

L'opera come genere

1.1. Uno spettacolo pluridimensionale

Complesso e non univoco è il campo semantico cui rimanda la parola "opera". In linea generale con tale termine s'intende un tipo di spettacolo teatrale in cui l'azione drammatica si manifesta principalmente attraverso la musica e il canto. In senso più specifico, tuttavia, diversa è la configurazione che tale spettacolo ha assunto nel corso della sua storia plurisecolare, anche sulla base dei differenti contesti nazionali in cui si è sviluppato. Almeno nell'accezione italiana (che qui ci riguarda) l'*opera* può definirsi nel modo più semplice come un dramma che, realizzato in forma scenica, è *interamente* cantato e strumentato, anche se l'organico può variare dai pochi strumenti per il continuo all'intera orchestra. Tali ingredienti di base, costitutivi del genere, la differenziano da altre forme di teatro musicale – come l'*opéra comique*, il *Singspiel*, la *zarzuela*, il *mélodrame* (tutte coltivate fuori dalla penisola) – in cui la recitazione *parlata* si alterna o si sovrappone alle parti cantate, e la distinguono altresì da altri generi drammatici – come la *cantata* e l'*oratorio* – in cui l'azione è sì interamente musicata ma non realizzata dal punto di vista scenico.

La peculiare e composita natura dell'*opera* è un dato che viene consapevolmente percepito fin dai primordi della sua storia. Il compositore fiorentino Marco da Gagliano così definisce il neonato genere nella prefazione della sua *Dafne* (1608):

[Uno] spettacolo veramente da principi e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni

sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano (Solerti, 1903, p. 82).

Né l'incanto di questa magica alchimia sembra affievolirsi nei secoli successivi se, in un contesto produttivo e culturale profondamente mutato e ormai decisamente assuefatto ai "prodigi" dello spettacolo operistico, Rossini parla ancora di «effetti meravigliosi» che produce la musica «quando si accompagna all'arte drammatica, quando l'espressione ideale della musica si congiunge alla espressione vera della poesia, ed alla imitativa della pittura» (Zanolini, 1836, poi 1875, p. 288).

Esprimendosi attraverso mezzi molteplici, l'*opera* (sempre nell'accezione che qui ci interessa) implica il concorso di svariate competenze professionali. Per la sua produzione è necessario infatti che:

- a) un *poeta* appronti un libretto, cioè inventi una *fabula*, organizzi la concatenazione delle scene e il livello del parlato in funzione tanto della musica che della messinscena;
- b) un *compositore* elabori una partitura, ossia una struttura musicale – sia vocale sia strumentale – che risponda alle esigenze del testo, dell'azione e della scena;
- c) uno *scenografo* allestisca, sulla base delle prescrizioni del poeta e del musicista, una serie di scene, in cui verrà a svolgersi il dramma;
- d) degli *interpreti* – cantanti, coro, orchestrali, ballerini – eseguano quanto prescritto dal poeta e dal musicista;
- e) un *direttore d'orchestra* (fino all'Ottocento il maestro al cembalo e/o il primo violino) indirizzi e coordini l'esecuzione degli interpreti;
- f) un *direttore di scena* (dal Novecento in poi un "regista") a sua volta coordini e diriga le azioni sceniche e l'andamento generale della rappresentazione.

Sono necessarie altresì due figure che si situano ai poli opposti del processo produttivo, la prima che lo alimenta e la seconda che ne fruisce: ossia un *finanziatore* (mecenate o impresario), che investa del denaro – in genere cospicuo – per acquistare o affittare una sala teatrale, per ingaggiare gli artisti di cui sopra e gli altri operatori dello spettacolo; e, nella parte terminale del processo, un *pubblico*, pagante o d'invitati, e comunque sempre il più possibile numeroso (dati gli elevati costi di cui sopra), che assista alla rappresentazione e ne decodifichi il senso. A tal riguardo, occorre sottolineare che lo spettatore è da un lato il destinatario dell'opera prodotta dai suoi creatori, dall'altro un soggetto attivo, un vero e proprio

«coproduttore» dello spettacolo, capace di decodificare i messaggi inviati dagli autori in maniera almeno parzialmente autonoma: uno spettacolo, infatti, «lascia al suo ricevente reale degli "spazi vuoti", dei margini di indeterminazione mediante i quali questi potrà costruire il proprio punto di vista, seguendo o anche disattendendo le tracce predisposte» (De Marinis, 1999, pp. 27-8).

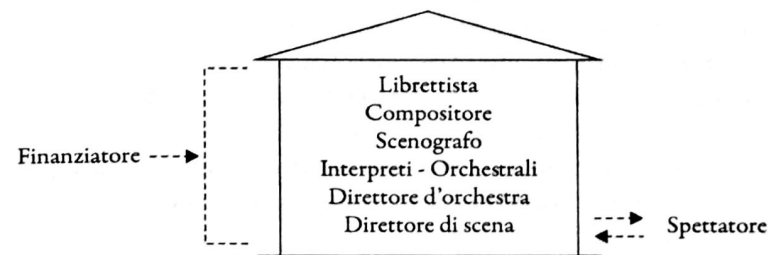


FIGURA 1 Il processo produttivo

Esiste un'altra polarità, in parte occulta ma non meno influente, che incide sul prodotto operistico: la "pubblica autorità", ossia il potere politico, che controlla i contenuti e può intervenire – tramite la censura – sulla produzione degli spettacoli, determinando talvolta la modifica anche sostanziale del profilo originario dell'opera e quindi delle stesse intenzioni degli autori. Non va infatti dimenticato che il teatro in musica – date l'alta reputazione culturale e l'estesa fruizione – è stato per secoli un veicolo fondamentale per definire e rinviare sia una specifica visione del mondo sia determinati codici etici, comunicativi e comportamentali, come infatti le classi egemoni hanno prontamente intuito fin dalla nascita del genere.

I singoli artefici dello spettacolo non creano pertanto le loro opere in una solitaria torre d'avorio. Essi al contrario sono condizionati da una serie di circostanze esterne, ossia dal contesto produttivo (i desideri della committenza, la possibilità di contare su un *budget* più o meno elevato, il tempo disponibile per la composizione), dal contesto rappresentativo proprio di un determinato teatro o di una specifica città (qualità e abilità dei cantanti e degli esecutori, dimensioni dei teatri, pratiche sceniche), dal contesto recettivo (la natura e i gusti del pubblico); nondimeno il loro lavoro è condizionato dagli stili e dalle convenzioni drammaturgiche, musicali, sceniche

che vigono in un dato luogo e in una determinata epoca. Quando si parla di fenomeno operistico occorre quindi distinguere tra un *oggetto-opera*, inteso come prodotto specifico, inserito in uno spazio e in un tempo determinati, e un *oggetto-teatro d'opera*, inteso come insieme dei processi produttivi e fruitivi che lo spettacolo individua e che lo costituiscono a monte e a valle di esso. Ossia si può parlare di opera come *testo* e opera come *sistema*, in quanto entità che interagiscono e si implicano a vicenda. Non va dimenticato, inoltre, che tanto l'oggetto-opera quanto l'oggetto-teatro d'opera da cui trae origine sono degli insiemi dinamici, i quali scorrono lungo binari temporali e trasformano la loro struttura sulla base del più generale contesto storico-culturale, a sua volta suddiviso in più sotto-sistemi che mutano anch'essi, ma adottando spesso diverse velocità di scorrimento (la dimensione diacronica del sistema operistico verrà affrontata soprattutto nei volumi di taglio storico che faranno seguito a questo).

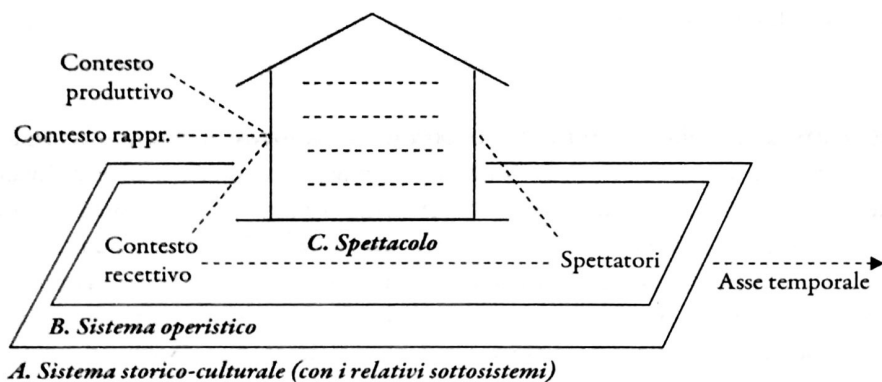


FIGURA 2 L'ipersistema operistico

Ma torniamo ora a focalizzare la nostra attenzione sull'oggetto-opera. Esso si fonda sul montaggio e l'*interazione* di sistemi espressivi molteplici e di natura eterogenea: un sistema verbale, uno musicale, uno scenico (ossia libretto-partitura-messinscena). Ogni sistema possiede una propria autonomia sotto il profilo della materia d'espressione e rimanda a sua volta a una serie di sotto-insiemi, ciascuno dei quali è in grado di assumere una propria valenza semantica: il libretto, rispondente ai requisiti propri di un testo letterario, può scomporsi in vari livelli (struttura metrica, sistema di

rime, livelli stilistici, figure retoriche, immagini poetiche ecc.); lo stesso può dirsi per la partitura, strutturata secondo le componenti di base del linguaggio musicale e a sua volta plurilivellare (ritmo, melodia, armonia, timbro, registri vocali, forme ecc.); l'assetto scenico si esprime mediante un dato sistema rappresentativo e una specifica trama visuale, anch'essa scomponibile in sotto-insiemi (scenografia, illuminazione, costumi, gestualità, mimica, prossemica ecc.). Seppure autonomi, tali sistemi non sono tuttavia autosufficienti, in quanto devono essere tra loro coordinati e integrati in vista dello spettacolo e in funzione del referente narrativo – l'azione drammatica – ideato dai suoi autori. In altre parole, la letterarietà, la musicalità, la visualità non sono nell'opera fini bensì mezzi o tecniche per la costruzione dello spettacolo nella sua complessità.

Utilizzando i termini conati nel campo della semiotica teatrale (De Marinis, 1999), si può quindi affermare che l'opera – intesa come oggetto teorico – è un testo sincretico composto da più testi parziali di differente materia espressiva, dove per *testo* s'intende ogni unità di discorso verbale e/o non-verbale che risulti dalla coesistenza di codici molteplici e che sia compiuto e coerente. Tale macrotesto viene da alcuni studiosi denominato *testo spettacolare*, il cui significato è costituito dal suo effetto totale (cfr. FIG. 3).

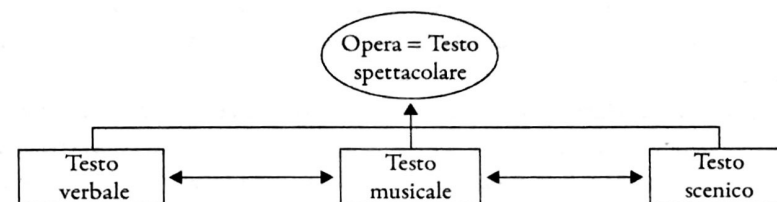


FIGURA 3 L'opera come testo spettacolare

Ne conseguono alcuni importanti corollari.

1. L'interazione tra i sistemi presuppone un processo compositivo, per ciascun testo, già eterodiretto: il librettista non concepisce il testo come un manufatto chiuso in sé stesso, bensì predispone i materiali letterari e drammatici in funzione dell'intonazione musicale e delle esigenze della scena; a sua volta il musicista organizza l'assetto sonoro in risposta al/ sotto lo stimolo del testo drammatico e in previsione dei cantanti, delle

caratteristiche dell'orchestra e della messinscena; ugualmente si comporta il direttore di scena (dal Novecento il regista) che organizza la trama visuale in relazione al testo verbal-musicale e al contesto materiale dello spettacolo.

2. Tale interazione comporta altresì che il prodotto finito, il macrotesto, sia molto di più e, al tempo stesso, qualcosa di diverso dalla somma delle singole componenti in gioco: il libretto si trasfigura nella musica ma, essendo quest'ultima un "linguaggio" in sé, viene da essa trasformato, ossia la musica può contribuire al significato del dramma anche al di là e a prescindere da quanto veicolato dal testo; al tempo stesso parole e versi forniscono alle note del compositore quell'impalcatura drammatica (fatta di *fabula*, intreccio, monologhi, dialoghi e azioni dei personaggi) senza la quale non si darebbe teatro musicale ma solo musica "autonoma"; la scena a sua volta (intesa come scenografia, costumi ma anche movimenti, gestualità, prossemica) se da un lato riceve un nuovo e diverso significato nella simbiosi con musica e parola – altrimenti si ridurrebbe ad arte figurativa o a semplice pantomima – dall'altro è in grado di aggiungere senso sia alla struttura musicale (si pensi, ad esempio, al diverso significato che possono assumere certi interventi strumentali in relazione a precisi movimenti dei personaggi) sia al costruito verbale, perché l'azione visibile può limitarsi ad "illustrare" il testo, ma può anche porsi in rapporto dialettico con la parola o creare rispetto ad essa scarti e sfasature notevoli (si pensi, ad esempio, alla classica tecnica delle controcene, molto utilizzata soprattutto nel repertorio comico).

3. La vocazione tridimensionale di ciascun testo deve essere tenuta presente anche sul piano analitico: non ha senso leggere un libretto come un testo puramente letterario o analizzare una partitura operistica sotto il semplice profilo morfologico-stilistico, quindi come un brano di musica "autonoma"; al tempo stesso, per comprendere ambedue i testi, non si può non tener conto delle circostanze di produzione e di rappresentazione, ossia della pratica scenica propria del tempo, nonché dei *desiderata* e delle aspettative sia della committenza sia del pubblico; ancor meno si può comprendere il significato di un'opera limitandosi a leggerne il libretto, un atteggiamento in realtà non inusuale soprattutto per i letterati del Sei-Settecento (e non solo), abituati a valutare questo genere, da loro ritenuto "bastardo", solo sulla base del testo poetico, che essi peraltro identificavano con il dramma stesso. Tuttavia, occorre tener presente che la consapevolezza sia della multilinearità e sostanziale equiparazione dei codici comunicativi sia della

capacità d'irradiazione di ciascun sistema sugli altri due è un fenomeno tardivo esplorato solo a partire dal *Gesamtkunstwerk* wagneriano e approfondito sul piano teorico nell'ambito degli studi semiotici riguardanti il teatro e le altre arti performative a partire dagli anni trenta del Novecento. In precedenza, è prevalsa piuttosto una visione del teatro come luogo di rivalità e di gareggiamento tra le diverse arti, integrabili solo sulla base di precise gerarchie. Per l'opera del Seicento e del Settecento prevale il concetto dell'egemonia del testo poetico. A suo favore giocano due fattori: a) l'estetica di quel periodo che, nella gerarchia delle arti, pone al primo posto la poesia, perché legata alla sfera concettuale e razionale dell'uomo, e in posizione subordinata la musica, perché giudicata arte per antonomasia edonistica e irrazionale; b) il concetto stesso di arte drammatica, cui si richiamano – sulla scia della riscoperta della *Poetica* di Aristotele – tutti i teorici del teatro a partire dal Cinquecento, concetto incentrato sulla preminenza dell'intreccio e del personaggio (in seconda istanza del pensiero e dell'eloquio) rispetto ad altri elementi considerati esterni ed accessori, quali la messinscena e la musica. Certo, non mancano anche in questa fase momenti critici per i letterati, soprattutto quando si afferma in tutta la penisola l'opera impresariale, le cui "sirene" musicali (rappresentate in particolare dalle arie dei cantanti) mettono fortemente in crisi il prestigio del testo letterario, ridotto – stando almeno ai detrattori dell'opera – a un mero pretesto per la musica. La riscossa tuttavia degli intellettuali che aderiscono al nuovo movimento dell'*Arcadia* (da fine Seicento in poi) e soprattutto il successo dei testi di Metastasio portano di nuovo in auge la figura del librettista. Per l'opera da fine Settecento in poi prevale invece il concetto del primato della musica: a partire dalla nuova temperie preromantica proprio l'aconcettualità della musica diventa il presupposto della sua superiorità rispetto alla poesia. Essa può infatti dire cose negate alle parole: è il linguaggio del sentimento (per Rousseau e i *philosophes*) e anche dell'inesprimibile e dell'assoluto (per i romantici). Tuttavia, anche nell'epoca in cui predomina una visione logocentrica dell'opera, l'equilibrio tra queste due arti rimane comunque precario, dato che non è detto che il musicista interpreti il testo come desidera il poeta: sono note, ad esempio, le lamentele di Metastasio che accusava alcuni musicisti di distorcere il significato dei suoi drammi. Andrebbe quindi aggiunto un quarto corollario per chiarire meglio il senso di questa *convergenza* tra le diverse arti.

4. La vocazione tridimensionale di ciascun testo e la loro interazione nello spettacolo non equivalgono necessariamente a univocità di signifi-

cati: se infatti il perno d'aggancio dei tre sistemi è dato dal testo verbale, non è detto poi che il musicista intenda il testo (e soprattutto i possibili sotto-testi) alla stessa maniera del poeta, né è detto che il direttore di scena (o più tardi il regista) debba "leggerlo" nel medesimo modo di uno o di entrambi i co-autori (librettista e compositore) che l'hanno ideato, per cui occorre tener presente che in linea generale si verificano scarti o slittamenti semantici più o meno rilevanti nel processo di transcodificazione da un sistema all'altro, anche se queste discrepanze sono in genere compensate quando i vari artefici dello spettacolo condividono un medesimo sistema di codici culturali e di convenzioni (occorre tuttavia distinguere tra "prime" esecuzioni, in cui l'opera è ancora sotto il diretto controllo degli autori, e "riprese" in luoghi diversi da quello di nascita, dove possono inserirsi modifiche tali da snaturare il profilo originario dell'opera; le cose si complicano ulteriormente con le riprese in epoca moderna: cfr. oltre, PAR. 1.4).

Il testo verbale e quello musicale costituiscono sì degli insiemi dal punto di vista semiotico ma sono anche dei testi "scritti" in senso proprio, ossia *libretto* e *partitura* (il testo scenico può lasciare tracce più precise di sé attraverso appunti di regia o disposizioni sceniche, ma la fissazione scritta di tale dimensione spettacolare, presente nei teatri orientali, è assai rara nella tradizione occidentale). Tanto il segno linguistico (scrittura) che quello musicale (notazione) scompaiono però in quanto tali nella rappresentazione concreta, dal momento che cambiano – grazie a un processo di mediazione interpretativa – di supporto fisico: da tracce scritte essi diventano significanti fonici e sono pertanto legati ai tratti fisici propri ai loro canali-emittenti, ossia il cantante-attore da una parte e l'orchestra dall'altra (altezza, intensità, timbro, intonazione, registri nel caso della voce e degli strumenti, cui si aggiungono gesti, movimenti, mimica facciale, prossemica per i cantanti-attori), elementi questi che si articolano, in generale, con tutte le altre componenti della messinscena.

L'oggetto-opera si fonda quindi, come il teatro recitato, sulla contrapposizione dialettica tra testo – anzi testi – e rappresentazione. E se il teatro è stato definito «un'arte paradossale» (Ubersfeld, 1984, p. 15), in quanto è al tempo stesso produzione letteraria e rappresentazione concreta, creazione duratura ed evento effimero, prodotto di un autore e prodotto collettivo, un'arte ancora più paradossale può apparire l'opera che presenta, oltre a poeta, interpreti e regista, due nuove figure, quelle del compositore

e del direttore d'orchestra, e interseca i sistemi mediante un'ulteriore e fondamentale sfera espressiva – la musica –, dal momento che i personaggi sul palcoscenico vivono, pensano, amano, si muovono e persino muoiono *cantando*.

1.2. Centralità della musica

L'idea della pluridimensionalità dello spettacolo operistico non deve infatti oscurare un dato apparentemente ovvio ma di importanza cruciale nel teatro d'opera: la centralità della componente musicale. A differenza di quanto avviene nel teatro di parola con la cosiddetta *incidental music* (o "musica di scena") o nel cinema con la colonna sonora del film, nell'opera la musica non è un semplice ingrediente dello spettacolo bensì il suo requisito caratterizzante e costitutivo. Tale centralità si esplica a vari livelli: in primo luogo, l'opera è un tipo di dramma che – *interamente* cantato e strumentato – è determinato da cima a fondo dall'espressione musicale; inoltre, sul piano del processo produttivo, il testo musicale funziona da baricentro e forza centripeta dello spettacolo, dal momento che attira verso di sé sia il testo drammatico, in quanto pre-formato in vista della struttura sonora, sia il testo scenico (la rappresentazione), cui offre già parte delle indicazioni per la messinscena: in particolare, fissa l'intonazione degli interpreti e la durata temporale degli eventi drammatici, nonché – talvolta – contiene alcuni specifici suggerimenti riguardo a gesti, emozioni, movimenti (si può parlare in questo caso di didascalie implicite nella partitura, ossia presenti nella musica); infine, sul piano della trasmissione e della ricezione, il testo musicale costituisce il primario oggetto estetico dello spettacolo, ossia il principale elemento d'attrattiva per il pubblico, attirato a teatro non solo o non tanto dall'interesse per l'azione drammatica in quanto tale quanto dal piacere di ascoltare la musica e i cantanti. O, per dire meglio, il pubblico operistico è attratto più dal *modo* in cui la musica è in grado di narrare il dramma che dal dramma in sé, dato che spiega il perché i libretti d'opera non mirino all'originalità delle trame, bensì ricorrono nella stragrande maggioranza dei casi a soggetti già noti.

Di particolare interesse è soprattutto la forza attrattiva che la musica è in grado di esercitare sul testo verbale. Quest'ultimo, già nella scelta dei personaggi (modellati sul *cast* disponibile in teatro), nell'articolazione

della trama (che deve ben bilanciare l'interesse drammatico con la necessità di inserire una certa sequenza di numeri musicali), nella suddivisione metrica del testo in *versi sciolti* e in *versi lirici* (corrispondenti alle differenti forme musicali del recitativo e del pezzo chiuso), delinea un tipo di drammaturgia peculiare e profondamente diversa da quella ideata per il teatro di parola, benché condivida con i testi teatrali la strutturazione esterna in atti e scene nonché l'uso delle didascalie (cfr. *Parte seconda* di questo volume). Una lettera di Verdi inviata al tempo della composizione di *Ernani* a Guglielmo Brenna (uno degli amministratori del Teatro La Fenice) – in cui critica l'inesperienza del poeta Francesco Maria Piave autore del libretto – ben riassume le differenze strutturali di un testo concepito per il teatro d'opera rispetto a un testo concepito per il teatro di parola:

Il Sig.^o Piave non ha mai scritto, e quindi è naturale che in queste cose manchi. Difatti chi sarà quella donna che canterà di seguito una gran cavatina, un duetto che finisce in terzetto, ed un intero finale come è in questo primo atto dell'*Ernani*? Il Sig.^o Piave avrà delle buone ragioni da addurmi, ma io ne ho delle altre e rispondo che i polmoni non reggono a questa fatica. Chi sarà quel Maestro che potrà mettere in musica senza seccare 100 versi di Recitativo come in questo terz'atto? [...]. Per quanta poca esperienza io mi possa avere, vado nonostante in teatro tutto l'anno, e stò attento moltissimo: ho toccato con mano che tante composizioni non sarebbero cadute se vi fosse stata miglior distribuzione nei pezzi, meglio calcolati gli effetti, più chiare le forme musicali [...] insomma se vi fosse stata maggior esperienza sia nel poeta che nel maestro. Tante volte un recitativo troppo lungo, una frase, una sentenza che sarebbe bellissima in un libro, ed anche in un dramma recitato, fan ridere in un dramma cantato (Lettera del 15 novembre 1843, in *Conati*, 1983, pp. 102-3).

Di più, una volta intonato musicalmente, il libretto subisce una profonda metamorfosi. Se da un lato continua ad esplicare le sue funzioni: *a*) di impalcatura drammatica dello spettacolo; *b*) di sistema di orientamento e di ancoraggio per la struttura sonora, dall'altro perde completamente il controllo del suo sostrato verbale, perché la parola cantata non si organizza più secondo i parametri del codice linguistico, bensì secondo quelli del codice musicale, ossia le parole, assimilate alla musica, *divengono* musica (ciò che comporta il relativo scarto autoriale: la versificazione del librettista si trasforma nella melodizzazione del compositore attraverso il cantante). Anche il *sensò* delle parole come del testo più in generale non rimane necessariamente quello concepito in origine dal librettista: il composito-

re, infatti, da un lato può intervenire sulle strutture temporali dell'azione (attraverso la durata dei singoli eventi e il loro montaggio), dall'altra ha la capacità di percepire nella struttura iperdeterminata del testo letterario un serbatoio di potenzialità, in cui singole situazioni, parole, frasi, affetti possono – illuminate dalla musica – assumere percorsi e significati imprevedibili. Si può quindi ben dire che per il libretto, inteso come semplice manufatto letterario, la congiunzione con la musica si trasforma in un vero e proprio abbraccio mortale, dal momento che nello spettacolo esso si dissolve o tutt'al più sopravvive in una dimensione puramente fantasmatica (qui, beninteso, si parla del libretto in rapporto al prodotto finito; riguardo invece al processo creativo esso è la prima e fondamentale tappa del lavoro operistico e il punto di aggancio dei tre sistemi, verbale-musicale-scenico: cfr. oltre, PAR. 2.2 e la *Parte seconda* di questo volume).

Parlare tuttavia di "musica", almeno nel caso dell'opera italiana, è a dir poco generico. In essa coesistono fin dalle origini almeno due accezioni del termine, che rimandano ad altrettanti moduli tecnico-stilistici assai differenti tra loro e diversamente declinati nel corso dei secoli: c'è infatti la musica formalmente "inerte" del *recitativo*, in cui l'assetto sonoro si modella direttamente sul testo verbale (si può parlare in questo caso di "quasi-canto", di una zona grigia in cui il testo mantiene la sua funzione), e c'è invece la musica altamente strutturata dell'*aria* o più in generale del pezzo chiuso, dove è al contrario l'assetto sonoro che incanala e organizza *secondo le proprie regole* tanto il testo verbale che le altre componenti dello spettacolo. Ora, nel corso della storia plurisecolare dell'opera, il rapporto tra recitativo e pezzo chiuso si modifica in maniera rilevante, così come quello tra librettista e compositore. Anzi, si può dire che c'è una stretta connessione tra questi due fenomeni: più ampio è lo spazio destinato al recitativo (che lascia "scoperta" la forma del testo) più il poeta può considerarsi il vero autore dell'opera e la musica sostanzialmente un addobbo del dramma o comunque una sua componente parziale (come nel Seicento e parte del Settecento). Al contrario, più la logica e la forma del pezzo chiuso (quindi la musica "vera e propria") vengono a penetrare i vari livelli del dramma – dalla sfera dell'espressione a quella dell'azione (sia esteriore che interiore), dalla dimensione concettuale alla caratterizzazione dei personaggi, dal contesto scenico al piano dell'intreccio – più il musicista assume al ruolo di compositore-drammaturgo, e la musica diviene a tutti gli effetti il principio organizzativo ed esplicativo dello spettacolo (come accade per l'ultima parte del Settecento e dall'Ottocento in poi). Tale pro-

RECITATIVO
vs
ARIA

cesso non va tuttavia inteso in senso evolutivo, come se i vari modelli operistici che si avvicendano nel corso dei secoli fossero anelli di una catena che da uno stadio infantile conduce alle vette di un'espressione artistica pienamente matura. Faustini e Cavalli, a metà Seicento, non sono meno "evoluti" di Cammarano e Verdi, in pieno Ottocento; appartengono soltanto a periodi diversi, a periodi in cui ciò che si intende sia per musica sia per dramma, e ciò che ci si aspetta da loro, divergono profondamente: la convinzione, infatti, che la musica dovesse non solo illustrare, ma anche *rivelare ed essere* il dramma non era propria di epoche in cui un'estetica razionalistica e ancora di matrice aristotelica attribuiva alle parole (e quindi al testo creato dal librettista) la maggiore responsabilità della condotta drammatica. Insomma, è opportuno che ogni opera e ogni fase artistica siano analizzate e comprese *iuxta propria principia* e secondo il loro contesto (tale processo verrà più precisamente delineato nei successivi volumi di taglio storico).

Ma, riguardo al discorso sul ruolo della musica nell'opera, c'è un'ulteriore riflessione da fare. Abbiamo detto che il linguaggio di per sé autonomo della musica – caratterizzata dai propri parametri: ritmo, melodia, armonia, timbro, tipo di scrittura, registri vocali ecc. – deve essere *funzionale* tanto al testo quanto all'impianto drammatico-scenico dello spettacolo. Ora, se la musica è un linguaggio autonomo, come può "piegarsi" a significare qualcosa di diverso da sé? E se, al contrario, la musica è capace di esprimere qualcosa, si può allora parlare di una *semantica* musicale?

In realtà, la storia dell'opera già di per sé sembra offrire una risposta affermativa a quest'ultimo quesito. Anzi, tale genere di spettacolo è nato proprio perché si riteneva che la musica potesse potenziare dal punto di vista espressivo i valori della parola e potesse addirittura muovere – come sostenevano gli antichi Greci – gli affetti dell'animo umano. Tale scelta, sebbene subordinasse la struttura sonora a qualcosa di esterno ad essa, implicava evidentemente l'idea che la musica fosse portatrice di un valore aggiunto, di un significato di per sé, senza il quale sarebbe stata altrimenti infruttuosa quella magica congiunzione o, nell'ambito specifico dell'opera, una possibile "convergenza" verso quanto espresso dal libretto e dalla scena. Questa concezione si innestava, del resto, in una secolare tradizione che – dal canto gregoriano alla grande fioritura del madrigale cinquecentesco – aveva visto la musica operare sempre in stretta connessione con un testo e i compositori intenti quindi a cercare ogni tipo di corrispondenze, anche le più sofisticate e tortuose, tra una parola e la sua traduzione sonora

immediata. Con il progressivo emergere dei generi strumentali nel corso del Seicento e il loro pieno affermarsi a partire dal secolo successivo, la musica acquista tuttavia sempre più coscienza dei propri mezzi e della sua sostanziale autonomia dal punto di vista estetico, fino a giungere nel tardo Settecento al completo ribaltamento nell'ambito della gerarchia dei generi: il primato prima riconosciuto alla musica vocale, per la presenza di un testo che la legittimava, passa ora alla musica strumentale, vista dai romantici – proprio invece per la sua astrattezza – come la quintessenza dell'assoluto e dell'inesprimibile. In quest'ottica non stupisce che, a metà Ottocento, il critico austriaco Hanslick arrivasse ad affermare che il contenuto della musica è la musica stessa, ossia la pura forma, la costruzione sonora. E questa impostazione – per cui la musica è un'arte «impotente a esprimere» alcunché» (Stravinskij, 1979, p. 52) o «un'arte non significante» (Boulez, 1984, p. 6) – rimarrà la cifra caratteristica di tutto il Novecento.

Nel corso dei vari secoli si è oscillato pertanto tra una concezione contenutistica e una formalistica della musica: la prima postula il potere della musica tanto di rappresentare gli affetti contenuti in un testo quanto di evocarli negli ascoltatori e, quindi, pone paradossalmente il suo significato al di fuori di essa (appunto nel testo); la seconda, invece, proprio per rafforzare il discorso dell'autonomia estetica della musica, intesa come pura arte dei suoni, giunge altrettanto paradossalmente a sottrarle qualunque significato. Partendo da questo quadro contraddittorio (almeno apparentemente), non sembra quindi inutile tornare a interrogarci sul problema della semantica musicale, problema che è possibile affrontare con strumenti critici nuovi e alla luce di riflessioni e ricerche apparse in gran numero in epoca recente (Nattiez, 1989, 2002; Noske, 1993; Baroni, 2002; Cano, 2002; Beghelli, 2003).

Gli studiosi di semiologia musicale, come quelli di semiotica applicata al campo operistico, hanno superato l'idea formalistica di una musica concepita come puro geometrismo sonoro e si sono al contrario orientati verso un concetto di musica intesa come "linguaggio", ossia un sistema dotato di proprie capacità espressivo-significative e di finalità comunicative, quindi in grado di rinviare a qualcosa di diverso da sé. Secondo tale impostazione, anche nella musica come nel linguaggio verbale si riscontra la distinzione tra *langue* (un sistema sonoro astratto di riferimento) e *parole* (la concreta esperienza musicale), o – per dirla con Hjeltmølle (1968) – tra sistema e testo. Essa è dotata inoltre, come il linguaggio, di una propria struttura articolatoria, cioè di una sintassi, intesa come concatenazione delle varie unità

MUSICA
&
SIGNIFICATO

LANGUE
&
PAROLE

sonore secondo regole riconoscibili. Esiste poi una vasta area di contatto, se non di autentica sovrapposizione, tra le qualità acustiche e articolatorie della musica e gli aspetti prosodici della lingua, ossia quelli non scritti, che regolano la pronuncia delle parole (inflexioni della voce, profili di intonazione, registri vocali, intensità, accenti, velocità di attacco ecc.). A fronte di queste analogie strutturali, esiste tuttavia una differenza fondamentale: la musica è priva del rapporto denotativo che nel linguaggio verbale stabilisce una precisa corrispondenza tra parole e cose da queste designate; essa non possiede cioè un lessico, che rinvia a una serie specifica di concetti. Ma, come avviene per altri linguaggi non-verbali, la musica nondimeno "parla" e comunica mediante dei procedimenti simbolici, nella fattispecie attraverso "figure" o unità significative discrete che emergono a tratti dal flusso sonoro e possono investire blocchi più o meno ampi del discorso musicale. Queste figure si limitano a stimolare risposte emotive o, in alcuni casi, a evocare oggetti del mondo esterno o della sfera affettiva, ma non possiedono specifiche funzioni concettuali o definitorie, come appunto avviene per le parole di una lingua. Pur condividendo queste caratteristiche comuni, vengono tuttavia distinte due principali categorie di figure, che possono anche coesistere all'interno di un *continuum* sonoro:

a) ci sono figure individuabili esclusivamente sulla base delle loro intrinseche regole sintattiche e dotate quindi di un significato assai generico, che ha bisogno di essere definito sulla base di un preciso contesto di riferimento; si tratta di strutture cosiddette "endogene", ossia impiegate nell'ambito circoscritto di una determinata partitura e il cui senso vale esclusivamente per un dato compositore;

b) ci sono figure più facilmente individuabili da parte dell'ascoltatore in quanto stereotipi compositivi rinviabili a un codice condiviso (tra autori e pubblico) in un certo contesto storico-culturale: si tratta in questo caso dei cosiddetti "topoi esogeni", ossia formule tradizionali tramandate da una generazione all'altra di compositori, sempre con il medesimo significato.

Vediamo, quindi, più nello specifico le loro caratteristiche.

Le figure sonore del punto a sono isolabili rispetto al contesto di base – diventano cioè *segni* dotati di senso – proprio in quanto percepite dall'ascoltatore come elementi che implicano un'interruzione di continuità in rapporto alle unità vicine. Tale effetto di rottura all'interno del tessuto sonoro può essere posto in evidenza dal compositore mediante particolari artifici sintattici o strutturali, come ad esempio l'improvviso insorgere di un *contrasto fonico*, che può essere di tipo melodico (una li-

nea cantabile può a un tratto irrigidirsi su una nota ribattuta), armonico (in un andamento diatonico può intervenire un cromatismo), timbrico (un tessuto orchestrale può improvvisamente assottigliarsi lasciando in primo piano uno strumento solista), formale (una struttura chiusa o un periodare squadrato possono trasformarsi rispettivamente in una sezione *durchkomponiert* o in fraseggio asimmetrico) e così via. Un medesimo effetto atto a creare un rapporto del tipo figura-sfondo (pronto quindi a trasformarsi in un indizio interpretabile) produce la tecnica della *ripetizione*, che può essere applicata a vari livelli della struttura sonora, anche se la più usuale è quella riguardante motivi e temi ricorrenti: uno o più frammenti musicali dotati di un carattere ben definito (in modo da essere chiaramente percepiti dall'ascoltatore) ritornano a più riprese nel corso della composizione in forma letterale o con alcune variazioni. È evidente come la presentazione di questi temi, la loro trasformazione e il loro più o meno inaspettato ripresentarsi – come avviene, ad esempio, nelle sinfonie dello stile classico viennese (di Haydn, Mozart, Beethoven) – possono evocare nell'ascoltatore l'idea di una "drammatizzazione" della struttura sonora (con i temi assimilabili ai personaggi di un'azione) o far pensare a modelli di tipo narrativo, dove l'autore può manipolare strutture temporali anche assai complesse, facendo ad esempio scorrere avanti o indietro il tempo narrato (con i temi, quindi, che nel loro ripresentarsi possono assumere il senso di premonizioni o di reminiscenze). Queste figure, individuabili sulla base di legami sintattici esistenti tra le unità sonore, possono indurre emozioni a sé stanti (provocate cioè da un preciso orizzonte d'attesa che, a partire da quelle regole, può essere esaudito o disatteso) o attivare facoltà evocative (come quelle sopra individuate), ma si tratta di segni sonori che comunque rinviano a un significato generico. Perché questo insieme di indizi possa coagularsi in un significato più preciso è necessario che ci sia un loro "ancoraggio" a un contesto di riferimento, come avviene quando un compositore incanala l'interpretazione dell'ascoltatore sulla base di un preciso programma verbale (è il caso, ad esempio, dei poemi sinfonici).

Al contrario, le figure relative al punto b (i cosiddetti "topoi esogeni") sono caratterizzate da significati più stabili e definiti, pur nell'ambito della natura costituzionalmente sfuggente del simbolo sonoro. In questo caso, infatti, l'evocazione non è un fenomeno soggettivo, ma è regolata da convenzioni culturalmente codificate e introiettate dagli ascoltatori: il rinvio alla realtà esterna si basa, cioè, su consuetudini associative entrate nell'uso

ΤΟΠΟΙ
ΕΣΟΓΕΝΩΝ

LINGUAGGIO
NON
DENOTATIVO

comune proprio attraverso la loro ricorrenza nel corso degli anni. Uno degli esempi più tipici in questo ambito è la figura del tetracordo discendente per gradi congiunti che designa il lamento, un modulo che attraversa non solo vari secoli – a partire almeno dal primo Seicento – ma anche diversi generi, passando dal contesto vocale da camera a quello operistico, quindi da quest'ultimo al campo strumentale. Ampiamente utilizzati sono anche i *topoi* stilistici (come ad esempio il ritmo puntato che allude alla pompa sonora, il fugato come simbolo dello stile severo o come emblema ecclesiastico ecc.), *topoi* che spesso coinvolgono simultaneamente più parametri musicali (tempo, metro, timbro, modo, ossia uso di tonalità maggiori o minori): ad esempio, uno stile pastorale impiega strumenti a fiato, tempo Andante in 6/8, oppure Allegro in 12/8, modo maggiore, andamento semplice e naturale, mentre uno stile marziale utilizza ottoni, in particolare trombe, Allegro in tempo pari, modo maggiore, andamento maestoso e marcato e così via.

Se quindi la musica è in grado di significare qualcosa di per sé, a maggior ragione questa potenzialità si rafforza nell'opera, dove i "segni" sonori, associati a uno specifico apparato drammatico-scenico, sono in grado di acquistare una loro precisazione semantica. Sia quindi che il compositore utilizzi figure musicali da lui stesso coniate (come quelle del tipo *a*), sia che impieghi *topoi* con significati codificati dalla tradizione (o facilmente interpretabili a partire dal vissuto dell'ascoltatore), una cosa è certa: egli ha la possibilità di sovrapporre senso alle altre due dimensioni dello spettacolo (verbale e visiva). E con l'espressione "sovrapporre senso" s'intende da un lato che egli può potenziare espressivamente il significato di una parola, di una situazione o di un'immagine, dall'altro che può rivelare nuovi significati o significati nascosti negli altri due linguaggi cui si associa nel corso dello spettacolo, dal momento che tali segni sono in grado di comunicare anche *in absentia* di uno specifico referente: le connessioni verbali, visive o affettive legate tradizionalmente a certi simboli sonori possono infatti, proprio in virtù di tale consuetudine associativa, entrare ugualmente in azione anche quando queste figure si presentano da sole.

Sfruttando le potenzialità simboliche delle strutture sonore, il compositore può pertanto utilizzare la musica come un fascio di luce che illumina segmenti via via diversi del testo spettacolare e operare nel contempo a più livelli: dalla trasposizione dei toni del parlato, egli può volgersi al commento di un'azione scenicamente visibile o all'illustrazio-

ne di una singola parola, fino a penetrare negli strati più reconditi del dramma, per rievocare uno stato d'animo del personaggio, un suo ricordo o ciò che egli stesso non sa o non vuole dire, o può ancora distaccarsi dal testo, dall'azione e dallo spettacolo per porre in evidenza le forme sonore in quanto tali e far così emergere la valenza puramente estetica del linguaggio musicale. Infine, può far risaltare anche il valore "assoluto" del Tempo, dal momento che può operare un montaggio delle durate, creando sincronie (ma anche asincronie) fra tempo drammatico e tempo musicale. Da ciò consegue che la drammaturgia realizzata dal compositore può non coincidere con quella definita dal librettista (dove le costanti lamentele dei poeti melodrammatici – fin dalle origini dell'opera – nei confronti di una musica che in ogni momento rischiava di snaturare, travolgere, tradire la "realtà" della poesia). A questo riguardo alcuni studiosi hanno impiegato la felice espressione di "drammaturgia musicale" proprio per intendere che nell'opera la storia (nel senso dell'azione drammatica) non è quella che si evince dalla lettura del libretto, bensì quella che viene "raccontata" attraverso la musica (Bianconi, 1986; Dahlhaus, 1988, 1989).

1.3. Funzioni della musica nell'opera

Tentiamo quindi di approfondire il discorso riguardante le funzioni che la musica può svolgere nell'opera, discorso anch'esso assai ampio e complesso, che ha dato luogo a molte teorie, con impiego per di più non solo di metodologie ma anche di terminologie differenti (Della Seta, 1991; Noske, 1993; Zoppelli, 1993; Cano, 2002). In questa sede non possiamo che offrire delle semplici riflessioni di orientamento. Come abbiamo detto, il compositore non si limita a trasporre in senso "lineare" il sostrato verbale del dramma, così come è fissato nel libretto, ma mira a interpretare musicalmente (ossia attraverso il repertorio di simboli a sua disposizione) anche il "sottotesto" (o i possibili sottotesti) e, in qualche modo, quanto visibilmente avviene sul palcoscenico. La musica può aderire a questi differenti livelli dello spettacolo, o a sua volta ricrearli, svolgendo sostanzialmente tre principali funzioni (si tenga tuttavia presente che, in certi passaggi, non è sempre facile distinguere tra le varie funzioni, né è detto che in un'opera siano esercitate sempre tutte insieme):

- a) una *funzione mimetica o corroborativa*: la musica sottolinea e amplifica quanto già espresso dagli altri linguaggi, verbale e/o visivo;
- b) una *funzione diegetica o di commento*: la musica rivela ciò che gli altri linguaggi (verbale/visivo) non dicono;
- c) una *funzione articolatoria o organizzativa*: la musica conferisce, attraverso forme selezionate *ad hoc*, organicità strutturale alla composizione e al tempo stesso scandisce o ri-modella, attraverso le durate, il quadro temporale dell'azione.

Funzione mimetica o corroborativa È la funzione di base della musica nell'opera e quella di più antica data, dal momento che, fin dall'origine del genere, obiettivo principale della struttura sonora era quello di potenziare i contenuti affettivi del testo e/o sonorizzare particolari scene o apparati spettacolari. Questa funzione comprende una serie di sottofunzioni, tra cui le seguenti:

– *funzione espressiva*: il compositore, attraverso figure “endogene” (in particolare contrasti fonici o strutturali) o “*topoi* esogeni”, può evidenziare ciò che un personaggio dice, ma anche *come* lo dice, ossia il suo tono espressivo, che ne rivela lo stato d'animo in relazione a una data situazione drammatica. Può, ad esempio, uniformare il tracciato melodico della voce al diagramma delle emozioni del personaggio: quanto più queste sono intense e animate, tanto più ampi sono gli intervalli della linea melodica e l'estensione complessiva della voce, fra il grave e l'acuto; al polo opposto, una situazione di distacco psicologico, se non di vero e proprio “annichimento” affettivo, può essere realizzata mediante un canto monocorde, che sfrutta cioè un canto sillabico, su un'unica nota ripetuta; può utilizzare, sempre a fini espressivi o per realizzare precisi intenti drammatici, anche stili di canto differenti (canto spianato, fiorito, declamato, caricato ecc.); può impiegare specifiche figure musicali o loci topici per la pittura sonora di singole parole o immagini contenute nel testo (ciò avviene soprattutto nel Sei e nel Settecento, in cui la tecnica compositiva si basa su di una sorta di “retorica” musicale): ad esempio verbi, e relativi sostantivi, che indicano movimento (come correre, fuggire, volare ecc.) o immagini temporali (lento, veloce ecc.) possono trovare un equivalente sonoro in una determinata curva ritmico-melodica che fa uso di note ascendenti o discendenti, acute o gravi, oppure in uno specifico movimento della linea del basso, o in una scrittura fugata con serrata imitazione tra voce e strumenti ecc.; può adoperare inoltre specifiche tecniche per enfatizzare alcune parole o frasi

del testo (dotate di particolare pregnanza semantica): una ripetizione di parole, un virtuosismo vocale, uno scarto di metro (binario/ternario), di tempo (veloce/lento), di dinamica (piano/forte), di andamento melodico (movimento per gradi/intervalli disgiunti, linee ascendenti/discendenti, improvvisi salti di registro), di ritmo armonico (lento/rapido cambio di accordi sottostanti), o ancora l'uso di una dissonanza armonica nell'accompagnamento orchestrale, o l'inaspettato raddoppio della voce da parte di uno strumento;

– *funzione fisiognomica*: figure musicali soprattutto di tipo endogeno o anche *topoi* stilistici possono essere utilizzati per caratterizzare tanto lo *status* sociale di un personaggio quanto un suo tratto peculiare. Una melodia particolarmente ornata, di tipo virtuosistico (tratto proprio dell'opera seria), può essere, ad esempio, impiegata in un contesto comico, per indicare le nobili origini di un personaggio, così come un canto sillabico, un periodo quadrato e un ritmo di danza sono tratti che possono denotare un personaggio di umili origini; un canto con note ribattute e di ampia durata, accompagnato da strumenti nel registro grave, può conferire un'aura di autorevolezza a un personaggio (di solito di età avanzata) e così via;

– *funzione identificativa*: determinate figure musicali, in particolare motivi o temi ricorrenti, possono essere utilizzate per identificare personaggi o oggetti, già visibili in scena, ma che si desidera porre in particolare evidenza per qualche ragione drammatica (cfr. anche *funzione di focalizzazione*);

– *funzione performativa*: particolari figure (di solito “*topoi* esogeni”) vengono utilizzate per accompagnare o realizzare musicalmente determinate azioni, per lo più cerimoniali o rituali (ingressi di personaggi, preghiere e invocazioni, rivelazioni, racconti, profezie, inni e marce, giuramenti ecc.); si tratta in linea di massima di formule stereotipate, entrate quindi nella consuetudine, con cui il compositore o si limita a “misurare” attraverso la musica il tempo necessario ai personaggi per compiere determinate azioni sul palcoscenico, oppure mira a conferire un'aura di straordinarietà o solennità a certi eventi del dramma (tali figure “sacrali” possono consistere, ad esempio, in un'intonazione recitativa con articolazione ritmica minima e scansione lenta e a note lunghe, in un canto a cappella con assenza di accompagnamento strumentale, o in un particolare timbro – come quello degli ottoni – tradizionalmente connesso con la sfera ultraterrena ecc.);

– *funzione referenziale*: alcune figure, realizzate in orchestra, possono essere utilizzate in senso onomatopeico, ossia per imitare alcuni fenomeni naturali (tempeste, canti di uccelli o versi di altri animali, suoni militari

ecc.); in linea di massima, questi suoni sono utilizzati per finalità descrittive o spettacolari, ma possono essere impiegati anche in funzione drammatica: esercitando la loro influenza su uno o più personaggi, possono spingerli all'azione o rendere scenicamente evidente un loro conflitto interiore;

– *funzione cinetica*: si possono sfruttare – come avviene soprattutto in alcuni brani dell'opera comica settecentesca, nei concertati d'azione o nei finali d'atto – determinati sincronismi tra strutture sonore (profili melodici, procedimenti armonici, dinamica, timbro, densità di linee vocali e/o strumentali) ed alcuni elementi “vettoriali” della partitura scenica (movimenti, gestualità, ritmo drammatico, effetti di *suspense* ecc.);

– *funzione infradiegetica*: questo termine, mutuato dal linguaggio cinematografico (che lo utilizza, riguardo alla colonna sonora, quando la fonte musicale è interna al piano della narrazione), indica l'uso della musica in scena o del canto realistico (ad esempio, serenate, ballate, canti religiosi, brindisi, cori guerrieri, marce ecc.), ossia di quei brani che anche nel teatro di parola sarebbero accompagnati dalla musica; questa funzione svolge un ruolo particolare nel contesto operistico, dal momento che è in grado di rivelare – nella sovrapposizione di piani sonori che determina (musica in orchestra/musica in scena, canto operistico/canto realistico) – la convenzione di base del genere, cioè il fatto che nell'opera i personaggi cantano invece di parlare, elemento questo che può essere sfruttato proprio per creare significati aggiunti dal punto di vista drammatico: si pensi, ad esempio, alle scene di festa in *Rigoletto* e *Traviata*, in cui Verdi mediante la differente dislocazione delle orchestre (in scena e sotto il palcoscenico) riesce a creare un'interessante dialettica tra tempo reale dell'evento festivo e tempo psicologico dei personaggi.

Funzione diegetica o di commento A differenza della funzione mimetica, in cui il compositore in sostanza “parla” *attraverso* i personaggi, in questo secondo ambito di funzioni egli si trasforma in una sorta di narratore che sa molto più dei personaggi stessi: può penetrare nel loro animo, leggere i loro pensieri, nonché guidare lo sguardo dello spettatore verso alcuni dettagli dell'azione o della scena, dettagli che altrimenti si perderebbero all'interno della cornice complessiva dello spettacolo. Anche in quest'ambito è possibile individuare una serie di sottofunzioni, tra cui le seguenti:

– *funzione ironica*: alcune figure (endogene o esogene) – esposte dall'orchestra – possono essere impiegate per contraddire ciò che afferma un per-

sonaggio o per svelare qualcosa che il personaggio stesso ignora (con il termine *ironico* s'intende che la comunicazione avviene tra il compositore e il pubblico, all'insaputa del personaggio, e non ci si riferisce al contesto, che può essere sia tragico sia comico); in questo caso, quindi, parte vocale e parte orchestrale agiscono l'una di contropiede all'altra;

– *funzione relazionale*: mediante alcuni elementi ricorrenti (temi o motivi), associati a eventi drammatici vicini o lontani tra loro, il compositore può stabilire una serie di relazioni tra parti diverse dell'opera; particolarmente sfruttati in questo ambito (e ripresi in forma massiccia nelle colonne sonore dei film) sono i cosiddetti “temi di reminiscenza”: un tema ascoltato, ad esempio, durante un evento festivo o una scena d'amore o un momento molto significativo dell'azione si riascolta più oltre nel corso del dramma in condizioni assolutamente mutate; tale tecnica può essere sfruttata sia nella prospettiva del personaggio, indicando che questi sta consapevolmente richiamando alla memoria quell'evento passato, sia nella prospettiva del compositore, il quale s'incarica di farci conoscere quello che avviene nell'animo del personaggio, ma a sua insaputa; un caso opposto, ma complementare, alla *reminiscenza* è quello della *premonizione*: una profezia effettuata da un personaggio più o meno all'inizio del dramma ritorna a metà o al termine di esso nel momento in cui questa si compie;

– *funzione di focalizzazione*: il compositore, come il narratore di un romanzo, può ottenere effetti di primo piano tramite il ricorso a un'orchestrazione selettiva: mediante un timbro puro (uno strumento di solito appartenente alla famiglia dei legni) può, ad esempio, “illuminare” solo una parte della scena (quella del personaggio) rispetto ad altri elementi o personaggi presenti nel quadro complessivo e accompagnati dall'intera orchestra; un effetto analogo, ossia di restringimento del campo visivo da parte della musica e di prospettiva in soggettiva dal punto di vista del personaggio, può essere raggiunto mediante lo sfruttamento del contrasto e della rapida alternanza tra coro (tanto in scena che collocato fuori scena) e canto solistico o tramite il montaggio tra la musica di scena e la musica in orchestra (cfr. *funzione infradiegetica*).

Funzione articolatoria o organizzativa La musica assolve nell'opera non solo compiti specificamente drammatici ma anche strutturali, dal momento che è in grado di creare forme idonee a dar coerenza alla composizione. Questo problema fu avvertito fin dalle origini della storia dell'opera: una musica che creava le sue figure sulla base unicamente del testo e dei suoi

significati (come avveniva con la formula del “recitar cantando” dei primi compositori fiorentini) avrebbe finito per provocare non solo il tedio degli ascoltatori, ma anche la completa disgregazione della forma musicale. Già a partire da Monteverdi si studiano pertanto delle tecniche per risolvere tale questione, tecniche che consistono sostanzialmente nella possibilità di inserire i cosiddetti “pezzi chiusi” (cori, brani strumentali, danze e arie) – ossia brani altamente organizzati sotto il profilo musicale – all’interno del flusso del recitativo, modellato invece sulla struttura verbale. La dialettica forme chiuse/forme aperte diventa pertanto l’intelaiatura di base per dare una coerente fisionomia al genere operistico. Conseguentemente, la suddivisione del testo tra sezioni in versi sciolti e sezioni in versi lirici viene ad assumere un’importanza centrale nel lavoro del librettista, che deve offrire al compositore l’appiglio idoneo per poter “convertire” il substrato linguistico in strutture formali. Anzi, è proprio a questo livello che si stabilisce il primo e più significativo aggancio fra testo letterario e testo musicale.

Tuttavia, una volta immesse all’interno della scatola scenica, queste forme chiuse – in cui prevalgono criteri prevalentemente musicali – sono comunque destinate *ipso facto* ad acquistare una valenza semantica, dato che lo spettatore non potrà non domandarsi: perché il tessuto sonoro qui diventa più regolare? che cosa succede all’interno di questo “incorniciamento”? Anche il pezzo chiuso può intendersi quindi come un macrosegno drammatico-musicale, che sfrutta il contrasto sintattico tipico delle figure endogene (con lo scarto dalla forma aperta alla forma strofica, da un ritmo flessibile a uno periodico, da una timbrica ridotta a una orchestrale ecc.), ma che diventa ben presto convenzione e uno dei più tenaci *topoi* operistici, dal momento che lo spettatore attende, e fin dal tardo Seicento addirittura pretende, proprio questo momento per soddisfare il suo piacere estetico, oltre che drammatico.

Lo scarto forma aperta/forma chiusa diventa così, oltre che un mezzo strutturale per dare coerenza alla partitura, uno strumento in mano al compositore per mettere in risalto la qualità propriamente artistica della musica, nonché al tempo stesso un “evidenziatore” per sottolineare elementi specifici del testo spettacolare. Il pezzo chiuso, inoltre, può anche trasformarsi in un mega-contenitore nel quale incanalare, organizzandole, le figure musicali del tipo illustrato nelle funzioni precedenti. Il problema centrale degli autori, in tutte le epoche della storia dell’opera, rimane comunque quello di rendere drammaticamente plausibile la presenza delle

forme chiuse all’interno del *continuum* sonoro (un aspetto, questo, che verrà in particolare approfondito nella *Parte seconda* del volume). Anche la funzione articolatoria della musica può dar luogo a una serie di sotto-funzioni:

- funzione congiuntiva: mediante un ventaglio di tecniche specifiche (uso incorniciante della tonalità, di un coro, di un tema strumentale o vocale) il compositore può organizzare le forme musicali in vasti quadri unitari e, conseguentemente, connettere eventi drammatici tra loro separati;
- funzione demarcativa: al contrario del caso precedente, mediante le articolazioni formali sopra individuate si può accentuare la separazione tra un evento drammatico e l’altro;
- funzione temporale: attraverso le forme musicali il compositore stabilisce la durata dei singoli eventi del dramma, durata che si presenta assai diseguale a seconda che si tratti di forme chiuse (arie, duetti, pezzi d’insieme ecc.) o forme aperte (recitativi), dal momento che il tempo di esecuzione delle prime è maggiore (a causa delle iterazioni verbali, delle ripetizioni musicali e delle possibili colorature) rispetto al tempo necessario per eseguire le seconde, tempo quest’ultimo affine a quello impiegato nella recitazione del teatro di parola o del film; si configura pertanto una temporalità a duplice scorrimento e la possibilità per il compositore di operare anche sofisticati montaggi temporali, dal momento che può giocare, ad esempio, sul contrasto fra tempo interiore dell’aria e tempo esteriore del dramma; oppure – manipolando le strutture temporali – può agire direttamente sull’azione imprimendogli improvvise soste, ma anche accelerazioni o rallentamenti rispetto all’ordinario tempo di rappresentazione; il tempo diventa quindi un ulteriore strumento attraverso il quale il compositore può conferire la sua impronta allo spettacolo (Dahlhaus, 1988).

Se le tre funzioni sopra descritte (mimetica, diegetica, articolatoria) sono più in generale funzioni che la musica assolve per aderire al dramma e/o per strutturarlo, ve ne sono altre due ugualmente importanti, che possiamo individuare e definire sulla base del modello proposto da Roman Jakobson per la comunicazione linguistica (Jakobson, 1966; Beghelli, 2003), ossia:

- a) la funzione poetica (cui abbiamo già accennato parlando dei pezzi chiusi): si tratta della funzione che privilegia il messaggio artistico in sé rispetto al suo contenuto referenziale; non dobbiamo infatti dimenticare che il pubblico – ieri come oggi – accorre a una rappresentazione operistica non

solo o non tanto per il contenuto di un testo rappresentato, quanto per la qualità estetica dello spettacolo; a parte questa funzione più generale (comune del resto a tutte le forme artistiche), esistono tuttavia dei momenti specifici della partitura, quasi dei luoghi deputati, in cui il compositore desidera far godere al pubblico la musica in quanto tale: è frequente, ad esempio, in gran parte delle arie o anche dei duetti sette-ottocenteschi il passaggio da un livello *espressivo* o *mimetico* iniziale (in cui si rappresenta l'affetto di un dato personaggio in una specifica situazione) a un livello più decisamente *poetico*, in cui nelle battute che seguono prevalgono piuttosto le esigenze estetiche, con il possibile uso del virtuosismo, o di un tipo di fraseggio rigorosamente simmetrico e squadrato, o di slanci vocali in cui le parole sono ridotte a puro supporto fonico delle note cantate;

b) *la funzione conativa*: si tratta di quei casi in cui la musica (in particolare un brano o un semplice suo inciso) esercita una pressione sullo spettatore, così da influenzare un suo comportamento o un suo modo di pensare; soprattutto nell'Ottocento, durante il periodo risorgimentale, è risaputo che certe pagine musicali (destinate in particolare al coro o a scene rituali, tipo inni, giuramenti o preghiere), supportate anche da un testo verbale che offriva allusioni adeguate, suscitassero nel pubblico forti reazioni emotive, se non veri e propri sentimenti di rivolta nei confronti dei governi stranieri, un fatto temuto dalle autorità locali che, attraverso la censura cui sottoponevano i libretti (ma non la musica), esercitavano dei rigidi controlli sugli spettacoli.

Ora, come abbiamo già osservato, non è detto che in un'opera la musica svolga tutte insieme queste funzioni. Anzi, se vediamo il problema nella prospettiva storica, possiamo senz'altro affermare che solo a partire dall'Ottocento (e, fuori dall'Italia, da fine Settecento con Mozart) la musica è in grado di assumere tale carattere polifunzionale. Durante il Sei e Settecento vengono esercitate prevalentemente la funzione mimetica (in particolare quella infradiegetica, espressiva, referenziale, performativa) e, più in generale, quella articolatoria: la musica è infatti ancora intesa come una sorta di addobbo del testo, come una forma della messinscena. Essa deve imitare la recitazione o qualche particolare concetto, evocare gli affetti, tutt'al più sonorizzare una battaglia o una cerimonia, ma assume raramente funzioni diegetiche o di commento. Vista in quest'ottica, la storia dell'opera può essere intesa come una progressiva conquista da parte della musica – quella formalmente organizzata dell'aria (non quella inarticolata

del recitativo) – di porzioni sempre più ampie del testo spettacolare: da semplice “rivestimento” sonoro della parola e dell'affetto, essa si allarga via via a “interpretare” – nei secoli seguenti – l'azione scenica, il ritmo drammatico, il dialogo interpersonale, fino ad esplorare (con l'opera romantica) il flusso di coscienza e i lacerti memoriali dei personaggi; sarà inoltre in grado d'impostare il dramma “in soggettiva” (ossia dal punto di vista del personaggio) o nella prospettiva del compositore; di effettuare sofisticati montaggi di diversi piani drammatico-sonori; di far parlare i personaggi tutti insieme (nei concertati), pur assegnando a ciascuno una precisa individualità; di stabilire più complessi e sotterranei nessi organici tra le singole parti dell'opera e la sua totalità; e perfino di incitare il pubblico alla lotta, inviando messaggi più o meno subliminali (cfr. *Parte seconda*, PAR. 5.3).

1.4. Il rapporto fra testi e rappresentazione

Nell'ambito dei testi parziali che formano lo spettacolo (cfr. FIG. 3), abbiamo distinto tra il *complesso scritturale* (i testi in senso stretto, cioè il libretto e la partitura, che recano la fissazione scritta della struttura verbale e di quella musicale dell'opera) e il *complesso operativo* (interpretazione, movimenti, gestualità, scenografia), preposto alla rappresentazione concreta dello spettacolo. I due testi scritti sono tra di loro in rapporto stretto e al tempo stesso progressivo, ossia il secondo (la partitura), composto in linea di massima dopo il libretto (ma tale rapporto comincia a modificarsi a partire dall'Ottocento), costituisce un'ulteriore “precisazione” del primo. Il libretto, prima di arrivare agli esecutori, è infatti “interpretato” dal musicista, che fissa in partitura già una parte dell'esecuzione: i ritmi e le pause, le altezze dei suoni, l'espressione e l'intonazione degli enunciati, i percorsi psicologici del personaggio, la durata degli eventi, le articolazioni strutturali dell'azione. Insomma, la partitura non è più il libretto e non è ancora lo spettacolo, ma costituisce in sostanza il luogo di mediazione fra il testo e la scena. Alcune lettere inviate da Verdi ai primi due interpreti del *Macbeth* illustrano molto bene come il musicista concepisca la composizione già in termini scenici, seppure abbia poi bisogno dell'apporto concreto del cantante per ottenere il giusto “effetto” sul pubblico:

Le raccomando questi due pezzi: le note sono semplici, e sono fatte per la scena; soprattutto la scena del Sonna[m]bulismo che come posizione drammatica è una

delle più alte creazioni teatrali: badi bene che ogni parola ha un significato, e che bisogna assolutamente esprimerlo e col canto e coll'azione. Tutto v'è detto sotto voce ed in modo da incutere terrore e pietà (Lettera di Verdi a Marianna Barbieri-Nini, Milano, 31 gennaio 1847, in Rosen, Porter, 1984, p. 40).

Questa scena finale la metto nelle tue mani. C'è un Adagio in *re b*, che bisogna mimarla cantabile ed affettuoso – Nell'intermezzo i versi:

La vita!... che importa! / È il racconto di un povero idiota: / Vento e suono che nulla dinota

Ti raccomando di dirli con tutta l'ironia e lo sprezzo possibile – Dalla morte potrai trarre molto partito se unita, al canto, farai l'azione ragionata. Tu capirai benissimo che Macbet non deve morire come *Edgardo* [nella *Lucia di Lammermoor*], *Gennaro* [in *Lucrezia Borgia*] etc... quindi bisogna trattarla in un modo nuovo – sia patetica, ma più che patetica, terribile. Tutta sotto voce, ad eccezione dei due ultimi versi ch'è anzi qui l'accompagnerai anche coll'azione prorompendo con tutta forza sulle parole *...Vil...corona...e sol per te!..* Tu sei (già s'intende) per terra, ma in quest'ultimo verso ti solleverai quasi ritto nella persona e farai tutto l'effetto possibile (Lettera di Verdi a Felice Varesi, 4 febbraio 1847, in Rosen, Porter, 1984, p. 41).

Che nel teatro d'opera la musica costituisse il principio ordinatore della scena non sfuggì al ginevrino Adolphe Appia, il quale nel 1895, a proposito del dramma wagneriano (ci troviamo quindi al di fuori del contesto italiano ma le sue osservazioni hanno portata generale), così si esprime:

la musica non si limita a dare al dramma l'elemento espressivo, ma ne fissa anche perentoriamente la *durata*; si può dunque affermare che dal punto di vista della rappresentazione la musica è il *Tempo*. E non intendo con questo una "durata nel tempo", bensì il Tempo stesso. La musica dà, quindi, le dimensioni: in primo luogo le proporzioni coreografiche nella loro successione, poi i movimenti di folla fino ai gesti individuali, infine, come conseguenza di questo – più o meno insistentemente – le proporzioni della scena inanimata (Appia, 1975, pp. 63-4).

I due testi, fusi insieme nella partitura, producono l'effetto di un radiodramma: è come se avessimo la "registrazione" scritta delle battute dei cantanti-attori e della colonna sonora funzionale alla narrazione, ma senza le immagini. A differenza infatti delle forme pienamente codificate dei teatri orientali (Teatro dell'Opera di Pechino, teatro nō), i quali sottopongono a fissazione scritta anche la dimensione cinetico-visiva (scene, movimenti, gestualità, azioni fisiche), l'opera lascia allo stato effimero la terza dimen-

sione dello spettacolo. La "settima arte" (il cinema) – che erediterà dal teatro d'opera la funzione di principale interprete dell'immaginario collettivo – colmerà questa lacuna fissando in pellicola anche questo fondamentale aspetto della storia narrata. Anzi, proprio sulle immagini, la loro durata, l'inquadratura e il relativo montaggio, è incentrato lo "specifico filmico".

La mancata normatività del testo scenico nel teatro d'opera pone quindi una serie di interrogativi di natura tanto concettuale quanto di ordine pratico. Tra questi possiamo enucleare almeno un paio come più rilevanti: il rapporto testo-i/rappresentazione nello spettacolo operistico è della stessa natura del rapporto che si riscontra nel teatro di parola o possiamo individuare una sua specificità che rinvia a una differente modalità operativa? Come si può mettere in scena *oggi* un'opera del passato, dal momento che i codici cinetico-visivi ed estetici della regia attuale – dopo la rivoluzione novecentesca in questo settore – sono abissalmente lontani da quelli dell'epoca di composizione delle opere da rappresentare? Non c'è a tali interrogativi una risposta semplice e tanto meno univoca. In questa sede ci limiteremo a tematizzare le principali criticità legate allo specifico problema della messinscena (o regia) operistica senza la pretesa di essere esaustivi sull'argomento. Iniziamo col dire che su tali questioni si registra purtroppo un certo ritardo nell'ambito degli studi musicologici, un ritardo che non può tuttavia considerarsi casuale, bensì il frutto di particolari circostanze, riconducibili a due fattori principali: l'uno riguarda la natura stessa del testo musicale; l'altro la posizione storicamente subordinata del direttore di scena nei processi produttivi del teatro d'opera.

Riguardo al primo punto, fondamentale è il peculiare statuto testuale della musica operistica: la partitura può considerarsi, almeno sul piano teorico, un testo scenicamente forte e sostanzialmente intangibile, dato che fissa su carta, insieme alla musica, anche il testo verbale e gran parte degli elementi interpretativi; inoltre, la partitura può avvalersi di un garante, ossia di una figura che in qualche modo veglia sulla sua integrità: il direttore d'orchestra. Assai più debole è invece il testo del teatro di parola, dove i tempi e i modi dell'esecuzione non sono fissati una volta per tutte ma vanno riadattati e rigenerati ad ogni allestimento scenico; il testo teatrale subisce infatti ritocchi, variazioni, tagli o aggiunte da parte sia degli attori sia dei registi, che organizzano il loro lavoro, più che sulla base del testo originale dell'autore, su un copione da loro stessi approntato. L'idea che vede nel testo musicale il fattore primario dello spettacolo operistico

il compositore come regista

la musica detta il tempo del suono

ha per di più trovato un'ulteriore sponda, dal tardo Ottocento in poi, nella concezione del *Musikdrama* wagneriano, per il quale l'azione visibile tende a ridursi a una semplice pantomima di ciò che è "narrato" dalla musica. Del resto, tale concetto (del primato della musica) è stato recentemente ribadito anche in alcuni fondamentali saggi musicologici, come quello di Carl Dahlhaus, che infatti scrive (1988, p. 79): «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».

Per quanto concerne il secondo punto (subordinazione del direttore di scena), occorre ricordare che, almeno per quanto riguarda l'Italia, tale ruolo di coordinamento degli elementi scenici e di direzione degli interpreti fu per secoli esercitato dal librettista, talvolta dal compositore o, più tardi, dal direttore d'orchestra. Nell'Ottocento, per le riprese successive alla "prima", i teatri si rivolgevano a poeti stabili al loro servizio che, oltre ad apportare eventuali modifiche al testo (per adattarlo alle mutate condizioni sceniche), si limitavano a controllare che l'azione si svolgesse in modo ordinato, che le sortite e le uscite in scena dei cantanti venissero eseguite in modo corretto, che le indicazioni del libretto fossero rispettate. Non esisteva quindi una figura autonoma che sovrintendesse all'intero allestimento, come era quella del *régisseur* nel teatro d'opera francese (Guccini, 1988). Non solo: nel sistema produttivo d'oltralpe, fin dagli anni venti dell'Ottocento, si cominciarono a stampare i *livrets de mise en scène*, ossia manuali di disposizioni sceniche, che contenevano minuziose descrizioni di movimenti, gesti, posizioni sul palcoscenico, costumi e disegni di scena, al fine di garantire ai vari teatri (di Parigi e della provincia) repliche fedeli al volere degli autori e uniformi nel corso del tempo. In Italia bisogna invece attendere Verdi per importare tale pratica: non a caso dopo le sue esperienze parigine, egli comincia a proporre all'editore Ricordi la pubblicazione delle disposizioni sceniche per l'allestimento delle sue opere (si conservano quelle per *Giovanna de Guzman*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*, *Aida*, *Simon Boccanegra* e *Otello*), indizio evidente che il compositore considerava la messinscena e la componente cinetico-visiva dello spettacolo come elementi integrati all'opera e non come dati accessori e sovrapponibili dall'esterno. Tale iniziativa – che fu ripresa anche da altri autori (come Boito per il *Mefistofele*, Ponchielli per *I Lituani*, Puccini per *Manon Lescaut*) – non modificò tuttavia le abitudini realizzative degli allestimenti operistici della penisola, i quali si appoggiavano di preferenza più che a un testo scenico normativo a una serie di

formule e soluzioni che erano il portato di una lunga tradizione esecutiva e rappresentativa.

Ora, l'insieme di questi fattori – la peculiarità della partitura di contenere anche parte del piano interpretativo, la scarsa visibilità del direttore di scena nell'ambito del processo produttivo, l'influenza dell'impostazione teorica che vede nell'opera il primato della musica – ha generato la convinzione (tanto negli artisti che negli studiosi) dell'esistenza di un blocco testuale forte, di un nucleo persistente nel tempo e invariabile nella sostanza da opporre alla natura di per sé effimera e variabile della rappresentazione, replicabile teoricamente all'infinito proprio sulla base di quel supporto fisso. Le opposizioni dei concetti *invariabilità/variabilità* e *persistenza/labilità* si sono così trasformate in opposizioni ontologiche: lo statuto d'opera completa spetterebbe al libretto e alla partitura, o meglio alla sola partitura – testo che a sua volta ha già inglobato, disciolto musicalmente, il libretto –, mentre la rappresentazione non dovrebbe essere altro che la semplice traduzione o "messa in verticale" del lavoro scritto, una sorta di "regia-pantografo" finalizzata soltanto a realizzare le didascalie e le prescrizioni degli autori. Non meraviglia, pertanto, che la "regia" (intesa in senso moderno) abbia stentato molto ad entrare nel mondo dell'opera e, anche quando ciò è avvenuto, non abbia suscitato in ambito musicologico quei dilemmi teorici su cui si sono invece a lungo interrogati gli studiosi del teatro di parola: se la rappresentazione debba intendersi come il prolungamento del testo, cioè come la traduzione solo "corporea" di quello che già il testo aveva detto, oppure se il testo sia da ritenersi "incompleto" (bucato) se non è poi definito dalla rappresentazione, posizione che postula quindi la subalternità o dipendenza del testo alla scena, o ancora se ambedue le prospettive non siano fuorvianti, dato che il passaggio dal testo alla scena si compie con un salto radicale, essendo ogni rappresentazione sempre e comunque un processo di totale re-invenzione del testo di partenza (per tali posizioni in campo teatrale cfr. Ubersfeld, 1984; Taviani, 1993; Ryngaert, 2006).

Questa situazione si è in parte modificata nel momento in cui anche in Italia, a partire dal secondo dopoguerra, si è andata imponendo nel teatro d'opera la moderna figura di regista (sulla nuova "arte" della regia cfr. Schino, 2003; Artioli, 2004; Alonge, 2006): via via che si allentavano i legami con la tradizione e si trasformavano i codici estetici e visivi (sulla scia del predominio ormai indiscusso del linguaggio cinematografico e poi di quello televisivo), è diventata un'esigenza imprescindibile per la

IL
REGISTA
DAL
SECONDO
DOPO-
GUERRA

stessa sopravvivenza del genere operistico la presenza di un mediatore tra autori-interpreti-pubblico. Di formazione e provenienza extraoperistica, egli è divenuto il nuovo autore del testo spettacolare, colui che esercita un' autonoma funzione creativa, dal momento che può immettere nell'opera diversi, e in taluni casi autonomi, significati drammatici. A partire dagli anni cinquanta, registi come Visconti, Strehler, Zeffirelli, Ronconi non solo hanno contribuito alla rivalutazione o alla semplice nobilitazione del testo scenico, adeguandolo ai nuovi standard rappresentativi della nostra epoca, ma hanno anche offerto una rilettura complessiva, talvolta assai originale, dei grandi capolavori del repertorio, mantenendo in vita un tipo di produzione che – nella logica dell'opera-museo – sarebbe stata altrimenti condannata all'oblio. In anni recenti, inoltre, i nuovi strumenti audiovisivi (prima i VHS, poi i DVD), immessi in forma massiccia sul mercato, hanno ulteriormente rafforzato la nostra percezione e consapevolezza della tridimensionalità dell'opera e accresciuto il peso del regista, intaccando quindi la consueta lettura bidimensionale (libretto-partitura) supportata per lungo tempo dall'industria discografica.

In questi ultimi decenni, gli studiosi del teatro d'opera sono stati quindi stimolati a svolgere ulteriori riflessioni proprio sulla scia di questa più moderna concezione di regia e dei nuovi supporti tecnologici applicati al settore lirico. A tal riguardo, nel caso di alcune libere o troppo ardite interpretazioni, in cui il regista ha provocato fratture e tensioni se non programmatiche divaricazioni fra testo drammatico-musicale e sua realizzazione scenica, ci si è posti il problema di quanta libertà possa avere il regista di modificare un'opera in una produzione moderna o quello, più generale, di come un teatro moderno debba mettere in scena un'opera del passato (Fabbri, 2007; Gallarati, 2007; Gossett, 2009; Guccini, Zoppelli, Bianconi, 2010; in precedenza si era occupato del problema solo Osthoff, 1986). Questi contributi critici, pur avendo il merito di porre le basi per un serio approfondimento di tali argomenti, non si sono sostanzialmente distaccati dal postulato del primato della musica. Partendo dal principio che il primo regista di un'opera è il compositore stesso, il quale imprime nella partitura la sua dimensione teatrale, quasi tutti gli scritti insistono su una serie di punti: il compito del regista è quello di rimanere fedele alla volontà dell'autore (o almeno alla "sostanza" dell'opera); pertanto egli deve conoscere pienamente la partitura del lavoro da mettere in scena (e il relativo libretto) in modo da non "tradire" i tempi e i modi della narrazione musicale; egli può sì esercitare la sua libertà creativa ma solo

per determinati fini: ideare una serie di immagini e movimenti adeguati alle volumetrie sonore della partitura o tutt'al più "tradurre" il sistema di segni e codici appartenenti al passato (quelli dell'opera da rappresentare) in quelli propri della nostra epoca, in modo da produrre sul pubblico di oggi lo stesso effetto cui mirava l'originale. Non manca anche chi si è spinto a compilare una lista contenente quelli che dovrebbero essere i «nuclei d'intangibilità nel riallestimento di un'opera del passato» (Fabbri, 2007, p. 360).

In realtà, del tutto refrattaria a ogni tipo di regolamentazione, la regia operistica contemporanea ha esplorato in questi decenni non una ma più strade (Guccini, 1988, 2010; Savage, 1998; Gossett, 2009):

a) la più rara è senz'altro quella che forse sarebbe oggi la più gradita ai musicologi, ossia la riproposizione filologica delle messinscene originali o comunque storiche: registi come Clayton Garrison e Gianfranco De Bosio hanno effettuato negli anni ottanta esperimenti di rivisitazione di messe in scena ottocentesche; il primo ha allestito la versione per San Pietroburgo della *Forza del destino* di Verdi (presso la California University a Irvine nel 1980), utilizzando bozzetti di scena originali, basati sui disegni preparatori di Carlo Ferrario per la ripresa alla Scala del 1869, e una disposizione scenica pubblicata; il secondo ha messo in scena l'*Ernani*, sempre di Verdi (al Teatro Comunale di Modena nel 1984), servendosi per le scene di alcuni bozzetti elaborati nel 1844 da Romolo Liverani e impiegando per i costumi e la gestualità dei cantanti altre fonti documentarie dell'epoca: in ambedue le esperienze, tuttavia, le pratiche sceniche ottocentesche sono state rivisitate criticamente e in alcuni ambiti, come quello dell'illuminotecnica, si sono evitati anacronistici ritorni al passato;

b) una seconda strada, in qualche modo assimilabile alla prima, è opera di registi che si collocano nel solco delle convenzioni e della mentalità del teatro lirico, ossia intendono la regia sì secondo tecniche moderne, ma mantenendosi nell'alveo dei suoi valori tradizionali: esponente tipico di questa tendenza è Franco Zeffirelli, i cui numerosi spettacoli operistici sono caratterizzati da grandi ricostruzioni storiche e una minuziosa cura del dettaglio e dell'ambientazione realistica (si vedano in particolare le sue regie per *La traviata*, *La Bohème*, *Carmen* e *Otello*);

c) una terza strada riguarda la cosiddetta regia "critica", in cui il regista, formatosi nell'ambito del teatro recitato, intende lo spettacolo lirico come espressione e commento delle intenzioni dell'autore: figure come Visconti e Strehler tendevano a enucleare all'interno delle opere da loro rappre-

sentate una tematica o un nucleo drammatico centrale (che ritenevano proprio dell'autore) che diveniva così la lente critica attraverso cui filtrare ogni ingrediente dello spettacolo, dalla costruzione del personaggio alla scenografia, dai costumi alla gestualità e alla prossemica; memorabili a tal riguardo sono le regie mozartiane di Strehler (relative alla cosiddetta "trilogia dapontiana") o alcune verdiane (come il *Macbeth* scaligero del 1975); così come le regie di Visconti, il quale tendeva talvolta a realizzare in termini scenici non solo l'azione drammatica ma anche le strutture formali della musica (Guccini, 1988); in anni recenti, un regista (allievo di Strehler) che si è collocato su questa scia è Piero Faggioni, che prima di allestire un'opera compie un capillare lavoro sui testi e i documenti d'epoca, curando in particolar modo lo studio del personaggio e di conseguenza la linea interpretativa dei cantanti-attori (Cremese, 2005-06);

d) una quarta strada, molto praticata oggi, è quella che è stata definita della regia "trasposta" (Gossett, 2009): i registi che seguono tale tendenza amano spostare la vicenda in luoghi e soprattutto in tempi diversi da quelli concepiti originariamente dagli autori; fra i moltissimi esempi si può citare il *Rigoletto* di Jonathan Miller (rappresentato alla English National Opera nel 1982) ambientato a Little Italy, ossia nella New York dei padrini e della mafia (dove si sente la celebre aria *La donna è mobile* proveniente da un juke-box); occorre in ogni caso sottolineare come la tecnica della trasposizione non significhi necessariamente un "tradimento" della sostanza drammatica dell'opera (ossia del soggetto e delle situazioni); anzi, in alcuni casi – attualizzando determinati conflitti che sono indipendenti dal tempo e dallo spazio – può contribuire a facilitare la decodificazione dello spettacolo da parte del pubblico;

e) una quinta strada, infine, è quella della regia "radicale" (una tendenza non sempre distinguibile da quella precedente): il regista organizza lo spettacolo in assoluta libertà e realizzando una sua personale idea dell'opera, ossia quest'ultima è solo un pretesto, una miccia per innescare la sua fantasia creatrice; in certi casi egli può addirittura organizzare lo spettacolo come vero e proprio anti-testo scenico in aperta dissociazione con i valori e i significati dell'opera rappresentata: un esempio tra i tanti è quello del *Don Giovanni* di Peter Sellars (rappresentato al Pepsico Summerfare Festival del 1986 e più volte ripreso), ambientato tra gli spacciatori del Bronx, in cui il regista opera una drastica divaricazione tra lo svolgimento musicale della partitura e una narrazione e un'ambientazione provocatoriamente contemporanee; oppure il trasgressivo *Un ballo in maschera* di

Calixto Bieito (allestito a Londra nel 2002 e poi ripreso a Barcellona), la cui scena d'apertura mostra i cospiratori seduti in bagno con le brache calate, quindi inserisce altri momenti provocatori, come l'orgia nel bordello di Ulrica e scene di sodomizzazione, il tutto ambientato nella Spagna di Franco.

In relazione a queste diverse e disparate tendenze riscontrabili nel campo della regia contemporanea le reazioni da parte di studiosi, critica e pubblico sono state molteplici e talvolta divergenti, anche se in generale si registra ormai una certa assuefazione, o per alcuni una malinconica rassegnazione, riguardo a una prassi realizzativa che almeno nelle produzioni delle maggiori istituzioni teatrali lascia ampio margine d'azione ai registi attuali. Riguardo a questi ultimi, eventuali dissidi possono caso mai sorgere con le direzioni dei teatri, per motivi di *budget*, con i direttori d'orchestra, particolarmente agguerriti nel difendere le prerogative della musica, o con alcuni cantanti, di solito propensi a mantenere certi *clichés* esecutivi piuttosto che a sottoporsi al *diktat* di figure provenienti per di più da contesti diversi rispetto a quello del mondo operistico. Ma, più in generale, sono soprattutto gli ingranaggi produttivi del teatro lirico a condizionare l'operare dei registi, ingranaggi che vanno conosciuti proprio per calibrare meglio il dibattito – forse a volte troppo teorico o idealizzato – riguardo a ciò che può fare o che dovrebbe essere una regia operistica. Mara Cantoni, una collaboratrice di Luca Ronconi – il quale ha rinnovato i codici rappresentativi non solo nel teatro di prosa ma anche in ambito operistico (Ronconi, 1986; Innamorati, 1996; Moscati, 1999; Guccini, 2010) – ha così descritto il meccanismo alla base di tutte le regie liriche:

Se mi si domanda: "Come lavora Ronconi nella regia d'opera?", la mia risposta è: "Esattamente come tutti gli altri registi". Si tratta di leggi tecniche di divisioni del lavoro e di tempi (che sono stretti, vanno dai quindici giorni ad un mese, ma difficilmente di più). La divisione interna del lavoro coinvolge centinaia di persone; inoltre lo spazio teatrale è rigidamente prefissato per cui non si può intervenire mutando lo spazio di palcoscenico, golfo mistico, platea, palchi. E c'è ancora la meccanica delle prove che è sostanzialmente sempre la stessa: ci sono le prove del coro (cento coristi piuttosto che cinquanta o centocinquanta), ci sono le prove con i cantanti (dei quali alcuni provano prima, altri solo all'ultimo, il protagonista fin dall'inizio...) che a loro volta provano da soli, in sala di regia (quindi lontani dal luogo dove avverrà la rappresentazione) con o senza coro; provano con il direttore d'orchestra in prova-pianoforte, provano con l'orchestra senza la scena; provano in scena senza l'orchestra... Insomma tut-

to questo avviene secondo degli ordini del giorno che vanno a confluire in una "prova d'insieme" e poi finalmente ci si avvia verso la "prima". Queste leggi di montaggio sono quelle a cui tutti i registi devono sottostare (passo riportato in *Innamorati*, 1996, p. 225).

DATE 1850?
Maggiore interesse suscita un altro nodo critico legato alla messinscena, un nodo peculiare questa volta del solo genere operistico: la regia (che sia fedele o meno) su quale "testo" deve basarsi? Può infatti apparire paradossale ma gran parte delle opere del repertorio ottocentesco italiano – quelle che in sostanza costituiscono l'ossatura della programmazione odierna – si fondano su partiture niente affatto "certe". Il famigerato "blocco testuale forte" rappresentato dai testi scritti di cui parlavamo in precedenza, e ritenuto dai più lo zoccolo duro per la realizzazione della messinscena, è in realtà un punto di partenza assai meno sicuro di quanto si possa credere; anzi, è un terreno alquanto scivoloso in cui si è impantanato un altissimo numero di rappresentazioni, dal momento che per molti anni si sono utilizzate partiture decisamente "corrotte" rispetto alle versioni originariamente ideate dai compositori. Ciò è dipeso tuttavia non dalla cattiva volontà dei registi o dei direttori d'orchestra bensì dalla mancata consapevolezza – protrattasi fino all'incirca agli anni settanta del Novecento – della problematica modalità di trasmissione dei testi musicali riservati al teatro d'opera.

In particolare, il lavoro dei compositori italiani, almeno fino all'Unità della nazione (quando vennero introdotte le norme sul diritto d'autore e garantita una maggiore tutela sull'integrità dell'opera), si avvaleva della stesura di partiture manoscritte, che non venivano poi stampate al momento della prima rappresentazione o subito dopo (come accadeva in Francia). Esse seguivano al contrario vie ben più tortuose, che portavano alla modifica anche sostanziale – via via che si effettuavano riprese dell'opera da un teatro all'altro e nel corso delle diverse stagioni – dell'assetto originale ideato dal compositore. Il processo di trasmissione delle partiture è stato ben studiato soprattutto per quanto riguarda l'opera italiana dell'Ottocento: agli inizi del secolo il manoscritto autografo del compositore veniva utilizzato solo per le prime rappresentazioni; per le riprese e la successiva circolazione i vari teatri facevano invece ricorso alle copisterie specializzate, che preparavano per la rappresentazione copie manoscritte della partitura, parti orchestrali e particelle

per i cantanti, ottenendo in cambio proventi dalla loro distribuzione; in genere utilizzavano l'autografo del compositore per effettuare le copie ma, in alcuni casi, ricorrevano anche a fonti secondarie se non c'era il tempo di consultare l'originale o questo era di difficile reperimento. In tale sistema, così poco controllato e controllabile, non mancavano tuttavia direttori di teatri e impresari che utilizzavano copie pirata perché vendute a prezzi più bassi, senza badare quindi alla fedeltà o meno dei manoscritti derivati dall'autografo. A ciò si deve aggiungere che molti copisti, non per frode o pirateria ma per errori involontari, potevano introdurre varianti o modifiche vere e proprie rispetto agli originali per l'incapacità di comprendere pienamente alcuni segni vergati dal compositore (soprattutto di articolazione e di dinamica) o potevano aggiungere segni propri se la scrittura dell'autore era lacunosa. Non va inoltre dimenticato che la revisione delle partiture (da parte degli autori o di maestri sostituiti) si rendeva talvolta necessaria per motivi di censura, per accondiscendere al volere di qualche interprete di grido o perché richiesta da cambiamenti intervenuti nel gusto o nello stile musicale, specie quando l'opera era rappresentata per molti anni di seguito o in contesti diversi da quello originario. Pertanto un autografo poteva dar luogo a una serie di copie manoscritte – copie revisionate dallo stesso autore, copie con errori involontari da parte dei copisti, copie pirata, copie con revisioni e modifiche portate dai mutamenti dovuti alle nuove esigenze di rappresentazione o a nuove mode stilistiche. Le cose non cambiano molto neanche dopo l'affermazione dell'editoria musicale e dopo l'ingresso in scena di Giovanni Ricordi, un copista della Scala, che – acquisito negli anni venti dell'Ottocento il cospicuo archivio del primo teatro milanese – intuisce i notevoli vantaggi che può ricavare dal noleggio delle partiture e di altro materiale esecutivo, nonché dalla vendita delle riduzioni a stampa per canto e piano delle opere più di successo. Non è il caso di ripercorrere ora le varie fasi di questo itinerario che – a partire dagli anni trenta – conduce dapprima ad una proficua alleanza tra editore e compositore (che d'ora in poi venderà all'editore e non più al teatro committente la proprietà dell'opera e tutti i diritti derivati in cambio di una percentuale sui noleggi e sulle vendite, incrementando così notevolmente i suoi guadagni), poi a una estensione delle edizioni a stampa nella seconda metà del secolo (che vanno progressivamente a sostituire le copie manoscritte e riguardano sempre più spesso l'intera partitura orchestrale e non più solo le riduzioni per canto e piano). Ciò

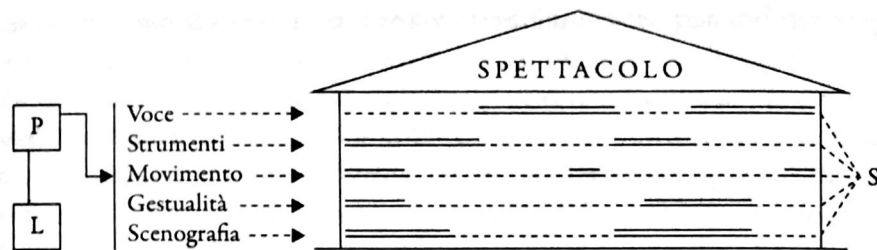
che conta osservare è che in ogni caso anche queste versioni a stampa, non sempre condotte sotto il diretto controllo del compositore (anche per la fretta con cui venivano approntate data l'alta richiesta), contenevano spesso un accumulo di aggiunte e ritocchi arbitrari, soprattutto a mano a mano che aumentava lo iato temporale tra la data di composizione e la data di pubblicazione delle opere in questione. All'inizio del Novecento, scomparsi tutti i compositori più noti del XIX secolo, quei testi preparati dai funzionari della casa Ricordi erano ormai sempre più lontani sia dall'autografo sia dalle tradizioni esecutive della loro epoca d'origine, presentando cambiamenti nelle linee vocali, armonie alterate, cadenze aggiunte, modifiche nella strumentazione, tagli di un certo numero di scene o arie e loro sostituzione con altro materiale variamente interpolato. A partire dagli anni sessanta del Novecento alcuni studiosi – tra cui in particolare il musicologo americano Philip Gossett – si sono contraddistinti per il tentativo di riportare questi testi ormai così contraffatti al loro disegno originale e hanno iniziato ad approntare delle edizioni critiche (a cominciare dalle opere di Rossini), per fornire agli interpreti, ai direttori d'orchestra e ai registi testi che fossero sempre più vicini a quella che doveva essere la forma originariamente concepita dal compositore. Non solo: in appendice ai volumi pubblicati sono state anche introdotte quelle varianti che si erano via via aggiunte nel corso della storia esecutiva dell'opera, in modo che gli interpreti potessero più consapevolmente scegliere quale versione adottare. Tale nuova coscienza critica ha portato alcuni tra i più sensibili direttori d'orchestra – come Alberto Zedda, Claudio Abbado, Riccardo Muti – a porre alla base delle loro esecuzioni (almeno per quanto riguarda le principali opere di Rossini e Verdi) proprio quei testi che erano il frutto di questo nuovo fervore filologico (per un'approfondita disamina di questi problemi cfr. Gossett, 2009). Negli ultimi anni il dibattito critico ha dovuto quindi affrontare oltre che il problema della libertà interpretativa del regista anche quello del rapporto tra ricerca musicologica e messinscena. In particolare, il principale nodo critico sembra oggi riguardare il grado di attendibilità delle partiture poste alla base dello spettacolo operistico, dato che ancora non molti teatri, e purtroppo un numero limitato di artisti, hanno mostrato interesse per questo genere di problemi (cfr. oltre, PAR. 3.3). Certo, messi in relazione questi due problemi (libertà del regista e attendibilità delle partiture), non si può fare a meno di notare un aspetto a dir poco paradossale: mentre sul piano della messinscena operistica il

regista sembra acquisire una libertà via via maggiore, sul piano dell'esecuzione musicale si tende a una fedeltà sempre più rigorosa alla partitura. In effetti, la compresenza di questi due fenomeni è meno casuale di quanto si creda: la nuova tendenza "filologica" che, sostenuta da volenterosi musicologi e direttori d'orchestra, si è impegnata in questi anni a restituire il testo "autentico" del compositore appare come il tentativo di difendere a oltranza un primato – quello della musica – proprio nel momento in cui si teme che stia per cedere irrimediabilmente lo scettro ai nuovi "signori" della scena.

1.5. Una percezione reticolare

Se dal punto di vista produttivo l'opera è un montaggio di competenze diversificate, pur all'interno di una gerarchia a polarità variabili, considerata come spettacolo compiuto, e quindi agli occhi dello spettatore, essa si trasforma in un sofisticato contrappunto di codici e di messaggi. In particolare, tale spettacolo mette in azione il canale visivo per la percezione dello spazio scenico, della scenografia e del corpo del cantante-attore, e il canale uditivo per l'ascolto della musica strumentale e della voce umana intonata (canto). Né deve essere trascurata la dialettica che viene a instaurarsi tra componente visiva e componente sonora, dato che – come hanno rivelato recenti studi sull'argomento (Chion, 2001) – nella combinazione audiovisiva non si "vede" la stessa cosa quando si sente e non si "sente" la stessa cosa quando si vede. Per quanto riguarda la relazione suono-immagine il fenomeno più importante è infatti quello che è stato definito del "valore aggiunto"; nei suoi studi sull'audio-visione nel cinema (ma in questo caso il discorso è calzante anche per l'opera), Michel Chion afferma:

Con l'espressione valore aggiunto designiamo il valore espressivo e informativo di cui un suono arricchisce l'immagine data, sino a far credere, nell'impressione immediata che se ne ha o nel ricordo che se ne conserva, che quell'informazione o quell'espressione derivino «naturalmente» da ciò che si vede, e siano già contenute nella semplice immagine. E sino a procurare l'impressione, eminentemente errata, che il suono sia inutile, e che esso riproduca un senso che invece introduce e crea, sia di bel nuovo, sia tramite la sua differenza con ciò che si vede (Chion, 2001, pp. 14-5).



Legenda: L: libretto, P: partitura, S: spettatore, —= attenzione dello spettatore nel corso della rappresentazione.

FIGURA 4 Testo-i/rappresentazione: pluridimensionalità e multimedialità dell'opera

Nello spettacolo operistico ciò che lo spettatore riesce a percepire è una struttura reticolare, che consente una fruizione multilineare e al tempo stesso segmentata, una sorta di grande partitura che offre diversità e ridondanze simultanee.

Come riassume il grafico di FIG. 4 (ovviamente qui semplificato rispetto alla reale complessità dei codici e degli intrecci scenici), l'attenzione dello spettatore può focalizzarsi simultaneamente o in via lineare su elementi differenti dei vari sistemi per cui, in ogni momento dell'opera, il significato dato dal livello verbale può essere arricchito e precisato (ma anche contraddetto) in una seconda dimensione, quella evocata dalla musica, la quale a sua volta può aprirsi a ulteriori livelli di senso grazie all'associazione con determinati segmenti dei codici linguistico e scenico. E se lo spettacolo dal punto di vista dei suoi autori è il frutto di un montaggio produttivo, il processo di fruizione da parte dello spettatore risulta il frutto di un montaggio recettivo. Come ha sottolineato la Ubersfeld (1984, p. 36), «è lo spettatore [...] che fabbrica lo spettacolo: egli deve ricomporre la totalità della rappresentazione». Lo spettatore, quindi, è costretto non solo a seguire la storia, ma a ricomporre in ogni istante dello spettacolo la figura totale di tutti i segni che concorrono alla rappresentazione.

In ogni caso, se la coesistenza e la sovrapposizione di codici e messaggi rendono lo spettacolo operistico (come del resto quello teatrale e cinematografico) un organismo tanto dinamico quanto polisemico, ciò non si traduce in una libertà interpretativa assoluta da parte dello spettatore, dato che questi esercita le sue possibilità di scelta pur sempre nell'ambito dei vincoli testuali, ossia all'interno della griglia rigidamente predeterminata dello spettacolo così come è stata concepita dai suoi produttori. A tal riguardo non deve essere trascurato quel fenomeno di gerarchizzazione

della struttura spettacolare che impedisce ai processi di significazione di vagare in ogni direzione. Nell'ambito della mutevole struttura della rappresentazione esistono sempre, infatti, una figura o un livello testuale in grado di polarizzare l'attenzione dello spettatore e facilitarne il processo di decodificazione: all'apice di tale gerarchia può collocarsi, ad esempio, un cantante di particolare richiamo, i cui virtuosismi o un certo stile di emissione vocale funzionano da catalizzatore all'interno dello spettacolo; anche il livello dell'intonazione del testo verbale, proprio per le sue caratteristiche esplicative nei confronti della storia e dell'intreccio, può funzionare da elemento-guida nel processo di decodificazione, permettendo altresì allo spettatore – proprio per la linearità temporale del suo decorso – di effettuare dei momentanei scarti d'attenzione al di sotto o al di sopra di esso per esplorare altre possibili reti di senso (tale livello negli ultimi tempi è stato enfatizzato con la prassi seguita ormai da molti teatri di proiettare il testo verbale su schermi posti sopra il palcoscenico per far comprendere meglio le parole agli spettatori); stessa funzione può svolgere l'apparato scenografico: la persistenza o il cambiamento di ambientazione visiva può costituire per lo spettatore un elemento di coesione o uno strumento di organizzazione e segmentazione delle fasi drammatiche. Sempre nell'ambito dei processi di significazione, strettamente connesso al principio della "gerarchia" della *performance*, è interessante segnalare quello di "evidenziazione", che è consapevolmente pilotata dagli autori: la musica (in particolare un'aria, una struttura formale o un timbro orchestrale) può funzionare come un fascio di luce, una sorta d'"inquadratura", che permette allo spettatore di distinguere e isolare una parte della *performance* rispetto al tutto.

La recezione dello spettacolo da parte dello spettatore è tuttavia condizionata da vincoli non solo testuali, ma anche contestuali: esistono alcuni presupposti recettivi – ossia l'insieme di fattori culturali, ideologici, cognitivi, emozionali – che condizionano il comportamento teatrale dello spettatore; esiste inoltre una "competenza" specifica che si attiva nell'atto della fruizione, ossia la capacità di comprendere le regole di un dato spettacolo, valide in una determinata epoca, nonché le leggi e le convenzioni proprie del genere (nella fattispecie quello operistico), oltre che quelle più generali inerenti all'arte del teatro. A questo riguardo fondamentale è il concetto di "orizzonte di attesa" elaborato, nell'ambito del sistema letterario, da Hans Robert Jauss (1978), secondo il quale un testo – mediante una rete di indicazioni – predispone il lettore a una forma precisa di recezione; in questo modo esso suggerisce un'attesa, un atteggiamento emozionale e

si configura perciò come un orizzonte della comprensione. Come sottolinea Michela Garda (1989, p. 12):

La possibilità di obbiettivare nel testo un orizzonte di attesa, cioè delle aspettative da parte del lettore, è fondamentale: innanzitutto senza di esse il testo cadrebbe in uno spazio vuoto, perché non avrebbe alcun riferimento al mondo e all'esperienza del lettore; in secondo luogo esso costituisce un punto di riferimento interno al testo rispetto alla soggettività delle interpretazioni dei diversi lettori.

Se un testo si iscrive nell'orizzonte d'attesa dello spettatore, al tempo stesso può anche giocare con esso, utilizzando tali aspettative (e la loro delusione) come elemento strategico o retorico per suscitare maggiore interesse o semplice sorpresa nel pubblico. In molti casi, inoltre, la modifica, l'alterazione o la vera e propria smentita dell'orizzonte d'attesa sono indice di novità, ossia del tentativo di rottura di un codice già noto, accettato e riconoscibile.

Dati questi presupposti, non stupisce che tali riflessioni abbiano suscitato un notevole interesse nell'ambito degli studi sul teatro d'opera, specie quello italiano, incentrato su una serie di convenzioni e basato sulla stretta interdipendenza tra programmazione e consenso del pubblico. Trasferendo tali concetti in ambito operistico, Lorenzo Bianconi afferma infatti:

Nella realtà del teatro d'opera l'«orizzonte d'attesa» dei destinatari ha un nome preciso, ed un raggio d'azione documentabile: esso è dato dal «cartellone» di quel dato teatro, di quella data città, ossia dalla somma degli spettacoli operistici offerti nell'arco di una o di tante generazioni alla collettività civile dei frequentatori. In tal modo, assimilato alla struttura stessa del cartellone, del repertorio corrente, l'orizzonte d'attesa può dar conto di un fenomeno d'importanza capitale, ossia delle alterne leggi che governano la durata, la sopravvivenza, la vitalità delle opere in musica (Bianconi, Pestelli, 1987-88, vol. 4, pp. XII-XIII).

Secondo questa prospettiva, ogni nuovo spettacolo dato in quello specifico teatro e in quella città verrà quindi misurato sulla base di quell'orizzonte d'attesa e, al tempo stesso, quel dato repertorio costituirà l'ambito di esperienza che ciascun uomo di teatro (drammaturgo o musicista) si porterà dietro e che condizionerà i suoi comportamenti compositivi. È stato tuttavia notato da alcuni studiosi come i concetti di "orizzonte d'attesa" e di "ambito di esperienza" siano complementari ma non precisamente sovrapponibili. Il "cartellone" costituisce infatti più l'ambito di esperienza

che non l'orizzonte d'attesa di un pubblico teatrale. L'insieme degli spettacoli rappresentati in un dato contesto e in un certo periodo di tempo influiscono sì sul bagaglio di esperienze musicali tanto degli spettatori quanto degli artisti, predeterminando le loro aspettative, ma poi ciascuno ha il proprio ambito di esperienze e il proprio orizzonte di attese sulla base di circostanze mutevoli (dovute alla classe sociale, al livello culturale, alla formazione, al luogo di provenienza o di approdo, alle esperienze artistiche precedenti e così via), per cui si verifica sempre una tensione tra esperienza ed aspettativa, condizione necessaria questa perché soprattutto nell'ambito dei processi creativi si possano produrre soluzioni nuove e sempre diverse, infrangendo così le convenzioni e i codici socialmente condivisi (Della Seta, 1998).

Sebbene in questi ultimi decenni gli studi di semiotica della recezione teatrale abbiano approfondito diversi aspetti di questo peculiare fenomeno – elaborando una serie di riflessioni sul concetto di "competenza teatrale" e su quello più ampio di "sistema di precondizioni recettive", riflessioni che vanno ad aggiungersi a quelle elaborate da Jauss –, pure non si può far a meno di notare un certo ritardo (in ambito teatrale e ancora di più in ambito musicologico) nell'affrontare questioni più specifiche riguardanti le modalità concrete con cui si svolgono le diverse operazioni di recezione durante lo spettacolo: ad esempio, come avviene il funzionamento dell'attenzione a teatro e quali fattori lo determinano? che ruolo svolge nell'atto recettivo il giudizio estetico? O ancora: in che rapporto si trovano, nella recezione dello spettatore, processi cognitivi e processi emotivi? Sono solo alcuni degli interrogativi che, sintetizzati da alcuni studiosi di teatro (De Marinis, 1999, p. 31), possono assai proficuamente illuminare aspetti simili della recezione in ambito operistico, per cui un approccio interdisciplinare in tale settore sarebbe senz'altro auspicabile. In questa prospettiva appaiono assai stimolanti da un lato gli studi che trattano dei processi percettivi e cognitivi legati alla musica (Peretz, 2002), dall'altro i contributi incentrati sul rapporto fra arti performative e neuroscienze che rappresentano una delle ultime tendenze della ricerca in ambito teatrale (Sofia, 2009; Falletti, Sofia, 2011). Una volta riconosciuta nella relazione tra esseri umani (l'attore e lo spettatore) la particolarità dell'evento performativo, è aumentato infatti l'interesse verso le discipline scientifiche che su tale relazione sono in grado di offrire essenziali strumenti di indagine. Importante a tal riguardo è la recente scoperta dei neuroni specchio, che

permettono di spiegare fisiologicamente la nostra capacità di porci in relazione con gli altri: quando osserviamo un nostro simile compiere una certa azione si attivano, nel nostro cervello, gli stessi neuroni che entrano in gioco quando siamo noi a compiere quella stessa azione, e anche il riconoscimento delle emozioni sembra poggiare su un insieme di circuiti neuronali che, per quanto differenti, condividono quella proprietà “specchio” già rilevata nel caso della comprensione delle azioni. È una frontiera della ricerca, questa, che forse può portare risultati utili anche nell’analisi della *performance* operistica, che intensifica – proprio attraverso il valore aggiunto della musica – il processo di rispecchiamento tra personaggio-cantante e spettatore, purché tale impostazione non si trasformi in una sorta di nuovo strutturalismo di tipo neurobiologico.

2

L’opera “made in Italy”

2.1. *Italianità* e identità nazionali

Abbiamo finora parlato delle componenti di base dell’*opera* intesa soprattutto come genere, come insieme di codici e segni che la distinguono da sistemi altrettanto pluridimensionali, quali il teatro recitato e il cinema. Ma in questo volume intendiamo occuparci non di opera in generale, bensì di *opera italiana*. Non è quindi inutile premettere a tal riguardo alcune riflessioni.

In principio era l’*opera* senza aggettivi. Il termine era di per sé sinonimo di *opera italiana*. È infatti nelle corti centro-settentrionali della penisola che questo peculiare tipo di spettacolo nasce (tra il 1590 e il 1600). È a Venezia che, nella forma impresariale, si consolida come genere e s’istituzionalizza, creando una propria tradizione e un proprio linguaggio. È dall’Italia inoltre che, dopo aver dilagato con rapida accelerazione nei teatri dell’intera penisola, partono *troupes* di cantanti, musicisti e scenografi per conquistare prima la Francia, quindi il resto d’Europa e del mondo. Questo intenso processo di “colonizzazione”, tuttavia, frena ben presto il suo slancio e, ad un certo punto, quasi inverte la rotta: a contatto con contesti differenti l’opera esportata suscita sì imitazioni e innesti, ma anche frizioni, polemiche, sussulti d’autonomia. Dai semi piantati dagli artisti italiani prendono così a germogliare frutti “ultramontani” o esotici, veri e propri mutanti, che si distaccano anche fortemente dal modello iniziale: nascono l’opera francese, l’opera tedesca, l’opera russa, l’opera insomma declinata in chiave nazionalistica, che – pur non aliena da influenze e scambi proficui con la cultura musicale e teatrale italiana – presenta caratteristiche e tradizioni proprie. Sebbene gli Italiani possano ritenersi i creatori del genere, oltre che di svariate migliaia di opere eseguite nei teatri di tutto il mondo, non si può dunque parlare di opera senza aggettivi, a