



20. H. Sellier dans le rôle de Rhadamès
(Paris, Bibliothèque de l'Opéra)

TEATRALITÀ FRANCESE E SENSO SCENICO ITALIANO NELL'OPERA DELL'OTTOCENTO

Gilles de Van

Il tema che devo trattare è la storia di un profondo malinteso, storia lunga, complessa ed impegnativa. Lunga perché questo malinteso dura praticamente da tre secoli nella vita lirica dei due paesi. È vero che la mia relazione dovrebbe limitarsi all'Ottocento ma l'opera ottocentesca, francese come italiana, se comporta evidenti rotture, non può prescindere da un passato che risale al Seicento. Complessa perché attesta, su piccola scala, tutta l'ambiguità dei rapporti fra la cultura di due paesi che non a caso sono detti fratelli o sorelle latine. Ora, tutti sanno quali nodi di amore e di odio, di gelosia e di ammirazione, possano implicare i rapporti familiari, un impasto che spesso riesce incomprensibile per gli estranei alla famiglia. Impegnativa infine, perché un tentativo per vederci chiaro in questo lungo confronto fra due concetti della teatralità lirica costringe a proporre, più che indiscutibili verità, ipotesi, suggerimenti e magari anche opinioni personali.

QUALCHE PREMessa. Comincerò ricordando alcune note differenze fra le due tradizioni operistiche dalle quali derivano conseguenze importanti per il mio assunto:

1) L'opera nasce in Italia nei primi anni del Seicento, mentre in Francia il suo inizio si colloca su per giù settant'anni più tardi, in seguito alla rappresentazione in Francia di opere italiane; questi spettacoli creano quello che Catherine Kintzler chiama "le traumatisme italien": "un monde se révèle, dont on est à la fois émerveillé et furieusement jaloux; il faut s'en emparer et,

bien entendu, faire mieux".¹ Ne risulta quindi che "l'opéra français se pense contre l'opéra italien",² e non è esagerato affermare che questo miscuglio di ammirazione, gelosia e volontà di far meglio è presente in tutti i critici, Ottocento compreso, che trattano dell'opera italiana. Inutile quindi ricordare l'imponente letteratura che il parallelo fra le due opere ha suscitato, e le numerose *querelles* che in genere sono dispute franco-francesi più che franco-italiane.³

2) La nascita dell'opera italiana non è accompagnata da una saggistica di carattere estetico-teorico, ma da dichiarazioni programmatiche di coloro che partecipano a questa creazione: pochissimi sono i trattati del Seicento. La trattatistica si mette in moto con un certo ritardo, agli inizi del Settecento e in parte sulla scia della prima grande *querelle* francese sui meriti comparati dell'opera italiana e francese, quando l'opera è già un genere ampiamente sviluppato ed estremamente popolare, sicché questi trattati hanno una scarsa influenza sulla prassi dell'opera, soprattutto quando la criticano. Perfino Metastasio, che tanto ha contribuito a razionalizzare questa prassi e a darle una base teorica, si mostra spesso severo sugli artisti del suo tempo — musicisti o cantanti —, ma come chi deplori un male insanabile.

Per giunta, questa riflessione aveva spesso un carattere pratico: valga come esempio il *Corago* che è del Seicento, o anche il dialogo di Pier Jacopo Martello (1714) che, se da una parte sviluppa una riflessione teorica sui rapporti fra l'opera e la tragedia, dall'altra si profonde in consigli pratici che sono delle ricette più che delle regole; per non parlare del celeberrimo *Teatro alla moda* (1720), che è una satira del malcostume operistico. In altri termini, la nascita e lo sviluppo dell'opera hanno in Italia un carattere prettamente empirico.

In Francia invece, la creazione di un genere nazionale è stata immediatamente percepita come una sfida al sistema drammaturgico classico lungamente discusso ed elaborato da Corneille ed altri pensatori. Ragione per la quale inizia quasi subito una messa a fuoco dei problemi estetici e teorici connessi all'opera, parallelamente ai primi saggi di *tragédie lyrique*; questo fin dalla lettera dedicatoria di Pierre Perrin all'Arcivescovo di Torino (1659): partendo da una serrata critica dell'opera italiana, ne deduce i criteri da applicarsi ad una corretta drammaturgia lirica. Si tratta insomma di giustificare l'esistenza di questo nuovo genere rispetto alle regole del teatro classico, e va ricordato che le discussioni sul teatro (indi, per forza di cose, sull'opera)

¹ C. KINTZLER, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve, 1991, p. 186. Lavoro fondamentale per un approccio estetico e filosofico dell'opera francese.

² *Ibid.*, p. 185.

³ Su cui si trova un'abbondante bibliografia in R. DI BENEDETTO, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, 6, pp. 1-76: 72. Cfr. anche ampi stralci di vari saggi in E. FUBINI, *Musica e cultura nel Settecento europeo*, Torino, EDT, 1986.

coinvolgevano intellettuali del calibro di Corneille, Descartes, Boileau, Fontenelle, Bossuet; come sappiamo, i successori, Rousseau, d'Alembert, Diderot ed altri enciclopedisti non saranno da meno.

3) L'opera italiana si sviluppa quindi in uno spazio estetico "aperto", senza troppo badare agli ammonimenti dei vari Crescimbeni, Muratori, Gravina o Algarotti, ed oscilla fra favola e storia, fra aderenza alla parola e vocalità pura, fra ricerca di coerenza, di organicità e frammentarietà.⁴ L'opera francese si sviluppa invece in uno spazio teorico "chiuso", che le assegna limiti precisi da non varcare, ma le lascia anche un territorio da esplorare. Ovviamente, queste frontiere sono quelle che corrono fra la *tragédie lyrique* ed i vari generi teatrali esistenti e di già fortemente codificati.

4) Renato Di Benedetto sottolinea giustamente "il ruolo centrale del cantante" nel processo di elaborazione dell'opera italiana, vuoi perché a questo processo partecipavano personalità come Caccini, compositore e cantante, la cui preoccupazione centrale non era teorica ma relativa alla prassi esecutiva; vuoi perché molto presto i compositori, Cavalieri, Jacopo Peri, Marco da Gagliano, presero coscienza dell'importanza di buoni interpreti e vi insistettero nelle loro prefazioni. Tutti sanno poi come col tempo questa centralità del cantante divenne sempre più evidente, nel bene come nel male. Un simile fenomeno non si trova in campo francese, anche se ovviamente ciò non significa che l'opera francese non si valesse di interpreti prestigiosi.

I. TRAGEDIA E FAVOLA

"VRAISEMBLABLE ET MERVEILLEUX". Da queste quattro premesse, derivano alcune conseguenze fondamentali che vorrei ora ricordare. L'opera francese si orienta in un territorio dai limiti ben definiti ed arginato dall'ingombrante presenza di un rigoglioso teatro in prosa, ma la sua organizzazione non è affatto lasciata al caso. Catherine Kintzler definisce la *tragédie lyrique* come una tragedia alla rovescia (il suo termine esatto è "parallélisme inversé"⁵) per cui le regole che valgono per la tragedia sono "capovolte", ma ne è richiesta l'applicazione con non minor rigore. I criteri tradizionali (le tre unità, la verosimiglianza, la necessità, la proprietà) sono adattati al nuovo genere che non è quindi meno codificato della tragedia.

Chiave di volta di questo sistema è la "vraisemblance" che, all'opera, è concepibile solo come favola o "merveilleux". In altri termini, il "merveilleux" è il "vraisemblable" dell'opera. Come scrive graziosamente Marmontel, citato da Castil-Blaze (e qui arriviamo all'Ottocento), "la musique y fait le

⁴ Su questa nozione di drammaturgia dell'opera italiana, vedi C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana* cit., pp. 72-162.

⁵ C. KINTZLER, *op. cit.*, p. 245.

charme du merveilleux, le merveilleux y fait la vraisemblance de la musique".⁶ L'opera è quindi considerata, per riprendere una definizione di Cahusac che si ritrova molto spesso variamente formulata, come le "théâtre des enchantements".⁷

Ben lungi dallo scomparire nell'Ottocento, questa definizione si ritrova regolarmente enunziata dai critici: nel suo *Essai sur l'opéra français*, Victor-Joseph Etienne de Jouy, librettista di *La Vestale* e di *Fernand Cortez* e, in collaborazione, di *Guillaume Tell*, non esita ad affermare: "Je me représente la muse de l'Opéra sous la figure de l'enchanteresse Armide, dans un séjour magique où la nature entière est soumise à ses lois".⁸ Pochi anni dopo, Eugène Briffault definisce l'opera francese con ingenua presunzione: "Cette gloire de notre pays, cette féerie de l'Occident qui semble si souvent rivaliser de luxe, de splendeur, d'éclat et de prestige avec la magie des légendes orientales".⁹

Si obietterà che Jouy è un tradizionalista, ma in realtà questa opinione è condivisa da quasi tutta la critica: nello stesso opuscolo che ho appena citato, Briffault tesse le lodi del famoso dottor Véron, direttore dell'Opéra, e Castil-Blaze, che invoca l'autorità di Marmontel, diventerà un fervido ammiratore degli Italiani. Quanto a Théophile Gautier, appassionato combattente della battaglia di *Hernani*, a proposito de *Le Drapier* di Halévy (1840), evoca con lirismo il "théâtre des enchantements":

L'opéra est [...] le dernier asile des dieux, des sylphides, des nymphes, des princes et des princesses tragiques; la grossière réalité n'y est pas admise; c'est un petit monde éblouissant d'or et de lumière, où l'on marche sur les nuages aussi facilement que sur la terre; où, du sein de cristal des flots, s'élèvent en chantant de blondes naïades aux yeux verts, avec des coraux dans les cheveux; les charmantes superstitions de la féerie y sont acceptées comme des articles de foi.¹⁰

Si noterà l'ultima frase di Gautier: quello che non può essere creduto sulla scena della Comédie Française è credibile all'Opéra. In modo analogo, Jouy accetta che le leggi della natura (che imperano nella tragedia) si sottomettano alla magia di Armida. L'uno come l'altro ribadiscono la specificità della verità nel mondo dell'opera rispetto al teatro di prosa ed escludono che

⁶ CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France*, Paris, Janet et Cotele, 1820, p. 91.

⁷ C. KINTZLER, *op. cit.*, p. 275. Cfr. anche pp. 184-185, 208, 231 nota, 255-356 sgg.

⁸ V.-J. E. DE JOUY, *Essai sur l'opéra français*; figura nelle opere complete dello scrittore ed è stato ripubblicato e presentato da A. GERHARD, che lo assegna al 1826: *Incantesimo o specchio dei costumi. Un'estetica dell'opera del librettista di "Guillaume Tell"*, in *Bollettino del Centro rossimano di studi*, Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1987, nn. 1-3, pp. 47-91: 49. L'allusione ad Armida è chiaramente un'allusione all'opera di Lully. Cito da questa riedizione.

⁹ E. BRIFFAULT, *L'opéra*, Paris, Ladvocat, 1834, p. 3.

¹⁰ T. GAUTHIER, *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Hetzel, 1859, tomo 2, p. 14-15.

le regole che valgono per l'uno siano valide per l'altro. Jouy ricorda del resto che "l'austère vérité doit être bannie d'un théâtre où tout est prestige", e Castil-Blaze, con termini quasi identici, consiglia di evitare quest'austera verità perché distrugge l'illusione dell'opera.¹¹

Questa volontà di separare la tragedia dall'opera crea un problema di classificazione dei generi, che Jouy risolve ascrivendo la musa lirica all'epopea. Con la ben nota volontà tassonomica dei Francesi, il librettista della *Vestale* scrive infatti: "La muse épique doit présider à l'invention du sujet, et celle de la tragédie en régler l'ordonnance".¹² L'opera diventa insomma una specie di epopea favolosa, regolata secondo i canoni della tragedia.

Questa dottrina, elaborata nel Seicento e nel Settecento ed ancora viva nell'Ottocento, ha delle implicazioni sulle quali è opportuno insistere: la prima è che se l'opera deve fuggire "l'austera verità", il soggetto non deve essere troppo drammatico; l'effetto dell'opera è infatti il "ravisement", per riprendere la terminologia di Cahusac,¹³ e questo rapimento è ben diverso dalla catarsi che la tragedia si propone (per quanto ambigua possa essere questa nozione).

Così mi spiego la curiosa reazione di Auber davanti al libretto di *Gustave III*, che il dottor Véron riferisce nei suoi *Mémoires d'un bourgeois de Paris*:

M. Auber accepta le poème de *Gustave*, mais l'ouvrage lui paraissait peut-être trop dramatique pour être musical. Le cinquième acte du *Bal masqué* lui inspira des airs de danse du tour le plus original, le plus vif et le plus charmant.¹⁴

Sembra proprio, sotto la penna del direttore dell'Opéra, che le danze spigliate ed allegre del quinto atto abbiano per scopo di temperare quel che di tragico ha la vicenda. Ora, tutti sanno che la reazione di Verdi fu esattamente opposta e che lo infastidì l'aspetto convenzionale del libretto. In questa prospettiva, i dissensi fra Scribe e Verdi sull'organizzazione dell'ultimo atto dei *Vêpres*¹⁵ diventano perfettamente chiari: il musicista voleva mantenere la pressione del dramma fino al massacro finale, il librettista voleva temperarla con la diversione del matrimonio di Hélène et Henri.

La reazione di Auber non è quindi atipica: nella conclusione della presentazione de *La Juive*, scritta da Philarète Chasles in un'operetta divulgativa, si legge:

¹¹ V.-J. E. DE JOUY, *op. cit.*, p. 66 e CASTIL-BLAZE, *op. cit.*, p. 92.

¹² V.-J. E. DE JOUY, *op. cit.*, pp. 64 e 65.

¹³ C. KINTZLER, *op. cit.*, p. 231.

¹⁴ Ampî stralci di queste memorie del direttore dell'Opéra negli anni cruciali del grand opéra sono stati ripubblicati con il titolo *L'Opéra de Paris 1820-1835*, Paris, Michel de Maule, 1987, p. 130.

¹⁵ Analizzati da A. GERHARD in "Ce cinquième acte sans intérêt". *Preoccupazioni di Scribe e di Verdi per la drammaturgia de "Les Vêpres siciliennes"*, in *Studi verdiani*, 4 (1988), pp. 65-86.

Telle est cette histoire pleine de larmes, qui eût sans doute imprimé au spectateur une terreur trop vive pour être dramatique et surtout musicale, si l'habileté des auteurs n'avait mêlé à tant de tristesse cette magnificence qui laisse quelque temps reposer la terreur, en séduisant et captivant les yeux.¹⁶

Si noti l'ultima frase del critico: il diletto degli occhi deve far da contrappeso a quanto di troppo terribile vi potrebbe essere nella vicenda. E qui giungiamo ad una seconda implicazione: la spettacolarità, fin dall'inizio caratteristica dell'opera francese è, nella logica del sistema, da una parte l'equivalente nel mondo dell'opera del grandioso nel mondo della tragedia, dall'altra la manifestazione visiva del "merveilleux". Quindi non solo è tollerata ma è necessaria, giacché, come afferma La Bruyère,

Il ne faut point de vols, ni de chars, ni de changements aux *Bérélices* et à *Pénélope*; il en faut aux *opéras* et le propre de ce spectacle est de tenir les esprits, les yeux et les oreilles dans un égal enchantement.¹⁷

Da questa necessaria spettacolarità nasce, secondo me, l'ambiguità del "realismo" delle scenografie dell'Ottocento. Queste scenografie, a volte di una stupefacente precisione, realizzano un compromesso fra la spinta al realismo che caratterizza l'epoca e il tradizionale richiamo al "merveilleux". L'illusionismo della *féerie* mitologica o orientale è sostituita dall'illusionismo della realtà, che quando sia attuato con talento, produce lo stesso "ravisement". Quando si leggono le recensioni di Théophile Gautier, sempre molto attento agli aspetti visivi dello spettacolo e molto prolisso nel descriverli, non si sa se lo colpisce il realismo della resa visiva o la capacità di creare l'illusione di essere trasportati nel Medioevo o in Oriente.

Lo stesso Jouy, che identifica l'opera con il giardino di Armida, raccomanda agli scenografi la massima esattezza nella riproduzione dei costumi. Si veda per esempio l'inizio della descrizione della *Juive*, fatta dal già citato Chasles: "Venez! le moyen âge tout entier va se déployer devant vous. Cérémonies ecclésiastiques et féodales, bourgeois fiers de leurs corporations, cardinaux magnifiques, chevaliers, bannerets, cimiers reluisants"... Segue una lunga enumerazione e Chasles conclude: "Notre époque de démocratie sceptique et de régularité administrative se rejette avec plaisir sur les souvenirs d'un temps pittoresque et d'une société aux mille nuances, qui jamais ne renaîtront". Il tono del critico, con quel "Venite!", è da imbonitore da fiera che promette meraviglie al credulo passante.

Non sorprende quindi il candido stupore dei musicisti italiani davanti ai fasti scenografici parigini: "Viddi la *Juive* alla grand'Opera — scrive Donizetti ad una rappresentazione dell'*Ebrea* nel 1835 — e dico viddi che per musica

¹⁶ *Les Beautés de l'opéra* a cura di T. GAUTIER, J. JANIN, P. CHASLES, Paris, Soulié, 1845.

¹⁷ Citato da C. KINTZLER, *op. cit.*, p. 255.

popolare non ce n'è. — L'illusione è portata al colmo [...]. Giureresti esser cosa vera. Argento vero e cardinali quasi veri"¹⁸ (della frecciata contro la musica dirò più tardi).

Siamo passati insomma dal "merveilleux" classico al "merveilleux" moderno. L'anello di congiunzione ci è fornito da Jean-Toussaint Merle: per questo critico classicheggiante, il modello insuperato ed insuperabile di drammaturgia lirica è *Armide* di Quinault e Lully. Egli ammette tuttavia che il repertorio tradizionale non conviene più, e che quello greco (Gluck, in altri termini) annoia. Propone quindi di trovare "un autre genre de merveilleux, peut-être moins classique mais plus amusant" e raccomanda, per scovare nuovi soggetti, di esplorare "nos vieilles chroniques, nos spirituels fabliaux, les traditions populaires et les croyances du Moyen Age".¹⁹ Siamo nel 1827 e *Robert le diable* non è lontano!

IL PRIMATO DEGLI AFFETTI. In area francese quindi, se l'organizzazione drammatica dell'opera deriva dalle regole del teatro classico, l'impostazione generale ha una spiccata tendenza edonistica, da *divertissement*. La cornice è meno rigida per quanto riguarda l'opera italiana, che soggiace a tensioni contraddittorie: come ho detto, essa si sviluppa in uno spazio teorico aperto e non ha da fare i conti con una potente tradizione teatrale. Questa libertà le permette di invadere un campo libero, che comprende la mitologia, la favola, ma anche la storia, vera o leggendaria. La storia, praticamente assente dall'opera francese, entra pienamente nella sfera dell'opera italiana con i libretti di Busenello e continuerà ad albergarci con i vari Alessandro, Giulio Cesare, Ottone e Tamerlano.

D'altra parte, benché sia di matrice letteraria, l'opera diventa presto l'affare di cantanti, impresari, uomini di teatro insomma, che mirano al successo, all'effetto, e quindi ad uno slittamento verso l'edonismo spettacolare. Quest'evoluzione è ammessa da certi critici: un Pier Jacopo Martello ammette che si va all'opera per "nuotar nel piacere", e vede in questo spettacolo "un componimento, che per piacere vuol essere sregolato", non senza un accenno ironico ai "sovracigli più austeri" che rifiutano l'opera.²⁰ La tolleranza di Martello si oppone al razionalismo dottrinario dei Francesi; allo stesso tempo, il suo dialogo spinge dolcemente l'opera verso un tipo di spettacolo essenzialmente edonistico e spettacolare, molto affine all'opera francese, giacché richiede: "molta architettura con varî punti, che ostenti lunghezza e larghezza di siti molto maggiore del vero. Giardini con vere

¹⁸ G. DONIZETTI, *Epistolario*, a cura di G. ZAVADINI, Bergamo, Istituto d'Arti Grafiche, 1948, p. 370.

¹⁹ J. T. MERLE, *De l'opéra*, Paris, Baudoin, 1827, p. 22.

²⁰ P. J. MARTELLO, *Della tragedia antica e moderna*, a cura di H. S. NOCE, Bari, Laterza, pp. 277, 281, 296.

fontane, derivate in scena con arte; una vista di mare con l'onda spumosa che si volteggi".²¹

Tuttavia, per quanto vago e lontano sia il riferimento alla tragedia greca, esso continua a valere come un invito alla dignità stilistica ed all'intensità espressiva dell'opera. Molto presto i musicisti più esigenti vedono in questo spettacolo la possibilità di trattare vicende in cui agiscono uomini e donne di cui la loro arte può potenziare gli "affetti": è noto il desiderio di Monteverdi che i suoi personaggi ci commuovano perché son uomini e non semplici deità o allegorie: "mosse l'Arianna per esser donna, e mosse parimenti Orfeo per esser omo, e non vento".²²

Quest'intensità emozionale degli affetti nell'opera italiana sarà riconosciuta fin dall'inizio della prima *querelle* dall'abate italianofilo Raguenet (1702) e anche, in certo qual modo, dal suo avversario Lecerf de la Viéville (1704) in quanto, pur deplorando che gli Italiani travalichino i limiti della ragionevolezza e del buon gusto, ne riconosce la forza espressiva e l'originalità. Metastasio, che sempre difese il rapporto di derivazione dell'opera italiana dalla tragedia antica, cercò di combinare l'espressione degli affetti e la coerenza dell'azione. Voltaire ammise questa rassomiglianza tra la tragedia e l'opera italiana, aggiungendo che:

[...] dans plusieurs tragédies-opéra du célèbre abbé Metastasio, l'unité de lieu, d'action et de temps, est observée: ajoutez que ces pièces sont pleines de cette poésie d'expression, et de cette élégance continue, qui embellissent le naturel sans jamais le charger.²³

È vero che, sul tardi, Metastasio giunse a dire che detestava la "presente musica drammatica"²⁴ ed unì le sue recriminazioni a quelle di altri letterati come l'Algarotti, il Planelli o il Milizia. Va tuttavia osservato che, al di là di queste critiche (sulla pretesa della musica di spadroneggiare, sugli abusi dei cantanti, sull'eccessivo scarto fra recitativo ed aria, ecc...) o di stroncature più radicali (si pensi a Crescimbeni che deplora "Questo guazzabuglio di personaggi [che] fu cagione del total guastamento delle regole poetiche"²⁵), sussiste l'aspirazione ad uno spettacolo che sappia unire la dignità della tragedia e la potenza emotiva della musica.

È indubbio che le varie tendenze che abbiamo sommariamente elencato potevano rivelarsi contraddittorie se, come ci ricorda Dahlhaus, "la differenza tra il primato dell'affetto e il primato del meraviglioso resta essenziale".²⁶

²¹ *Ibid.*, p. 277.

²² Citato da R. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 10.

²³ VOLTAIRE, *Dissertation sur la tragédie, à son Excellence Querini*.

²⁴ Lettera a F. G. di Chastellux del 29 gennaio 1766, in P. METASTASIO, *Tutte le opere*, a cura di B. BRUNELLI, IV, Verona, Mondadori, 1954, pp. 435-440: 436.

²⁵ G. M. Crescimbeni (1700) citato da R. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ C. DAHLHAUS, *op. cit.*, p. 85.

Comunque, nonostante i ben noti abusi dei cantanti, nonostante le rigidzze formali, nonostante le pastoie che l'ordinamento dell'opera barocca impone al musicista, la tradizione lirica italiana aveva raggiunto due obiettivi importanti: 1) la libertà di scegliere il proprio soggetto in un repertorio ampio, che includeva la favola, la leggenda, la storia, il poema cavalleresco ma anche la tragedia, e quindi di creare personaggi 'magici' come Armida ma anche austeri come Catone; 2) la possibilità, per il musicista, quando aveva il talento di un Monteverdi, Scarlatti, Vivaldi o Haendel, di addentrarsi liberamente nella selva degli affetti e dei destini umani; la posizione teoricamente subalterna della musica ("ministra ed ausiliaria della Poesia" come dice l'Algarotti) era compensata da una situazione di fatto, in cui essa era di rango equivalente o anche superiore a quello della poesia; il che permetteva al musicista di non limitarsi alla funzione esornativa concessagli ma di partecipare ai momenti essenziali della vicenda e di adoperare gli strumenti della sua arte per la costruzione del dramma.

UN PROFONDO MALINTESO. Da queste differenze d'impostazione derivano incomprensioni e malintesi tra le due tradizioni, che contribuiscono a chiarire i loro diversi concetti della teatralità: dal Seicento all'Ottocento la "sregolatezza" dell'opera italiana sconcerta la critica francese e si scontra con la granitica convinzione della superiorità del teatro francese. Questa certezza è già di Pierre Perrin quando scrive, nel 1659, a proposito dell'opera italiana: "ce ne fut qu'un caprice de Musiciens habiles hommes en leur art, mais tout à fait ignorants en la poésie".²⁷ La ritroviamo logicamente nel Settecento, ma anche, e non meno radicata, nel pensiero dell'Ottocento.

In questo campo, i miei connazionali dimostrano una presunzione pari alla loro ingenuità. Cominciamo con Jouy, che afferma che nel campo lirico "nous avons cependant acquis la plus incontestable supériorité sur tous les théâtres de l'Europe", e poco dopo soggiunge: "Les Italiens sont les premiers qui aient mis le drame en musique; mais Quinault n'en est pas moins l'inventeur du véritable opéra".²⁸ Certo, Jouy è un letterato e per giunta un tradizionalista, e la sua arroganza è comprensibile, ma troviamo le stesse affermazioni presso musicisti come Reicha nel suo *Art du compositeur dramatique*, o Choron et Lafage che, nel loro *Manuel de musique vocale et instrumentale*, cantano all'unisono su questo tema, o ancora come Castil-Blaze. Valga come solo esempio un'affermazione di Choron: "C'est à la supériorité de son théâtre national que la France doit la supériorité de son drame lyrique".²⁹

²⁷ C. KINTZLER, *op. cit.*, p. 191.

²⁸ V.-J. E. DE JOUY, *op. cit.*, p. 63 e 64.

²⁹ A. E. CHORON et A. DE LAFAGE, *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*, Paris, Roret, 1836-1838, p. 71; A. REICHA, *Art du compositeur dramatique*, Paris, Farrenc, 1833. Vedi anche CASTIL-BLAZE, *De l'opéra en France* cit., p. 58.

C'è quindi un pregiudizio favorevole al librettista francese che, erede di una gloriosa tradizione, sa fare dei libretti secondo le regole, anche se queste producono delle "pièces bien faites" piuttosto che dei veri drammi (ma appunto, come abbiamo visto, non è detto che l'estetica francese tendesse veramente al dramma!). Solo i veri scrittori come Musset o George Sand non condividono questo pregiudizio: Théophile Gautier è sempre molto ironico verso Scribe, "nature antipoétique par excellence", che ci sa fare ma scrive come un cane.³⁰

Non meno tetragono è il pregiudizio che porta il critico francese a considerare a priori che il libretto italiano è pessimo. Quantunque i libretti francesi siano ora buoni ora pessimi, né più né meno di quelli italiani, con sorprendente unanimità la critica francese parla degli "stupides libretti des Italiens".³¹ Reicha liquida il problema senza troppi scrupoli notando che l'opera italiana serve solo il musicista, ed aggiunge: "Mais aussi leurs poèmes sont le plus souvent de mauvais canevas auxquels on ne fait pas attention".³² Le cause addotte sono sempre le stesse: mancanza di una poetica coerente e di regole, inesistenza di una tradizione teatrale nazionale, mancanza di preparazione culturale dei professionisti dello spettacolo (così la pensano Choron et Lafage).

Gli appassionati dell'opera italiana, e non son pochi, vogliono salvare l'opera italiana, ma la loro difesa parte spesso dagli stessi pregiudizi: c'è chi, come Stendhal, canzona la mania francese di giudicare il libretto: "il faut être un littérateur français pour s'aviser de juger un opéra par le mérite des paroles".³³ Gautier osserva che la poesia mediocre è più tollerabile in italiano che non in francese, perché più adatta al canto. Nel 1856 Castil-Blaze, un tempo difensore dell'opera francese, pubblica un'ardente difesa dell'opera italiana in cui, partendo da una serrata critica della prosodia musicale dell'opera francese (Auber, Hérold, Meyerbeer), conclude che l'opera può solo essere italiana: "Les Italiens ont inventé l'opéra; les Italiens ont modelé, fondu la statue dont ils ont gardé le moule".³⁴ Insomma, Castil-Blaze dice l'esatto contrario di Jouy, ma in fondo partendo dagli stessi presupposti!

Questa generosa difesa nasconde infatti un'implicita riserva; si salva solo una parte dell'opera italiana: il canto. Gli Italiani cantano meglio dei Francesi e poco importa che cantino delle stupidaggini. Si profila insomma una dicotomia fra vocalità italiana e drammaticità francese di cui dovrò

³⁰ T. GAUTHIER, *Histoire de l'art dramatique en France...* cit., tomo 2, p. 15.

³¹ J. T. MERLE, *Lettre à un compositeur français sur l'état actuel de l'opéra*, Paris, Barba, 1827, p. 35.

³² A. REICHA, *op. cit.*, p. 13.

³³ STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Les Introuvables, Editions d'aujourd'hui, 1977, p. 118.

³⁴ CASTIL-BLAZE, *Sur l'opéra français. Vérités dures mais utiles*, Paris, Castil-Blaze et Legoux, 1856, p. 5.

riparlare. Questo pregiudizio sulla pessima qualità dei libretti italiani ha un suo rovescio che ho spesso incontrato: se il critico ha la piacevole sorpresa d'incontrare un operista italiano drammaticamente valido, ciò vuol dire che è "infranciosato". Choron et Lafage (1836-1838) osservano che negli ultimi vent'anni i librettisti italiani si sono ispirati a testi francesi, ed aggiungono: "Ce système leur a parfaitement réussi, car, par ce moyen, ils ont obtenu des pièces intéressantes et d'une conduite raisonnable".³⁵

Si veda per altro il giudizio di Théophile Gautier su Verdi: "De la musique française il a pris la fidélité au sens des paroles et des situations", e in un'altra recensione lo scrittore osserva: "Verdi était, de tous les maîtres étrangers contemporains, le plus facile à naturaliser sur la scène de l'opéra, à cause de son génie réglé et rationnel".³⁶ Riaffiora insomma la già menzionata dicotomia: il canto è italiano, la drammaturgia è francese. Il che non impedisce a Gautier di ammettere onestamente, ma contraddittoriamente, che dopo Gluck (che del resto l'annoia), ed escluso Verdi, cui riconosce un genio drammatico, Meyerbeer è il solo vero drammaturgo apparso in Francia: tre musicisti di cultura non francese!

IPOTESI SUL MALINTESO. A questo punto, davanti ad una tale coerenza nella visione francese dell'opera italiana presso avversari come presso i cosiddetti "dilettanti", vorrei proporre alcune osservazioni ispirate da una lunga familiarità con le due culture: ricordo che il teatro classico francese era ed è ancora in parte la chiave di volta del nostro sistema educativo, con la trilogia Corneille, Racine e Molière. E la chiave di volta della nostra metodologia è "l'explication de texte". Ora, verso quali valori teatrali ci indirizzano questi due pilastri del sistema francese?

Prima di tutto a concepire il personaggio come un complesso di motivazioni e di impulsi che vanno catalogati, enumerati e ricostruiti nel loro ordinamento e nella loro dinamica. Poi a concepire il dramma come un congegno logico di cui si devono rinvenire le articolazioni: quindi natura analitica del personaggio e logica organizzativa del dramma.

Tutti i giovani francesi hanno sudato per spiegare perché Fedra confessa o non confessa il proprio amore per Ippolito, o perché Chimène non respinge Rodrigue! Ne risulta che la *forma mentis* francese davanti ad un testo teatrale ha un carattere prevalentemente analitico e logico. L'ideale è sempre quello di un organismo teatrale che sembra essersi fatto da sé, oggettivo, autonomo, e di cui si scopre che si regge per coerenza interna, come il mondo si regge grazie alle leggi fisiche. L'enorme successo del wagnerismo

³⁵ A. E. CHORON et A. DE LAFAGE, *op. cit.*, p. 261.

³⁶ T. GAUTHIER, *Histoire de l'art dramatique en France...* cit., tomo 4, 20 ottobre 1845; tomo 5, p. 207.

in Francia si spiega in parte con l'importanza attribuita dal compositore in *Opera e dramma* al doppio problema della motivazione dell'azione e dell'organicità del dramma. Non è escluso che l'importanza attribuita al criterio logico ed analitico — che non può pienamente essere applicato nello spettacolo lirico — abbia contribuito a sospingere l'opera verso il *divertissement* temperato da una corretta applicazione delle regole.

Scribe, tipico librettista dell'Ottocento francese, offre una forma degradata e commerciale di queste esigenze, ma lo stesso Gautier riconosce la sua ingegnosità di fabbricatore e la sua abilità nell'ordire un intreccio. Egli è esemplare in quanto offre uno spettacolo fondamentalmente edonistico ma astutamente congegnato dal punto di vista tecnico.

Ora, è ovvio che Verdi, come altri musicisti italiani ottocenteschi, affonda in un humus in cui predominano altri valori teatrali: per quanto riguarda il personaggio, il criterio che a Shaw sembrava essenziale, dell'evidenza, dell'attitudine ad imporsi allo spettatore ed a suscitare la sua adesione (Stendhal se lo spiegava dicendo che "l'italien est esclave de la sensation du moment"). Ciò naturalmente non toglie che i grandi compositori siano attenti alla credibilità del comportamento dei loro personaggi, vale a dire all'attendibilità delle loro motivazioni. Per dirla in parole povere, la gelosia di un personaggio in Italia convince non perché è ampiamente giustificata da quei motivi che appunto "l'explication de texte" ha per scopo di enucleare, ma perché è così fortemente espressa e suggestiva che non può che essere validamente motivata. L'intensità degli affetti nelle arie italiane è del resto un punto fermo degli italianofili, da Ragueneau in poi. E qui riappare l'importanza del cantante, di quello che ha per compito di rendere scenica e sensibile questa forza dell'affetto, e qui si giustifica l'importanza sempre fondamentale per i musicisti italiani dell'interprete che deve incarnare questa "presenza" — e non già questo "discorso" — in cui si concentra la credibilità del personaggio.

D'altra parte, è noto a tutti quale importanza Verdi attribuisce al ritmo di uno spettacolo, all'economia dei pezzi, alla loro giusta distribuzione; ora il ritmo non si confonde con l'organicità logica dell'intreccio anche se, ovviamente, non vi può essere un vero ritmo senza un minimo di coerenza. Wagner e Verdi sono esemplari di questa differenza fra organicità dello sviluppo e ritmo degli avvenimenti. È chiaro che questi valori italiani (evidenza e verità della "posizione" del personaggio, ritmo dell'insieme) sono direttamente legati alle esigenze musicali (pezzo chiuso ed economia di questi pezzi); nondimeno creano un'altra forma mentis, un altro tipo di attesa.

Ne risulta che se il Francese tratta l'opera italiana con accondiscendente ironia, l'Italiano si annoia all'opera francese. Bellini stronca *La Juive* (per ragioni essenzialmente musicali, è vero), Donizetti parla divertito delle "mille coglionerie" che ci portano dall'inizio di questa stessa opera alla sua tragica fine, e Verdi, sempre critico verso l'opera francese, eccezion fatta per

Meyerbeer che egli ammirava, si annoia ad una rappresentazione dell'opera di Halévy.³⁷ Dal naufragio, naturalmente, si salvano la scenografia e le *mises en scène*, ma questo non ho bisogno di dirlo.

II. RECITARE O CANTARE

L'ARIA. In *Le théâtre et son double*, Artaud contesta con violenza la supremazia della parola nella tradizione teatrale francese:

Cette idée de la suprématie de la parole au théâtre est si enracinée en nous et le théâtre nous apparaît tellement comme le simple reflet matériel du texte que tout ce qui au théâtre dépasse le texte, n'est pas contenu dans ses limites et strictement conditionné par lui, nous paraît faire partie du domaine de la mise en scène considérée comme quelque chose d'inférieur par rapport au texte.³⁸

Non sorprende quindi che questa dittatura del verbo si sia estesa alla *tragédie lyrique*. Si noterà anche che Artaud considera che la gerarchia tradizionale dei valori della tradizione teatrale francese relega ad un livello nettamente inferiore la *mise en scène*, così importante all'opera.

Nello studio già citato, Catherine Kintzler distingue la funzione *episodica* della musica (danze, ariette, descrizione di fenomeni naturali, espressione di affetti eccessivi), che ha come scopo il diletto, e la funzione *sostanziale* (il recitar cantando) in cui la musica è strettamente vincolata al discorso, veicolo principale del dramma. Quanti frequentano l'opera francese sanno che le arie più affini ad un'aria italiana, per forma, simmetrie e periodicità, raramente corrispondono a momenti drammaticamente importanti, perché questi sono affidati ad una scrittura che oscilla fra il recitativo e l'arioso. Con molta pertinenza, Marmontel considerò che la questione di fondo della *querelle* fra gluckisti e piccinnisti era di sapere se l'aria all'italiana spettasse al concerto o potesse salire sul palcoscenico.³⁹ Il che vuol dire chiaramente che, per tradizione, l'aria all'italiana non era ammessa sulla scena se non in funzione drammaticamente subordinata. In pieno Ottocento trovo ancora, in *Mes souvenirs* di Léon Escudier, una constatazione disincantata attribuita ad Auber: "A l'Opéra Comique, on veut avant tout un poème amusant; le compositeur doit s'estimer heureux s'il sait se faire pardonner sa musique".⁴⁰

In Italia, non è esagerato dire che l'aria si è introdotta di contrabbando, vuoi per la pressione del cantante e del pubblico, vuoi per fuggire "il tedio

³⁷ V. BELLINI, *Epistolario*, a cura di L. CAMBI, Milano, Mondadori, 1943, pp. 528-529; G. DONIZETTI, *Epistolario* cit., p. 370; G. VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. OBERDORFER, revisione di M. CONATI, Milano, Rizzoli, 1981, p. 142.

³⁸ A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 105.

³⁹ R. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ L. ESCUDIER, *Mes souvenirs*, Paris, Dentu, 1863, p. 321.

del recitativo”, vuoi perché le arie piacevano al punto tale che la soddisfazione che procuravano prevaleva di gran lunga sulle incongruenze estetiche da esse create. Librettista o musicista sembravano quasi scusarsi di introdurre l'aria, “quest'eterna imputata del dramma per musica”, come la chiama Renato Di Benedetto; questo studioso cita il librettista Francesco Sbarra il quale, pur ammettendo che è contrario al decoro del personaggio di Aristotele di fargli cantare un'aria in un'opera del 1651, soggiunge: “se lo stile recitativo non venisse intermezzato con simili scherzi, porterebbe più fastidio che diletto”.⁴¹ In pochi anni, questi “scherzi” diventeranno “nepenti da fare scordare i mali più irrimediabili alla prima battuta”.⁴²

Per giunta, il binomio aria-recitativo, empirico all'inizio, viene legittimato da Metastasio con tanto di riferimenti alla pratica greca e latina, ed egli giunge a rifiutare ad un suo corrispondente di scrivere drammi senza arie, adducendo come giustificazione

[...] ch'io non conosco poesia senza musica; che le nostre arie non sono inventate da noi; che i Greci cambiavano anch'essi di tratto in tratto la misura de' versi e mescolavano le strofe, le antistrofe e gli epodi; che a seconda delle passioni davano occasione a quella musica periodica che distingue le arie dal resto: onde si sono sempre distinti i *cantici* da' *diverbi*, come si distinguono ora le arie da' recitativi.⁴³

Ancora una volta siamo in un campo aperto: rispetto all'opera francese in cui l'*ariette* ha una funzione definita ma limitata, l'aria italiana, sviluppandosi senza imposizioni teoriche ma solo con delle regole di carattere pratico (tipologia delle arie, numero di arie per atto e per solista ecc...), consente alla musica di essere presente nei momenti più intensi, quelli in cui si esprimono gli “affetti”. La distribuzione delle arie, preparata dal poeta ma spesso modificata dal musicista, permette che si sviluppi una drammaturgia puramente musicale basata sull'edificio rappresentato dall'insieme delle arie. Grétry avrebbe detto che con Gluck si era accorto “que c'était la musique elle-même qui était devenue action”.⁴⁴

Riassumendo, direi quindi che la tradizione francese scinde valore melodico, che tende ad essere prettamente edonistico, e valore drammatico affidato alla supremazia del discorso,⁴⁵ mentre questi possono coincidere

⁴¹ R. DI BENEDETTO, *op. cit.*, pp. 25 e 18.

⁴² Vincenzo Martinelli, nel 1755-1756, citato in *ibid.*, p. 39.

⁴³ Lettera a Daniele Schiebeler del 7 maggio 1767, in P. METASTASIO, *op. cit.*, pp. 538-539: 538; cfr. anche la lettera a F. G. di Chastellux del 29 gennaio 1766 cit. e, naturalmente, *l'Estratto dell'Arte poetica di Aristotile*, in P. METASTASIO, *op. cit.*, II, 1947, pp. 970 sgg.

⁴⁴ Citato da J. D'ORTIGUE, *Du Théâtre italien et de son influence sur le goût musical français*, Paris, Dépôt central, 1840, p. 66.

⁴⁵ Naturalmente, parlo qui di tendenze generali legate a presupposti estetici, e non di singole opere che possono talvolta raggiungere una grande potenza emotiva.

nell'opera italiana, anche se per ragioni ben note l'aria italiana scivola talvolta verso il virtuosismo ed un puro edonismo vocale.

LA SVOLTA OTTOCENTESCA. Come ho detto, la situazione cambia di molto nell'Ottocento: il terreno è preparato dalle famose *querelles* e soprattutto dal lavoro teorico di Diderot et Rousseau che rivalutano il valore, immediatamente espressivo e non tramite la mediazione del discorso, della musica. Poi arriva Gluck e il pubblico parigino è sconvolto da un'irruenza drammatica e musicale cui non era abituato: l'impressione suscitata da una rappresentazione di *Orfeo*, scrive Julie de Lespinasse, “a été si profonde, si sensible, si déchirante, si absorbante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais; j'éprouvais le trouble, le bonheur de la passion”.⁴⁶ Quindi, non più un piacere regolato ma la violenza emotiva che molti critici concedevano con riluttanza ai musicisti italiani.

Quasi unanimemente, la letteratura musicale francese dell'Ottocento respinge nelle tenebre della preistoria Lully e Rameau (si vedano Castil-Blaze et Choron), e parte da Gluck e da quanti lavorano nel solco da lui tracciato, Sacchini, Piccinni, Cherubini o Spontini, ma anche Catel, Lesueur o Méhul. Da questa rottura epocale derivano alcune conseguenze che enumérerò rapidamente:

1) Scompare la rigida frontiera fra tragedia ed opera: in contraddizione con quanto affermato alcune pagine prima, Jouy propone come temi di opera la storia dei sovrani francesi e come modelli *I Persiani* o addirittura *I sette contro Tebe* di Eschilo.⁴⁷

2) Il canto come veicolo del dramma è accettato: presso Reicha o Choron si trovano delle formulazioni sui rapporti fra parola e musica non tanto dissimili da quelle che si trovano nella trattatistica italiana coeva (Ritorni o, più tardi, Basevi). Anche se la sua osservazione riguarda i musicisti italiani del Settecento, Henri Berton riconosce a questi il merito di averci insegnato “l'art de réunir, de marier ensemble différentes parties dissemblables, ou même incohérentes, de les faire accorder, de les lier entre elles, et de parvenir à en faire un tout bien complet”.⁴⁸ Arie bipartite andante-allegro, duetti, terzetti, finali sono raccomandati. Il pieno riconoscimento dell'autonomia della musica sul piano drammaturgico è affermato con un giusto senso della formula da Théophile Gautier: “l'opéra moderne est le drame du son”.⁴⁹

3) Si prende coscienza di un avvicinamento delle tradizioni che Choron

⁴⁶ Citata da F. AZOUVI, *Le Plaisir d'une révolution*, in *L'Avant-scène opéra*, n. 23, Sept-Oct. 1979: *Orphée*.

⁴⁷ V.-J. E. DE JOUY, *op. cit.*, p. 75.

⁴⁸ H. BERTON, *Épître à un célèbre compositeur français, précédée de quelques observations sur la musique*, Paris, Eymery, 1826, p. 13.

⁴⁹ T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France... cit.*, tomo 3, p. 72.

sintetizza parlando di una "tendance continuelle à la fusion des styles et des théories", per cui "la grâce italienne s'allie, autant qu'il est possible, à la sagesse française".⁵⁰ Se si pensa che Gluck è il capostipite di questa nuova opera e che, quasi un secolo dopo, Basevi considera che Bellini discende direttamente da Gluck,⁵¹ si capirà che l'abisso che separava le due opere si era poco a poco colmato.

È vero che questo nuovo assestamento non avviene senza difficoltà e polemiche;⁵² è vero che continuano gli attacchi a "ces roucoulements ridicules, ces insupportables crispations, ces vocalises insignifiantes";⁵³ ma sono piuttosto polemiche *au jour le jour* e spesso dettate da motivi congiunturali (la gelosia per i successi parigini di Rossini *in primis*), beghe mondane più che vere *querelles*, e secondo me questa guerra dei dilettanti contro i barbogi dell'Académie Royale è stata sopravvalutata, e non ha comunque le implicazioni teoriche delle *querelles* settecentesche.

Fermo restando il pregiudizio sull'inferiorità drammatica dell'opera italiana, ben anteriore, come ho detto, all'Ottocento, nella maggior parte della letteratura musicale che ho letto si nota un atteggiamento eclettico, si va all'Opéra come al Théâtre Italien, e se ne apprezzano i diversi pregi. Questa differenza con le vecchie *querelles* si spiega: queste vertevano su problemi estetici e filosofici fondamentali; nell'Ottocento, l'avvicinamento di cui ho parlato non lascia sussistere confronti altrettanto radicali.

UN ATTEGGIAMENTO AMBIGUO VERSO IL CANTO. La situazione non è tuttavia del tutto chiara nei confronti del canto, e del canto italiano in particolare, sul quale grava ancora un pregiudizio di cui devo ora parlare. Questo pregiudizio deriva in parte da quello precedente, sul monopolio francese di una corretta drammaturgia, in parte dalla tendenza tradizionale ad affidare al canto puro un semplice valore edonistico. Questa osservazione sembrerà in contraddizione con quanto ho appena detto sull'integrazione nella prassi compositiva francese del canto drammatico. Ma bisogna ammettere che l'atteggiamento francese verso l'opera nella prima metà dell'Ottocento è complesso e non esente da contraddizioni (ne abbiamo già viste alcune).

Fin dalla disputa fra l'abate Raguenet et Lecerf de la Viéville, all'inizio

⁵⁰ A. E. CHORON e A. DE LAFAGE, *op. cit.*, p. 76 e 64.

⁵¹ R. DI BENEDETTO, *op. cit.*, p. 67.

⁵² Si vedano la molto velenosa *Lettre à un compositeur français* di J. T. MERLE, Paris, Barba, 1827 o, dello stesso autore, *Du Marasme dramatique en 1829*, Paris, Barba, 1829 o, di un certo Papillon (pseudonimo) la *Lettre critique sur Rossini* o, di J. F. R. DE MÉTROPHILE, *De la mélomanie et de son influence sur la littérature*, Paris, Imprimerie des Annales des Arts, 1802 (il nome è uno pseudonimo ma non so di chi). Dell'opera di Joseph d'Ortigue, citata alla nota 43, c'è poco da dire perché riprende tutti i luoghi comuni contro l'opera italiana su binari essenzialmente tracciati da Martini, Doni, Artega, Perotti, quest'ultimo ampiamente saccheggiato.

⁵³ J. D'ORTIGUE, *op. cit.*, p. 58.

del Settecento, la superiorità degli Italiani nel campo musicale e particolarmente in quello del canto melodico (melodia periodica) era stata riconosciuta dagli italianofili. Con tuttavia una limitazione implicita o esplicita: il carattere essenzialmente sensuale, edonistico di detto canto. La musica italiana è sensuale, "trop charnelle" scrive ancora d'Ortigue nel 1840, una sensualità che affascina Stendhal e George Sand ma non tutti i loro connazionali.

Théophile Gautier si spiega con molta chiarezza:

Moins délicatement organisés que les peuples méridionaux, nous sommes moins flattés par la beauté du son et de la mélodie que par l'expression: pour nous plaire, il faut que la musique soit intimement liée au sujet, c'est-à-dire dramatique avant tout. Nous ne comprenons qu'avec beaucoup de peine ces enthousiasmes excités dans les théâtres d'Italie par des airs insérés au milieu de scènes avec lesquelles ils n'ont aucun rapport, et que souvent même ils contrarient. Ces plaisirs spontanés et naïfs nous sont presque inconnus. Nous ne voulons être heureux qu'à bon escient.⁵⁴

È possibile che vi sia un fondo di verità in questa spontaneità e felicità del rapporto italiano col canto, perché è un'opinione che si ritrova con grande regolarità presso Burney o de Brosses, Stendhal, Musset, o George Sand. Ma bisogna vederne anche le conseguenze sull'apprezzamento della drammaturgia musicale italiana: il canto italiano tende ad essere sia l'espressione diretta di una gioia di vivere e di una passionalità fisica, sia la manifestazione di un talento spontaneo per l'invenzione melodica. Quindi sulla "bellezza del suono e della melodia" grava un sospetto di puro sfogo edonistico che riproduce la scissione fra melos e dramma già notata nella tradizione francese. Parlando della riapertura del Théâtre Italien, lo stesso Gautier scrive in modo significativo: "Voici les rossignols revenus dans leur cage étincelante".⁵⁵

È chiaro che un tale atteggiamento porta a gravi fraintendimenti, di cui i musicisti italiani hanno sofferto a lungo e soffrono ancora in Francia. È chiaro, per esempio, che Bellini è ancora percepito dai Francesi essenzialmente come un melodista, a scapito dell'organizzazione drammatica delle sue opere. Quest'atteggiamento ambiguo verso il canto genera forse una certa timidezza dei musicisti francesi (ne escludo naturalmente Spontini, Cherubini o Meyerbeer) davanti al canto che energicamente s'impadronisce di una "posizione" per svilupparla melodicamente, spiega la mancanza di quella spigliatezza che caratterizza gli operisti italiani dell'Ottocento, e la tendenza a scivolare verso il melodismo grazioso e piacevole.

Un piccolo esempio chiarirà quanto dico: quando Ankaström (Renato nel *Ballo in maschera* di Verdi), in preda ad un cieco furor geloso, si appresta

⁵⁴ T. GAUTIER, *Histoire de l'art dramatique en France...* cit., tomo 3, p. 119.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 108.

a sparare sul suo sovrano ed ex-amico Gustavo III (Riccardo), canta la seguente quartina: «O moments pleins de charmes / Qu'appelaient tous mes vœux! / Le sort livre à mes armes / Ce rival odieux». Questa quartina è esplicitamente destinata ad un "ensemble" con i congiurati che precede il finale. È vero che nel flusso musicale questo momento ha scarso rilievo, ma si noterà che l'espressione leziosa «moments pleins de charmes» attenua fortemente la drammaticità del momento — una drammaticità che Verdi gestirà con somma abilità — come se, con questi versi insipidi, Scribe volesse ricordare ad Auber di allentare la pressione drammatica affinché il canto potesse parer piacevole nonostante la posizione.

Altro esempio: ho avuto l'occasione, per un convegno, di studiare una diecina di partiture in francese del *Don Giovanni* e delle *Nozze di Figaro*. Mi ha colpito la profonda mediocrità dei versi dei traduttori rispetto a quelli di Da Ponte, mediocrità che le difficoltà della traduzione musicale, costretta a rispettare gli accenti musicali, non bastano affatto a spiegare. Se si considera invece che, per i traduttori, queste arie di Mozart non erano un'azione drammatica melodizzata, ma una parabola melodica che s'imponeva per la sua qualità musicale, allora le parole diventavano irrilevanti e bastava verseggiare correttamente. Ne ho avuto la conferma facendo sentire l'aria del catalogo di Leporello cantato in italiano da Salvatore Baccaloni e in francese da Charles Panzéra: bravissimi ambedue, ma teatralissimo il primo, perfetto musicista il secondo e solo attento alla purezza della dizione e del fraseggio. Il confronto non era del tutto onesto, perché Panzéra era essenzialmente un cantante di melodie, ma illustrava con molta efficacia una diversità di atteggiamenti che mi sembra reale.

Questa timidezza dei nostri musicisti verso le potenzialità drammatiche del canto, almeno fino agli anni '60, spiega forse la scarsa indulgenza dei compositori italiani verso i loro colleghi francesi. Dopo il successo a Milano del *Don Carlo*, Rossini raccomanda a Verdi di farsi pagare molto se torna a Parigi, "essendo egli il solo che sia in grado di comporre un *Grand Opéra* (che gli altri colleghi mel perdonino)". Bellini è durissimo: "ma ciò ch'è canto non son capaci di mettere insieme un duetto ne un canto — toltone Boyeldieux, Eroid, ed in parte Auber; ma come i primi due son morti, ed il terzo butta là perché invecchiato, quanto ora è restato di compositori non valgono un h".⁵⁶ Quanto a Donizetti, abbiamo visto che si accontenta di osservare che nella *Juive* non c'è "musica popolare", cioè musica teatrale che sia immediatamente accessibile allo spettatore. Verdi non parla praticamente mai di Auber e Halévy, mentre è più prolisso per la generazione che segue (Gounod, Massenet).

⁵⁶ *Lettere di Rossini* raccolte ed annotate da G. MAZZATINTI e F. e G. MANIS, Firenze, Barbera, 1902 (rist.: Firenze, Passigli); V. BELLINI, *op. cit.*, p. 572.

Riassumiamo: in questo confronto fra teatralità francese e italiana, ho inteso parlare di mentalità culturali e non di singole opere: non dimentico il talento e la capacità innovativa degli individui come Lully, Rameau, Marais o Charpentier che, sia attenendosi al programma teorico che ho precedentemente descritto, sia muovendosi con una certa indipendenza rispetto alle regole, hanno saputo creare un repertorio di cui si scopre la ricchezza da alcuni anni, ed anche il valore drammatico. Nel campo della mentalità, la teatralità dell'opera francese è stata fortemente condizionata dal concetto del dramma come discorso, quindi come parola, concetto dal quale derivano certi requisiti ricorrenti nella nostra tradizione culturale: finezza analitica e coerenza logica. Questa supremazia del verbo non ha escluso l'opera, ma le ha fissato limiti e compiti precisi che hanno pesato a lungo sulle spalle dei musicisti.

La teatralità dell'opera italiana si è formata in modo più caotico e turbolento, ma anche più libero: la coalescenza della nozione drammatica di affetto e della forma musicale dell'aria ha permesso molto rapidamente che la musica assumesse una funzione primaria nell'organizzazione drammatica, e che l'azione si sviluppasse seguendo momenti e posizioni favorevoli allo sviluppo del discorso musicale. Questa teatralità ha, d'altra parte, un carattere spiccatamente "gestuale", non discorsivo e legato all'iniziativa dell'interprete, in quanto l'intensità di un affetto, l'evidenza di una posizione possono bastare a scandire lo svolgimento di un dramma sulla coerenza logica del quale un censore francese potrebbe trovare da ridire. Questa "gestualità" è stata sicuramente una delle ragioni della straordinaria diffusione europea dell'opera italiana. Onde i due malintesi che ho descritto lungamente: disprezzo francese per una drammaturgia italiana sregolata se considerata secondo i criteri del discorso, intolleranza italiana per una drammaturgia francese lenta e pomposa; diffidenza francese per il canto che altera l'intelligibilità della parola con la sensualità del suono, insofferenza italiana per la timidezza melodica dei Francesi.

Il panorama culturale dell'Ottocento è più complesso: l'Illuminismo da una parte, e la riforma di Gluck e di quanti l'hanno seguito dall'altra, hanno intaccato la coerenza del sistema della *tragédie lyrique*, rivendicando l'autonomia espressiva della musica; la cultura musicale francese si apre, come abbiamo visto, all'influenza della musica italiana e la trattatistica ammette la pertinenza delle vie tracciate dall'opera italiana; sorgono creatori come Berlioz che propongono forme insolite di dramma lirico, si creano nuovi generi come il grand opéra, che aprono vie nuove alla drammaturgia musicale.⁵⁷

⁵⁷ Il grand opéra meriterebbe un discorso a parte; ho cercato di trattare i problemi relativi alla sua drammaturgia in un saggio: *Le grand opéra entre tragédie lyrique et drame romantique*, di prossima pubblicazione in *Il saggiautore musicale*.

Questo non impedisce che sussistano i vecchi pregiudizi sia sulla drammaturgia dell'opera italiana, la cui specificità non è sempre capita, sia sul canto che, ammesso per il suo valore edonistico, non è sempre riconosciuto come veicolo del dramma. Due anni dopo il *Don Carlos* il *Faust* di Gounod, prima clamorosa manifestazione della giovane scuola francese, è rappresentato all'Académie Impériale sotto la forma del grand opéra, e si apre un nuovo capitolo nella storia dell'opera.

VERDI E IL TEATRO DI BOULEVARD PARIGINO DEGLI ANNI 1847-1849

Emilio Sala

L'importanza del teatro popolare parigino per la comprensione e la definizione della drammaturgia verdiana, soprattutto di quella che emerge alle soglie di *Rigoletto*, *Trovatore* e *Traviata*, è stata più volte sottolineata da vari studiosi. Secondo Giovanni Morelli, "Va Verdi tante volte a Parigi a fare basse 'esperienze teatrali', non più frequentando colà ambienti attivi del pensiero culturale romantico (gli bastano a questa bisogna i circoli milanesi) quanto piuttosto per andarsi a cacciare nel bel mezzo di una archetipica folla di consumatori di teatro metropolitano, nei luoghi deputati alla distribuzione spicciolata, mid-culturale, del romanticismo".¹ Secondo Marcello Conati, la lunga frequentazione che Verdi ha avuto negli anni 1847-1849 con i teatri di Boulevard parigini può "contribuire a spiegare la svolta degli anni 1849-1859. Una svolta non subitanea come potrebbe apparire in *Stiffelio* e in *Rigoletto*, ma già avvertibile nella *Battaglia di Legnano* e nella *Luisa Miller*".² Per quanto riguarda quest'ultima opera, Piero Weiss sostiene che "L'idea di musicare *Kabale und Liebe* [di Schiller] era venuta a Verdi nell'estate o nell'autunno 1847, reduce dalla 'prima' londinese de *I masnadieri* e da poco stabilitosi a Parigi. Con tutta probabilità egli vide il dramma al Théâtre Historique in un adattamento, insolitamente rispettoso, di Dumas padre,

¹ G. MORELLI, *Introduzione a Tornando a "Stiffelio". Popolarità, rifacimento, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico*, a cura di G. MORELLI, Firenze, Olschki, 1987, pp. V-XV: XII.

² M. CONATI, "E quasi si direbbe prosa strumentata" (l'aria "a due" nello "Stiffelio"), in *ibid.*, pp. 243-263: 253.