

Drammaturgia dell'opera italiana

Carl Dahlhaus

Publicato per la prima volta da EDT, Torino, 1988,
in *Storia dell'opera italiana*, vol. 6

Traduzione e nota bibliografica di Lorenzo Bianconi
Impaginazione di Anna Dellacà
Progetto grafico di Leila Librizzi

Tutti i diritti riservati. La riproduzione,
anche parziale e con qualsiasi mezzo,
non è consentita senza la preventiva
autorizzazione scritta dell'editore.

© 2005 EDT srl
19 via Alfieri - 10121 Torino
edt@edt.it
ISBN 88-7063-816-2

www.edt.it



Indice

1. Categorie e concetti	1
Che cos'è la drammaturgia musicale	1
Il dramma moderno e l'opera in musica	4
Mezzi drammatico-musicali	9
Del metodo	15
Teatro musicale, opera in musica, dramma musicale	19
2. Il testo e le sue funzioni	23
Il mestiere del librettista	23
"Fabula" e intreccio	32
"Parola scenica" e "sonoro silenzio"	37
Testo e "opus"	41
3. La dinamica scenica	47
La partitura come copione di regia	47
La presenza scenica	51
La musica di scena come spezzone di realtà e come citazione	56
Strutture temporali	61

4. Forme e contenuti	73
La forma drammatica dell'opera a numeri chiusi	73
La costellazione dei personaggi e l'azione	79
Dialogo interiore ed esteriore	84
Azione interiore	87
"Pathos" e "ethos"	93
Dialogo e duetto	97
Simultaneità	106
5. Questioni di genere	113
L'opera come romanzo	113
Tragedia e lieto fine	117
Commedia con musica e commedia in musica	123
Nota bibliografica	131
Indice delle opere e dei drammi	139
Indice dei nomi	141

1.

Categorie e concetti

Che cos'è la drammaturgia musicale

Il concetto di "drammaturgia musicale", lungi dall'essere innocentemente descrittivo, sottintende una tesi nient'affatto ovvia. La tesi è questa: in un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma.

Giacché la questione è di portata capitale, occorre spiegare subito, sulla scorta di un problema tipico dell'opera ottocentesca, che cosa s'intenda per costituzione del dramma mediante la musica. Qual è – questo il quesito – l'"azione" vera e propria d'un'opera come *Il pirata* o *Ernani*? L'intricato antefatto, che pertiene all'"azione narrabile", è – lo si vede bene – in larga misura indifferente per l'"azione musicalmente realizzata". Nell'opera italiana, a differenza dal *Musikdrama* wagneriano, la realizzazione musicale è invece legata alla presenza scenica di ciò che si rappresenta, e in questo essa si distingue radicalmente dal dramma letterario, dove il discorso verbale congloba nel costruito drammatico anche ciò che sulla scena non

compare affatto. (Nella tragedia classica francese addirittura la stragrande parte dell'azione è presente soltanto verbalmente, non scenicamente.) In altre parole: per il fatto stesso di essere assai meno accessibile alla musica che alla parola, l'antefatto non sarà mai in un'opera in musica tanto costitutivo del "dramma" quanto invece nel teatro letterario.

Ma se il dramma musicale "vero e proprio" lo si coglie negli affetti e nei conflitti scenicamente e musicalmente rappresentati, espressi in arie, duetti e concertati, allora l'analisi drammaturgica di un'opera non si curerà tanto di vedere come si rifletta in musica un'azione narrabile; essa mirerà invece, tutt'all'opposto, a dare conto di come un'azione drammatica eminentemente musicale, concepita come dramma di affetti contrapposti, per assumere forma scenica si appoggi a una *fabula*, a un intreccio.

Il termine "drammaturgia", preso alla lettera, significa nient'altro che "produzione" ed "esecuzione" di drammi. La differenza tra "produzione" ed "esecuzione", inevitabile nelle lingue moderne, è però fallace: essa suggerisce che di per sé il testo – verbale, o verbale-musicale – già costituisca un "dramma", che diviene poi "teatro" all'atto della rappresentazione scenica. In origine s'intendeva semmai che soltanto nel teatro un testo potesse considerarsi dramma: la sua stesura scritta è invece, del dramma, un mero abbozzo. (Il concetto di "teatro" – *theatron* è lo spazio riservato agli spettatori – sottolinea la dimensione visiva.)

Al di là della produzione di drammi, il termine "drammaturgia" abbraccia 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 nell'età dello storicismo la teoria tende a dissolversi nell'analisi o interpretazione di singole opere (o gruppi di opere) drammatiche. La poetica regolare del Sei-Settecento è estetico-normativa: la forma del dramma pare assodata, e il compito primo del drammaturgo – così come ancora lo intendono Goethe e Schiller nel loro carteggio – consiste nell'invenzione di una materia, di un soggetto drammatico, che adempia le leggi della forma. Per contrasto, lo storicismo otto-novecentesco scopre non soltanto che esistono abissali differenze di struttura tra tipi diversi di dramma storicamente dati: esso scopre soprattutto la pari legittimità estetica di tipi diversi che parrebbero escludersi a vicenda. Inoltre, se la poetica si riduce a poetica di tipi drammatici specifici per epoca o per nazione o addirittura per autore, le sue categorie non si concepiscono più come norme, sibbene come strumenti concettuali atti ad agevolare la comprensione di opere singole colte nella loro peculiarità. La drammaturgia "esplicita", formulata a mo' di teoria o di abbozzo 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.

Il grado di astrazione che si assume per delineare una drammaturgia dell'opera italiana dipenderà per un verso dall'intento che si persegue, per l'altro dallo stato delle conoscenze scientifiche donde si prendono le mosse. Ma se è vero che alla copiosa erudizione di dettaglio fa riscontro una ben magra riflessione sui concetti-base – a segno

tale che l'accumulo di fatti e nozioni arrischia talvolta di restare lettera morta per carenza di categorie interpretative —, non sarà fuor di luogo dare qui la precedenza a considerazioni di carattere generale. È del tutto illusoria la convinzione di chi credesse di sapere da un bel pezzo che cos'è un dramma; ma il senso della riflessione su un concetto tanto intricato e complesso non sta nella costruzione di una teoria *del* dramma — di un'estetica che gira a vuoto su sé stessa —, bensì nella elaborazione di criteri atti a determinare i fattori specifici che dell'*Otello* di Verdi, o di quello di Rossini, fanno un dramma. Non il dato storico particolare come materia per la teoria, bensì la teoria come presupposto di un'interpretazione del dato particolare. In quanto premessa, però, la teoria — ad onta di un pregiudizio comune a molti storici — sarà tanto più utile quanto più sistematica, laddove la sistematicità non è un fine a sé stesso ma un procedimento atto a differenziare i concetti attraverso i loro vicendevoli riscontri. Qui si tenterà dunque di tracciare i contorni d'una drammaturgia dell'opera italiana mediante sondaggi di natura sistematica effettuati con intenti storiografici.

Il dramma moderno e l'opera in musica

Se è vero che l'opera è nata alla stessa epoca del dramma moderno — il dramma di Shakespeare e di Racine — e col dramma moderno condivide un patrimonio storico comune di forme e di idee, converrà che l'abbozzo di una drammaturgia dell'opera in musica si misuri col teatro drammatico dei secoli XVII-XX e non già con la tragedia antica o col dramma liturgico medievale: si tratterà insomma di vagliare le analogie e le differenze che corrono tra dramma e opera alla luce dei rapporti tra Racine e il Metastasio, tra Verdi e Shakespeare.

Prendere le mosse da un concetto apodittico di dramma sarebbe un'evidente forzatura. A voler tuttavia tentare, con beneficio di verifica e di smentita, una definizione provvisoria del dramma moderno, si dirà ch'esso è un'azione (1) scenicamente rappresentata, (2) interpersonale, (3) che si manifesta *in primis* per mezzo del discorso verbale, (4) e tale che le sue parti costituiscono un contesto finalizzato di senso e di motivazioni. Il confronto con l'opera in musica consente allora di cogliere alcune peculiarità che sono caratteristiche del teatro musicale (senza con questo voler sostenere che i caratteri divergenti siano *ipso facto* e sempre quelli essenziali).

(1) Se per "dramma moderno" s'intende il teatro del rinascimento, del classicismo e del realismo, basta un confronto sommario per evidenziare nell'opera in musica una propensione specifica, e assai più spinta di quella del dramma letterario, verso la spettacolarità scenica, una propensione che essa semmai condivide col teatro barocco e che è radicata nell'affinità, in certo qual modo "naturale", che lega la musica alla ritualità religiosa o profana, al corteo, alla festa. Se nella vita associata il rituale abbisogna della musica, pari pari esso prende nel dramma in musica un posto stabile che nel dramma letterario non gli compete (se non, tutt'al più, col sostegno della musica di scena).

(2) Nell'opera dei primordi come nel teatro barocco l'azione propriamente detta consiste non già in confrontazioni interpersonali sibbene in un processo tra uomini e divinità (pagane) o potenze celesti ed infernali (cristiane). Ma questa caratteristica l'opera in musica la mantiene viva molto al di là dell'età barocca, e in misura perfino sconcertante; la cosa si spiega per un verso con la facoltà, tipica della musica, di evocare il "meraviglioso", e per

l'altro con la difficoltà che incontra la rappresentazione musicale dei rapporti interpersonali. (Con "rappresentazione musicale" s'intende beninteso che la musica vi svolge un ruolo essenziale e non già, come nel recitativo, un ruolo accessorio di esile rivestimento sonoro del discorso verbale.) Il dialogo in forma di diverbio che conduce ad una risoluzione, e il monologo in forma di "dialogo interiore" donde scaturisce una determinazione, ovvi nel dramma letterario, sono precari nell'opera in musica. (Il recitativo, "semplice" o "secco", è una forma espressiva determinata in via primaria non tanto musicalmente quanto verbalmente, dunque secondaria in una drammaturgia operistica che parta dall'idea di un dramma costituito mediante la musica.)

(3) Il dramma moderno – tolto il teatro barocco – si articola innanzitutto per mezzo del discorso verbale e non degli eventi scenici. Ma per il teatro d'opera questa premessa è contraddittoria, giacché la musica può essere sia illustrazione del linguaggio verbale, sia linguaggio in proprio. Né il suo carattere discorsivo, autonomo del tutto o in parte, è costante in epoche, generi, forme diversi. La musica è di volta in volta linguaggio scenicamente attivo o liricamente contemplativo, e lo è in un grado mutevole quanto mutevoli sono le funzioni drammatiche ch'è chiamata ad adempiere. (Sarebbe erroneo etichettare *a priori* come "antidrammatica" l'effusione musicale di un'aria d'entrata o d'un pezzo concertato: la dimensione sonoro-contemplativa non contrasta con la "drammaticità" ed è anzi una delle risorse peculiari della drammaturgia musicale.)

(4) Nel dramma moderno il singolo istante è colmo di riferimenti prospettivi e retrospettivi: lungi dal gravitare su di sé, esso ci appare innanzitutto come conseguenza di

eventi preteriti e premessa di eventi futuri. La singola scena operistica tende invece ad apparirci come "puro presente", come "presente assoluto" sciolto dal passato e dal futuro. La musica sa infatti "rap-presentare", sa "attualizzare", sa fissare la situazione drammatica in una "atemporalità" dove magari il ricordo del passato e l'aspettativa dell'avvenire addirittura sbiadiscono. (Il "presente assoluto", più che uno dei modi del tempo, è una sua negazione.) È vero che la tensione d'una situazione operistica è motivata – non diversamente dal teatro drammatico – con i conflitti che sospingono l'azione dal passato verso il futuro: ma la rappresentazione musicale mette in primo piano, più che la dialettica del processo drammatico, la sostanza affettiva di ciò ch'è attualmente presente in scena.

La tesi che individua nella musica il fattore fondante e costitutivo di quel dramma peculiare ch'è l'opera – una tesi che non si limita certo a constatare la preponderanza della musica – affida alla drammaturgia musicale il compito di definire quali rapporti intercorrano di volta in volta tra la musica e gli altri fattori parziali convergenti nell'*opus* artistico composito. Definire tali rapporti equivale a determinare una gerarchia con gradi variabili di preminenza e di subordinazione. Si può infatti, prima ancora di addentrarsi in analisi particolareggiate, dare per scontato che la relazione (la vicinanza o la distanza) tra la musica e la *fabula* o l'intreccio, la musica e la struttura concettuale del dramma, la musica e la combinazione dei personaggi, la musica e le azioni sceniche, la musica e il discorso attivo oppure espressivo-contemplativo, la musica e l'"azione interiore", la musica e la scenografia sarà di volta in volta diversissima, sia che la si indoghi caso per caso (nell'opera singola o nel singolo tipo), sia che la si

esamini globalmente (nel teatro d'opera preso nel suo complesso o genere per genere). Un'affinità pronunciata per la scenografia – mediante una *couleur locale* scenico-musicale che interferisce nell'azione (come in *Elisa ossia Il viaggio al Gran San Bernardo* di Cherubini, nel *Franco cacciatore* di Weber, nella *Bohème* di Puccini) – o per l'azione scenica (*Le nozze di Figaro* mozartiano, il *Falstaff* verdiano) è non meno plausibile e significativa dell'intimo legame con un'azione "interiore" quasi svincolata dagli eventi visibili (il *Tristano* wagneriano), oppure con la costellazione dei personaggi (come nel *Trovatore* di Verdi), o con la struttura concettuale del dramma (come nel *Parsifal* di Wagner). E sarebbe fuori luogo bollare di "antidrammaticità" l'una o l'altra tendenza solo perché essa diverge dalle condizioni d'esistenza del dramma parlato. Sarà banale dire che tutti quanti i fattori parziali sono sempre compresenti, ma non per questo ci sfuggirà che sono appunto gli spostamenti, anche i più esigui, dentro il sistema composito dell'opera in musica intesa come dramma musicale a determinarne il carattere specifico. Un intreccio, una *fabula*, saranno – salvo taluni casi del teatro musicale contemporaneo che però esulano dall'idea corrente dell'opera in musica – sempre indispensabili; ma soltanto la funzione della musica ci dirà se la *fabula* costituisca il centro di convergenza di tutti gli altri fattori parziali (come nell'*Ascesa e rovina della città di Mahagonny* di Weill) oppure funga da mero veicolo per passare dall'una all'altra delle configurazioni di personaggi che scatenano affetti e conflitti musicalmente espressi, tali da costituire il dramma vero e proprio (come nell'*Ernani* verdiano). Sarà la funzione della musica a decretare, alla fin fine, il tipo di dramma musicale cui appartiene, caso per caso, un'opera.

Ma se nel sistema dei fattori parziali costitutivi del teatro d'opera il baricentro cambia da un genere all'altro, da un tipo all'altro, e se la mutevole accentuazione dei fattori dipende in primissimo luogo dalla musica, allora ciò viene a dire, sul piano terminologico, che il concetto di "dramma musicale" si lascia determinare non mediante una definizione rigida, bensì soltanto attraverso l'esame preliminare di ciascuna caratteristica eterogenea e il successivo accertamento di come sia radicata nella struttura musicale la gerarchia che tra tali caratteristiche si instaura. Non conta tanto il fatto che la musica "prepondera", conta la funzione ch'essa svolge nella costituzione del dramma musicale.

Mezzi drammatico-musicali

I mezzi drammatico-musicali di cui dispone l'operista, e i principii donde egli può prendere le mosse, sono, se li si confronta con altri generi musicali o teatrali, quantomai eterogenei, e non già tanto per le differenti tradizioni stilistiche che s'intersecano in un'opera quanto semmai per le forme diversissime in cui la musica adempie le funzioni drammaturgiche. Non v'è infatti la benché minima coerenza interiore tra, poniamo, una musica di scena che sonorizza ed illustra un evento scenico e l'espressione sentimentale che erige la musica al rango di un discorso *sui generis*, assai spesso indipendente dal discorso verbale.

Dal Sei al Novecento, l'estetica operistica s'è retta su due presupposti imperiosi e tenaci: la dottrina degli affetti, e l'idea del "meraviglioso". Per quante vicende abbia attraversato nel corso di quattro secoli il concetto di "affetto" o di "sentimento", e indipendentemente dalla maggiore o minore numerosità dei fenomeni ascritti alla sfera del "meraviglioso", dovrebb'essere pacifico che si tratta di categorie-base per l'opera in musica: determinanti per la

sua teoria e preponderanti nella sua prassi. L'estetica operistica volgare è tutt'intera intessuta di parafrasi del concetto di "sentimento"; e la categoria del "meraviglioso" – da Charles Batteux a E.T.A. Hoffmann a Ferruccio Busoni – è sempre stata in primo piano, per quanto mutevole fosse il contesto ideologico e compositivo.

È però palese che proprio nelle opere dove la sostanza musicale è data dall'espressione di affetti o sentimenti non predomina il meraviglioso, e viceversa. Il principio dello scontro interpersonale – in quanto molla che scatena gli affetti – e il principio dell'intervento soprannaturale non sono fatti per andar d'accordo.

Con ciò non si nega certo che in talune opere – a mo' d'una tragedia antica – gli uomini soffrono di passioni e di dissidi interiori inflitti dagli dèi, sicché l'azione, per dirla con Richard Alewyn, pare svolgersi non su una «scena orizzontale» sibbene su una «scena verticale». Eppure la differenza tra il primato dell'affetto e il primato del meraviglioso resta essenziale; e che tale differenza determini la drammaturgia, lo dimostrano opere come l'*Orfeo ed Euridice* o l'*Alceste* di Gluck, dalla concezione a prima vista tanto simile. Nell'*Orfeo*, ad onta del duetto e dell'aria nell'atto III, dove si coagula il "vero e proprio" dramma – l'azione interpersonale – tra Orfeo ed Euridice, la gran parte dell'azione, dall'intervento di Amore dopo la cerimonia funebre alle scene nell'Inferno e negli Elisi fino all'apparizione del *deus ex machina*, è una tragedia che si consuma tra uomini e potenze ultraterrene: e quest'ultime sono scenicamente presenti. Gli affetti scaturiscono dal fato che gli dèi decretano agli uomini: e costoro, più che agire, si limitano a reagire. *Alceste* invece, sebbene sia Apollo ad "inscenare" l'avvio dell'azione e a disciogliere il nodo finale, ormai inestricabile, è soprattutto una tragedia tra Alceste e Admeto: una tragedia senza

via d'uscita, né più né meno d'una *tragédie* di Racine, ad onta del lieto fine.

Se tra certi procedimenti o principii drammatico-musicali il rapporto è precario e la mediazione è ardua, vi sono a disposizione del compositore anche risorse dotate di un'intima affinità. È caratteristica dei *Musikdramen* wagneriani la coerenza tra l'impronta gestuale d'una musica che deriva dal recitativo accompagnato e la tecnica del Leitmotiv, che Wagner intendeva come un'assimilazione del linguaggio sinfonico. Per quanto siano eterogenei i presupposti storici, tale coerenza è intuitiva: l'evidenza scenica – figurativa e gestuale – del Leitmotiv all'atto della sua enunciazione è uno dei requisiti perché esso possa poi svolgere la sua funzione drammatica come ricordo di eventi preteriti.

Se la tecnica del Leitmotiv e la gestualità del linguaggio musicale sono ben compatibili (nonostante le diversissime origini), il rapporto tra la *couleur locale* musicale e la rappresentazione del meraviglioso è invece ambivalente, in quanto la *couleur locale*, divenuta nell'Ottocento sotto l'influsso dei romanzi di Walter Scott un fattore dominante non solo della librettistica bensì della stessa musica operistica, ammette un'interpretazione sia romantica sia realistica. In opere romantiche come *Il franco cacciatore* di Weber, *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer e *Macbeth* di Verdi il color locale che determina il "tono" dell'opera e – per dirla con Verdi – gli dà la sua «tinta» è strettamente connesso coll'intervento del soprannaturale, e diventa così un fattore propellente dell'azione (anziché essere mero sfondo). Ma è altrettanto vero, per converso, che nel Sei-Settecento si dà un'estetica del meraviglioso priva di *couleur locale* sonora (all'infuori delle scene oltretombali), e viceversa nel tardo Ottocento e nel Novecento si dà una *couleur locale* musicale esente da qualsiasi intrusione del

meraviglioso (si pensi all'*Aida*, alla *Bohème*). Il nesso (o la sconnessione) tra le categorie è storicamente variabile.

Tra la musica di scena, presa di peso dalla realtà (o dalla tradizione del teatro drammatico) e non radicata nello specifico "linguaggio musicale" dell'opera, e la giustificazione drammaturgica del meraviglioso procurato con mezzi musicali parrebbe esserci un abisso invalicabile. Ma l'una e l'altra condividono almeno una peculiarità: ambedue sono insostituibili nel teatro drammatico non meno che nell'opera. In Shakespeare come in Ferdinand Raimund la rappresentazione d'un mondo di fate è impensabile senza musica, così come lo sono le marce, i cortei, le danze. Mentre però nel teatro drammatico è raro che le musiche di scena d'indole "romantica" convivano con quelle d'indole "realistica", la coincidenza è frequente nell'opera. (Nei soggetti "eroico-romanzeschi" di ascendenza ariostesca – diretta o mediata – i ritmi cavallereschi non sono meno indispensabili delle armonie magiche che affascinano e conturbano i cavalieri.)

In generale, le canzonette o i Lieder cantati in scena come tali si lasciano integrare nel contesto operistico indipendentemente dal grado di affinità o di divergenza stilistica: nell'opera barocca non più e non meno che nell'opera romantica o realistica. (L'eccezione semmai è dell'opera d'indole classicistica, che, ossequiente al precetto estetico dell'unitarietà di livello stilistico, è poco incline all'inserzione di canzonette, stilisticamente eterogenee.) È però mutevole la motivazione drammaturgica dei brani canori interpolati: se nell'opera barocca la canzonetta è una parentesi di "stile umile" – un brandello di commedia per musica nel mezzo d'un dramma per musica –, nell'opera romantica essa rappresenta la sfera del quotidiano, donde si distacca quella del soprannaturale. (E dal conflitto tra tali sfere sgorga la dialettica tragica che sottende lo schema

drammaturgico di opere come *Undine*, *Il vascello fantasma*, *Rusalka*.) Nell'opera realistica, infine, il Lied o la canzonetta sono ingredienti d'una descrizione d'ambiente e s'approssimano perciò, sotto il profilo estetico, a quelle risorse della *couleur locale* orchestrale che sotto il profilo compositivo sono invece tanto remote. Il mutamento di funzione è dunque motivato in termini drammaturgici, non in termini stilistico-musicali: quel che muta non è il carattere musicale di fondo del Lied o della canzonetta, bensì la sua scenica ragion d'essere.

La facoltà della musica di dar voce in simultanea ai sentimenti discordi dei personaggi in un pezzo concertato – una risorsa ch'è anche una delle differenze capitali tra l'opera e il teatro drammatico, dove se tutti parlano insieme si dà *ipso facto* nel teatro dell'assurdo – intrattiene un rapporto complesso, e non sempre immediatamente plausibile, con le altre categorie drammatico-musicali. Tale tecnica è pressoché incompatibile con quella del Leitmotiv, e Wagner ben lo sapeva. Più sorprendente, ma non inspiegabile, è l'obliquo rapporto con la *couleur locale*. Nel quadro III della *Bohème*, ch'è un caso esemplare di pittura d'ambiente sonora, il libretto offre a piene mani l'occasione di far risuonare l'eterogeneità (i diverbi delle due coppie d'innamorati) nella simultaneità, ma la partitura non se ne avvale quasi per niente (all'infuori del quartetto finale). Sarebbe assurdo dubitare della perspicacia drammaturgica di Puccini. La sua discrezione nei confronti delle tecniche del concertato e del montaggio viene semmai a dire che l'unità dell'atmosfera, data dalla *couleur locale*, musicale e scenica, difficilmente si lascerebbe conciliare con la discrepanza degli affetti che alimenta la tensione interiore d'un concertato.

Chi non paventi le semplificazioni grossolane, utili se non altro a dare un primo sommario orientamento in una

materia disordinata e molteplice, potrà dire che nell'opera italiana l'importanza centrale assunta dagli affetti e dai conflitti d'affetti sospinge in primo piano talune risorse drammatico-musicali e ne relega talune altre ai margini.

In primo luogo, nell'opera italiana postbarocca la musica di scena come sostegno di spettacolosi *tableaux* è piuttosto rara rispetto all'opera francese (e dove non lo sia, come nelle opere tarde di Rossini e Verdi, l'influsso francese sarà inequivocabile, sempre che non si tratti di vere e proprie opere francesi poi ridotte, dall'autore o dalla prassi corrente, ad opere "italiane" di riporto: è il caso del *Guglielmo Tell* e del *Don Carlo*). In secondo luogo, la canzone cantata in quanto tale – ad onta dell'*Otello* di Rossini e di Verdi – resta tutto sommato marginale nell'opera italiana: nell'opera buffa – dove, a differenza dell'*opéra-comique* e del *Singspiel*, con la loro mistura di recitazione parlata e canto, l'impiego del canto come veicolo dell'azione si dà per scontato e non necessita di giustificazioni estetiche particolari – la canzonetta cantata in quanto tale svolge infatti un ruolo secondario, che l'opera seria pari pari riflette. In terzo luogo, nell'opera italiana – ad onta dell'atto III di *Aida* e del quadro II della *Bohème* – la caratteristica tendenza ottocentesca al color locale è più tenue che nell'opera francese, tedesca, ceca o russa. In quarto luogo, la tecnica del Leitmotiv ha trovato scarso impiego nell'opera italiana (minore in Puccini che in Massenet), giacché il procedimento di ricordare eventi preteriti o di presagirne di venturi è poco conciliabile con l'espressione spontanea dell'affetto, ancorata all'immediata presenza scenica e mirante semmai alla "pienezza dell'attimo".

Invece il fattore gestuale, come pure la simultaneità dell'eterogeneo nel pezzo concertato, sono caratteristiche essenziali nell'opera italiana: è immediato e palese il loro nesso col principio-base dell'espressione degli affetti

scatenati dagli scontri interpersonali. Insomma: sarebbe sì erroneo istituire rapporti stabili ed immutabili di dipendenza e d'esclusione tra risorse e principii musicali e drammatici; ma non si può neppure disconoscere che talune loro possibili combinazioni predominano a discapito di altre a seconda delle diverse tradizioni operistiche nazionali o regionali.

Del metodo

I mezzi musicali di cui l'operista dispone sono tanto eterogenei che non si può certo discorrere di uno "stile operistico" alla stessa stregua di chi parli d'uno "stile sinfonico" o "cameristico". Tra una canzonetta che interrompe il dialogo d'un *Singspiel*, un pezzo concertato che esprime le divergenti passioni dei personaggi in una simultaneità ignota al teatro drammatico, e un reticolo di Leitmotive che intreccia il presente con le reminiscenze del passato e coi presagi del futuro, non v'è la benché minima parentela, né nella sostanza musicale né nella funzione drammatica. Ma per converso è palese come da un libretto in prosa risulti il collasso della struttura musicale periodica, e come la tecnica del Leitmotiv sia uno dei mezzi atti a procurare quella coesione formale che non è ormai più garantita dalla regolarità sintattica: e questo vale per Musorgskij, Massenet e Puccini non meno che per Wagner. In altre parole: le strutture drammatico-musicali presentano sia divergenze sia affinità; illustrarle è uno dei compiti centrali della drammaturgia musicale. Ma occorre per prima cosa far chiarezza sulle premesse metodologiche, tutt'altro che pacifiche.

(1) Tipologie come quella che distingue tra una "forma drammatica chiusa" e una "aperta" – tra la linearità, la con-

tinuità, la regolarità, l'omogeneità di stile di una tragedia di Racine e la pluralità, l'intermittenza, l'irregolarità, la mescolanza d'una tragedia di Shakespeare – sogliono in primo luogo configurarsi come dicotomie ed in secondo luogo asserire l'esistenza di rapporti ontologici tra caratteri musicali, testuali e scenici. Ma la propensione per le dicotomie – anziché per le classificazioni ternarie o quaternarie – è radicata, a quanto pare, non tanto nelle cose quanto in un'abitudine di pensiero vetustissima: l'origine arcaica di tale abitudine, lungi dal giustificarla, dovrebbe ispirarci un forte scetticismo scientifico. Che poi quei rapporti siano di natura ontologica, e non associazioni determinate da presupposti storici e concezioni individuali mutevoli, è cosa solo parzialmente plausibile. Che l'unità di luogo e l'unità di tempo siano due facce d'una stessa medaglia, s'intuisce di primo acchito. Ma sarà ben difficile dimostrare che l'unità d'azione, il peso soverchiante dell'antefatto, la smorzatura delle passioni e la propensione alla sentenziosità siano tra loro legate da rapporti "ontologici": la struttura della *tragédie classique* non è una forma "di natura" della poesia teatrale.

(2) Dagli spunti di tipologie dicotomiche ch'erano una moda scientifica in voga intorno al 1910 si distingue doppiamente la costruzione di un "tipo ideale" alla maniera di Max Weber: per la rinuncia alla compattezza sistematica; e per lo statuto logico ch'essa si arroga e la funzione metodologica ch'essa svolge. La numerosità dei "tipi ideali" di cui s'avvale lo storico dell'opera non è tanto prefigurata nella materia ch'egli indaga, quanto dettata dagli intenti conoscitivi ch'egli persegue. Se si dà per acquisito che un'"opera romantica" può essere sia un *opéra-comique* (*La dama bianca* di Boieldieu) sia un *Singspiel* (*Il franco cacciatore* di Weber), sia un'opera seria

(la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti) sia un *grand opéra* (il *Roberto il Diavolo* di Meyerbeer), si potrà interpretare *Roberto il Diavolo* tanto nel contesto dell'opera romantica quanto in quello del *grand opéra*, tanto alla luce del *Franco cacciatore* quanto alla luce degli *Ugonotti*, senza che l'uno o l'altro "tipo ideale" venga gabelato come "forma essenziale propria" dell'opera. I tipi ideali sono non già sostanza della storia dell'opera bensì meri sussidi alla comprensione concettuale di singole opere, il cui carattere artistico risiede nella loro individualità. Tra le caratteristiche costitutive di questo o quel tipo ideale v'è sì un nesso; ma che nella realtà storica quasi sempre vengano meno alcuni fattori ed altri se ne aggiungano, non è un difetto del costrutto argomentativo sibbene una delle condizioni della sua utilità, se è vero che tale procedimento logico mira a definire concettualmente le particolarità dei fenomeni storici come modificazioni d'un dato generale.

(3) Per delineare plausibilmente un tipo ideale occorre un numero sufficiente di affinità tra diversi caratteri della struttura drammatico-musicale. È però impossibile determinare con certezza fino a che punto l'impiego del concetto di "tipo ideale" sia plausibile, e a partire da che punto non lo sia più. Si può discutere, per esempio, se sia sufficiente a giustificare il concetto di "tipo ideale" la circostanza che il testo di una *Literaturoper* – un'opera che per libretto usa il testo, inalterato seppure abbreviato, d'un dramma letterario – di solito è in prosa e perciò comporta ostacoli sintattico-musicali tali da necessitare una struttura particolarmente densa della scrittura orchestrale.

(4) L'idea che si possa presupporre, in linea di principio, un'illimitata combinabilità di caratteristiche strutturali drammatico-musicali, per poi descrivere di caso in caso,

e senza gravami teorici, quale sia la combinazione peculiare attuata in una data opera, sarà invero seducente per l'empirista rigoroso, in quanto essa emargina del tutto quel momento speculativo che, palese o recondito, è sempre presente nella considerazione delle affinità o dei rapporti di natura ontologica. Ma il postulato, estremistico, è pressoché impraticabile. Già la semplice e innocente constatazione del nesso che intercorre tra la forma del duetto articolato in cantabile e cabaletta e le modificazioni subite dall'antefatto della vicenda di Ferdinando (Rodolfo) e Lady Milford (Federica) nella *Luisa Miller* verdiana rispetto ad *Amore e raggio* di Schiller – una constatazione che viene a dire come la forma detti qui il contenuto, mentre in altre opere è vero l'inverso – rimane sospesa nel vuoto se non la si riferisce ad una teoria della dialettica forma/contenuto, ch'è uno dei temi centrali d'ogni drammaturgia musicale.

Gli estremismi metodologici conducono dunque a delle strettoie, a delle angustie di prospettiva da un lato, di penetrazione concettuale dall'altro. Una tipologia rigorosamente dicotomica, che presenti l'opera (il melodramma della tradizione italiana e francese) come antitesi esclusiva del *Musikdrama* (il dramma musicale di conio wagneriano), come se *Il crepuscolo degli dèi* non fosse in parte un *grand opéra*, è un atteggiamento storiograficamente non meno discutibile di quell'empirismo che, illudendosi d'andar esente da ogni teoria, s'alimenta senza saperlo di teoremi rudimentali, atrofici, gravati di pregiudizi. Ma accertare in qual misura convenga che l'interpretazione d'un'opera prenda le mosse dalla formulazione di un "tipo ideale" oppure dalla mera constatazione di qualche affinità dei caratteri strutturali è cosa innanzitutto controversa e, in secondo luogo, stori-

camente variabile. S'è già detto che c'è di che discutere se si debba o no delineare un tipo ideale della *Literaturoper*. Quanto poi alla variabilità storica – il secondo fattore d'incertezza –, essa viene a dire che la combinazione di caratteristiche drammatico-musicali di cui consta un tipo ideale è nel Settecento in generale più salda che nella Nuova Musica del secolo xx. Donde discendono, per converso, conseguenze diverse: o si rinuncia, nell'esame dell'opera contemporanea, ad impiegare il concetto di "tipo ideale"; o si allentano le condizioni ch'esso è chiamato ad adempiere.

Teatro musicale, opera in musica, dramma musicale

Il termine "teatro musicale" – un termine che quanto più è entrato in voga tanto più ha perduto di significato – non è affatto sinonimo di "opera", sebbene venga spesso usato per tale: e già ad una rapida analisi esso si rivela un concetto talvolta ampio e talaltra angusto.

(1) L'esigenza di ricorrere, per fini enciclopedici, ad un concetto cumulativo che includesse l'opera, l'operetta, il *musical* e il melologo non meno del balletto, della pantomima e del "teatro strumentale" (alla Mauricio Kagel, per intenderci) suggeriva da sola di coniare il termine "teatro musicale", che però, venendo ad abbracciare qualsiasi genere teatrale con musica (all'infuori del dramma letterario con musiche di scena), perdeva in sostanza ciò che acquistava in ampiezza.

(2) Nei tardi anni Venti invalse il costume di usare il termine "teatro musicale" non come concetto sovraordinato sibbene come concetto antitetico a "opera", e di classificare come teatro musicale tutte quelle *pièces* teatrali con musica

che per una qualsiasi ragione non si volevano denominare "opere", ad onta del fatto che non v'è la benché minima affinità tra un *collage* di narrazione, dialogo e pantomima (*L'histoire du soldat* di Stravinskij), un'opera-oratorio (*Edipus rex* di Stravinskij), un *Songspiel* (il primo *Mahagonny* di Weill) e un "antiopera" (*Aventures & Nouvelles aventures* di Ligeti). Definita da null'altro che dall'antitesi ad "opera", la locuzione "teatro musicale", come ogni termine sorto per mera negazione, si espone al rischio di raggruppare una congerie arbitraria di fenomeni disparati sotto un concetto o pseudoconcetto che, in mancanza di caratteri comuni, resta vuoto.

(3) È fuorviante voler separare il dramma musicale dal teatro musicale intendendo per "dramma" il testo verbale-musicale e per "teatro" la realizzazione scenica, se è vero che per una teoria del dramma degna di tal nome è fondamentale tener salda, sull'esempio del teatro antico, l'inscindibile unità di "produzione" ed "esecuzione". Chi fa astrazione dalla dimensione scenica indulge ad un pregiudizio ingenerato dall'estetica unilateralmente letteraria del secolo XIX ed amputa il concetto stesso di "dramma": in virtù di tale tenace pregiudizio l'analisi operistica si riduce fin troppo spesso a una mera investigazione del rapporto parola/musica.

(4) Dalle *pièces* teatrali con musica raggruppate sotto il termine "teatro musicale" nella sua accezione enciclopedica, o classificate come "teatro musicale" solo perché non considerate "opere", gli intermedi dei secoli XV, XVI e XVII e le serenate del XVIII si differenziano per l'accentuazione della teatralità: una teatralità in senso non peggiorativo, che tanto si distanzia dall'opera intesa come dramma musicale quanto per converso sfrutta l'intrinseca propensione della musica per la spettacolarità non-drammatica. L'allegoria

morale, mitologica o dinastica, il quadro scenico che dispiega ingegnose meraviglie macchinistiche, la danza che coniuga gli intenti simbolici con l'ostentazione delle pose aristocratiche, tutte queste risorse tipicamente cortesi sono remote sì dal dramma inteso come logico sviluppo di un'azione interpersonale, ma sono tanto più vicine alla musica. Che la combinazione di musica e teatro tenda nonostante tutto al dramma musicale, è dunque tutt'altro che scontato.

Alla luce dello stretto rapporto che corre tra la musica e la spettacolarità, sarebbe esteticamente meschino disprezzare come mera "esteriorità" i *tableaux*, i rituali, i cortei e le danze che non di raro nella *tragédie lyrique* del XVIII e nel *grand opéra* del XIX secolo preponderano rispetto agli eventi in senso stretto drammatici: quasi si trattasse di efflorescenze selvagge che soffocano l'"essenza" dell'opera in quanto dramma musicale. Spettacolarità e drammaticità hanno, nell'opera, egual diritto: un diritto sancito dalla musica, capace di dare specifica efficacia scenica all'una come all'altra.

La spettacolarità scenica, che senza musica non si reggerebbe e viceversa alla musica offre più d'ogni altra forma teatrale il destro di dispiegare le sue risorse, è in fondo più "musicofila" del dramma in senso stretto, il quale ha sempre intrattenuto con la musica un rapporto precario, visto che né il dialogo drammatico necessita di per sé della musica, né la musica è, per sua essenza, «melodia dialogizzata» (per dirla con Richard Wagner).

Una teoria che, contraddicendo la prassi, escludesse dall'opera la teatralità sarebbe angusta e dogmatica: è nondimeno necessario delimitare la sfera del dramma musicale rispetto a quelle, più ampie, dell'opera e del

teatro musicale, se si vuole mettere in evidenza l'oggetto centrale della drammaturgia musicale. All'opera in quanto dramma musicale – senza con ciò volere, come s'è detto, mettere fuori giuoco la teatralità – è sottesa quest'idea: i conflitti e gli scontri interpersonali si lasciano rappresentare sulla scena in forme sostanzialmente musicali.

Ma le origini storiche dell'opera risalgono non a caso all'età barocca. Lo stesso rapporto della musica con la teatralità e la spettacolarità scenica – un rapporto più stretto di quello che la lega al dramma in quanto espressione prevalentemente verbale di scontri interpersonali – sta alla base di un'affinità d'essenza e di sostanza col teatro barocco, ossia con quel teatro che non soltanto era in auge agli "albori del melodramma" ma all'opera legò uno spirito che, nell'estetica del "meraviglioso", gli sopravvisse a lungo dopo il tramonto del barocco, se è vero che perfino nell'età del classicismo e del realismo il "meraviglioso" fu ammesso come estetica dell'opera (e poco importa che tale tolleranza sottintendesse disprezzo oppure entusiasmo per l'opera). Il "meraviglioso" – l'opposto del "verosimile" come categoria-base della poetica drammatica – abbracciava svariate cose: le divinità che tangibilmente scendevano dall'Olimpo per intervenire nell'azione operistica (e la classicistica «scena orizzontale» si ergeva allora, per dirla con Alewyn, a barocca «scena verticale», cfr. p. 10); gli eventi ultraterreni e soprannaturali, che nella *tragédie lyrique* come nel *Singspiel* "romantico" diedero la stura a invenzioni macchinistiche tanto ammirate dai contemporanei quanto irrise dai posteri; le azioni favolose e fiabesche, che l'estetica romantica del primo Ottocento vantò come le sole adatte all'essenza stessa dell'opera (E.T.A. Hoffmann); e le mitologie del *Musikdrama* wagneriano, dove però gli dèi e gli uomini, animati dagli stessi motivi interiori, agiscono su di un'unica "scena orizzontale".

Il testo e le sue funzioni

Il mestiere del librettista

Della bravura d'un librettista – un mestiere che ai giorni nostri minaccia di dissolversi negli opposti estremi della poeticità e del diletterantismo – deciderà non tanto la sua abilità di verseggiatore quanto il talento nel disegnare uno scenario che da un lato assecondi le convenzioni (o le tendenze) morfologico-musicali del momento, e dall'altro renda giustizia al seguente postulato: se è vero che la musica fonda una drammaticità specifica, diversa da quella del dramma letterario, sarà però il libretto a procurare le condizioni della sua esistenza.

Ora, i connotati della librettistica di qualità – che deve saper adattare il soggetto alla struttura e al senso delle forme musicali d'un'epoca, deve dare scenica flagranza ai momenti essenziali dell'azione e quindi rinunciare agli antefatti intricati e alle azioni nascoste, deve tener conto delle idee vigenti circa la musicabilità o non-musicabilità d'una data materia, e deve essere partecipe dei generi letterari dominanti, come (poniamo) nel primo Ottocento

i romanzi di Walter Scott e i drammi di Victor Hugo – vanno soggetti a modificazioni storiche più o meno ampie, ma non tutti insieme né nella stessa misura. Il requisito della presenza scenica è più tenace e durevole della soggezione al “meraviglioso” come criterio estetico della musicabilità, e i generi letterari saccheggianti dalla librettistica cambiano suppergiù con la stessa rapidità delle forme musicali che ad essi vengono imposte.

Se è facile riconoscere che i singoli fattori mutano storicamente secondo ritmi diversi, è più arduo accordarsi circa il grado in cui una librettistica che non voglia ridursi a mero artigianato teatrale possa o debba sforzarsi di rendere giustizia alla struttura concettuale d'un dato soggetto drammatico, una struttura che non necessariamente coinciderà con la struttura concettuale della fonte letteraria.

Il conflitto tra amore e politica, o tra amore e onore, centralissimo nel dramma dell'età moderna, è un tema in apparenza consunto ma di fatto pressoché inesauribile. Ma, se non altro negli schemi drammaturgici più elaborati, esso non si riduce al dissidio interiore dell'uomo che, qualsiasi decisione prenda, si vede comunque votato alla perdizione: il conflitto assume tratti davvero tragici quando la risoluzione dell'eroe, ch'è porsa a tutta prima un trionfo morale, si palesa infine come corruzione morale. Tragico sarà non tanto il destino di chi per politica si vede obbligato a separarsi da una persona amata, quanto semmai l'inesorabile ingranaggio degl'intrighi che lo costringono ad abusare d'un amore radicatissimo per farne uno strumento politico, sicché l'altro, la vittima, non solo si crede in balia dell'avversità, ma si sente tradito e annichilito proprio nel sentimento che gli appariva come la sostanza stessa dell'esistenza. Ma se è vero che un tal conflitto sembra fatto apposta per dare forma tragica ad

un dramma di affetti, è però dubbio ch'esso sia davvero accessibile – in assoluto, oppure epoca per epoca – all'opera in musica. Il motivo tragico testé abbozzato è comune, poniamo, alla *Camilla* di Bononcini e ai *Puritani* di Bellini: ma se si paragonano queste due opere, distanti quasi un secolo e mezzo e diversissime sotto il profilo morfologico-musicale, tale struttura concettuale risulta essere in ambo i casi, e sia pure per ragioni eterogenee, latente, contenuta sì nel soggetto, ma soffocata dalla forma drammatico-musicale.

Dall'azione d'un dramma per musica barocco ci si attendeva, sopra ogni cosa, un “bello scompiglio”, un leggiadro disordine. E invero Silvio Stampiglia non deluse le aspettative del pubblico nel libretto per l'opera più famosa e fortunata di Giovanni Bononcini, *Il trionfo di Camilla, regina de' Volsci* (1696). L'assai poco perscrutabile intreccio – con tanto di travestimenti, pazzie simulate, tentati avvelenamenti, battaglie e clamori guerreschi – riesce comprensibile solo in virtù d'una struttura drammaturgica di base rudimentale e financo stereotipa: allo scontro tra due popoli nemici corrisponde la distribuzione dei personaggi in tre coppie d'innamorati, una delle quali comica, più un tiranno e un confidente.

Ma il “bello scompiglio” – che nel romanzo europeo del Seicento toccò vertici addirittura grotteschi – non è soltanto un ideale estetico in voga che s'impossessa dell'opera come d'altri generi letterari coevi: è anche il corrispettivo del principio secondo cui un'opera deve consistere di una moltitudine di arie piuttosto brevi, basate su affetti alterni. A determinare la drammaturgia concorrono tre fattori: il grado d'evoluzione formale raggiunto dall'aria, l'estetica della rappresentazione degli affetti, e la tendenza all'azione labirintica. Occorre una *fabula* complicata per motivare la molteplicità delle situazioni donde scaturiscono affetti

che si esprimono in arie brevi e perciò numerose. Per quanto, a rigor di termini, sia indimostrabile un nesso intrinseco tra l'estetica del "bello scompiglio" e lo stadio evolutivo storico-musicale dell'aria, pur tanto palese è la correlazione esteriore che intercorre tra di essi sotto il profilo della tecnica drammatica.

Camilla, principessa dei Volsci oppressi dai Latini, e Prenesto, principe di questi ultimi, si amano d'un amore che li avviluppa in una dialettica tragica apparentemente inestricabile: Camilla, animata dal legittimo rigorismo patriottico degli oppressi, si crede costretta ad abusare dell'amore di Prenesto a pro d'un intrigo politico; viceversa Prenesto in quell'amore ch'era per lui il fondamento stesso dell'esistenza è indotto a vedere null'altro che un'illusione, sicché sprofonda in un baratro di desolazione. Ma non può davvero dirsi che nel dramma per musica di Stampiglia questo motivo tragico venga sviluppato in un'azione intrecciata tra Camilla e Prenesto. È vero semmai che una stessa ed unica situazione – la scissione di Camilla tra patriottismo ed amore contrapposta all'integro sentimento di Prenesto, che conosce Camilla soltanto sotto le mentite spoglie di "Dorinda" e perciò nei turbamenti di costei ravvisa, fraintendendole, ragioni non già politiche bensì private – ricorre svariate volte sotto tinte cangianti, fino a quando lo svelamento della vera identità di Camilla, che fa incatenare l'amante, non provoca un rovescio repentino e converte in odio furibondo l'amore di Prenesto. Infine Prenesto, condannato a morte, viene graziato da Camilla, e si celebra la privata rappacificazione degli amanti in una con quella politica dei popoli.

Della dialettica tragica, della spinta irresistibile che fa degenerare il dissidio e il disordine dei sentimenti e li corrompe, non resta dunque nulla fuorché l'intreccio, un intreccio che ha lo scopo di procurare il rapido avvicendar-

si delle situazioni, donde scaturiscono sfoghi sentimentali in forma d'arie brevi. L'azione interiore, implicita nella materia drammatica, risulta pressoché indecifrabile dietro la facciata dell'azione esteriore.

Un secolo e mezzo dopo, *I puritani* di Carlo Pepoli e Vincenzo Bellini (1835) si fondano su uno schema tragico analogo: ma, proprio come nella *Camilla*, ragioni musicali (seppure diversissime) lo riducono alla latenza. L'azione si svolge nel secolo XVII, all'epoca degli scontri tra i puritani di Cromwell e il partito della corona. Arturo è sostenitore degli Stuart, Elvira invece, ch'egli ama riamato e sta per sposare, è di famiglia puritana: nella situazione che ne deriva, Elvira si sente però profondamente ingannata da Arturo che, piantandola in asso sul più bello della cerimonia nuziale, di fatto la coinvolge in un intrigo per salvare la regina Enrichetta prigioniera. Ma il conflitto che dovrebbe consumarsi tra Arturo ed Elvira – un conflitto nel quale si vorrebbe ravvisare la vera sostanza tragica del dramma – non determina affatto il disegno effettivo dell'azione musicalmente realizzata nelle arie, nei duetti, nei concertati. (Nulla di più erroneo che erigere il motivo tragico ad essenza occulta della forma musicale manifesta: l'essenza, per dirla con Hegel – § 131 dell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* –, deve apparire, manifestarsi nel fenomeno, non dileguarsi dietro o di là da esso. L'essenza che non si palesi non è tale.) Nell'opera, la tragicità implicita nel soggetto si riduce a un mero malinteso. Per Arturo ed Elvira, eroi di un'opera romantica, soltanto l'amore, a ben vedere, è un sentimento incondizionato (ad onta dell'opinione corrente che in quest'opera vuol vedere un'espressione drammatico-musicale dello spirito risorgimentale). Nella parte III, non a caso, ad Arturo bastano poche parole per acclarare del tutto l'equivoco che li aveva separati; ed è affatto diversa dall'azione tragica surriferita

l'azione ch'è il vero oggetto della drammaturgia belliniana, musicalmente realizzata. Elvira, scoperto il presunto tradimento di Arturo nell'imminenza delle nozze, delira ed impazzisce (parte I); Riccardo, che disperatamente ama Elvira, si lascia convincere a ricercare Arturo, nella speranza che la sua subitanea ricomparsa possa, con uno *choc*, sanare la follia di Elvira (parte II); Elvira, placata da Arturo, ricade nell'insania al battere dei tamburi puritani, associandone il rullio marziale al ricordo delle nozze interrotte che scatenarono la pazzia, ma riprende coscienza non appena Arturo si trova in pericolo di vita (parte III). L'amnistia di Cromwell conduce al lieto fine, che potrebbe però altrettanto bene essere un tragico fine senza con ciò determinare veruna incoerenza drammaturgica. Il dramma, com'esso si costituisce nella presenza scenica e nella realizzazione musicale, non è dunque la storia di una tragica alienazione dei sentimenti ad opera della politica, sibbene la storia d'una pazzia: ad essa è stata sovrimpressa la vicenda politico-nuziale.

La prima scena di follia è un cantabile («Oh vieni al tempio»): una semplice dichiarazione d'amore, d'un'intimità ch'è straniata soltanto dalla esterrefatta pubblicità della situazione – in termini musicali, dalla compresenza dei «pertichini» e del coro. Nella parte III la commozione delirante si esprime attraverso una romanza onusta di reminiscenze. Infine, la scena della conciliazione (duetto e finale), di per sé convenzionale, assume «dall'esterno» un'aura peculiarissima: una stessa musica, quella delle milizie puritane, suscita le allucinazioni di Elvira e segnala l'incombere del pericolo ad Arturo. Condannato Arturo, ritornata in sé Elvira, per la seconda volta un loro duetto («Credeasi, misera»: formalmente un quartetto con coro) acquista tensione interiore distaccandosi dal fondo cupo della follia placata e proiettandosi – con una melodia che

pare librarsi sospesa sopra l'abisso – in una dimensione affatto ignara della minaccia contingente ed inaggrabile. Non dunque la dialettica «classica» d'un conflitto tragico – e nel contempo morale – dei sentimenti, sibbene la rappresentazione d'una «romantica» patologia costituisce lo schema di base della drammaturgia che pilota il decorso musicale dell'opera.

Nel dramma intercorre un rapporto dialettico tra forma e contenuto – nell'opera tra forma musicale e contenuto scenico –, e le manifestazioni specifiche di tale rapporto sono storicamente determinate, giacché nel processo della storia tanto le forme quanto i contenuti mutano di struttura e di sostanza. Tale nozione Hegel la condensò nella formula lapidaria che «il contenuto non è niente altro che il convertirsi della forma in contenuto, e la forma nient'altro che il convertirsi del contenuto in forma» (*Enciclopedia*, § 133). L'estetica di un'epoca, le strutture musicali di cui dispone, e gli schemi drammaturgici donde prende le mosse si producono, per così dire, a vicenda; sia nella *Camilla* sia nei *Puritani* essi dimostrano quella specie di effetti reciproci di cui poco importa appurare quali siano le premesse e quali le conseguenze – se venga prima il «bello scompiglio» oppure la brevità e la numerosità delle arie – e conta invece molto tener presente come l'un fattore si «converta» nell'altro.

Ma il concetto della dialettica di forma e contenuto implica che, oltre al contenuto, anche la forma in cui esso si manifesta e da cui in parte dipende dice alcunché di essenziale. Nel centro vitale della *Camilla* bononciniana noi immaginiamo un dialogo – non realizzato – che in uno scontro interpersonale dipani la dialettica tragica del dramma: di fatto tale dialogo è frantumato in tante arie, rappresentazione dei tanti affetti scaturiti dalle situazioni estreme d'un'azione ridotta a mero intreccio. È, questa, l'espressione di una drammaturgia che

a sua volta si regge su di una concezione antropologica: gli uomini, più che prendere coscienza di sé nel confronto verbale interpersonale con altri uomini, sono in balia degli accidenti e delle illusioni che li sbalottano di affetto in affetto (di aria in aria).

È palese come la forma musicale modifichi, oltre che la struttura ed insieme con essa, il senso stesso del dramma donde attinge il libretto: ma non si può accertare *a priori* se si tratti d'una trasposizione legittima e compatibile oppure d'una fuorviante distorsione dell'originale. Salvatore Cammarano, con un talento che ha del virtuosistico, ha utilizzato *Amore e raggio* di Schiller alla stregua d'una petraia donde cavare i concetti per erigere l'edificio librettistico della *Luisa Miller* verdiana; che poi il libretto sia, a tutti gli effetti, una *pièce bien faite*, è il rovescio della medaglia di un commercio assai disinvolto coi motivi drammatici di Schiller, smistati e rimpiazzati senza scrupoli. La forma musicale prescriveva al librettista un cammino obbligato, sul quale occorreva sacrificare la drammaturgia schilleriana: tale forma è lo schema bipartito dei due "tempi" (cantabile e cabaletta) di cui consta di norma il "numero chiuso" – sia esso aria, duetto, concertato o gran finale – nell'opera italiana di primo Ottocento, e ch'è forse più pertinente – sotto il profilo morfologico non meno che sotto quello drammaturgico – vedere come uno schema pentapartito (scena, tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta). Nell'introduzione, l'amore di Luisa è ancora spensierato: ella ignora che Rodolfo (il Ferdinando schilleriano) è figlio del Conte (Ministro) Walter, e lo crede suo pari. Attesa anelante (cantabile) e gioia del rivedersi (cabaletta) sono la sostanza affettiva dei due episodi ariosi, differenziati dal diverso *tempo*, che costituiscono l'impalcatura del quadro d'insieme delineato nell'introduzione. Nella scena e aria successive, Miller, che non vuol essere un padre tiranno, respinge la pretesa

di Wurm di costringere Luisa a sposarlo (cantabile); per ritorsione Wurm rivela a Miller l'aristocratico lignaggio di Rodolfo, gettandolo nella costernazione (cabaletta). La donna che Walter vorrebbe dare in sposa a Rodolfo non è, come la schilleriana Lady Milford, la favorita del principe, ma un'amica d'infanzia di Rodolfo, Federica. Sicché il colloquio tra Rodolfo e Federica, date le premesse della drammaturgia di Cammarano, si scinde senza fatica in reminiscenze sentimentali da un lato (cantabile) e, dopo che Rodolfo ha rivelato il proprio amore per Luisa, scontro concitato dall'altro (cabaletta).

Nel dramma di Schiller – qui sta la sua tragicità – le differenze di rango sono la rete nella quale, ad onta d'ogni coscienza, volenterosa aspirazione verso un'umanità senza pregiudizi, disperatamente ci si impiglia. Il libretto di Cammarano, viceversa, moltiplica ad oltranza il numero degli intrighi in cui s'irretiscono Rodolfo e Luisa, per adempiere una funzione drammaturgica altrimenti difficile da soddisfare: produrre molte situazioni – suppergiù tante quanti sono i "numeri" dell'opera – che provochino non affetti puri e semplici, sibbene affetti duplici e contrastanti, tali da lasciarsi calare nello schema cantabile/cabaletta (laddove al tempo di mezzo che li separa e li collega – sia esso breve o lungo, musicalmente scarno oppure ricco, poco importa – compete di procurare quell'evento drammatico – l'arrivo d'un personaggio, lo svelamento d'un inganno, la confessione d'un sentimento recondito, un'improvvisa risoluzione eccetera – che determina il trapasso repentino dall'uno all'altro affetto).

Che una stessa azione compaia in tipi drammatici diversi non viene però a dire che l'un tipo sia primario e adeguato, l'altro secondario e inadeguato, solo perché la struttura concettuale del primo è più profonda. La dialettica di forma e contenuto – il fatto che la forma incide sul contenuto non

meno di quanto essa per converso lo presuppone – suggerisce semmai, in linea di principio – e senza che ciò pregiudichi caso per caso il verdetto estetico –, di attenersi alla massima metodologica che riconosce pari diritti, sotto il profilo drammaturgico, alle diverse manifestazioni drammatiche d'uno stesso soggetto.

“Fabula” e intreccio

Il concetto di “fabula” – una categoria cardinale nella narratologia elaborata dai formalisti russi per designare l'insieme delle azioni d'una vicenda riordinate nella loro successione logica e cronologica – è stato collocato dalla teoria del teatro epico al centro della drammaturgia (cfr. il *Breviario di estetica teatrale* di Brecht, § 65 e seguenti): e un'applicazione precoce la diede la drammaturgia operistica realizzata da Brecht e Weill con la revisione del *Songspiel Mahagonny* in forma di opera (*Ascesa e rovina della città di Mahagonny*). Ma il termine “fabula” è così venuto ad indicare, ad un tempo, uno degli ingredienti indispensabili del dramma e la parola-chiave di un'interpretazione specifica della “vicenda narrabile” intesa come sostanza dell'opera: tale discrepanza restò nella penombra, giacché la teoria, discutibile, pareva confortata, se non altro, dall'elementarità della cosa.

Che una vicenda narrabile – un “mito”, per dirla con la *Poetica* d'Aristotele – sia uno dei fattori del dramma, è una realtà tanto banale quanto indiscussa. Ma dichiararla essenza del dramma – ossia equiparare la drammaturgia all'arsenale dei mezzi utili per realizzare scenicamente, discorsivamente e musicalmente una vicenda narrabile – è un teorema solo in parte stringente, e non sempre valido. E sarebbe fuorviante illudersi di poter stabilire senza tema d'equivoco che cosa faccia e che cosa non faccia parte d'una *fabula*.

In primo luogo, la banale circostanza che la “stessa” *fabula* può venire a piacimento condensata oppure dilatata non è un irrilevante dato esteriore. (Nei quattordici versi d'un sonetto Brecht raccontò, o credette di raccontare, la *fabula* dell'*Amleto* di Shakespeare.) Se si parte dall'idea che il racconto del contenuto d'un'opera deve innanzitutto delucidare la sostanza e la funzione drammatiche delle arie, dei duetti, dei concertati, e se si tien conto di ciò che della vicenda narrabile è musicalmente realizzato, ne risulta una proporzione tra antefatto e azione scenica che diverge profondamente dai riassunti correnti nelle guide all'opera o nei programmi di sala. (Un sunto della funzione drammaturgica svolta da Don Ottavio nel *Don Giovanni* dovrebbe risultare preciso e diffuso quanto basta per impedire che le sue arie si presentino in un'aura di astratta bellezza e il personaggio ci appaia soltanto come l'effigie d'una rispettabilità ingenua e sotto sotto ridicola.)

In secondo luogo, dalla differenza che intercorre tra il dramma musicalmente realizzato in arie, duetti, concertati e la vicenda narrabile come la si legge nelle guide all'opera si dovrebbero trarre conseguenze estetiche non meno che scenico-pratiche. L'estrazione e l'antefatto borghesi della Contessa nelle *Nozze di Figaro* apparterranno sì alla vicenda narrabile – ed erano noti al pubblico di fine Settecento attraverso *Il barbiere di Siviglia* di Paisiello come lo sono al pubblico otto-novecentesco attraverso *Il barbiere* di Rossini –, ma non sono fattori costitutivi del dramma musicalmente realizzato, e pertanto neppure della *fabula* così come la musica la realizza. Sarà dunque da considerare erronea quella linea registica, di cui taluni sogliono vantare il realismo, che sulla scorta della vicenda narrabile e dell'antefatto si sforza di inscenare più di quanto (o altro da quanto) è contenuto nella musica e nell'azione ch'essa definisce.

In terzo luogo, l'importanza della *fabula* nella gerarchia dei fattori parziali che costituiscono l'opera in quanto dramma musicale non è stabilita una volta per tutte, bensì muta di tipo operistico in tipo operistico, o addirittura di opera in opera. Cadono perciò acconce alcune analisi sommarie, condotte allo scopo di illustrare il problema, non già di interpretare singoli capolavori.

La sostanza drammatica della *Norma* di Bellini sta in una combinazione di personaggi – Pollione, Norma, Adalgisa – mossi da affetti e legati da vincoli che non sono semplici bensì contraddittorii: del pari dissociati sono i loro rapporti. Ciascuno dei tre protagonisti intrattiene con ambo gli altri – nonché con il credo nazional-religioso cui soggiace – un rapporto che non è esagerato chiamare dialettico. Le arie, i duetti ed il terzetto altro non sono che l'espressione dei conflitti che agitano ciascun personaggio, sia nell'intimo sia in rapporto agli altri: è indifferente che poi il dissidio costituisca il contenuto dichiarato d'un cantabile («Meco all'altar di Venere») oppure, a mo' d'un occulto doppio senso, venga proiettato dall'ascoltatore sulla significazione musicale di un'aria («Casta diva, che inargenti»). I conflitti interiori ed interpersonali, di cui già l'atto I espone tutti i fattori parziali (fino al terzetto nel finale), non servono a motivare un'azione che in quanto *fabula* costituisca la sostanza del dramma: all'opposto, l'azione è il veicolo atto ad innescare i rapporti tra i personaggi e a procurare scene che consentano l'espressione musicale dei loro conflitti. Come costruito ausiliario il libretto di Felice Romani è non meno ingegnoso di quant'è astrusa la sua *fabula*. In *Norma*, l'accento dell'opera in quanto dramma musicale cade non già sul procedere dell'azione e sul suo contesto causale e logico, sibbene sulla dialettica dei sentimenti dei personaggi, di cui la vicenda scenica è la mera impalcatura. I personaggi

costituiscono una costellazione: la *fabula* è una funzione di tale costellazione, non la costellazione una funzione della *fabula*.

Se nella *Norma* l'azione è poco più d'un veicolo degli affetti, nel prologo del *Simon Boccanegra* (un'opera in miniatura dentro l'opera) gli affetti da cui sono sospinti i personaggi – amore, odio, brama di potere – sono i motivi d'una *fabula* che s'identifica col dramma “vero e proprio”. I conflitti tra Boccanegra e Fiesco e l'ambiguo rapporto tra Paolo e Boccanegra – un rapporto in cui ciascuno strumentalizza, o crede di strumentalizzare, l'altro ai propri fini – non rappresentano in sé, nel loro contenuto affettivo per così dire astratto, ma in quanto fattori propulsori della *fabula* la sostanza del dramma. La discussione tra Paolo e Boccanegra sta nel cono d'ombra proiettato dalla scena iniziale dei due demagoghi Paolo e Pietro, e nel duetto tra Boccanegra e Fiesco la storia di Maria e “Amelia” – che fa parte dell'antefatto e dell'azione nascosta, non scenicamente palese – è contenuto essenziale del dialogo, non già mero pretesto per dare sfogo al conflitto d'affetti tra i personaggi in scena in una di quelle esplosioni di veemenza musicale di cui peraltro Verdi era maestro ineguagliato.

La *fabula* può diventare sostanza del dramma nella misura in cui esprime l'idea sottesa all'opera. Che Brecht la collochi al centro del dramma – anche del dramma musicale – e concepisca le strutture discorsive, musicali e sceniche come mezzi per la rappresentazione percepibile della *fabula*, è cosa da interpretarsi antropologicamente (e di riflesso s'illumineranno le implicazioni antropologiche dell'opera tradizionale). La teoria drammatica di Brecht presuppone infatti che l'essenza dell'uomo si palesi nel suo agire sociale: per dirla con una formula, l'“esteriorità” è l'essenziale. Solo là dove dominano categorie sociologiche

e non psicologiche è possibile raggruppare testo, musica e scena intorno alla *fabula* intesa come loro "senso", anziché impiegare, alla stregua di Bellini e Romani, la *fabula* come veicolo per procurare situazioni che consentano o esigano di esprimere in musica conflitti sentimentali: ch'è come dire la sostanza psichica, ossia propriamente umana, dell'uomo. Una drammaturgia è sempre – in maniera consapevole oppure irriflessa – anche un'antropologia.

Associare il concetto di "*fabula*" alla tragedia e quello di "intreccio" alla commedia è un uso non incomprensibile ma invero discutibile. *Don Carlo* è addirittura il caso paradigmatico d'un dramma d'intreccio (e il *Ballo in maschera* non è da meno): l'azione è determinata da intrighi che s'intersecano a vicenda e producono un risultato non voluto da alcuno. (La *pièce* ad intreccio è dunque un modello-base del dramma politico, la cui autenticità non dipende dai fatti storici presi a pretesto sibbene dall'idea di fondo, l'idea della catastrofe come accidente.)

Una struttura analoga di intrighi intrecciati – con un lieto fine anziché una catastrofe come esito accidentale – è quella delle *Nozze di Figaro* (mentre invece in *Così fan tutte* l'intreccio – unico, non multiplo – dà un conto senza resto ed ha perciò i caratteri d'un meccanismo drammaturgico che s'accosta al farsesco). Nelle *Nozze di Figaro* non sono gl'intrighi in quanto tali a determinare la funzione drammaturgica, bensì l'imbroglio in cui essi s'impaniano, il fallimento cui vanno incontro, le situazioni astruse che ne scaturiscono. La confusione dei diversi intrighi è più essenziale che non la logica di ciascuno di essi. Se infatti in generale l'intrigo è un mezzo per tendere ai caratteri una trappola che li smascheri, allora la complicazione dell'un fattore sarà la contropartita della differenziazione dell'altro. I caratteri schematizzati d'un tipo di opera buffa ancora memore della commedia dell'arte sono il

corrispettivo d'un intreccio semplice: viceversa, l'ormai indistricabile intreccio d'intrighi delle *Nozze di Figaro* – che in linea di principio si potrebbe ingarbugliare ancora di più – corrisponde alla tendenza verso una differenziazione psicologica che per realizzarsi musicalmente e scenicamente necessita d'una disorientante moltitudine di situazioni alterne.

Il fine primario d'un intreccio comico – per lo spettatore, se non per il personaggio che lo tesse – consiste nello smascheramento dei caratteri, dal quale tuttavia non procede alcun duraturo mutamento, in Molière tanto poco quanto in Plauto. Le ultime parole di Almaviva, «Contessa, perdono», sono tanto struggenti perché il sentimento che la musica esprime suona non meno autentico che caduco.

"Parola scenica" e "sonoro silenzio"

Portata storica enorme ha avuto il postulato di Platone che colloca la lingua in una posizione centrale e preminente tra i caratteri costitutivi della musica: la *harmonia* (la disciplina degli intervalli), il *rhythmos* (compresi i movimenti corporei della danza) e, appunto, il *logos*. Tale postulato – «l'orazione sia padrona de l'armonia e non serva», per dirla con l'assioma monteverdiano – presiedette alle origini dell'opera, genere di tendenze antiquarie, e venne poi enfaticamente invocato ogniqualvolta si trattò di promuovere e legittimare una "riforma" operistica, ossia una restituzione delle origini in quanto vera essenza. (L'esempio preclaro è la prefazione all'*Alceste* di Gluck: «Pensai di restringer la musica al suo vero ufficio di servire alla poesia».) Insieme con la tesi opposta, sintetizzabile in una frase mozartiana citata fino alla nausea (dover essere, nell'opera, «la poesia figlia obbediente della musica»), il

postulato della preminenza della lingua è stato oggetto d'una discussione ininterrotta e però sterile, in quanto muoveva da un presupposto incerto: che il rapporto tra parola e musica (come lo si suol chiamare nella storiografia musicale corrente) rappresenti il problema fondamentale dell'opera. Questo presupposto, terreno di battaglia condiviso da ambedue le fazioni della disputa intorno all'estetica operistica, è di fatto un pregiudizio che ostacola la corretta percezione di dati essenziali.

La tenacia di tale inestirpato pregiudizio, ch'è perfino divenuto nel *Capriccio* straussiano il tema d'un'azione operistica, è tanto più stupefacente in quanto sia Verdi sia Wagner – l'uno col postulato della «parola scenica», l'altro con la tesi che musica e parola sono nell'opera funzioni e mezzi del dramma – hanno portato in primissimo piano un fattore che smorza ed emargina la controversia su “parola e musica”: questo fattore è l'azione scenica.

Per comprendere come una controversia così bislacca abbia mai potuto agitare per secoli i dibattiti sull'estetica operistica occorre tenere conto di quanto la teoria dell'opera sia stata debitrice di quella del teatro drammatico: se il mezzo primario del dramma letterario è il linguaggio, il discorso, pareva inevitabile dedurne che anche nell'opera il linguaggio – il linguaggio verbale ch'essa condivide col dramma letterario, oppure un linguaggio specificamente musicale – fosse latore della sostanza drammatica. Ma, ad onta di un radicato pregiudizio, neppure la teoria operistica di Wagner fornisce puntelli al procedimento di chi analizza l'opera in musica sotto il profilo della relazione tra musica e poesia, della loro alterna supremazia o soggezione. L'assioma enunciato in *Opera e dramma* (1851) predica che la musica dev'essere il mezzo e non lo scopo del dramma: ma per “dramma” Wagner non intende certo il testo verbale sibbene l'azione,

così com'essa si costituisce mediante la compenetrazione di musica, parola ed evento scenico; laddove l'accento cade per solito, nei suoi scritti, sull'azione. La disputa plurisecolare sull'egemonia della parola o della musica si attenua se appena le si concepisce ambedue come funzioni dell'azione: sicché dipenderà dal carattere della singola, specifica situazione scenica se in quel momento predomini la musica (sorretta dalla parola) oppure la parola (illustrata o interpretata dalla musica), salvo a passarsi la mano alla prima occasione. In altre parole: l'analisi operistica deve prendere le mosse dalla situazione scenica, della quale però non si può stabilire *a priori* – sulla base di una dottrina estetica eretta a codice formale dell'intero genere “opera” – bensì soltanto caso per caso, scena per scena, se essa venga lumeggiata *in primis* dalla musica o dalla parola.

Per dare un'idea delle diverse forme che assume il legame drammaturgicamente motivato tra musica e parola basterà delineare qui i casi estremi.

Nel saggio sulla *Musica dell'avvenire* (1860) Wagner parla di *tönendes Schweigen*, di «sonoro silenzio», ed intende dire una melodia orchestrale che, là dove gli uomini ammutoliscono, esprime i sentimenti da cui sono agitati: sentimenti indicibili, e perciò, secondo l'estetica romantica ottocentesca, particolarmente accessibili alla musica. Inoltre, aggiunge Wagner, l'opera sa dare allo sgomento muto e attonito – che nel teatro drammatico si ridurrebbe ad un attimo fuggevole – una durata commisurata al suo peso drammatico. Pare tuttavia che Wagner non cogliesse tutta la portata del concetto da lui enunciato. Non soltanto una melodia orchestrale come la musica funebre di Siegfried nel *Crepuscolo degli dèi*, ma anche un concertato vocale come quello nel finale II del *Lohengrin* si lascia interpretare come «sonoro silenzio», giacché in esso il testo non è “vero e proprio” discorso verbale, come in un dramma recitato,

sibbene discorso "improprio": la sola funzione delle parole, in questo caso, è di rendere possibile una musica (canora) che manifesti il contenuto espressivo d'uno sgomento silenzioso. Col concetto del "sonoro silenzio" Wagner, certo senza saperlo e senza volerlo, enunciò una teoria del pezzo concertato.

Nel finale I dell'*Otello* di Rossini i personaggi del terzetto (Larghetto: «Ti parli l'amore»), Desdemona Elmira Rodrigo, sono agitati da passioni opposte ed estreme, eppure s'esprimono con melodie identiche, o appena variate da qualche fioritura: il procedimento è tipico del pezzo concertato, ma ciò non deve nasconderti che si tratta anche, a pieno titolo, di una forma drammatica, non soltanto motivata dall'azione ma costitutiva del dramma in quanto dramma musicale. Conferire ad un attimo di generale stupore, dove il tempo pare raggelarsi, la durata che occorre perché si senta in tutta la sua forza lo scompiglio sentimentale è una risorsa drammatica – sconosciuta al teatro di recitazione – allo stesso titolo di quella "drammaticità" che anche nel linguaggio quotidiano riconosciamo al *tempo* precipitoso d'una scena d'azione concitata. Che poi affetti eterogenei si esprimano con melodie eguali o simili viene a dire, nel concertato dell'*Otello* come in quello del *Lohengrin*, che sotto le reazioni disparate e opposte dei singoli personaggi v'è, in uno strato più profondo, la coscienza comune d'essere irretiti in una situazione inestricabile e senza scampo.

Se nel pezzo concertato la parola è il mero supporto d'una cantabilità ch'è drammaturgica in quanto esprime in forma di «sonoro silenzio» sentimenti che nel dramma letterario resterebbero senza voce, la «parola scenica» di Verdi si colloca all'estremo opposto del pezzo concertato: ma nulla impedisce che i due estremi convivano nella stessa opera, o financo nella stessa scena. Il termine "parola

scenica" – una locuzione che oggi può parere consunta per l'uso indiscriminato ed impreciso fattone dalla pubblicistica musicale – compare nella lettera a Ghislanzoni del 17 agosto 1870 ed equivale allo *Schlagwort*, alla «parola d'ordine» di cui anche Busoni parla come d'una risorsa indispensabile della librettistica. Dice Verdi: «Non so s'io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione. Per esempio i versi «In volto gli occhi affisami | e menti ancor se l'osi: | Radames vive...»; ciò è meno teatrale delle parole (brutte, se vuole): «... con una parola | strapperò il tuo segreto. | Guardami, t'ho ingannata: | Radames vive...». I connotati essenziali dell'esempio che illustra il termine sono: l'irregolarità ritmica; la concentrazione sul minimo necessario, senza zeppe né ornamenti "poetici"; il carattere gestuale («strapperò») o apostrofante («guardami») dell'elocuzione; il crescendo impetuoso della frase.

La parola scenica illumina di colpo la situazione: ma viceversa soltanto la situazione dà al discorso verbale quell'evidenza e quasi fisica intensità che lo trasforma in parola scenica. La luce che la parola getta sulla situazione è il corrispettivo del potenziamento che la situazione imprime alla parola. Spesso sono soltanto spezzoni verbali ad affiorare dalla superficie d'un discorso ch'è altrimenti poco più che un veicolo per la musica: bastano però a mediare tra il dramma degli affetti espresso dalla musica e l'azione visibile che agli affetti dà scenica flagranza.

Testo e "opus"

La teoria dell'opera in musica, se vuol essere antidogmatica, deve mantenere duttili le proprie categorie concettuali – *in primis* proprio le categorie fondamentali quali "teatro", "dramma", "opera d'arte" (*opus*), "testo" e

“interpretazione” – e non costringerle entro definizioni che, se magari vengono incontro al desiderio d'ordine ch'è tipico della scienza, arrischiano di travisare la realtà della storia e delle idee.

Se per “partitura operistica” intendiamo sia il testo musicale sia il testo verbale – e in più le didascalie sceniche esplicite, a loro volta integrate dalle “didascalie implicite” suggerite dal testo verbale-musicale –, l'analisi musicologica che voglia essere nel contempo un'analisi teatrológica deve affrontare un'alternativa: o accentuerà il testo, o accentuerà l'azione scenica. Il problema – che non è un finto problema né si lascia rimuovere banalmente affermando che si tratta di fattori complementari – è stato di raro enunciato e dichiarato, ma è sottinteso nell'uso oscillante del concetto di “opera d'arte”, un concetto che nell'estetica operistica designa ora il testo verbale-musicale, ora l'esecuzione che realizza il testo nell'evento teatrale.

Se, con Hans Pfitzner, parliamo dell'“opera d'arte” e della sua “resa” – *Werk und Wiedergabe* è il titolo d'un suo trattato polemico del 1929 sull'estetica e la prassi operistica coeva –, è chiaro che attribuiamo al testo verbale-musicale lo statuto d'un *opus* che mediante l'esecuzione viene interpretato e concretato ma non costituito. (Il teatro, per l'estetica idealistica, rappresenta la “forma apparente” di quella “forma essenziale” ch'è contenuta nel testo.) L'arte scenica è considerata un'arte della riproduzione, non della produzione, un mezzo per manifestare l'opera d'arte, non lo scopo cui il testo verbale-musicale serve assoggettandosi a condizioni realizzative mutevoli di luogo in luogo.

Ma il *Musikdrama* wagneriano, donde muove l'estetica operistica di Pfitzner, è gravato da una singolare paradossalità. Da un lato esso partecipa della tendenza che erige il testo verbale-musicale al rango di *opus perfectum et absolutum* (per dirla con una locuzione cinquecente-

sca): un costrutto del quale, come d'una sinfonia, non sarà ammesso modificare una sola lettera, una sola nota; un'opera d'arte rispetto alla quale l'esecuzione, come s'è detto, avrà un ruolo riproduttivo, non già produttivo. Dall'altro lato, invece, per Wagner – concorde in questo con Verdi – la realizzazione scenica mediante attori che agiscono cantando era *il vero e proprio opus* artistico, quel “dramma”, insomma, ch'è lo scopo cui mirano, come mezzi, la parola e la musica.

La problematica si complica ancora di più perché in Wagner il momento scenico-gestuale è contenuto o prefigurato nel testo verbale-musicale – nella partitura – in misura inaudita. Di fatto, il regista wagneriano si vede costretto ad affrontare un dilemma: o trascura le concezioni scenico-gestuali integrate da Wagner nel testo, oppure, seguendole, aderisce ad uno stile di mess'in scena fatalmente antiquato. Che Wagner accentui poi per un verso il carattere di *opus* – ossia l'invulnerabilità – del testo verbale-musicale e per altro verso il primato del teatro come arte produttiva e non meramente riproduttiva, determina una difficoltà che l'integrazione dei fattori scenico-gestuali nella partitura acuisce anziché risolvere: tale integrazione tende infatti a sfaldarsi, siccome gli stili dell'interpretazione scenica si evolvono più rapidamente e mutano più radicalmente degli stili dell'interpretazione verbale-musicale.

Il problema se la partitura sia un'opera d'arte a pieno titolo, bisognosa di null'altro che d'una riproduzione adeguata al suo significato, oppure rappresenti un mero pre-testo, un sussidio scritto che soltanto all'atto della sua realizzazione produce l'opera d'arte vera e propria, si pone in linea di principio per una sinfonia non meno che per l'opera in musica, ma è stato risolto prima e più pronunciatamente nella sfera della musica strumentale, ergendo la partitura al rango di *opus* artistico. Ma la

distinzione tra testo (intoccabile) e interpretazione (appropriante e mutevole, in quanto le compete di adattare alle mutate condizioni del presente un testo del passato) è invero precaria anche per la musica strumentale (e, sia detto tra parentesi, porta comunque seco taluni problemi pressoché insolubili legati alla sfera delle discipline donde essa discende, ossia la teologia, la giurisprudenza, lo studio umanistico dell'antichità). Si può tuttavia, senza tema di cadere nella vana speculazione, affermare che nella musica strumentale al più tardi le sinfonie, i quartetti e le sonate di Beethoven e nell'opera in musica – sebbene solo retrospettivamente – alcuni drammi di Gluck e Mozart e infine i *Musikdramen* di Wagner sono stati concepiti come “testi” nel senso enfatico del termine, in analogia con l'esegesi biblica da un lato e l'interpretazione umanistica dei classici dall'altro. (L'idea di “testo”, contrapposta all'idea della notazione come mero sussidio scritto, è fondamentale per il concetto di “classicismo” in musica.)

Al contrario, come s'è detto, la partitura operistica fu fin verso la metà dell'Ottocento null'altro che un sussidio scritto, un abbozzo o disegno dell'esecuzione, laddove il diverso grado di elaborazione rappresenta un indizio sì, ma non il fattore decisivo della differenza tra “testo” in senso enfatico e “pre-testo” esecutivo: tale differenza sta infatti più che altro nella concezione estetica. (Semmai la circostanza che in Italia, a differenza dalla Francia, nel Settecento non si solesse pubblicare la partitura operistica si può intendere come un sintomo del fatto che non la si considerava un *opus* artistico alla stessa stregua dei drammi per musica del Metastasio, che invece – pubblicati spesso anche in edizioni letterarie oltreché in forma di libretti d'opera – vantavano una pretesa poetica autonoma.) Ma in quanto sussidio per l'esecuzione la partitura era, per definizione e quasi senza limiti, variabile: dipendeva dalle

condizioni, diverse di volta in volta e di luogo in luogo. Adattarla alle risorse dei cantanti e delle orchestre e alle aspettative del pubblico non era considerato, come poi fu nel secondo Ottocento, lesivo dell'integrità d'un testo davvero inviolabile – una deturpazione tollerata solo per necessità e controvolgia – ed era invece una forma normale ed esteticamente legittima di commercio con un materiale scritto destinato ad uno scopo preciso: fungere da substrato d'una specifica esecuzione. (Per la storia delle idee conta non soltanto il comportamento tenuto nella prassi bensì anche l'atteggiamento ch'essa sottintende. Accade non di raro che, come alla *Lucia di Lammermoor*, si infliggano dei tagli anche al *Tristano* e al *Parsifal*, ma lo si fa a cuor leggero in quel caso, con tanto più cattiva coscienza estetica in questo. I tagli nelle sinfonie di Beethoven, poi, sono sempre stati considerati indifendibili, anche quando li si è praticati.)

L'Ottocento in genere tende a conferire all'opera in musica lo statuto dell'*opus* artistico: e ciò vale per Verdi e Meyerbeer come per Wagner. Ma per Verdi, dopo i successi del 1853, l'affermazione di tale concetto non è radicata in un'estetica che riconosca al testo verbale e musicale una preminenza rispetto alla realizzazione o interpretazione – Verdi si proclamò sempre «uomo di teatro» prima ancora che musicista –, bensì nell'indiscusso potere dittatoriale che Verdi si arrogò nei confronti del librettista, dell'impresario, del direttore di scena e dei cantanti. Non si piegò più alle condizioni esteriori – di qualsiasi specie fossero –, ma obbligò gli altri a piegarsi alla sua idea dell'opera d'arte.

Senonché dalle premesse poste da Verdi e Wagner discende, nel secolo XX, una situazione paradossale. Per un verso, ci si è attenuti alla statuizione del testo verbale-musicale come “opera d'arte” in senso enfatico: una

partitura di Puccini – ch'è il frutto non di cinque settimane ma di cinque anni di lavoro – ci si presenta nella sua versione autentica in una redazione a stampa autorevole e definitiva (e ciò è vero ad onta dei tanti piccoli difetti e dei tanti piccoli emendamenti che di fatto si susseguono nelle varie edizioni e tirature), sicché l'idea di adeguarne la lezione alle risorse d'un cantante appare esteticamente riprovevole. Ma per altro verso s'è diffusa, sia nella teoria sia nella prassi, la tendenza a ravvisare nella figura del personaggio canoro e drammatico, e non già nella partitura, il centro stesso del fenomeno operistico. O per meglio dire: se la prassi dell'opera italiana ha assimilato il concetto di "testo" elaborato dalla teoria estetica tedesca, quest'ultima s'è viceversa orientata verso il concetto di "teatro" di quella. (Analizzare un'opera unicamente sotto il profilo del rapporto parola/musica e trascurare la realtà scenica è atteggiamento considerato oramai obsoleto in musicologia.)

3.

La dinamica scenica

La partitura come copione di regia

La tesi – anzi, il luogo comune – che la partitura operistica sia il copione di regia su cui va basata la mess'in scena è in apparenza, come presupposto estetico, inoppugnabile. Ma l'applicazione pratica risulta poi tecnicamente tanto problematica da mettere in crisi, alla fin fine, la premessa estetica. Nessuno nega, quantomeno in teoria, ch'è sbagliata in tronco la mess'in scena che sacrifichi il senso e il carattere della musica ad una concezione registica – magari di per sé efficace e concettualmente ricca – imposta all'opera dal di fuori. Ma che viceversa basti lasciarsi guidare dalla musica, è soltanto una mezza verità. La tesi della partitura come copione di regia s'irretisce in questi problemi: la musica esprime sì l'azione interiore e l'azione esteriore, ma (1) sempre solo in parte, (2) nella storicità del "senso" musicale e (3) nella pluristratificazione che le è peculiare. Non potendosi stabilire inequivocabilmente quale delle strutture musicali sovrapposte sia la predominante, è incerto a quali di esse ci si debba poi attenere.

Che nella partitura, a saperla decifrare, sia già contenuta, patente o latente, "tutta" la mess'in scena, è un'idea divulgatissima: non è perciò superfluo, seppure banale, rammentare che una partitura esprime sempre soltanto una parte degli eventi drammatici interiori o esteriori. Occorre dunque sempre chiedersi quali fattori – e per quali ragioni, drammaturgiche o morfologico-musicali – la partitura mette in primo piano e quali sospinge ai margini. Nella quinta scena dell'introduzione di *Rigoletto* la musica da ballo costituisce – secondo la tecnica del «parlante» descritta da Abramo Basevi – il fondamento portante di un dialogo tra il Duca e Rigoletto che grazie al sostegno orchestrale può a suo agio stertzare repentinamente dalle frasi cantabili («La cara sua sposa è un angiol per me!») alle schegge di declamato monocorde («Rapitela»). Ma la musica da ballo s'interrompe di netto per far posto ad una scala cromatica all'unisono, otto battute in cui la malizia intrigante di Rigoletto è l'unico contenuto della musica («È ben naturale!...»). La parte orchestrale cambia dunque, per così dire, la prospettiva drammaturgica: anziché inquadrare l'ambiente festevole da cui il dialogo si distacca come un secondo strato musicale, essa mette a fuoco per un istante, secondando la voce, uno spezzone di dialogo che getta una luce sinistra sull'altra faccia dell'ambiguo carattere di Rigoletto. Il macabro, ch'è il contenuto di tutta la scena, viene espresso dapprima indirettamente, mediante il contrasto tra il tono disinvolto della socievole brigata e l'intento criminoso dei due dialoganti, poi direttamente e schiettamente, mediante un gesto musicale di minaccia doppiato dall'orchestra. Dovrà il *metteur en scène* trarre conseguenze registiche dal fatto che nella musica dapprima prepondera l'affabilità conversevole mentre la tensione insidiosa resta latente, indi viceversa emerge sonora la minaccia mentre ammutolisce la musica da ballo? Oppure

lascerà che sia la musica a rappresentare da sola la differenza? L'una decisione non è meno giustificabile dell'altra.

Per di più il "senso" della musica, al quale si appellano i sostenitori della tesi della partitura come copione di regia, ammette interpretazioni diverse – e talvolta opposte –, che conducono a regie divergenti. La cavatina della Contessa all'inizio dell'atto II delle *Nozze di Figaro* («Porgi, amor, qualche ristoro») esprime una disperata supplica senza però disperdere, neppure per un attimo, la nobiltà che contraddistingue non meno il carattere che il rango del personaggio. Ora, la gamma delle possibilità registiche attuali spazia dalla tradizione deteriore di esibire soltanto, circonfuso dall'aura del bello musicale, il contegno aristocratico, fino alla tendenza opposta, non meno discutibile, di inscenare null'altro che la desolazione della donna abbandonata, sicché la melodia, più che esprimere il portamento mantenuto dalla Contessa, si riduce a mero fantasma – sogno o ricordo – d'un passato felice. La ragione di questa difficoltà sta, come quasi sempre nella prassi registica, nella storia della recezione dell'opera, di cui non siamo certo tenuti ad accettare gli esiti, ma che non possiamo neppure cancellare con un colpo di spugna. Una volta ridottasi l'espressività della cavatina alla neutra bellezza d'un mero "cantabile", al regista tocca scegliere se adeguarsi alla tradizione radicata nella coscienza del pubblico – reprimendo con l'espressione della nobiltà quella della disperazione – oppure ribellarsi alla tradizione e mettere in scena la miseria della Contessa coi mezzi d'un drastico realismo, sicché la cantilena diventa il contraltare sonoro della realtà scenica, la spoglia melodica d'un'utopia che aleggia sopra la realtà. A quanto pare, rinnegare la tradizione è impossibile come non rinnegarla.

Va da sé che non ogni sovrapposizione di strutture musicali divergenti rappresenta un problema registico:

al teatro, come alla musica, non mancano certo le risorse per mostrare l'eterogeneo nel simultaneo. C'è però che in determinate situazioni scenico-musicali il regista sia costretto a prendere decisioni ch'è difficile motivare plausibilmente. Nell'atto I della *Traviata*, all'inizio del duetto di Violetta e Alfredo, il valzer che si ode risuonare nella stanza accanto – a mo' d'una musica di scena – non è soltanto sfondo bensì parte integrante del contrasto tra «splendore e miseria delle cortigiane» (per dirla con Balzac): e come tale, la descrizione ha un'evidenza drammaturgica addirittura cubitale. A suggerire un rapporto semantico-musicale tra la musica di scena e il dialogo interviene un reiterato motivo cromatico (mi \flat -re-re \flat -do) che, stilisticamente non spaesato in un valzer, spicca però nel contesto della scena festaiola – e nel contesto di tutti i suoi elementi – come un momento pregno d'espressività. Ma non meno importante di quella drammaturgico-simbolica è la funzione strutturale-musicale del valzer. Alla stregua della citata scena del *Rigoletto*, il dialogo oscilla con virate repentine dal cantabile al nudo parlando, e può essere sintatticamente tanto più rapsodico – ossia "realistico" – quanto più è regolare la struttura periodica del valzer che lo sorregge. La dipendenza dalla sintassi musicale del valzer – senza di essa il dialogo si sgretolerebbe in un pulviscolo di particole irrelate – si presta però a interpretazioni registiche diverse: o si evocherà anche sulla scena la periodicità regolare dello sfondo musicale, oppure la si intenderà come il mero sussidio formale d'un dialogo musicale sintatticamente slegato, da realizzare con una mess'in scena realistica. (Nella prima scena del *Rigoletto*, nel dialogo tra il Duca e Borsa, sarebbe però erronea una siffatta scissione della mess'in scena dalla sintassi della musica da ballo, giacché il dialogo canoro, a differenza della *Traviata*, è succube della "quadratura" ritmica della musica da ballo.)

La presenza scenica

All'inizio della storia dell'opera sta il racconto della morte di Euridice fatto dalla Messaggera, che sulla favola pastorale proietta l'ombra della tragedia. Tuttavia il racconto ad opera d'un portavoce, alla stessa stregua della narrazione dell'antefatto e della ticoscopia – parola greca che viene a dire "sguardo dalle mura" e designa il resoconto, effettuato in diretta da uno o più personaggi, di eventi che accadono fuori della portata visiva degli spettatori –, è uno dei procedimenti del teatro drammatico che si rivelano precari nel teatro d'opera: l'espressione musicale, a differenza da quella verbale, tende a presentarsi nel "puro presente". Ciò ch'è remoto nello spazio o nel tempo è pressoché inaccessibile all'espressione musicale, se non coi mezzi della tecnica del Leitmotiv wagneriano: è dunque arduo dare immediatezza nell'opera a un antefatto o a un'azione nascosta. (Per "azione nascosta" s'intendono quegli eventi che, a differenza dall'antefatto, accadono sì entro l'arco temporale dell'azione drammatica, ma si svolgono altrove, e vengono comunicati allo spettatore mediante ticoscopia, racconti di messaggeri o sparsa menzione nel dialogo.)

A tutta prima, l'affermazione apodittica che nel teatro d'opera l'espressione musicale, in quanto tale, aspira ad essere "puro presente" e tende perciò ad arrestare l'azione e financo il tempo, contraddice fastidiosamente il *topos* estetico secondo cui la musica, per sua natura, dà forma sensibile e articolata allo scorrere del tempo. Ci si attenderebbe, all'opposto, che una teoria dell'opera prendesse le mosse dal tentativo di scoprire un rapporto intrinseco tra la processualità della musica e la processualità del dramma. Ma a insinuare severi dubbi nella facile correlazione tra teleologia musicale e teleologia drammatica basta la constatazione che Beethoven nelle sinfonie realizza sì

con ogni evidenza l'idea di uno sviluppo musicale mirato e addirittura impetuoso, ma poi nel *Fidelio* si avvale di forme e strutture solo scarsamente improntate al principio dello sviluppo. Sarebbe paradossale dedurne che le sinfonie beethoveniane sono "drammatiche" mentre il *Fidelio* non lo è. Occorre rendersi conto che, se il principio di un procedere irresistibilmente consequenziale sta alla base della struttura temporale della sinfonia non meno che del teatro drammatico – o quantomeno del dramma di forma chiusa –, esso non può né deve essere in egual misura operante nel teatro d'opera. (Il quartetto n. 3 del *Fidelio*, un concertato "contemplativo", non è meno essenziale all'opera come dramma musicale di quanto lo sia la scena nel carcere.)

Usato fin qui senza differenziazioni, il concetto di "presenza scenica" – o "flagranza scenica" – è a ben vedere ambivalente. Per un verso, esso designa un presente fermo in sé stesso, la cui tensione interiore non scaturisce dal suo essere conseguenza del passato e premessa del futuro. Per altro verso, esso implica un postulato estetico: i momenti dell'azione operistica, per assumere immediatezza, debbono essere rappresentati scenicamente, non solo verbalmente. Nell'*Anello del Nibelungo* di Wagner queste due determinazioni del concetto di "presenza scenica" coesistono. Ciò ch'è scenicamente presente viene senza sosta collegato al passato e all'avvenire mediante i Leitmotive, che per Wagner assolvono la funzione drammaturgica della "rimembranza" e del "presentimento". Ma d'altra parte Wagner stesso prevede che, per poter svolgere la loro funzione drammaturgica, i Leitmotive vengano, all'atto della loro prima enunciazione, non soltanto commentati verbalmente ma, se appena possibile, resi scenicamente manifesti. Se dunque il requisito della presenza scenica, intesa come "presente puro", sta agli antipodi della tecnica

del Leitmotiv, per converso esso è, in quanto evidenziamento dell'espressione musicale mediante la flagranza visiva, uno dei presupposti vitali di una tecnica del Leitmotiv drammaturgicamente efficace.

Nel teatro drammatico l'accento cade non tanto su ciò che avviene lì per lì quanto sui riferimenti retrospettivi e prospettivi donde scaturisce la dialettica dell'attimo scenico: ciò è radicato nel primato della parola rispetto alla scena (non vale, dunque, per quelle forme di teatro dove predomini il momento scenico). Pari pari, nell'opera la concentrazione sull'istante è connessa all'affinità che corre tra la musica e la dimensione scenica: infatti – lo si è già visto – tanto la ritualità necessita della musica quanto l'opera, viceversa, propende verso il rituale. L'efficacia drammatica del discorso si dispiega nella mirata connessione degli accadimenti – nel teso incastro di «rimembranza» e «presentimento», per dirla con Wagner –, quella della musica e della dimensione scenica invece si manifesta nella flagranza del presente. (Beninteso sarà poi indispensabile relativizzare una così grossolana antitesi non appena dal piano della teoria si scende su quello dell'interpretazione: occorrerà allora riflettere sulla parola come discorso "attivo" e sulla "flagranza" verbale non meno che sul reticolato di legami preteriti e futuri intessuto dalla tecnica musicale del Leitmotiv.)

Nel teatro drammatico, soprattutto in quello classico o classicistico, solo una parte esigua dell'azione è scenicamente presente, o in senso temporale o in senso spaziale (o in ambedue). Quanto più la forma drammatica è rigorosa e "chiusa", tanto più angusta e determinata sarà la selezione degli eventi che si mostrano in scena. Che l'azione entri subito *medias in res* e presupponga un antefatto talvolta tanto complicato da diventare solo a poco a poco comprensibile, risponde all'intento di incominciare da una

situazione gravida di tensione anziché da una laboriosa enunciazione dei presupposti. Inoltre il racconto posticipato dell'antefatto fa parte della sostanza dei dialoghi, nei quali si consumano i conflitti interiori ed esteriori: nell'esposizione drammatica che risponde al criterio del *medias in res* la ricapitolazione di eventi pregressi è nel contempo fonte di tensione per la situazione immediata e motore propellente dell'azione.

Il discorso parlato del teatro drammatico travalica dunque costantemente i limiti di ciò ch'è offerto alla visione dello spettatore: dietro il dramma visibile esso costituisce, coi mezzi della narrazione dell'antefatto e dell'azione nascosta, un dramma invisibile ch'è non di rado il più essenziale dei due. L'opera mira invece alla rappresentazione, all'attualizzazione. Ma giustificare tale differenza drammaturgica è meno facile di quanto non sembri. Il fatto che un testo cantato venga inteso solo in parte è, fuor di dubbio, una causa essenziale (banale e scontata, ma non per questo irrilevante). Ma non basta certo un fattore negativo a spiegare il primato della presenza scenica nell'opera: il teatro d'opera non è una variante difettiva del teatro drammatico, dove occorra sopperire alle carenze dell'intelligibilità verbale con la drasticità della visione. È decisivo, semmai, lo scarto tra teatro drammatico e opera in musica che si può osservare bene sulla scorta del dialogo come diverbio (come "duello verbale") e del duetto come conflitto di affetti. Un diverbio che proceda per rimpallo di argomenti contrapposti farà sempre ripetutamente ricorso a parti dell'antefatto o dell'azione nascosta: e così facendo offrirà frequenti occasioni di chiamare in campo sia l'uno sia l'altra. Il conflitto d'affetti che sottende il tipo-base del duetto verdiano scaturisce sì anch'esso dal cammino dell'azione, ma non viene combattuto a forza di argomenti, tali da necessitare il ricorso a eventi remoti nel

tempo o nello spazio, ed è invece incentrato sul contrasto momentaneo, un contrasto che dilaga musicalmente senza però svilupparsi discorsivamente. (Nel testo di siffatti duetti non mancano certo gli argomenti logici: ma essi non ne forniscono la sostanza musicalmente realizzata, non sono cioè la polpa che dà corpo all'opera in quanto dramma musicale.)

Il tipo ideale di soggetto operistico, com'è rappresentato dal libretto di Scribe per *Il profeta* di Meyerbeer, è un'azione senza antefatto, dove tutto ciò ch'è necessario alla comprensione è comunicato scenicamente, e non soltanto discorsivamente. Ma per la drammaturgia operistica riesce ancor più rivelatore il rapporto tra narrazione dell'antefatto, azione scenica e struttura drammatico-musicale proprio soprattutto in quelle opere che, basate su libretti malfamati per la loro pretesa assurdità, si rivelano fortunatissime ad onta di tale (vero o presunto) difetto.

L'antefatto del *Trovatore*, come lo si ricostruisce attraverso il racconto di Ferrando nell'introduzione (n. 1) e la scena di Azucena e Manrico all'inizio della parte II articolata in scena e racconto (n. 5) e scena e duetto (n. 6), non è soltanto ingarbugliato ma anche di scarsa importanza, soprattutto per la configurazione dei rapporti tra il Conte di Luna, Manrico, Leonora e Azucena: la persecuzione della zingara e l'amore di Manrico per la madre – un amore cieco al pericolo – sarebbero immediatamente comprensibili anche senza l'intricato "retroscena". Le arie, i duetti e i concertati – che nel loro insieme fanno il dramma musicale, fanno l'"azione vera e propria" come si manifesta in forma musicale a differenza dall'"azione narrabile" – configurano uno schema drammaturgico nel quale la storia dei figli scambiati conta poco o nulla. L'unica scena in cui tale storia dà spunto a un affetto musicalmente realizzato è quella del racconto e duetto (nn. 5-6): una scena che risulta marginale

nel procedere dell'azione, poiché Azucena dice e subito disdice, mentre è indispensabile, in quanto duetto tra Manrico e Azucena, nell'economia musicale del dramma. L'antefatto adempie dunque la singolare funzione drammaturgica di motivare, in tutto e per tutto, un episodio isolato dell'azione, però necessario all'equilibrio delle voci.

In un dramma di recitazione che rappresenta scenicamente un solo segmento d'un più ampio contesto, l'antefatto e l'azione nascosta vengono integrati in maniera tale che la ricapitolazione, come s'è detto, è nel contempo un motore propellente dell'azione (è quel che accade anche nel racconto di Hagen su Brünnhilde nell'atto I del *Crepuscolo degli dèi*, che ha la struttura d'un'esposizione di dramma teatrale). Nell'opera è invece determinante appurare se la ricapitolazione dell'antefatto incida o no sulla configurazione dei personaggi e, con ciò, sui conflitti affettivi, essenziali alla struttura drammatico-musicale complessiva. Per ritornare al *Trovatore*: il racconto di Ferrando è integrato debolmente nell'azione, e il personaggio è, drammaturgicamente, sussidiario. Invece il racconto di Azucena e la sua disdetta (nel duetto) appartengono, almeno in parte, al dramma musicale vero e proprio (e non solo all'opera come sequela di numeri chiusi), giacché, senza essere costitutivi per l'intreccio, motivano un conflitto d'affetti musicalmente rappresentato e una componente essenziale nella configurazione dei personaggi.

La musica di scena come spezzone di realtà e come citazione

“Musica di scena” è una categoria definibile in termini sia prammatici sia estetici sia drammaturgici, senza che si possano però distinguere in maniera precisa gli

svariati fattori ch'essa abbraccia. Non è detto che si tratti di un frammento di “vera” realtà che dall'esterno penetra nella sfera del teatro, oppure di una finzione dentro la finzione.

Il criterio prammatico della presenza di strumentisti sulla scena o dietro la scena può essere di volta in volta esteticamente essenziale o irrilevante. Esso è significativo quando, come all'inizio dell'atto II nel *Tristano e Isotta*, l'effetto spaziale procurato dalla musica di scena svolge una funzione drammaturgica. Le «fanfare» di corni sulla scena segnalano il «tumulto della caccia» (ossia la presenza drammatica di Re Marco) «che sempre più s'allontana», donde si passa all'idillio silvestre al quale Isotta convoca Tristano. Ma, così facendo, le fanfare esprimono il contrasto fondamentale dell'opera: la musica di scena sta per il mondo esteriore, la musica orchestrale per il mondo interiore.

Al contrario l'ubicazione dell'arpa nella tenzone canora del *Tannhäuser* è, a ben vedere, indifferente per la drammaturgia. Sotto il profilo estetico, gli accordi e gli arpeggi dell'arpa sono senz'altro musica di scena, sebbene sotto il profilo tecnico avremo in scena strumenti fittizi che simulano una musica proveniente di fatto dalla fossa dell'orchestra. La collocazione nell'orchestra anziché fra le quinte discende dall'esigenza compositiva di arricchire il suono dell'arpa con quello di altri strumenti, sull'arco delle 400 e passa battute dell'intera scena. Il colorito cangiante degli strumenti sussidiari non consente che l'arpa stia tra le quinte, giacché la separazione spaziale dall'orchestra, a differenza dai corni del *Tristano*, sarebbe assurda: le parti basse degli archi nell'accompagnamento del canto di Wolfram sono distaccate dall'arpa ch'egli suona in scena quanto a dislocazione nello spazio, non però musicalmente né drammaturgicamente.

La musica di scena con funzione emblematica è tradizione teatrale vetustissima: le trombe segnalano l'ingresso dei sovrani e lo scatenarsi d'una battaglia, i tamburi sordini un corteo funebre, i corni una partita di caccia, i tromboni l'oltretomba, l'arpa o il liuto il canto d'un componimento epico o lirico. Tali *topoi* musicali di ascendenza remota hanno significati inequivocabili per qualsiasi spettatore, sono però problematici nel teatro d'opera: essi emergono come citazioni – come uno spezzone di mondo esteriore, insomma – da un contesto dove la musica è il linguaggio del mondo intero, un linguaggio che abbraccia tutto quanto il dramma e che, per quanto sia artificiale e convenzionale, si presenta come se fosse naturale e ovvio. (È sintomatico che l'opera italiana – che non soltanto fu l'opera delle origini ma è rimasta l'opera per eccellenza – quasi non conosca l'equivalente del *Singspiel* tedesco o dell'*opéra-comique*, ossia una forma mista di recitazione parlata e canto intonato.) La musica di scena è musica interpolata, ma ardua è la sua integrazione in un dramma che autonomamente adotta per suo linguaggio la musica.

È poi del tutto incerto se la musica di scena, presentandosi a mo' d'una citazione, citi in via prioritaria la realtà oppure la tradizione teatrale. A tutta prima si propende a concepire la musica di scena come montaggio d'un frammento di realtà sonora nel costruito d'un'opera: ma non si può neppure negare che tra i tromboni favolosi e mitologici d'una scena infernale e l'uso emblematico delle trombe, radicato nella realtà storica del feudalesimo, non corre la benché minima differenza estetica, e che gli accordi acuti degli archi, evocatori di un mondo fiabesco e fatato tanto nella musica operistica quanto nel corredo sonoro tradizionale del teatro drammatico, sono musica di scena – senza veruna differenza estetico-drammaturgica – né più né meno delle danze e delle marce trasferite di sana

pianta dalla realtà della vita sociale nella finzione del teatro. A quanto pare, il carattere di citazione di una musica di scena che non distingue fra il reale e l'irreale discende dalla tradizione teatrale più di quanto non si rifaccia davvero alla realtà.

Anche la musica che sale dalla fossa dell'orchestra è in un certo senso presente in scena: il suo luogo estetico – diverso dal suo luogo acustico – è la scena. Infatti l'elemento vocale e l'elemento strumentale si appartengono a vicenda come fattori parziali d'una musica ch'è concentrata – in Wagner come in Verdi – sull'attore-cantante: il motivo del Walhalla che risuona nel golfo mistico fa tutt'uno con Wotan proprio come la melodia cantabile ch'egli proferisce. Che vocalità e strumentalità costituiscano strati estetici distinti, come nel duetto di Violetta e Alfredo (sullo sfondo d'un valzer, cfr. p. 50), non rappresenta la norma bensì un'eccezione che abbisogna di una giustificazione drammaturgica apposita. Invece una musica strumentale divisa tra scena e orchestra è sdoppiata di consueto non solo acusticamente ma anche esteticamente. La musica di scena è, come s'è detto, citazione: conta non tanto il riferimento alla realtà – che nel *Singspiel* romantico sconfinava impercettibilmente nell'irrealtà di una musica evocante «il regno remoto degli spiriti», per dirla con E.T.A. Hoffmann –, conta il rapporto con la tradizione delle musiche di scena del teatro drammatico.

Solo la consapevolezza del carattere di citazione della musica di scena consente un'analisi che renda giustizia alle funzioni drammaturgiche di tale ambivalente tecnica. Il minuetto nell'introduzione del *Rigoletto* è uno spezzone di realtà proprio perché cita la “musica antica” (e poco importa che a dipingere il “color locale” d'un'azione situata nel secolo XVI venga mobilitato uno stile musicale risalente al XVIII). Viceversa la “triste melodia” del Pastore

nell'atto III del *Tristano*, in quanto reminiscenza, fa parte di quell'"azione interiore" cui allude il sottotitolo stesso dell'opera, "Handlung" (il suono del pastore, Tristano lo potrebbe benissimo sentire dentro di sé, anziché percepirlo nella realtà). La melodia evoca per Tristano la morte del padre e della madre – egli ricorda d'averla sentita allora – ed è perciò espressione del desiderio di morte che lo divora alimentando la disperata dialettica dell'amore per Isotta.

La musica di scena è musica drammaturgica, distaccata da ogni altra prassi compositiva, anche in un senso assai specifico: la sua pretesa tecnico-estetica può venir attenuata ma anche elevata, a seconda della funzione scenica ch'essa è chiamata a svolgere, e che legittima le deviazioni dalla norma tanto se rappresentano un "regresso" quanto se prefigurano uno squarcio di "musica dell'avvenire". La musica di scena ingegnosamente sperimentata da Verdi nell'introduzione del *Rigoletto* consente non solo una citazione di stile vetusto come il minuetto, ma anche il disinvolto ricorso a mezzi musicali che Verdi avrebbe altrimenti evitato e che invece adempiono con drastica immediatezza la funzione drammaturgica di dare tangibile evidenza alla brutalità insita nelle feste di corte ducali. Viceversa all'inizio dell'atto II del *Tristano* la separazione spaziale dei corni – tra di loro, oltre che dall'orchestra – è il requisito che giustifica una deviazione dalla norma in senso opposto: una struttura accordale per quarte o quinte sovrapposte che – ad onta dell'affinità e parentela con l'inizio del finale nella "Pastorale" di Beethoven – Arnold Schönberg non a caso nell'appendice al *Manuale d'armonia* citò ed elogiò come un frammento di modernità prefigurata (come anticipazione dell'armonia per quarte dei primi del secolo XX).

Strutture temporali

La nozione che tra la struttura temporale di un'opera in musica e quella di un dramma teatrale intercorrono differenze sostanziali è un luogo comune dell'estetica teatrale, tanto ovvio e risaputo da far parere superflua un'analisi circostanziata. (Occorre tuttavia sceverare dal concetto cumulativo "opera" il *Musikdrama* wagneriano, che partecipa della struttura temporale del dramma di parola.) La circostanza che l'andatura di un testo cantato è più lenta di quella di un testo recitato è tanto palese da non meritare, verrebbe detto, discussione alcuna; lo stesso dicasi della differenza tra i recitativi, che s'approssimano all'andatura discorsiva di un dialogo vero e proprio e talvolta la superano, e i numeri chiusi dove il tempo s'allarga o addirittura si ferma per dar luogo a un'espressione sentimentale destituita di temporalità.

E però s'ingannerebbe chi credesse che la struttura temporale di un'opera sia tanto poco problematica da non valere la pena d'una riflessione. Già a un'analisi superficiale la differenziazione tra il tempo reale del recitativo e il tempo dilatato dell'aria in un'opera seria del Settecento o in un *grand opéra* dell'Ottocento si rivela del tutto insufficiente a dar conto delle innumerevoli gradazioni di cui consiste la realtà drammatico-musicale. Se non mette conto trattare del recitativo, dove di solito il tempo della forma musicale coincide suppergiù col tempo dei contenuti reali rappresentati, il decorso del tempo nei numeri chiusi risulta invece problematico e necessita dell'interpretazione per il fatto che quasi sempre esso, a differenza da quello del dramma di parola, non è uniforme ed è anzi, per così dire, rapsodico. Al tempo continuo del dramma corrisponde nell'opera in musica un tempo discontinuo.

L'affermazione che il decorso del tempo non è uniforme non ha alcun rapporto con la considerazione, invero banale, che il *tempo* (nell'accezione musicale del termine), l'andatura di un dialogo, può essere più o meno svelto o posato: circostanza, questa, ch'è comune al teatro di parola e alla realtà extrateatrale. La categoria della discontinuità coglie semmai una poco investigata peculiarità dell'opera in musica: la quantità di tempo reale rappresentato può oscillare da un estremo all'altro all'interno d'una medesima scena.

Nella parte I del *Trovatore*, poniamo, nel complesso di scene che abbraccia la scena, romanza e terzetto n. 3, si possono distinguere almeno tre diversi rapporti tra il decorso temporale della forma musicale e quello del contenuto drammatico. (1) Nella scena del Conte non meno che nella romanza di Manrico la quantità di tempo reale rappresentato – per la quale si dà, se non una misura esatta, almeno l'approssimazione dettata dall'esperienza quotidiana intersoggettiva – coincide a un dipresso col tempo della sua rappresentazione. Che poi la scena sia un monologo interiore e invece la romanza appartenga alla sfera della musica di scena, è una differenza ininfluyente per la struttura temporale. Il canto del trovatore, in quanto pezzo di musica di scena, in quanto citazione dalla realtà extrateatrale, è del tutto reale nella sua struttura temporale. (2) La prima parte del terzetto (*Allegro agitato*: «Qual voce!») – un «parlante», per dirla con Basevi, che funge da tempo d'attacco e di fatto si riallaccia alla scena del Conte – consiste di un dialogo senza reiterazione di parole né di canto (la sola eccezione, la ripetizione di quattro battute del Conte, «Il tuo fatale» | «Al mio sdegno vittima», si giustifica col fatto che, se diverse sono le parole, eguale è il contenuto). Data l'andatura sostenuta del *tempo* musicale, il dialogo perviene a una coinciden-

za, tendenziale se non totale, tra “tempo rappresentato” e “tempo della rappresentazione”: tale coincidenza – che nel teatro di parola è la regola – è possibile perché l'articolazione dei motivi orchestrali assicura una tenuta senza smagliature del tessuto musicale, sicché la melodia canora, sgravata dall'obbligo della continuità, può aderire appieno alla struttura dialogica della scena. L'evoluzione dell'ostinato ritmico consiste della ripetizione di interi gruppi di battute (8+8 e 2+2), scissione di particole motiviche ripetute in progressione (1+1+1), contrazioni ritmiche (4), variazioni di uno stesso modulo (4+4) e sue progressioni (4+4+4): una trama serrata, che fa ignorare la disgregazione melodica della parte vocale. (3) La cabaletta del terzetto, invece (*Allegro assai mosso*: «Di geloso amor sprezzato»), proprio perché la melodia canora si regge da sé, instaura un deciso contrasto tra tempo rappresentato e tempo della rappresentazione, tra tempo del contenuto e tempo della musica. La distribuzione del testo è diffusa, e può esserlo perché essa non importa. Il Conte alterna il monologare *a parte* e l'interlocuzione diretta; Leonora e Manrico cantano all'unisono ma su testi, più che diversi, opposti. Nella sezione finale, a tre voci, i testi sono sovrapposti; le parole sono reiterate a profusione; i personaggi, più che discorrere tra di loro, sfogano in formule musicali distese ed esuberanti la sostanza affettiva d'un attimo fermato e dilatato a bella posta: tutto ciò converge a far sì che il terzetto, per così dire, esuli dal tempo reale. (Che Manrico con una stessa frase melodica inveisca contro il Conte e giuri fedeltà a Leonora, è un'assurdità dalla quale traspare l'indifferenza che qui vige nei confronti delle implicazioni del discorso dialogico.)

L'alternanza tra azione o discorso scorrevole e azione o discorso frenato provoca nell'opera in musica il dissociarsi del tempo in due diversi decorsi temporali:

uno, legato alla forma musicale, che si manifesta nella durata effettiva dell'esecuzione, e uno, legato al contenuto drammatico, che lo spettatore, sulla base della propria esperienza vissuta, desume dall'andamento dell'azione medesima. Siffatta duplicità della concezione temporale, che lo spettatore coglie anche quando non ne prende coscienza, è significativa sotto il profilo dell'estetica dei generi, anche al di fuori del teatro d'opera: essa infatti, addirittura ovvia nel genere epico-narrativo, è del tutto inconsueta nel genere drammatico-teatrale. L'opera, se se ne analizzano le strutture temporali, esce dalla sfera del dramma di parola per avvicinarsi a quella del romanzo o del racconto. Se nel genere epico la differenza tra il "tempo della narrazione" e il "tempo narrato", ossia la dilatazione o condensazione di singole fasi dell'azione d'una storia, è un dispositivo narrativo dei più ovvi e indispensabili – anche se Joyce nell'*Ulysses* si approssima alla coincidenza tra i due "tempi" –, per il genere drammatico vale invece l'esatto opposto, quantomeno all'interno della singola scena, ove il tempo della rappresentazione viene a coincidere con il tempo rappresentato: la durata dell'evento rappresentato e quella della sua rappresentazione sono identiche. (È però vero che tra l'una e l'altra scena, tra l'uno e l'altro atto i salti temporali sono ammessi e anzi inevitabili.)

D'altra parte nel dramma l'unità del tempo della rappresentazione col tempo rappresentato si rivela essere il corrispettivo di un'altra scissione, tanto più vistosa nel dramma di parola e tanto più tenue nel romanzo: nel dramma il tempo si dissocia in un tempo presente, scenicamente evidente, e in un tempo immaginario, meramente evocato, o, per dirla in altre parole, nel tempo presente degli eventi e dei dialoghi da un lato, e dall'altro nel tempo non-presente degli eventi che nei dialoghi vengono riferiti solo verbalmente. Nel dramma di parola, quantomeno

in quello che Volker Klotz ha denominato «dramma di forma chiusa», quasi ogni istante è gravato di riferimenti al passato e al futuro: la narrazione dell'antefatto evoca un passato che tuttavia urge e preme sul futuro, e così facendo palesa la struttura temporale mirata, teleologicamente orientata, del teatro drammatico.

Diverso il caso dell'opera in musica, che sotto il profilo idealtipico è un dramma del presente assoluto (cfr. p. 7), dove l'antefatto decade al rango di una mera, onerosa delucidazione degli eventi scenici, da liquidare in fretta, e non è invece un fattore propulsivo dell'azione. Se però nell'opera in musica perfino l'antefatto è più un male inevitabile che non un fondamento del costruito drammaturgico vero e proprio (quel costruito ch'è scenicamente e musicalmente manifesto), del tutto estranei e alieni le riescono – anche quando si veda costretta ad adottarli – quei procedimenti che nel dramma parlato consentono la tessitura di un'azione seconda, immaginaria, che scorre parallela agli eventi visibili, e cioè la ticoscopia, le narrazioni di messaggeri, l'"azione nascosta" (se n'è già parlato a p. 51 sgg.).

Nel dramma di parola – e nel *Musikdrama*, che ne condivide la struttura temporale – l'antefatto e l'"azione nascosta" procurano dunque una seconda catena di eventi che non di rado s'attesta con pari importanza accanto alla catena degli eventi scenicamente manifesti: alla presenza concreta di ciò che viene mostrato si contrappone l'immagine astratta di ciò che viene riferito, e tale immagine può anzi imporsi come ciò che più conta. Nel dramma di parola il decorso immaginario dell'azione e del tempo, evocato per mera forza di parole, riesce talvolta non meno costitutivo, ai fini del contesto di senso complessivo, di quanto lo sia il tempo presente degli eventi e dei dialoghi. Al contrario, nell'opera in musica l'azione meramente immaginaria, ovementi il librettista

non l'abbia comunque evitata, riesce quasi sempre sbiadita oppure oscura: il tempo presente è il solo che conti nel dramma musicale.

Nel *Trovatore* il numero 1 della parte I è in fondo un quadro di genere nella tinta sinistra dei romanzi scottiani. Il librettista non ha però voluto rinunciare al tentativo d'una funzionalizzazione drammaturgica, dall'esito invero problematico. Che Ferrando riferisca del notturno vagabondare del Conte (azione nascosta) è ozioso, giacché la circostanza viene esibita in tutta la sua evidenza scenica di lì a poco. E il racconto di Ferrando (un cantabile che alterna a due riprese Andante mosso e Allegretto) espone sì un segmento dell'antefatto, ma insieme con la stretta del coro (un Allegro assai agitato che funge da cabaletta) dipinge scene di stregoneria e storie di spiriti che finiscono per soverchiare il motivo vero e proprio dell'esposizione (ossia la storia del vecchio Conte che aveva condannato al rogo la madre di Azucena, e di costei che s'è vendicata rapendogli un figlio e dandolo alle fiamme). La sostanza – il motivo dell'esposizione – diventa un accidente: ciò ch'è presente sulla scena e nella musica – il brivido della notte e delle storie di spiriti – prepondera sull'antefatto e sull'azione nascosta. La funzionalizzazione è troppo tenue per potersi imporre rispetto al quadro scenico-musicale.

Ma la concentrazione sul tempo scenico presente comporta nell'opera in musica una semplificazione che, come s'è già detto, è il rovescio di una articolazione determinata dalla differenza tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato, analoga alla tecnica romanzesca che consiste nel dilatare e contrarre le fasi della vicenda. (Nell'opera si tratta di rallentamenti musicalmente motivati, nel romanzo invece di contrazioni dovute all'omissione di eventi, oppure di espansioni dovute ai commenti del narratore: ma su questa differenza non occorre soffermarsi.)

Viceversa, la circostanza che l'andatura musicale di una scena operistica non debba necessariamente combaciare col *tempo* dei dialoghi o degli eventi scenici è il presupposto d'una peculiarità tanto ovvia ed elementare quanto poco investigata: nell'opera in musica il rallentamento dell'azione scenica, e financo il suo ristagno, può benissimo conciliarsi con un moto d'affetti violento, che s'esprime nella musica. L'affetto, per quanto celere sia il *tempo* ch'esso sottintende psicologicamente, può dilatarsi quasi a perdita d'occhio nella rappresentazione musicale. Nell'opera, nessuno s'è mai scandalizzato se passa un lungo intervallo tra l'ira musicalmente espressa e l'azione ch'essa scatena.

I tempi di cui consiste la struttura temporale d'una scena d'opera – il *tempo* della battuta, l'andatura dell'azione e del dialogo tra i personaggi, il *tempo* degli affetti che li animano, e la quantità di tempo rappresentato (che può divergere anche al maggior segno dal tempo della rappresentazione) – si sovrappongono nel dramma in musica e intrecciano a vicenda rapporti che si situano tra due estremi l'impercettibile convergenza e la crassa divergenza (una divergenza invero rivelatrice, se proprio attraverso di essa prendiamo coscienza della struttura temporale). Se si considera la schietta coincidenza dei *tempi* come un "tipo ideale" aproblematico, si tratterà soltanto di dar conto delle deviazioni, alla luce del carattere drammatico della situazione scenica. Il fatto che il *tempo* dialogico d'una scena contraddica il *tempo* della battuta, o che il tempo rappresentato s'interrompa e resti sospeso ad onta del tumultuare delle passioni – in altre parole, il fatto che la struttura temporale di una scena sia scossa da crepe e fenditure –, andrà giustificato e non già liquidato a cuor leggero come una di quelle tali stranezze in cui si manifesterebbe l'irrealtà del genere "opera".

Il terzetto nel n. 3 del *Trovatore* – nelle sue due sezioni, il “parlante” che funge da tempo d’attacco e la cabaletta a tre che su di esso immediatamente s’innesta – si presenta dapprima come un concertato d’azione e di dialogo, la cui forma dinamica, nonostante qualche oscillazione, coincide all’incirca con quella di un dramma di parola. Nella concatenazione degli eventi non manca nessun anello: che Leonora nell’oscurità prenda il Conte per Manrico, motiva la sua appassionata dichiarazione d’amore al trovatore, la quale a sua volta provoca le furie del Conte, che minaccia di uccidere Manrico in duello. Ma alle parole «M’odi... – No!» proferite da Leonora e dal Conte il discorso a botta e risposta s’arresta, e nel contempo la concatenazione logica delle repliche si sfalda. Il seguito è immobilizzato in un *tableau vivant* (la cabaletta). Che il Conte prorompa in reiterati accenti di gelosia (16 battute) e minacci la morte di Manrico (24 battute), che Leonora tenti di placarne il furore (32 battute), che Manrico si veda costretto a controbattere alle minacce del Conte (32 battute all’unisono con Leonora), non soltanto comporta la dilatazione temporale di una situazione che nella realtà – o nel teatro di parola – durerebbe un breve istante, ma pone talmente in ombra la processualità del tempo rispetto al dilagare musicale dell’attimo da neutralizzarla pressoché del tutto. Né viene detto alcunché che non sia già stato detto nella prima parte del concertato. Quel che nel “parlante” è oggetto di un diverbio dall’azione scenica veemente, nella cabaletta s’irrigidisce in un gesto emozionale espresso e magnificato dalla musica. L’evento effigiato nella cabaletta, che nel tempo reale è un attimo fuggevole, nel tempo irreal del *tableau* assume una forma in cui la durata è indefinita e il testo è il mero veicolo verbale d’una melodosità che esprime i moti interiori dei personaggi al di là della parola parlata.

L’andatura musicale è dunque nel “parlante” concitato con *tempo* dettato dall’andamento del discorso, nella cabaletta invece un *tempo* dettato dagli affetti. Il dialogo vero e proprio, nel quale il tempo della rappresentazione combacia a un dipresso col tempo rappresentato, s’interrompe di colpo alla fine del “parlante”, una sorta di “scena” semimelodizzata: il tempo in cui, sotto il profilo formale e musicale, dilaga la cabaletta del terzetto è, dal punto di vista del contenuto, irreal. E le parole del testo, che nella realtà sarebbero mere interiezioni sconnesse, per mezzo di lirismi e parafrasi e reiterazioni si dilatano in una pseudolingua ch’è soltanto un supporto della musica e che sotto il profilo poetico o drammatico non richiede di venir presa alla lettera: proprio perché è povera di sostanza e dice poco o nulla, essa cede il passo a una musica capace di dar piena voce alla situazione.

Parlare di una musicalizzazione priva di funzioni drammaturgiche, di un avvicendamento subitaneo dal “dramma musicale” (il “parlante” della prima sezione) all’“opera lirica” (la cabaletta a tre), sarebbe fuorviante: la divergenza tra il decorso temporale inerente alla forma e il decorso temporale inerente al contenuto si lascia interpretare appieno in termini drammaturgici (anche se essa si fonda sull’adesione, da parte del librettista, a uno stereotipo morfologico-musicale). Cogliere un attimo fuggevole per effigiare con l’evidenza mozzafiato del *tableau vivant* la costellazione dei personaggi principali in aperto conflitto, e dargli una durata irreal, sarà sì poco motivato sotto il profilo del realismo, ma lo è molto sotto il profilo della drammaturgia. Proprio in virtù della divergenza dal decorso temporale della realtà e del teatro di parola la forma musicale è capace di rendere giustizia all’importanza drammatica della situazione: e la situazione merita di essere evidenziata, giacché essa mostra la

sostanza del dramma, una sostanza che sta non tanto in un intrigo quanto in una costellazione esplosiva di personaggi posseduti da passioni contrastanti. In altre parole, la discrepanza tra il tempo della rappresentazione e il tempo rappresentato non poggia su basi astrattamente musicali bensì si fonda su ragioni teatrali-musicali: si tratta, oltre che dell'adempimento di un'aspettativa musicale, di un artificio schiettamente e legittimamente teatrale (sebbene esso sia sconosciuto al dramma di parola), e non già di un peregrino diversivo concertistico.

Se la differenza tra tempo della rappresentazione e tempo rappresentato è tutto sommato un tratto di natura epica, che accomuna l'opera in musica al romanzo e la distanza dal dramma di parola, la drammaturgia operistica s'accosta in maniera palmare alla tecnica narrativa in quei quadri di genere o di colore di cui quasi nessuna opera dell'Ottocento va priva: sotto l'egida d'un'estetica incentrata sul "caratteristico", contraltare dell'estetica del "bello", il secolo XIX indulgeva agli effetti della *couleur locale*.

Il drammaturgo letterario è di regola costretto a dissolvere in azione e movimento – in discorso scenico – la rappresentazione di uno stato di quiete, di una condizione inerte: da questo procedimento derivano quei dialoghi di Ibsen e Čechov che paiono girare a vuoto. Invece nel genere epico-narrativo la descrizione immediata di casi ricorrenti o di dati durevoli è un artificio dei più elementari, indispensabili a qualsiasi narrazione. Con un pizzico di esagerazione, al cospetto del procedimento epico che consiste nel catturare e comprimere (per così dire) la perpetuità dentro la struttura temporale d'una scena presente, potremmo parlare di un "tempo della rappresentazione" privo di "tempo rappresentato": nel decorso temporale formale della narrazione stessa si rispecchia uno stato di cose, una condizione inerte (di quiete o di moto) che, come

persistente durata o come continuo ricorso dell'identico, esorbitano dal tempo inteso come processo.

La tecnica narrativa s'avvale della descrizione successiva di eventi e cose che accadono o si danno in simultanea in luoghi diversi: ma delineare partitamente i dati di un panorama che poi nella fantasia del lettore si ricompongono in simultaneità è un metodo che ha lasciato più d'una traccia nel dramma musicale, e che soltanto un'estetica operistica unilateralmente ispirata alla drammaturgia di parola ha potuto misconoscere. L'introduzione che apre l'atto I del *Guglielmo Tell* di Rossini è un quadro di genere composto di settori eterogenei: gli attori o le comparse che li popolano – contadini, pastori, un pescatore, nonché, cupo e assorto, l'eroe eponimo – sono sparsi per la scena senza nessun vero rapporto reciproco, e sotto il profilo drammaturgico li accomuna soltanto l'appartenenza all'immagine fantastica d'una Svizzera ideale. Ma la simultaneità implicita nel quadro complessivo, ben realizzata nella veduta scenica, nel discorso musicale si sfalda in un'illustrazione successiva, giacché i caratteri melodici dei singoli settori della scena contrastano troppo bruscamente, né si lascerebbero cumulare in un brano concertato senza dar luogo a strutture contrappuntistiche incompatibili con la visione rossiniana dell'unità formale. Il coro dei contadini, la romanza del pescatore e il tetro lamento di Tell sull'oppressione asburgica vengono esposti l'uno dopo l'altro, quasi fossero stazioni successive di una vicenda e non facce diverse di un unico quadro di cose. Mentre il panorama scenico permane inalterato, la musica delinea e dipinge quello stesso panorama ricorrendo alle risorse della *couleur locale* sonora, ma lo fa adottando il metodo del narratore che passa descrittivamente di luogo in luogo e suggerisce al lettore un quadro complessivo, sì, tratteggiandolo però passo per passo.

Forme e contenuti

La forma drammatica dell'opera a numeri chiusi

L'opera a numeri chiusi è oggetto di scandalo per quegli storici che, consapevoli o no, erigono a pietra di paragone il *Musikdrama* wagneriano e ne desumono un concetto astratto di "drammaticità". Eppure la circostanza che un fenomeno artistico abbia avuto vita plurisecolare dovrebbe da sola dissuadere dal liquidarlo come risultato d'una aberrazione estetica.

All'opera seria del Settecento i detrattori rinfacciano la mancanza di coerenza tra i diversi numeri. Ma gli storici che si sono sforzati di rendere giustizia al tipo dell'opera metastasiana – sotto il profilo estetico o quantomeno sotto quello evolutivo – tale mancanza di coerenza l'hanno voluta intendere come carattere originario di una forma drammatico-musicale che soltanto nelle "opere riformate" della seconda metà del Settecento – caratterizzate dalla concrescenza di arie, duetti e concertati in scene articolate e complesse – avrebbe poi trovato la sua "vera" fisionomia,

fin da sempre latente e prefissata; altri l'hanno bellamente negata; altri ancora, all'opposto, l'hanno giustificata drammaturgicamente.

(1) La storiografia d'impronta teleologica suole descrivere un tipo operistico come mero precursore del tipo successivo: obsoleta in teoria, essa è pressoché inestirpabile nella prassi storiografica corrente. Le opere "riformate" composte da Jommelli, Traetta e Gluck – su istigazione di letterati – sono modificazioni del tipo operistico metastasiano, e gli storici faticano a non considerarle come la soluzione di quei problemi che nel dramma per musica metastasiano erano rimasti aperti, o come un indennizzo dei suoi difetti intrinseci. Ma alla base di una tale interpretazione sta un concetto unilaterale di "drammaticità", desunto dalle opere "riformate", laddove il solo procedimento metodologicamente corretto sarebbe semmai quello di ricostruire l'idea specifica di "drammaticità" che sta alla base dell'opera seria non "riformata".

(2) Non meno opinabili sono invero gli argomenti di chi cerca di rifiutare mediante considerazioni analitico-formali l'addebito dell'incoerenza insita nell'opera a numeri chiusi. L'ipotesi di una connessione intima tra i numeri d'un'opera ottenuta per mezzo della distribuzione delle tonalità di base delle singole arie s'è rivelata di fatto – nell'analisi delle opere händeliane – poco verificabile, ed è comunque inattendibile ove non emerga un senso drammaturgico purchessia dall'intessitura d'una rete di rapporti e legami tonali. Il principio della coesione tonale è stato preso a prestito, quasi inconsapevolmente, dalla musica strumentale di forma ciclica.

Beninteso, non è difficile immaginare una struttura operistica in cui la distribuzione delle tonalità sia drammaturgicamente integrata: ma si tratta d'un mero fantasma

concettuale, privo di riscontro nella realtà storica. È assodato che la sequela delle arie di un'opera seria si fonda su un'alternanza di affetti non casuale bensì calcolata ad arte, un accorto dosaggio di contrasti, transizioni, sfumature, complementarità: all'atto d'inventare una *fabula*, un intreccio drammatico, occorre prevedere se gli affetti via via scatenati dall'azione configurassero o no un percorso sensato. Se poi si associa a ciascun affetto una data tonalità – operazione entro certi limiti lecita –, il tentativo di assoggettare a un ordinamento sistematico la successione tonale che ne risulta pare in linea di principio plausibile: la mediazione tra vicenda drammatica, calibrata alternanza di affetti, tonalità caratteristiche e coerenza tonale dell'insieme sarebbe allora completa. Ma tutti vedono ch'essa è, di fatto, irrealizzabile: né si potrà plausibilmente ravvisare in essa l'utopia d'una struttura operistica che, agli occhi degli operisti o dei teorici, si sia mai presentata come la "vera" idea dell'opera in musica.

Nella prassi operistica preponderava comunque l'idea dello "spettacolo", dell'"allestimento" teatrale *hic et nunc*, al quale i cantanti davano un contributo non meno determinante di quello dell'operista e del librettista, e non soltanto nella sfera interpretativa. Anzi, per dirla con Reinhard Strohm, proprio nella variabilità di tutti i fattori, e non nel loro rigido coordinamento in un *opus* artistico "chiuso", sta la condizione vitale d'una unità dell'insieme che va realizzata e rinnovata di volta in volta in maniera diversa. Né il libretto né la partitura erano intangibili; e si considerava esteticamente legittimo che i cantanti (come interpreti) non si conformassero all'opera d'arte musicale più di quanto all'opposto quest'ultima (come un pre-testo) si adegua alle esigenze e alle risorse dei cantanti (ad onta del veto di certi librettisti, inane nell'opera settecentesca come oggidi quello degli sceneggiatori nell'industria cine-

matografica). Come a un cantante (o a un *cast* intero) ne subentrava un altro, così il testo d'un'aria veniva rivestito di musica diversa o viceversa la stessa musica veniva fornita di parole diverse: l'unità estetica, ammesso ch'essa si desse, andava ricercata nella singolarità di quel dato "allestimento", di quella data "produzione" teatrale.

(3) Tutt'altro che ovvio è il presupposto comune ai detrattori e agli apologeti dell'opera seria, l'idea che occorra legare i numeri chiusi con un legame più forte di quello dato dal mero progredire dell'azione drammatica, se un'opera vuole pretendere di essere un dramma musicale. Se è vero quel che s'è argomentato in precedenza, ossia che l'opera in musica si discosta dalla struttura teleologica, finalizzata, proiettata verso il futuro, del dramma letterario e tende invece a concentrarsi o a indugiare sul presente scenico-musicale, non si vede bene in che cosa, se non nel progredire dell'azione, debba mai consistere un legame che conduca dall'uno all'altro attimo. Beninteso, nell'opera in musica non ci si aspetterà di certo quel tipo di connessione che nel dramma letterario ci fa apparire ciascuna scena (o ciascun momento d'una scena) come conseguenza di eventi preteriti e premessa di eventi futuri, né che la sostanza medesima della scena, e la sua tensione interiore, stia per così dire nell'essere in anticipo su sé stessa. Ma sarebbe d'altro canto esagerato convertire *tout court* in un pregio l'addebito dell'incoerenza tra i numeri chiusi e sostenere che l'opera in musica per sua stessa natura esprima un concetto di "drammaticità" fondato non tanto sul processo complessivo dell'azione drammatica quanto soltanto sulla singola situazione isolabile. Non c'è dubbio che nell'opera, a differenza dal teatro drammatico, la singola scena o la singola situazione non è tanto una funzione dell'insieme quanto viceversa è l'azione a fungere

da veicolo o da vettore per collegare motivatamente quelle situazioni patetiche che provocano il prorompere degli affetti. Il presente scenico-musicale è significativo di per sé, e non soltanto per il senso ch'esso riflette sul passato e per gli sviluppi venturi ch'esso presagisce. Nella misura in cui quel che s'è detto vale per l'opera in generale, l'opera a numeri chiusi ne rappresenterà dunque il paradigma, e non già una forma degenerata: sull'idea dell'"attimo ritenuto", che reca in sé la propria sostanza drammatica, si fonda la legittimità estetica del numero operistico "chiuso" su di sé.

La spiegazione, convincente, non è tuttavia sufficiente. Il fattore processuale si lascia sì mitigare, non però del tutto espungere dal dramma musicale (ossia dal dramma fondato sulla musica e non soltanto, fuori della musica, sulla *fabula* e sul discorso verbale). La chiave esplicativa più in voga nella teoria operistica fa leva sull'opposizione di recitativo e aria intesa come drammaturgica spartizione di compiti. Ma lo schema interpretativo che contrappone all'azione drammatica e al tempo scorrevole del recitativo la reazione contemplativa e il tempo ritenuto dell'aria, incontestabile nella sua pertinenza descrittiva, s'appoggia però a categorie distorte, giacché requisisce il concetto di "drammaticità" per attribuirlo *in toto* al recitativo sottraendolo invece del tutto all'aria, che pure è la vera sostanza dell'opera seria: quasi che nell'opera l'aria fosse, per dirla con una formula, una *enclave* "non-drammatica".

Nell'Argomento dell'*Olimpiade* il Metastasio dichiara che «il termine o sia la principale azione» del «presente drammatico componimento» è l'identificazione del figlio del re Clistene, dato per morto, in Licida, e che «a questo termine insensibilmente conducono le amoroze smanie di Aristeia, l'eroica amicizia di Megacle, l'incostanza ed

i furori di Licida e la generosa pietà della fedelissima Argene». L'Argomento – ch'è *in nuce* una teoria dell'opera – viene a dire che lo scioglimento del nodo drammatico si procura per mezzo di un'azione risultante dal giuoco incrociato degli affetti contraddittorii dei personaggi che agiscono l'uno con l'altro o l'uno contro l'altro. In altre parole: il congegno propulsore degli eventi drammatici è dato dalla configurazione contrastante degli affetti, che nel contempo sono l'oggetto eminente della rappresentazione musicale.

Anche i dialoghi di un dramma letterario, condotti in forma di diverbio, si fondano su affetti e su conflitti di affetti, siano essi palesi o occulti. È vero che nelle arie d'opera gli affetti dominano di per sé e prorompono in primo piano: ma questo significa soltanto che il teatro d'opera accentua quella stessa struttura motivazionale che il dramma letterario non lascia invece affiorare isolata alla superficie dell'azione. Viceversa, l'argomentazione razionale – o pseudo-razionale –, che nel dramma letterario forma la materia manifesta dei dialoghi, nel teatro d'opera è relegata nel recitativo, quasi alla periferia d'un dramma veracemente fondato sulla musica (e non soltanto addobbato di musica). I due fattori, gli affetti come struttura motivante e il dibattito razionale come superficie del dialogo, sono però inscindibilmente connessi nel concetto stesso di "drammaticità", nell'opera in musica non meno che nel dramma letterario; e la distribuzione in recitativi e arie è, in linea di principio, né più né meno drammatica della simultaneità di argomentazione patente e motivazione affettiva latente nel dialogo teatrale. Ad apertura dell'atto II della *Clemenza di Tito* di Mozart il momento drammatico essenziale del dialogo recitativo tra Sesto e Annio sta non tanto nella notizia che l'imperatore è sopravvissuto all'attentato quanto semmai nel contrasto

delle conseguenze che i due diversi caratteri ritengono di doverne tirare. E – sebbene soltanto Annio si pronunci – tale contrasto, ch'è di natura affettiva, determina la funzione drammatica dell'aria successiva («Torna di Tito a lato»). Quel ch'essa esprime, è il recitativo a suscitarlo e a dichiararlo; ma per converso, è come se l'aria illuminasse retroattivamente la sostanza emozionale dei motivi che avevano agitato i due personaggi durante il recitativo.

La costellazione dei personaggi e l'azione

Alla base di ogni opera v'è una data costellazione di personaggi. Nella singola opera siffatta costellazione, l'azione che ne scaturisce, e l'arsenale di forme musicali di cui l'epoca dispone, si presentano come tre facce della stessa figura. La circostanza è ovvia e non meriterebbe attenzione: ma per la sua stessa banalità essa potrebbe farci dimenticare che le modificazioni storiche subite dai fattori costitutivi della drammaturgia musicale a volte producono tra di essi sfasamenti o scompensi più o meno accentuati e problematici.

L'atto I del *Giulio Cesare in Egitto* di Händel (composto nel 1724 su un libretto ch'è il rifacimento d'un dramma per musica veneziano del 1677) contiene, tra il coro iniziale e il duetto finale, non meno di 14 arie (se si tiene conto di un monologo in forma di recitativo accompagnato e di un arioso). Vengono presentati i sei personaggi – o, meglio, i sei attori-cantanti – che per consuetudine reggono l'intreccio d'un dramma per musica settecentesco. Sono tre romani: l'imperatore Giulio Cesare (contralto), Cornelia vedova di Pompeo (contralto), suo figlio Sesto (soprano); e tre egiziani: la regina Cleopatra (soprano), il re Tolomeo suo fratello (contralto), Achilla suo condottiero e consigliere (basso).

Nello stadio evolutivo raggiunto dall'arsenale delle forme musicali sono implicite tre necessità: quella di motivare mediante un'azione complicata (cui comunque il gusto barocco inclinava) un grande numero di arie; quella di dar loro vicendevole risalto differenziandone con calcolato artificio gli affetti e i ruoli vocali; quella di palesare la gerarchia dei personaggi mediante il numero e la sequenza delle loro arie. La drammaturgia musicale che ne risulta ha tra le altre queste caratteristiche: variabili sono le conseguenze musicali che ciascun personaggio trae da una data situazione scenica; è gioco forza moltiplicare gl'intrighi per poi passare con disinvoltura perfino arbitraria dall'uno all'altro di essi.

La configurazione dei personaggi – la rete degli intenti e degli scopi che li legano l'uno all'altro – pare una macchina messa in moto da un evento, l'uccisione di Pompeo per mano di Tolomeo, che ne illumina poi passo per passo la struttura. Il ribrezzo di Cesare – che Tolomeo non aveva messo in conto – innesca una reazione a catena: Cleopatra vi vede la *chance* di strumentalizzare Cesare a pro dei suoi ambiziosi piani (vuole detronizzare Tolomeo); Tolomeo perciò progetta l'uccisione di Cesare; Achilla è pronto a uccidere Cesare purché Tolomeo (di cui egli ignora il *penchant* per la vedova di Pompeo) gli prometta di dargli Cornelia.

I motivi che animano i personaggi sono a tutta prima indipendenti: Cornelia, Sesto e Cesare vogliono vendicare Pompeo; Cleopatra vuole tutto per sé il trono d'Egitto ch'ella condivide con Tolomeo; Achilla vuole conquistare per sé Cornelia, e in ciò entra in concorrenza con Tolomeo. Invece di raccontare pianamente una *fabula* in cui ogni evento è conseguenza d'un evento passato e premessa d'uno futuro, occorre dunque descrivere gli intenti dei personaggi, la costellazione che un evento scatenante

instaura tra tutti loro, gli intrighi che ne risultano e gli artifici cui fa ricorso l'autore per dare a siffatto "bello scompiglio" una parvenza di coesione. Il che significa descrivere un macchinario, con tanto di norme d'avviamento e regole di funzionamento. A rigore, non si dà vicenda narrabile, ma soltanto un complicato apparecchio drammaturgico costituito dalle intenzioni degli attori (tra loro indipendenti), dalla costellazione in cui sono irretiti, dagli intrighi che ne derivano e dai mezzi per collegarli a vicenda. Lo scopo di questo macchinario è di produrre un gran numero di arie in una sequenza quanto più possibile ricca di contrasti.

Il *Giulio Cesare* è un dramma senza protagonista. (Cesare è, per così dire, il protagonista "ufficiale", cui compete perciò il maggior numero di arie, ma senza una ragione drammaturgica cogente.) Ammesso che vi sia un personaggio su cui incentrare l'azione, o la matassa delle diverse azioni, costui è Tolomeo, che a poco a poco attira su di sé l'odio di tutti gli altri. Ch'egli abbia fatto assassinare Pompeo e dunque debba temere la vendetta di suo figlio Sesto; ch'egli, con un gesto che suscita ripugnanza anche in un rivale di Pompeo, imprevedutamente si inimichi lo stesso Cesare, sicché ciascuno di loro due è indotto a insidiare la vita dell'altro; ch'egli raggiri Achilla, suo rivale nel desiderio di possedere Cornelia; ch'egli infine con le proprie mene fornisca alla sorella Cleopatra, ambiziosa di regnare sola sul trono egizio, i mezzi ch'ella userà contro di lui: tutte queste circostanze collocano la figura dell'infame al centro d'un groviglio dove s'annodano le fila di vicende altrimenti sconnesse. Il lieto fine del dramma è una vendetta riuscita.

Far gravitare il dramma – non la musica: le due categorie vanno scisse – attorno a Tolomeo è necessario per dare una prospettiva purchessia agl'intrighi e alle loro

eterogenee radici. (Senza la numerosità degli intrighi, a sua volta non si sarebbe potuta giustificare la moltitudine delle arie di cui, dati i presupposti stilistici dell'epoca, doveva consistere un'opera seria.) L'unità dell'azione, postulata dall'estetica della *tragédie classique*, si converte in unità della figura-cardine: attorno ad essa s'annodano sempre più fitte le fila degli eventi; e la varietà, che nella poetica settecentesca è l'altra faccia dell'unità, consiste in una varietà di azioni parziali che, cumulate, adempiono le condizioni musicali d'un'opera seria: il numero enorme delle arie, l'alternanza dei loro affetti, la loro distribuzione secondo la gerarchia dei personaggi.

Per mediare tra un'intricata drammaturgia e le aspettative riposte nella disposizione delle arie occorre taluni artifici. Uno di questi stava nella fungibilità delle conseguenze musicali d'una stessa situazione: fungibilità quanto alla successione, ai latori, ai caratteri delle arie. Dopo la scena dello svelamento del capo reciso di Pompeo (atto I, scena 3), la sequenza delle arie che esprimono la reazione degli astanti è del tutto variabile: l'urlo d'indignazione di Cesare (aria n. 3: «Empio, dirò, tu sei»); il lamento di Cornelia (n. 4: «Priva son d'ogni conforto») e il giuramento di vendetta di Sesto (n. 5: «Svegliatevi nel core») si lascerebbero ordinare in una diversa sequenza senza verun danno drammaturgico. È come se si osservasse, più che altro, un ordine gerarchico.

D'altra parte, l'apertura del conflitto dichiarato tra Cleopatra e Tolomeo (atto I, 5) ammetterebbe benissimo come conseguenza musicale, in vece dell'ironia di Cleopatra (aria n. 6: «Non disperar, chi sa?»), un accesso di furia di Tolomeo. (La rabbia del tiranno – ma rivolta contro Cesare, non contro la sorella – funge poi da esca all'aria della scena successiva, n. 7: «L'empio sleale indegno».) E la sorda diffidenza che va crescendo, ancora occulta, tra

Tolomeo e Cesare (atto I, 9) sfocia in un'aria sentenziosa di Cesare che starebbe altrettanto bene in bocca a Tolomeo (n. 14: «Va tacito e nascoso, | quand'avidò è di preda, | l'astuto cacciatore»).

Se dunque non v'è sempre un nesso cogente tra una data situazione, l'affetto espresso nell'aria che ne scaturisce, e il personaggio cui essa tocca, succede anche che il requisito della molteplicità musicale non sia talvolta esaudibile se non aggrovigliando apposta le fila dell'azione. Nella gran scena dinanzi all'urna di Pompeo (atto I, 7-8) il principio del contrasto è spinto fino ai limiti del grottesco: il monologo filosofeggiante di Cesare (n. 8: «Alma del gran Pompeo, | che al cener suo d'intorno | invisibil t'aggiri»), l'incanto del suo incontro con Cleopatra che sotto mentite spoglie gli chiede giustizia e tutela (un incanto che Cesare esprime passando *ipso facto* al tono arcadico dell'aria n. 9: «Non è sì vago e bello | il fior sul prato»), l'aria gnomica di Cleopatra ben conscia di quanto possa la bellezza femminile (n. 10: «Tutto può donna vezzosa»), il compianto di Cornelia sulle ceneri del marito (n. 11: «Nel tuo seno, amico sasso»), il desiderio della vendetta vagheggiata da Sesto come unico prezzo per riacquistare la perduta pace dell'animo (n. 12: «Cara speme, questo core») e l'incertezza di Cleopatra circa l'amore di Cesare – che doveva esserle mero strumento contro Tolomeo e che invece sta prendendo piede nel suo cuore (n. 13: «Tu la mia stella sei») – costituiscono nell'insieme un quadro improntato, a prima vista, a un irriducibile disordine. Segmenti di azioni diverse vengono in luce o recedono nell'ombra, corrono paralleli o si passano la mano in scena, senza che alcun filo li leghi all'infuori di quello, esilissimo, della *liaison des scènes* tessuta da Cleopatra, la quale è uscita in scena per conquistare Cesare, c'è rimasta senza una vera ragione, e infine si dichiara disposta ad appianare la strada della vendetta di Sesto contro Tolomeo. La

struttura drammaturgica e quella musicale intrattengono relazioni per così dire formali: i fattori musicali e i fattori drammaturgici – la numerosità delle arie e i severi criteri della loro disposizione per un verso, e per l'altro l'equilibrio tra il “bello scompiglio” della matassa d'intrighi e una certa esigenza di centrare e “prospettivizzare” le azioni – sono accostati gli uni agli altri dall'esterno più che intimamente radicati gli uni negli altri.

Dialogo interiore ed esteriore

Se il mezzo essenziale del dramma di parola è il dialogo, nell'opera in musica la supremazia – incontestata nel Sette, condizionata nell'Ottocento – spetta alla forma dell'aria, che però sotto il profilo della drammaturgia non si lascia considerare separatamente dal recitativo. Nell'Ottocento il duetto assume un'importanza viepiù preponderante, nell'opera italiana non meno che nella francese o nella tedesca; sarebbe nondimeno fuorviante una drammaturgia dell'opera in musica che s'orientasse in via prioritaria sul criterio dialogico del dramma letterario. Nell'aria operistica il personaggio è solo con sé stesso (o in compagnia d'un confidente – un “pertichino” – ch'è soltanto un altro “io” esteriorizzato): sembrerà paradossale che la si consideri la forma paradigmatica d'un dramma, ossia d'una struttura basata sullo scontro interpersonale; eppure si tratta della conseguenza inevitabile di quel presupposto che vede nell'opera un dramma costituito per mezzo di forme musicali e non già una semplice alternanza tra recitativi con molto dramma e poca musica e arie con molta musica e poco dramma.

Per dirimere il paradosso occorre ricordare che nella tragedia classica – nel *Poliuto* di Corneille o nella *Fedra* di Racine, nell'*Ifigenia* di Goethe o nella *Maria Stuar-*

da di Schiller –, proprio come nell'opera in musica, il personaggio primario è accompagnato per solito da un confidente il quale, più che agire in proprio, dà voce a una parte dei sentimenti che agitano l'interlocutore, o esplicita motivi che costui tenta di celare a sé stesso. I dialoghi col confidente sono sempre, a ben vedere, monologhi dove la dissociazione interiore del protagonista è esteriorizzata in un'argomentazione dialogica. Per converso, anche quando il personaggio è solo con sé medesimo, il suo monologo è strutturato come un dialogo, però tutto interiore. Il dialogo col confidente e il monologo come espressione d'un dissidio della coscienza si fondano su un unico modello di base.

Sotto il profilo drammaturgico, tanto il monologo quanto il dialogo col confidente sono manifestazioni della tendenza classica o classicistica a spostare il baricentro del dramma dall'esterno verso l'intimo, e in questa tendenza la *tragédie classique* e l'opera in musica coincidono. Al di là degli eventi donde scaturiscono situazioni dialetticamente tese, al di là dei conflitti esteriori in forma di diverbio, nel dramma come nell'opera gli affetti patiti dai personaggi, la ricerca riflessiva di sé, la contraddizione pronunciata in forma di monologo (o di dialogo monologizzante) costituiscono una gran parte della sostanza drammatica: una sostanza cui compete appieno l'attributo della “drammaticità”. La riflessione che fa seguito a un evento, e dalla quale scaturisce a sua volta una determinazione ad agire, nonché il sentimento che, elementare o complesso, sta alla base della riflessione, sono fattori non meno “drammatici” delle azioni sceniche che istintivamente associamo all'idea di “drammaticità”. Se nell'opera l'accento cade sull'aria, e non sul dialogo come nel dramma letterario, la differenza tra i due generi, vista alla luce dell'importanza del dialogo interiore nella *tragédie classique*, sarà una differenza di

grado e non di fondo: una differenza all'interno d'una struttura di base comune, volta non soltanto a far sgorgare il dramma esteriore da quello interiore ma soprattutto a palesare nel dramma interiore la sostanza di quello esteriore. Anche il dramma classico si fonda su una distinzione cardinale della filosofia classica, la dicotomia tra l'essere e l'apparire. In quanto si concepisca l'azione d'un dramma come un'apparenza volta a renderne visibile l'essenza – il dramma interiore come configurazione di stati d'animo –, quest'essenza potrà manifestarsi a piacere in forme musicali oppure in forme verbali.

È comunque difficile immaginare che l'opera in musica – neppure nella forma del grande monologo che in talune scene privilegiate dell'opera ottocentesca finì per surrogare l'aria tradizionale – possa mai rappresentare in maniera davvero adeguata alcunché di simile allo sviluppo complesso e cogente del monologo del protagonista nel *Cid* di Corneille: dal sentimento d'essere un mero bersaglio esposto ai colpi del destino affiorano man mano nel cuore dell'eroe la percezione del conflitto che l'attaglia, indi lo smarrimento funesto che gli fa balenare l'idea della morte come unica via d'uscita, infine il convincimento – vissuto come elevazione interiore – di dover sacrificare al bene comune le proprie inclinazioni individuali. (La scena di Wotan e Brünnhilde nell'atto III della *Walkiria*, dove Brünnhilde sostiene a vicenda i ruoli del confidente e dell'antagonista, si accosta al monologo drammatico classico: dalla riflessione scaturisce la determinazione, la volontà della "fine".)

Il monologo di Filippo II nel *Don Carlo* di Verdi («Ella giammai m'amò!...») non esprime un conflitto interiore che conduca a una risoluzione, bensì descrive il tracciato circolare d'un sentimento che s'aggira su di sé: la ripresa della sezione iniziale come sezione ultima del brano, e

quella del cantabile («Dormirò sol nel manto mio regal») come penultima, ha dunque un senso drammaturgico e non soltanto una funzione morfologico-musicale. Dalla "scena" del sovrano si discosta l'"aria" di Eboli («O don fatale, o don crudel»), più convenzionale sotto il profilo formale ma nella sua struttura interiore più prossima a un monologo classico: la presa di coscienza d'un conflitto inestricabile conduce – almeno in apparenza – a una risoluzione. Il contrasto tra cantabile («O mia regina, io t'immolai») e cabaletta («Oh ciel! E Carlo? a morte domani...»), per quanto dissimulato, è ancora avvertibile come impalcatura formale del brano, e ne riflette gli affetti contrastanti: alla contrizione per il tradimento perpetrato segue l'entusiastica idea d'un gesto redentore e liberatore. Senonché l'una è rivolta alla regina, l'altra a Don Carlo: Eboli viene sì dilaniata da sentimenti contrapposti, ma l'aria non rappresenta lo sviluppo cogente d'un conflitto bensì un'alternanza repentina degli oggetti su cui di volta in volta s'incentra lo sfogo arioso della passione. Se di consueto l'abbrivo della cabaletta è motivato da un accidente esteriore, qui esso è giustificato dalla semplice deviazione del corso che prende il flusso tumultuoso dei sentimenti. Questo non significa beninteso che lo scompiglio psichico dell'aria d'opera sia meno "realistico" della logica mentale severa che sottende il monologo classico: ma basta a far vedere quante difficoltà incontri nell'opera in musica l'adozione di quel principio dello sviluppo che Wagner in una lettera aperta *Intorno ai poemi sinfonici di Franz Liszt* (1857) contrappose al principio dell'alternanza e rivendicò per il *Musikdrama*.

Azione interiore

Il postulato, tipico dell'estetica classica, secondo cui un'opera in musica dovrebbe presentare caratteri articolati

e in evoluzione deriva – è palese – dalla drammaturgia letteraria: ma nel Settecento esso rimase, per varie ragioni, invariato. Se nell'opera buffa era la tipicità dei personaggi a ostacolare la tendenza verso la differenziazione e la dinamicità del carattere, l'opera seria, intesa come dramma degli affetti, escludeva *ipso facto* la rappresentazione dei caratteri: la saldezza dell'etos è infatti l'esatto opposto di quel turbine di affetti che, in direzioni sempre diverse, si scatena sopra le *dramatis personae*.

È senz'altro vero che, in mano a Molière, l'avaro o il malato immaginario non sono soltanto dei "tipi", e non a torto le sue commedie sono etichettate come *comédies de caractères*. Il concetto di "carattere" include infatti, oltre l'idea della differenziata evoluzione, anche quella di un'impronta specifica assai risaltata, individuata in un connotato saliente (per esempio una monomania). Ma se il termine "carattere" abbraccia tanto l'accezione unilaterale quanto quella variegata e dinamica, esso riesce inutile a determinare una differenza storicamente decisiva: il passaggio dal tipo al carattere.

Indipendentemente da come si intenda il concetto, il contrasto rispetto al dramma per musica permane comunque, giacché ciò che manca ai personaggi dell'opera seria – e in particolare ai suoi protagonisti – è proprio quel conio individuato e saldo che è implicito in qualsivoglia definizione di "carattere". Essi cadono in preda ad affetti alterni senza potervi tener testa dal di dentro, come caratteri in sé consistenti. La categoria drammaturgica essenziale al dramma per musica è perciò quella della situazione che scatena un affetto, non quella del carattere che motiva o provoca un intrigo.

Ma in quanto dramma degli affetti ogni opera seria deve cimentarsi con una problematica che, a seconda di come sarà stata risolta, in larga parte deciderà del rango

qualitativo che le compete. L'aria, ossia la forma che nel Settecento predomina in assoluto, potrà presentarsi come mera reazione a una situazione conflittuale che scaturisce sì dall'andamento dell'azione, ma che avrà conseguenze drammatiche su cui l'aria medesima influirà ben poco: sicché l'espressione musicale diventa un rigurgito affettivo in margine all'azione, privo di funzione drammaturgica. Il compositore e, con lui, gli interpreti possono però anche far sì che la combinazione delle arie e dei personaggi che in esse si esprimono vengano intesi come il dramma vero e proprio, sotteso in certo qual modo agli eventi scenici, un dramma che in quanto azione interiore si distacca dall'azione esteriore. Questa proposta d'interpretazione sottintende un presupposto: non è tanto la costellazione dei personaggi a fare da propellente all'azione quanto piuttosto l'azione a rappresentare e a sviluppare la costellazione dei personaggi. Tale presupposto potrà magari stupire: esso è tuttavia uno dei fondamenti che accomunano il dramma per musica e la *tragédie classique*. Come, nell'*Andromaca* di Racine, funzioni il congegno dei complicati rapporti tra Pirro, Andromaca, Ermione e Oreste nel procedere dell'azione conta invero meno della costruzione stessa così com'essa si viene palesando man mano, scena dopo scena.

L'idea che un'aria, in quanto rapimento lirico o scoppio affettivo, sia un mero riflesso degli eventi scenici che si consumano nei recitativi è stata per decenni il presupposto estetico d'un procedimento critico-interpretativo ampiamente coltivato, quello di ricostruire tra le arie – considerate essenziali per la musica ma accidentali per la drammaturgia – una coerenza musicale interpretando la disposizione delle tonalità come "forma in grande", alla stregua delle composizioni cicliche strumentali. Le arie, periferiche rispetto al dramma, sarebbero allora collegate

a vicenda sotto il profilo formale-musicale, per così dire al di là dell'azione: laddove tuttavia – lo si è già accennato – la scelta di una tonalità che sia nel contempo atta a caratterizzare un affetto dato e a situarsi entro un sistema tonale che colleghi tutte le arie appare pressoché impraticabile, anche a voler intendere assai latamente il concetto di “tonalità caratteristica” e quello di “sistema tonale”.

Se si tenta di rivedere o quantomeno di integrare l'idea palesemente inadeguata dell'aria suscitata sì dall'azione esteriore, ma isolabile e quasi abbandonata a sé stessa – ed essendo illusorio ipotizzare ch'essa instauri un nesso musicale con le altre arie per mezzo d'una disposizione apposita delle loro tonalità –, bisognerà che dagli eventi esteriori si lasci tangibilmente sceverare un'azione interiore risultante dalla configurazione degli affetti e dei personaggi.

L'atto I dell'*Idomeneo* di Mozart consiste, tolti i cori, di cinque arie in cui i quattro personaggi principali – esclusi dunque il confidente Arbace (due arie negli atti successivi) e il Gran Sacerdote – danno voce ai conflitti che li agitano. Vengono esposte due azioni a tutta prima distinte. Nell'una, il re Idomeneo si dispera per aver pronunciato in pericolo di vita un voto che ora lo obbliga a immolare il primo uomo che gli verrà incontro (aria n. 6); suo figlio Idamante si strugge per il gesto d'orrore con cui Idomeneo lo ha respinto (n. 7). Nell'altra azione, Ilia è sospesa tra l'amore per Idamante e il lutto per la disfatta troiana che a lei, prigioniera in paese nemico, vieta di amare un greco (n. 1); Idamante è ferito dall'obbligo di sacrificare l'amore per Ilia a una ragion politica ch'egli sente estranea (n. 2); Elettra infine, la principessa argiva umiliata da Idamante che la disdegna e da Ilia che osa, seppur schiava, esserle rivale, prorompe in odio furibondo (n. 4).

Idamante, eroe passivo e – per il momento – immune dal fato, è il fulcro dell'azione interiore qui tratteggiata, un

dramma degli affetti incentrato a sua insaputa su di lui: di lui è innamorata Ilia, da lui si sente degradata Elettra, in lui ravvisa Idomeneo la vittima dovuta a Nettuno. (Questo non significa già che Idamante sia il vero protagonista. In generale occorre distinguere la figura su cui si incentrano gli affetti da quella in cui si manifesta la struttura portante della tragedia: se è giusto vedere in *Idomeneo* una tragedia intessuta, almeno in parte, di motivi drammatici tipici del teatro greco, è Idomeneo colui che, come Agamennone nell'*Ifigenia in Aulide* o Penteo nelle *Baccanti*, osa sfidare a un confronto disperato gli dèi di cui egli è la vittima.)

Che nella serie delle arie quella di Idomeneo (n. 6) preceda la seconda di Idamante (n. 7) è necessitato dall'azione. Per tutte le altre, Mozart e il suo librettista avrebbero potuto optare *ad libitum* per qualsiasi altra successione, giacché i personaggi presentano, più che un'azione, sé stessi all'interno di una costellazione che, in questa fase del dramma, è “statica”. Il dissidio di Ilia, l'angoscia di Idomeneo, la gelosia di Elettra e lo sdegno di Idamante per l'intrusione della politica nella sfera degli affetti potrebbero, tutti, stare ad apertura dell'opera: è un indizio, questo, del fatto che l'oggetto primario dell'esposizione è una configurazione di personaggi (come nell'*Andromaca* di Racine) gravati tutti – fuorché Idamante – d'un fato avverso.

Il dramma degli affetti ammette che le arie deputate a manifestarlo siano musicalmente in sé concluse. La forma predominante delle arie nell'*Idomeneo* è la cosiddetta “forma-sonata senza sviluppo”, denominazione invero impropria, per la duplice ragione che la forma-sonata non vanta certo il monopolio né tantomeno l'esclusiva dello schema «primo tema (tonalità d'impianto) | secondo tema (alla dominante o alla parallela maggiore) | primo tema (tonalità d'impianto) | secondo tema (tonalità d'impianto)

to)», e che un siffatto schema non è affatto uno schema mutilo o deficiente solo perché privo di sviluppo. Il contrasto dei temi può rappresentare sia un dissidio interiore (Ilia) sia forme espressive divergenti di un unico affetto (l'invettiva di Idamante contro gli dèi e la sua supplica a Ilia, l'invocazione delle furie da parte di Elettra e lo sfogo del suo odio contro Ilia e Idamante, lo sconcerto di questi per il denegato abbraccio paterno e la riflessione sul tumulto del proprio animo). Ciò che conta è che non si tratta affatto di temi nell'accezione corrente desunta dalla musica strumentale, bensì di gruppi di motivi che, per carattere e per estensione, rispecchiano le frasi del testo su cui si basano e i sentimenti ch'esse esprimono. (La forma-sonata delle opere strumentali di Mozart è stata vista talvolta come un accumulo di idee musicali inadeguato alle leggi formali del genere: ma è appunto la forma-sonata di un operista, una variante dell'aria, insomma, e non viceversa.) Mozart, che non ha eguali nell'arte della modulazione, ne fa sfoggio non nello sviluppo dei temi, ma nelle disparità che intercorrono tra prima e seconda enunciazione del testo e dei motivi: nell'aria di Elettra, sullo schema $A^1 B^1 A^2 B^2$, il fa maggiore di B^1 , parallelo maggiore del re minore d'impianto, è parzialmente virato in fa minore, sicché prepara e giustifica quanto basta il do minore di A^2 , fonte a sua volta di attrito tonale anche all'interno della ricapitolazione (A^2 in do minore, B^2 in re minore).

L'articolazione dell'affetto e il dissidio del sentimento espressi dalle arie si possono intendere come elementi di un'azione interiore che si manifesta in forme eminentemente musicali senza palesarsi in eventi scenici, a patto però che dalla forma teatrale evidente ci si ritragga nella sfera della forma musicale essenziale. Gli affetti delle cinque arie dell'atto I di *Idomeneo* danno concreta evidenza sensibile a una configurazione di personaggi che racchiude

in sé l'azione interiore: ma ciò non è basato né sull'andamento esteriore dell'azione (per la quale, come s'è detto, la sequenza delle sortite e dei numeri chiusi è, entro certi limiti, irrilevante), né su un contesto complessivo unilateralmente simbolico-musicale evidenziabile in una ordinata disposizione delle tonalità. Importa invece che si riconosca nella costellazione degli affetti e dei personaggi un sistema di rapporti in parte svincolato dal decorso degli eventi, un sistema di cui gli stessi suoi attori sono consapevoli solo per frammenti, se non addirittura ignari, e che perciò non trova espressione drammatica nella forma paradigmatica del dramma di parola, il diverbio, bensì viene sentito dallo spettatore, fattosi più che mai ascoltatore, come una forma drammatico-musicale complessiva.

"Pathos" e "ethos"

Il patos, rinnegato come affettazione dall'estetica realistico-borghese del secolo XIX, nel dramma dell'età moderna è la forma espressiva – verbale o musicale – propria della sofferenza e della passione (il *pathos* dei greci), una forma espressiva che si discosta dalla quotidianità prosastica non meno che dalla regolarità delle strutture metriche elementari. Il patos, in quanto stile, non è né realistico né formalizzato. Alla base dello stile patetico v'è semmai l'idea che un soverchio dolore debba manifestarsi in un eloquio straripante, sconnesso, sregolato a bella posta, con alternanza repentina (e però ricercata) di versi lunghi e brevi, di metri giambici e trocaici e dattilici: sicché il "recitar cantando" delle prime favole pastorali, come il *récit* o il gran monologo della *tragédie lyrique* e il recitativo obbligato del Settecento – che trova esiti sbalorditivi in talune scene händeliane –, dovette apparire la forma musicale adatta alla recitazione patetica.

Uno dei termini latini per *pathos*, se non l'unico, è *affectus*. Per secoli, il concetto di "affetto" ha rappresentato la categoria-base d'ogni teoria dell'opera intesa come dramma in musica, indipendentemente dall'avvicinarsi di stili diversi: le arie esprimerebbero affetti – l'amore, la gelosia, l'angoscia e l'ira – che dell'azione drammatica sono il portato ma anche il propellente. Ma l'affetto che nel Settecento costituiva la sostanza dell'aria d'opera è un'entità unitaria, che come tale giustifica sì la forma musicale tematicamente conclusa dell'aria, ma non ammette invece lo stile patetico, dilaniato dalla violenza d'un moto interiore scomposto: la struttura musicale che s'attaglia alla concezione settecentesca dell'aria è quello *style d'une teneur* – stile dal contegno omogeneo e costante – evocato nel «Mercur de France» dell'aprile 1772, che Heinrich Bessler, in un saggio del 1950 su Bach, ha denominato *Einheitsablauf* (ossia "decorso unitario"), l'ideale stilistico imperativo essendo quello della continuità melodica e motivica, non già quello d'una discontinuità rapsodicamente espressiva. L'unitarietà dell'affetto è il corrispettivo della forma musicale tematicamente conclusa, l'aria, e questa viceversa manifesta sonoramente l'unitarietà dell'affetto.

Patos e affetto, sinonimi sul piano verbale, sono dunque categorie antitetiche nella drammaturgia musicale, riferite l'una al "recitar cantando" o al recitativo obbligato, l'altra all'aria, in particolare all'aria col daccapo. Ma l'antitesi è parziale: non la si può ignorare, ma neppure forzare. Per dire *pathos* in latino Cicerone considerò dapprima la parola *morbus*, indi optò per *perturbatio*. Se l'una parola evidenzia il fattore dell'affezione dall'esterno – l'idea dell'affetto come un morbo, una malattia che s'attacca all'uomo dal di fuori –, l'altra designa lo smarrimento, l'aberrazione dalla retta via dell'etos, e vede il patos come transitoria

anomalia dell'animo. Ambedue i fattori pertengono tanto allo stile patetico del recitativo obbligato quanto all'affetto che assicura dal di dentro la tenuta dell'aria. Le due concezioni del patos come morbo e come perturbazione coincidevano nella psicologia antica, che – tenacemente sopravvissuta a sé stessa nell'opera in musica – le intendeva come una forza esteriore capace d'impossessarsi dell'uomo, cui l'infliggono gli dèi o i dèmoni. L'animo non è il grembo donde nascono bensì l'arena dove si scatenano gli affetti. Pari pari, capita ben spesso che le passioni s'avvicendino brusche in seno a una stessa persona senza che un carattere unitario e coerente le mediti o le contemperì. Nel dramma per musica settecentesco, poniamo in Händel, è tutt'altro che inconsueto – e sotto il profilo estetico tutt'altro che indecente – vedere come un tiranno, dominato dagli affetti del timore e del furore, alla vista d'un *locus amoenus* s'abbandoni a un tono canoro pastorale che parrebbe semmai più consono a un pastore arcadico.

Che i personaggi teatrali cadano in balia dello scatenamento di affetti estremi cui non contrappongono il freno d'un carattere saldo e unitario, comporta, in termini musicali, un divario tra la rigida compattezza delle singole arie e la fungibile incoerenza del corredo d'arie di ciascun personaggio: il che parve, all'estetica classico-idealistica, un difetto del dramma barocco e della sua drammaturgia, sopravvissuta nell'opera in musica più a lungo che nel teatro letterario. La critica fu tanto più acre per via delle sue implicazioni socio-politiche – la continuità del carattere, a tutela dell'affidabilità e dell'attendibilità, è un requisito essenziale del mercante borghese –, ma anche perché aveva scarso fondamento, radicata com'era in un'utopia antropologica anziché in un'adeguata coscienza della realtà.

L'uomo esprimerebbe un'ininterrotta continuità del carattere, senza abbandonarsi alla mercé degli affetti alterni suscitati dalle varie situazioni in cui incappa: così vuole un postulato dell'umanesimo borghese, che sta però in palese contraddizione con la realtà psicologica. Anche l'idea del carattere in continua evoluzione, dove indole interiore e circostanze esteriori concorrono a rinsaldare l'etos – oppure a sgretolarlo, come nella stravinskiana *Carriera d'un libertino* –, è un'idea poetica che s'incarna sì nel tipo dell'*Entwicklungsroman* (dove l'eroe subisce, in positivo o in negativo, un'evoluzione) ma trova scarso riscontro nella realtà. La drammaturgia barocca è dunque più "realistica" di quanto non volesse ammettere l'estetica idealistico-borghese, senza con questo voler erigere il quoziente di verità antropologica a istanza suprema del giudizio estetico: la censura del barocco e la controcensura del classicismo vengono a dire che, di due premesse reciprocamente incommensurabili, l'una vale l'altra quanto a legittimità estetica.

È dunque vero che la «rappresentazione musicale del carattere» postulata da Christian Gottfried Körner nel 1795 (nel saggio *Über die Charakterdarstellung in der Musik*) – la si riferisca a un etos saldo e stabile oppure alla sua evoluzione continua, poco importa – è cosa rarissima nel teatro d'opera, nel dramma musicale dell'Otto non meno che nell'opera seria del Settecento. Ma la circostanza, come s'è visto, si giustifica in termini drammaturgico-musicali – con l'esigenza di un'alternanza degli affetti frequente e netta e però musicalmente regolata – e anche in termini psicologici. I tipici eroi melodrammatici ottocenteschi – Max nel *Franco cacciatore*, Jean nel *Profeta*, Alfredo nella *Traviata* e finanche Siegfried nel *Crepuscolo degli dèi* –, lo si può affermare senza tema di esagerare, non sono caratteri nell'accezione stretta della parola come

l'intende l'estetica classica: giudicati col metro dell'etica borghese, costoro – per dirla con una battuta – non hanno né "buon" né "cattivo carattere", sono semplicemente senza carattere. Proprio per questo sono esposti senza riparo alle passioni, quelle passioni divergenti e molteplici che, nel loro accumulo, sono la materia vitale di cui è fatta l'opera in musica. Se è vero che destino e carattere s'escludono a vicenda, come diceva Walter Benjamin, nel teatro d'opera il destino che sbalotta gli uomini da un affetto all'altro sarà tanto più prepotente in quanto i personaggi non sono, in senso stretto, caratteri.

Dialogo e duetto

Nel duetto più che in qualsiasi altra forma – non v'è dubbio – l'opera in musica avanza l'insistente pretesa di essere dramma. L'opera di tipo verdiano – sempre che sia ammesso parlarne al singolare – è determinata, a dirla con semplificazione un po' grossolana, dalla preminenza della forma del duetto rispetto all'aria o al concertato come ossatura della struttura drammatico-musicale complessiva. La circostanza apparentemente esteriore di un avvicendamento nella gerarchia delle forme è uno dei connotati tangibili che distinguono l'opera italiana del secolo XIX dal dramma per musica metastasiano per un verso, dal *Musikdrama* wagneriano per l'altro. La drammaturgia dell'opera basata sui duetti è diversa alla radice sia da quella più vetusta dell'opera basata sull'aria, sia da quella coeva dell'opera basata sul dialogo drammatico.

È palese che Bellini e Donizetti puntano ancora a un equilibrio tra arie, duetti e concertati: equilibrio nel numero non meno che nella disposizione. Il corrispettivo della determinazione con cui essi perseguono il criterio dell'equilibrio formale nella struttura complessiva sta nella

costante variabilità cui va soggetto il grado di motivazione drammatica delle forme musicali nelle loro opere, senza che in tale oscillazione si possa riconoscere una chiara linea di tendenza.

Nel cantabile (*Allegro moderato*: «Sì, fuggire! a noi non resta») del primo duetto nei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini le parti di Romeo e Giulietta (38 battute a testa) sono melodicamente identiche sebbene esprimano affetti e intenti opposti; le due sezioni di cui consta ciascuna frase (13+25 battute) sono invece melodicamente contrastanti, senza che la diversità sia motivata dal testo, che non muta contenuto nel corso della strofa. Non sarà dunque esagerato parlare di una forma musicale che ignora il testo per amor di regolarità e semplicità.

Se nel duetto di Romeo e Giulietta la preminenza compete alla struttura musicale astratta – una preminenza a ben vedere illegittima, alla luce dei principii drammaturgici del romanticismo italiano –, nel duetto di Tebaldo e Romeo nell'atto II («Stolto, a un sol mio grido») è del tutto indifferente che i due antagonisti, ingiuriandosi con la foga di eroi omerici prima di venire ai ferri corti, cantino frasi melodiche eguali, a repliche prima distanziate, poi serrate, infine per seste parallele: l'affetto – l'ira cieca – è da ambo i lati lo stesso, e la semplicità formale collima senza iato col senso drammatico.

Nell'*Allegro* del duetto tra Romeo e Giulietta che conclude il finale ultimo («Ah crudell, che mai facesti?») la coesione musicale si basa su una sintassi musicale rigorosamente “squadrate” sia nelle voci sia nell'orchestra (nonché sulle cadenze armoniche come correlato d'una sintassi musicale “squadrate”), sicché il dialogo – che per frasi sconnesse esprime la catastrofe – può dipanarsi senza corrispondenze né riprese melodiche. Quanto all'*Andante* («Vivi, ah vivi, e vien talora»), che modula da

re maggiore a do minore come fosse un recitativo, l'unità interiore d'un'espressione musicale che a tutta prima pare rapsodica si palesa per così dire in retrospettiva: il dialogo, condotto dapprima per proposte e risposte, s'intreccia man mano in frasi concatenate («Un solo accento ancor»), e in questo punto le melodie richiamano in larga parte materiali melodici già enunciati, sicché la trama compositiva assume una densità che all'inizio pareva esserle – a pro dell'enfasi espressiva – del tutto estranea. In netto contrasto col primo dei duetti, la forma musicale non è sovrimpressa al testo dall'esterno, bensì si costituisce o come un livello secondo accanto all'espressione melodico-verbale (nell'*Allegro*), oppure come una rete di rapporti motivici tra frasi melodiche che dapprima parevano irrelate, e giustificate soltanto dal testo.

Dei tre duetti della *Lucrezia Borgia* di Donizetti il secondo, lo scontro tra Lucrezia e il duca Alfonso, è drammatico in senso specifico: il duetto operistico si approssima al dialogo drammatico, e in ciò sta una delle possibilità – certo non l'unica – di fare del duetto una forma dichiaratamente drammatica e capace di costituire nell'opera il dramma musicale. Il breve recitativo iniziale spinge ai limiti dell'insostenibile la tensione latente tra gli antagonisti; il cantabile del duetto (il *Larghetto* «Che chiedete? – Vi chiedo, o signore»), che in realtà tiene il posto e applica alcuni stilemi tipici del tempo d'attacco) è la sede in cui si esternano le contraddizioni tra detto e non detto, fino a fare d'un sordo dissidio un conflitto patente. Il brano inizia con un veloce scambio di battute, musicalmente sorretto da motivi orchestrali ricorrenti, che si combinano a formare periodi chiari e regolari: la forma, per dirla con Eduard Hanslick, è dettata dal «ritmo in grande». La continuazione consiste in una frase cantabile di Lucrezia (punteggiata dalle laconiche interiezioni di

Alfonso) che ha impianto formale semplice e convenzionale. Nel tempo di mezzo («Chi?... Tu») deflagra il colpo di scena che sconvolge la situazione e scatena la cabaletta. Nella cabaletta (Meno allegro, nella versione di Milano del 1833), basata sullo schema regolare $A^1 B A^2 C$ (dove C è lo stretto), il conflitto scoppiato in tutta la sua ferocia nel tempo di mezzo dilaga in ampi periodi melodici: i personaggi si fronteggiano come fossero ciascuno il quadro vivente del rispettivo affetto oltraggiato. La sezione B è in parte, come richiede la situazione, un contrasto; d'altra parte Donizetti, a garanzia dell'unità musicale, si adopera per procurare una mediazione tra le sezioni A^1 e B (i loro inizi sono divergenti ma le conclusioni coincidono) non meno che una parziale modificazione di A^2 rispetto ad A^1 mediante l'interpolazione degl'interventi del duca. Il dialogo, quasi come in un dramma di parola, è un diverbio: il gesto elocutivo preponderante è quello della disputa, sebbene la sostanza della scena stia nei complessi conflitti d'affetti che lacerano i due contendenti (nel caso di Lucrezia il dissidio tra un'aristocratica arroganza e una colpa non commessa ma emozionalmente presagita). La possibilità di calare un diverbio drammatico in una forma musicale chiusa è stata conseguita per tre vie: riducendo la parte dell'antagonista (il duca) a mere interiezioni che evidenziano il contrasto senza perturbare la continuità melodica; mettendo a frutto l'esperienza comune che insegna come in una disputa su posizioni contrapposte i fattori affettivi in gioco siano parzialmente eguali (è il caso del contrasto/corrispondenza di A^1 e B nella cabaletta); ricorrendo con intenti drammatici al procedimento compositivo del contrappunto cantabile, dove contrasti ritmici estremi vengono sostenuti da un'impalcatura armonica elementare: un tipo di contrappunto caratteristico dell'Ottocento tutto, anche fuori dall'opera, che

però attende ancora una delucidazione teorica e un'interpretazione estetica adeguate.

La coscienza formale, quantomeno nel secolo XIX, si manifesta non tanto nella capacità di infondere volta per volta un senso in schemi formali dati e definiti una volta per tutte – e dunque di giustificarli dal di dentro –, quanto piuttosto nell'arte di chi sa darne varianti tali che, lasciando trasparire il modulo formale di base su cui si reggono, provocano l'ascoltatore a una percezione differenziata, di doppio livello, capace di cogliere in simultanea la norma e la sua deroga. Sotto il profilo drammaturgico la differenza tra la tradizione legittimante e il progresso evolutivo, che "sussume" in sé la tradizione, comporta due possibilità: o il librettista adegua il soggetto drammatico al canone delle forme musicali correnti, o viceversa il compositore modifica il canone formale per adeguarlo al soggetto, ma in maniera tale che la forma non si "dissolva" né s'"infranga", e anzi proprio nell'accostamento di norma e deroga adempia la funzione drammaturgica di cui è investita.

È difficile operare una scelta rappresentativa tra le innumerevoli possibilità di deviazioni dalla norma che, ferma restando la coscienza della norma stessa, risultino drammaturgicamente costitutive. Siccome però le opere di Verdi sono opere eminentemente fondate sopra i duetti – opere in cui l'ossatura drammaturgico-musicale si regge sui duetti –, e siccome in esse il passaggio dal mero adempimento dello schema alla sua calcolata infrazione si delinea con singolare evidenza, basterà illustrarne i dati di principio sulla scorta dei tre duetti tra Carlo ed Elisabetta nel *Don Carlo*.

Occorre beninteso basarsi sulla versione in cinque atti (Parigi 1867 e Modena 1886). La romanza di Don Carlo sopravvissuta all'amputazione dell'atto iniziale (l'atto

di Fontainebleau) e inserita di sana pianta nel primo dei quattro atti della versione milanese (1883), nella scena del convento di S. Giusto, è infatti un surrogato drammaturgicamente inefficace per il grande duetto dell'originario atto I: essa infatti viene a sostituire con la mera narrazione dell'antefatto – col lamento sulle delusioni patite – la rappresentazione immediata, la scenica flagranza dell'amore che sboccia tra Elisabetta e Don Carlo per cadere subito stroncato nel baratro della ragion politica. L'impianto complessivo del duetto non devia dalla convenzione: lo sconcerto arrecato dalla notizia che Elisabetta dovrà sposare il re Filippo II e non più l'infante Don Carlo (tempo di mezzo) è la molla che, secondo le regole valide tanto per il *grand opéra* quanto per l'opera seria italiana di metà Ottocento, innesca con una brusca virata lo scatto della cabaletta dopo il cantabile («L'ora fatale è suonata!»). Ma il cantabile è sproporzionatamente ampio, e comunque inconsueto per via di un'articolazione interna che riproduce in piccolo lo schema complessivo del duetto e che a più riprese pare dar luogo a dei tempi di mezzo e all'abbrivo di altrettante cabalette (cantabile: «Terror arcano invade questo core»; tempo di mezzo: «Perché mi balza il cor?»; cabaletta: «Di qual amor, di quant'ardor»; tempo di mezzo: «Qual rumor!»; cantabile: «Spari l'orror della foresta»; ripresa della cabaletta: «Se tremo ancor, terror non è»). Verdi, più che *nella* forma tradizionale, compone *con* la forma tradizionale.

L'articolazione mediante eventi scenici presentati nella forma pseudorecitativa del tempo di mezzo (la sorpresa di Elisabetta che nel ritratto dell'infante riconosce l'ignoto interlocutore; i colpi di cannone ad apertura d'un festino di cui Don Carlo ed Elisabetta fraintendono il significato; la notizia che Elisabetta sposerà il re) richiama imperiosamente una tradizione formale troppo radicata nella consuetudine

perché bastino alcune varianti a cancellarla dalla mente dello spettatore-ascoltatore. Il fatto poi che la prima delle "cabalette" interne al cantabile («Di qual amor») coincida musicalmente con la seconda («Se tremo ancor»), e che ambedue nel *tempo* divergano di poco dal cantabile iniziale (MM 108 invece di 69), fa sì che la cabaletta conclusiva (MM 120), sebbene sia – prima di sfociare nel concertato finale – poco estesa, si presenti come conclusione e sufficiente contrappeso dell'insieme. (Un'altra interpretazione: è plausibile ipotizzare la ricapitolazione di una stessa cabaletta riferita a due diversi cantabili – e in tal caso la cabaletta che conduce al finale assumerebbe il ruolo d'una mera stretta conclusiva –, ma ciò non modifica in nulla la considerazione drammaturgico-musicale del brano.)

La forma musicale – complicata dalla compresenza di norma e deroga: all'atto di questa ci si rammenta di quella – è complessa ed esprime un'azione interiore differenziata, addirittura precipitosa, inconcepibile come sostanza di un duetto convenzionale: ma Verdi, "formalista" e drammaturgo a un tempo, s'è adoperato per evitare che, componendo il testo passo per passo, la forma del duetto si dissolvesse in amorfa rapsodicità. Il multiplo trapasso dall'inclinazione nascente (Don Carlo, alludendo a sé, finge di parlare d'altri) al riconoscimento mediante il ritratto, e dallo sbocciare d'un amore spontaneo – ancora legittimo, sì, eppure già adombrato da un inquieto presentimento – all'irrompere brutale della realtà e infine alla determinazione di volersi opporre all'avversità, parrebbe non trovare posto in un unico duetto. Sia nell'estensione esteriore sia nell'alternanza repentina delle situazioni l'incastro multiplo delle forme musicali costitutive del duetto risulta drammaturgicamente fondato.

Il duetto Elisabetta/Carlo («Io vengo a domandar») nell'atto II (atto I nella versione del 1883) reca la semplice

dicitura "Duetto" (invece del consueto "Scena e duetto"). Ciò non significa che non vi compaiano quelle sezioni d'indole recitativa cui allude la denominazione "scena" (e neppure che esse siano più estese del normale, come sembrerebbero suggerire quelle edizioni che recano la dicitura "Gran scena e duetto") bensì che il confine tra la scena e il duetto è indistinto, perché l'elaborazione motivica pervade anche le sezioni d'indole recitativa e viceversa le parti più ariose conglobano squarci recitativi, sicché difatti è superato il divario stilistico ch'è alla base della "solita forma" del duetto (e tale superamento si può di volta in volta intendere sia come un dileguarsi della "scena", ossia delle sezioni recitative, sia come sua pervasiva presa di possesso dell'intero brano). La ripetizione immediata («Perduto ben», «Clemente Iddio») o distanziata di una stessa frase cantabile («Bontà celeste») si presenta sì come un'intelaiatura formale, tanto più che la frase riaffiora come reminiscenza, come motivo evocatore, nel terzo e ultimo duetto. Ma il processo drammatico-musicale primario sta nelle tappe via via toccate dall'esaltazione parossistica di Carlo, dapprima agitato dagli affetti, indi rapito nell'allucinazione. Sotto il profilo morfologico-musicale, nulla – né rapporti motivici né vestigia d'impianti formali tradizionali – collega tra loro le frasi di Carlo («Ciel! non un sol, un sol detto»; «Perduto ben, mio sol tesor»; «O prodigio! Il mio cor»; «Qual voce a me dal ciel»). La forma musicale è comprensibile solo in quanto forma drammaturgico-musicale (il che non vuol però dire forma *tout court* drammaturgica). Drammaturgicamente essenziale è per l'appunto il contrasto tra l'apertura o dissolutezza formale della parte del tenore e la chiusura o compostezza formale della parte del soprano (una compostezza procurata dall'affinità ritmica del primo e del secondo intervento di Elisabetta, nonché dall'iden-

tità melodica del terzo e del quarto): al delirio di Carlo risponde la supplica accorata ma pacata di Elisabetta. A ben vedere, non si tratta né d'un dialogo in cui gli interlocutori si fronteggino argomentando, né d'un duetto che esprima affetti condivisi o contrapposti, bensì dell'incastro di due monologhi: Carlo non parla *con* Elisabetta bensì *di* lei, anzi del ricordo ch'egli ne vagheggia; e non a Carlo sibbene a Dio si rivolge Elisabetta. Ma la coerenza musicale si fonda sul fatto che non soltanto il doppio monologo è motivato drammaticamente, ma la forma aperta in cui Carlo s'abbandona all'allucinazione viene per così dire "sostenuta" dalla forma chiusa chiamata a rappresentare il contegno di Elisabetta: sicché sfugge al rischio di disgregarsi, amorfa. Il rapporto tra forma chiusa e forma aperta è drammaturgico, in quanto esso non si reggerebbe senza il contrasto tra i personaggi che si fronteggiano in scena; ma è anche musicale, in quanto esso esprime in musica lo straniamento che dilania e attanaglia Carlo ed Elisabetta. (Quanto alla cabaletta «Sotto al mio piè si dischiuda la terra», essa si basa sul conflitto d'affetti tra personaggi dialoganti: e nulla v'è di meno inconsueto nell'opera ottocentesca.)

Il "duetto d'addio" di Carlo ed Elisabetta nell'ultimo atto (ricomposto per la versione in quattro atti del 1883 e mantenuto nella definitiva in cinque del 1886) presenta, proprio sulla soglia che collega la scena all'inizio del duetto vero e proprio, una reminiscenza («Vago sogno m'arrise...») del duetto testé esaminato, e non già del primo, ossia la rimembranza d'un momento di apparente alienazione, e non già d'un attimo di felicità apparentemente incontaminata: il che è del tutto coerente con la storia d'un amore come questo, cementato dal ricordo dell'insidia e dell'angoscia più che da un vincolo d'innocente solidarietà. Per il resto, la forma del duetto si

basa su una semplice inversione di cantabile e cabaletta: il presupposto storico di tale inversione – la “solita forma” bipartita dei duetti – è palese tanto quanto il suo senso ideale (l'intento bellicoso, inane, si sublima in un'estasi dove il peso inestricabile dei vincoli terreni si dissolve). Che al posto del cantabile consueto stia un pezzo dal piglio cabalettistico (Marziale: «Sì, l'eroismo è questo») e al posto della cabaletta stia una melodia “solenne” e “cantabile” (Assai sostenuto: «Ma lassù ci vedremo»), è uno dei modi elementarissimi per “dar voce” a una forma stereotipa mediante una deroga drammaturgicamente motivata: la funzione drammaturgica di tale deroga si fonda sulla coscienza stessa della norma ch'essa viola.

Simultaneità

Che più personaggi parlino ad un tempo, non dialogando bensì ciascuno per sé, produrrebbe nel dramma di parola un effetto da teatro dell'assurdo: la parola vi si ridurrebbe alle sue strutture ritmico-acustiche e agli affetti ch'essa esprime. (György Ligeti nelle *Aventures & Nouvelles aventures* ha mostrato con drastica evidenza come si possano individuare gli affetti mediante fonemi destituiti di semanticità.) Nel teatro d'opera invece la simultaneità dell'eterogeneo è una forma caratteristica e frequente del pezzo concertato, in cui per così dire si condensa il dramma degli affetti; e più d'uno storico della musica propende a considerarla l'essenza stessa dello specifico operistico, sebbene le origini di tale procedimento compositivo non risalgano più addietro della metà del secolo XVIII. Perdi più, le risorse artistiche del pezzo concertato, nel dramma giocoso per musica che ne favorì lo sviluppo – poniamo nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello –, si limitarono alle strutture più semplici: frequente alternanza degl'interlo-

cutori sopra un fondamento di motivi orchestrali ostinati; scrittura accordale omoritmica (con testo eguale o diverso per le singole voci); contrappunto tra una parte vocale cantabile e patetica e il parlando d'un antagonista che commenta o borbotta.

Sotto il profilo storico, l'appropriazione ed evoluzione delle tecniche del concertato nell'opera seria assume un'importanza quantomeno pari alla loro invenzione nell'opera buffa; non sarà perciò fuor di luogo illustrare con brani dell'*Otello* rossiniano nonché del *Rigoletto* e del *Don Carlo* verdiani le possibilità di un senso drammaturgico fondato sulle strutture musicali del concertato.

Il finale dell'atto I nell'*Otello* di Rossini, giusta il postulato di Lorenzo da Ponte, è una specie «di picciol dramma da sé» all'interno del dramma, dove si concentra «un novello intreccio ed un interesse straordinario». Le situazioni di cui consta si avvicendano repentine, e i mutamenti non sono – come nel teatro drammatico – la conseguenza degli scontri combattuti nei dialoghi sibbene l'esito di bruschi sconvolgimenti. Il padre di Desdemona, il patrizio Elmiro Barberigo – tratto in inganno da una lettera d'amore di lei ch'egli crede diretta al figlio del doge, Rodrigo, e ch'è invece indirizzata a Otello –, al cospetto di pubblica adunanza proclama fidanzati Desdemona e Rodrigo. Ne risulta una situazione di stupore generale, in cui ciascuno è solo con sé stesso: Desdemona è profondamente scossa, Rodrigo è assalito dal dubbio, Elmiro per un momento non penetra lo smarrimento ch'egli ha suscitato. Nel terzetto si confrontano a vicenda gli opposti sentimenti dei tre personaggi (sono tre periodi musicali, costituiti da tre antecedenti diversi e da un conseguente eguale per tutti, che assicura così la coerenza formale); come se il tempo fosse stato messo fuori giuoco, nella musica del terzetto si dilata a dismisura una situazione che nella

realtà – o nel teatro drammatico – durerebbe un istante. La seconda sezione, un cantabile (Larghetto), dà voce, più che alle divergenti reazioni emotive dei personaggi, allo sgomento generale che giustifica l'arrestarsi del tempo. Come nel quartetto n. 3 del *Fidelio*, una stessa melodia ripetuta a mo' di canone esprime sentimenti eterogenei: ma ciò non significa affatto che nel concertato il compositore Rossini badi solo alla musica e ignori i motivi psicologico-drammatici, e va invece inteso come il segno musicale d'un sentimento di inconsapevole concomitanza in un frangente pericoloso. L'uscita in scena di Otello nel fondo del teatro – dapprima inosservata dai presenti in scena – determina una situazione drammatico-musicale ambivalente: il discorso canoro consiste ancora in larga misura nel dialogo tra Elmiro, Desdemona e Rodrigo, ma la parte orchestrale, marziale e aggressiva, è l'indubitabile emblema sonoro di Otello. Tuttavia sotto il profilo morfologico-musicale essa funge da Allegro conclusivo del terzetto. Rovesciando i termini: il mutamento di tempo entro il terzetto non risulta dal decorso interiore del terzetto ed è invece motivato dall'esterno, dall'apparire di Otello e dalla musica che ne accompagna l'uscita in scena.

Dall'Allegro del quintetto – rapide botte e risposte su un motivo orchestrale ostinatamente reiterato – emergono, quasi "parole sceniche" verdiane, alcune poche frasi chiave: la pretesa di Otello («Il suo core... | Amore mel diede») e la confessione di Desdemona («È ver: giurai...»). La sezione lenta del quintetto (Andante maestoso) è di nuovo, come nel terzetto, un concertato – innescato dallo sbigottimento per la maledizione paterna scagliata su Desdemona – dove anche il tempo pare arrestarsi e ciascun personaggio rimugina tra sé, ma ad alta voce, sul tremendo, fatale mal passo. Sarebbe fuori luogo parlare d'una forma "puramente musicale" procurata mediante un testo che appiattisce

in un luogo comune reazioni emotive disperate. Il luogo comune («Incerta l'anima | vacilla e geme») è l'espressione d'un turbamento che tutti i personaggi, e sia pure per motivi diversi, davvero condividono. Che il movimento drammatico s'interrompa proprio nell'attimo in cui si palesa a tutti un conflitto insuperabile, non significa già la ricaduta in un tipo di composizione musicale incurante del dramma, sibbene un attimo di sospensione nel momento culminante, che, dilatato per com'è, assume con sonora evidenza tutto il suo peso drammaturgico. (Per legittimare l'idea del "sonoro silenzio" – cfr. p. 39 – Wagner allude al finale iv della schilleriana *Pulzella d'Orléans*, là dove Giovanna d'Arco, accusata, ammutolisce: ma il suo clamoroso silenzio dovrebbe durare ben più di quanto non ammetta il teatro di parola; nell'opera, tale durata la può produrre tanto una melodia orchestrale quanto un pezzo concertato, dove le parole dicono ben poco e però rendono possibile quella cantabilità che esprime il sentimento sotteso a uno sgomento indicibile: e in ciò non differisce granché dalla melodia orchestrale wagneriana.)

Nel quartetto dell'atto III di *Rigoletto* la prima sezione (Allegro) consiste di due diversi dialoghi: tra il Duca e Maddalena, e tra Gilda e Rigoletto. Li sorregge una melodia orchestrale che funge da "voce" principale, assicurando la tenuta musicale e consentendo alle parti canore di alternare rapidamente il parlando al cantabile senza rischio di compromettere la continuità del discorso musicale. Nella seconda sezione (Andante), invece, il tessuto connettivo musicale è dato da una congiunzione delle voci che determina quel tipo di contrappunto tipico dell'Ottocento cui s'è già fatta allusione: un discorso armonico semplice e compatto fa da base a un intreccio di voci in cui a volte – caso estremo di condotta autonoma delle parti – le divergenze ritmiche suscitano addirittura l'impressione

della sconnessione nella simultaneità. Inoltre le parti principali vengono nettamente distinte dalle parti secondarie, laddove il primato tra le varie voci può mutare. I caratteri che distinguono il contrappunto romantico da quello tardobarocco – il fondamento armonico semplice e saldo, i contrasti ritmici estremi ch'esso tollera, la mutevole gerarchia delle voci – sono tali da predestinarlo ad un uso drammatico. Nella fattispecie, nel quartetto di *Rigoletto* le frasi canore essenziali – lo sfrontato cantabile del Duca e il beffardo parlando di Maddalena – vengono esposte dapprima separate, indi (a partire da battuta 26 dell'Andante) congiunte in quel rapporto di simultaneità ch'è loro peculiare. Nella seconda parte dell'Andante (la frase che inizia a battuta 33 e ch'è ripetuta di lì a otto battute) predomina la melodia sospirosa e languente di Gilda, che fin lì era soltanto intermittente; nel contempo il parlando di Maddalena e il cantabile del Duca perdono parte della loro sostanza motivica o melodica. (All'inflessione cromatica discendente del Duca fanno cromaticamente eco i sospiri di Gilda: resta da vedere se la cosa ammetta un'interpretazione drammatico-psicologica.) La situazione drammatica non muta per nulla nel corso del quartetto; la scena è come un quadro vivente lungamente rattenuto. Il trapasso dall'Allegro all'Andante non è motivato drammaticamente – da un evento purchessia –, né l'articolazione interna dell'Andante risponde a un'articolazione interna del testo. Sarebbe tuttavia unilaterale parlare di un'articolazione meramente formale-musicale, sovrimpressa dal di fuori alla situazione drammatica: che a metà dell'Andante la voce principale passi dal Duca a Gilda, si può intendere anzi come un esempio di drammaturgia musicalmente costituita. Al posto del corteggiamento del Duca viene musicalmente in primo piano la reazione di Gilda; l'espressione del dolore prende il sopravvento

sull'azione che lo suscita. E nella misura in cui tale diversa accentuazione del ruolo degli interlocutori è una delle tecniche più elementari e vetuste per strutturare un dialogo, si può sostenere che lo schema del quartetto è sotteso da un dialogo latente tra due interlocutori, l'uno (il Duca) ignaro e l'altro (Gilda) angosciosamente consapevole. La simultaneità dell'eterogeneo è dunque per un verso radicata in una situazione scenica dove le circostanze esteriori hanno spinto a fatale convegno attori vicendevolmente straniati; per l'altro verso, la struttura dialogica latente – al di là dell'inconsapevolezza del Duca – rappresenta il correlato drammaturgico-psicologico di una forma musicale che garantisce la coerenza dell'insieme ma che in essa non s'esaurisce: anzi, l'articolazione del brano, proprio in virtù della sua plausibilità formale-musicale – senza sostegno nella situazione scenica o nel testo –, adempie per forza propria una funzione drammaturgica nell'"azione interiore".

Nel quartetto dell'atto IV (III) del *Don Carlo*, come in certe sezioni del finale I dell'*Otello* rossiniano, ciascun personaggio è solo con sé stesso: il re prostrato per aver espresso un sospetto fallace, la contessa Eboli disperata e contrita per aver tradito la regina, il marchese di Posa rapito nella grande idea politica che lo pervade e che in quest'attimo gli appare più che mai matura, e la regina Elisabetta accasciata sotto il peso d'una solitudine che mai le è apparsa così irredimibile. La coesione musicale è data per un verso dalle forme melodiche assunte dai quattro personaggi, e per l'altro dalla variazione elaborativa dei motivi: ambo i procedimenti non soltanto sono motivati drammaturgicamente, ma producono per forza propria un senso drammaturgico. Che la frase iniziale del re (Largo, batt. 1-3) ricompaia alla fine (batt. 38-40) e poi ancora nel postludio orchestrale, e che la melodia principale del quartetto venga esposta dall'orchestra e poi assunta a due

riprese dal re (batt. 6-9, 14-17, 26-29) in modo tale ch'essa funge da impalcatura della forma musicale, non è soltanto una conseguenza del quadro scenico sospeso, fissato in immagine extratemporale, ma enuclea nel contempo la figura del re come quella del protagonista donde promana ogni miseria e ogni speranza degli altri personaggi. Sono più ardui da interpretare i rapporti motivici che avvolgono come una rete l'intero quartetto. I motivi di Eboli, un lamentoso semitono reiterato (batt. 5: fa-solb-fa) e una figura cromatica discendente (sull'estensione d'una quarta a batt. 7-8 e 26-28, d'una sesta a batt. 14-16), vengono indusi da Elisabetta, anche se un po' modificati (batt. 17-18 e 22): la frase cantata all'ottava da Elisabetta ed Eboli (batt. 29-33), un'ostentata melodia cromatica discendente, si presenta allora come conseguenza e manifestazione palese d'un rapporto gradualmente instauratosi tra le due voci. Inoltre tra la forma melodica della parte del re e l'elaborazione dei motivi insorge un rapporto contrappuntistico: il cromatismo di Eboli rappresenta il controcanto contrastante della diatonicissima melodia principale del re (batt. 6-9, 14-17, 26-29). Come in *Rigoletto*, anche nel *Don Carlo* la situazione drammatica e il testo non mutano nel corso del quartetto. Ma se, come s'è detto, la forma statica della melodia principale è l'equivalente della fissità della situazione e della posizione centrale tenuta dal re, la variazione elaborativa dei motivi che accosta a vicenda Elisabetta ed Eboli appare radicata, se non nella situazione drammatica palese (che le vede antagoniste), in un rapporto psicologico latente: sono le vittime d'un sovrano che le umilia entrambe. Per quanto vaga e incerta, la propinquità interiore che lega Elisabetta ed Eboli – e che lo spettatore coglie solo per gradi – risulta congeniale al principio della variazione elaborativa qui applicato.

5.

Questioni di genere

L'opera come romanzo

Il «bello scompiglio» – il *beau irrégulier* di Boileau – era nella poetica barocca un termine positivo: fu il classicismo a convertirlo in negativo. Se nella realtà si paventava l'agguato onnipresente dell'illusorio e del labirintico, nel teatro lo si ricercava per divertimento e per ammonimento. I libretti delle opere di Cavalli e Cesti, poniamo, non perdono la loro efficacia scenica anche se di quando in quando lo spettatore smarrisce il filo dell'azione (e sarebbe invero ingeneroso fargliene un torto): a differenza da altre concezioni drammaturgiche, quella dello «scompiglio» barocco ammette la percezione lacunosa.

Nell'*Erismena*, un dramma per musica di Cavalli su libretto di Aurelio Aureli (1655), Erimante re dei Medi è l'unico dei personaggi primari ad avere un'identità certa. Per immaginare il labirinto dell'azione basta uno sguardo all'elenco degli interlocutori: «Erismena ignota figlia d'Erimante in abito di cavaliere; Idraspe prencipe ibero finto Erineo coppier d'Erimante; Aldimira ignota

sorella d'Idraspe in abito di schiava;...». Il sunto dell'atto I, anche a sfrondarlo di tutti quegli episodi e digressioni che soli darebbero l'esatta misura dello "scompiglio" ricercato nel teatro quanto nel romanzo, ne dà un'illustrazione. Al re Erimante compare in sogno un cavaliere straniero che gli usurpa la corona (scena 1); Erismena, alla ricerca dell'amato infedele Idraspe, si traveste da guerriero armeno (2) e cade ferita in mano ai Medi (17); Erimante riconosce in costui il cavaliere del sogno e lo vuole mandare a morte (18). (Beninteso il sogno, ch'è un oracolo, alla fine s'avvera: Erismena succede sul trono al genitore.)

I presupposti storici della poetica che sottende un libretto siffatto vanno ricercati, ad onta degli evidenti rapporti col teatro coevo, innanzitutto nel romanzo barocco di conio ellenistico. Sotto il profilo "idealtipico" il dramma, sia esso in musica oppure letterario, è una forma derivata del romanzo: soltanto nella smisurata vastità del romanzo il giuoco degl'inganni, delle calunnie, degli errori e degli equivoci tocca il grado di complicazione che gli è coesenziale.

Il teatro è sempre un giuoco di maschere. Ma nell'età barocca più che in ogni altra l'illusorietà degli uomini e delle cose determina, oltre la forma, anche il contenuto del teatro: quell'apparenza che si chiama "teatro" si raddoppia nell'illusorietà di ciò che il teatro mostra come realtà, e non solo nella commedia (ossia nel genere che anche nei secoli successivi continuò a coltivare il giuoco degl'inganni e degli equivoci) ma anche e soprattutto nella tragedia, nel dramma per musica.

Nella *Semirami* di Moniglia e Cesti (1667) il mito antico di Semiramide si converte in romanzo, e già l'esposizione ne mette in luce i tratti fondamentali: Semirami regina degli Assiri scambia le vesti col figlio Nino per guidare in sua vece la guerra contro Babilonia, mentre Elvida,

principessa babilonese, vive come schiava sotto il nome d'Iside in Assiria per amore di Nino. In linea generale, nell'opera barocca, dello schiavo che non venga presentato come personaggio comico ci si aspetta che si riveli principe, soprattutto quand'è amato da una regina – è il caso della fortunatissima *Orontea* di Cicognini (Venezia 1649), musicata poi anche da Cesti (Innsbruck 1656) –, in modo tale che all'indispensabile lieto fine non si frappongano ostacoli di classe, insormontabili per l'ideologia aristocratica nei teatri urbani e repubblicani non meno che nei teatri regi e cortesi.

Lo spettatore seicentesco avrà sempre nutrito l'aspettativa che dietro la realtà immediata – dietro la realtà scenicamente tangibile, nella quale vengono narrati gli antefatti dei personaggi – si spalanchi una realtà seconda: sarebbe però arduo designarla come "realtà vera e propria". Essa è *in abstracto* "più reale", ma appunto *in abstracto*, non sul teatro, dove conta soltanto ciò ch'è tangibile. La filosofia implicita nel teatro barocco non viene peraltro a dire che l'altra realtà – la realtà che, dapprima nascosta, s'intravede a poco a poco dietro quella immediata ed evidente – sia "vera": essa dice che la realtà in genere rappresenta un mondo ingannevole. L'immagine del mondo quale la intende il teatro si manifesta non tanto nel lieto fine – che illustra una realtà seconda come se fosse vera – quanto piuttosto nel corso d'un'azione drammatica che procede brancolando nell'illusorietà.

L'antefatto narrato nell'esposizione del dramma risulta sempre meno reale man mano che nel corso dell'azione si vanno profilando i contorni d'un antefatto secondo, che nella chiusa trova la sua *pointe*. Ma nel teatro d'opera la tecnica del doppio antefatto, derivata dal romanzo, è drammaturgicamente precaria. Se è vero, come s'è detto (cfr. p. 51 sgg.), che già di per sé l'antefatto, quand'anche sia

indubbio il suo contenuto di realtà, è poco conciliabile col principio della presenza scenica che domina (o dovrebbe dominare) nel dramma musicale, il doppio antefatto pare del tutto incompatibile coi requisiti d'una librettistica non ostica alla musica. Per tentare tuttavia di risolvere la contraddizione occorre prendere coscienza dell'imbrogliata dialettica di illusione e verità sia nell'espressione musicale, sia nella realtà scenicamente esibita.

Il mondo delle azioni umane e delle reazioni affettive poggia, nel teatro barocco, su basi traballanti. È quasi una regola che i personaggi in scena siano in errore circa la propria e l'altrui identità; nella tragedia come nella commedia, essi ingannano e vengono ingannati, e i promotori d'un intrigo sono a loro volta vittime d'un altro intrigo. Ma la categoria drammaturgica di base, quella dell'inganno, risulta problematica nell'opera, se è vero che in musica – secondo un convincimento pressoché indiscusso dell'estetica musicale – il sentimento si dà sempre per “vero”, come se l'espressione musicale ne garantisse l'intima verità.

D'altra parte gli affetti dei personaggi si manifestano in un linguaggio ch'è una finzione: la musica. (Il Seicento era ancora remotissimo dalla tesi della musica come linguaggio primordiale del sentimento, come lingua adamitica.) Ma la finzione estetica è ambivalente: essa è sì la premessa, accolta senza rifletterci, dell'opera come “mondo in sé”; ma del carattere fittizio assunto dal linguaggio musicale e dal mondo sentimentale ch'esso costituisce si può anche prendere coscienza. A differenza dalla concezione della musica come linguaggio convenzionale, la coscienza dell'illusorietà appartiene allora, sotto il profilo estetico, alla “cosa in sé”, alla struttura drammaturgica dell'opera.

Dalla distinzione tra l'illusorietà irriflessa e quella consapevole del linguaggio musicale discende una con-

sequenza che si coglie meglio se si distingue tra finzione (o illusione) rappresentante e rappresentata. Risulta allora chiara una caratteristica dell'opera barocca: essa dà per fittizia o illusoria non solo la rappresentazione – il teatro in quanto giuoco di maschere, la musica in quanto linguaggio affettivo convenzionale e non naturale – ma anche l'oggetto della rappresentazione, si situi esso nel mondo interiore dei sentimenti oppure in quello esteriore delle azioni e delle cose umane. Che da premesse illusorie scaturiscano sentimenti autentici, è nell'opera barocca, a differenza da un dramma di Kleist, tutto fuorché una catastrofe. Anzi, i personaggi – come lo spettatore, che in essi ritrova il proprio sentimento del mondo – fanno da sempre di vivere in un mondo d'inganni.

Gli affetti danno sostanza alle arie o alle mezz'arie con cui i personaggi reagiscono alle situazioni che li coinvolgono. L'affetto rappresenta l'essenza del dramma musicalmente costituito, ma ciò non significa tuttavia che l'affetto si erga a istanza sovrana della verità e della realtà interiore. La “coscienza erronea”, una categoria fondamentale della teologia cattolica, trova il suo corrispettivo nel “sentimento erroneo” ch'è uno dei concetti-base nella drammaturgia d'una forma artistica d'impronta cattolica come l'opera.

Tragedia e lieto fine

Il lieto fine – nel dramma per musica del Sei-Settecento una norma che ammise eccezioni senza però perdere vigore – è stato ripudiato con enfasi polemica da un'estetica operistica che eccitava le convenzioni in nome della verità drammatica e che, apertamente o no, rappresentava una forma di opposizione borghese contro la cultura cortese. Quattro i capi d'accusa: il lieto fine rappresenterebbe (1)

una lesione contro le leggi formali della tragedia, (2) un antiquato residuo dell'estetica barocca del meraviglioso, soprattutto nell'espedito drammaturgico del *deus ex machina*, (3) un dispregio del pubblico, che anche nel teatro d'opera sarebbe stato capace di «compiacersi degli oggetti tragici» (per dirla con Schiller), senza con ciò sminuirne il carattere festevole, e infine (4) un fraintendimento delle risorse della musica, tutt'altro che inabile a esprimere o a descrivere una catastrofe tragica. Allo storico non compete certo di identificarsi in un atteggiamento storicamente limitato, e poco importa se in quello settecentesco o in quello ottocentesco: ma pure egli dovrà mirare a comprendere, dal di dentro, un principio che, se è stato infine sospinto sullo sfondo, ha predominato per più d'un secolo e attende che gli si renda estetica e storica giustizia.

(1) L'obiezione che il lieto fine lede le leggi formali della tragedia è radicata in un pregiudizio pressoché inestirpabile, ossia nell'opinione stranamente antiartistica – estranea al carattere artistico come entità presente in ciascuna parte dell'opera d'arte – che la chiusa d'un dramma ne palesi meglio d'ogni altra sua parte l'essenza. Ma tragico sarà il processo mostrato dal dramma in tutte le situazioni ch'esso traversa, e non soltanto nel finale cui va incontro: un finale che non di raro può venir deviato in altra direzione senza con ciò alterare la sostanza del percorso tragico. L'intervento di Artemide che rapisce in Tauride Ifigenia non ripara più di tanto la devastazione interiore di Agamennone, Clitennestra e Ifigenia medesima, vittime d'un tragico irretimento nell'*Ifigenia in Aulide* di Gluck. Indipendentemente dalla chiusa, nessuno può dubitare della tragicità dell'azione. Né colpisce nel segno chi obietta che è la logica stessa degli eventi a correre

verso una catastrofe, giacché la vera catastrofe si consuma nell'intimo dei personaggi. I conati di Agamennone di schivare coi trucchi e coll'astuzia il verdetto della dea sono fughe in avanti d'una vittima votata al fallimento. Alla fine Agamennone è fuori e dentro la rovina di sé stesso: sconfitto e umiliato. Ed invero non fa una gran differenza che Artemide dimostri la propria potenza e il proprio arbitrio con la magnanimità o con lo sterminio, con un fine lieto oppure tragico. Il processo tragico, la resistenza eroica oppure astuta ma comunque inane e disperata degli uomini intrappolati dagli dèi, resta il medesimo.

(2) A voler schematizzare grossolanamente la storia delle idee, si può affermare che l'estetica del meraviglioso, che nella tragedia può giustificare tanto la svolta sorprendente del destino quanto l'intervento salvifico degli dèi, ebbe origine nell'età barocca, riuscì intimamente estranea al classicismo e fu poi nel romanticismo restaurata come poetica del fiabesco anziché del mitologico. Ma nell'opera seria del Settecento i motivi determinanti della storia delle idee si intrecciano con quelli della storia sociale o psicologica – che dall'opera di corte esigevano l'apoteosi delle forze superiori – e con quelli dell'estetica; quest'ultima insinuava nello spettatore il sentimento che, là dove si canta, il nodo tragico non potrà essere tremendo quanto appare a prima vista: da Furie come quelle dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, che la loro inesorabilità la manifestano cantando, ci si attende che alla fin fine si lascino ammansire. Il rapporto tra rappresentazione musicale e finale tragico è stato sempre precario, in tutte le epoche della storia dell'opera. E le diverse conseguenze che dall'irrisolubilità del problema sono state tratte nel Sette e nell'Ottocento appaiono, a uno sguardo non prevenuto, parimenti "innaturali": il che significa soltanto che il criterio della "naturalità" è

incongruo all'opera. Che sia un dio a fermare la *machine infernale* della tragedia, per dirla con Jean Cocteau, dal punto di vista d'un'estetica realistica è altrettanto fantastico quanto l'idea drammaturgica di dar voce con un cantabile ai sentimenti di carcerati condannati a morte. Per il *common sense*, che nell'opera non dovrebbe avere cittadinanza, il fine tragico, trasfigurato dalla musica, non è per nulla più "vero" del lieto fine. In fondo, è accaduto soltanto che un'inverosimiglianza ha rimpiazzato un'altra inverosimiglianza: tutto qui, senza che ne sia risultata un'"evoluzione" da interpretarsi come progresso o come decadenza.

(3) Perché lo spettatore si "compiaccia degli oggetti tragici", occorre quel distacco interiore che, per quanto sia incondizionata l'immedesimazione nell'azione e nei personaggi, distanzia il pubblico dagli eventi sulla scena. E se è vero che la musica è un mezzo per dilatare tale distanza, si potrebbe perfino supporre che l'opera ammetta un accumulo di atrocità ancor più efferato del teatro drammatico. Il progetto di un *Re Lear* operistico, da Verdi accarezzato per decenni, è però fallito fors'anche perché la distanza interiore che la musica frapponne nei confronti di un'azione è diversa da quella che procura la coscienza del dramma recitato. Il distacco dato dalla musica, al di là del distacco elementare comunque procurato dal teatro, si basa su una metamorfosi dell'evento tragico in sentimento svincolato dal reale. Nel suo saggio del 1792 Schiller credette di ravvisare la «ragione del piacere che proviamo per gli oggetti tragici» nella superiorità morale che l'eroe tragico dimostra al cospetto d'un destino soverchiante: una superiorità che non viene meno neppure s'egli è colpevole, a patto che la coscienza della colpa assicuri la validità della legge morale. Ma nell'opera,

più che la morale è il sentimento a opporsi alla catastrofe oppure, ove si salvi, a sopravvivere. Che nella *Clemenza di Tito* Sesto venga annientato oppure risollevato dalla magnanimità del sovrano, è secondario rispetto al dato essenziale che il torbido tumulto dei sentimenti in cui s'era smarrito si dissolve in limpidezza: la quale, in forma d'elevazione interiore, può manifestarsi altrettanto bene in un tragico fine come in un lieto fine.

(4) La musica sa rappresentare una catastrofe quando, com'è il caso di Didone abbandonata, si tratta d'un tracollo interiore: e il Settecento lo sapeva bene. (Erano invece ben rudimentali le tecniche musicali utili a descrivere l'orrore e il terrore esteriori, prima d'un'opera come *La caverne di Lesueur*, del 1793.) Ma il fatto che il sentimento di cui s'alimentava Didone si converta in cupa, vuota voragine, comporta una difficoltà drammaturgico-musicale: la forma espressiva d'un animo che vede crollare la propria esistenza interiore – la certezza del sentimento – non è il lamento sibbene il muto silenzio. Orfeo, che una potenza esterna ha privato di Euridice, può dare forma canora alla propria pena, giacché intatto rimane il sentimento che lo anima; Didone, invece, vittima d'una voce interiore d'origine divina che, risuonata in Enea, ha prodotto umana desolazione, può soltanto tacere o cercare rifugio in un rito mortuario che non darà certo voce al silenzio ma renderà superfluo esprimere ciò ch'è comunque indicibile. Se dunque, in quanto disfatta interiore, il fine tragico è gravato dalla difficoltà che il teatro non ammette la sola chiusa ad esso appropriata, ossia il silenzio, per altro verso, in quanto elevazione interiore nel colmo d'una catastrofe esteriore (e sempre che ad ambedue si voglia dare scenica evidenza), esso presuppone un grado d'evoluzione nella tecnica compositiva del concertato che soltanto l'Ottocento

seppe attingere. Nell'*Assedio di Corinto* parigino Rossini, facendo sfoggio di tutte le risorse orchestrali di cui disponeva per sonorizzare la violenza, descrive sì in musica l'orrido quadro scenico – il massacro dei Corinti per mano dei Musulmani – ma riduce a poche battute (insufficienti a dargli un'adeguata rappresentazione musicale in tanto tumulto) il suicidio di Pamira, ch'è l'approdo della dialettica tragica nell'azione interiore, nel dramma degli affetti. Pochi decenni dopo, invece, nel *Profeta* di Meyerbeer, la catastrofe fisica rovinosa – il crollo della gran sala nel palazzo di Münster – in simultanea con lo scioglimento finale della dialettica tragica sottesa all'azione interiore – la riconciliazione di Jean e Fidès – è rappresentata anche musicalmente attraverso il montaggio sensazionale della scena di terrore con la ditirambica cantilena che sopra di essa si libra distesa. Ma se, anziché precipizio di un'esistenza umana nel baratro d'un sentimento annichilito, oppure elevazione interiore contrapposta al disastro esteriore, il finale tragico sarà una catastrofe esteriore che dà scenica flagranza a una catastrofe interiore, e per così dire la consuma, allora la musica toccherà un confine invalicabile: il sentimento senza voce e il frastuono del terrore si escludono a vicenda. La vera conclusione della *Cavalleria rusticana* – o, per meglio dire, la vera conclusione dell'opera – è l'addio di Turiddu a Lucia: l'esito del duello, giusta le convenzioni della tragedia, è scontato. Date le premesse della drammaturgia musicale – ossia del dramma musicalmente costituito –, il finale "realistico", descritto in poche battute di melologo, a rigore è superfluo e non consiste tanto in una rappresentazione musicale della catastrofe quanto in una messa in mora della musica per amore dell'effetto catastrofico: un effetto radicato non nella struttura dell'opera ma nell'adozione, dall'esterno, degli orientamenti stilistici del verismo dominante negli anni Novanta.

Commedia con musica e commedia in musica

In una commedia che adempia le leggi formali del genere anziché assecondare i bisogni d'identificazione del pubblico sarà vietato, ancor più che in una tragedia, prendere esplicitamente partito. Lo stato di sospensione delle idee è il solo che si addica al teatro (come alla saggistica, rispetto al trattato). Nella commedia si manifesta più che mai evidente la struttura del paradosso – mai del tutto dirimibile – che in generale sottende il dramma (ove non si tratti d'un dramma a tesi). Il finale – sebbene proprio sulla sua scorta si soglia classificare la commedia – è perciò la sua parte più irrilevante: più che approdare a un risultato, esso interrompe una dialettica che in certo qual modo prosegue al di là della *pièce*. Un finale di commedia che non lasci aperta neanche un po' la partita non è un finale di commedia.

È esteticamente e storicamente errato far discendere la commedia in musica dalla commedia con ariette interpolate. (Il *Singspiel*, che preesiste di gran lunga all'opera, è stato conglobato nella sua storia solo a cose fatte.) Una poetica dell'opera buffa dovrà semmai prender le mosse dal tentativo di illustrare i presupposti e i limiti d'una fondazione della commedia per mezzo della musica, e non già per mera interpolazione di musiche in una commedia.

All'estetica filosofica del secolo XIX il comico della commedia apparve come un fenomeno sfuggente, che la provocò a tentare con curiosa pedanteria sempre nuove definizioni e classificazioni, tutte incentrate, di solito, sul contrasto tra una pretesa elevata che si rivela insostenibile e la modesta realtà in cui essa irresistibilmente precipita. Questo schema esplicativo si lasciava applicare senza difficoltà alla commedia in musica, giacché tra i requisiti

elementari e pressoché indistruttibili dell'opera buffa v'è la parodia dello stile elevato dell'opera seria: il patos vi viene smontato con mezzi musicali – confrontandolo con affetti analoghi espressi in una sorta di “lingua franca” musicale, esagerando il sublime fino a schiantarlo, contrastandolo con scettiche chiose in parlando, virandolo inopinatamente nel banale – non meno che mediante un contesto drammatico impertinente.

È innegabile che la teoria contrastiva del comico, per quanto angusta, ne colga alcune manifestazioni. Ma basterà pensare al Falstaff di Verdi o al Barone Ochs von Lerchenau di Strauss: la boria e la pompa aristocratica che inciampa nelle bassezze dell'istintualità si copre sì di ridicolo, ma ciò spiega soltanto in parte, e non del tutto, l'effetto comico. Anche una volta smascherati, Falstaff e, in misura minore, Ochs mantengono infatti una certa superiorità rispetto al mondo che li circonda: ad essi tocca quella vaga, seminconscia simpatia che senza accorgercene tributiamo all'istintiva baldanza quand'entra in conflitto con la ragionevolezza della mediocrità.

Per poter delineare a grandi tratti le possibilità di cui dispone la “commedia per musica” – si usa qui la denominazione nel senso della “Komödie für Musik” di Hofmannsthal –, occorrerà articolare il concetto dell’“altezza di caduta” che sta alla base di tutte le teorie della commedia: occorrerà chiarire bene sia il livello da dove inizia la caduta, sia quello dov'essa termina; occorrerà anche chiarire il dislivello, spesso notevolissimo, tra il punto d'osservazione socio-morale donde viene espresso il giudizio implicito nella commedia e quello esplicito dei suoi spettatori. Sulla base d'un intrigo che ha per scopo uno smascheramento – e che dunque coincide con lo schema comico prevalente – Falstaff viene fatto precipitare in maniera tale da palesare la

verità della bassezza che si cela dietro una finzione di dignità: questo presuppone come istanza giudicante una ragione borghese di medio livello, che vede l'elevatezza capovolgersi in bassezza. Ma il punto di vista della razionalità borghese non è quello di Verdi, ed è di fatto incompatibile con le risorse drammaturgiche della musica.

L’“ultima parola” della musica non potrà essere l'espressione d'una ragionevole mediocrità. Falstaff è il protagonista paradigmatico d'una commedia in musica: anche nei panni dell'antieroe egli ne rimane l'eroe, e anche là dove pare ridursi a mero oggetto comico egli sovrانamente si risollewa dalla disfatta. La “partecipazione”, la “simpatia” della musica non è dello stile mediocre, sibbene per un verso dello stile sublime (sia esso parodiato o no), per l'altro verso dello stile umile che il compositore – valendosi d'una drammaturgia che lo motiva e lo legittima – si concede nell'opera buffa. (Strauss riconosceva a chiare lettere il proprio gusto per il banale, cui egli poteva, nella commedia musicale, abbandonarsi senza soverchio rischio estetico per procurare effetti comici o ironicamente sentimentali.)

Quel che la musica suggerisce per forza propria – l'avvicendamento dell'uno all'altro stile estremo, evitando o reprimendo il mediocre – tocca invero un punto essenziale circa quelle implicazioni psicologiche e antropologiche generali della commedia che la commedia per musica palesa con la massima evidenza. La simpatia dello spettatore d'una commedia non va soltanto alla giustizia equilibratrice ch'egli ravvisa nella caduta da un'altezza indebita a una tanto più umiliata bassezza: essa va anche, sebbene di nascosto, alla bassezza in quanto tale. (È una circostanza, questa, che Bertolt Brecht, un genio della malignità, ha ridotto alla formula più crassa, là dove l'antieroe di *Mahagonny* dichiara il bisogno di sbarazzarsi una

buona volta del peso dell'umanità: «Ich will doch gar kein Mensch sein».)

Se la commedia, quel dramma tanto ambiguo e paradossale dove la caduta va dal sublime all'umile e non s'arresta mai al livello della mediocre ragionevolezza e dove d'altra parte il ridicolo della bassezza suscita il piacere del banale e nel contempo salvaguarda una parvenza di superiorità, tende di suo alla commedia musicale, ciò avviene per la semplice e buona ragione – lo si è già detto – che la musica è pressoché incapace di prender partito per la razionalità borghese. Le commedie di Molière, dove un malato immaginario, un avaro o un misantropo vengono – almeno per un attimo, l'ultimo o il penultimo della *pièce* – ridotti alla ragione, sono press'a poco inutilizzabili come soggetti operistici. Il principio di realtà – lo smantellamento del fittizio per rendere giustizia drammatica alla realtà com'essa appare alla ragione borghese – non è la legge formale della commedia musicale.

È difficile, forse impossibile, ricostruire i presupposti della recezione d'una commedia per musica del tardo Sette o del primo Ottocento. Ma senz'altro il piacere ch'essa suscitava non si fondava in prima istanza su un sentimento di superiorità nutrito da uno spettatore convinto della propria ragionevolezza nei confronti dei difetti dei personaggi in scena. La teoria moralistica della commedia – testimonianza di un'epoca dall'indole filatropico-pedagogica – è discutibile: come s'è già detto, è assai più probabile che in segreto ci si identificasse – musicalmente e drammaturgicamente – con quelle stesse ricadute nello stile basso rispetto alle quali ci si sentiva, sotto il profilo razionale, superiori. Per un istante ci si sgravava della pressione sociale.

Ma se, almeno nel finale – che pure non è l'istanza ultima e decisiva –, la commedia sta sotto il segno d'una vita

ragionevole, non troppo ambiziosa né troppo degradata, non stupisce che l'età del razionalismo coincida con l'età della commedia per musica (la quale invece nel Seicento si limitava in larga misura a episodi contrastanti di stile comico, e viceversa dopo Rossini, dopo quel *Barbiere di Siviglia* che fu il culmine ma anche l'inizio della veloce eclisse del genere, sopravvisse soltanto in opere d'eccezione come *Don Pasquale* e *Falstaff* in un'epoca dedita al culto del melodramma tragico).

V'è però una difficoltà: la commedia in musica, a differenza dalla commedia di parola, ha la caratteristica di contrapporre l'uno all'altro lo stile elevato e lo stile basso sorvolando sullo stile medio cui compete, più che altro, la sentenza conclusiva. A voler tentare una spiegazione, si cozza contro una differenza drammaturgica di principio tra teatro di parola e teatro d'opera: se nella commedia recitata – nel *Tartufo* di Molière o nella *Minna von Barnhelm* di Lessing – il punto di vista della ragione borghese è presente sulla scena in uno dei personaggi, nella commedia musicale, incline per amor di musica agli estremi stilistici, il punto di vista della ragion borghese è presente soltanto come prospettiva dello spettatore, ch'è in certo qual modo più o meno equidistante da ciascuno degli attori. La risata che l'opera provoca prende di mira in egual misura il sentimentalismo spaesato che si cura soltanto di sé, l'arroganza dell'aristocratico o dello snob che stramazza sotto il peso dell'intrigo, l'impulsività istintuale che se ne strafotte delle norme del vivere civile. Nell'opera buffa la razionalità – senza la quale non sarebbe divenuta il genere caratteristico dell'età dei lumi – si dà, a differenza da quella della commedia letteraria, solo all'atto della recezione; essa è il centro latente nel bel mezzo della turbolenza scenica di superficie. (La Susanna mozartiana – non meno svelta e sensata di Franziska nella *Minna von*

Barnhelm – è un'eccezione alla regola della razionalità indiretta, impronunciata, musicalmente irrepresentabile; un'eccezione collocata dentro un'opera che a sua volta si sottrae a quasi ogni norma.)

Per riuscir plausibile, tuttavia, la tesi della razionalità esteriorizzata per ragioni musicali e ubicata nella prospettiva dello spettatore va differenziata. Il ruolo dell'intrigante, di fatto, quasi senza volerlo si situa musicalmente – e quindi drammaturgicamente – in prossimità dello stile medio: che, se mai esistesse un siffatto linguaggio in musica, sarebbe quello del *common sense*. Non è un caso che in *Così fan tutte* l'intrigante è nel contempo il raziocinatore: Don Alfonso esibisce l'una delle due facce nel n. 5 («Vorrei dir, e cor non ho»), un brano di straordinaria brevità, un'aria d'azione che potrebb'essere altrettanto bene un recitativo; l'altra faccia la mostra nel n. 30 («Tutti accusan le donne, ed io le scuso»), un arioso che – come un'ottava ariostesca, di cui peraltro ha la forma metrica – congloba nella *pointe* finale la sentenza morale (o amorale) della commedia. Nell'aria di Despina n. 12 («In uomini, in soldati») il ragionare – con sottile artificio psicologico – è al tempo stesso parte dell'intrigo; nell'aria n. 19 («Una donna a quindici anni») il tono comico spontaneo, non parodistico, miscela di cantabilità e di cicaluccio, circonfonde di un'aura d'innocenza sonora gli improvvisi suggerimenti della cameriera.

Se dunque nella commedia musicale il raziocinatore, il portavoce della razionalità borghese, si appropinqua all'intrigante, d'altro canto quel distacco in virtù del quale le posizioni drammaturgiche ci appaiono quasi sospese a mezz'aria assume significati storico-ideali variabili, sebbene non muti di funzione drammaturgica. Non esagera chi afferma che opere comiche d'eccezione come *Don Pasquale* o *Falstaff* nell'Ottocento inoltrato o exeunte si

distanziano dall'opera buffa di tradizione settecentesca e primottocentesca per il fatto di reggersi non più sulla fiducia in una razionalità equilibratrice ma su un tono di ilare rassegnazione. È caratteristico che nell'Ottocento questo stesso sentimento domini in egual misura là dove la prospettiva comica è intrinseca, integrata e individuata in un personaggio dell'azione (Hans Sachs nei *Maestri cantori di Norimberga*), e là dov'essa è estrinseca, instaurata dal punto di vista dello spettatore (come in *Don Pasquale* e *Falstaff*): una vicinanza storico-ideale accomuna opere dalla struttura drammaturgica antitetica.

L'atto I del *Don Pasquale*, tolta la cavatina di Norina, consiste di tre grandi duetti (Dottore / Don Pasquale, Ernesto / Don Pasquale, Norina / Dottore), tutti costruiti sullo schema consueto cantabile / cabaletta. La disposizione dei numeri è né più né meno convenzionale della loro forma. Lo schema – identico a quello in uso nel melodramma serio – viene sottoposto a forzatura parodistica (il cantabile del Dottore, «Bella siccome un angelo», non è espressione autentica ma simulata, strumentale all'intrigo; lo sfogo sentimentale di Ernesto, «Sogno soave e casto», viene contrappuntato dal sardonico parlando di Don Pasquale; il Maestoso di Norina, «Pronta io son, pur ch'io non manchi», è impostura bella e buona), senza con ciò subire distorsioni nella sua funzione di telaio portante della forma musicale. Proprio l'"improprietà" della musica viene a dire ch'essa, come fattore costitutivo del dramma musicale, non si identifica in nessuna delle posizioni contenute nella *pièce*: non, è ovvio, nella cieca vanità di Don Pasquale, non nel sentimentalismo di Ernesto, non nelle macchinazioni del Dottor Malatesta. È dunque la flaubertiana *impassibilité* della musica a procurare l'ilarità sospesa, volatile, d'una commedia ormai da un pezzo destituita di intenti critico-sociali: un'ilarità con un retrogusto di rassegnazione.

Nota bibliografica

Per un orientamento sui temi trattati in questo saggio il lettore italofono può valersi dell'antologia critica *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino 1986: diciotto articoli di quindici autori, di diverso indirizzo metodologico, con un'introduzione generale e un'appendice di indicazioni bibliografiche. Qui basterà dunque limitarsi a pochi richiami e aggiornamenti pertinenti all'argomentazione svolta dall'autore, senza pretese di completezza e di obiettività. Alle spalle della presente trattazione v'è il riesame della teoria e della prassi drammaturgica wagneriana condotto dall'autore negli anni '70-'80 e compendiato in due monografie (Carl DAHLHAUS, *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Regensburg, Bosse 1971, trad. it. *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Fiesole, Discanto 1983; id., *Richard Wagners Musikdramen*, Velber, Friedrich 1971, trad. it. *I drammi musicali di Richard Wagner*, Venezia, Marsilio 1984) e in una lunga serie di saggi su Wagner e sull'opera in musica moderna e contemporanea, in buona parte riuniti nel suo *Vom Musikdrama zur Literaturoper. Aufsätze zur neueren Operngeschichte*, München-Salzburg, Katzbichler 1983 (due dei saggi scritti appositamente per questa silloge sono disponibili in trad. it.: *Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. Intorno alla recezione dell'antico nella storia della musica*, in *La drammaturgia musicale cit.*, pp. 281-308; e *Il teatro d'opera e la Nuova Musica: un tentativo di definizione del problema*, «Il Verri», serie VIII,

nn. 5-6, marzo-giugno 1988, pp. 105-16). Altri saggi dell'autore, esclusi dalla silloge suddetta, vertono su temi toccati anche in questa sede: *Ethos und Pathos in Glucks "Iphigenie auf Tauris"*, «Musikforschung», XXVII, 1974, pp. 289-300 (con la discussione che ne conseguì, *ibid.*, XXVIII, 1975, pp. 305-11; XXIX, 1976, p. 72 sg.); *Zum Affektbegriff der frühdeutschen Oper*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», V, 1981, pp. 107-11. I contributi di Dahlhaus alla drammaturgia musicale sono ora raccolti nelle sue *Gesammelte Schriften*, VII-VIII, Laaber, Laaber 2004-05. La riflessione e l'analisi drammaturgica dell'autore si sono alimentate della drammatologia letteraria tedesca (qualche nome: Robert PETSCH, *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Halle a. d. S., Niemeyer 1945; Emil STAIGER, *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis 1946, trad. it. *Fondamenti della poetica*, Milano, Mursia 1979; Peter SZONDI, *Theorie des modernen Dramas, 1880-1950*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1956, ed. riv. 1959, trad. it. *Teoria del dramma moderno. 1880-1950*, Torino, Einaudi 1972; Richard ALEWIN – Karl SÄLZLE, *Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste*, Hamburg, Rowohlt 1959; Volker KLOTZ, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München, Hanser 1960, 4ª ed. riv. 1969; Walter BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], Frankfurt a. M., Suhrkamp 1963, trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi 1971). A loro volta, le categorie critiche così elaborate hanno trovato uno sbocco più ampio in un'iniziativa lessicografica, la *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*, a cura di Carl Dahlhaus e del Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth sotto la direzione di Sieghart Döhring, München-Zürich, Piper 1986-97.

La drammaturgia musicale è un territorio ambiguo, determinato – tra l'altro – dagli sconfinamenti reciproci delle discipline interessate al teatro d'opera: la musicologia, la filologia e l'ermeneutica letteraria, la teatrologia. Essa è dunque incline alle indagini comparative, e non stupisce che gli apporti più determinati in tal senso provengano da quelle aree – la Germania, gli Stati Uniti – dove la comparatistica è assurta a tradizione accademica specifica. Tra i tanti, si segnalano alcuni titoli importanti anche per l'opera italiana: Paul BEKKER, *Das Operntheater*, Leipzig, Quelle & Meyer 1931; *ibid.*, *Wandlungen der Oper*, Zürich, Orell Füssli 1934; Joseph KERMAN, *Opera as Drama*, New York, Knopf 1956, nuova ed. Berkeley, University of California Press 1988 (trad. it. *L'opera come dramma*, Torino,

Einaudi 1990); Leo Karl GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger 1968; Jerome MITCHELL, *The Walter Scott Operas. An Analysis of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*, Birmingham, Al., University of Alabama Press 1977; *ibid.*, *More Scott Operas. Further Analyses of Operas Based on the Works of Sir Walter Scott*, Lanham, University Press of America 1996; Gary SCHMIDGALL, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press 1977; Herbert LINDENBERGER, *Opera. The Extravagant Art*, Ithaca, N.Y.-London, Cornell University Press 1984 (trad. it. *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Bologna, il Mulino 1987); Luca ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio 1994; Pierluigi PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT 1998.

Lo studio della librettistica – divenuto di recente terreno d'elezione e oggetto d'affezione per linguisti e filologi e letterati, in Italia come in Germania, in Francia come nei paesi anglosassoni – riguarda la drammaturgia musicale in quanto l'indagine verte, più che sul testo verbale in sé, sulla relazione ch'esso intrattiene col testo musicale e con la fattispecie drammatico-teatrale dell'opera. In questa prospettiva, i contributi pertinenti circa il "mestiere del librettista" sono, perlopiù, di parte musicologica. Bastino pochi rinvii assai selettivi: Paolo FABBRI, *Il secolo cantante. Per una storia del libretto d'opera nel Seicento*, Bologna, il Mulino 1990, nuova ed. Roma, Bulzoni 2003; i saggi d'argomento librettistico sul '600 in «Musica e Storia», XII, 2004; Wendy HELLER, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Opera*, Berkeley, University of California Press 2003; Harold POWERS, "L'Erismena travestita", in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press 1968, pp. 259-324; *ibid.*, "Il Serse trasformato", «Musical Quarterly», XLVII, 1961, pp. 481-92, e XLVIII, 1962, pp. 73-92 (trad. it. della prima parte in *La drammaturgia musicale cit.*, pp. 229-41); Gilles DE VAN, *Les jeux de l'action. La construction de l'intrigue dans les drames de Métastase*, «Paragone Letteratura», XLIX, nn. 584-86, ottobre-dicembre 1998, pp. 3-57; Reinhard STROHM, *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen 1979, con ampia bibliografia (trad. it. *L'opera italiana nel Settecento*, Venezia, Marsilio 1991); *ibid.*, *Dramma per musica. Italian Opera Seria of the Eighteenth Century*, New Haven -

London, Yale University Press 1997; Sabine HENZE-DÖHRING, «Combinammo l'ossatura...». *Voltaire und die Librettistik des frühen Ottocento*, «Musikforschung», XXXVI, 1983, pp. 113-27; Friedrich LIPPMANN, *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, Köln-Wien, Böhlau 1969 (trad. it. riveduta in Maria Rosaria ADAMO – Friedrich LIPPMANN, *Vincenzo Bellini*, Torino, ERI 1981, pp. 313-555); Alessandro ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM 1996; John BLACK, *The Italian Romantic Libretto. A Study of Salvatore Cammarano*, Edinburgh, Edinburgh University Press 1984; Peter Ross, *Studien zum Verhältnis von Libretto und Komposition in den Opern Verdis*, Bern, Gnägi 1980. Un quadro complessivo: Albert GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt, WBG 1998. Per il caso d'un progetto operistico arenatosi sull'arduo rapporto tra struttura del libretto, arsenale delle forme musicali disponibili e individuazione del modello drammatico, cfr. Gary SCHMIDGALL, *Verdi's "King Lear" Project*, «19th-Century Music», IX, 1985-86, pp. 83-101 (il testo del libretto è ora disponibile nel volume *Per il "Re Lear"*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani 2002).

Sul corredo morfologico a disposizione del librettista e dell'operista, e sulla loro applicazione drammaturgica nella prassi dell'opera seria e comica in epoche diverse, si vedano (oltre i libri di STROHM e LIPPMANN citati) anche: Rudolf BOSSARD, *Giovanni Legrenzi: "Il Giustino". Eine monographische Studie*, Baden-Baden, Koerner 1988; Reinhold KUBIK, *Händels "Rinaldo". Geschichte, Werk, Wirkung*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler 1982; Reinhard STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, 2 voll., Köln, Volk 1976; Wolfgang OSTHOFF, *Die Opera buffa*, in *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*, a cura di Wulf Arlt e altri, Bern-München, Francke 1973, pp. 678-743; John PLATOFF, *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «Journal of Musicology», VII, 1989, pp. 191-229; *ib.*, *The Buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II, 1990, pp. 99-120; Daniel HEARTZ, *Mozart and His Italian Contemporaries: "La clemenza di Tito"*, «Mozart Jahrbuch 1978/79», Kassel, Bärenreiter 1979, pp. 275-93 (e in generale i saggi raccolti nel suo *Mozart's Operas*, Berkeley, University of California Press 1990); Scott L. BALTHAZAR, *Ritorni's "Ammaestramenti" and the Conventions of Rossinian Opera*, «Journal of Musicological Research», VIII, 1988,

pp. 281-311; Marco BEGHELLI, *Che cos'è una Gran Scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di Daniel Brandenburg e Thomas Lindner, Wien, Praesens 2004, pp. 1-12 (e la bibliografia ivi cit. alle note 1, 2, 4, 10 e 16); *ib.*, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, IV, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi 2004, pp. 894-921; Harold POWERS, *"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90 (trad. it. in *Estetica e drammaturgia della "Traviata"*, a cura di Emanuele Ferrari, Milano, CUEM 2001, pp. 11-66); *ib.*, *Basevi, Conati, and "La Traviata"*, *The Uses of Convention*, in *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM 2000, pp. 215-35; *ib.*, *Form and Formula*, «Studi pucciniani», n. 3, 2004, pp. 11-49.

Nella discussione circa la drammaturgia dell'opera italiana sono cruciali le nozioni di "testo" (operistico), "opera" (nel senso di *opus* artistico), "autore": quantomai labili e volubili nella loro mutevole fattispecie storica, esse sono però essenziali al postulato d'una teoria critica che attribuisce alla musica il ruolo primario nella definizione drammatica dell'opera, all'operista la responsabilità ultima del risultato estetico. Gli apporti più interessanti per la drammaturgia musicale provengono, ancor più che dagli studiosi vòliti al restauro della versione autentica, della lezione *ne varietur* d'un'opera (sempre ch'essa possa darsi: ed è raro), da chi della singola opera indaga il tortuoso processo creativo prima, l'accidentata prassi riproduttiva poi. Per la storia interna dei "testi" operistici mozartiani, cfr. per esempio Daniel HEARTZ, *The Genesis of Mozart's "Idomeneo"*, «Musical Quarterly», LV, 1969, pp. 1-19; *ib.*, *Constructing "Le nozze di Figaro"*, «Journal of the Royal Musical Association», CXII, 1986-87, pp. 77-98 (trad. it. *"Le nozze di Figaro" in cantiere*, in *Mozart*, a cura di Sergio Durante, Bologna, il Mulino 1991, pp. 317-44); Alan TYSON, *Some Problems in the Text of "Le nozze di Figaro". Did Mozart Have a Hand in Them?*, *ib.*, pp. 99-131 (con rinvii alla bibliografia anteriore). Per Verdi, spicca il lavoro sulle opere più travagliate: cfr. in particolare tre saggi importanti sul *Boccanegra* (Wolfgang OSTHOFF, *Die beiden "Boccanegra"- Fassungen und der Beginn von Verdis Spätwerk*, «Analecta Musicologica», I, 1963, pp. 70-89; Frits NOSKE, *"Simon Boccanegra". One Plot, Two Dramas*, nel suo *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff 1977, pp. 215-40, trad. it. *Dentro l'opera*.

Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi, Venezia, Marsilio 1993, Harold POWERS, "Simon Boccanegra" I. 10-12: *A Generic-genetic Analysis of the Council Chamber Scene*, negli *Atti del XIV congresso della Società Internazionale di Musicologia*, Torino, EDT 1990, III, pp. 407-41) e la lunga serie di lavori preparatorii sfociati nell'edizione sinottica dei vari stati del *Don Carlos*, a cura di Ursula Günther e Luciano Petazzoni, Milano, Ricordi 1980 (cfr. l'importante recensione di Andrew PORTER, «Journal of the American Musicological Society», XXXV, 1982, pp. 360-70). Per Puccini, gli scavi sono stati avviati più di recente: cfr. Jürgen MAEHDER, *Studien zum Fragmentcharakter von Giacomo Puccinis "Turandot"*, «Analecta Musicologica», XXII, 1984, pp. 297-379 (trad. it. *Studi sul carattere di frammento della "Turandot" di Giacomo Puccini*, «Quaderni pucciniani», 1985, pp. 79-163); Id., *Paris-Bilder. Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den "Bohème"-Opern Puccinis und Leoncavallos*, «Jahrbuch für Opernforschung 1986», Frankfurt a. M., Lang 1987, pp. 109-76; William ASHBROOK – Harold POWERS, *Puccini's "Turandot": The End of the Great Tradition*, Princeton, Princeton University Press 1991. Sulle vicissitudini della ricezione dell'opera settecentesca, che incidono profondamente sulla sua definizione drammaturgica, cfr. due casi esemplari: Helga LÜHNING, "Titus"-Vertonungen im 18. Jahrhundert. *Untersuchungen zur Tradition der Opera Seria von Hasse bis Mozart*, Laaber, Volk – Laaber 1983; Costantino MAEDER, *Metastasio, l'"Olimpiade" e l'opera del Settecento*, Bologna, il Mulino 1993. Vertono in ampia misura su questioni drammaturgiche connesse con le vicende della fortuna teatrale delle opere rispettive i saggi introduttivi ai facsimili di partiture sei-settecentesche riprodotte nella serie *Drammaturgia musicale veneta*, Milano, Ricordi 1983 sgg.

All'ambiguo rapporto che corre tra il "testo" dell'opera in musica e la sua "realizzazione" teatrale – laddove è spesso incerto su quale dei due versanti si collochi, di volta in volta, l'opus artistico – sono dedicati gli atti del convegno *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Bayreuth, Fehr 1980: nel volume, due posizioni pressoché antitetiche – tanto più rivelatrici in quanto determinate dal rispettivo oggetto d'indagine, e non già da opposti indirizzi di metodo – sono quelle assunte dai saggi di WOLFGANG OSTHOFF, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, pp. 13-44, e Reinhard STROHM, *Zum Verständnis der Opera Seria*, pp. 51-70 (ambedue disponibili anche in italiano: *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema*

d'attualità per il teatro d'opera, in *La drammaturgia musicale cit.*, pp. 383-409; e *Per una miglior comprensione dell'opera seria*, «Musica/Realtà», VII, n. 21, dicembre 1986, pp. 121-38). Molto importante per gli squarci di analisi drammaturgico-musicale aperti dallo studio storico degli allestimenti originali è la serie *Musica e Spettacolo*, a cura di Francesco Degradà e Mercedes Viale Ferrero, Milano, Ricordi 1990 sgg., che offre l'edizione criticamente commentata delle "disposizioni sceniche" (sono usciti i volumi relativi a *Otello*, *Simon Boccanegra*, *Mefistofele* e *Un ballo in maschera*). Della gestualità implicita nella struttura musicale mozartiana, verdiana e, per contrasto, wagneriana trattano in vario modo questi saggi: Thrasybulos GEORGIADES, *Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters*, «Mozart Jahrbuch 1950», Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum 1951, pp. 76-98 (trad. it. *Del linguaggio musicale nel teatro mozartiano*, in *Mozart cit.*, pp. 291-315); Marco BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani 2003; Carl DAHLHAUS, *Die Bedeutung des Gestischen in Wagners Musikdramen*, München, Oldenbourg 1970 (ora anche a pp. 74-85 del volume *Vom Musikdrama zur Literaturoper cit.*). La prospettiva dello spettatore-ascoltatore è anch'essa una "funzione" conglobata nel costruito drammaturgico di un'opera in musica, e vitale. Per l'opera italiana la illustrano, meglio di ogni altro, due saggi di Fedele D'AMICO: *Note sulla drammaturgia verdiana*, «Analecta Musicologica», XI, 1972, pp. 272-87, e *A proposito d'un "Tancredi": Dioniso in Apollo*, *ibid.*, XXI, 1982, pp. 61-71 (ora nel suo *Un ragazzino all'Augusteo*, Torino, Einaudi 1991, pp. 41-58 e 28-40). Si deve allo stesso autore il miglior avviamento a tutt'oggi disponibile per la vocalità operistica, ossia la voce *Canto* dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, 1954 (ora in Fedele D'AMICO, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino 1992, pp. 217-76). Si segnalano infine tre succinti profili della storia dell'opera italiana, più o meno attenti alle problematiche della drammaturgia musicale: Lorenzo BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia*, Bologna, il Mulino 1993; Gilles DE VAN, *L'opéra italien*, Paris, PUF 2000 (trad. it. *L'opera italiana*, Roma, Carocci 2002); Vittorio COLETTI, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi 2003. Numerosi contributi allo studio della drammaturgia musicale dell'opera italiana sono depositati nei volumi degli Atti dei tanti convegni celebrati in occasione delle ricorrenze centenarie per autori come il Metastasio (1998), Rossini (1992), Donizetti (1997-98), Bellini (2001) e Verdi (2001).

Indice delle opere e dei drammi

- Aida* (G. Verdi), 12, 14
Alceste (C.W. Gluck), 10, 37
Anello del Nibelungo, L' - Der Ring des Nibelungen (R. Wagner), 52
Ascesa e rovina della città di Mahagonny - Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny (K. Weill), 8, 32, 125
Assedio di Corinto, L' - Le siège de Corinthe (G. Rossini), 122
Aventures & Nouvelles aventures (G. Ligeti), 20, 106

Ballo in maschera, Un (G. Verdi), 36
Barbiere di Siviglia, Il (G. Rossini), 33, 127
Barbiere di Siviglia, Il, ovvero La precauzione inutile (G. Paisiello), 33, 106
Bohème, La (G. Puccini), 8, 12-4

Capriccio (R. Strauss), 38
Capuleti e i Montecchi, I (V. Bellini), 98

Carriera d'un libertino, La - The Rake's Progress (I.F. Stravinskij), 96
Cavalleria Rusticana (P. Mascagni), 122
Caverne, La, ou Le repentir (J.-F. Lesueur), 121
Clemenza di Tito, La (W.A. Mozart), 78, 121
Così fan tutte (W.A. Mozart), 36
Crepuscolo degli dèi, Il - Götterdämmerung (R. Wagner), 18, 39, 56, 96

Dama bianca, La - La dame blanche (F.A. Boïeldieu), 16
Don Carlo (G. Verdi), 14, 36, 86, 101, 107, 111-2
Don Giovanni (W.A. Mozart), 33
Don Pasquale (G. Donizetti), 127-9

Elisa, o Il viaggio al San Bernardo - Elisa, ou Le voyage au Mont-Bernard (L. Cherubini), 8

- Erismena* (F. Cavalli), 113
Ernani (G. Verdi), 1, 8
Falstaff (G. Verdi), 8, 127-9
Fidelio (L. van Beethoven), 52, 108
Franco cacciatore, Il
 - *Der Freischütz*, (C.M. von Weber), 8, 11, 16-7, 96
Giulio Cesare in Egitto
 (G.F. Händel), 79, 81
Guglielmo Tell - Guillaume Tell,
 (G. Rossini), 14, 71
- Histoire du soldat, L'*,
 (I.F. Stravinskij), 20
- Idomeneo, re di Creta*
 (W.A. Mozart), 90-2
Ifigenia in Aulide - Iphigénie en Aulide (C.W. Gluck), 118
- Lohengrin* (R. Wagner), 39-40
Lucia di Lammermoor
 (G. Donizetti), 17, 45
Lucrezia Borgia (G. Donizetti), 99
Luisa Miller (G. Verdi), 18, 30
- Macbeth* (G. Verdi), 11
Maestri cantori di Norimberga, I - Die Meistersinger von Nürnberg
 (R. Wagner), 129
Mahagonny (K. Weill), 20, 32
- Norma* (V. Bellini), 34-5
Nozze di Figaro, Le
 (W.A. Mozart), 8, 33, 36-7, 49
- Edipus rex* (I.F. Stravinskij), 20
Olimpiade, L'
 (libretto di P. Metastasio), 77
Orfeo ed Euridice (C.W. Gluck), 10, 119
- Oronthea, L'* (A. Cesti), 115
Oronthea, L' (G.A. Cicognini), 115
Otello (G. Verdi), 4, 14
Otello, ossia Il Moro di Venezia,
 (G. Rossini), 4, 14, 40, 107, 111
- Parsifal* (R. Wagner), 8, 45
Pirata, Il (V. Bellini), 1
Profeta, Il - Le prophète
 (G. Meyerbeer), 55, 96, 122
Puritani, I (V. Bellini), 25, 27, 29
- Rigoletto* (G. Verdi), 48, 50, 59-60, 107, 109-10, 112
Roberto il Diavolo - Robert le Diable
 (G. Meyerbeer), 11, 17
Rusalka (A. Dvořák), 13
- Semirami, La* (A. Cesti), 114
Simon Boccanegra (G. Verdi) 35
- Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*, (R. Wagner), 57
Traviata, La (G. Verdi), 50, 96
Trionfo di Camilla, regina de' Volsci, Il, (G. Bononcini), 25, 27, 29
Tristano e Isotta - Tristan und Isolde
 (R. Wagner), 8, 45, 57, 60
Trovatore, Il (G. Verdi), 8, 55-6, 62, 66, 68
- Ugonotti, Gli - Les Huguenots*
 (G. Meyerbeer), 17
Undine (E.T.A. Hoffmann), 13
- Vascello fantasma, Il - Der fliegende Holländer*
 (R. Wagner), 13
- Walkiria, La - Die Walküre*
 (R. Wagner), 86

Indice dei nomi

- ALEWYN Richard, 10, 22
 ARISTOTELE, 32
 AURELI Aurelio, 113
- BACH Johann Sebastian, 94
 BALZAC Honoré de, 50
 BASEVI Abramo, 48, 62
 BATTEUX Charles, 10
 BEETHOVEN Ludwig van, 44-5, 51, 60
 BELLINI Vincenzo, 25, 27, 34, 36, 97-8
 BENJAMIN Walter, 97
 BESSELER Heinrich, 94
 BOIELDIEU François-Adrien, 16
 BOILEAU Nicolas, 113
 BONINCINI Giovanni, 25
 BRECHT Bertolt, 32-3, 35, 125
 BUSONI Ferruccio Benvenuto, 10, 41
- CAMMARANO Salvatore, 30-1
 CAVALLI Francesco, 113
 CESTI Antonio, 113-5
 ČECHOV Anton Pavlovič, 70
 CHERUBINI Luigi, 8
 CICERONE Marco Tullio, 94
- CICOGNINI Giacinto Andrea, 115
 COCTEAU Jean, 120
 CORNEILLE Pierre, 84, 86
 CROMWELL Oliver, 27
- DA PONTE Lorenzo, 107
 DONIZETTI Gaetano, 17, 97, 99-100
- GHISLANZONI Antonio, 41
 GLUCK Christoph Willibald, 10, 37, 44, 74, 118-9
 GOETHE Johann Wolfgang, 3, 84
- HÄNDEL Georg Friedrich, 79, 95
 HANSLICK Eduard, 99
 HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, 27, 29
 HOFFMANN Ernst Theodor Amadeus, 10, 22, 59
 HOFMANNSTHAL Hugo von, 124
 HUGO Victor, 24
- IBSEN Henrik, 70
- JOMMELLI Niccolò, 74
 JOYCE James Augustine, 64

- KAGEL Mauricio, 19
 KLEIST Heinrich von, 117
 KLOTZ Volker, 65
 KÖRNER Christian Gottfried, 96
- LESSING Gotthold Ephraim, 2,
 127
 LESUEUR Jean-François, 121
 LIGETI György, 20, 106
- MASSENET Jules, 14-5
 METASTASIO Pietro Trapassi,
 detto il, 4, 44, 77
 MEYERBEER Giacomo, 11, 17,
 45, 55, 122
 MOLIÈRE Jean-Baptiste
 Poquelin, detto, 37, 88, 126-7
 MONIGLIA Giovanni Andrea,
 114
 MOZART Wolfgang Amadeus,
 44, 78, 90-2
 MUSORGSKIJ Modest Petrovič, 15
- PAISIELLO Giovanni, 33, 106
 PEPOLI Carlo, 27
 PEITZNER Hans, 42
 PLATONE, 37
 PLAUTO Tito Maccio, 37
 PUCCINI Giacomo, 8, 13-5, 46
- RACINE Jean, 4, 11, 16, 84, 89, 91
 RAIMUND Ferdinand, 12
 ROMANI Felice, 34, 36
 ROSSINI Gioachino Antonio, 4,
 14, 33, 40, 71, 107-8, 122, 127
- SCHILLER Friedrich, 3, 18, 30-1,
 85, 118, 120
 SCHÖNBERG Arnold, 60
 SCOTT Walter, 11, 24
 SCRIBE Eugène, 55
 SHAKESPEARE William, 4, 12,
 16, 33
 STAMPIGLIA Silvio, 25-6
 STRAUSS Richard, 124-5
 STRAVINSKIJ Igor Fëdorovič, 20
 STROHM Reinhard, 75
 TRAETTA Tommaso, 74
- VERDI Giuseppe, 4, 8, 11, 14,
 35, 38, 40-1, 43, 45, 59-60,
 86, 101-3, 120, 124-5
- WAGNER Richard, 8, 11, 13,
 15, 21, 38-40, 43-5, 52-3, 59,
 87, 109
 WEBER Carl Maria von, 8, 11, 16
 WEBER Max, 16
 WEILL Kurt, 8, 20, 32

Finito di stampare presso Micrograf S.r.l.

Ristampa

1 2 3 4 5 6

Anno

2014 15 16 17 18 19