genera necessariamente attenzione nell'uditore, e calor nell'azione.

Quindi è, che stesa così la tragedia, non rimanendo poi all'autore altro pensiero che di pacatamente verseggiarla scegliendo l'oro dal piombo, la sollecitudine che suol dare alla mente il lavoro dei versi e l'incontentabile passione dell'eleganza, non può più nuocer punto al trasporto e furore a cui bisogna ciecamente obediare nell'ideare e creare cose d'affetto e terribili."

REMINISCENZE DELL'INFANZIA (1752) Ripigliando dunque a parlare della mia primissima età, dico che (...) non mi è rimasta altra memoria se non quella d'uno zio paterno, il quale avendo io tre in quattr'anni mi faceva por ritto su un antico cassetto, e quivi molto accarezzandomi mi dava degli ottimi confetti. Io non mi ricordava più punto di lui, né altro me n'era rimasto fuorch'egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vennero agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata a quel modo stesso dello zio morto già da gran tempo, né mai più veduto da me da che io avea uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di scarpe, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni primitive ch'io avea provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di cui i moti ed i modi, ed il sapore perfino dei confetti mi si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia. Mi sono lasciata uscir di penna questa puerilità, come non inutile affatto a chi specula sul meccanismo delle nostre idee, e sull'affinità dei pensieri colle sensazioni. Chiunque vorrà riflettere alquanto su questa inezia, e rintracciarvi il seme delle passioni dell'uomo, non la troverà forse né tanto risibile né tanto puerile quanto ella pare.

Questo squarcio di vita riuscirà certamente inutilissimo per tutti coloro che stimandosi uomini si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino. (Epoca prima - Puerizia - cap. II)

PRIMI SINTOMI DI UN CARATTERE APPASSIONATO (...) ma il libro dei libri per me, e che mi fece veramente trascorrere dell'ore di rapimento e beate, fu Plutarco, le vite dei veri Grandi. Ed alcune di quelle, come Timoleone, Cesare, Bruto, Pelopida, Catone, ed altre, sino a quattro e cinque volte le rilessi con un tale trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche, che chi fosse stato a sentirmi nella camera vicina mi avrebbe certamente tenuto per impazzato. All'udire certi gran tratti di quei sommi uomini, spessissimo io balzava in piedi agitatissimo, e fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano nel vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi ove niuna alta cosa non si poteva né fare né dire (...).

IL FORTE SENTIRE [Al far tragedie il primo sapere richiesto, si è il forte sentire; il qual non s'impara.]

ALFIERI E SHAKESPEARE (Pisa 1777) L'aver io nel *Polinice* inserito alcuni tratti presi nel Racine, ed altri presi dai *Sette Prodi* di Eschilo, mi fece far voto in appresso, di non mai più legger tragedie d'altri prima di aver fatto le mie, allorché trattava soggetti trattati, per non incorrere così nella taccia di ladro, ed errare o far bene, del mio. Chi molto legge prima di comporre, ruba senza avvedersene, e perde l'originalità, se l'aveva. E per questa ragione anche avea abbandonato fin dall'anno innanzi la lettura di Shakespeare. Ma quanto più mi andava a sangue quell'autore, tanto più me ne volli astenere.

Appena ebbi stesa l'*Antigone* in prosa, che la lettura di Seneca m'infiammò e sforzò d'ideare ad un parto le due gemelle tragedie, l'*Agamennone* e l'*Oreste*. Non mi pareva con tutto ciò, ch'elle mi siano te in nulla un furto fatto a Seneca.

(17769 Trovandomi io in Torino, squadernando un giorno i miei libri, mi venne aperto un volume delle tragedie del Voltaire, dove la parola che mi si presentò fu *Oreste tragedia*. Chiusi subito il libro, indispettito di ritrovarmi un tal compositore tra i moderni, di cui avea mai saputo che questa tragedia esistesse. Allorché fui sul di stendere l'*Oreste*, mi consigliai coll'amico raccontandogli il fatto e chiedendogli in prestito quello del Voltaire per dargli una scorsa, e quindi fare il mio o non farlo. Il Gori, negandomi l'imprestito dell'*Oreste* francese, soggiunse: "Scriva il suo senza legger quello; e se ella è nato per fare tragedie, il suo sarà o peggiore o migliore od uguale a quell'altro *Oreste*, ma sarà almeno ben suo". E così feci.

SUL RECITARE [1794] Avviatomi l'anno prima al balocco del recitare, volli ancora perdere in questa primavera del '94 altri tre buoni; e si recitò da capo in casa mia, il *Saul*, di cui io faceva la parte; poi il *Bruto primo*, di cui pure faceva la parte. Tutti dicevano, e pareva anche a me di andar facendo dei progressi non piccoli in quell'arte difficilissima del recitare; e se avessi avuto più gioventù, e nessun altro pensiero, mi pareva di sentire in me crescere ogni volta ch'io recitavo, la capacità, e l'ardire, e la riflessione e la gradazione dei toni e la importantissima varietà continua dei presto e adagio, piano e forte, pacato e risentito, che alternate sempre a seconda delle parole vengono a colorir la parola, e scolpire direi il personaggio, ed incidere in bronzo le cose ch'ei dice.

Vittorio Alfieri

brani scelti da Stefano De Luca