

MARCO BEGHELLI

Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini

Com'è fatta un'opera italiana dell'Ottocento? Non è possibile una risposta unitaria: se per la prima metà del secolo si succedono strategie compositive che accomunano *grosso modo* la produzione di Rossini, di Donizetti, di Bellini, del giovane Verdi e dei tanti autori di contorno [Beghelli 2004c], gli anni successivi corrispondono a un progressivo superamento di tali schemi, a favore di strutture più indeterminate, formalmente imprevedibili [Fabbri 1988].

1. *L'eredità settecentesca: il superamento dell'aria drammaticamente statica.*

A inizio Ottocento resiste ancora, perdurando di fatto per gran parte del secolo, la struttura di un libretto rigidamente ripartito fra *versi sciolti* (endecasillabi e settenari variamente alternati) destinati ai *recitativi* (in termini musicali, formulette vocali stereotipiche, ritmicamente libere, formalmente aperte, sostenute da scarse armonie del cembalo – recitativo *secco* – o, sempre più spesso, dell'orchestra – recitativo *strumentato* o *accompagnato*) e *versi lirici* (perlopiù quinari, senari, settenari, ottonari o decasillabi regolarmente rimati e raggruppati in strofe) finalizzati ai cosiddetti *numeri* (ovvero *pezzi chiusi*, o *misurati*, o *cantabili*, come vengono detti, in ragione dell'organizzazione formale, ritmica e melodica che li distingue dai recitativi). Due fondamentali differenze intervengono tuttavia rispetto al secolo precedente:

- 1) l'interesse sempre più spiccato per i numeri d'assieme: non solo arie solistiche, dunque, ma vieppiù duetti (ben rari fino a metà Settecento), terzetti, quartetti, nonché scene di massa cui s'unisce il coro, posizionate in momenti strategici, tra i quali l'apertura di sipario (Introduzione) e la chiusura d'atto (Finale Primo, Finale Secondo);
- 2) il superamento della netta distinzione drammaturgica fra recitativi portatori dell'azione e pezzi cantabili adibiti a sublimare liricamente l'affetto che il recitativo ha prodotto: già in Rossini non c'è, di fat-

to, evento d'una certa importanza per l'azione che non venga inscenato a tempo di musica, nei versi lirici di un numero chiuso.

Di queste nuove istanze s'impadronisce ben prima l'opera buffa che non l'opera seria: basterebbe confrontare, in campo mozartiano, l'opposta tipologia narrativa di *Così fan tutte* (1790) e *La clemenza di Tito* (1791) per farsene una ragione. Se prendiamo a paradigma una partitura come *Ginevra di Scozia* di Giovanni Simone Mayr che apre il nuovo secolo (1801) e che per successo e diffusione costituirà un modello melodrammatico negli anni a venire, vediamo come l'azione stenti ancora a fare il suo ingresso nei numeri chiusi dell'opera seria, sempre più vasti, sempre più spesso potenziati da interventi corali, ma sostanzialmente statici sul piano drammatico.

Non tuttavia sul piano musicale, essendosi ormai largamente diffuso il nuovo modello di aria in due tempi che per il XIX secolo rappresenterà l'aria *tout court* dell'opera seria, denominata eventualmente *cavatina* oppure *rondò* se adottata, rispettivamente, come "aria di sortita", di serena "presentazione" scenica e musicale del personaggio sul principio del primo atto, ovvero come "grande aria" affettivamente tormentata nel secondo atto, a ridosso del *dénouement*, o gioiosamente risolutiva, in luogo di finale d'opera [Beghelli 2000b]. Sua caratteristica musicale è appunto la giustapposizione di due tinte sonore contrastanti, legate ad agogiche e affetti contrapposti: un tempo Adagio e uno Allegro, un momento più distesamente *cantabile* e un altro più rapido, con funzione di *stretta* conclusiva (il motivo melodico, accattivante, prenderà presto il nome di *cabaletta* [Beghelli 2000a]), una sezione dove dominano di preferenza i toni patetici, l'altra votata a quelli brillanti o eroici, con frequente taglio virtuosistico.

Su questa bipartizione musicale e affettiva si attestano ben presto non solo le arie, ma anche i pezzi a più voci, nei quali si fa sentire sempre più impellente la necessità di addurre una ragione drammatica plausibile per l'improvviso cangiamento d'umore veicolato dalla musica. Non fu tuttavia sempre facile coniugare le ragioni della forma musicale con l'opportunità drammatica, se ancora a metà Ottocento non mancano a Verdi le occasioni per lamentarsi in proposito coi suoi librettisti:

Non c'è distacco di pensiero dall'adagio a quello della cabaletta [nel testo originariamente fornitogli per la cavatina del tenore, nei *Due Foscari*]: queste son cose che andran bene in poesia ma in musica malissimo. Fa fare dopo l'adagio un piccolissimo dialogo tra il fante e Jacopo, poi un ufficiale che dica «Guidate il prigioniero», poscia una cabaletta, ma che sia di forza [lettera a Francesco Maria Piave del 22 maggio 1844, in Cesari e Luzio 1913, p. 426].

Penetrando dentro il numero chiuso, l'azione ne articola dunque la forma: non come recitativo inserito frammezzo alle due sezioni portanti (l'Adagio e l'Allegro), ma come parte integrante del pezzo cantato, di cui assume

ritmi verbali (versi lirici) e musicali (andamento misurato). Tale “zeppa” narrativamente dinamica inserita fra un Adagio cantabile e un Allegro cabalettistico tendenzialmente statici assume il nome, intuitivo, di Tempo di mezzo, cui danno il loro apporto messaggeri, ancelle o coristi d’ogni identità sopraggiunti inattesi a interferire con l’affetto dei personaggi impegnati nei loro numeri “a solo”. Rimane invece parzialmente irrisolto, sul piano drammatico, il problema del successivo Allegro: quella che nell’aria in due tempi di fine Settecento era stata una semplice Stretta giustapposta alla sezione lenta dell’aria, a mo’ di brillante conclusione [Chegai 2003], nei primi decenni dell’Ottocento cresce progressivamente per dimensioni e autonomia formale, sino a raggiungere l’apparente statuto di ulteriore aria a se stante (e non mancano di fatto, nei moderni testi divulgativi, improprie etichette del tipo di “aria doppia”, a disgiungere l’unione formale di Adagio e Allegro, ovvero di “seconda aria”, per indicare quest’ultimo). La nuova Stretta, ben evidente già nel Rossini maturo (si vedano, per tutte, la Cavatina di Malcolm nella *Donna del lago*, 1819, o quella di Arsace in *Semiramide*, 1823), si snoda a sua volta in quattro momenti successivi: la prima esposizione della cabaletta (come s’è detto, il tema melodico portante), un ponte intermedio musicalmente piú neutro e indistinto, la seconda esposizione della stessa cabaletta, una coda che tiri le fila dell’intero brano. Il celebre finale del primo atto della *Traviata* (1853) di Verdi, tutto incentrato su una grande aria del soprano, ben si presta a esemplificare didatticamente le fattezze di una stretta, essendo ponte e coda facilmente individuabili e circoscrivibili per la presenza inattesa anche di una voce di tenore:

STRETTA NELLA SCENA E ARIA DI VIOLETTA

cabaletta (prima esposizione, preceduta da intonazione strumentale): «Sempre libera degg’io»

ponte intermedio: canto del tenore fuori scena, poi «Follie!... follie!...»

cabaletta (seconda esposizione): «Sempre libera degg’io»

coda: vocalizzi conclusivi attorno al canto del tenore

È questa una struttura rigidamente codificata fino a metà secolo, ma che troppe volte nella produzione d’inizio Ottocento sentiamo come appiccicata al precedente Adagio quasi per obbligo formale. La doppia esposizione di un medesimo motivo aveva trovato infatti in origine una giustificazione edonistica: il piacere di udire il cantante variare ad arte la ripresa di quella cabaletta; col tempo, era diventata una semplice asseverazione drammatica del concetto esposto, percepita in molti casi – se il dramma fatica a giustificare la presenza tutta di quell’Allegro baldanzoso dopo l’effusione lirica di un Adagio pateticamente cantabile – come un’anticaglia ingombrante, quando non un vero e proprio controsenso, là dove la convenzione della stretta costringe il personaggio a sostare in scena per l’immane cabaletta doppia, foss’anche in una situazione di totale urgenza.

2. *Ragioni drammatiche e convenzioni formali.*

Per gli addetti ai lavori, il cimento consisteva insomma nel conciliare al meglio forma e dramma: fino a quando l'azione era rimasta esclusa dall'aria, il problema non si dava, vivendo l'aria in una sua dimensione peculiarmente musicale, drammaticamente sospesa; ma nel momento stesso in cui l'aria si articola al suo interno per aderire all'azione, un minimo di plausibilità viene pur richiesta, benché non sempre raggiunta.

Troviamo un esempio del tutto compiuto e pressoché perfetto di condurre una scena solistica in equilibrio fra ragioni drammatiche e convenzioni formali nel numero conclusivo della donizettiana *Lucia di Lammermoor* (1835), tutto incentrato sul tenore. Quello che in passato era stato lo scarno recitativo secco sorretto dal cembalo è ormai divenuto un ampio e articolato recitativo strumentato (tecnicamente chiamato Scena), non privo d'interesse musicale (c'è tanto di preludio introduttivo), di una certa ampiezza retorica nell'orchestra e nella voce (che non si limita piú a formule ritmico-melodiche stereotipate), di una pregnanza espressiva ricercata sin nel libretto e degna d'un monologo drammatico. Non è dunque un caso se i dischi antologici titolino eccezionalmente questa «Scena e Aria di Edgardo» con l'*incipit* icastico della scena («Tombe degli avi miei»), anziché – come di consuetudine – con quello dell'aria propriamente detta («Fra poco a me ricovero»).

Né piú né meno di quanto avveniva in un'opera settecentesca, il pezzo chiuso, melodicamente squadrato, ritmicamente misurato, sboccia anche qui come effusione lirica (poetica e musicale insieme) attorno all'affetto costruito dal recitativo (nella fattispecie, l'afflizione dell'eroe che si crede definitivamente tradito dall'amata, convolata ad altre nozze), ma vive di una sua dinamicità intrinseca, musicale non meno che drammatica, tale da superare ogni sintomo di staticità: sebbene nel linguaggio corrente si tenda a identificare l'aria di Edgardo con questa sola prima sezione lirica, il numero musicale si prolunga infatti, con le sue articolazioni interne, fino al termine dell'opera, attraverso fasi drammatiche e musicali successive. All'Adagio cantabile «Fra poco a me ricovero» segue dunque un Tempo di mezzo, in cui il flusso degli eventi riprende il suo corso, dopo la pausa meditativa: il coro fa il suo ingresso in scena per informare l'eroe sui nuovi sviluppi (la poverina, costretta a nozze indesiderate, è uscita di senno, rimanendo infine sopraffatta dal dolore) e apportando così quel mutamento d'affetto – la sopraggiunta disperazione per la morte della donna amata – che giustifica l'ultima sezione dell'aria: l'Allegro o Stretta (*vulgo*: “la cabaletta” senza meno, secondo un facile processo di sineddoche, che identifica la parte – il motivo melodico – con il tutto). Ebbene, l'esempio in esame si allontana dalla media per una non comune aderenza alle ragioni del dramma: la struttu-

ra di stretta sopra delineata perde infatti ogni meccanicità, e la cabaletta propriamente detta «Tu che a Dio spiegasti l'ali» viene separata dalla sua canonica ripetizione attraverso un ponte drammaticamente risolutivo, in quanto ospita nientemeno che il suicidio dell'eroe (la *climax* emotiva che porta all'insano gesto viene tradotta in musica nel cosiddetto *crescendo*: un artificio non solo dinamico, ma principalmente metrico, che consiste nella ripetizione concatenata, solitamente per tre volte, sempre più fragorosa, di un medesimo modulo strumentale ritmico-melodico costruito appositamente per girare a vuoto su se stesso). Trafitto da parte a parte, Edgardo non potrà quindi più intonare la seconda cabaletta con la baldanza della prima volta, e alla tradizionale riesposizione letterale si sostituisce eccezionalmente una ripetizione stentata, frammentaria: il violoncello solista viene allora in soccorso del tenore languente, intonando in sua vece la ripresa della cabaletta – donde il doppio effetto di una “personificazione” sentimentale dello strumento e di una “naturalizzazione” sentimentale della forma [Zoppelli 1994, pp. 85-87, 93]. Una rapidissima coda recante l'ultimo respiro dell'eroe conclude la partitura in poche battute musicalmente risolutive, strutturate su un giro di cadenze armoniche stereotipate.

3. La “solita forma” del duetto.

Ecco: questo brano da *Lucia di Lammermoor*, che sulla carta avrebbe dovuto imporsi come modello compositivo del tutto efficace sul piano drammaturgico-musicale, spicca invece per la sua eccezionalità, la “solita” forma dell'aria in più sezioni successive venendo troppo spesso riproposta per dovere d'ufficio, piuttosto che per una puntuale aderenza al decorso dell'azione. Le istanze drammatiche risultano semmai raccolte con maggiore consapevolezza dai brani a più voci, a cominciare dal duetto [Balthasar 1989] che, pur enucleando al suo interno la contrapposizione Adagio/Allegro tipica dell'aria solistica, sviluppa una propria drammaturgia sufficientemente codificata, così riassunta da un commentatore dell'epoca:

Un duetto, verbigrazia, comincerà [dopo la Scena] da due strofe pari di quantità, nelle quali, con proposta e risposta, si dice un libero sentimento, tanto più degli altri importante nel senso poetico, quanto meno complicato nell'accompagnamento musicale [...]. Verrà talora dopo l'adagio, in cui si risponderanno perfettamente co' sentimenti e desinenze loro i versi de' due contendenti. Terrà dietro un dialogo di canto dissimulato a guisa de' recitativi. Finalmente nella cabaletta si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole [Ritorni 1841, p. 44].

Vediamone la realizzazione pratica in un celebrato esempio belliniano: «Scena e Duetto» fra Norma e Adalgisa nel secondo atto dell'opera *Norma* (1831). La Scena («Me chiami, o Norma!...»), condotta attraverso i tradizionali versi sciolti da intonarsi in stile recitativo (a questa altezza crono-

logica, ormai sempre o quasi di tipo accompagnato dall'orchestra), serve a rendere chiari i termini della questione: Norma, già amante segreta di Pollione, ch'è ora sentimentalmente unito con Adalgisa, ha deciso di farsi da parte, affidando i due figli al loro legittimo padre e alla sua nuova sposa, prima di togliersi la vita. Leggendo il testo, si noti la libera alternanza di endecasillabi e settenari, nonché il tipico fenomeno della frantumazione del verso tra i personaggi, quando il dialogo si fa serrato:

NORMA	Odi. Purgar quest'aura contaminata dalla mia presenza ho risoluto, né trar meco io posso questi infelici... a te li affido...	<i>settenario</i> <i>endecasillabo</i> <i>endecasillabo</i>
ADALGISA	O cielo!	} <i>endecasillabo fratto</i> } <i>fra due personaggi</i>
	A me li affidi?	
NORMA	Nel romano campo guidali a lui... che nominar non oso.	} <i>endecasillabo fratto</i> } <i>fra due personaggi</i>
ADALGISA	Oh! che mai chiedi?	
NORMA	Sposo	} <i>endecasillabo</i> } <i>settenario fratto</i>
	ti sia men crudo... io gli perdono e moro.	
ADALGISA	Sposo!... Ah! non mai...	} <i>fra due personaggi</i> } <i>rima baciata fra gli ultimi</i>
NORMA	Pei figli suoi t'imploro.	
		} <i>due versi, a segnalare la</i> } <i>conclusione del recitativo</i>

La Scena di preparazione si chiude dunque con una situazione di conflitto: ed è questa che farà scaturire il duetto, inteso come un microdramma fra due personaggi incarnati da due voci contrapposte. Il "duello" si consuma metaforicamente a suon di musica, di stoccate vocali concorrenti. Si parte con il cosiddetto Tempo d'attacco, una tipica sezione d'avvio, che importa l'azione all'interno del numero misurato in versi lirici (qui ottonari) prima che scocchi l'Adagio (tipico dei pezzi d'assieme, il Tempo d'attacco non è tuttavia del tutto sconosciuto alle arie solistiche più complesse, specie d'epoca rossiniana [Beghelli 2004c; Lamacchia 1999]). Le «due strofe pari di quantità» cui si riferiva Ritorni e che ne costituiscono l'ossatura portante sono davvero la «proposta e risposta» con cui i personaggi si attaccano e contrattaccano, utilizzando in successione una medesima arca melodica a evidenziare metaforicamente l'esibizione di ugual forza retorica, gesto tanto più significativo qualora il secondo personaggio non intenda farsi sopraffare dal primo:

NORMA
Deh! con te, con te li prendi...
li sostieni, li difendi...
Non ti chiedo onori, e fasci:
a' tuoi figli ei fian serbati;
prego sol che i miei non lasci
schiavi, abbiatti, abbandonati...
Basti a te che disprezzata,
che tradita io fui per te.

ADALGISA
Vado al campo, ed all'ingrato
tutti io reco i tuoi lamenti.
La pietà che m'hai destato
parlerà sublimi accenti...
Spera, spera... amor, natura
ridestarsi in lui vedrai...
Del suo cor son io sicura...
Norma ancor vi regnerà.

Si tratta dunque di strofe non soltanto verbali, ma anche e soprattutto melodiche: due periodi identici in sé conchiusi, articolati al loro interno secondo una struttura fraseologica antropomorfica, dal respiro biologicamente ordinato: quattro cicli completi di inspirazioni ed espirazioni, uno per ogni distico. Gli studiosi d'oltreoceano hanno coniato l'etichetta di *lyric form*, riferibile – nella sua manifestazione più regolare – a una struttura melodica di 16 battute (due per verso) organizzate musicalmente in $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ (il numero in pedice indica le battute pertinenti a ogni frase melodica), con le varianti possibili di un b_4 suddiviso in $b_2 + b'_2$ e dell' a''_4 sostituito da un c_4 , cui fanno per solito seguito code melodiche di varia natura col libero recupero di parole già proferite in forma lineare [Huebner 1992; Pagannone 1996]. La cabaletta «Tu che a Dio spiegasti l'ali» sopra ricordata è una perfetta *lyric form* + coda, così come lo sono «Di quella pira» e centinaia di periodi melodici ben fissatisi negli orecchi dell'appassionato ascoltatore d'opera. La *lyric form* è insomma un'unità metrica e nel contempo narrativa del periodare melodrammatico, un discorso organizzato retoricamente in un'esposizione iniziale (1° e 2° verso) con reiterazione asseverativa (3° e 4°), uno svolgimento centrale di riflessione (5° e 6°) e una conclusione d'epilogo (7° e 8°): un'effusione lirica, appunto, in grado d'incarnare musicalmente l'unità temporale, l'espressione di un singolo gesto scenico dilatata poeticamente in un ampio gesto vocale.

Espressa ognuno la propria istanza, i due personaggi tendono pian piano ad avvicinarsi affettivamente, con botte e risposte sempre più serrate, fino a congiungersi nel successivo Adagio cantabile in un canto comune a due voci parallele (alla base, naturalmente, una *lyric form* anche qui, benché ampliata dalla doppia esposizione in alternanza fra i due personaggi):

ADALGISA

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi
questi cari pargoletti.
Ah! pietà di lor ti tocchi,
se non hai di te pietà.

NORMA

Ah! perché la mia costanza
vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, più speranza
presso a morte un cor non ha.

Il tempo drammatico tende ora a fermarsi, irretito – al pari del pubblico – dalle spire canore in cui le due voci s'intrecciano; i personaggi lasciano momentaneamente il campo ai cantanti per allettare lo spettatore con molli e struggenti melodie: è il trionfo del *belcanto*, inteso come l'arte di piegare la voce a quanto di “idealmente” più bello, di più astratto dalla “realtà” drammatica si possa immaginare. L'incantesimo culmina nella cosiddetta *comune*, la grande cadenza vocale in cui anche l'orchestra sospende quel tanto di scansione temporale che ci aveva tenuti ancora legati alla realtà materiale, per consentire infine alle voci di librarsi senza peso in volute inebrianti che toccano il vertice espressivo concesso a questo stile musicale (se al contrario l'effetto ci suona oggi giorno troppe volte stucchevole, anziché

esaltante, ciò dipende – v'è da crederlo – dalla rozzezza di esecuzioni prive della necessaria consapevolezza stilistica, lontane due secoli dai canoni dell'aureo belcantismo primottocentesco).

Quando i personaggi rientrano in sé – e con loro il pubblico che ha saputo e voluto lasciarsi sedurre – scocca il Tempo di mezzo, che come nell'aria solistica ha il compito di creare le condizioni per cui, al termine del duetto, le posizioni del dramma non siano più le medesime dell'inizio:

ADALGISA	Cedi... deh! cedi!
NORMA	Ah! lasciami.
	Ei t'ama.
ADALGISA	E già sen pente.
NORMA	E tu?...
ADALGISA	L'amai... quest'anima sol l'amistade or sente.
NORMA	O giovinetta!... e vuoi?...
ADALGISA	Renderti i dritti tuoi, o teco al cielo e agli uomini giuro celarmi ognor.
NORMA	Hai vinto... hai vinto... Abbracciami. Trovo un'amica ancor.

Sono frasi, queste, che per contenuto potrebbero ben servire un recitativo; mantengono tuttavia la struttura metrica di versi lirici rimati (qui tutti settenari, ora sdrucchioli, ora piani, ora tronchi) e ricevono un'intonazione vocale fintamente libera («un dialogo di canto dissimulato a guisa de' recitativi», scriveva Ritorni) su un tappeto orchestrale che al contrario di un recitativo è però rigidamente strutturato. Siamo insomma all'interno di quel genere compositivo che i contemporanei appellavano *stile parlante*: i personaggi dialogano con libertà su un'orchestra mensuralmente organizzata.

Proferito l'ultimo verso del Tempo di mezzo, il compito del dramma-turgo sarebbe concluso: in un dramma parlato i due personaggi abbandonerebbero la scena, carico ognuno del nuovo sentimento che l'incontro/scontro gli ha suscitato in seno. Ma siamo nel mondo del melodramma, dove anche le ragioni estetiche della musica pretendono la loro parte, suggellando il pezzo con un rituale sonoro confacente alla situazione: ecco dunque la stretta conclusiva, dove i personaggi «si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole»:

NORMA E ADALGISA
 Sí, fino all'ore estreme
 compagna tua m'avrai:
 per ricovrarci insieme
 ampia è la terra assai.
 Teco del Fato all'onte
 ferma opporrò la fronte,
 finché il mio core a battere
 io senta sul tuo cor.

Nella fattispecie, la doppia cabaletta viene intonata immediatamente “a due”; variante non meno comune è quella che vede prima l'uno poi l'altro personaggio intonare la propria strofetta (come era avvenuto durante il Tempo d'attacco), per poi unirsi nella ripetizione congiunta finale, dopo il canonico ponte costruito ben spesso con la tecnica del crescendo. Le tipiche cadenze armoniche conclusive – connotato stilistico peculiare del melodramma italiano primottocentesco [Pagannone 1997] – fungono da rapidissima coda.

4. *Versatilità e pervasività della forma quadripartita.*

Ciò delineato, è necessaria una serie di considerazioni aggiuntive.

Questa struttura formale quadripartita (preceduta da un Tempo di preparazione costituito spesso da un recitativo e talvolta arricchito da un coro, da un pezzo di carattere o altro)

SEZIONE	GENERE MUSICALE	CARATTERE DRAMMATICO
0. Tempo di preparazione (Scena)	<i>recitativo e/o altro</i>	referenziale, dialogico
1. Tempo d'attacco	<i>lyric form e/o parlante</i>	propositivo, cinetico
2. Adagio cantabile (concertato)	<i>lyric form e/o canone</i>	contemplativo, statico
3. Tempo di mezzo	<i>parlante</i>	risolutivo, cinetico
4. Stretta (cabaletta I, ponte, cabaletta II, coda)	<i>lyric form, crescendo, cadenze armoniche</i>	raffermativo dell'esito raggiunto nel n. 3, statico

si adatta più o meno bene a numeri solistici o variamente collettivi, rivelandosi ottimale per le esigenze di un Finale, il grande affresco drammatico-musicale posto al centro fisico, estetico ed emotivo della partitura, in conclusione d'atto, nel quale si saggiava tanta parte della maestria compositiva di un compositore, impegnato a condurre la vicenda verso il punto di massima crisi. Vediamone una strutturazione tipica:

0. i personaggi convergono per varie ragioni nello stesso luogo, spesso inavvertitamente (ad esempio, nel Finale Primo del *Barbiere di Siviglia* rossiniano, 1816, a partire da «Ehi di casa... buona gente», pagina lunghissima e variegata, tutta intessuta in stile parlante su un tempo di marcia dell'orchestra);
1. incontrandosi, gli animi cominciano ad agitarsi; s'avvia lo scontro dialettico che porterà allo scoppio della “bomba” drammatico-musicale: un gesto di maledizione, una rivelazione fatale, il sopraggiungere inat-

- teso di un altro personaggio che sconvolge i piani di tutti, il comportamento inverosimile di qualcuno, ecc. (nel *Barbiere*, da «Che cosa accadde, | signori miei?», fino all'inspiegabile reazione dell'Ufficiale che, giunto per arrestare il finto soldato, si profonde d'improvviso in mille ossequi, lasciando tutti sbigottiti);
2. grande "concertato di stupore" [Balthazar 1991; Bianconi 1994] come reazione al colpo di scena inopinato: tutti rimangono attoniti, il tempo psicologico s'arresta [Dahlhaus 1981], ognuno esprime per proprio conto il suo sonoro silenzio – un eloquentissimo sgomento fattosi magicamente canto – intrecciandosi con gli altri in un'inaudita cattedrale sonora (nel *Barbiere*: «Freddo/a ed immobile | come una statua», con entrate a canone, un personaggio dopo l'altro, "concertando" appunto attorno a un soggetto melodico comune; che nella fattispecie Figaro, artefice di tutta la messinscena, non venga contagiato neppure musicalmente dallo stupore generale, ma resti in disparte a ridersela di gusto, è un'eccezione alla norma);
 3. ripresa di coscienza e rientro nella realtà: la scena torna dinamica, si riaccende il dialogo interpersonale, si tentano vane spiegazioni o riappacificamenti, ma gli animi hanno ormai trasceso ogni logica razionale e la situazione degenera in una crisi rovinosa (è interessante osservare come, nel *Barbiere*, in assenza di un elemento scenico capace di ricondurre i personaggi alla realtà, alcuni registi sentano l'esigenza d'inventarlo, facendo ad esempio cadere rumorosamente un oggetto o richiedendo a Figaro uno schiocco di dita capace di svegliare tutti dall'attonito stupore);
 4. grande strepito inconcludente, musica clamorosa, parole che nulla aggiungono all'azione, in quanto tutto è già stato detto: la Stretta sostiene soltanto una funzione retorica, di degna conclusione a cotanta architettura sonora, di finale strappapplauso, psicologicamente eccitante, vessatorio per il pubblico coi suoi ritmi irrefrenabili, coi suoi crescendo mozzafiato e i clangori insostenibili, fino alla liberazione conclusiva, patrocinata dal reiterato giro armonico cadenzale che dà voce alla coda (nel *Barbiere*, «Mi par d'esser con la testa | in un'orrida fucina» assolve la funzione di cabaletta, con la sua doppia esposizione canonica separata dal ponte «Alternando questo e quello | pesantissimo martello», ch'è un preclaro esempio del meccanico crescendo rossiniano).

Per quanto ravvisabile in trasparenza nel 70 per cento dei numeri musicali di un'opera italiana primottocentesca, quella sin qui descritta è di fatto una struttura formale astratta, sostanzialmente teorica, presente nella realtà in mille varianti differenti. Si tratta dunque di un massimo comun denominatore, di cui peraltro gli artefici dell'epoca non parlano mai in for-

ma esplicita e completa, e del quale ci sfuggono persino i termini verbali piú idonei per indicarne le singole parti non meno dell'insieme. Per quanto si sia setacciato, di tale struttura pare infatti rimanerci soltanto una delinea-zione teorica al negativo, nelle parole di un illustre critico di metà Otto-cento, che riferendosi a un duetto del *Rigoletto* verdiano costruito in mo-do desueto (quello fra il protagonista e Sparafucile nel primo atto dell'ope-ra), commenta:

Si mostra con questo pezzo, che non manca l'effetto ancora quando [...] si al-lontani dalla solita forma de' duetti, cioè da quella che vuole un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo*, e la *cabaletta* [Basevi 1859, ed. 2001 p. 261].

In mancanza di attestazioni precise, gli studiosi di fine Novecento, che per primi si sono avvicinati al melodramma italiano indagandolo sul piano formale, hanno dunque fatto proprie – ed esteso anche al repertorio prece-dente a Verdi – non solo locuzioni come Tempo d'attacco e Tempo di mez-zo (assai piú diffuse sono invece quelle di Adagio, Stretta e cabaletta), ma anche – paradossalmente – l'etichetta di “solita forma” melodrammatica (un'espressione di ben dubbia liceità, benché d'efficacissimo impatto), a in-dicare proprio quella forma onnipresente priva di una sua identità ana-grafica precisa [Powers 1987].

5. *Modularità: il gioco delle forme.*

Tale forma, piú che una struttura compatta e univoca, va intesa come coniugazione di singoli moduli, ognuno ben caratterizzato di per se stesso sul piano e drammatico e musicale. Un Adagio viene riconosciuto come ta-le non per la posizione che occupa all'interno del pezzo chiuso, ma per la sua natura intrinseca di sezione poeticamente lirica, drammaticamente ri-stagnante, musicalmente estatica. Di fatto, si possono dare forme monche di una o piú sezioni: comunissime le arie composte di solo Adagio e Allegro, i duetti mancanti di Tempo d'attacco o persino di Adagio, e piú in genera-le i Tempi di mezzo ridotti al punto da risultare conglobati nella Stretta, come “mossa” d'avvio prima della vera e propria cabaletta melodica, ov-vero Strette che non contengono tutte le ripetizioni canoniche delle caba-lette stesse. Vi sono persino forme codificate nella loro “incompletezza” formale: Duettino e Terzettino sono etichette che stanno a indicare la chiu-sura del brano al termine dell'Adagio; Cavatina (nel senso settecentesco di aria monopartita) e Romanza (perlopiú di struttura bistrofica) sono due ter-mini in uso nella prima parte del XIX secolo per indicare le arie limitate anch'esse al solo tempo Adagio, variamente strutturato al suo interno.

Analogamente, esistono forme maggiorate: dalle arie in quattro tempi di cui s'è detto, provviste anch'esse di una sorta di Tempo d'attacco prima

dell'Adagio (in Rossini, le grandi arie di Otello, Ramiro, Agorante, Rodrigo, Antenore, in *Otello*, *La Cenerentola*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Zelmira*), alla cosiddetta Gran Scena [Beghelli 2004a], praticamente un rondò ampliato da un'ulteriore cavatina monopartita (in Rossini, per i protagonisti di *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Ermione*, *Bianca e Falliero*), sino ai Finali Primi con doppio "concertato di stupore" (ad esempio, nel *Tancredi* e nell'*Otello* di Rossini, a seguito di due distinti colpi di scena).

Non mancano infine le strutturazioni a incastro, dove singoli elementi formali s'insinuano all'interno di pezzi chiusi regolarmente costituiti, senza che la loro identità ne risulti comunque offuscata: e questo proprio grazie alla forte caratterizzazione drammatico-musicale di ogni singolo modulo. Basti per tutti il Duetto fra soprano e tenore («L'onda de' suoni mistici») che s'inserisce fra l'Adagio e il Tempo di mezzo della «Scena e Aria di Manrico», nel terzo atto del *Trovatore* verdiano (1853): chiunque sarà in grado di riconoscere «Di quella pira» come la Stretta cabalettistica conseguente all'Adagio «Ah sí, ben mio», nonostante il corpo estraneo che s'intromette a separarli.

Piú interessanti ai fini narrativi sono tuttavia le forme decettive, in cui il compositore inganna le aspettative d'ascolto dello spettatore. Si tratta, è chiaro, di espedienti drammaturgici maturi, possibili solo nel momento in cui la traiettoria formale di un numero musicale standard si è ormai talmente radicata nella consapevolezza del pubblico da consentire un gioco a rimpiazzino tra le forme. Nello stretto rapporto di dipendenza instauratosi col tempo fra Scena e Aria, questa sentita quale diretta conseguenza formale di quella, se il baritono si vede ad esempio scippare sul labbro dal tenore l'aria-serenata cui un appassionato recitativo lo aveva naturalmente condotto e predisposto, l'immagine della rivalità in amore fra i due personaggi risulterà immediatamente dipinta con icasticità perfino superiore a quanto nessuna parola avrebbe mai potuto. È ciò che avviene di fatto nel primo atto del *Trovatore* [Bianconi 1993, p. 74]. Una studiata deviazione dalla forma musicale invalsa diventa allora, per chi la sappia leggere, un colpo di scena narrativo: cosí come il tenore è in grado di strappare al baritono l'aria che un percorso formale consolidato gli/ci prospettava, altrettanto lo stesso tenore sarà in grado di fare con la donna che tale aria abortita avrebbe voluto omaggiare. Effetto analogo si osserva quando il tenore sopraggiunga inopinato per concludere a braccetto col soprano un impossibile duetto d'amore che il baritono aveva disperatamente tentato d'intessere con la primadonna. V'è un bell'esempio nell'atto iniziale dell'*Ernani* verdiano (1844) [Beghelli 2004b]: l'appropriazione canora di un elemento formale prefigura l'appropriazione sessuale del personaggio, in uno scavalco semantico delle parole da parte della musica che può raggiungere anche livelli di alta sofisticazione metaforica.

6. *Il matrimonio morganatico fra parola e musica.*

È tale, almeno, l'immagine che di simili situazioni melodrammatiche recepisce preconsciamente l'ascoltatore "epidermico", quello appunto che nulla sa delle parole, ma si fa condurre esclusivamente dalla narrazione musicale: duelli di voci, amplessi di voci. E si badi: tale condizione d'ascolto non è necessariamente riduttiva, bensì la piú confacente a questo genere di spettacolo, che con una felicissima formula c'è chi ha appellato il «melodramma melodrammatico» [Accorsi 1980]. Il presupposto è quello di un testo - l'opera in musica - costituito dalla confluenza di due testi distinti ma non autosufficienti: il libretto e la partitura, le parole e la musica. Il compositore non può fare a meno della componente verbale, ma nel momento in cui intona il libretto, questo cade inevitabilmente in sott'ordine, non foss'altro per reali problemi di comprensibilità della parola intonata, specie se affidata a una fonazione particolarissima come quella richiesta dal teatro lirico, che penalizza la dizione nell'estensione acuta, fra le voci femminili in particolare. Cosa percepisce, di fatto, l'ascoltatore medio del duetto fra Norma e Adalgisa? una peripezia drammatica o non piuttosto una peripezia canora? Scriveva nel 1940 Bruno Barilli, commentando *Il trovatore*:

Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola.

La vicenda trae tutta la sua virulenza dal ritmo, e non si può raccontarla, o spiegarla per mezzo di parole, mentre si capisce in un lampo attraverso l'esecuzione sonora.

Il barocco libretto non è che l'elemento occasionale che provoca l'esplosione, e dietro quella ricade annientato (dispersione confusa di rime, sillabe e balbettamenti) e scompare senza traccia per sempre.

Poi, quel che è stato è stato: il libretto non esiste piú. Ma c'è l'opera viva, immortale [1985, p. 92].

La dimensione poetica procurata con tanta acribia dal librettista si perde dunque nel momento dell'intonazione musicale: i versi sciolti sottoposti alle formulette recitative tendono alla prosa, mentre i versi lirici subiscono i caratteristici stiramenti e compressioni, dilatazioni e accelerazioni, omissioni o ripetizioni che il melodizzare operistico sovente impone alla regolarità del metro verbale, fino a trasformare la poesia nei casi estremi in una sequenza informe di parole, di sillabe, di singoli fonemi, priva di ogni dignità letteraria benché carica di funzionalità drammatica. Se non mancano casi in cui l'intonazione canora rispetta la linearità del discorso verbale (un passo negli orecchi di tutti: Verdi, *Rigoletto*, «La donna è mobile | qual piuma al vento | muta d'accento | e di pensiero»), altrettanti se ne contano infatti in cui la melodia porta avanti le parole a strattoni (Verdi, *Nabucco*, «Va, pensiero, sull'ali d'ora - a - a - te»), arrivando non di rado a disintegrare l'identità metrica del verso.

Se nel recitativo l'intonazione fluida e asciutta del testo consente di salvaguardarne la percepibilità semantica, questa tende a diminuire progressivamente nel pezzo cantabile quanto più la vocalità si allontana dalla scarna declamazione per avvicinarsi a un melodizzare vocalizzato. La scarsa comprensibilità del testo verbale è di fatto un tratto distintivo particolarissimo dell'opera in musica, che la distingue dagli altri generi rappresentativi. In tale ottica, la classica ansia dello spettatore inesperto, di capire cioè tutte le parole pronunciate dai singoli personaggi, risulta in larga parte ingiustificata, e non solo perché impresa tecnicamente impossibile allo stesso spettatore di madrelingua, ma anche a ragione della sua effettiva inutilità: specie nelle sezioni in versi lirici, i libretti sono infatti per costituzione testi ridondanti, ammassi di parole e locuzioni stereotipiche necessarie a sostenere materialmente le melodie cantate. Un atteggiamento distaccato dal testo librettistico era del resto assunto dallo stesso pubblico dell'epoca, come ci rivela quell'acuto osservatore dell'opera italiana che fu Stendhal:

Chi bada alle parole di un'opera seria? Sono sempre quelle: «felicità», «felice ognora», «crude stelle», ecc. A Venezia nessuno legge un libretto serio, neppure, credo, l'impresario che lo paga [1823, trad. it. p. 241].

Date queste premesse, il merito di un libretto d'opera non sarà già il pregio poetico intrinseco (ancora Verdi, nel lodare quello di *Rigoletto*, lo diceva «uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno» [lettera a Cesare De Sanctis del 7 febbraio 1856, in Luzio 1935, p. 32]), ma:

1) la *funzionalità all'intonazione musicale*, individuabile in particolari ritmi e strutture del testo idonee allo stile musicale prescelto (la predisposizione di versi sciolti per il recitativo o di parole tronche al termine di ogni strofa rientrano ad esempio in questo ambito di problemi, non meno della ridondanza programmatica),

e soprattutto, trattandosi di un'opera teatrale,

2) la *predisposizione al dramma in musica*, cioè la capacità di fornire al compositore una serie di situazioni sceniche idonee a far scoccare la scintilla musicale. Ancora Stendhal ci fotografa Rossini mentre s'infuria con un librettista di scarso mestiere: «Tu mi hai dato dei versi, ma non situazioni» [1823, trad. it. p. 66].

7. *Situazione drammatica e numero musicale: il programma preventivo della partitura.*

Sul concetto drammaturgico di *situazione* si gioca sostanzialmente la natura del melodramma italiano ottocentesco. Parola sfuggente, utilizzata con

differenti sfumature dagli operisti nei loro epistolari e dai critici coevi nei loro commenti, non va confusa con la *trama*: questa può intendersi come la successione dei vari eventi che costituiscono la vicenda da narrare, quella è invece ognuno degli agglomerati "forti" di tale trama, che scandiscono lo spettacolo come le stazioni di una *via crucis*, come le singole immagini delle storie dipinte. Sono i momenti - perlopiú stereotipati e comuni a tutto il genere - su cui si punterà l'attenzione del compositore, che ad essi attende come il pittore ai soggetti in primo piano del suo dipinto: la serenata, la preghiera, lo sfogo interiore, la festa a palazzo, il brindisi, l'inno, il giuramento, il duello, il rapimento, l'agnizione, l'incontro inatteso, il colpo di fulmine, il pubblico gesto di maledizione, il suicidio, l'ultimo respiro dell'eroe, e via dicendo.

Da ogni situazione, abilmente preparata e costruita attraverso dialoghi espressi sotto forma di recitativo, scaturisce dunque il singolo affresco musicale, il pezzo chiuso, appunto, che assume di volta in volta la forma di aria solistica, di duetto, di terzetto, di coro, di gran pezzo finale d'atto per lo scontro rovinoso fra tutti i personaggi. È la situazione a creare la musica, ad accendere il pezzo musicale con la scintilla del dramma; e i vari pezzi di un'opera non sono che una successione di *situazioni drammatiche* piú o meno convenzionali, divenute a loro volta - possiamo ora ben dirlo - *situazioni musicali* non meno precostituite. Tali pagine musicali in cui sfocia ogni sezione di recitativo sono appunto i "numeri" o "pezzi chiusi" di cui si diceva in principio (tra dieci e venti in un'opera di primo Ottocento), la cui somma, coi rispettivi recitativi che li intercalano e un'eventuale Sinfonia o Preludio orchestrale d'apertura, costituisce la partitura musicale, un prodotto dunque frammentario e disomogeneo, dove il grigiore musicale dei recitativi funziona da elemento di efficace contrasto con il colore che spunta a intermittenza nei numeri chiusi: un'alternanza vitale sul piano della percezione, onde ovviare a un facile effetto di saturazione («I recitativi servono ancora a frapporre ai pezzi del canto riposi opportuni e contrapposizioni modeste» [Ritorni 1841, p. 41]).

L'ascolto di un'opera cosí composta equivale pertanto a una rassegna di quadri sonori inanellati, sottesi sí da un testo verbale, legati fra loro da una vicenda comune in evoluzione, ma preminenti nella scala dei valori estetici sugli altri parametri costitutivi (si va all'opera per gustare siffatta narrazione musicale, non già quella verbale; per farsi irretire dalla trama sonora, non da quella drammatica, ché anzi la mancata originalità della vicenda inscenata non fu mai ritenuta un demerito, per costume valendosi i librettisti di precedenti lavori letterari, assai spesso già noti ai loro spettatori). Ma, si badi, ciò non significa affatto ridurre l'opera a un concerto di arie e duetti: la dimensione narrativa della sola musica non basta a se stessa: senza una situazione drammatica forte ad accendere il numero musicale, la partitura suona infatti come una sequela di "effetti" privi di una "causa" sprigio-

nante, sensazione che si prova anche nell'opera piú accattivante tutte le volte che un'aria parte senza una vera ragione drammatica, solo per ottemperare a certe convenzioni teatrali che pretendono – in particolari luoghi della partitura e in date quantità – la presenza di quei brani specifici. Compito prioritario del librettista sarà dunque suddividere l'azione da inscenare in singoli momenti drammatici ben distinti e caratterizzati, tali da divenire il contenuto ideale di forme musicali altrettanto distinte e caratterizzate: si tratta di una mediazione continua, fra quanto appunto le convenzioni del sistema produttivo richiedono e quanto il soggetto prescelto consente, l'unità drammaturgica di riferimento rimanendo sempre e comunque il numero musicale in quanto tale.

Per toccare con mano quanto la strutturazione di un'opera d'inizio Ottocento passasse attraverso l'abbozzo preventivo di un'ossatura musicale, di un *programma* di situazioni, tornerà utile rileggere la narrazione che il librettista Jacopo Ferretti ci ha lasciato sulla genesi dell'opera *La Cenerentola*:

Mancavano due soli dí al Natale dell'anno 1816, quando [...] mi si pregò di trovare e scrivere a volo un nuovo argomento [per un'opera di Rossini]. [...] Ristretti in casa dell'[impresario] Cartoni a bere il thè in quella sera freddissima, io proposi un venti o trenta soggetti da melodramma; ma quale fu riconosciuto troppo serio ed in Roma allora, almeno in carnevale, volevano ridere; quale troppo complicato; quale soverchiamente dispendioso per l'impresario, le di cui viste economiche esser debbono sempre rispettate dalla docilità de' poeti, e quale infine non conveniente a' virtuosi cui veniva destinato.

Stanco dal proporre e mezzo cascante dal sonno, sillabai in mezzo ad uno sbadiglio: *Cendrillon*. Rossini, che, per esser meglio concentrato, si era posto in letto, rizzatosi su come il Farinata dell'Alighieri: «Avresti tu core di scrivermi *Cendrillon?*», mi disse; ed io a lui di rimando: «E tu di metterla in musica?»; ed egli: «Quando il programma?»; ed io: «A dispetto del sonno, dimani mattina»; e Rossini: «Buona notte!»: si ravvolse nella coltre, protese le membra e cadde in un beato sonno, simile a quello degli dèi d'Omero: io presi un'altra tazza di thè, combinai il prezzo, scrollai la mano al Cartoni e corsi a casa.

Là un buon caffè di moka rimpiazzò il thè della Giamaica: misurai piú volte per largo e per lungo con le braccia conserte la mia camera da letto, e quando Dio volle mi vidi dinanzi il quadro: scrissi il programma della *Cenerentola*, e all'indomani lo inviai al Rossini. Ne restò soddisfatto [1835, ed. 1996, pp. 185-86].

Non ci è rimasta, purtroppo, traccia di tale programma della *Cenerentola*, ma sarà facile farcene un'idea scorrendo quello analogo che un altro librettista aveva formulato pochi mesi prima per *Il barbiere di Siviglia*:

Scena I: Tenore. Serenata e Cavatina con cori e Introduzione.

Scena II: Cavatina Figaro. Cavatina del Tenore. Altra della prima Donna. Duetto Donna e Figaro «di scena» Figaro spiega alla Donna l'amore del Conte. Gran Duetto tra Figaro e il Conte. Aria Vitarelli [l'interprete di Don Basilio]. Aria Tutore con pertichino. Finale di gran scena e giocato assai [Cagli e Ragni 1992, p. 135].

Chi abbia in mente l'opera, in questo programma preliminare ritroverà con buona approssimazione lo svolgimento dell'intera partitura del primo atto. Ma si badi: uno svolgimento visto quasi esclusivamente in ottica musicale e canora in particolare («Cavatina del Tenore», «Altra della prima Donna»), ché d'indicazioni sull'evolversi della vicenda ne compaiono ben poche: non una successione di eventi, dunque, quanto la programmazione dei numeri musicali che incarna i singoli eventi, le singole situazioni.

A sua volta – come abbiamo visto – il numero musicale nel suo insieme si trova articolato al proprio interno in *sottosezioni musicali* (dal Tempo d'attacco alla Stretta), ognuna delle quali corrisponde a *sottosezioni drammatiche* di azione o introspezione, raggruppate sotto una singola campata narrativa (il numero musicale), come in un capitolo unitario di un romanzo, come in una sequenza cinematografica narrativamente definita, in cui una data vicenda compie integralmente la sua parabola evolutiva: per certi aspetti, un microdramma in musica.

8. *Il superamento delle forme musicali precostituite.*

Una simile lettura “modulare” del melodramma italiano, visto a blocchi drammatico-musicali, attraverso le varie convenzioni formali e la loro soddisfazione o violazione, va sempre più stretta al repertorio del secondo Ottocento, a mano a mano che procediamo negli anni. L'immagine di un'aria, di un duetto, di un finale che si allontanano dalla forma canonica loro pertinente sarà sempre più consona alle opere del Verdi maturo e dei suoi epigoni. Il primo numero musicale del *Trovatore* non ha ormai più nulla a che spartire con gli analoghi rossiniani o donizettiani: per quanto l'analista si sforzi a rinvenirvi lacerti di quella che era stata la “solita forma” delle Introduzioni, la sua struttura appare all'ascolto del tutto libera, svincolata da ogni convenzione formale, strettamente connessa al decorso delle immagini evocate nei versi del libretto. La parola sembra dunque riprendersi la sua rivincita, riequilibrando le proporzioni verso quel tanto vagheggiato “recitar cantando” ch'era stato la chimera teorica agli albori dell'opera in musica: chi ascolta l'attacco del terzo atto dell'*Otello* verdiano (1887) o i primi minuti di Mimí nella *Bohème* pucciniana (1896) si trova di fronte a dialoghi sciorinati con la stessa naturalezza e libertà formale del teatro di prosa, ma caricati di un'intonazione canora che – lontanissima ormai dai rigidi formulari del recitativo secco – introduce un valore aggiunto “paralinguistico” così pregnante che, quando capita di riascoltare i medesimi passi nella veste originale (ad esempio, nell'*Otello* di Shakespeare), si finisce col provare quell'ineffabile senso di disagio per qualcosa che, senza tale musica, risuona incompiuto, insufficiente a se stesso, privato com'è – diceva George Bernard Shaw – dell'ampiezza retorica, dell'elevazione espressiva

cui la trasposizione operistica ci aveva abituati [Lindenberger 1984, trad. it. pp. 5-6].

Le vecchie forme, con Verdi, Ponchielli, Boito, Franchetti, Catalani e il giovane Puccini, si disintegrano a poco a poco; non scompaiono però del tutto i loro singoli elementi costitutivi, che continuano a fare capolino come "citazioni di genere". Il grande "concertato di stupore", ad esempio, è l'ultimo a morire. Già nel secondo atto della *Traviata* (1853) Verdi lo aveva spogliato di tutti gli elementi di contorno, facendo calare il sipario nel punto esatto in cui lo spettatore si sarebbe aspettato l'avvio di un Tempo di mezzo e di una successiva Stretta; sin nelle ultime sue opere non mancherà tuttavia mai di procurare che il programma della partitura contenga almeno una grande scena d'assieme capace di porre a conflitto i singoli personaggi (col coro di sostegno) e d'intrecciarne le voci una dopo l'altra in quel tessuto sonoro che - partendo quasi inavvertitamente dall'intervento di un singolo (con una libera declamazione che sfocia pian piano in una *lyric form* più o meno regolare o completa) - lievita a poco a poco attraverso l'ingresso degli altri interlocutori, coinvolti nella macchina sonora come in una reazione a catena: nella scena del trionfo di *Aida* (1871) è Amonasro a dare la stura («Quest'assisa ch'io vesto vi dica»), nella scena del consiglio per il *Simon Boccanegra* revisionato (1881) è il Doge («Plebe! Patrizi! Popolo»), in *Otello* (1887) Desdemona («A terra!... sí... nel livido fango»), seguiti a ruota da tutti gli astanti, in un *crescendo lento* di grande intensità espressiva che nulla ha più in comune con la meccanicità del vecchio crescendo rossiniano, benché ne condivida in parte la struttura metrica a frasi concatenate. Per la sua forza trascinate, in tempi recenti [Kerman e Grey 1989] è stato paragonato a un'ondata crescente (*groundswell*) che gonfia fino a squarciarsi ("onda infranta" è la traduzione italiana di quel termine oceanografico), all'apice dell'eccitazione emotiva, in una possente deflagrazione liberatoria (sottolineata spesso da un fragoroso colpo di piatti). L'archetipo storico viene comunemente individuato nella pagina conclusiva della *Norma* belliniana; lo spirito, se non proprio la tecnica compositiva, rimane ancora evidente nei concertati che Puccini organizza nel secondo atto della *Bohème* (1896), affidando l'innescò della miccia a Musetta e al suo valzer («Quando men vo soletta per la via»), ovvero nel finale della *Fanciulla del West* (1910), col grande affresco sonoro avviato dalla perorazione di Minnie («E anche tu lo vorrai»).

Citazioni di genere, s'è detto, estrapolate dalla forma complessiva in cui quegli elementi sonori nacquero e crebbero, come le famigerate cabalette, che spuntano ancora riconoscibilissime nelle ultime partiture verdiane:

Non dubiti, io non aborro dalle cabalette, ma voglio che vi sia il soggetto ed il pretesto. Nel duetto del *Ballo in maschera* c'era un pretesto magnifico. Dopo tutta quella scena bisognava, sto per dire, che l'amore scoppiasse [lettera ad Antonio Ghislanzoni del 22 agosto 1870, in Cesari e Luzio 1913, p. 642],

scrive Verdi istruendo il librettista di *Aida*; e con cabalette perfettamente squadrate secondo la tradizionale *lyric form* intonata a turno dai due personaggi si concluderanno ancora il duetto Aida-Radamès («Sí, fuggiam da queste mura») e il duetto Otello-Jago («Sí, pel ciel marmoreo giuro!»), costruiti peraltro nelle loro sezioni precedenti secondo criteri che adombrano la vecchia, solita forma dei duetti ottocenteschi [Gossett 1974; Hepokoski 1987, p. 194; Powers 1987].

Le sembianze di una Scena, di un Tempo d'attacco, di un Adagio cantabile, d'un Tempo di mezzo e di una Stretta si possono del resto ancora individuare in certi duetti della generazione successiva, come quello tra Manon e il fratello nella *Manon Lescaut* (1893) di Puccini [Girardi 1995, p. 98], quello tra Mimí e Rodolfo nel primo atto della *Bohème*, quelli fra Santuzza e Turiddu e fra Santuzza e Alfio nella *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni. Di fatto, la forma codificata del duetto pluripartito primottocentesco risultava nell'insieme una struttura assai funzionale sul piano drammatico, ben oltre i limiti culturali dell'opera italiana, obbedendo per certi versi a un protocollo socialmente invalso in un incontro/scontro fra individui: i preliminari, le reciproche spiegazioni, la pausa di riflessione, i tentativi d'intesa, la ricomposizione o lacerazione definitiva del rapporto. Che poi l'impiego fatto di quelle viete forme risulti a fine secolo strutturalmente libero, è una circostanza che rientra nelle regole del gioco: poco importa se, ad esempio, dell'Adagio cantabile tradizionale s'impossessa uno solo degli interlocutori, facendone una propria aria solistica (tale diventa «In quelle trine morbide» nel citato duetto di *Manon Lescaut*) o se al contrario si sdoppia in due pagine separate e contrapposte, una per personaggio («Ora per sempre addio» ed «Era la notte» nell'*Otello*, «Che gelida manina!» e «Mi chiamano Mimí» nella *Bohème*); la funzione di stasi lirica ed effusione canora viene in tutti i casi svolta secondo copione, prima di una sorta di Tempo di mezzo e della conclusiva Stretta a due voci.

D'altra parte, l'immediato successo con cui il pubblico accolse un'opera come *Cavalleria rusticana* deve in gran parte attribuirsi alla perfetta riconoscibilità di stilemi noti, fra i quali lo spettatore riesce perfettamente a orientarsi: al di là dell'effettiva organizzazione interna dei singoli pezzi, la partitura ci appare infatti tangibilmente articolata in numeri musicali a se stanti, ben piú frammentata di certi lavori rossiniani:

- Preludio e Siciliana di Turiddu
- Coro d'Introduzione
- Scena e Sortita di Alfio
- Romanza e Scena di Santuzza
- Scena e Preghiera
- Duetto Santuzza e Turiddu, e Stornello di Lola
- Duetto Santuzza ed Alfio
- Intermezzo

Scena, Coro e Brindisi
Finale

Mutano le etichette, certo (si dice "sortita", non "cavatina"; "romanza", non "aria"), ma è appunto solo questione di termini. Proliferano i "pezzi di carattere" (siciliana, stornello, brindisi e - nascosti fra le pieghe - cori folkloristici, canti da carrettiere, inni, preghiere) che rimarranno un punto forte della drammaturgia di fine secolo, come concessione al pezzo chiuso giustificata da intenti realistici - la serenata di Arlecchino in *Pagliacci* (1892) di Leoncavallo, le strofe poetiche dettate dal carcere in *Andrea Chénier* (1896) di Giordano e la czarda di De Siriex in *Fedora* (1898) dello stesso autore, lo stornello del pastore in *Tosca* di Puccini (1900) - anche nel momento in cui la tendenza sta diventando sempre più quella di una partitura *durchkomponiert*, composta cioè senza interruzioni musicali, benché la continuità grafica sulla pagina sia il più delle volte del tutto fittizia.

9. *Dall'aria al monologo, dal duetto al dialogo.*

Saranno allora questi "pezzi caratteristici" - e sempre più spesso - gli unici "a solo" formalizzati in strutture ben precise (perlopiù strofiche); l'aria solistica non scompare, ma perde ogni connotato strutturale, avvicinandosi a quello che nel teatro parlato è il monologo rapsodicamente articolato, con colpo d'ala conclusivo atto a strappare l'applauso. Il modello, precocissimo, viene ancora una volta da Verdi: benché costruita su versi sciolti (quelli destinati al recitativo), la lunga meditazione di Rigoletto «Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale» è da sempre stata percepita come un'aria (non per forma: per funzione), accolta da salve d'applausi nonostante la mancanza di una cesura conclusiva (formalmente si tratta della Scena che introduce il successivo Duetto), applausi scaltramente richiamati dall'acuto finale liberatorio imposto dalla tradizione, proprio come al termine di una "vera" aria. Non si tratta, comunque, del primo caso: sempre Verdi aveva ad esempio già prodotto (1847) analogo monologo per il protagonista di *Macbeth* («Mi si affaccia un pugnale?! L'elsa a me volta?»), ma è chiaro che fu soprattutto l'esempio di *Rigoletto* a fare scuola, consolidato - quando i tempi erano ormai più maturi - dal «Credo in un Dio crudel» di Jago, nell'*Otello*. Il libero e variamente sfaccettato monologo diventa quindi uno dei nuovi modelli di aria (il «Te Deum» di Scarpia in *Tosca*, l'«Improvviso» di *Andrea Chénier*, lo stesso «Prologo» di *Pagliacci* e, metateatralmente, la recitazione del monologo di Fedra in *Adriana Lecouvreur* di Cilea (1902), nonché il monologo di un inserviente che assiste dalle quinte alla recita di un altro monologo, nella stessa opera), assumendo spesso vere e proprie funzioni di autopresentazione, com'era stato per la vecchia Ca-

vatina: «Mi chiamano Mimí, | ma il mio nome è Lucia» (*La bohème*), «Io son l'umile ancella | del genio creatore» (*Adriana Lecouvreur*).

Lo stesso può dirsi del duetto, definitivamente dirottato verso un ben piú libero *dialogo*, sulla via di quello "stile di conversazione" che viene comunemente additato come uno dei tratti distintivi della drammaturgia musicale pucciniana. Il secondo atto di *Tosca* è un esempio perfetto di tale conduzione del dramma attraverso una libera intonazione musicale, ad onta della presenza fra i dialoghi in "tempo reale" di quelle effusioni liriche («Ella verrà... per amor del suo Mario!» del baritono, «Vittoria! Vittoria!» del tenore, «Vissi d'arte, vissi d'amore» del soprano) e di quelle citazioni di genere (la «Gavotta» intonata nel salone delle feste) che continuano ad ammiccare al tradizionale numero chiuso.

10. *Nuovi orizzonti drammaturgici.*

A tenere insieme il tutto, in queste nuove partiture che rifiutano l'articolazione formale a medie e lunghe arcate, il tessuto connettivo fra un monologo e l'altro, fra un'espansione lirica e una citazione di genere non è poi a ben vedere molto dissimile da quello del vecchio Tempo di mezzo. L'orchestra conduce il discorso, per quanto frammentario, continuamente interrotto e ripreso, lanciato a velocità vertiginose o rallentato fino a bloccarsi in silenzi interlocutori, senza riferimenti formali preordinati (si veda il primo quarto d'ora della *Bohème*); le linee vocali si appoggiano sul flusso strumentale, inserendosi fra i suoi incisi ritmici, rispondendo a qualche proposta melodica o facendosi raddoppiare dai violini nelle frasi di maggior enfasi, rinverdendo in definitiva quello che era stato il vecchio stile parlante del melodramma romantico (la partitura della *Fanciulla del West* potrebbe paradossalmente venir eseguita per grandissima parte senza l'apporto delle voci, tanto prepondera il ruolo conduttore dell'orchestra). Ciò che manca, rispetto ai vecchi modelli, è quel senso di continuità e di compattezza che le vecchie forme sapevano procurare, appoggiandosi su melodie svolte a tutto tondo. Di momento in momento, invece, la voce cambia ora registro espressivo, passando dall'accento patetico all'urlo, dalla secca declamazione a un melodizzare canzonettistico. L'arcata melodica ampia e memorabile non morirà mai del tutto, rimanendo l'ingrediente primario dello stile operistico italiano fino almeno alla Grande Guerra («Sentirai Debora - per me non va - ma certo (voglio risentirla) ci sono cose del massimo interesse; quell'abolizione della melodia è [però] un grande sbaglio, perché quest'opera non potrà mai aver vita lunga», scrive Puccini a Schnabl a proposito di una nuova opera di Pizzetti e del suo stile programmaticamente antimelodico [lettera a Riccardo Schnabl del 26 dicembre 1922, in Puccini 1981, p. 209]); semmai v'è da rilevare che sempre piú di rado l'ab-

brivio melodico si sviluppa in una romanza d'ampio respiro, limitandosi a una fugace effusione lirica, com'era la Cavata dell'opera seicentesca che promuoveva occasionalmente al rango di "arioso" un distico pregnante d'un recitativo continuo e uniforme. E ancora una volta, tale processo di «miniaturizzazione» dell'aria [Van 1992, trad. it. p. 327] trova nell'ultimo Verdi preclari modelli da seguire, a cominciare dall'«Esultate!» (dodici battute di slancio) con cui si presenta Otello. Che i tenori d'inizio Novecento, a cominciare dal creatore del ruolo Francesco Tamagno, abbiano più volte registrato il passo ai primordi della discografia operistica, come si trattasse di un'aria *full length*, è significativo dei livelli di percezione comune. A un gradino ancora inferiore rimane posto soltanto per il grido realisticamente inteso (non discaro alla nuova generazione: si veda la chiusa di *Cavalleria rusticana*), di cui tante arie di dolore o d'esultanza avevano pur rappresentato, nei decenni precedenti, l'ampia e ben tornita sublimazione in musica.

Tali effusioni melodiche, ridotte spesso a incisi di poche note, diventano in certo Puccini – ma non solo in lui – materiale grezzo da utilizzare nel corso di tutta la partitura, come una "divisa" sonora che caratterizza la singola opera. Si tratta di una sorta di combinazione fra la tecnica italiana della *reminiscenza* (un tema ritorna testualmente nel corso dell'opera a rievocare situazioni passate che a quel tema erano state collegate) e la tecnica tipicamente wagneriana dei *Leitmotive* (elementi non solo melodici, ma anche ritmici e timbrici, associati concettualmente a qualche personaggio, a qualche evento o immagine affettiva, che vengono ripetutamente elaborati nel corso della partitura, divenendone il materiale costruttivo): non dunque lo sforzo inane d'impossessarsi di uno stile irripetibile quale fu quello di Wagner, indissolubilmente legato al suo creatore, come pur tentarono di fare uno Smareglia (*La Falena*, 1897) o un Franchetti (*Germania*, 1902), ma l'ideazione di un nuovo sistema compositivo sempre e comunque fondato sulla melodia [Budden 1987]. *Manon Lescaut* è probabilmente l'opera dove l'esito suona più evidente, anche agli orecchi dell'ascoltatore inesperto: memorabile, fra le tante, la frase di sette note con cui la protagonista si presenta al giovane Des Grieux («Manon Lescaut mi chiamo») destinata a divenire un vero "tormentone" melodico dell'opera, nella sua forma originale o in altre derivate, accompagnando le fasi successive del dramma, con un effetto unificante che va oltre la singola scena. Il "riepilogo tematico", sia nel senso di rivisitazione analessica dei sentimenti passati (l'ultima scena di *Bohème*), sia di suggello disperato della vicenda attraverso il grido straziante di un motivo capitale dell'opera (le ultime battute orchestrali di *Bohème*, di *Tosca*, di *Madama Butterfly*), funziona altrettanto bene come fulmineo surrogato di quell'espansione lirica un tempo incarnata dall'aria finale (il rondò della primadonna di donizettiana memoria).

Sul piano strettamente librettistico, per quanto la squadratura melodi-

ca di una *lyric form* aveva bisogno di versi metricamente regolari, a loro volta raggruppati in strofe appositamente predisposte per dar voce alle singole fasi di un'aria o di un duetto pluripartiti, altrettanto il nuovo metodo compositivo sente la strofa classica come una costrizione ritmica contraria alla libertà prosodica perseguita dalla musica, salvo i rari momenti che lo richiedessero. Così, se Donizetti è abilissimo nel costruire di sua iniziativa arcate melodicamente regolari all'interno di recitativi che non intendono suggerirglielo affatto (sorta di *cavate* anch'esse), manipolando a dovere l'irregolarità dei versi sciolti (si veda «Per me la vita | è orrendo peso!... L'universo intero | è un deserto per me, senza Lucia!...» nella Scena di Edgardo citata all'inizio), già ai tempi del primo *Simon Boccanegra* Verdi vagheggia per celia quello che all'epoca sembra evidentemente ancora impossibile: «Questa volta, per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa!» [lettera a Francesco Maria Piave del 12 settembre 1856, in Conati 1983, p. 383]. I tempi avrebbero forse potuto essere maturi al momento di *Aida*, ma non doveva risultare facile ridurre un librettista – un poeta, sul piano professionale – a rinunciare alla sua peculiare natura:

So bene ch'ella mi dirà: «E il verso, la rima, la strofa?». Non so che dire; ma io, quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Purtroppo, per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia, né musica [lettera ad Antonio Ghislanzoni del 17 agosto 1870, in Cesari e Luzio 1913, pp. 641-42].

Quanta acqua sotto i ponti era passata dal giorno in cui lo stesso Verdi, all'epoca di *Ernani*, si lamentava del problema opposto, per un libretto che sciorinava troppi versi sciolti di seguito:

Chi sarà quel Maestro che potrà metter in musica senza seccare 100 versi di Recitativo come in questo terz'atto? In tutti intieri i quattro atti del *Nabucco*, o dei *Lombardi* non troverà sicuramente più di 100 versi di Recitativo [lettera a Guglielmo Brenna del 15 novembre 1843, in Conati 1983, p. 102].

E dunque, «il verso andava bene al tempo delle cabalette»: parola di Luigi Illica, librettista fidato di tutti gli operisti di fine Ottocento [lettera a Giulio Ricordi del dicembre 1899, in Gara 1958, p. 186]; e ancora:

Il verso nel libretto non è che una abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare *poeti* quelli che scrivono libretti. Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è *blague* [lettera a Giulio Ricordi dell'ottobre 1907, *ibid.*, p. 358].

Se versi proprio dovevano essere, sarebbero dunque stati all'orecchio dei non-versi, di varia natura e mescolati a caso, con rime interne irregolari (qui evidenziate dalla sottolineatura):

Mimí ne andasti e piú non torni. O giorni
Lontani - e belli,
piccole mani - odorosi capelli,
collo di neve! O gioventú mia breve!

Degli «illicasillabi», come li appellava scherzosamente il suo collaboratore Giuseppe Giacosa! Il resto lo avrebbe compiuto Puccini, che trattava il libretto come un serbatoio di materiale grezzo: messo in musica, cosí risuona il passo nel quarto atto della *Bohème*:

O Mimí, tu piú non torni,
o giorni belli,
piccole mani,
odorosi capelli...
Collo di neve!
Ah! Mimí, mia breve gioventú!

col beneplacito del poeta che, in linea teorica almeno, dichiarava:

Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il *verso*, ma il *concetto*, l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione [lettera a Giulio Ricordi del dicembre 1899, *ibid.*, p. 186].

Il cammino verso libretti totalmente in prosa è dunque a questo punto breve: tale fu di fatto, in quegli stessi anni, *Risurrezione* di Cesare Hanau e Camillo Antona Traversi intonato da Franco Alfano (1904). Sulla medesima scia concettuale si pose il filone della cosiddetta *Literaturoper*, l'opera cioè che si picca di mettere in musica un testo letterario preesistente tale e quale, senza filtrarlo attraverso un'adeguata riduzione librettistica: in Italia *Guglielmo Ratcliff* (1895), per il quale Mascagni utilizza la vecchia traduzione della tragedia di Heine condotta da Andrea Maffei; per certi versi la stessa *Parisina* (1913) su testo di D'Annunzio, benché nata in funzione dell'intonazione musicale e utilizzata solo in seguito dal poeta come tragedia da recitarsi autonomamente: Mascagni si era vantato di averne musicato fedelissimamente anche le virgole!

Persa col tempo la dimensione formale del vecchio numero chiuso (Scena e Aria, Scena e Duetto, Finale, ecc.), abbandonata ogni struttura coagulante del libretto (il verso, la strofa), l'unità narrativa cui si appiglia l'opera italiana, vale a dire il modulo costruttivo minimo su cui ragionare in termini formali e drammaturgici, diviene cosí l'intero Atto, ovvero il Quadro che ne delimita una sottosezione, per quanto spazio possa essere lasciato a elementi piú brevi, quali la romanza (genericamente, un pezzo "a solo" non meglio definito), il duetto (genericamente, una scena "a due" priva di particolari percorsi formali interni), il coro (inteso come libero squarcio corale), ecc.: anche in ciò, Verdi aveva fatto scuola, con *Falstaff* (1893), la sua

ultima produzione teatrale. Nell'ottica neoclassicista in cui cresce *Turandot* (1926), l'opera incompiuta di Puccini, proprio l'intero atto potrà leggersi alla luce di macrostrutture formali piú o meno rigide: si veda l'assetto da «sinfonia in quattro tempi senza interruzione» rinvenuto da taluni nell'atto iniziale [Carner 1958, trad. it. p. 652] e le articolazioni preordinate di quelli successivi [Ashbrook e Powers 1991, pp. 15-38]; ma è chiaro che ci troviamo ormai di fronte a strutturazioni di tale complessità e ampiezza che trascendono la comune percezione d'ascolto, al contrario delle tradizionali forme ottocentesche che suonavano e risuonano tuttora a misura d'uomo, facendosi cogliere facilmente per la loro immediatezza.

Sotto certi aspetti, è anche questo un sintomo del progressivo allontanamento del teatro d'opera dal suo pubblico tradizionale, quello che – senza alcuna connotazione negativa – avevamo definito l'ascoltatore “epidermico”, capace di farsi trascinare da una drammaturgia fortemente costruita su una narrazione di tipo musicale – e vocale in particolare – assai piú che verbale. Persa la musica il suo potere accattivante e il canto la sua forza di seduzione – colpevoli anche le nuove istanze moderniste – sarà il novello cinema a ereditare quella dimensione tipicamente “melodrammatica” che aveva fatto grande e irresistibile l'opera italiana dell'Ottocento [Pezzotta 1992].

Accorsi, M. G.

1980 *Il melodramma melodrammatico*, in «Sigma», nuova serie, XIII, n. 1, pp. 109-27.

Ashbrook, W.

1982 *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Donizetti. Le opere*, Edt, Torino 1987).

Ashbrook, W., e Powers, H. S.

1991 *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton.

Balthazar, S. L.

1989 *The “Primo Ottocento” Duet and the transformation of the Rossinian code*, in «Journal of Musicology», VII, n. 4, pp. 471-97.

1991 *Mayr, Rossini, and the development of the early “Concertato” Finale*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVI, n. 2, pp. 236-66.

Barilli, B.

1985 *Il paese del melodramma*, a cura di L. Viola e L. Alvellini, Einaudi, Torino.

Basevi, A.

1859 *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze; nuova ed. a cura di U. Piovano, Rugginenti, Milano 2001.

Beghelli, M.

2000a *Alle origini della cabaletta*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Fondazione Levi, Venezia, pp. 593-630.

- 2000b *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica*, III. *Studi di lessicologia musicale*, Olshki, Firenze, pp. 185-217.
- 2004a *Che cos'è una Gran Scena?*, in D. Brandenburg e Th. Lindner (a cura di), *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Präsens, Wien, pp. 1-12 («Primo Ottocento», n. 3).
- 2004b *Duettar d'amore*, in A. Caprioli (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bologna University Press, Bologna.
- 2004c *The dramaturgy of the operas*, in E. Senici (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 85-103.
- Bianconi, L.
- 1993 *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, il Mulino, Bologna.
- 1994 «*Confusi e stupidi*»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini, Pesaro, pp. 129-61.
- Budden, J.
- 1973-81 *The Operas of Verdi*, 3 voll., Cassell, London; nuova ed. Oxford University Press, Oxford 1992 (trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Edt, Torino 1985, 1986, 1988).
- 1987 *Wagnerian tendencies in Italian opera*, in N. Fortune (a cura di), *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 299-332.
- Cagli, B., e Ragni, S.
- 1992 (a cura di), *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. I, Fondazione Rossini, Pesaro.
- Carner, M.
- 1958 *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, London; 3^a ed. 1992 (trad. it. *Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961).
- Cesari, G., e Luzio, A.
- 1913 (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano.
- Chegai, A.
- 2003 *La cabaletta dei castrati*, in «Il Saggiatore musicale», X, n. 2.
- Conati, M.
- 1983 *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano.
- Dahlhaus, C.
- 1981 *Zeitstrukturen in der Oper*, in «Die Musikforschung», XXXIV, n. 1, pp. 2-11 (trad. it. *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 183-93).
- 1988 *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Edt, Torino, pp. 77-162.
- D'Amico, F.
- 1992 *Il teatro di Rossini*, il Mulino, Bologna.

Della Seta, F.

1993 *Italia e Francia nell'Ottocento*, Edt, Torino.

Fabbri, P.

1988 *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI cit., pp. 163-233.

Ferretti, J.

1835 *Alcune pagine della mia vita*, manoscritto; ed. a cura di F. P. Russo, in «Ricerca», VIII (1996), pp. 157-94.

Gara, E.

1958 (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano.

Girardi, M.

1995 *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia.

Gossett, Ph.

1974 *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida». The uses of convention*, in «Critical Inquiry», I, n. 2, pp. 291-334.

Hepokoski, J.

1987 *Giuseppe Verdi, Otello*, Cambridge University Press, Cambridge.

Huebner, S.

1992 *Lyric Form in Ottocento Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, n. 1, pp. 123-47.

Kerman, J., e Grey, Th.

1989 *Verdi's groundswells: Surveying an operatic convention*, in C. Abbate e R. Parker (a cura di), *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley, pp. 153-79.

Lamacchia, S.

1999 «Solita forma» del Duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, in «Il Saggiatore musicale», VI, pp. 119-44.

Lindenberger, H. S.

1984 *Opera: The Extravagant Art*, Cornell University Press, Ithaca-London (trad. it. *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, il Mulino, Bologna 1987).

Lippmann, F.

1969 *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, in «Analecta Musicologica», VI (ed. it. rivista *Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in M. R. Adamo e F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Eri, Torino 1981, pp. 313-555).

Luzio, A.

1935 *Carteggi verdiani*, vol. I, R. Accademia d'Italia, Roma.

Nicolaisen, J.

1991 *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Pagannone, G.

1996 *Mobilità strutturale della Lyric Form. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII, n. 20, pp. 2-17.

- 1997 Tra «cadenze felicità felicità felicità» e «melodie lunghe lunghe lunghe». Di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento, in «Il Saggiatore musicale», IV, n. 1, pp. 53-86.
- Pezzotta, A.
1992 (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma.
- Powers, H. S.
1987 «La solita forma» and «the uses of convention», in «Acta Musicologica», LIX, n. 1, pp. 65-90; anche in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, Parma-Milano 1987, pp. 74-109 (trad. it. «La solita forma» e gli «usi della convenzione», in E. Ferrari (a cura di), *Estetica e drammaturgia della «Traviata»*. Tre studi sul teatro d'opera di Verdi, Cuem, Milano 2001, pp. 11-66).
- Puccini, S.
1981 (a cura di), *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, Emme, Milano.
- Ritorni, C.
1841 *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Pirola, Milano.
- Stendhal
1823 *Vie de Rossini*, Boulland, Paris (trad. it. *Vita di Rossini, seguita dalla Note di un dilettante*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Edt, Torino 1983).
- Tortora, D.
1996 *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da «Tancredi» a «Semiramide»*, Torre d'Orfeo, Roma.
- Van, G. de
1992 *Verdi. Un théâtre en musique*, Fayard, Paris (trad. it. *Verdi: un teatro in musica*, La Nuova Italia, Scandicci 1994).
- Zoppelli, L.
1994 *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia.