

14/5/1996

“Il melodramma e il canto”

a cura di
Daniel Oren

Ringrazio @ N° Courier Prof.
① il vice rettore Monticelli
per le splendide parole

Io devo parlarvi di melodramma e canto; è mia intenzione soffermarmi su Verdi e, se ce ne sarà il tempo, anche su Puccini. Sono convinto però che capire la loro attività e la problematica che affrontano, tra ciò che era stato fatto e ciò che era da fare, richieda una premessa, un breve profilo della storia del melodramma che ho preparato, sforzandomi di essere il più possibile conciso e semplice.

Sono felicissimo ~~enel~~ con voi
di trovarmi con voi
in questa piacevole occasione.

Il melodramma

Il melodramma o opera, che conta oggi quattrocento anni, compare nel periodo culminante della civiltà rinascimentale italiana quasi a coronarne l'esistenza e ad addolcirne il declino. Di questa civiltà, originata dall'umanesimo, si può anzi considerare l'ultimo prodotto, il più maturo, e, senz'altro quello di maggior successo nazionale e internazionale.

La storiografia della musica individua, per l'opera, molti e diversificati precedenti storici, quali sarebbero il dramma liturgico e le sacre rappresentazioni, diffuse non soltanto in Italia, ma in tutta l'Europa cristiana medievale.

Ciò è vero, ove si tenga conto che nessuna di queste rappresentazioni è di per sé un effettivo antecedente dell'opera, bensì forme che concorrono, con varia influenza, anche in ambito profano, nella costituzione della civiltà che dell'opera è madre. Il rinascimento in realtà segue un principio di opposizione alla cultura medievale, prediligendo, nel periodo classico, un passato d'elezione, che è oggetto d'emulazione e di ricerca. L'opera, quando nasce, è favorita da quest'antitesi.

Del melodramma infatti si può al massimo stabilire una data di nascita, la quale non attesta tanto un'ascendenza, quanto la maturazione delle condizioni della sua comparsa, con l'esigenza di opporre la monodia (canto a una voce) e lo stile rappresentativo alla polifonia vocale iniziata intorno al mille, e condotta a suprema perfezione nel '500 da Palestrina.

Nel 1581, dunque, a Firenze, Vincenzo Galilei, musicista e umanista, scrive un Dialogo della musica antica e della moderna, in cui contesta lo stile polifonico, proponendo di sostituirlo con una specie di recitazione che evidenzi prima di tutto la parola, poi il ritmo e infine il suono. Lo stesso Vincenzo Galilei ne dà un esempio nel circolo della Camerata dei Bardi, un gruppo di specialisti interessati all'identica problematica, mettendo in musica a una voce, "sopra un corpo di viole intonate", il canto dantesco del conte Ugolino e alcune Lamentazioni di Geremia. I componenti della Camerata non intendevano affatto comporre un'opera, ma semplicemente dotare un testo poetico di una melodia che riproducesse, a loro parere, l'antica melopea greca. Ottennero soprattutto un "recitar cantando", che venne quasi subito trasferito alla tragedia; poiché si pensava che la tragedia classica fosse interamente cantata, si ritenne di recitarla, secondo Jacopo Peri, servendosi di "un'armonia che avanzando quella del parlare ordinario scendesse tanto dalla melodia del cantare, che pigliasse forma di cosa mezzana".

Nasce così lo "stile recitativo"; e allo scopo di garantire la precisione del cantante nella declamazione, viene accompagnato da alcuni accordi realizzati col liuto o al clavicembalo su basso continuo.

Dalla collaborazione dei camerati nasce una Dafne, non proprio un'opera, ma una "favola pastorale", un genere di commedia già diffuso e affermato. La prima, vera opera di cui si abbia notizia è invece una Euridice del cameratista Jacopo Peri, composta su versi di Ottavio Rinuccini; e una Euridice compone anche il cameratista Giulio Caccini. Il soggetto è mitologico, secondo il gusto umanistico.

Ma la buona stella sotto cui nasce il nuovo genere d'arte splende nell'incontro con Claudio Monteverdi, un compositore che è "maestro di musica" alla corte del duca di Mantova, Vincenzo Gonzaga. Monteverdi ha dell'opera una profonda e immediata comprensione; soprattutto ne comprende la modernità che non è soltanto nella monodia. Bisogna sapere che la vocalità polifonica rinascimentale aveva carattere di universalità teocentrica, di partecipazione a una spiritualità che, trascendendo l'uomo, lo comprendeva. Era il canto di un'appartenenza, non l'espressione dell'individuo; nel campo musicale l'umanesimo antropocentrico non aveva fin qui dato i suoi frutti: la polifonia cinquecentesca era lo svolgimento massimamente dispiegato della spiritualità ascetica medievale.

Con la monodia il mondo musicale scopre l'uomo in quanto individuo; e con l'opera di Monteverdi lo scopre in quanto portatore di "affetti", secondo i termini del tempo, cioè delle passioni o moti dell'animo propriamente umani, contrapposti, per esempio, alle figure di elementi naturali quali i venti, che comparivano, parlanti come persone, nella letteratura di cui si dilettava l'umanesimo. "Ho visto li interlocutori essere venti", scriveva Monteverdi ad Alessandro Striggio, che gli aveva inviato per musicarlo "un librettino contenente la favola marittima delle nozze di Tétide"; "et s'aggiunge di più che li venti hanno a cantare...; cioè li Zéffiri et li Boreali; come caro Sig.re potrò io imitare il parlar di venti se non parlano! et come potrò io con il loro mezzo muovere li affetti!".

Queste parole di Claudio Monteverdi definiscono l'opera in senso sostanziale ed estetico. La musica deve fondersi col testo poetico ed esprimere gli "affetti" umani indicati "dall'orazione", dalla parola del libretto. Ovviamente non si tratta ancora dell'espressività ottocentesca; troppa acqua dovrà passare prima sotto i ponti: la musica deve scoprire le sue possibilità di piegarsi all'espressione, mentre non può superare di un balzo gli elementi formali del classicismo letterario; e tuttavia quello di Monteverdi è già uno stile in linea con l'espres-

sività dell'opera che oggi si conosce.

L'altro acuto talento di Monteverdi è relativo all'impianto drammatico dell'opera; mai gli sfugge che si tratta di una rappresentazione teatrale. Per raggiungere il suo scopo, quasi di perfezione nel fondere musica e poesia, producendo un "canto" a suo dire inedito, "de genere non più visto né udito", inventa lo "stile concitato" adatto a esprimere la drammaticità degli "affetti". La stessa novità fiorentina del "recitar cantando" è superata da Monteverdi: la ricerca dell'espressività della musica eleva il suo recitativo al più ampio melodiare dell'arioso. Infine inaugura l'uso del "pizzicato" e del "tremolo" degli strumenti ad arco.

La prima opera di questo compositore, rappresentata nel 1607 alla corte di Mantova con un'orchestra di quarantasei strumenti, tutti quelli allora conosciuti, è un Orfeo, il mitico innamorato di Euridice già apparso nei lavori di Peri e Caccini, e primo di una lunga serie di Orfei che entreranno d'ora in poi nella storia del melodramma. In quanto a soggetti dell'opera, Monteverdi non ha nulla di originale. Questi sono - e per la verità saranno sempre - prescritti tacitamente dal gusto del tempo, condizionando lo sviluppo dell'opera. Per esempio: nel 1632, nel teatro dei Barberini, a Roma, dove lo stile monodico è stato introdotto da Emilio de' Cavalieri con La rappresentazione di Anima e di Corpo, un'allegoria drammatica data nel 1600 nell'Oratorio della Vallicella, si rappresenta il Sant' Alessio di Stefano Landi su libretto di Giulio Rospigliosi, un cardinale letterato che sarà poi papa col nome di Clemente IX. Il soggetto dell'opera, oltre a concernere un protagonista non mitico, riguarda la vita di un santo, la cui leggenda, allora assai celebre, risaliva al XII secolo. Ora, un soggetto simile a questo primo esemplare nell'opera non ha seguito; fin dall'inizio il nuovo genere si configura come rappresentazione teatrale di soggetti non solo profani, ma mondani.

Il fatto risulta particolarmente evidente a Venezia, dove si trasferisce da Mantova, nel 1613, Claudio Monteverdi, per assumere l'incarico di "maestro di cappella" presso la Serenissima Repubblica. Qui, la "mozione degli affetti" incontra lo spirito edonistico di Venezia, molto meno intellettuale di quello fiorentino e mantovano. La città, di tradizione mercantile, riserva un'accoglienza cordialissima all'opera, che diviene il centro della vita sociale; e poiché c'è anche una tradizione democratica, a Venezia si aprono i primi teatri pubblici. Scoperta in un cenacolo di aristocratici, se non tutti di nascita almeno d'intelletto, l'opera trova così la sua destinazione popolare per principio, in quanto è fruibile da

tutti; ed è il pubblico di ogni ceto a decretare il successo dell'opera, ad affermarne la validità come genere e a garantirne la longevità.

A partire dal momento dell'affermazione, comincia per il melodramma quella che sarà sempre la sua croce e delizia: il rapporto opera-pubblico, che poi vuol dire tra esigenze della ricerca, altamente specialistica, e richiesta popolare. Da un lato l'opera vive solo per il pubblico, dall'altro, come vedremo, questo agisce talvolta da freno nei confronti dell'evoluzione dell'opera. Dopo la scomparsa di Monteverdi, il più grande operista italiano è Alessandro Scarlatti, attivo ai primi del '700 a Napoli, l'altra città che festeggia con calore la nascita dell'opera. A Scarlatti si deve la prima regolamentazione interna del melodramma, che aveva seguito, in consonanza col gusto barocco del pubblico, l'estetica del "meraviglioso", cioè non del bellissimo, ma dell'imprevisto, del sorprendente, ottenuto anche con l'invenzione delle macchine di scena, a scapito della dignità stilistica dell'opera musicale. Metastasio definirà quest'estetica leggera, avulsa dalla realtà umana, "peste ^{del 600} secentista". Si aggiunga che a Napoli, diversamente da Firenze dove prevale il poeta, e da Roma e Venezia dove prevale il musicista, prevale invece il cantante o virtuoso. Istituyendo il principio della propria decadenza, l'opera ^{barocca} ha puntato troppo sulle arie, che interrompono l'azione drammatica, e ha inaugurato l'era del "bel canto", offrendo insieme lo spunto all'arbitrio dei cantanti.

Scarlatti, che, per citare le sue parole, crede di dover "muovere e tirar l'animo dell'uditore alla diversità dei sentimenti che spiegano i varij accidenti del dramma", riconduce l'opera al fine individuato da Monteverdi. ^{stabilisce 3 sezioni} ~~Stabilisce tre sezioni~~ ^{per l'ouverture} ~~zioni per l'ouverture~~ (Andante, Adagio, Allegro); ^{fissa} ~~fissa~~ la struttura dell'aria ^{nella} forma col da capo; disciplina l'orchestra sulla base del quintetto d'archi; nella ritmica, impiega i tempi composti (6/8 - 9/8 - 12/8) all'uso della siciliana. Non è una rivoluzione, è una regolamentazione che qui si espone nei suoi termini fondamentali. Vediamo adesso che cosa ne pensi il pubblico. Il passo, che vi leggo, è tratto da una lettera del 1709, del conte Francesco Maria Zam-
beccari, che gli storici della musica non si sono lasciati sfuggire:

Scarlatti ha fatto l'ultima sua opera [L'amor volubile e tiranno] che non è piaciuta niente, onde s'avrà sempre la noiosità di sentirlo. Esso è un grand'uomo, e per essere tanto buono riesce cattivo, perché le composizioni sue sono difficilissime e cose da stanza, che in teatro non riescono. In primis, chi s'intende di contrappunto le stimerà; ma in udienza, in teatro di mille persone, non ve ne sono venti che l'intendano; e gli altri, non sentendo roba allegra e teatrale, s'annoiano. Poi, essendo roba tanto difficile, il musico (il can-

tante), che deve starci attentissimo per non fallare, non ha libertà di poter gestire a modo suo, e troppo si stanca. Onde universalmente il suo stile per teatro non è gradito; ché si vuole roba allegra, e salterelli (danze popolari) come fanno a Venezia.

Per essere tanto buono, dice qui il nostro conte, cioè artista di alto livello, Scarlatti riesce cattivo, noioso per il pubblico e stancante per i cantanti.

Non meno temibile del pubblico napoletano è il pubblico francese, che all'inizio oppone una resistenza all'introduzione in Francia di un genere d'arte sconosciuto, proprio delle corti italiane. La corte francese, abituata al ballet de cour, si dimostra insensibile agli sforzi divulgativi compiuti dalla regina Maria dei Medici, fiorentina di nascita, e sposa di Enrico IV. E' invece il cardinale Mazzarino, il primo ministro che governa la Francia durante la minorità di Luigi XIV, a imporre l'opera a Parigi, col gusto che gli deriva dall'essere italiano e dall'essere stato educato dai Padri dell'Oratorio di S. Filippo Neri, e al Collegio Romano. La storia tramanda che sapeva cantare e recitare. Nel 1645, in presenza della regina, il cardinale ministro fa rappresentare, in lingua italiana, Feste Theatrali per la Finta Pazza di Francesco Saccati, su libretto di Giulio Strozzi. Lo spettacolo ha un grande successo, anche perché gli spettatori sono impressionati, più che dall'opera in italiano che non capiscono, dalle macchine teatrali di Jacopo Torelli: un nome da ricordare, insieme col soprannome di "grand sorcier" aggiunto dai francesi. Da questo momento, a Parigi sono chiamati i più celebri compositori italiani, finché non sorge un'opera in lingua francese, di librettista e compositore francese, quali il poeta Pierre Perrin e il musicista Robert Cambert. Di quest'ultimo si conserva, negli archivi della Comédie Française, una lettera in cui rivendica il merito di aver dato inizio, nel 1658, al teatro musicale "comme ont faisait en Italie", come si faceva in Italia.

Il caso però vuole che il maggior operista francese sia un italiano naturalizzato francese, Jean-Battiste Lully, giunto a Parigi da Firenze all'età di tredici anni, nel 1646, per conversare in italiano con mademoiselle de Montpensier. Lully, per il favore del re, diviene sovrintendente alla musica. La sua prima opera, Psyché, è un adattamento del poeta Quinault di scene scritte in precedenza da Molière e Corneille per una comédie-ballet, uno spettacolo composito musicato sempre da Lully prima di quest'opera, rappresentata all'Accadémie Royale de Musique, nel 1678.

L'opera di Lully è contraddistinta dall'originalità del recitativo. A differenza degli spettatori italiani, che amano le arie in cui si esprime il "bel canto",

6

gli spettatori francesi prediligono il recitativo attraverso il quale seguono lo svolgimento dell'azione. E anche Lully lo ritiene la parte essenziale dell'opera; le arie hanno carattere occasionale: sono inserite soltanto in speciali momenti emotivi. Il recitativo di Lully ha un modello: si rifà alla declamazione della Comédie Française, e in particolare, come riferiscono gli storici, dell'attrice preferita di Racine, la ^{J. N. U.}Champevalé, la quale pare che recitasse in modo soavemente scandito, atto a ispirare un "giusto mezzo" tra la recitazione e il canto. Così l'opera di Lully è quasi il corrispettivo in musica del teatro raciniano che impera nella Francia del grand-siècle.

Per il suo studiatisimo recitativo, Lully pretende la stretta subordinazione del libretto alla musica, mentre l'opera prevede, come regola fissa, di essere preceduta da un'ouverture - in seguito molto imitata e detta "alla francese" - e da un prologo inserito tra l'ouverture e il primo atto. Il prologo è un breve spettacolo allegorico, con fine encomiastico, rivolto alla casa regnante. Questo ^oschemma classico dell'opera durerà in Francia molto tempo ancora dopo la morte di Lully, fino alla sua decadenza intorno al 1750.

Sul principio del XVIII secolo, a fianco all'opera seria nasce in Francia l'opéra-comique. Il genere è inizialmente tenuto da compagnie girovaghe che fanno la parodia di tragedie e di opere serie, mischiando ai dialoghi parlati dei brani cantati; ma è condotto a dignità d'arte da Charles-Simon Favart e da sua moglie, madame Favart, che oltre a essere attrice, cantante e ballerina, è anche autrice di testi teatrali. Uno di questi testi, Bastien et Bastienne, che riduce a opera comica Le Devin du village di Jean-Jaques Rousseau, da Favart è consegnato da musicare a Mozart, dodicenne. (^{olo p m}dodicenne)

In Germania il melodramma inizia prima che in Francia, con una Dafne di Heinrich Schütz, il maggior compositore tedesco del seicento. Schütz tra l'altro studia in Italia, alla scuola di Giovanni Gabrieli, a Venezia, dove viene a conoscenza dello stile monodico e delle opere di Claudio Monteverdi. La sua Dafne, rappresentata nel 1627 nel castello di Hartenfels, presso Torgau, in occasione di nozze principesche, è una libera traduzione in tedesco, del poeta Martin Opitz, della Dafne di Rinuccini musicata da Jacopo Peri.

Dal 1678, anno dell'apertura, al 1738, anno della chiusura, l'Opera di Amburgo è il centro intorno al quale ruota il teatro musicale della Germania. Ad Amburgo si cerca di elaborare uno stile tedesco dell'opera, emancipato dai modelli italiani, sia in relazione alla composizione delle musiche, sia in relazione alla scrit-

tura dei libretti tenuta in Germania in altissima considerazione. A differenza dei libretti italiani -i cui soggetti sono in prevalenza storici e mitologici- i libretti tedeschi si ispirano alla Bibbia e non escludono avvenimenti d'attualità come l'assedio di Vienna da parte dei turchi, del 1683. Quest'avvenimento è trattato nell'opera Cara Mustapha di Johann Wolfgang Franck, rappresentata nel 1686, a tre anni dal fatto.

Una particolarità dell'opera tedesca è la presenza in scena di un "komische Person", un personaggio comico quasi completamente staccato dall'azione drammatica, con una sua individualità sempre mutevole, non tipizzata, che si esprime in canzoni strofiche, spesso scritte in dialetto, o per irridere alla serietà dei protagonisti del dramma, o per avanzare critiche sulla società e sugli avvenimenti recenti.

Tutt'altro indirizzo, però, da quello accennato segue il maggior talento musicale del tempo, Georg Friederich Händel, che con lo stile italiano assume senz'altro anche la lingua. L'unica opera conservata del periodo amburghese di questo compositore, un'Almira, del 1705, è parte in tedesco e parte in italiano. In seguito Händel compie in Italia un viaggio di tre anni, soggiornando in tutti i maggiori centri operistici: Firenze, Roma, Napoli e Venezia. In Italia compone opere in lingua italiana, un Roderigo per Firenze, intorno al 1707, e una Agrippina di strepitoso successo, nel 1709, per Venezia. Anche a Londra, dove si trasferisce in via definitiva a partire dal 1710, Händel compone opere unicamente in lingua italiana, debuttando nel 1711, al Teatro Haymarket londinese, con un Rinaldo.

In tal modo continua a Londra la tradizione inglese di apertura alla musica italiana, risalente al XV secolo, e non interrotta nemmeno dalla ricerca, ottimamente riuscita, di Henry Purcell di creare un'opera inglese, con una Dido and Aeneas del 1689.

Gli altri paesi aperti all'influenza dell'opera in stile e lingua italiani, prima dell'ulteriore apertura dei paesi slavi, fino alla Russia, sono la Spagna e l'Austria. Alla corte di Vienna, dal 1730, è attivo, come poeta cesareo, Pietro Metastasio, che succede nell'incarico ad Apostolo Zeno, poeta di corte dal 1718 al 1728. Al nome di Metastasio, insieme con quello di Ranieri de' Calzabigi, è connessa la riforma del melodramma promossa dal compositore tedesco Christoph Willibald Gluck.

Al tempo di Gluck, nel pieno del XVIII secolo, la riforma del melodramma, specialmente nella sua variante buffa, si è in effetti resa necessaria. La ripetitività

delle formule -spiega Gluck nella prefazione all'Alceste del 1767- e gli "abusi dovuti... a una malintesa vanità dei cantanti o a una troppo docile remissività dei compositori... hanno deformato l'opera italiana e reso ridicolo e seccante quello che era il più splendido degli spettacoli". *naturalmente non più più*

Già Pietro Metastasio aveva intrapreso una riforma del melodramma, a cominciare dai libretti, con l'autentica poesia dei testi letterari e col fondamento etico dei drammi. I personaggi di Metastasio sono motivati nei loro comportamenti, secondo i principi razionali dell'Arcadia, l'accademia che sorge in Italia nel 1699 con scopo di un più ampio rinnovamento culturale, e che prelude alla ragione illuministica. Ranieri de Calzabigi, dopo aver applicato il modello di Metastasio, si oppone anche a quello, e propone di fondere l'opera italiana con l'opera francese in una specifica Dissertazione. Il suo parere è che: "la poesia più adatta alla musica sia la più bella poesia, e la musica più adatta alla poesia sia la più bella musica". Non è esattamente un principio estetico, ma la definizione del problema capitale del melodramma: il rapporto libretto-musica. Un operista lavora su un libretto; perché l'opera risponda tanto alle esigenze degli intenditori quanto del pubblico inesperto, Mozart dirà che "la cosa migliore sarebbe che un buon compositore... incontrasse quella che è una vera araba fenice: un buon poeta". Gluck, che è uno studioso del recitativo di Lully e ha musicato all'inizio della sua carriera i libretti di Metastasio, nell'incontro con Calzabigi, autore in particolare dell'Alceste, individua nella "semplicità, verità e naturalezza" i "supremi principi estetici" di "tutte le manifestazioni artistiche"; "e non vi è regola -spiega sempre nella prefazione all'Alceste- che io non abbia messo spregiudicatamente da parte per lo scopo di raggiungere un logico effetto". La riforma dunque consiste nell'eliminare l'immotivato e il superfluo e nel fondare l'opera in una indispensabile essenzialità.

Il successo di Gluck è grande, e anche il merito; tuttavia una svolta nella storia del melodramma non avviene per continuità e diffusione dei suoi principi. Intorno al 1770, in Germania, ha inizio, con lo Sturm und Drang, un movimento che rivoluziona il pensiero e l'estetica in modo che va molto oltre il teatro musicale. Dopo la rivoluzione francese e il periodo napoleonico, concluso nel 1813, si diffonde, irresistibile e ovunque in Europa, la cultura romantica. Le vecchie formule hanno le ore contate, benché proprio in chiusura del suo primo ciclo storico l'opera italiana riesca a produrre gioielli d'arte come il melodramma giocoso di Cimarosa, Il matrimonio segreto, del 1792.

Che si tratti della chiusura di un ciclo e non di una crisi irreversibile lo dimostra il fatto che in Italia nascono, tra il 1792 e il 1813, quattro dei maggiori compositori del futuro: Rossini, Donizetti, Bellini e Verdi. Dall'indagine storica delle loro opere risulta che la crisi ereditata dal settecento non concerne la musica, ma investe la letteratura dell'opera e la drammaturgia. Il problema definito da Calzabigi è sempre valido, e più che mai lo sarà nei periodi romantico e post-romantico.

Tra la riforma di Gluck e il romanticismo ottocentesco si situa l'attività di Mozart. Il musicista nasce a Salisburgo nel 1756 e muore, a 35 anni, nel 1791. Il suo primo, conclamato capolavoro teatrale, Il ratto del serraglio su libretto di Stephanie, rappresentato a Vienna nel 1782, è in lingua tedesca e in forma di Singspiel, un genere parlato e cantato, di origine popolare, in cui sono armoniosamente fusi da Mozart elementi stilistici propri del Singspiel, dell'opéra-comique e dell'opera buffa italiana. Un melodramma integrale è invece il lavoro successivo, in lingua italiana, Le nozze di Figaro, su libretto dell'abate Lorenzo da Ponte, rappresentata sempre a Vienna nel 1786. Circa questo soggetto, tratto dalla commedia di Beaumarchais, Lorenzo da Ponte scrive nelle sue Memorie:

... io concepì facilmente che l'immensità del suo genio domandava un soggetto esteso, multiforme e sublime.

Sono parole da citare, perché definiscono anche l'opera: una vetta assoluta nella storia del melodramma, in cui lo stile musicale caratterizza situazioni e personaggi nettamente, con l'equilibrio elegante, garbato della ragione settecentesca. Mozart presenta una summa dell'arte operistica fino a questo momento; ed è giusto chiudere il quadro storico della prima fase del melodramma, rilevando che se tutto deve cambiare, Mozart però consegna a chi viene dopo di lui delle forme ancora aggraziate ma non frivole, anzi dotate di un'umanità sentita e ragionevole.

La fase ottocentesca del melodramma, che si apre in circostanze mutate, presenta una problematica anch'essa mutata. Più che una storia dell'opera, dunque, sono adesso interessanti i problemi che i compositori devono affrontare. Nessuno può riproporre in forma sterile i tipi sociali vivificati da Mozart, senza che si rida di loro piuttosto che con loro; almeno dove la disposizione al riso è più pronta dell'indignazione, come nel caso di Rossini, il compositore attivo in Italia al principio dell'ottocento, e che rappresenta, specialmente con Il Barbiere di Siviglia del 1816 (un altro Figaro dopo quello di Paisiello e di Mozart), l'estremo

bravo uol

limite della tolleranza razionale settecentesca. La forza innovativa del suo stile è nel ritmo. La musica non disegna più i soliti personaggi col garbo di prima, ma li immette senza complimenti in una corrente ritmica che li travolge, se non hanno l'accortezza di rinunciare alla loro stereotipia. Rossini non è né solidale né indulgente con un mondo statico. Lo investe di ironia; e con essa inaugura una dialettica che nega valore agli stereotipi mentre li usa, incidendo così sul gusto del pubblico che si trova a essere transitato inavvertitamente sulle sponde dell'opera nuova. E' indicativo, al riguardo, il parere espresso nel 1824 da Hegel, il filosofo idealista dell'ottocento romantico:

Ho sentito il Barbiere di Rossini per la seconda volta. Bisogna dire che il mio gusto si sia molto depravato, perché trovo questo Figaro molto più attraente di quello di Mozart.

Rossini è un vero baluardo contro il riflusso nel passato dell'opera italiana. Apre una via irreversibile, proprio mentre dilaga nell'Europa della restaurazione la sensibilità romantica che fa cambiare la richiesta pubblica sul teatro musicale, costretto in fretta a trasformarsi da teatro speciale a teatro tout-court. Voglio dire, con questo, che il melodramma non poteva fin qui rappresentare ogni cosa. La conclusione tragica, ad esempio, prevista d'ora in poi per quasi tutte le opere e accettata dal pubblico, prima degli anni venti dell'ottocento sarebbe stata intollerabile per gli spettatori, così nell'opera seria quanto nella buffa: il teatro musicale è concepito fin dall'origine come commedia leggera, a lieto fine. Ancora nell'Orfeo di Gluck - per circoscrivere tutta la sensibilità riformista - il finale tragico della favola mitologica è mutato in lieto fine, per non deludere l'aspettativa del pubblico che assegna tradizionalmente all'opera uno scopo evasivo, diverso da quello più posato del teatro di prosa. Questo è il luogo deputato a rappresentare la tragedia, sulla quale inoltre grava un pregiudizio assurdo d'ordine estetico e a risvolto sociale: i suoi protagonisti possono essere soltanto personaggi altolocati, pena la perdita di verosimiglianza del testo teatrale. In altre parole: secondo quest'estetica, una persona di umili natali non sarebbe in grado di sostenere un conflitto tragico e risulterebbe perciò inverosimile in teatro; può tutt'al più comparire in contesti leggeri o comici, della prosa e dell'opera, dai quali però sono rigorosamente esclusi la problematica del vivere e la sofferenza dell'umanità.

Qui, ovviamente, manca la possibilità di seguire l'ipocrisia sociale dell'argomento, quanto le contraddizioni implicite nei principi estetici. Si può solo rilevare, in opposizione, che il romanticismo presenta la tendenza a un cambiamento

generale della cultura, rifiutando le poetiche formalistiche e raziocinanti, in favore del sentimento ritenuto universale, egualitario e contemporaneamente rispettoso dell'individuo. L'uomo romantico si riconosce nel sentimento più che in qualsiasi altra cosa. Prima ancora che in letteratura, dunque, che giunge al pubblico indirettamente, attraverso il libro, nel periodo romantico si registra un ampliamento dei soggetti operistici, con ulteriore evoluzione dell'opera in senso popolare e di trasformazione del suo teatro. Ciò che comporta un notevole problema di ordine drammaturgico, sconosciuto all'epoca precedente. Nel settecento poteva porsi un problema di poesia o non poesia letteraria dell'opera, ma non di discrepanza formale tra libretto e musica. Le categorie formali del librettista e del musicista erano le stesse, indipendentemente dal valore artistico dell'opera compiuta. Nell'ottocento invece gli scrittori dei libretti si aggiornano con molta maggiore lentezza dei compositori della musica, col risultato che il problema drammaturgico, teoricamente a carico della librettistica, è quasi integralmente risolto dai compositori, e specialmente da Verdi. In Italia, dov'è più forte la tradizione classica, il musicista ha maggior libertà formale del letterato. I soggetti dei libretti cambiano, ma non cambiano le forme che rimangono arretrate, discrepanti coi nuovi soggetti, quindi faticose, costrette a ripetersi e a dilungarsi anche per esprimere una cosa semplice, a scapito dell'essenzialità dell'azione scenica:

Le raccomando la brevità -scrive Verdi in una delle moltissime sue lettere in proposito ai librettisti- e ora che incomincia l'azione non la lasci cadere.

Non disperdersi, cercare la "parola scenica" come Verdi diceva, ossia una delineazione in pochi tratti di penna dei connotati che fanno conoscere un personaggio appena entrato in scena e ne determinano la connessione con l'insieme, per concentrare l'attenzione sulla molla del dramma, sull'azione, sono gli imperativi che si impongono a questo punto contro il formalismo esornativo, esterno e fine a se stesso. Il rinnovamento del teatro musicale non può avvenire al di fuori della conquista di nuovi principi formali per il dramma; e Verdi ne è consapevole, anche se applica il suo talento drammaturgico empiricamente, opera dopo opera, senza trarne delle teorie. Parlare di Verdi quindi significa tener conto della doppia valenza del suo talento. Non esiste prima un Verdi drammaturgo, che tiranneggia i librettisti, e poi un Verdi musicista. Esiste un Verdi operista completo,

in cui entrambe le componenti formali dell'opera sono presenti e agenti in simultanea. E' una nuova visione del teatro musicale, che Verdi stesso scopre di possedere quando la applica con decisione, dopo l'opera d'esordio, Oberto, conte di S. Bonifacio, rappresentata alla Scala di Milano nel 1839, con discreto successo, e dopo Un giorno di regno, un'opera buffa vecchia maniera, rappresentata sempre alla Scala nel 1840, che è un totale insuccesso, un fiasco, come si dice in gergo, aggravato dal fatto che il titolo dell'opera si presta all'ironia: non c'è critica giornalistica del tempo che non pronostichi al lavoro un solo giorno di regno. E' come se Verdi, per scoprire la propria identità artistica, dovesse consumare un confronto con la persistenza di vecchi schemi. L'impatto è sgradevole, ma ha la funzione di un indirizzo in negativo. Nessuno può indicare a Verdi la forma dell'opera nuova, se questa non esiste ancora, ma il sussistente gli fornisce la definizione inequivocabile del non-nuovo. Il punto è raggiunto, sia pure attraverso un fiasco, mentre l'opera nuova, dov'è presente l'identità di Verdi, si rivela al pubblico della Scala nel 1842, con Nabucco, titolo abbreviato dell'originale Nabucodonosor, su libretto di Temistocle Solera.

La caratteristica di questo testo, che Solera modella sul Moïse e le altre opere francesi di Rossini, è di favorire indirettamente il compositore presentandogli quattro quadri distinti, ognuno con un titolo emblematico. E' come un grande affresco a-temporale, staccato dai soggetti che avevano corso in Italia. La visione di Verdi, che pure si applicherà ai temi maggiori del romanticismo, quali la scoperta del medioevo, della storia e del sentimento individuale, è così libera di palesarsi più che romantica nella "tensione" etica del musicista - "un'eticità dell'arte", come scrive il critico Luigi Baldacci - "che lo portava sempre al di là dell'intrattenimento, dell'edonismo, dello spettacolo o anche del risultato musicale fine a se stesso".

Il libretto un po' insolito di Nabucco è un colpo di fortuna per questo Verdi + fondamentale, per dir così, nemico dell'evasione, che assumerà bensì le tematiche del suo tempo, ma dall'alto di uno sguardo prospettico sull'opera nuova che non rischia più di smarrirsi nella provvisorietà dei soggetti di moda.

E il soggetto di moda appunto - l'innamorato romantico con i suoi eccessi - in Nabucco è assente. E' assente anche l'individuo; il protagonista è collettivo, o corale, ed è caratterizzato da un canto all'unisono che esprime la sofferenza del popolo ebraico nella cattività di Babilonia. E' un canto eroico senza enfa-

si, dove l'eroismo è la "virtù" nel "patire", che travalica col senso etico la tematica romantica del sentimento individuale. Il sentimento del singolo non è negato o disperso, è orientato dal ^{tema melodico} del "Va pensiero" al sovra-individuale. Questo coro, troppo celebre per essere avvertito oggi nella sua novità, in cui si esprime il talento completo di Verdi, simultaneamente melodico e drammatico, è sovra-individuale non perché è cantato da molti, ma perché è corale la stessa melodia: essa produrrebbe l'identico effetto di collettività unanime anche se fosse cantata da una voce sola. L'insieme vale per l'individuo e l'individuo per l'insieme, inscindibilmente.

Ed eccoci con ciò arrivati al punto che differenzia la musica precedente da quella nuova di Verdi. Questa fa "corpo" coi temi del soggetto trattato e col soggetto intero, e lo trasporta, lo muove all'interno dell'opera perfettamente identificata con lui. I due elementi non si possono scindere senza snaturarli: la musica rinvia a quel soggetto e il soggetto a quella musica, in forza di un'arte che li ha congiunti in un organismo unico, concreto e inconfondibile.

Voglio farvi qualche esempio