

La drammaturgia musicale

FU. 13
86
DRA

a cura di Lorenzo Bianconi



Società editrice il Mulino

La DRAMMATURGIA musicale / a cura di Lorenzo Bianconi.
Bologna: Il Mulino, 1986.
450 p.; 21 cm. (Problemi e prospettive. Serie di musica e spettacolo).
ISBN 88-15-01127-7
1. Opera in musica - Storia - Saggi 2. Teatro lirico - Storia - Saggi
I. Bianconi, Lorenzo.
782.09

Copyright © 1986 by Società editrice il Mulino, Bologna. Traduzioni di Virgilio Bernardoni, Leonardo Cavari, Susanna Gozzi, Giuseppina La Face Bianconi, Alessandro Roccatagliati.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico, non autorizzata.

Indice

| | | |
|--|----|-----|
| Introduzione, <i>di Lorenzo Bianconi</i> | p. | 7 |
| PARTE PRIMA: TEORIE DRAMMATICHE E PRASSI OPERISTICA | | |
| Premessa | | 55 |
| Da Garrick a Gluck: la riforma del teatro e dell'opera in musica a metà Settecento, <i>di Daniel Hertz</i> | | 57 |
| Verdi e la fusione dei generi, <i>di Piero Weiss</i> | | 75 |
| «Mahagonny»: Weill e Brecht si cimentano col teatro d'opera, <i>di Hartmut Kabnt</i> | | 93 |
| PARTE SECONDA: IL MUSICISTA DI FRONTE AL LIBRETTO | | |
| Premessa | | 121 |
| Musica e versificazione: funzioni del verso poetico nell'opera italiana, <i>di Wolfgang Osthoff</i> | | 125 |
| La musica nel teatro: a proposito dell'atto III di «Aida», <i>di Pierluigi Petrobelli</i> | | 143 |
| L'«Alessandro nell'Indie» del Metastasio e le sue prime versioni musicali, <i>di Reinhard Strohm</i> | | 157 |
| PARTE TERZA: STRUTTURE TEMPORALI E DINAMICA SCENICA | | |
| Premessa | | 179 |
| Le strutture temporali nel teatro d'opera, <i>di Carl Dahlhaus</i> | | 183 |

| | |
|--|--------|
| Tempo drammatico e forma operistica nel «Tannhäuser» di Wagner, di Reinhard Strohm | p. 195 |
| La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle «disposizioni sceniche» Ricordi, di David Rosen | 209 |
| PARTE QUARTA: TRADIZIONE, INVENZIONE E CONVENZIONE | |
| Premessa | 225 |
| Il «Xerse» trasformato, di Harold S. Powers | 229 |
| Due versioni londinesi del «Disertore», di Michael F. Robinson | 243 |
| Il motivo esogeno della morte nei drammi musicali di Richard Wagner, di Frits Noske | 255 |
| PARTE QUINTA: IL SENSO DEL DRAMMA E LE RAGIONI DELLA MUSICA | |
| Premessa | 279 |
| Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla recezione dell'antico nella storia della musica, di Carl Dahlhaus | 291 |
| «Wozzeck» e l'Apocalisse: saggio di esegesi storica, di Leo Treitler | 309 |
| Rameau e Voltaire: la posta in giuoco teorica di una collaborazione tempestosa, di Catherine Kintzler | 333 |
| PARTE SESTA: IL TEATRO D'OPERA: PROGETTO INDIVIDUALE E PRODOTTO COLLETTIVO | |
| Premessa | 363 |
| Giacomo Meyerbeer: il grand opéra come dramma d'idee, di Sieghart Döhring | 365 |
| L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera, di Wolfgang Osthoff | 383 |
| La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà, di Giovanni Morelli | 411 |
| Indicazioni bibliografiche per ulteriori approfondimenti | 435 |

Introduzione

di Lorenzo Bianconi

1. «Il concetto di “drammaturgia musicale”, lungi dall'essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient'affatto ovvia. La tesi è questa: l'opera in musica può essere — ma non sempre è — un dramma musicale, dove la musica è il fattore primario che costituisce il dramma in quanto tale, e non già un fattore secondario che s'aggiunge ad un dramma fondato su presupposti diversi, extramusicali.» Con queste parole, poste ad apertura d'un saggio ch'è anche il primo abbozzo d'un trattato sistematico di drammaturgia musicale¹, Carl Dahlhaus riassume l'idea-guida di una tendenza vistosa negli studi recenti di storia della musica dedicati al teatro d'opera.

Dopo una lunga tradizione disciplinare che ha considerato l'opera in musica come un genere musicale tra tanti — la sinfonia, la sonata, l'oratorio, la messa eccetera² —, e che però s'è concentrata sull'esame della *musica* operistica, delle sue forme, dei suoi stili, delle sue tecniche, a discapito delle componenti letterarie, drammaturgiche, gestuali, spettacolari, gli storici della musica, da una ventina d'anni in qua, hanno man mano riscoperto la complessità multiforme del teatro d'opera e l'hanno investigato in tutte le sue funzioni. Il rango preminente tenuto dalla musica tra le arti che concorrono alla produzione operistica non risulta sminuito dall'attenzione che, ora, lo storico tributa a quell'anomalo genere letterario ch'è il libretto d'opera, oppure alla vocalità, oppure alle forme della scenografia e della mess'in scena, nel loro rapporto di convivenza e di differenziata corrispondenza con la musica. Né tantomeno il significato della musica operistica risulterà sminuito da chi, anziché considerarla autonoma, la veda come strumento primo del dramma e suo veicolo efficace, d'un dramma che non

¹ C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. II, Torino, EDT/Musica, in corso di pubblicazione.

² Cfr. un «classico» musicologico vetusto come H. Kretzschmar, *Geschichte der Oper*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1919, apparso in una serie di monografie dedicate ai generi musicali.

sta fuori e contro di essa, estraneo, bensì che in essa e per essa si realizza: appunto secondo la tesi di Dahlhaus. Al contrario, una tal prospettiva critica consente finalmente di accostarsi alla comprensione fruttuosa di forme e generi ed epoche dell'opera in musica che, viste sotto l'angolatura dell'autonomia della musica, o parevano drammaticamente inerti (l'opera seria italiana settecentesca col suo doppio regime di recitativi e arie specializzati gli uni nell'azione drammatica e le altre nell'effusione lirica) oppure riuscivano musicalmente futili (l'opera del Seicento italiano dopo Monteverdi).

A volerlo convertire in una formula, il cambiamento di prospettiva implicito nella tesi di Dahlhaus — e negli studi sul teatro d'opera esemplificati in quest'antologia — si lascia riassumere così: **lo storico della musica, che fino ad ora nell'operista vedeva l'autore della musica, trasformatosi in drammaturgo musicale, nel musicista vede l'autore del dramma. O quantomeno il suo responsabile ultimo: giacché lo studioso di drammaturgia musicale più dello storico degli stili musicali sarà incline a riconoscere la corresponsabilità decisiva del librettista, accanto all'apporto artistico determinante di cantanti e scenografi e registi nella realizzazione di quel dramma *sui generis* ch'è l'opera in musica.**

Senonché la drammaturgia musicale non è ancora, né pare che aspiri ad essere, una disciplina in proprio. Si contenta di crescere come un ramo dei molti che, oggi, si diramano da quel tronco spoglio che, fino a qualche anno fa, era, in tutta l'università italiana (e in molte straniere) la «storia della musica» *tout court*. La stessa dicitura, «drammaturgia musicale», di conio recente, è ambivalente. Preso alla lettera, il termine «drammaturgia» — dice Dahlhaus³ — «significa nient'altro che produzione ed esecuzione di drammi», per il teatro e dentro il teatro. Poi il termine venne ad abbracciare «pure i principii o le norme che tale produzione sottendono (o di cui si postula che la debbano sottendere). Ove poi l'accento cada sulla giustificazione dei principii ancor più che sulla loro applicazione, la drammaturgia sarà, come in Lessing, una vera e propria teoria del dramma. A voler semplificare di molto: l'oggetto del termine «drammaturgia» fu dapprincipio la *poiesis* in quanto produzione di drammi, indi la poetica in quanto disciplina della *poiesis*, infine la teoria come legittimazione dei principii di poetica».

Ma in mano allo storico la teoria, oggidì, rifugge dalla normatività e tiene invece un atteggiamento analitico: la drammaturgia musicale come la praticano gli autori rappresentati in quest'antologia (ed altri con loro) non insegna *come* si debba fare, o a quali requisiti debba rispondere, un dramma in musica, bensì ricerca, di ciascun singolo dramma o genere drammatico, le ragioni storicamente determinate.

«La drammaturgia “esplicita”, formulata a mo' di teoria o di frammento teorico, rappresenta non più un codice cui debbono assoggettarsi le singole opere drammatiche, bensì una sorta di impalcatura categoriale che si erige attorno ad esse e che però a cose fatte, una volta ricostruita la poetica “implicita” in ciascuna opera individua, si smantella.»⁴ Non v'è chi non veda che non possono darsi trattati di drammaturgia musicale ad uso dei musicisti in un'epoca come la presente, in cui ogni opera di nuova composizione soggiace all'obbligo estetico d'una individualità ad oltranza, e sui palcoscenici convivono fianco a fianco Monteverdi e Berio, Mozart e Ligeti. Ma neppure stupisce che non si diano manuali esplicativi d'un «sistema» corrente di categorie interpretative drammaturgico-musicali, se fino ad oggi esse sono state elaborate ed esperite passo passo su una realtà storica multiforme, che risponde ad istanze estetiche e poetiche mutevoli.

Non sarà dunque eccesso di modestia bensì sobrio realismo se questo volume, per illustrare problemi ed aprire prospettive nell'area della drammaturgia musicale, si presenta con l'aspetto dimesso d'un libro di lettura. Un libro di lettura destinato ad ogni lettore interessato, per qualsiasi ragione, al teatro d'opera e alla sua storia, con particolare riguardo a due classi di lettori potenziali. La prima è quella degli studenti, siano essi studenti universitari di discipline musicali (o di musicologia, che fa lo stesso) oppure studenti di conservatorio avviati all'esercizio della professione musicale. La seconda è quella degli spettatori teatrali d'ogni età e condizione, a pro dei quali questo libro di lettura si adopera a fornire qualche strumento critico e qualche metro di verifica da applicare alla realtà spettacolare copiosamente prodotta dai nostri Enti lirici non meno che al ruolo mediatore svolto dalla critica militante.

Come in tutti i libri di lettura, anche in questo si deplorano le lacune. Nessuno dei diciotto saggi inclusi qui tratta di Puccini (ad onta della presente fase d'alta marea critica) nessuno di Berlioz, nessuno di Britten o Stravinskij, di Čajkovskij o di Musorgskij, di Purcell o del Rossini comico o di Offenbach, di Monteverdi o di Janáček o di Debussy. Una sola esclusione tematica, la più appariscente, non è stata dolorosa, perché deliberata: Mozart. In questo libro non si fa cenno del suo teatro, se non di sfuggita, per il semplice e buon motivo che gli studi di drammaturgia mozartiana da soli riempirebbero — e sperabilmente riempiranno, presto — un volume simile a questo, dalla *Mozarts Dramaturgie der Oper* di Leopold Conrad, del 1943, al saggio fondativo di Georgiades del 1951, ai rilevamenti filologici d'interesse drammaturgico effettuati da Karl-Heinz Köhler sull'autografo delle *Nozze*, all'approccio moderatamente semiotico di Frits Noske, all'intreccio di storia sociale e analisi drammaturgica di Wolfgang Ruf, agli studi di

³ C. Dahlhaus, *op. cit.*

⁴ *Ibidem.*

Daniel Hertz sulle opere serie della maturità, alle molte indagini sulla tradizione tematica del *Don Giovanni*⁵.

2. La storia dell'opera in musica — la storia della rappresentazione scenica e canora di azioni e testi drammatici recitati integralmente o prevalentemente con musica — si apre, intorno al 1600, con una fioritura di testi programmatici e manifesti e polemiche⁶. L'edizione della musica e del testo della *Rappresentazione di Anima e di Corpo* composta «per recitar cantando» da Emilio de' Cavalieri (Roma, 1600)⁷ contiene una prefazione di tenore eminentemente prescrittivo, affinché chi, «volendo rappresentare in palco la presente opera, ... e far sí che questa sorta di musica da lui rinovata commova a diversi affetti», sappia come e quando sonorizzare l'apertura del sipario, come accompagnare il canto con gli strumenti, come collocare l'orchestra, come gesticolare, come addobbare i personaggi, come disporre il ballo conclusivo, quale lunghezza convenga al «poema» drammatico e quali versi gli si attagliano, eccetera. La dedica dell'*Euridice composta in musica in stile rappresentativo* da Giulio Caccini (Firenze, 1600) si sofferma piú che altro sulla tecnica vocale e strumentale del canto solistico con basso continuo, allora inconsueta alle stampe. La dedica del «poema» della medesima *Euridice*, di Ottavio Rinuccini (Firenze, 1600), invoca invece l'origine illustre ed ideale di una siffatta forma di dramma:

È stata opinione di molti ... che gli antichi Greci e Romani cantassero su le scene le tragedie intere, ma sí nobile maniera di recitare, non che rinnovata, ma né pur che io sappia fin qui era stata tentata da alcuno, e ciò mi credev'io per difetto della musica moderna, di gran lunga all'antica inferiore; ma pensiero sí fatto mi tolse interamente dell'animo M. Jacopo Peri, quando ... mise con tanta grazia sotto le note la favola di Dafne composta da me solo per far una semplice prova di quello che potesse il canto dell'età nostra, che incredibilmente piacque a que' pochi che l'udirono, ... onde cominciando io a conoscere quanto simili rappresentazioni in musica siano gradite, ho voluto recar in luce queste due [ossia la *Dafne* e l'*Euridice*], perché altri, di me piú intendentí, si ingegnino di accrescere e migliorare sí fatte poesie, di maniera che non abbiano invidia a quelle antiche tanto celebrate dai nobili scrittori.

⁵ Il saggio di T. Georgiades è già oggi disponibile in una versione italiana (non impeccabile): *A proposito del linguaggio musicale del teatro mozartiano*, in «Nuova rassegna di studi musicali», II, 1978, pp. 57-78.

⁶ Due raccolte copiose di fonti (dovendo le citazioni date qui): A. Solerti, *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei*, Torino, Bocca, 1903 (reprint Bologna, Forni, 1969); *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, a cura di H. Becker, Kassel, Bärenreiter, 1981.

⁷ Un quadro aggiornato della produzione spettacolare-musicale del Cavalieri: W. Kirkendale, *L'opera in musica prima del Peri: le pastorali perdute di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 365-395.

Ciascuno dei tre pionieri tira l'acqua al proprio mulino e s'arrogava un vanto ch'è una pretesa di primogenitura, ma ciascuno ha una visione parziale della questione: Cavalieri quella dell'uomo di corte e di spettacolo, del *metteur en scène* sensazionale; Caccini quella del cantante; Rinuccini quella del letterato che pensa, innanzitutto, ai greci e ai romani (anche se poi si sa ch'egli non condivideva l'«opinione di molti» che le tragedie antiche fossero cantate in tutto e per tutto).

La prima dichiarazione d'intenti drammaturgico-musicali, e sia pure embrionale, la pronuncia, di lí a pochi mesi, l'autore delle primissime musiche operistiche, Jacopo Peri, anch'egli cantante e «nobile fiorentino». Nella prefazione alle *Musiche ... sopra l'Euridice* (Firenze, 1601) Peri sviluppa lo spunto letterario rinucciniano per trarne conseguenze musicali:

Piacque a' signori Jacopo Corsi ed Ottavio Rinuccini ... che io ... mettessi sotto le note la favola di Dafne, dal signor Ottavio composta [ossia versificata], per fare una semplice pruova di quello che potesse il canto dell'età nostra. Onde veduto che si trattava di poesia drammatica, e che però si doveva imitar col canto chi parla (e senza dubbio non si parlò mai cantando), stimai che gli antichi Greci e Romani (i quali, secondo l'opinione di molti, cantavano su le scene le tragedie intere) usassero un'armonia che, avanzando quella del parlare ordinario, scendesse tanto dalla melodia del cantare che pigliasse forma di cosa mezzana. E questa è la ragione onde veggiamo in quelle poesie aver avuto luogo il jambo, che non s'innalza come l'esametro, ma pure è detto avanzarsi oltr'a confini de' ragionamenti familiari.

Sono gli stessi greci e gli stessi romani (e le stesse, inattendibili «opinioni di molti») del Rinuccini — che potrebbe anche essere stato l'estensore materiale di questa prefazione —, ma qui servono a Peri per enunciare quella ch'era già allora e continuerà ad essere una questione cruciale e scandalosa, nell'opera in musica: **il compromesso stipulato, per convenienza e convenzione, tra il discorso verbale (i «ragionamenti familiari»), l'elocuzione poetica elevata, e la recitazione canora intonata.**

Riaffiora, questa questione, in ogni epoca. È dura a morire una remora razionalistica nei confronti del dialogo cantato; non manca mai qualcuno che lo trovi francamente indecoroso. Si veda il discorso *Sur les Opéras (Dell'opere)* di Charles de Marmontel de Saint-Denis signore di **Saint-Evremond**. È un'acre requisitoria contro la mollezza sensuale ed effeminata che il canto infonde sul teatro tragico francese — che per l'autore, diffidente perfino nei confronti del patetico Racine, s'identifica con l'eroico Corneille — e contro l'inverosimiglianza del canto drammatico.

C'è anche un'altra cosa nell'opere cosí orribilmente fuori del naturale, che la mia immaginazione non può accomodarsi. Quel cantare ogni cosa dal principio sino alla fine, giusto come se tutta quella gente che opera si fosse concer-

tata per una spezie di buffoneria di trattare in musica tutti i fatti loro. Spogliamoci un poco de' pregiudizi dell'assuefazione; può egli mai concepirsi che un padrone chiami il servitore o gli commetta un'imbasciata cantando? che un amico faccia una confidenza in musica all'amico, che un principe, che un generale deliberi in un consiglio e dia gli ordini su le note, e che melodiosamente s'ammazzino gli uomini a colpi di spada e di partigiana in un combattimento? Non è egli questo un far perdere ogn'idea di quello che s'intende di far vedere, che assolutamente ha a andare innanzi all'abbellimento dell'armonia, introdotta dai grandi intendenti della scena per un semplice accessorio, dopo pensato, ripensato e ben digerito tutto quello che riguarda il soggetto e il componimento? E pure la grandezza del musico [compositore] va innanzi a quella dell'eroe [personaggio]; Luigi [Rossi], il Cavallo, il Cesti sono la prima cosa che si presenti all'immaginazione. La mente, che non può concepire un eroe che canti, si ferma in quello che [lo] fa cantare, e nessuno mi negherà che nelle rappresentazioni del Palazzo Reale [a Parigi] non si pensi cento volte più a Battista [Lully] che a Cadmo e a Teseo.

Scritto intorno al 1670/76, diffusissimo in Europa insieme con le sue *Oeuvres mêlées* a partire dal 1705, letto anche in Italia⁸, **il discorso antioperistico di Saint-Evremond diventa una pietra di paragone obbligata per quanti, nel Settecento, prenderanno le difese dell'opera in musica o s'accaniranno a censurarla.** Barthold Feind, nelle sue *Idee intorno all'opera*, del 1708⁹, rimbecca Saint-Evremond con un argomento analogico che smantella l'addebito del razionalista francese: «La verità, nei drammi, viene comunque rappresentata mediante finzioni: altrimenti non sarebbe certo meno illecito recitare in versi che cantare». Librettista di suo, Feind sa bene che «il recitativo ... è molto nettamente distinto dalla melodia delle arie, dei canti e delle canzoni ordinarie. Per chiedere, per raccontare, per ordinare, per leggere vi sono in musica regole, note e armonie di volta in volta diverse». E del resto l'inverosimiglianza è il prezzo da pagare per un potenziamento dell'efficacia retorica:

Non credo neppure che alcuno vorrà ragionevolmente mettere in dubbio che nel canto si possa dare a un discorso dieci volte più energia che non nella declamazione o nella semplice lingua parlata. Che cos'è infatti il canto se non un sostenere il discorso e la voce con la massima forza ed energia? Ma un discorso sostenuto non cessa per questo di essere un discorso (e sia pur recitato con un altro tono), e non è affatto innaturale.

⁸ La versione italiana qui utilizzata è quella di Lorenzo Magalotti, rimasta manoscritta ai giorni suoi e pubblicata ora, insieme con l'originale francese, in Saint-Evremond, *Oeuvres mêlées / Opere slegate*, a cura di L. de Nardis, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, vol. I, pp. 356-366, e II, pp. 294-305.

⁹ L'unica edizione moderna del saggio di Feind è quella in versione italiana in L. Bianconi, *Il Settecento*, Torino, EDT/Musica, 1982 («Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia», IV), pp. 306-321.

Addirittura, **Pier Jacopo Martello** — anch'egli librettista in proprio, e perciò prevenuto a pro dell'opera in musica — replica a Saint-Evremond (nel dialogo *Dell'opera in musica*, Roma, 1715¹⁰) riconoscendo senza meno il rango preminente della musica, alla quale anche la poesia deve sottomettersi: «bisogna supporre per fondamento che in questo vago spettacolo non dee negarsi la preminenza alla musica: ella è l'anima di un tale recitamento, e ad essa debesi il principale riguardo di chi è chiamato a parte, o per poesia, o per apparato [scenico], di simil componimento». La giustificazione di siffatto capovolgimento delle gerarchie artistiche sta proprio in quel rapimento sensoriale che fa imbestialire i razionalisti: a differenza dalla filosofia e dalla poesia, «la sola musica ridotta all'atto contiene il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni umana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenerla, maneggiando artificiosamente la consonanza, sia delle voci o degli strumenti».

L'inverosimiglianza della recitazione canora, del dialogo cantato, è un'ombra che l'opera non si stacca mai di dosso, tantomeno nei momenti di massimo, entusiastico fulgore. Gli *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, di **Carlo Ritorni** (Milano, 1841), sono un compendio di norme ad uso dell'operista di conio rossiniano-belliniano e dei suoi librettisti. Il trattato esordisce col postulare quelli che, agli occhi d'un erudito di formazione tutto sommato classicistica, sono i tre requisiti cardinali di ogni produzione artistica: ragione, utilità, bellezza. Muovendo da tali premesse, non poco laboriosa riesce la difesa del canto operistico:

III. ... La ragionevolezza direbbesi a prima vista mancar affatto nel melodramma, perché come si possono introdurre uomini che invece di favellare famigliarmente parlan cantando al suono dell'orchestra? Ma d'altra parte, il dramma qualunque non è poesia? E la poesia non è figlia della musica? E il verso non è canto per se stesso, qual sia l'uso che se ne faccia? IV. Fu il canto un impulso dell'anima, che sospinse la voce quasi fuor di se stessa, onde sonora rimbombò poi dilettevolmente nell'orecchio. ... L'istinto al cantare deesi supporre innato nell'animale ragionevole. ... VI. Quella espansione, quello slanciamento della voce richiedette corrispondenti pause, riposi che ridussero il canoro discorso in una serie di membri e cesure, cui apparossi dar eguale misura e artificial melodia, la quale, del canto effetto, fosse poi maestra di canto novello. Or dunque la lirica poesia, sacra o profana, altro non è che musical canzone, ... l'epica non è che una lirica continuata; ... Ma il dramma? Non deesi emancipar da questa regola generale, per seguire quella maggiormente necessaria d'una più vera imitazione? VII. Non sembra che i Greci, padri dell'arte drammatica, quell'almeno dalla qual ebbe origine la nostra, sieno stati di tale

¹⁰ Il dialogo si legge in P.J. Martello, *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Bari, Laterza, 1963, pp. 270-296. Un commento penetrante: C. Gallico, *P.I. Martello e «La poetica di Aristotile sul melodramma»*, in *Scritti in onore di Luigi Ronga*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, pp. 225-232.

opinione. ... VIII. Ma senza l'autorità dell'esempio de' Greci, basta il verso a giustificare il canto, perché se non supponesi questo, cosa vuol dir quello? Perciò, parlando sottilmente, pecca maggiormente contro la ragionevolezza una tragedia in versi, recitata, che cantata. Si dirà che i versi servono a sostener lo stile, e dargli poetica sublimità. E il fraseggiare poetico stesso cosí fuor dell'ordin comune, e del metodo di parlar conversando, non abbisogna quasi anch'esso del canto, che ne giustifichi l'esagerazione, o ne sia giustificato a vicenda?

Capovolto in elogio incondizionato, ma non per questo risolto né stravolto, il nodo dell'inverosimiglianza del canto teatrale riemerge fino all'altro ieri, poniamo negli scritti di Wystan Hugh Auden, il librettista di Stravinskij e Henze.

Ovviamente, in un'opera di soggetto tragico come in una tragedia, saranno da preferire le situazioni, i gesti, i motivi plausibili a quelli implausibili: ma la musica ha il dono di rendere credibili, o quantomeno accettabili, cose che in un dramma recitato farebbero ridere¹¹.

Incredibili — è il caso di dirlo — ed enormi sono le risorse del canto operistico:

La pura artificiosità dell'opera ne fa il mezzo espressivo ideale per oggettivare il mito tragico. Ho avuto occasione di assistere, nel corso della stessa settimana, al *Tristano e Isotta* e alla proiezione dell'*Éternel retour*, versione cinematografica della stessa storia, di Jean Cocteau. Nel primo, due anime, che pesavano un quintale l'una, venivano trasfigurate da un potere trascendente; nella seconda, un bel ragazzo incontrava una bella ragazza e vivevano insieme un'avventura amorosa¹².

3. È una ben strana legge, quella della verosimiglianza. Proclama Racine: «Non c'è che il verosimile capace di commuovere nella tragedia» (prefazione di *Bérénice*). Gli fa eco Verdi (in una lettera famosissima, del 20 ottobre 1876, a proposito d'una commedia veristica):

Copiare il Vero può essere una buona cosa, ma *Inventare il Vero* è meglio, molto meglio. Pare vi sia contraddizione in queste tre parole: *inventare il vero*, ma domandatelo al Papà [ossia, nel gergo familiare di Verdi, a Shakespeare]. Può darsi che Egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaf, ma difficilmente avrà trovato un scellerato cosí scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angeli come Cordelia Imogene Desdemona etc. etc... eppure sono tanto veri!...

La storia del teatro moderno — e, di riflesso, quella dell'opera in musica — è solcata dal dibattito sulla verosimiglianza, posta sotto la

¹¹ W.H. Auden, *Secondary worlds*, London, Faber and Faber, 1968, p. 96.

¹² W.H. Auden, *Notes on music and opera*, in *The dyer's hand and other essays*, London, Faber and Faber, 1963, pp. 465-474 (trad. it. *Il jolly nel mazzo*, Milano, Garzanti, 1972, pp. 321-331).

tutela sempre dibattuta e sempre contestata ma mai totalmente estirpata delle tre unità pseudo-aristoteliche: unità di tempo (un giro di sole, 12 o 24 ore o poco più), unità di luogo (una stanza, o una stessa città), unità d'azione (Corneille: «Bisogna osservare l'unità d'azione, nessuno ne dubita: ma non è difficoltà di poco conto sapere che cosa mai sia questa unità»). La tutela delle unità è ambivalente, giacché il rispetto delle regole induce il drammaturgo a scorci temporali e spaziali inverosimilmente angusti, a una improbabile consequenzialità stretta degli eventi. È impossibile, a rigor di logica, definire il dominio delle regole e quello della verosimiglianza, cosí com'è impossibile tracciare un confine tra il verosimile e il vero, che spesso nella sua crudezza è, sulla scena, ancor meno tollerabile dell'inverosimile (anche senza spingersi, come alcuni aristotelici rigorosi, a distinguere il possibile verosimile, il possibile inverosimile, l'impossibile verosimile e l'impossibile inverosimile). Di fatto, le unità e la verosimiglianza sono mere convenzioni, patti di comodo tacitamente stipulati tra l'autore e il pubblico. E può anche darsi che una convenzione universalmente accettata, sol che ci si rifletta, risulti inverosimile: ma proprio perché è una convenzione, non ci si suole punto riflettere. Un commentatore francese di Aristotele, il padre Rapin, ha la franchezza di riconoscerlo: «Il verosimile è tutto ciò ch'è conforme all'opinione del pubblico»¹³.

Il canto scenico, l'elocuzione canora del dialogo drammatico, è la convenzione di base dell'opera in musica. Come ogni patto, anche questo è accettato e rispettato dai contraenti — gli autori, il pubblico — a determinate condizioni. Le prime opere fiorentine sono favole pastorali, soggetti che, per dirla con Gio. Battista Doni, «rappresentano deità, ninfe e pastori di quell'antichissimo secolo nel quale la musica era naturale e la favella quasi poetica». Tollerabile, anzi auspicabile, in questa età dell'oro rediviva sulla scena di corte, è «la rappresentazione armonica» (ossia sonora, canora) per

le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche i semidei et eroi vetusti, ... e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché, vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti piú conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, piú si conforma con il concetto che si ha dei personaggi sopraumani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico piú alto, piú maestrevole, piú dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno piú del sublime e divino. Si aggiunge che, scostandosi i personaggi simili anche nei costumi e nelle imprese dal comun modo di vivere e di operare, meno maraviglia è che anche nel parlare si discostino e tenghino piú alto del commune portamento delle voci.

¹³ Cit. a p. 372 in J. Scherer, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1950, ch'è la trattazione piú compendiosa di quest'ordine di problemi.

Quest'è il parere del *Corago*, un trattato pratico di mess'in scena che, intorno al 1630, compendia l'esperienza operistica dei primordi, nell'ottica dell'uomo di teatro¹⁴. Ma l'ignoto trattatista riconosce di buon grado che, prima o poi, anche il canto dei personaggi storici, o addirittura contemporanei, finirà per essere accettato pacificamente:

Non si nega però che anche nelle azioni gravi non si sia per poter prendere qualche personaggio vicino ai nostri tempi, se massime si frequentassero [ossia divenissero più frequenti] le rappresentazioni armoniche, perché con il tempo il popolo s'avvezza a gustar ogni cosa rappresentata in musica, onde questo si deve, com'ogn'altro avviso, lasciare a discrezione del poeta prudente, ...

Già il *Corago* indica alcuni tipi di scene cui meglio si attaglia il canto: gli «argomenti di favola o istoria già nota alli auditori»; le scene con «qualche machina» (ossia apparizione divina, sovrannaturale, meravigliosa); i «cori, balli, moresche, abbattimenti» (ossia tumulti e combattimenti). Meglio «fuggir i lunghi soliloqui», i monologhi, «massime i puri narrativi, perché questi forzano il compositor musico a camminare con quella uniformità che tanto dispiace»; sono ammessi i «lamenti» purché «variati con figure [retoriche] et effetti»; si evitino «gli inganni sopra inganni e gli artifici doppii che talvolta si usano nelle comedie», ma ben vengano le arie, ossia — in quest'epoca — le canzoni cantate come tali da un personaggio per suo passatempo o per sentenza di moralità.

Anche l'arcigno Saint-Evremond, entro i limiti proibitivi della «sua» verosimiglianza — ch'è una verosimiglianza corneliana, abitata da personaggi storici, umani, eroici, non mitici o divini o favolosi —, per talune scene ammette la musica:

Io non dico ... che la musica s'abbia a escludere in tutto e per tutto dal teatro. Vi sono delle cose che devono e di quelle che possono esser cantate senza offendere né il verisimile né il decoro. Tutto quello che è preci, voti pubblici, inni, sacrificj, e generalmente tutto quello che appartiene ai riti e alle cirimonie sacre, è stato cantato in tutti i tempi e da tutte le nazioni. Le cose tenere e patetiche, se non cantate, vengono canterellate naturalmente a ognuno: l'espressione d'un amor nascente, la perplessità d'un animo combattuto da affetti contrarij, sono cose adattatissime per il verso, e il verso è adattatissimo per la musica. I Greci hanno introdotto i cori sul loro teatro, e non c'è principio di dubbio che con altrettanta ragione potremmo introdurgli anche noi sul nostro. A mio credere, la repartizione averebbe a esser questa: discorso, consigli di stato e di guerra, cabale e rigiri di corte, negozio, e tutto quello che concerne il consiglio o l'azione, tutto recitato. I Greci facevano di belle tragedie, e ne cantavano qualche cosa: gl'Italiani e i Franzesi ne fanno delle barone e le cantano tutte.

¹⁴ Cfr. *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Firenze, L.S. Olschki, 1983, pp. 63 ss.

In altre parole, per Saint-Evremond sul teatro operistico avrebbe cittadinanza legittima soltanto quella stessa musica che, come «musica di scena», è comunque ammessa nel teatro di recitazione (o quantomeno nelle sue forme meno esclusive). La storia dell'opera ha smentito Saint-Evremond (da Peri a Bussotti, le opere si cantano da cima a fondo), ma paradossalmente gli ha dato anche ragione: nell'opera di ogni epoca — tolto forse soltanto il dramma per musica metastasiano, ch'è il più coerente analogo operistico della tragedia classica francese — proliferano le scene corali, le scene cerimoniali, le scene rituali, le scene pastorali, le scene marziali, le scene venatorie, i balli, le danze, le canzoni cantate come tali, tutte quelle scene, insomma, che giustificano e assolvono in primo grado l'uso teatrale della musica, anzi a gran voce lo chiamano. E questo vale a maggior ragione per le opere del più programmatico realismo o verismo ottocentesco, per il secondo *Boris Godunov* come per la *Cavalleria rusticana*, che contengono più inserti di canzoni e di cori e di danze esibite per passatempo o per «color locale» di quante non ne prevedessero le fonti drammatiche letterarie — Puškin e Verga — donde sono desunti.

Anche il Ritorni pone condizioni al patto-base convenuto tra palco e platea:

XIII. Due condizioni però debbonsi osservare in questo patto tacito cui fa l'autore del melodramma cogli uditori suoi. Prima: che come nella tragedia il verso, così per equal natura di cosa nella melo-tragedia il canto si adoperi solamente in argomenti che accennino tempi eroici, antichi, e da' nostri rimoti, ne' quali una generazione d'uomini, per la virtù quasi più grandi di noi, favellasse magniloquio di sublimi concetti, ed un certo fantastico bello ideale¹⁵ rendesse melliflui, e sonoramente espressivi i suoi concetti, e le voci stesse con cui li proferisse.

La storia dell'opera ottocentesca — di prima e di dopo il Ritorni — è lì a giustificare nei fatti le ragioni che l'autore vorrebbe dedurre dal «bello ideale». I soggetti operistici sono, nella stragrande maggioranza, vetusti, oppure esotici, e comunque remoti: il «color locale» — del medioevo barbarico o del rinascimento cortese, della Gallia druidica o dell'Egitto faraonico — è un incentivo all'interesse artistico (musicale, scenografico, costumistico, rituale), ma anche un filtro ed una salvaguardia poderosa alla verosimiglianza, a «tutto ciò ch'è conforme all'opinione del pubblico», un'opinione assai più accomodante nei confronti dei trascorsi della nobiltà scozzese del XVI secolo o delle popolazioni montane d'un'Elvezia di comodo che non nei confronti dei soggetti rigorosamente contemporanei. Nella *Traviata*, che si svolge a «Parigi e sue vicinanze, nel 1850 circa», scandaloso, indecoroso, prima an-

¹⁵ Nel testo di Ritorni una nota a piè di pagina, dell'autore: «Dell'opera comica parlerò a suo luogo».

cora della *fabula* con la sua ardua morale, era il rispecchiamento senza veli tra la scena e la sala teatrale, filtrato a malapena da un eloquio librettistico perfino più involuto del solito («Volaron già tre lune» per dire tre mesi, «un pio ministro» per dire un prete) ma non senza squarci di immediatezza clinica, «vissuta» («Oh qual pallor!», «Sto meglio», «È strano...»).

La seconda condizione posta dal Ritorni — e sia pure col ricorso ad un paragone scultoreo consono alla teoria del «bello ideale» — tocca un punto cruciale, quello dell'immedesimazione tra lo spettatore ed il personaggio che s'esprime cantando:

Seconda [condizione]: che conseguentemente a questa nonmai esclusa circostanza, l'uditore s'immedesima nella supposizione del canto per favella in quegli eroi, come l'osservatore d'una statua ha già persuaso a sé che il duro smorto marmo sia molle polpa colorata di vivo sangue, cosicché assorto in questa idea, già la vede con suo grande commuovimento palpitare, e per premio del suo sforzo, e della fatta concessione ne riporta la dolcezza di particolari sensazioni, cui una gli può far provare una maggiore verità.

Auden, più d'un secolo dopo, convalida le due condizioni enunciate dal Ritorni, ma con una più divertita percezione del fattore che propizia e provoca l'immedesimazione tra spettatore e personaggio canoro:

Quando di un attore diciamo che recita bene, anche un dramma in versi, noi intendiamo dire che egli simula con arte, cioè coscientemente, atti e gesti che il personaggio da lui interpretato farebbe, nella vita reale, per natura, cioè inconsciamente. Ma per un cantante, come per un ballerino, cantare con «naturalità» le note del compositore non è una simulazione; il suo comportamento è pura arte, dal principio alla fine, in modo imperturbabile e trionfante. Il paradosso implicito in ogni forma teatrale, secondo il quale, cioè, le emozioni e le situazioni dolorose e tristi nella vita diventano sulla scena fonte di piacere, si dichiara molto esplicitamente nell'opera. La cantante può ben recitare la parte della sposa abbandonata sul punto di uccidersi; ascoltandola, capiamo che non solo noi ci stiamo divertendo molto, ma anche lei. In un certo senso, non si potrà mai parlare di opera tragica poiché i personaggi, quali che siano i loro errori e le loro sofferenze, fanno esattamente quello che desiderano. Da ciò, la convinzione che l'*opera seria* non dovrebbe servirsi di soggetti contemporanei, ma limitarsi invece a situazioni mitiche, situazioni, cioè, che coinvolgono necessariamente tutti noi, in quanto esseri umani, e siano quindi accettate, per quanto tragiche possano essere. Una situazione tragica contemporanea come quella del *Console* di Menotti è troppo concreta, troppo evidentemente reale per alcuni, troppo poco per altri, tra i quali il pubblico, che mai riuscirà a dimenticarsi di questo e considerarla come simbolo, diciamo, dell'estraniamento esistenziale dell'uomo. Così, il piacere che naturalmente nasce, in noi e nei cantanti, dall'esecuzione operistica, infastidisce la coscienza con un rimorso di frivolezza¹⁶.

¹⁶ W.H. Auden, *Notes*, cit.

Ma c'è di più. Come in un rito tribale, il cantante è «posseduto» dal proprio personaggio. Il grande virtuoso, che spinge la voce e tutto il corpo ai limiti della resistenza fisica, canta quasi in *trance*: fuori di sé, egli è con la sua voce tutto calato dentro il personaggio, e quest'identificazione magica è esibita al pubblico¹⁷. Né questo meccanismo possessivo è peculiare dell'opera ottocentesca, di Meyerbeer o Verdi o Wagner o Mascagni o Puccini. Nel Settecento, sotto il velo dell'eleganza brillante, della limpidezza agile, la mera estensione fisica dell'ambito vocale o la calibrata potenza degli accenti e delle inflessioni sono le risorse di cui dispongono i primuomini o le primedonne, quasi per spazzar via con flagrante seduzione sensoriale qualsiasi remora logica circa la verosimiglianza, scatenando quel «rapimento» che già nel 1715 il Martello decantava.

4. La duplice condizione posta a garanzia della verosimiglianza operistica è, a ben vedere, contraddittoria. La prima condizione — la preferenza per soggetti, temi, ambienti remoti nel tempo o nello spazio, dove il dialogo cantato riesce meno implausibile e l'evocazione sonora tanto più suadente — impone alla musica operistica un distacco, una distanza, ch'è di segno nettamente contrario al requisito della presenza scenica, della fisica immediatezza, implicito nella seconda condizione, quella che postula l'immedesimazione ideale dello spettatore nel personaggio, e di questi nella voce del cantante. Di fatto, è proprio tra queste due spinte contrapposte che la drammaturgia dell'opera in musica ricerca il punto d'un equilibrio difficile e sempre nuovo, sempre instabile.

Se sarà benevolo, lo studioso di letteratura comparata¹⁸, che si accosta al teatro d'opera partendo dal teatro drammatico o dalle fonti letterarie, sarà incline ad esaltare, nell'opera in musica, le risorse retoriche più che i limiti mimetici, la facoltà di convincere e soggiogare mediante l'inaudito potenziamento espressivo che il canto dà al discorso verbale più che l'evidente difficoltà nel rappresentare sonoramente azioni e contesti di natura logica. Nell'opera in musica, poco può il *suspense* della situazione, molto l'identificazione angosciosa nel personaggio che lo vive. Il colpo di scena è, di solito, previsto e scontato, ma tanto più devastante è l'intensità del contraccolpo ch'esso scatenava: si pensi soltanto al concertato «estatico» ch'è un corredo fisso del gran finale di mezzo tanto nelle opere comiche («Freddo ed immobile Come una statua...» nel *Barbiere di Siviglia*) quanto nelle serie («D'un

¹⁷ Si veda l'eloquente *Lettera sull'opera* scritta (a detta dell'autore) da un etnomusicologo del Benin ad un collega in patria dopo di aver assistito all'*Elektra* straussiana interpretata da Birgit Nilsson all'Opéra, in G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 330-342.

¹⁸ Un bell'esempio di saggio comparatistico applicato all'opera in musica è H. Lindenberger, *Opera. The extravagant art*, Ithaca, Cornell University Press, 1984 (trad. it. in corso di pubblicazione, Bologna, Il Mulino).

vampiro fatal La man su noi passò...» nella *Gioconda*). Il grande monologo argomentativo, il dilemma del Cid, il dubbio di Amleto, nell'opera s'acclimata male e non va disgiunto da un'ombra di pretestuosità (il «Credo» di Jago), ma tanto più lacerante — da «Lasciatemi morire» nell'*Arianna* a «O don fatale!» nel *Don Carlo* — è lo strazio lamentoso d'un'anima che, nella disperazione, si aggira smarrita e, dovunque volga lo sguardo, trova alimento al dolore dissociato, alla mania, allo sconforto. Gli affetti, relegati in una specie di «presente assoluto» svincolato dallo scorrere del tempo, sono elementari, perfino rudimentali, e pronti a capovolgere nel loro opposto (l'innamoramento operistico tipico è il «colpo di fulmine», subito spendibile in una bella melodia), ma tanto più colma è l'estasi o la furia ch'essi scatenano (Auden: «... l'opera è ... imitazione dell'umana ostinazione; si basa sul fatto che non solo noi abbiamo dei sentimenti, ma persistiamo a volere che siano quelli ad ogni costo. Il personaggio dell'opera non potrà essere, quindi, come il personaggio di un romanzo, un individuo potenzialmente buono e cattivo, attivo e passivo, poiché la musica è realtà immediata e in essa potenzialità e passività non possono sussistere»).

La musica, immediata e non riflessiva, è poco portata all'ironia, alla macchinazione, alla dialettica, ma il teatro d'opera ha risorse ineguagliate per dare voce canora e corpo scenico alla pugnace solidarietà comunitaria (il finale II del *Guillaume Tell*) e all'interdetto sgomento collettivo (il finale II del *Lobengrin*), all'espulsione del reprobato dal consorzio civile (Paolo nel finale I del *Boccanegra*) e alla sofferenza del singolo schiacciato dalla massa (Aida nel finale II), alla pietà compassionevole (il finale II dell'*Iphigénie en Tauride*) e alla molteplicità disarmonica e discordante (il finale II del *Don Giovanni*), all'esaltazione sanguinaria (la benedizione dei pugnali negli *Ugonotti*) e all'agape sublime (l'incantesimo del Venerdì Santo nel *Parsifal*).

La storia delle teorie dell'opera — di cui si sono qui citati pochi, pochissimi testimoni, scelti poco men che a caso — è una storia di letterati. Al massimo costoro saranno stati, da letterati, anche librettisti. Di fatto, una tradizione coerente e continua di drammaturgie musicali non esiste, o esiste a intermittenza, dettata più dalle esigenze e dagli interessi dei letterati che da quelli dei musicisti. Una codificazione dei principi drammaturgici del teatro d'opera è stata abbozzata ogni qualvolta il dibattito estetico generale ha indotto i letterati a tener d'occhio anche l'opera in musica; oppure essa è dispersa e polverizzata nelle dichiarazioni dei librettisti, nelle loro riflessioni episodiche dettate dalla prassi e rivolte alla prassi (anche nei rari casi d'un tentativo di formulazione sistematica, come lo intraprese Victor-Joseph-Étienne de Jouy nel suo *Essai sur l'opéra français* poco prima di vedere impietosamente stravolto dal musicista il suo *Guillaume Tell* cavato da Schiller per Rossini¹⁹).

Ben che vada, spunti o abbozzi o brandelli utili di drammaturgia musicale propriamente detta (nell'accezione stretta che al termine dà Dahlhaus) si troveranno nei carteggi dei musicisti (Monteverdi, Jommelli, Mozart, Bellini, Verdi, Puccini, Strauss) coi loro librettisti o con amici competenti. Volgarizzati, ma non perciò meno eloquenti e rivelatori, li si ritrovano nella critica musicale militante, quand'abbia il rango di Edward Hanslick o di Filippo Filippi o di Leone Fortis o di Shaw (o, oggi, di Fedele d'Amico o Andrew Porter).

Date queste premesse, è fatale che la drammaturgia musicale, fino ad oggi, abbia preso perlopiù le mosse dalla considerazione del teatro drammatico per poi valutare sul suo metro le affinità e le difformità che corrono tra di esso e l'opera in musica. Ma il comparatista ingenuo non ignora di dovere ogni volta rovesciare la prospettiva, di dovere ogni tanto mettersi al di qua del cannocchiale, per intendere ragioni che, viste dall'altra parte, sono francamente irragionevoli e che però, viste da questa parte, sono sempre parse tanto ovvie e ragionevoli da non doverle esplicitare bensì soltanto realizzare nella pratica realtà d'un'azione drammatica musicale appieno intellegibile al proprio destinatario, il pubblico.

5. Ecco, drastico, il parere d'un musicista:

Prima di tutto non bisognerebbe identificare l'opera col dramma parlato. Piuttosto essi dovrebbero venir nettamente distinti fra loro, come l'uomo e la donna. ... La condizione prima mi pare la scelta del testo. Mentre per il dramma parlato esistono, quanto all'argomento, possibilità quasi illimitate, per l'opera si prestano solo quei soggetti che *senza musica non si sostengono*, né potrebbero raggiungere una piena espressione, quei soggetti che anelano alla musica e solo attraverso di essa trovano il loro compimento. Perciò il campo di scelta di un soggetto d'opera, quale io lo immagino per il più luminoso futuro dell'arte musicale, è assai limitato. Per raggiungere il nostro scopo è necessario che il pubblico partecipante venga educato e si lasci educare. Intanto, che si liberi del concetto e dei presupposti del dramma parlato come contrari alla natura dell'opera; ...

Che queste parole di un compositore ch'era anche un intellettuale, Ferruccio Busoni, siano state scritte per un saggio di «considerazioni sulle possibilità dell'opera» (1921)²⁰ da adibire a introduzione della partitura di un *Doktor Faust* compilato sulla scorta d'una tradizione letteraria e drammatica che corre da Marlowe a Lessing a Goethe a Shaw, è invero un paradosso rivelatore.

Il teatro d'opera, quanto ai soggetti drammatici, vive d'accatto. Si contano sulle dita di una o due mani le opere di repertorio che — come

¹⁹ Cfr. A. Gerhard, «Sortire dalle vie comuni». *Wie Rossini einem Akademiker den «Guillaume Tell» verdarb*, in *Oper als Text*, a cura di A. Gier, Heidelberg, C. Winter, 1986.

²⁰ Il saggio si legge in F. Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di F. d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 116-130.

Così fan tutte o i *Maestri cantori di Norimberga* o il *Cavaliere della rosa*²¹ — non discendano da un modello letterario diretto, sia esso drammatico o narrativo. In questo, il teatro d'opera non fa che spingere a conseguenze estreme una «legge» comunque valida per il teatro letterario dell'età moderna, che nella sua stragrande maggioranza desume la materia drammatica da fonti letterarie o storiche preesistenti e in pochi casi soltanto ricorre a materiali d'invenzione²². Con questo vantaggio in più per il teatro d'opera, che, attingendo per l'appunto anche al teatro letterario, esso sfrutta un mercato copiosissimo di soggetti già drammatizzati.

Le fonti epiche e narrative, beninteso, non mancano, e anzi in certe epoche preponderano. Si va dalle *Metamorfosi* d'Ovidio, serbatoio di temi mitologici cui attingono le favole pastorali degli inizi come la *tragédie lyrique* sei-settecentesca, ai poemi moderni dell'Ariosto (dove infiniti *Orlandi*), del Tasso (dove molteplici *Armide*) o del Marino (dove parecchi *Adoni*), da Omero (*Il ritorno d'Ulisse in patria*) ai romanzi e racconti di Prosper Mérimée (la *Carmen* e, prima, dalla *Cronaca del regno di Carlo IX*, gli *Ugonotti*), dall'epica germanica (*l'Anello del Nibelungo*) alla narrativa d'indole popolare (il *Franco cacciatore*), dalle fonti storiche medievali (il *Principe Igor*) all'Antico Testamento (il *Mosè e Aronne*), da Virgilio (i *Troiani*, oltre allo stuolo delle *Didoni*) alla narrativa russa (la *Dama di picche* da Puškin, il *Naso da Gogol'*), dal racconto di Thomas Mann (*Morte a Venezia*) a quello di Henry James (*Il giro di vite*), dal romanzo avventuroso e galante (*Mannon*) a quello epistolare (*Werther*), eccetera. Se il romanzo lungo o l'epica o la fonte storica danno al librettista ampio campo di autonoma scelta, il romanzo breve o il racconto offrono il pregio di una situazione concisa e perlopiù unitaria, ben «messa a fuoco», incentrata non tanto, come il dramma, sulla crisi dell'eroe quanto sul sopravvenire sorprendente, impreveduto, di un evento esterno che di colpo modifica la condizione dei personaggi. Non occorre dire quanto un tal meccanismo riesca congeniale ad una drammaturgia che, come quella operistica, dura qualche fatica nel dar voce al dilemma ed alla determinazione attiva del protagonista ed è invece capacissima di amplificarne a dismisura gli affetti, coinvolgendo nel suo panico il sentimento, ostile o solidale, della natura e della comunità che lo circondano.

Ad onta del postulato di Busoni, l'opera in musica attinge a piene

²¹ Cfr. K. Kramer, *Da Ponte's «Così fan tutte»*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1973 («Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philosophisch-historische Klasse», 1973, n. 1), e A. Steptoe, *The sources of «Così fan tutte»: a reappraisal*, in «Music and Letters», LXII, 1981, pp. 281-294, nonché il capitoletto sulle fonti in A. Jefferson, *Richard Strauss. Der Rosenkavalier*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

²² Una rassegna sommaria ma eloquente si legge nel capitolo dedicato ai «temi» in T. Kowzan, *Littérature et spectacle*, La Haye-Paris, Mouton, 1975, pp. 79-159.

mani alla letteratura teatrale. La riduzione del teatro tragico antico a libretto d'opera è invero problematica, tanto è immenso lo scarto dai principii formali e dalle radici antropologiche, che sottendono la drammaturgia sofoclea, euripidea, seneciana (si veda il «caso» Euripide trattato da Dahlhaus in quest'antologia). Più dell'adozione di materiali narrativi ed epici il ricorso al teatro tragico antico suscita le censure dei letterati, giacché, alla mera lettura comparativa, l'apparente identità del mezzo espressivo giuoca a netto sfavore del libretto, sempre più sommario e condensato e grossolano dell'originale letterario. Non sarà certo un caso che, di tutte le tragedie di Quinault e Lully, la sola a suscitare una critica letteraria specifica — e non la solita generica avversione o diffidenza degli intellettuali verso il teatro d'opera — sia stata l'*Alceste* (1674), ricavata da Euripide²³, a differenza da tutte le altre, desunte da Ovidio o da materie epiche moderne. Che la poesia epica e romanzesca rappresentasse una cava, una pietraia di pubblico dominio donde il drammaturgo poteva cavare a beneplacito la propria materia teatrale, era dato per pacifico: che il testo d'una tragedia, ossia un testo comunque drammatico, subisse le alterazioni necessarie a trasformarlo in tragedia « lirica », ossia operistica, veniva invece avvertito come una deturpazione. Ciò nondimeno la recezione del teatro greco accompagna la storia dell'opera dal Seicento al Novecento, dalla *Statua di Prometeo* di Calderón de la Barca (da Eschilo)²⁴ alla *Elektra* di Hofmannsthal e Strauss (da Sofocle), dall'*Oedipus Rex* di Cocteau e Stravinskij (da Sofocle) all'*Incoronazione di Poppea* di Busenello e Monteverdi (da Seneca)²⁵.

Il procedimento di gran lunga più frequente è quello della riduzione a libretto di una *pièce* teatrale recente, tragica o comica, e di successo. È il caso dei libretti ricavati dal ciclo di Figaro di Beaumarchais per Paisiello, per Mozart, per Rossini; dei libretti donizettiani ricavati in gran copia da *pièces* parigine coeve (comprese le riduzioni teatrali dei romanzi storici di Walter Scott, di cui tratta in quest'antologia Giovanni Morelli); dei libretti ricavati dal teatro di Victor Hugo per Donizetti, Verdi, Ponchielli (sebbene il loro successo operistico sia spesso risultato assai più colmo e longevo di quello teatrale, come illustra Piero Weiss in questo volume); dei libretti cavati da Voltaire, autore in voga in Italia intorno al 1800, e fonte di molti balli pantomimici non meno che di libretti rossiniani; dei drammi per musica de-

²³ Si veda la *Critique de l'opéra, ou examen de la tragédie intitulée Alceste* (1674) di Charles Perrault, in *Quellentexte zur Konzeption*, cit., pp. 127-136 (e il sunto commentato in L. Bianconi, *Il Seicento*, cit., p. 240 ss.).

²⁴ Cfr. l'edizione critica del testo e della musica, con commento storico-critico, di P. Calderón de la Barca, *La estatua de Prometeo*, a cura di M. Rich Greer e L.K. Stein, Kassel, Reichenberger, 1986.

²⁵ Cfr. E. Rosand, *Seneca and the interpretation of «L'incoronazione di Poppea»*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII, 1985, pp. 34-71.

sunti dai due Corneille, da Racine e dagli altri tragici francesi classici nel primo decennio del XVIII secolo in Italia; dei drammi di Giulio Rospigliosi (e non solo suoi) di fonte iberica a metà Seicento; dei drammi verdiani presi da Schiller o da García Gutierrez; dei drammi pucciniani tratti da Sardou o Belasco; eccetera. Alla stessa categoria appartengono di diritto quei libretti presi da drammi magari assai vetusti ma accolti sulle scene drammatiche soltanto pochi anni prima di essere rifiuti in libretti operistici: è il caso del *Boris* scritto da Puškin nel 1825, edito nel 1830, ma inscenato soltanto nel 1870, quattro anni prima dell'opera musorgskiana, è il caso del *Wozzeck*, è, più in generale, il caso della fortuna operistica ottocentesca di un autore che l'Ottocento europeo «riscopri» e fece suo: Shakespeare.

La preminenza del teatro letterario come fonte librettistica primaria è comprovata da casi numerosi di romanzi che, prima di diventare libretti, sono passati per le scene drammatiche: è il caso della *Pamela* di Richardson (1741) ridotta da Goldoni prima in commedia (1750), indi in libretto (la *Buona figliuola*, 1756); della *Dame aux camélias*, romanzo costruito sopra un fatto d'attualità (1845) da Alexandre Dumas fils (1848), ridotto per le scene dal medesimo autore (1852), e divenuto infine *La traviata* (1853); della *Bobème* pucciniana (1896) desunta dalle *Scene della vita di bobème* narrative (1845-1849) ma anche dal dramma che l'autore stesso, Henry Murger, ne cavò per le scene parigine (1849); della *Cavalleria rusticana* che i librettisti di Mascagni (1890) presero dalle «scene popolari» teatrali (1884) e non già dalla novella (1880) di Verga.

Non mancano i casi di contaminazione tra fonti epiche e drammatiche: sebbene rari, sono sempre dettati da palesi esigenze drammaturgico-musicali, e sono perciò eloquenti. I *Troiani* sono presi dall'*Eneide*, che di Berlioz era un *livre de chevet*, ma l'episodio culminante dell'opera — ed il primo cui Berlioz mise mano nella composizione musicale — è l'immenso, statico duetto notturno di Enea e Didone alla fine dell'atto IV («Nuit d'ivresse et d'extase infinie! ... Par une telle nuit, fou d'amour et de joie, Troilus vint attendre aux pieds des murs de Troie La belle Cressida...»), una «litanìa amorosa» che il musicista, librettista di se medesimo, desunse quasi di sana pianta — nel principio costruttivo ad antifona con *refrain*, nell'evocazione propiziatoria di eroici e mitici amori del passato, nella citazione pressoché letterale di taluni versi — dal notturno dialogo amoroso che Lorenzo e Jessica, con scherzosa tenerezza, intonano ad apertura dell'atto V del *Mercante di Venezia* di Shakespeare, l'altro idolo fatale di Berlioz («In una notte come questa, Troilo, io credo, salì sulle mura di Troia ed esalò in sospiri la sua anima, volto verso le tende dei Greci, dove quella notte giaceva Cressida...»). Viceversa, nel *Falstaff* verdiano, che ricalca dappresso la commedia shakespeariana (non senza interpolazioni dall'*Enrico IV*), Boito ha incastonato un episodio amoroso, anch'esso not-

turno, imbastito su un pretesto narrativo tratto dal *Decameron* (e intriso di recondite allusioni ai sonetti erotici di Shakespeare, ossia al terzo genere letterario accanto al drammatico e all'epico: il lirico)²⁶. Del pari, nell'*Otello* rossiniano, preso da Shakespeare (nella versione addomesticata di Jean François Ducis), l'atto III si apre con un innesto epico-lirico, la canzone del Gondoliero che «da lungi ... scioglie all'aura un dolce canto». «Da lungi» vengono anche le parole, tratte dall'episodio di Paolo e Francesca nella *Divina Commedia*: «Nessun maggior dolore Che ricordarsi del tempo felice Nella miseria». L'interpolazione dantesca è una «chiave», a scopo ed effetto psicologico: quella voce remota — che soggiogò le platee ottocentesche d'Italia e d'Europa, Stendhal e Liszt compresi — «scuote» Desdemona dall'apatia e la induce a dar sfogo al dolore nella non meno famosa Canzone del salice²⁷.

Si danno anche casi di opere che prendono a pretesto altre opere: la *Manon Lescaut* di Puccini discende dalla *Manon* di Massenet, la *Muta di Portici* di Auber dal *Masaniello* di Michele Carafa, il *Barbiere* rossiniano da quello paisielliano, il *Don Giovanni* di Mozart da una lunga progenitura. Le due *Armide* di Lully (1686) e Gluck (1777) condotte sullo stesso dramma di Quinault rappresentano invece il caso estremo del riuso e della ricomposizione d'uno stesso dramma per musica che — con le poche o molte modifiche necessitate dalla nuova veste musicale — è prassi corrente, ovvia, scontata nel Settecento, talvolta «autorizzata» dal drammaturgo primo (è il caso del Metastasio risarcitore di drammi suoi, illustrato qui da Reinhard Strohm) e talaltra «autorizzata» invece dalla non minore autorevolezza del drammaturgo musicale (è il caso di Händel).

Il rapporto di dipendenza dal teatro letterario tocca un limite massimo nell'adozione letterale di testi drammatici inalterati, sottoposti tutt'al più ad una semplice sforbiciatura di comodo. È il fenomeno della cosiddetta «Literaturoper», ossia «opera letteraria» (in contrapposizione con «opera librettistica»), che il teatro musicale del secolo XX — dal *Pelléas* di Maeterlinck/Debussy alla *Salome* di Wilde/Strauss, dalla *Lulu* di Wedekind/Berg ai *Soldaten* di Lenz/Zimmermann — può praticare perché la musica moderna, allentato o lacerato o dissolto il tessuto connettivo dell'armonia tonale, ha acquistato la duttilità sintattica e fraseologica necessaria per assimilare un testo prosastico, senza più bisogno di passare attraverso quel processo di versificazione e metricizzazione — magari scadente ma sempre efficiente — ch'era, prima di Wagner, il compito primo del librettista che imbastiva un dramma per la musica.

²⁶ Cfr. W. Osthoff, *Il sonetto nel «Falstaff» di Verdi*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 157-183.

²⁷ Cfr. R. Dalmonte, *La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento. Ricerche di metodo strutturale*, in «Rivista italiana di musicologia», XI, 1976, pp. 230-313.

Ma proprio la *Literaturoper*, che in apparenza sposa il testo drammatico senza violentarlo, rivela la veridicità del precetto busoniano: doversi distinguere nettamente tra loro opera e dramma, «come l'uomo e la donna». Quello spozializio, infatti, si stipula non già per una «naturale» adesione del discorso musicale ad un discorso dialogico che, intatto nella lettera, permanga inalterato anche nel suo funzionamento retorico e logico e perciò sovrasti o «fori» o insomma ignori l'addobbo sonoro del tessuto vocale e sinfonico, bensì si consuma — sempre che si consumi — mediante una decostruzione radicale del testo drammatico e delle sue ragioni, ch'è la condizione inalienabile per poterne ricostruire il senso nell'articolazione formale, logica, discorsiva d'un mezzo artistico — la musica — dotato di ragioni, facoltà e difficoltà proprie. (Il saggio di Treitler, in questo volume, dà conto del felicissimo tra questi connubi, mentre altrove Carl Dahlhaus ha dimostrato gli stravolgimenti — consapevoli e necessari e utili — che la drammaturgia di Wedekind subisce nel *découpage* e nella reimbastitura della *Lulu*²⁸.)

Riconosciuto che la drammaturgia musicale non può né vuole — neppure sotto le specie della *Literaturoper* — ridursi a mero parassita della drammaturgia letteraria, conta poco accertare se il libretto provenga da un testo narrativo dove il discorso diretto dei personaggi scarseggia e gli eventi sono selezionati dalla visuale di un narratore di volta in volta onnisciente (Mann) o impassibile (Flaubert), oppure provenga da un testo drammatico dove gli eventi stessi sono filtrati e risolti in un discorso diretto pervasivo che però resta, nelle sue forme poeticamente più suggestive, poco accessibile all'eloquio musicale. Compito eminente di una drammaturgia musicale comparativa che non voglia considerarsi mera propaggine melodrammatologica di una comparatistica intrinsecamente letteraria sarà dunque quello di appurare, caso per caso, le condizioni, i meccanismi, i congegni che consentono di produrre un dramma musicale muovendo da uno spunto che potrà essere a beneplacito epico o drammatico, e che ammetterà sia gl'incroci e gl'ibridi di temi e motivi letterari eterogenei (come nel *Tannhäuser* di Wagner, nella *Forza del destino* di Verdi, nell'*Orfeide* di Malipiero, nel *Prigioniero* di Dalla-piccola), sia il ricorso a materiali da trattare come fossero crudi, letterariamente inconditi, ma che dovrà pur sempre fare affidamento su una qualche pre-scienza da parte del pubblico. È in tal senso che importa, e molto, interrogarsi sulla provenienza dei materiali drammatici, accertare se e quanto e come essi fossero — e siano tuttora — posseduti dagli spettatori, in presa diretta oppure di riflesso o per sentito dire.

²⁸ C. Dahlhaus, *Berg und Wedekind. Zur Dramaturgie der «Lulu»*, in *Alban Berg Symposion* Wien 1980, a cura di R. Klein, Wien, UE, 1981, pp. 12-19 (riprodotto, insieme con altri saggi sulla *Literaturoper*, in C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, Katzbichler, 1983, pp. 165-173).

6. Felice Romani, il più fecondo dei librettisti ottocenteschi, considerava se stesso il Pigmaliote di Vincenzo Bellini:

Io solo lessi in quell'anima poetica, in quel core appassionato, in quella mente vogliosa di volare oltre la sfera in cui lo stringevano e le norme della scuola e la servilità della imitazione, e fu allora ch'io scrissi per Bellini il *Pirata*, soggetto che mi parve adatto a toccare, per così dire, la corda più rispondente del suo cuore, né m'ingannai²⁹.

Con anglico *understatement*, il librettista Auden convalida a modo suo la dichiarazione dell'illustre collega:

I versi di «Ah non credea» nella *Sonnambula*, benché di scarso interesse alla lettura, adempiono esattamente al loro compito: suggerire a Bellini una delle più belle melodie che siano mai state scritte per lasciarlo poi libero di comporla. I versi del librettista non si rivolgono al pubblico; sono in realtà una lettera privata del librettista al compositore. Hanno un loro momento di gloria, quello in cui suggeriscono una determinata melodia; dopodiché, sono da abbandonarsi come, per un generale cinese, la fanteria. Devono farsi dimenticare e non pensare più a se stessi³⁰.

In realtà, il poeta Auden aveva un'alta considerazione del libretto d'opera:

In quanto forma artistica basata sulla parola, l'opera è l'estremo rifugio dello stile elevato; soltanto a quest'arte potrà ancora dare il suo contributo quel poeta che nutrisse qualche nostalgia per l'epoca perentoria in cui ai poeti era concesso di esprimersi nella maniera grande: a patto che costui si dia la pena d'imparare il mestiere, e sia abbastanza avventurato da trovare un compositore in cui credere³¹.

Il «mestiere» del librettista, la sua abilità nell'inviare al musicista «lettere private» efficaci, è delicatissimo. L'opera in musica impone tirannica le proprie leggi al soggetto drammatico (la *fabula*) e all'intreccio dell'azione (il *plot*): se il musicista è l'esecutore materiale di quella tirannia, tocca al librettista, intermediario fra le parti, l'ambiguo compito di fornirgliene l'occasione e insieme di guidarne a buon fine l'arbitrio.

Non ogni soggetto, non ogni intreccio tollera di essere messo in scena musicalmente. Monteverdi, in una lettera famosa (9 dicembre 1616), rifiuta una favola marittima:

²⁹ E. Branca, *Felice Romani ed i più riputati maestri di musica del suo tempo*, Torino, Loescher, 1882, p. 128 s.

³⁰ W.H. Auden, *Notes*, cit.

³¹ W.H. Auden, *Secondary worlds*, cit., p. 116. Che il teatro d'opera sia oggi, non solo per gli autori bensì per la cultura tutta, «l'estremo rifugio dello stile elevato» nel consorzio delle arti, è la tesi-guida del libro di Lindenberger cit. qui alla nota 18.

Ho visto gli interlocutori esser venti, amoretti, zeffiretti e sirene ... Come ... potrò io imitare il parlar de' venti, se non parlano?! E come potrò io con il mezzo loro muovere li affetti? Mosse l'Arianna per essere donna, e mosse parimente Orfeo per essere omo, e non vento. Le armonie imitano, loro medesime e non con l'orazione, e li strepiti de' venti, e il belar delle pecore, il nitrire de' cavalli e va discorrendo, ma non imitano il parlar de' venti, che non si trova!

(Pare addirittura che Monteverdi controproponesse un'*Alceste* di discendenza euripidea, umanissima anzichè, che sarebbe stata una novità assoluta a quell'epoca.) **Mascagni**, nel 1895, rifiuta di fare il bis della *Cavalleria* con la *Lupa* di Verga. A Giulio Ricordi che gliel'aveva proposta per libretto scrive:

Le recherò un grande dolore dicendole francamente, recisamente ciò che io penso de *La Lupa*: la trovo impossibile sotto tutti i rapporti, un soggetto monotono e per nulla adatto alla musicabilità, un intercalare per metà siciliano e per metà toscano; quella madre, quella figlia che se ne dicono di tutti colori, il carattere della Pina scoccante da cima a fondo, quel ballo con canto di stornelli, quei mobili delle parti secondarie, quella poesia fatta unicamente di stornelli e di rispetti. Tutto dà un carattere soverchiamente greve al lavoro, ci sono bellissime scene come quella del principio dell'atto secondo ed altre, ma il lavoro melodrammatico per me non c'è assolutamente. Verga ha voluto dare al pubblico un fatto di cronaca siciliana, presentandolo nella sua completa rusticità e nel suo lavoro c'è del carattere, c'è del sapore in qua e in là, ma si provi qualcuno a metterlo in musica; verranno fuori delle belle melodie sul canto «Luna bianca Luna», su quella specie di rispetto della Pina «Garofano pomposo», su altre cosette ancora; ma quelle melodie sembreranno sempre appiccate, il resto sarà monotono. ... Ma tutto questo sarebbe il meno male, il vero male, sempre per me, sta nel soggetto. Guardiamo un po' il punto culminante del fatto, cioè il finale dell'atto primo, quando riesce a possedere la prima volta Nanni. Nanni e Pina vanno nei cespugli a fare il loro... primo atto: la scena rimane vuota, le annotazioni del libretto fanno sentire i grilli, il vento, i cani, le frasche e tante altre belle cose, il guardiano però sente qualcosa che il pubblico non sente e grida il chi va là. Nanni rientra in scena pallido, sconvolto, dice la didascalia e, poteva aggiungere, abbottonandosi i pantaloni: «il primo atto è finito». Il pubblico la capirà certamente, e allora?³²

Tra la favola cortese e il pezzo veristico corrono quasi tre secoli — e si senton tutti —, ma l'uno e l'altro musicista vengono a dire la stessa cosa: perché se ne possa cavare un libretto d'opera, qualsiasi soggetto al mondo dovrà presentare un interesse drammatico che si concretizzi in una tangibile presenza scenica (degli eventi, o quantomeno degli affetti scatenati dagli eventi), e il presupposto di tale presenza scenica sta nella piena immedesimazione del personaggio canoro nella voce del cantante. Zeffiri e sirene, grilli e frasche, van bene per contorno: ma

³² Cit. in *Teatro dell'Italia unita. Atti dei convegni (Firenze 1977 e 1978)*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 299 s.

non si reggono senza un'azione umana che si svolga palese sotto gli occhi dello spettatore.

Per Louis Véron, manager dell'Opéra di Parigi negli anni fulgidi della grande spettacolarità di Scribe e Meyerbeer (1831-1835),

un'opera in cinque atti potrà vivere soltanto mediante un'azione profondamente drammatica, che metta in giuoco le grandi passioni del cuore umano e un forte interesse storico. Ma quest'azione drammatica deve essere tale da poterla comprendere anche alla sola vista, come un balletto.

Presenza fisica, oltre che scenico sfarzo. Il teorico e didatta musicale **Antoine Reicha**, nel suo *Art du compositeur dramatique* (Parigi, 1833), dà invece al librettista alcuni consigli di bassa cucina, ma proprio perciò rivelatori, a suffragio dell'assunto impresariale di Véron: (1) qualsiasi buona commedia o tragedia dotata di un vero interesse, tale da accattivare lo spettatore, può fungere da opera; (2) **per convertire siffatta commedia o tragedia in un buon soggetto operistico occorre rallentare l'azione e la successione degli eventi**, sopprimendo le scene non indispensabili e scorciando quanto più possibile i dialoghi e i monologhi; (3) nell'*opéra comique*, che comporta i dialoghi recitati senza canto, tutto ciò ch'è davvero interessante dev'essere posto in musica e non lasciato in forma di dialogo; (4) il poeta dovrà introdurre pezzi concertati e cori quanto più spesso possibile; (5) le scene in cui il personaggio rimane da solo e però in una situazione interessante andranno stese in recitativo accompagnato seguito da un'aria; (6) le scene che coinvolgono più personaggi debbono concludersi possibilmente con un concertato, e le scene finali degli atti importanti vanno musicate per intero onde creare un finale brillante cui partecipino tutti i cantanti³³.

Ignaro o disdegnoso di siffatti precetti artigianali, Victor Hugo — ossia l'artefice inconsapevole di meravigliosi libretti potenziali come la *Lucrece Borgia*, *Hernani* o *Le Roi s'amuse* — perpetrò il peggio tra i libretti francesi dell'Ottocento quando nel 1836 (l'anno degli *Ugonotti*) dalla matassa storica del proprio romanzo *Notre-Dame de Paris* cavò il groviglio d'un libretto d'opera (*La Esmeralda*, musica di Louise Bertin) privo di nodo drammatico e sprovvisto — per troppo zelo pittoresco e grottesco e descrittivo e coloristico — di quel giuoco dinamico e serrato tra i singoli e la moltitudine ch'è la risorsa suprema del *grand opéra* ma che vuol essere pilotata accuratamente nella distribuzione delle durate, degli indugi e degli scatti, in una successione necessaria di pezzi solistici atti a dar corpo ai personaggi individuali, di cori atti a dar voce alla massa, e di *tableaux* concertati che diano spessore e peso al colpo di scena³⁴.

³³ I passi di Véron e Reicha sono citati in K. Pendle, *Eugène Scribe and French opera of the nineteenth century*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1979, p. 48 ss.

³⁴ Cfr. A. Gerhard, *Die Macht der Fatalität. Victor Hugo als Librettist*, in *Perspektiven*

A differenza da Victor Hugo, il mediocre e vituperato **Abbé Pellegrin** che per Rameau cavò *Hippolyte et Aricie* (1733) dalla *Phèdre* di Racine (1677) conosceva benone il mestiere del librettista: e davvero non gli doveva mancare la sicurezza dei propri mezzi per por mano a tanto azzardo, visto che si trattava della più feroce e torbida delle tragedie raciniane e che — come s'è detto — la *tragédie lyrique* malvolentieri ricorreva a fonti drammatiche, preferendo le materie narrative mitologiche. (*Phèdre* aveva quantomeno il requisito minimo d'una valenza mitica evidente³⁵, più spiccata di *Britannicus* o *Bajazet* o *Mithridate* o *Alexandre le Grand*, che semmai — non a caso — trovavano imitatori nel dramma per musica italiano settecentesco, rigorosamente «storico»³⁶.) Ebbene, il confronto tra *Phèdre* e *Hippolyte*, preso qui a titolo d'esempio, la dice lunga sulle metamorfosi di *fabula* e *plot* che la drammaturgia operistica, sempre, necessita e procura, e che sarebbe miopia considerare soltanto travisamenti o aberrazioni.

7. Se si riduce l'intreccio di *Phèdre* e di *Hippolyte* ad una tabulazione di comodo, risultano subito evidenti, attraverso le manipolazioni del librettista, talune — le più vistose — difficoltà incontrate nel trasferimento d'uno stesso soggetto (che si dà per noto) dal genere della tragedia classica a quello della *tragédie lyrique*, dall'un sistema di obblighi e divieti convenzionali all'altro.

L'azione della *Phèdre*, articolata in cinque atti, si svolge in un unico luogo, dai caratteri scenici indefiniti. Il testo è praticamente privo di didascalie. Tutta l'azione, ivi compresi i gesti scenici, è risolta in dialogo, o implicita in esso.

Atto I, scena 1: Hippolyte vuole partire alla ricerca del padre Thésée, dato per morto, e sottrarsi all'amore per Aricie.

I, 2-3: Phèdre, sposa di Thésée, istigata dalla confidente Oenone, confessa con tormentata reticenza l'amore ch'ella cova per il figliastro Hippolyte, un amore — dinasticamente se non genealogicamente incestuoso — che la consuma.

I, 4-5: l'annuncio della morte certa di Thésée, più che lutto, suscita in Phèdre, assecondata da Oenone, la speranza di poter appagare un desiderio amoroso altrimenti inconfessabile.

II, 1-2: riluttante, Hippolyte confessa ad Aricie il proprio amore per lei, ch'è ricambiato ma viola l'esplicito divieto imposto da Thésée per ragioni politiche.

der Opemforschung. Bericht vom Kolloquium der Werner-Reimers-Stiftung, Bad Homburg v.d.H. 1985, a cura di A. Gier e J. Stenzl, in corso di stampa.

³⁵ Sulle funzioni della mitologia antica nella cultura francese del Settecento cfr., per esempio, J. Starobinski, *Le mythe au XVIII^e siècle*, in «Critique», XXXIII, 1977, pp. 975-997.

³⁶ Per l'influsso sia teorico che drammaturgico del teatro classico francese sul teatro d'opera italiano cfr. P. Weiss, *Teorie drammatiche e «infrancosamento»: motivi della «ri-forma» melodrammatica nel primo Settecento*, in *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, a cura di L. Bianconi e G. Morelli, Firenze, L.S. Olschki, 1982, pp. 273-296.

II, 3-5: in un dialogo che sfocia in un diverbio rovinoso, Phèdre dichiara — prima per allusioni mitiche, poi con rabbiosa crudezza — il proprio amore furibondo ad Hippolyte, che la respinge inorridito; Phèdre vuole uccidersi con la spada sottratta ad Hippolyte, ma viene trattenuta da Oenone.

II, 6: si viene a sapere che forse Thésée non è morto.

III, 1-2: Phèdre, adontata per il rifiuto di Hippolyte, progetta di accattivarlo con l'ambizione del trono e, in un'invocazione ch'è anche un'invettiva, chiede l'intercessione di Venere.

III, 3: la notizia certa dell'imminente ritorno di Thésée sconvolge i piani e acuisce la colpevolezza di Phèdre, ma Oenone per tutelarne il buon nome concepisce il proposito di rovesciare su Hippolyte l'accusa calunniosa d'un tentato amore incestuoso per la matrigna.

III, 4-6: il saluto di Thésée viene respinto da Phèdre con allusiva e misteriosa laconicità; Hippolyte, interrogato dal padre a tal riguardo, rifiuta di delucidare gli enigmi e oppone un silenzio ch'è ancor più angoscioso per Thésée.

IV, 1-2: Oenone, interrogata da Thésée, accusa Hippolyte di aver attentato al pudore di Phèdre; interrogato a sua volta, Hippolyte, reticente per rispetto filiale, non si discioglie dall'imputazione di incesto ed adulterio, se non dichiarando il proprio (colpevole) amore per Aricie.

IV, 3: Thésée, convinto in cuor suo della colpevolezza di Hippolyte, invoca da Nettuno la morte del figlio.

IV, 4-6: Phèdre discioglie Hippolyte, ma in termini equivoci che Thésée non intende, ed intercede perché il padre non punisca il figlio con la morte. Ma apprendendo da Thésée che Hippolyte ama Aricie, si scatena furibonda in lei la gelosia. Augura perdizione ad Oenone, strumento malefico d'un amore che vorrebbe non aver mai pascato.

V, 1-2: Hippolyte e Aricie si dispongono a fuggire insieme.

V, 3-5: interrogata da Thésée, Aricie convalida la deposizione di Hippolyte e insinua sospetti contro Phèdre. Thésée, ormai dubbioso, vorrebbe interrogare ancora Oenone, che però s'è tolta la vita, mentre Phèdre è in preda ad un languore mortale.

V, 6: il messaggero Théramène in un racconto portentoso riferisce a Thésée la morte di Hippolyte, assalito da un mostro marino.

V, 7: Phèdre confessa la propria colpa e scagiona Hippolyte, indi muore.

Secondo i canoni della *tragédie lyrique*, i cinque atti dell'*Hippolyte et Aricie* di Rameau — preceduti dall'obbligatorio prologo che enuncia l'argomento in forma di contrasto tra divinità pagane concorrenti (Diana, l'Amore, Giove, Cupido) — **si svolgono in cinque località diverse, dalla connotazione scenica nitida, vanno ricolmi di azioni scenicamente palesi, e sono tutti costruiti attorno ad un *divertissement*, ossia ad un episodio comunitario o collettivo di natura cerimoniale o rituale o festevole che dia ampio pretesto allo sfoggio di cori, canti, suoni e danze.** Basterebbero questi requisiti a necessitare deviazioni importanti dal soggetto tragico raciniano, che soggiace altresì all'obbligo del lieto fine: su Oenone cala l'oblio alla fine dell'atto III: Phèdre si accommiata alla fine del IV piangendo la morte dell'amato figliastro

provocata dal suo amore; Hippolyte viene salvato nel V da Diana, dea casta e pronuba che lo dà per sposo ad Aricie; e però Thésée, per punizione dell'ingiusta condanna di Hippolyte, non rivedrà mai più il figlio. Ma ancor più rivelatrice è la distribuzione della materia tragica nei cinque atti.

Tempio consacrato a Diana.

Atto I, scene 1-2: Aricie, obbligata a prendere i voti sacerdotali di Diana per decreto di Thésée (*air*), e Hippolyte si palesano a vicenda un amore fino allora nascosto (*duo*).

I, 3-5 (*divertissement*): marcia, coro e *airs* delle sacerdotesse di Diana; Phèdre, sopraggiunta con Oenone, apprende da Aricie ch'ella prende i voti sotto costrizione; coro indignato delle sacerdotesse; Phèdre, che teme in Aricie una rivale potenziale, invoca la distruzione del tempio, ma il coro delle sacerdotesse impetra l'intervento di Diana che, col fragore del tuono, compare in difesa del culto e di Aricie.

I, 6-8: Phèdre ingelosita (*air*) ed Oenone, rimaste sole, apprendono la notizia della morte di Thésée; Oenone estorce a Phèdre l'ammissione d'un amore ormai palese per il figliastro, e ne alimenta la speranza.

L'entrata degl'inferi.

II, 1: Tisiphone, la furia della rappresaglia, contende a Thésée l'accesso agl'inferi (*duo*), donde l'eroe vuole strappare l'amico Piritoo.

II, 2: si apre il fondo della scena: Plutone, assiso in trono con le tre Parche ai piedi, minaccia di morte Thésée, che lo supplica (*air*).

II, 3-5 (*divertissement*): Plutone convoca in giudizio le divinità infernali: cerimonia giudiziaria (cori, danze, *airs*); verdetto di morte pronunciato dalle Parche (*trio*); Thésée, con un'eroica invocazione, s'appella a Nettuno (coro di diniego delle furie infernali); compare Mercurio (*air*), latore d'un indulto di Giove: Thésée potrà tornare tra i vivi, ma le Parche (in un *trio* dai contorcimenti armonici formidabili e dal profilo melodico orrifico) gli predicono un futuro sventurato, peggiore dell'inferno.

II, 6: Thésée si avvia angosciato verso la luce.

Un lato del palazzo di Thésée sulla sponda del mare.

III, 1-2: Phèdre, succube di Venere, la supplica e la depreca (*air*).

III, 3: dialogo e diverbio (*duo*) di Phèdre e Hippolyte in presenza di Oenone: al doppio equivoco (Phèdre intende che Hippolyte la ami, Hippolyte che Phèdre gli perdoni l'amore per Aricie) subentra il duplice svelamento dell'amore colpevole di Hippolyte e dell'amore mostruoso di Phèdre, che tenta, trattenuta dal figliastro, di uccidersi con la di lui spada.

III, 4-7: Thésée sopraggiunge in tempo per cogliere Hippolyte con la spada alzata sopra Phèdre; Phèdre si congeda denunciando laconicamente «l'amore oltraggiato»; Hippolyte si ritira senza proferire spiegazioni; con malizioso equivoco, senza accusare esplicitamente Hippolyte di una colpa ch'egli non ha, Oenone lascia che l'evidenza della scena cui Thésée ha assistito incolpi Hippolyte e scagioni Phèdre. Thésée, solo, cade in una sconsolata perplessità.

III, 8: (*divertissement*): marcia, coro, danza, *airs* e festeggiamenti dei sudditi di Thésée e dei suoi marinai, per il suo felice ritorno.

III, 9: di nuovo solo, per la seconda volta Thésée invoca Nettuno, perché lo vendichi uccidendo il figlio delinquente. Il fremito dei flutti marini manifesta l'assenso immediato del dio, che scatena l'esaltazione omicida di Thésée.

Bosco sacro a Diana sulle sponde del mare, col carro di Hippolyte pronto alla partenza.

IV, 1-2: lamento di Hippolyte, *air* tenero di Aricie, e loro promessa di reciproca fedeltà (*duo*) sotto gli auspici di Diana.

IV, 3 (*divertissement*): sopraggiunge un drappello di cacciatori e cacciatrici: coro, *airs*, danze venatorie. All'improvviso, si scatena il rumoreggiare del mare e dei venti: le onde partoriscono un mostro marino che assale il carro di Hippolyte sotto lo sguardo atterrito di Aricie e dei cacciatori, che intonano un compianto.

IV, 4: Phèdre sopravviene: suo compianto sul corpo straziato del figliastro, e monologo d'invettiva e autoaccusa (con tuoni e frastuoni).

Stessa scena dell'atto IV.

V, 1-2: Thésée, accecato dal rimorso, per la terza volta invoca Nettuno, che compare: Hippolyte, innocente, sarà salvato, ma Thésée, condannato a mai rivederlo.

Giardini deliziosi nella foresta di Aricie.

V, 3: Aricie si risveglia nel *locus amoenus* e canta un pacato lamento sulla morte di Hippolyte.

V, 4-8 (*divertissement* finale): Diana, secondata dai pastori prima, dagli zefiri poi, riconduce in scena Hippolyte redivivo. Gli abitanti della foresta celebrano le nozze dei due protagonisti con marce, cori, *airs* vari e una grande *chaconne* collettiva.

Con *Hippolyte et Aricie* Rameau vince la scommessa, inaudita, di dare voce sonora e corpo scenico a una tragedia intessuta nella reticenza e fondata sulla rimozione funesta d'una trasgressione innominabile³⁷. Nel libretto, il tormento e la colpa di Phèdre possono parere osificati, rispetto alla tragedia: ma la sua voce ha nella partitura risonanze telluriche, il rimbombo del tuono e del terremoto rispondono alla furia, all'odio, allo strazio dell'invasata (atto I, scena 5 e IV, 4). L'attenzione drammatica preminente si sposta su Thésée, sullo sterminatore di mostri che nel suo accecamento mortifero non sa vedere le mostruosità ond'è circondato, sull'eroe indomito che dagli inferi ritorna nell'inferno dei mortali per incontrare e seminare sventura. **L'opera in musica è deputata, nella tradizione francese di ascendenza lullista, a sfruttare senza remore il registro del «meraviglioso», del sovranaturale, del magico, che invece l'impianto razionalistico della tragedia può soltanto evocare con lo specchio tacito della metafora verbale.** Thésée, nell'opera, invoca Nettuno a tu per tu — il suo eloquio vocale sublime

³⁷ Cfr. F. Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino, Einaudi, 1971.

plana sopra un moto cupo di marosi orchestrali —, e Nettuno sonoramente si manifesta, nel fremito dei flutti (III, 9), nel tumulto della tempesta di mare (IV, 3). La morte di Hippolyte viene esibita sulla scena nella sua flagranza scenotecnica e sonora e gestuale anziché recitata nel messaggio di Théràmène, dove la «visibilità» delle immagini è abbacinante ma meramente allucinatoria e sempre smorzata da formule distanzianti³⁸ («On dit qu'on a vu même, en ce désordre affreux, Un Dieu qui d'aiguillons pressait leur flanc poudreux», per dire che Nettuno partecipò al massacro dei cavalli di Hippolyte). **Nel teatro d'opera conta ciò che si vede ed è, nella sua visione, sonorizzato, non ciò ch'è pronunziato e decantato:** il mostro marino, tanto importante nell'economia della *fabula* perché è parto della cecità superstiziosa di Thésée, merita un atto intero, non un mero *récit* che, sottraendolo all'occhio e all'orecchio dello spettatore, lo occulterebbe anche alla sua mente. Il viaggio infernale di Thésée, oscura diceria, vociferazione che affiora tenebrosa e fioca in pochi sparsi versi raciniani (nelle scene I, 1, II, 1, III, 5), tiene anch'esso un atto intero nell'opera: il contagio funesto che l'eroe arreca sulla terra, sotterranea *vox populi* nel dialogo della *Phèdre*, è esteriorizzato nel terrore e nel raccapriccio disarmonico del *divertissement* giudiziario infernale. Il *trio* delle Parche, che sfiora la soglia della pratica ineseguibilità (per via degl'incastri enarmonici), è l'immagine estrema dell'orrore in musica.

Anche quand'è festevole, il *divertissement*, in Rameau, è un congegno drammatico terrificante, pregno di catastrofe. L'innocente cerimonia venatoria dell'atto IV pare pretestuosa ed è invece, in piena regola, la cornice teatrale necessaria perché l'evento mostruoso che la squarcia acquisti tutta l'efficacia scenica che compete a tanto sgomento. L'uscita in scena di Phèdre come perturbatrice indemoniata d'un casto culto muliebre nel *divertissement* dell'atto I risarcisce all'istante tanti dei tagli inflitti alla sua parte. Perfino il *divertissement* dell'atto III, protocollare festeggiamento di bentornato al sovrano redivivo, è un «momento ritardante» atroce ed opprimente per chi lo veda (come il trionfo di Radamès nel finale II di *Aida*) nell'ottica di colui che, con la morte nel cuore, è costretto ad assistervi simulando gaudio e reprimendo l'angoscia che invece lo attanaglia. (È perciò assurdo posporre il *divertissement* alla invocazione omicida di Thésée, facendone un finale d'atto gratuito e giulivo, come avviene nella sola registrazione fonografica dell'opera oggi in commercio, CBS 79314.)

Si veda infine come la materia drammatica dei tre atti centrali della tragedia sia, nell'opera, concentrata e condensata in poche, fulminee scene, un'ottantina di versi in tutto tenuti in uno stile di recitativo memorabile per la sua nevrotica duttilità e scultorea precisione. (Rameau

³⁸ Cfr. L. Spitzer, *Il «récit de Théràmène»*, nei suoi saggi di *Critica stilistica e semantica storica*, Bari, Laterza, 1966, pp. 148-189.

poteva ben menar vanto, del suo recitativo, come documenta Catherine Kintzler in questo volume.) La dichiarazione dell'amore di Phèdre col rifiuto di Hippolyte (atto II, 5 in Racine), l'ammissione dell'amore di Hippolyte per Aricie (che Phèdre apprende solo da Thésée in Racine IV, 5, direttamente da Hippolyte in Rameau), il saluto di Thésée rifiutato da Phèdre (Racine III, 4), la reticenza di Hippolyte (IV, 2), l'accusa maliziosa di Oenone (IV, 1), la solitudine dell'eroe che dagl'inferi ha riportato solo devastazione e disgrazia (IV, 3), sono come inscatolati l'uno nell'altro a mo' di telescopio nelle scene III, 3-7 dell'opera, dove fanno da rapida cornice al tentativo di Phèdre di suicidarsi con la spada di Hippolyte (sventato da Oenone in Racine II, 5, da Hippolyte stesso in Rameau). Quel tentativo di suicidio, nell'opera, Thésée lo vede come un atroce ma fallace *tableau vivant* che gli rivela istantaneamente il presunto contesto delittuoso che nella tragedia apprenderà soltanto per testimonianza mendace di Oenone (IV, 1).

Basti questo confronto sommario — che sarebbe facile estendere per controprova all'*Ippolito ed Aricia* di taglio italiano desunto da Rameau per mano di Carlo Innocenzo Frugoni e Tommaso Traetta sulla francofila piazza teatrale di Parma (1759)³⁹ — ad illustrare le conseguenze del passaggio da un sistema rigido di convenzioni drammaturgiche all'altro: conseguenze che, beninteso, andrebbero valutate anche alla luce dell'apporto specifico dato dalle risorse armoniche e melodiche e timbriche ed orchestrali e ritmiche e coreutiche virtualmente illimitate d'un drammaturgo musicale ch'è senza eguali nel Settecento europeo.

8. Si prenda per contrasto il caso, a tutti gli effetti opposto a quello di Racine/Rameau, del travaso d'una *fabula* tra due sistemi «aperti». Da un'opera letteraria ambiguamente sospesa tra lirica ed epica, il «romanzo in versi» *Evgenij Onegin* di Puškin (1823-1831), Čajkovskij attinge non soltanto il soggetto ma, per talune porzioni ampie e cruciali, il testo intatto d'un capolavoro operistico che porta l'eloquente dicitura di «scene liriche» (1879). La scena centrale dell'atto I e dell'opera, la lettera d'amore che Tat'jana scrive al protagonista solo per riceverne un diniego ch'è un sopruso, è tolta di sana pianta, con poche omissioni (i versi 12-21), dal capitolo III del poema (e perciò rappresenta — accanto a certe scene del *Boris* — un incunabulo della Letteraturoper).

Quello squarcio di poesia lirica in forma di lettera assolve nell'opera a molteplici funzioni. Il discorso diretto della comunicazione epi-

³⁹ Cfr. D. Heartz, *Operatic reform at Parma: «Ippolito ed Aricia»*, in *Atti del convegno sul Settecento parmense*, Parma, Deputazione di Storia patria per le province parmensi, 1969, pp. 271-300, e più in generale gli atti del convegno su *Musica e spettacolo a Parma nel Settecento* (1979), a cura di N. Albarosa e R. Di Benedetto, Parma, Università, 1984.

stolare simula un dialogo con un interlocutore ch'è assente di fatto ma è ben presente all'immaginazione di chi scrive. Il dialogo è dunque unilaterale, e nel contenuto equivale ad un monologo interiore — esteriorizzato mediante la scrittura e, sulla scena, mediante il canto — che però gira a vuoto su se stesso in mancanza d'una risposta che toccherebbe all'altro — a quell'interlocutore Onegin ch'è una proiezione dell'animo di Tat'jana e che nella realtà si rivelerà così desolatamente diverso — di pronunciare. Ma attraverso questo monologo — drammatico quanto alla forma discorsiva diretta, epico quanto al contesto narrativo ond'è tratto — parla, liricamente, il poeta. Il musicista s'insinua in questo giuoco complesso, tenero ed ironico, e lo esplicita: nell'intestitura dei temi e dei motivi, l'orchestra parla *col* personaggio (ne registra nevroticamente gli slanci e le esitazioni), parla *per* il personaggio (ne supplisce la voce quand'è assorto nella scrittura: si tengano d'occhio — qui come sempre nell'opera in musica! — le didascalie sulla partitura), ma parla anche a nome dell'autore, annodando nella scena della lettera un reticolo di temi differenziati che hanno la fisica individuazione di veri e propri «personaggi» sonori e, con gittate di varia lunghezza, collegano a questo soliloquio notturno ogni snodo vitale dell'opera. Basti un esame sommario di quattro temi.

La figura melodica cromatica discendente che — fin dalle prime due battute dell'opera e dalle prime parole di dialogo pronunciate (monologando!) da Tat'jana (n. 3 dell'opera) — connota l'acerba melancolia della protagonista, poco più che adolescente, percorre tutta la prima scena dell'atto I e ricorre ossessiva nella scena con la nutrice, la *njanja*, subito prima della stesura della lettera. Nel punto culminante della lettera il motivo prorompe per l'ultima volta, ma con foga affannata («Molto più mosso»), sui versi 64-68 («Ora ti affido la mia sorte, piango davanti a te,...»)⁴⁰. Riaffiorerà soltanto ancora nel duetto finale dell'atto III, quando toccherà a Tat'jana, rievocando l'insensatezza giovanile, di respingere Onegin.

Un altro tema, dalla sensualità melodica morbida e febbrile, squarcia invece senza preavviso l'innocente dialogo vespertino con la *njanja* prima della scena della lettera (dialogo preso anch'esso di peso da Puškin, stanze XVII-XXI): «Ah, *njanja*, *njanja*, io mi rodo, mi tormento, mia cara. Ho voglia di piangere, di singhiozzare...». Questa stessa melodia — che soltanto l'orchestra «canterà» ancora — segna a tre riprese il decorso temporale della scena culminante e determina lo scorrere della notte: risuona all'esordio del monologo, indi alla sua conclusione (al momento del ritorno mattutino della *njanja*), infine, a tutta forza, al

⁴⁰ Si cita dall'edizione a cura di E. Bazzarelli, Milano, Rizzoli, 1985. Sul «romanzo» si veda la monografia di J.M. Lotman, *Il testo e la storia. L'«Evgenij Onegin» di Puškin*, Bologna, Il Mulino, 1985 (nell'introduzione di V. Strada una rassegna delle metamorfosi di significato subite dall'*Onegin* nella cultura russa dell'Ottocento).

calare del sipario (secondo quell'effetto di perorazione lacrimogena che inaugurò Ponchielli nell'epilogo orchestrale del finale III di *Gioconda*, magnificò Verdi col «tema del bacio» nell'*Otello*, e volgarizzò Puccini nelle battute conclusive di *Tosca*). Lo stesso tema, fantasma ormai placato, risuona nel momento in cui Tat'jana, ben maritata, incontra ad una festa da ballo in casa propria Onegin — sono passati sei anni da allora — e lo saluta con pacata gentilezza (atto III, n. 21).

Un altro motivo ancora, anch'esso sussurrato o urlato dall'orchestra più spesso che dalla voce, segna l'apostrofe epistolare saliente (versi 58-60: «Chiunque tu sia, mio angelo protettore o perfido tentatore, dissipa i miei dubbi»), e apre poi l'atto II, che sul conto del «vero» Onegin dissiperà i residui dubbi.

Un quarto motivo, infine, del tutto canoro, emerge dalla scena della lettera, senza continuazione apparente. Esso cade su versi che Čajkovskij ha liberamente interpolato nel testo puškiniano: si tratta delle primissime righe scritte da Tat'jana, esaltate, fuori tono, false, tali ch'ella strapperà il foglio per scrivere poi di getto la «vera» lettera (sua e di Puškin, e di Čajkovskij). Senonché — con agghiacciante ironia tragica — quei *clichés* di basso romanticismo («Ch'io muoia, ma prima ... voglio bere la magica pozione del desiderio»: l'immaginario di Tat'jana, che s'abbeverava al sentimentalismo dei romanzi di Richardson in Puškin, è pregno del clima del *Tristano* in Čajkovskij) riaffiorano intatti, parole e musica, in bocca all'Onegin disperato che nell'atto III (n. 21) spasima per Tat'jana eppure non sa, neanche nell'amore, tenere eloquio diverso da quello del suo frivolo cinismo giovanile. (Si veda a tal proposito anche il ritmo in $3/2 = 18/8$ che tiene Onegin nel pronunciare il diniego del finale I e, identico, nella supplica appassionata del finale III.)

Il sistema dei temi ricorrenti — radicalmente diverso dalla drammaturgia sonora «concreta» di un Rameau, ma d'altra parte non riducibile alla sola tecnica compositiva dei Leitmotive (o «motivi conduttori») wagneriani — è molto diffuso nel teatro d'opera europeo ottocentesco (ha ascendenze soprattutto francesi, e prevalentemente parigino è, per adesione o per repulsione, l'orientamento degli operisti di rango europeo nel secolo XIX). Joseph Kerman, in un saggio verdiano di grande importanza⁴¹, li distingue in temi «identificanti» e temi «evocatori». Gli uni individuano un personaggio, lo precedono o lo seguono come un'ombra sonora. Gli altri «ricordano» eventi, situazioni, sentimenti esperiti in precedenza nell'opera, e si aggirano essi stessi come personaggi per la scena: di questa seconda e più fantastica specie sono i temi prediletti da Čajkovskij. Va di volta in volta accertato se

⁴¹ J. Kerman, *Verdi's use of recurring themes*, in *Studies in music history. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H.S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510.

tali «reminiscenze» siano riferite alle *dramatis personae*, consapevoli del loro ricordo, oppure all'ironia tragica di quel «narratore occulto» — il compositore — che la sa più lunga di ciascun suo personaggio. (La reminiscenza può anche fungere da premonizione — il protagonista del *Profeta* di Meyerbeer pre-vede nel sogno dell'atto II l'incoronazione del IV e, alla lettera, ne pre-sente, ma tenue e sommo, il tema della fragorosissima Marcia dell'Incoronazione —, ma si tratta d'una mera variante della stessa tecnica.)

Il sistema dei temi ricorrenti, contrariamente al luogo comune musicologico che nell'opera in musica ricerca la stessa «unitarietà» formale, lo stesso conio di goethiana «organicità» d'una sonata o d'un quartetto, non serve a dare «unità» a quel testo morfologicamente ibrido ch'è la partitura operistica. Serve bensì a dare scenica evidenza al dramma, alla sua organizzazione temporale nella memoria visuta dei personaggi non meno che degli spettatori. Pilotato da un operista che, taciturno ed impassibile, non v'interviene (Rameau) oppure da uno che, con simpatia e compassione, vi s'identifica (Čajkovskij), il dramma musicale resta sempre e soltanto *rappresentazione* — e come tale composita, eterogenea, discontinua, molteplice, diversificata, eteroclitica —, non già *espressione*. La liricità del multiplo «io» — Tat'jana, Puškin, Čajkovskij — che pronuncia la scena della lettera nell'*Onegin* è la soglia estrema dell'«espressione» consentita in proprio all'autore nel teatro d'opera. Al di là, c'è soltanto il Lied, o la sinfonia.

9. Il rapporto che intercorre tra la forma musicale e la forma drammatica (nonché testuale) d'una scena è vitale, nell'opera in musica, ma intricato e contraddittorio. La singolare melopea delle terzine di conio dantesco con cui Orfeo, accompagnandosi con l'arpa doppia⁴², vince Caronte nell'atto III dell'opera di Monteverdi ha una forma musicale di cui all'ascolto s'intuisce tutt'al più l'enigmatica immanenza, senza però coglierne d'acchito il congegno: si tratta d'un basso strofico enormemente dilatato, una sequela di armonie consegnate al basso continuo e ripetuta identica di terzina in terzina, ed è una formula cara alla musica vocale da camera coeva, fatta su misura per l'esibizione d'un cantante che emuli con le proprie le virtù d'Orfeo. Le due strofe dell'aria nel dramma per musica italiano settecentesco sono calibrate sulla forma musicale standard del daccapo, che ha in sé le proprie ragioni tettoniche e sintattiche ma si presta altrettanto bene a un rapporto di coerenza tra la sezione A e B (stesso materiale tematico e stesso tenore del

⁴² Sappiamo che il cantante dell'*Orfeo* mantovano, Francesco Rasi, era in grado di accompagnarsi da sé con l'arpa doppia in scena, come è testimoniato esplicitamente nella *Breve descrizione delle feste fatte dal ... principe di Mantova ... nella città di Casale* nel 1611 (un esemplare alla Biblioteca Reale di Torino, Misc. 296.6): «... Nettuno sopra il suo carro tirato da cavalli marini, suonando un'arpa doppia, e cantando ... e questo fu il meraviglioso Sig. Rasi, ...».

discorso musicale) quanto a un rapporto di divergenza (contrasto di temi, tono, metro, tempo, ritmo eccetera)⁴³: la scelta dell'un tipo o dell'altro decide del tono d'una singola scena e finanche del profilo complessivo d'un dramma. Nel *Rinaldo* di Händel (1711), dramma romanzesco e fastoso, preponderano gli affetti scoscesi e scissi (arie con sezione mediana «divergente»), nell'*Admeto* (1727) preponderano invece, più classicamente, gli affetti costanti e moderati («coerente»).

Per costituirsi, la forma musicale d'un'aria, d'una scena, ricorre a procedimenti di esposizione tematica, elaborazione motivica, migrazione tonale, complicazione ritmica, riesposizione integra o variata, ricapitolazione totale o parziale, corresponsione simmetrica o sghemba, che da ciascun punto del decorso formale rinviano a punti precedenti o susseguenti secondo una logica diversa da quella del discorso verbale ond'è intessuto il dialogo, ma anche da quella della serie di eventi che costituiscono il dramma: una logica magari compatibile, magari no, ma comunque diversa. Investigare analiticamente una partitura operistica per rinvenirvi «forme» musicali autonome, come quelle che Berg ha, per così dire, «sepoltte» a bella posta nel suo *Wozzeck* sottraendole di fatto alla percezione dello spettatore-ascoltatore, può fruttare talvolta un ricco bottino d'indizi utili circa il procedimento compositivo di quel dato musicista: essi non dicono però molto, di per sé, sulla efficacia drammatica di tali forme. Che un sestetto nelle *Nozze di Figaro* abbia l'articolazione d'una forma-sonata, rivela la portata pervasiva d'un principio morfologico generalizzato nello stile classico: ma non rappresenta un carattere *ipso facto* significativo della tecnica teatrale mozartiana⁴⁴.

Nel suo saggio qui racchiuso Pierluigi Petrobelli dà un esempio brillante di segmentazione morfologica del testo verbale e di quello musicale di una scena (il duetto Aida-Amonasro nell'*Aida*) alla luce degli eventi scenici. Il giuoco incrociato delle «durate» che la musica distribuisce ed organizza e delle azioni che inverano il dramma sulla scena è basato sulla percezione reciproca e simultanea di ambedue da parte dello spettatore: la forma musicale evidenzia, esplicita e determina quel substrato temporale dell'azione che nel testo drammatico è tutt'al più sottinteso (come s'impara dal saggio di Dahlhaus sulle strutture temporali, qui incluso), ma la catena delle azioni giustifica a sua volta una forma musicale additiva che priva del suo riscontro drammatico non si reggerebbe. Petrobelli illustra la forma del duetto come una deroga, anzi un rifiuto deliberato, da parte di Verdi, della «solita

⁴³ Per i concetti di «coerenza» e «divergenza» applicati all'aria col daccapo cfr. R. Kubik, *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirkung*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982, cap. II, 3.

⁴⁴ Cfr. il cap. V, 3 di C. Rosen, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York, Norton, 1972 (trad. it. *Lo stile classico*, Milano, Feltrinelli, 1979).

forma» che i duetti hanno nelle sue opere (e in tutte le opere italiane di metà Ottocento). La «solita forma» è quella — valida di norma anche per le arie ed i grandi finali d'atto, ossia per quasi ogni numero d'opera — enunciata dal primo esegeta del teatro musicale verdiano, l'autorevole Abramo Basevi, nel suo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (Firenze, 1859): «un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la cabaletta».

Nella schematizzazione estensiva che ne ha proposto Harold S. Powers⁴⁵ — uno studioso che va sondando la drammaturgia musicale verdiana con l'atteggiamento estraniante e perciò perspicace dell'etnomusicologo — la struttura melodrammatica normativa dell'opera italiana di metà Ottocento si presenta così:

| | duetto | aria o cavatina ⁴⁶ | finale centrale |
|----|-----------------|-------------------------------|--|
| 0. | Scena | Scena | Coro, balletto, scena, aria, duetto eccetera |
| 1. | Tempo d'attacco | — | Tempo d'attacco |
| 2. | Adagio | Adagio | Pezzo concertato |
| 3. | Tempo di mezzo | Tempo di mezzo | Tempo di mezzo |
| 4. | Cabaletta | Cabaletta | Stretta |

Il «tempo d'attacco», che consiste in uno scambio dialogico più o meno protratto ed articolato (parzialmente in forma strofica), ha andamento «cinetico»: modula spesso, con frequenti *stop and go* melodici e metrici, con innesto morbido o repentino di frasi ariose e spezzoni recitativi, per dar vita a un diverbio dalle fasi alterne. L'«adagio» (che altri chiamano «cantabile») è «statico»: in sé conchiuso quanto alla tonalità, alla forma melodica, alla distribuzione delle parti, regolare e simmetrico nella struttura sintattica e nella forma prosodica (i versi delle strofe sono perlopiù «versi lirici» e non «versi sciolti», ossia versi dall'accentuazione pronunciata e non attenuata), dà ampio sfogo all'accumulo emozionale, e perciò termina volentieri con una cadenza vocale assai fiorita. Il «tempo di mezzo», che può avere dimensioni assai variabili, ha carattere «cinetico» e congloba perlopiù un evento — un colpo di scena, un messaggero, un rumore o strepito fuori scena, un inno, un'intuizione improvvisa nell'intimo del personaggio, eccetera — tale da

⁴⁵ H.S. Powers, «La solita forma» and «the uses of convention», negli Atti del congresso internazionale di Vienna (1983) dedicato al *Rigoletto*, Milano, Ricordi, di prossima pubblicazione. Powers congloba spunti derivati da due saggi importanti di P. Gossett, *Verdi, Gbislanzoni, and «Aida»: the uses of convention*, in «Critical Inquiry», I, 1974/75, pp. 291-334, e *The «candeur virginale» of «Tancredi»*, in «The Musical Times», CXII, 1971, pp. 326-329. Ringrazio Harold Powers per avermi gentilmente consentito di leggere il dattiloscritto del suo saggio. Il passo del Basevi testé citato sta a p. 191 del suo *Studio* (disponibile anche in un reprint moderno, Bologna, A.M.I.S., 1978).

⁴⁶ Il termine «cavatina» designa, in quest'epoca, l'aria cantata da un personaggio al momento della sua prima uscita in scena; dell'aria essa ha, inalterati, tutti i caratteri.

determinare una brusca sterzata emozionale che si scarica nella «cabaletta» conclusiva, brillante, estroversa, virtuosistica, infocata nel carattere (ma si danno anche casi di cabalette più morigerate e placite), sebbene formalmente conchiusa e regolare, «statica», e fondata su un testo strofico (in «versi lirici»). Si tratta insomma d'una «forma» drammatica non meno che musicale: il rapporto di complementarità e di contrasto che corre tra l'adagio e la cabaletta, immotivato sotto il profilo della forma musicale, è motivato dalla perturbazione o rivelazione che il tempo di mezzo obbligatoriamente comporta.

Si prenda, poniamo, l'atto I dell'*Ernani* verdiano (1844), e lo si sfogli col Basevi alla mano:

| <i>Montagne dell'Aragona</i> | | |
|---|---|--|
| scena 1 | Coro d'introduzione (i banditi) | brindisi e baldoria |
| Recitativo e cavatina (Ernani, detti) | | |
| scena 2 | recitativo: | saluto di Ernani |
| | adagio: | racconto dell'amore (ostacolato) per Elvira |
| | tempo di mezzo: | i banditi deliberano il rapimento di Elvira |
| | cabaletta (con coro): | giubilo preguato |
| <i>Ricche stanze d'Elvira nel castello di Silva</i> | | |
| Scena e cavatina (Elvira) | | |
| scena 3 | scena: | odio per il promesso sposo, il vecchio Silva |
| | adagio: | nostalgia per Ernani |
| scena 4 | tempo di mezzo: | le ancelle arrecano i doni di nozze inviati da Silva |
| | cabaletta (con coro): | disprezzo per il fidanzato |
| Scena e duetto (Elvira e Don Carlo) | | |
| scena 5-6 | scena: | dialogo tra Carlo e la nutrice di Elvira |
| | tempo d'attacco: | Don Carlo travestito corteggia Elvira, che gli oppone le ragioni dell'onore |
| scena 7 | adagio: | dichiarazione amorosa di Carlo, diniego di Elvira |
| | Scena e terzetto (Elvira, Ernani e Don Carlo) | |
| scena 8 | tempo di mezzo: | sopraggiunge improvviso Ernani ad impedire atti di violenza tra i due: Don Carlo lo minaccia, Ernani lo rimbecca |
| | cabaletta: | aperta sfida tra i tre |
| Finale primo (Silva e detti, con cori) | | |
| scena 9 | scena: | l'arrivo di Silva semina sconcerto |
| | Cavatina (Silva) | |
| | adagio: | accorato «a parte» di Silva sull'onore macchiato |
| | [tempo di mezzo: | Silva chiama gli scudieri e brandisce la spada] |
| | [cabaletta (con coro): | Silva minaccia vendetta] |

| | | |
|----------|-------------------|--|
| scena 10 | scena: | Silva sfida i due antagonisti; Don Carlo rivela la propria identità regale |
| | pezzo concertato: | sgomento generale |
| | tempo di mezzo: | il re (Don Carlo) perdona l'oltraggio di Silva, adduce un pretesto politico per spiegare la propria presenza nel castello di Silva, e con un sotterfugio mette in salvo Ernani |
| | stretta: | eccitazione e costernazione generale |

La normatività dello schema è flagrante, e due anomalie apparenti la evidenziano. Le scene 5-7 e 8 — secondo la numerazione del libretto che, al solito, tiene conto delle uscite e delle entrate dei personaggi e non già delle entità morfologico-musicali — sono distribuite tra un duetto e un terzetto, che però *insieme* inverano la struttura-base. (Bassevi è esplicito: «un terzetto serve di *cabaletta* a questo duetto».) Che dunque il soprano e il baritono s'avventurino in un duetto perturbato, a metà tragitto (nel tempo di mezzo), dal sopraggiungere inopinato d'un tenore che *ipso facto* lo tramuta in terzetto, e come tale lo portino a compimento, è per la forma musicale un mero accidente, pregno però di conseguenze per il dramma. Viceversa, se il quarto personaggio — Silva, che sopraggiunge nel finale I —, per ragioni di «convenienza» teatrale come quelle accampate dal basso Ignazio Marini fin dal 1844, vorrà per sé una cavatina in piena regola, e non il solo lirico adagio previsto dal libretto, occorrerà — e basterà completare quell'adagio con l'inserzione, a cose fatte, d'un tempo di mezzo e d'una cabaletta (segnati tra parentesi quadre nello schema qui sopra) che, drammaticamente dispensabili, colmano a puntino la «solita forma»: senza contraccolpi negativi per il dramma, peraltro, se appena appena il tempo di mezzo si riduce a un semplice riscuotersi dell'animo del personaggio, che passa dal monologico «a parte» alla pubblica invettiva.

Ma importa anche notare che la «solita forma» è tanto cogente da comportare lo smistamento pressoché totale della materia drammatica rispetto al modello letterario, l'*Hernani* di Victor Hugo (1830). Soltanto il grande, incandescente *tableau* del finale I coincide a un dipresso con la situazione vittorughiana omologa (I, 3), mentre il resto dell'atto I verdiano è il frutto d'una rimacinatura di scene dell'atto I e II di Hugo⁴⁷, necessitata da quella struttura melodrammatica profonda che — come mostra Powers — nell'opera italiana di quest'epoca è una legge inestirpabilmente radicata nelle aspettative del pubblico.

Va poi detto che nell'atto I dell'*Ernani* le sezioni «cinetiche» («scena» introduttiva, tempo d'attacco, tempo di mezzo) si riducono a ben poca cosa, e servono da svincoli rapidi per dar subito luogo al tumulto delle passioni altalenanti tra adagi e cabalette. Ma per loro na-

tura, tempi d'attacco e tempi di mezzo si prestano a aperture, sviluppi, complicazioni virtualmente illimitate. L'indole rapsodica della drammaturgia belliniana, per esempio, si compiace di consegnare ai tempi d'attacco e di mezzo alcune tra le invenzioni teatrali più suggestive. Si veda nei *Puritani* la romantica, brumosa suoneria di corni da lontano che, anticipata fin dalla seconda pagina dell'introduzione orchestrale, forma (con l'annuncio corale dell'arrivo di Arturo) il sensazionale tempo di mezzo del duetto Elvira-Giorgio (I, 4) e scatena l'ebbra cabaletta di gioia. (Semmai lo spettatore odierno, viziato dalla tecnica narrativa wagneriana non meno che da quella filmica, può restar deluso che, terminata la cabaletta, si cambi scena, e quel tanto atteso e tanto imminente tenore lo si incontri poi soltanto nel quadro successivo: dove tuttavia suo primo compito sarà quello di apostrofare gli astanti — e il pubblico in sala — con una melodia, «A te, o cara, amor talora», tanto memorabile da poter servire, a due atti di distanza e in bocca ad Elvira, per ritrovare, dopo le fughe e gli smarrimenti, in un sol colpo lo sposo e se stessa, beninteso in un tempo di mezzo collocato tra una romanza ch'è l'equivalente d'un adagio e un duetto ch'è l'equivalente d'una cabaletta.)

Verdi stesso mette a partito l'elasticità intrinseca nel tempo d'attacco e nel tempo di mezzo, tanto più ch'essa serve a potenziare quell'effetto di «messa a terra» dell'energia emozionale accumulata ch'è la funzione drammaturgica primordiale dell'adagio e soprattutto della cabaletta. (A detta di Julian Budden, «per un italiano di quell'epoca l'emozione era piuttosto una tensione elettrica da scaricare, che non un bagno caldo nel quale crogiolarsi. Fu soltanto con Puccini e i veristi che invalse l'uso di punzecchiare il cuore per farlo sanguinare»⁴⁸.) Powers ha convincentemente dimostrato che, nel diverbio tra Violetta e Germont nella *Traviata* (II, 5), «Pura siccome un angelo», «Ah, comprendo, ... no! giammai!», «Non sapete quale affetto», «È grave il sacrificio», «Bella voi siete e giovine», «Un dì, quando le veneri» e «Così alla misera» non sono un coacervo di minuscole forme arbitrarie sibbene le schegge d'un unico tempo d'attacco — come esplosione — che soltanto nel suo adagio («Dite alla giovine») trova, retrospettivamente, la ragione della propria coerenza formale. Quanto al tempo di mezzo, esso può dilatarsi fino a contenere un pezzo chiuso e complesso come il «Miserere» del *Trovatore* (IV, 1), ossia una scena multipla dove confliggono ben quattro composizioni musicali autonome ed eterogenee che, provenendo da quattro diversi punti dello spazio scenico, lo colmano d'una inaudita terribilità: ma sotto il profilo formale il «Miserere» serve, innanzitutto, a motivare la virata dell'animo di Leonora — e della sua aria — dall'adagio alla cabaletta, da «D'amor sull'ali rosee» a «Tu vedrai che amore in terra». (Le quattro composizioni sovrapposte nel «Miserere» sono, in ordine di apparizione: il rintocco ferale

⁴⁷ Cfr. L.K. Gerhartz, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968, in particolare il cap. II, 2 e le «Szenentabellen» comparative, p. 452 ss.

⁴⁸ J. Budden, *Le opere di Verdi*, vol. I, Torino, EDT/Musica, 1985, p. 17.

della campana ogni due battute; il coro interno salmodiato su una quartina di endecasillabi, «Miserere d'un'alma già vicina»; il soliloquio di Leonora in doppi senari accompagnati da un ritmo funereo percussivo, «Quel suon, quelle preci solenni, funeste»; il canto di Manrico rinchiuso nella torre, in settenari lirici accompagnati a mo' d'una lira dal pizzicato in terzine dell'arpa, «Ah, che la morte ognora». A magnificarne l'effetto lugubre concorre la circostanza che lo spettatore «vede» e «sente» il tutto immedesimandosi nella prospettiva dell'unico personaggio in scena, Leonora, di cui i frati e Manrico — per non dir della campana — ignorano la presenza randagia in quella «notte oscurissima».)

Ma allora, si chiede Powers, se davvero la «solita forma» risponde ad una legge morfologica ch'è nel contempo una struttura drammaturgica universale, nel melodramma verdiano, e capace di tante risorser, non sarà plausibile e corretto vedere il duetto Aida-Amonasro, al di là della puntuale e pertinente segmentazione additiva proposta da Petrobelli, come un duetto interrotto, incompleto, monco della sua cabaletta sí («Aida in quello stato di spavento e di abbattimento morale non può né deve cantare una cabaletta», dice Verdi), ma avviato e pilotato dapprincipio attraverso un tempo d'attacco non meno frastagliato di quello di Violetta e Germont (corrispondente alle sezioni da *b* a *i* nella segmentazione petrobelliana del testo) verso un adagio in piena regola («Padre, a costoro schiava io non sono...»)? L'analisi di Powers, lungi dal contraddire quella di Petrobelli, la illumina. Visto, e soprattutto «sentito», il lamento di Aida come l'adagio d'un duetto che con l'arrivo di Radamès e la fuga di Amonasro resta interrotto, e perciò inappagato, il senso complessivo della scena, nelle sue giunture interne e nei suoi agganci col seguito, risulta tanto più straziante. (Per dirla con una formula: l'ignaro Radamès infligge un duetto completo di adagio e cabaletta alla povera Aida, che il suo adagio — e che razza di adagio! — l'aveva appena cantato epperò, ben sapendo di trovarsi in un duetto che, all'insaputa di Radamès, con Amonasro acquattato «fra i palmizi» è in realtà un terzetto, è costretta, con la morte nel cuore, ad assecondarlo come se niente fosse. E lo spettatore-ascoltatore, che a differenza da Radamès *lo sa, è con lei.*)

Se si ammette, con Powers, che la struttura-base della «solita forma» è un meccanismo drammatico e morfologico profondo, condiviso dall'autore e dal pubblico e ben presente anche là dove viene negato o manomesso, allora il suo funzionamento darà conto anche di quelle forme verdiane che a prima vista paiono tanto libere da risultar gratuite. Verdi non «rifiuta» le convenzioni, le «usa». Ma l'analisi di Powers tocca invero un tasto dalle risonanze ideologiche e perfino antropologiche importanti. Esso viene a convergere, per via morfologica, con quelle *Note sulla drammaturgia verdiana* di Fedele d'Amico che sono, della nuova critica verdiana, un caposaldo sempre meritevole di

attenta rilettura⁴⁹. Muovendo dall'assioma di Lukács che «l'essenza dell'effetto drammatico è l'effetto *immediato* e diretto su di una *multitudine*»⁵⁰, Fedele d'Amico dà questa lampante descrizione del rapporto che lega lo spettatore teatrale — uno spettatore collettivo — alla tecnica drammatica verdiana:

Verdi ... include lo spettatore nella struttura stessa dell'opera, nel senso che per lui drammaturgia non è concepibile se non in funzione d'una dialettica dell'ascolto. Quel che ha da dire, Verdi s'impegna a disporlo (e con ciò a qualificarlo) in un giuoco di tensioni e distensioni, di precipitazioni e indugi ed esplosioni e contrasti, tale che ogni situazione musicale colpisca l'*attenzione* dello spettatore con la freschezza dell'elemento allo stato nascente: di ogni situazione musicale calcola perciò, oltretutto, la durata temporale, in rapporto al peso ch'essa assume sulla misura di questa attenzione. ... Il risultato principale di questa impostazione è che in Verdi l'*Einfall* [lo spunto inventivo] melodico (o ritmico, dinamico, eccetera) può trarre la sua efficacia, e il suo stesso significato, più che dalle sue virtù intrinseche, dalla sua collocazione drammaturgica. Il «la rà, la rà» di Rigoletto, a considerarlo in sé, è un'ideuzza da quattro soldi. Ma cade in una situazione che la provocatoria presenza dei cortigiani mantiene colma degli eventi che l'hanno preceduta; sí che dall'inevitabile arrivo di Rigoletto lo spettatore s'aspetta una tempesta. Invece Rigoletto entra canticchiando un motivetto qualsiasi; e ciò appunto, nel dislivello che stabilisce rispetto alla nostra attesa, produce la carica della situazione. ... Di un impiego, nella dialettica drammaturgica, dell'evento esterno all'azione stricto sensu drammatica, Verdi offre esempi innumerevoli: è per questa via che l'*Aida* trasforma il grand opéra, genere per sua natura sincretistico, sfilata di situazioni, in un'entità organica. C'è chi dalla scena del trionfo di Radamès torce il volto annoiato; ma ci si domanda che sarebbe l'*Aida*, quel suo nascere e finale dissolversi su un lirico filo esilissimo, se al centro dell'azione non fosse la fisica enormità di quella parata.

Ch'è un diverso modo di dire le stesse cose che dice, analizzandole, Powers: essere lo spettatore collettivamente compartecipe delle convenzioni formali verdiane, in virtù della dialettica drammaturgica verdiana specifica.

10. Per la sua *Iphigénie en Tauride* (Parigi, 1779) Gluck pretese dal librettista, Nicolas-François Guillard, che riducesse i cinque atti di rito nella *tragédie lyrique* a quattro, concatenando insieme il II e il III. Alla fine dell'originario atto II, Oreste, prigioniero degli Sciti con l'amico Pilade e smanioso per il rimorso del matricidio, s'assopisce ma viene nel sonno perseguitato dalle Eumenidi, materializzate sulla scena in un balletto pantomimo dove compare anche lo spettro della madre uccisa,

⁴⁹ F. d'Amico, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium «Verdi-Wagner»*, Rom 1969, a cura di F. Lippmann, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-287.

⁵⁰ G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1970, p. 168.

Clitennestra. L'atto III in origine iniziava col corteo delle sacerdotesse di Diana guidate da Iphigénie che visita i prigionieri greci destinati al sacrificio e, ignara come lui, incontra in Oreste un fratello ch'ella non conosce né riconosce. Saldata la sutura dell'intervallo tra gli atti, a Oreste in preda agli incubi furiosi la figura ieratica della sorella, ch'egli vede per la prima volta, appare confusa con lo spettro della loro madre carnale, ch'egli allucinato crede rediviva. Il cortocircuito tra le due immagini è tanto fulmineo che il sogno funesto si dilegua all'istante su una settima diminuita irrisolta, scaricando il malcapitato Oreste e lo spettatore disorientato in un recitativo che soltanto dopo 15 battute — là dove Iphigénie ordina che Oreste venga liberato dalle catene — raggiunge la cadenza armonica «naturale» del balletto rimasta interrotta *ex abrupto*⁵¹.

Questo colpo di scena — ch'è anche, nella sua folgorante preveggenza freudiana, un colpo di genio teatrale — è cruciale nell'economia dell'opera, se solo si tiene presente come, delle due azioni cumulate nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide — l'agnizione di Oreste e Ifigenia, e la loro fuga e salvazione —, la *tragédie lyrique* gluckiana tratti esclusivamente la prima, in un doloroso, graduale e sofferto processo di convergenza tra i due fratelli che s'innescano nel momento preciso del loro primo incontro per risolversi appena un attimo prima del calare della scure nell'atto IV. Ma lo si cita qui perché esso consente di toccare, infine, e poco più che in forma di slogan, tre questioni nevralgiche della drammaturgia musicale, meritevoli di ben più ampia trattazione. Le tre questioni sono: (1) rapporto tra gesto scenico e gesto musicale; (2) continuità e discontinuità del discorso musicale; (3) filologia delle varianti.

(1) Per il balletto e coro delle Eumenidi — nonché per l'aria dell'ingannevole assopimento che li precede — Gluck utilizzò brani musi-

⁵¹ Cfr. l'analisi di M. Noiray in «L'avant-scène opéra», n. 62, aprile 1984, pp. 20-25 e 30-63. L'osservazione di Noiray sulla cadenza ritardata ad arte nel recitativo Iphigénie-Oreste dopo il balletto interrotto delle Eumenidi, assai perspicace, è di ben diversa stoffa da quelle che vanno oggi di moda tra gli studiosi verdiani (soprattutto statunitensi) di fede schenkeriana. Costoro, che investigano coerenze tonali di lunga gittata intese come strutture portanti primarie della forma musicale, applicando gli strumenti critici schenkeriani al costruito eteroclitico d'un dramma musicale si spingono talvolta fino ad istituire nessi o parallelismi «significativi» tra due figurazioni armoniche o due modulazioni analoghe situate magari a due atti di distanza l'una dall'altra (ossia — senza contare gli intervalli tra un atto e l'altro — a un centinaio di minuti di musica di distanza, e non sprovvista di modulazioni). Senonché il parallelismo è tale soltanto se si è disposti ad attribuire lo stesso peso specifico musicale e lo stesso quoziente d'eloquenza a elementi come, da un lato, un segnale cadenzale rudimentale (Do-Fa ripetuto all'unisono tre volte, due battute in tutto, a p. 91, sistema 2, mis. 2-3 nello spartito Ricordi del *Ballo in maschera*) e, dall'altro, un intero tempo di danza (con dialogo cantato) che dura la bellezza di 33 battute e poi procede in altre tonalità (pp. 281-283 e ss.): elementi che in comune hanno la tonalità, Fa maggiore, e null'altro che la tonalità. Da verificare, spartito alla mano e opera nell'orecchio, a p. 258 d'un saggio altrimenti ricco di spunti acuti: R. Parker - M. Brown, *Motivic and tonal interaction in Verdi's «Un ballo in ma-*

cali suoi preesistenti, tratti dal balletto pantomimo *Sémiramis* del 1765, coreografia di Gaspare Angiolini su soggetto di Voltaire⁵². La gestualità smaniosa della musica da balletto, potenziata nell'opera dall'aggiunta di strumenti dalla connotazione timbrica «infernale» come i tromboni, ben si attaglia al movimento scenico. Ma è soprattutto il disinnescamento repentino del balletto in coincidenza del *raptus* allucinato di Oreste a configurare un gesto che la partitura cattura indelebilmente. Si tratta soltanto del caso estremo di quella ch'è una caratteristica generalizzata nell'opera in musica: la facoltà di esplicitare, evidenziandola a piacere, quella componente gestuale che nella drammaturgia letteraria è, per solito, implicita e sottintesa⁵³. Gestuale è l'indole di gran parte dei Leitmotive nell'*Anello del Nibelungo*, donde la sua teatralità prorompente, ch'è illusorio voler reprimere o sublimare ieraticamente. Il gesto istrionico di Uberto che, nella sua prima aria della *Serva padrona*, rimbrotta Serpina con malcelata formidine e invece si rivolge a Vespone con padronale sussiego, è già tutto contenuto nella pettinatura a contropelo dei quinari rivolti alla cameriera (pronunciati con l'accento metrico sul terzo anziché sul primo tempo della battuta) e nella elocuzione assertiva, affermativa dei quinari indirizzati al servitore (accentati sul tempo forte). Se i quattro interlocutori del quartetto del *Rigoletto* si muovono con tanta spigliatezza scenica e musicale senza smarrire il loro profilo nell'intrico delle voci, sarà anche in virtù d'un gesto musicale che consente a Maddalena di pronunciare un ottonario in mezza battuta, a Gilda in una, al duca in due e a Rigoletto in quattro, come se procedessero con passo diverso per la stessa strada. Ma il gesto musicale e scenico — il movimento come esperienza sintetica del tempo e dello spazio — non è necessariamente vincolato alla elocuzione della parola. Le 65 battute successive al quartetto del *Rigoletto*, inchiodate irremovibilmente alla pura e semplice armonia di Re maggiore, sono l'immagine sonora fisicamente concretata di quella stagnazione meteorica, di quel tanfo d'ammoniaca che sfianca ed elettrizza ogni creatura prima del deflagrare d'un temporale rovinoso: come quello che di lì a poco appunto si scatena.

(2) Nella sutura degli atti II e III dell'*Iphigénie* in un sol atto che fa scoccare la scintilla d'un'agnizione che per ironia tragica è tanto «vera» da parere fatalmente «falsa», Gluck crea una continuità di facciata che sfrutta a fini teatrali una discontinuità di sostanza. Il sipario non cala sul balletto delle Eumenidi proprio affinché la sutura, sanguin-

schera», in «Journal of the American Musicological Society», XXXVI, 1983, pp. 243-265.

⁵² Sul problema, filologicamente ed esteticamente intricato, del reimpiego di brani suoi da parte di Gluck cfr. K. Hortschansky, *Parodie und Entlehnung im Schaffen Christoph Willibald Glucks*, Köln, A. Volk, 1973.

⁵³ Si veda, a titolo comparativo, il concetto di «subtextual stream of images» in J.L. Styan, *The elements of drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1963, p. 14.

nolenta, risulti palese, come lacerazione di tessuti musicali eterogenei. V'è una tendenza tuttora dominante in musicologia incline a sopravvalutare anche nel teatro d'opera — come nella sinfonia o nell'*impromptu* — l'«arte della transizione» (il concetto è di Wagner, riferito al *Triestino*), i fattori che creano continuità, organicità, unitarietà, rispetto ai fattori opposti, lo stacco, la discontinuità, la sinteticità, la molteplicità. Il problema è esteticamente intricato e non si lascia certo liquidare in due battute. Ma — dal balbettio di Don Pasquale ridotto senza canto (ossia, nell'opera in musica, *senza parole*) nel suo duetto con Norina alla virata tonale ammonitrice di Mercurio che trancia di netto, col suo atroce Mi minore, l'estatico Sol b del duetto d'amore di Didone e Enea nei *Troiani*, dal montaggio melodico e ritmico e scenico multiplo dell'imbarco delle prostitute nel finale III della *Manon Lescaut* alla stessa aria del sonno di Oreste nell'*Iphigénie en Tauride*, dove l'inquietudine ossessiva dell'accompagnamento ironicamente smentisce, ma sottovoce, la calma spossata della melodia vocale — non si vuol tacere l'impressione che la discontinuità sia invece, nella forma dell'opera in musica, la risorsa sovrana.

(3) La «produttività critica del lavoro sulle varianti testuali» è «una convinzione ormai necessaria per tutti: la drammaturgia musicale vive e muore per effetto di varianti»⁵⁴. Variante è l'assetto in quattro atti di Gluck rispetto a quello in cinque del libretto di Guillard. Variante è il trapianto di pezzi musicali da un dramma (o balletto) all'altro, con adattamenti dettati dal mutamento di contesto e di funzione. Varianti sono quelle che comporta l'adeguamento del testo alle aspettative locali del pubblico teatrale (per la *première* viennese dell'*Iphigénie*, data in tedesco nel 1781, Gluck rivide tutte le parti vocali e rifece parecchi punti della partitura). La diffrazione delle varianti — siano esse determinate da fattori contingenti, o dall'uso, o dall'intervento autorevole del drammaturgo — rivela spesso il nucleo della drammaturgia d'un'opera, o d'un autore, o d'un genere. È vero per Händel che manipola selvaggiamente libretti italiani preesistenti. È vero per la drammaturgia metastasiana, ma già prima per la carriera teatrale di drammi per musica seicenteschi versatili fino all'irriconecibilità. È vero per opere metamorfiche e multiuso come *Gli Orzi* e *i Curiazzi* di Cimarosa o il *Tancredi* di Rossini, che anche in virtù di varianti ben dosate stettero a galla in contesti ideologici e politici e artistici antitetici, prima e dopo Campoformio, prima e dopo il 1815. È vero per tante opere come l'*Orfeo* di Gluck o il *Don Carlo* di Verdi, in arrivo o in partenza da Parigi e dalle convenzioni teatrali francesi. È vero per le varie forme assunte dalla *Madama Butterfly* con una manciata, numericamente irrisoria, di battute decisive aggiunte o tolte. È vero per opere dallo statuto anagrafico ancipite come il *Simon Boccanegra* del 1857 e del 1881 (cui

Frits Noske ha dedicato un saggio eloquente fin dal titolo: *One plot, two dramas*) o come il *Boris Godunov* del 1869 e quello del 1874, di cui finalmente Richard Taruskin nel suo splendido *Musorgsky vs. Musorgsky* ha dimostrato che sono *due* opere radicalmente e incompatibilmente diverse, e ch'è mostruoso cumulare il «meglio» dell'una col «meglio» dell'altra per cavarne il «massimo» di «bella» musica possibile, oscurando ciò ch'è limpido in ambedue ma in ciascuna ha un colore diversissimo⁵⁵. È vero infine per i due *Mabagony* di cui tratta qui Hartmut Kahnt. In una fase della vita operistica italiana in cui i teatri, non senza costruito, amano vezzeeggiare con la «musicologia applicata» e con la «filologia» della produzione spettacolare, quest'è un discorso da riprendere senz'altro: ma con un agio che qui sarebbe fuor di luogo.

Ringrazio i molti amici e colleghi che mi hanno procacciato materiali utili o dato suggerimenti per la messa a punto delle traduzioni: oltre a mia moglie e agli autori, Anselm Gerhard, Carlo Piccardi, Amalia Collisani, Reinhard Wiesend, Uwe Fischer, Claudio Meldolesi, Giovanna Gronda, Antonio Serravezza, Fabrizio Cruciani, Gerardo Guccini, Mercedes Viale Ferrero, Marco Beghelli.

Dedico il lavoro investito nell'allestimento di questo volume alla memoria del pittore e scenografo Emilio Maria Beretta, che nei lunghi pomeriggi valmagesi della mia adolescenza — in un paese onninamente privo di esperienze operistiche come il Locarnese — per primo m'inoculò la passione per il teatro d'opera.

Fonti

I testi qui raccolti, che pubblichiamo con l'autorizzazione dei rispettivi autori e/o editori, sono tratti dai seguenti volumi e riviste: Daniel Heartz, *From Garrick to Gluck: the Reform of Theatre and Opera in the Mid-eighteenth Century*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», XCIV (1967/68), pp. 111-127. Traduzione di Virgilio Bernardoni. Piero Weiss, *Verdi and the Fusion of Genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXV (1982), pp. 138-156. Traduzione di Alessandro Roccatagliati. Hartmut Kahnt, *Die Opernversuche Weills und Brechts mit «Mabagony»*, in *Musiktheater heute. Sechs Kongreßbeiträge*, a cura di Hellmut Kühn, Mainz, Schott, 1982, pp. 63-93. Traduzione di Giuseppina La Face Bianconi.

⁵⁵ Il saggio di Noske sta nel suo *The signifier and the signified. Studies in the operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977, pp. 215-240; quello di Taruskin, in «19th-Century Music», VIII, 1984/85, pp. 91-118 e 245-272.

⁵⁴ Antonio Vivaldi: *teatro musicale*, cit., p. 7.

- Wolfgang Osthoff, *Oper und Opernvers. Zur Funktion des Verses in der italienischen Oper*, in «Neue Zürcher Zeitung», 8 ottobre 1972, pp. 51-52 (le pp. 135 ss. nel presente volume sono inedite). Traduzione di Leonardo Cavari.
- Pierluigi Petrobelli, *Music in the Theatre (à propos of «Aida», act III)*, in «Themes in Drama 3: Drama, Dance and Music», Cambridge, Cambridge University Press, 1981, pp. 129-142. Il testo pubblicato in questo volume corrisponde a una versione italiana dell'autore, letta alla Fondazione Cini di Venezia, inedita.
- Reinhard Strohm, *Metastasios «Alessandro nell'Indie» und seine frühesten Vertonungen*, in *Probleme der Händelschen Oper (insbesondere am Beispiel «Porro»)*, in «Wissenschaftliche Beiträge 1982/21 (G8) der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg», Halle a.d.S., 1982, pp. 40-61. Traduzione di Leonardo Cavari.
- Carl Dahlhaus, *Zeitstrukturen in der Oper*, in «Die Musikforschung», XXXIV (1981), pp. 2-11. Traduzione di Giuseppina La Face Bianconi.
- Reinhard Strohm, *Dramatic Time and Operatic Form in Wagner's «Tannhäuser»*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CIV (1977/78), pp. 1-10. Traduzione di Susanna Gozzi.
- David Rosen, *The Staging of Verdi's Operas*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1980, pp. 444-453. Traduzione di Alessandro Roccatagliati.
- Harold S. Powers, *Il «Serse» trasformato (parte I)*, in «The Musical Quarterly», XLVII (1961), pp. 481-492. Traduzione di Virgilio Bernardoni.
- Michael F. Robinson, *Two London Versions of the «Deserter»*, in *Report of the Twelfth Congress, Berkeley, 1977*, Kassel, Bärenreiter, 1980, pp. 239-245. Traduzione di Virgilio Bernardoni.
- Frits Noske, *Das exogene Todesmotiv in den Musikdramen Richard Wagners*, in «Die Musikforschung», XXXI (1978), pp. 285-302. Traduzione di Susanna Gozzi.
- Carl Dahlhaus, *Euripides, das absurde Theater und die Oper. Zum Problem der Antikenrezeption in der Musikgeschichte*, in C. Dahlhaus, *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, E. Katzschler, 1983, pp. 199-221. Traduzione di Susanna Gozzi.
- Leo Treitler, *«Wozzeck» and the Apocalypse: an Essay in Historical Criticism*, in «Critical Inquiry», III (1976/77), pp. 251-270. Traduzione di Virgilio Bernardoni.
- Catherine Kintzler, *Rameau et Voltaire: les enjeux théoriques d'une collaboration orageuse*, in «Revue de musicologie», LXVII (1981), pp. 139-167. Traduzione di Giuseppina La Face Bianconi.
- Sieghart Döhring, *Meyerbeer - Grand opéra als Ideendrama*, in «Lendemain», n. 31-32, 1983, pp. 11-21. Traduzione di Leonardo Cavari.

- Wolfgang Osthoff, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Mühl'scher Universitätsverlag Werner Fehr, 1980, pp. 13-44. Traduzione di Giuseppina La Face Bianconi.
- Giovanni Morelli, *La scena di follia nella «Lucia di Lammermoor»: sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, nuova stesura di una relazione (inedita) al convegno «Il melodramma da Bellini a Verdi» organizzato dall'Istituto di Lettere, Musica e Teatro della Fondazione Cini, Venezia, settembre 1977.