

PAOLO GALLARATI
Torino

VALORE FORMATIVO DEL MELODRAMMA.
LECTIO MAGISTRALIS DI CONGEDO
DALL'UNIVERSITÀ DI TORINO

Ringrazio la Prorettrice delle sue parole, e ringrazio tutti voi presenti. Resisto alla tentazione di fare qualche nome, ma è una tentazione che va ricacciata perché le omissioni sarebbero troppo gravi, anche di persone che mi sono particolarmente care.

Dal momento che il tema della lezione riguarda la materia che ho insegnato per quattro decenni, e che l'insegnamento consiste nella trasmissione dei saperi da una generazione all'altra, è giusto che cominci con il ricordo dei miei maestri, tra coloro che hanno più inciso nella mia formazione intellettuale.

Io sono entrato all'Università, in questo palazzo, nel novembre dell'anno accademico 1968/69. Si era nel pieno delle contestazioni studentesche, che in primavera avevano portato all'occupazione di Palazzo Campana, sede dell'Università, con l'interruzione degli insegnamenti e l'inizio di un anno di dure lotte contro il potere accademico: le facoltà erano state occupate e sgomberate più volte, le lezioni interrotte. Sullo sfondo di queste straordinarie turbolenze c'erano la guerra del Vietnam, le rivoluzioni maoista e cubana, le insurrezioni alla Sorbona del Maggio francese, il cui slogan era «siate realisti, domandate l'impossibile». Per l'anno accademico '68/69 è stato inaugurato Palazzo Nuovo. I piani di studio furono liberalizzati e, per laurearsi in Lettere, ciascuno sceglieva un percorso fortemente personalizzato, con venti esami e poche materie obbligatorie.

Lo stesso fermento investiva la cultura. Nella metodologia della critica si scontravano due continenti. Da un lato la resistenza della critica crociana, basata sulla distinzione, forzatamente impressionistica, tra poesia e non poesia; dall'altro la critica ispirata al riconoscimento, allo studio, all'analisi dei valori formali dei testi. È in questo senso che si è indirizzato il mio interesse, grazie ai maestri che ho incontrato.

Ricordo innanzi tutto Massimo Mila, che si definiva crociano ma in realtà non lo era, essendo lontanissime da lui l'idea e la pratica di descrivere le opere in base al criterio dell'intuizione lirica, individuandone i "sentimenti" e la loro fusione nel "sentimento dominante" detto "motivo guida" o "motivo lirico". No, per Mila il carattere degli ultimi quartetti di Beethoven, oggetto del primo corso che ho frequentato, andava ricercato «sul piano dei contenuti, cioè espressivo o

Con piacere pubblichiamo il testo della lezione di commiato dall'insegnamento universitario tenuta da Paolo Gallarati nell'Università di Torino il 3 dicembre 2019.

spirituale che si voglia dire, e sul piano tecnico-formale, restando ben inteso che non si tratta di due ordini distinti, ma piuttosto di una entità mal districabile, e solo per comodità di studio, come il diritto e il rovescio di uno stesso tessuto». L'analisi della forma era dunque serrata ma sempre volta a scoprire la vitalità della composizione. Mila insomma ci ha insegnato che quando si usa il bisturi non bisogna dimenticare lo stetoscopio, perché l'opera d'arte non è solo un documento storico ma soprattutto un organismo vivente, e l'analisi, lungi da ucciderla, deve mostrare le ragioni della sua vitalità.

Non c'era dunque contraddizione ma continuità con l'insegnamento di un altro maestro che apparteneva dichiaratamente all'altro fronte della critica, e che ha profondamente inciso nella mia coscienza culturale. È stato d'Arco Silvio Avalle, con i suoi corsi di filologia romanza e di semiologia dei testi letterari applicata alla poesia di Rimbaud, per la prima volta insegnata in Italia. Attraverso i corsi di Avalle ho potuto comprendere e assimilare i due concetti base che costituiscono a tutt'oggi, secondo me, un lascito insostituibile della critica formalista e strutturalista. Il concetto di 'sistema', per cui nell'opera d'arte tutto si collega in un assieme organico di scelte stilistiche e formali, e il concetto di 'funzione', per cui ogni elemento si spiega non in sé, ma in base alla funzione che esercita in rapporto alla totalità dell'opera. Un concetto, questo, che mi è servito ad esempio per raccapezzarmi nei giudizi di molta critica verdiana, abituata a distinguere nelle partiture di Verdi il nuovo dal vecchio, il moderno dall'antico, senza capire che ciò che in certe partiture di altissima levatura può apparire vecchio, come i gorgheggi di Gilda nel *Rigoletto*, i canti regolari e simmetrici del Marchese di Posa nel *Don Carlos*, l'«Addio, sacre memorie» di Otello, non sono incidenti di percorso, regressioni inconsapevoli al belcanto ormai sorpassato, ma espressioni necessarie per caratterizzare questi personaggi in rapporto agli altri e definirli attraverso, per così dire, una storia stilistica perfettamente logica e coerente.

Di questi maestri ho sempre ammirato l'etica della lezione ben fatta, del discorso preparato con cura, estraneo all'improvvisazione o alla stanca ripetizione di cose già scritte, e lette magari, durante la lezione, con il capo chino sul libro, senza guardare in faccia gli studenti; e di loro ho ammirato soprattutto la passione per le rispettive materie, quel piacere nella trasmissione del sapere che rendeva le lezioni quanto mai vive e avvincenti.

Vengo ora a parlare del melodramma e del suo valore formativo, che ho scelto come argomento per questa lezione. Tralascierò di sottolineare ciò che è evidente, ossia le implicazioni storiche, letterarie, artistiche, sociali, politiche, di costume, di cui il genere del teatro in musica si è caricato nei quattro secoli della sua storia. Parlerò invece dell'oggetto, di come è fatto un melodramma e di che cosa si può trarre dal suo studio e dalla sua conoscenza.

A questo genere ho dedicato principalmente il mio insegnamento di Storia della musica, sin dal primo corso sull'*Idomeneo* di Mozart, tenuto con enorme

timore e tremore poco dopo la laurea, nell'a.a. '77/78, per sostituire per due anni Massimo Mila nella Facoltà di Lettere; dopo di che, con uno scambio con Giorgio Pestelli, seguirono i quattro decenni nella Facoltà di Magistero, poi divenuta Scienze della Formazione, poi assorbita nel Dipartimento di Studi umanistici. Non dico questo solo per fornire una banale casistica, ma perché, dietro queste metamorfosi nominali, c'è stata una profonda trasformazione dell'Università e quindi degli insegnamenti e degli intenti formativi, particolarmente evidenti nel caso delle materie musicali.

Perché dunque il melodramma? Innanzi tutto per una ragione di completezza culturale. L'intento è stato di mostrare agli studenti che cosa sia, come funzioni, quali intenti espressivi abbia e come vada ascoltata un'opera lirica, la cui conoscenza è irrinunciabile per avere un panorama completo dei generi di spettacolo, a cominciare dal cinema e dal teatro con cui il melodramma intrattiene rapporti, sia di affinità che di forte contrasto.

Nel teatro in musica l'incrocio tra testo, musica, gesto, scenografia produce qualcosa di unico che richiede una particolare disposizione percettiva per essere goduto nella sua totalità. Il melodramma agisce sullo spettatore con una serie di sinestesie (dal greco *syn*, 'con, assieme', e *aisthánomai*, 'percepisco, comprendo'; quindi 'percepisco assieme') prodotte da fenomeni appartenenti a sfere sensoriali diverse, che allenano il fruitore ad una percezione plurivoca, articolata su vari piani.

Il primo fenomeno con cui un ascoltatore ignaro viene a contatto è quello della voce impostata, ossia di un tipo di canto che non nasce esclusivamente dalla vibrazione delle corde vocali ma mette in risonanza le cavità dell'orofaringe, del cranio, della trachea, creando così un secondo sistema oscillante accanto a quello delle corde vocali, regolato da un sofisticato controllo della respirazione, dei muscoli, del diaframma e dell'addome. Ascoltare la voce impostata in tutta la ricchezza delle sue possibilità tecniche e dei suoi effetti sonori produce la scoperta non solo artistica ma fisiologica di che cosa abbiamo dentro il nostro corpo: uno strumento dotato di infinite possibilità, che vanno dall'astrazione funambolica del canto acrobatico alla melodia sillabica e filata, sino al declamato che esalta la parola nella sua duplice natura, fonetica e semantica.

La voce umana impostata rivela, di per sé, una stupefacente fantasmagoria di effetti, moltiplicata per sei grazie alla varietà di tessitura dei tre registri femminili (soprano, mezzosoprano, contralto) e di quelli maschili (tenore, baritono, basso) e, in seconda istanza, moltiplicata all'infinito attraverso la varietà dei timbri personali.

Nell'ambito della musica sacra, da camera o sinfonica il canto non ha altre funzioni che quella di esprimere il testo. Ma in teatro esso entra in un sistema comunicativo molto più complesso e ricco di implicazioni.

L'opera in musica, nata a Firenze il 6 ottobre del 1600 con l'*Euridice* di Peri e Rinuccini, poggia su un'idea follemente antinaturalistica: rappresentare un dramma con personaggi che, invece di parlare, cantano. Il principio musicale,

eminentemente astratto, s'incarna quindi in un corpo concreto che gli dà vita sonora, muovendosi e gesticolando sulla scena. Realismo e astrazione vengono dunque a fondersi, due eventi sensoriali distinti, acustico e visivo, musicale e scenico, si uniscono in una simultaneità percettiva che costituisce l'essenza stessa del teatro in musica. Far diventare normale ciò che è straordinario, e straordinario ciò che è normale, vero ciò che è immaginario e immaginario ciò che è vero, nasce da questo singolarissimo assunto: identificare il personaggio in una voce che canta.

Mi soccorrono a questo proposito le parole di E. T. A. Hoffmann nel suo dialogo *Poeta e compositore* (1813):

Dunque, amico mio – dice il compositore – nell'opera deve aver luogo un'influenza visibile di nature superiori su di noi e davanti ai nostri occhi deve schiudersi un mondo romantico, nel quale anche il linguaggio sia maggiormente potenziato, anzi sia tolto da quel regno remoto, sia cioè musica, canto, e in cui azione e situazione, librandosi in un volo di note e di suoni possenti, ci avvincano e ci trascinino irresistibilmente. In questo modo la musica, come affermavo prima, deve scaturire con immediatezza e con necessità dal testo poetico.

Dunque il compositore di Hoffmann, che con queste parole descriveva il teatro di Mozart, auspicava che, attraverso la musica, il testo poetico, i personaggi, l'azione e le situazioni teatrali trovassero una seconda e più profonda verità. Una posizione estetica che il razionalismo settecentesco non aveva neppure presa in considerazione, anzi aveva rigettato come assurda, ma che l'opera italiana, soprattutto quella buffa, aveva inconsciamente condiviso, lasciando poi che Mozart la realizzasse appieno, aprendo al teatro europeo la grande avventura della drammaturgia musicale in senso moderno: fare teatro attraverso la musica e non nonostante essa.

Il valore formativo del melodramma sta dunque, prima di tutto, nella straordinaria scoperta che la realtà, già potenziata nella rappresentazione del teatro recitato, è passibile di un ulteriore potenziamento, se il canto e l'orchestra ricreano il significato del testo teatrale, penetrando analiticamente nei suoi significati, e ricostruendone i rapporti spaziali e temporali.

Fatta questa constatazione, si innesta allora una serie di operazioni che richiedono attenzione e lentezza di osservazione, due esercizi necessari agli studenti di oggi che, proprio nella difficoltà a concentrarsi trovano l'ostacolo principale per assimilare la materia e preparare bene gli esami. Il tornaconto però è un'esperienza artistica e culturale che ci tiene avvinti con continue sorprese.

Si comincia dal libretto, che offre, per così dire, la mappa del territorio: esaminandolo vediamo pianure e rilievi, mari e fiumi, luoghi popolosi e desertici, lande sconfiniate e zone accidentate; fuor di metafora, nella vicenda dei personaggi e delle loro situazioni, scopriamo momenti di azione, lenta o veloce, e di contemplazione lirica, assolutamente statica, dialoghi fitti o spaziosi, passi in cui

le voci dei personaggi si sovrappongono pronunciando le stesse parole, cori, arie assolo, scene, con pochi o molti personaggi. Il libretto è uno schema, un diagramma che suggerisce forme ben circoscritte (il recitativo, l'aria, il duetto, il concertato, il coro) e traccia le curve di livello emozionale; il libretto, non importa se con versi belli o brutti, è la struttura portante che sorregge l'edificio melodrammatico nato dall'incontro del testo con la musica.

Che cosa farà il compositore con quello schema? Lo seguirà, lo asseconderà, oppure entrerà con esso in un rapporto dialettico, di completa libertà o addirittura di conflitto con ciò che il libretto suggerisce? Quale intonazione espressiva darà a questa o quell'altra scena? Rispetterà il compositore le convenzioni fissate dalla tradizione o no? Ogni possibilità è aperta, ogni avventura possibile.

Ma c'è un altro termine di confronto che aumenta la nostra curiosità. Il rapporto del libretto con la fonte letteraria, che in genere è dichiarata o perfettamente individuabile, e in pochissimi casi, come quello flagrante di *Così fan tutte*, ignota. La sovrapposizione del libretto alla sua fonte letteraria, sia essa tragedia, commedia, romanzo, novella, mostra affinità e differenze che possono variare da un massimo di fedeltà, come accade per esempio nelle *Nozze di Figaro* di Da Ponte rispetto al *Mariage de Figaro* di Beaumarchais, ad un grado molto alto di indipendenza, come avviene al *Barbiere di Siviglia* di Sterbini rispetto al *Barbier de Seville* dello stesso Beaumarchais.

Dunque la fonte, il libretto, la partitura: sono tre strati che pur appartenendo a generi diversi, possono offrire nel loro confronto strumenti interpretativi molto penetranti. Può accadere, infatti, che sia la fonte letteraria, più che il libretto, a ispirare il compositore: senza conoscere, ad esempio, la tragedia di Shakespeare non si spiega il tessuto compositivo del *Macbeth* di Verdi, senza aver letto il romanzo di Alexandre Dumas *fils* sfugge il perché delle scelte melodiche e ritmiche che hanno dato vita al personaggio di Violetta nella *Traviata*. Ciò che il librettista rifiuta, ma che non si può conoscere senza la lettura della fonte, è talvolta più importante di ciò egli che accoglie nel suo testo: solo considerando le parti che Piave ha escluso da *Hernani* di Victor Hugo e da *Don Álvaro o La fuerza del sino* di Ángel de Saavedra duca di Rivas, si capiscono bene le reali intenzioni di Verdi in due fasi diverse della sua produzione.

Dunque il docente che affronta un grande testo melodrammatico è chiamato ad esercitare questo gioco di specchi tra libretto, fonte letteraria e partitura che produce di solito lampi penetranti per la comprensione dell'opera nel suo complesso.

Ma siamo solo al libretto. Su di esso si riversa dunque l'onda vivificante della musica, con un grado di penetrazione continuamente variato. Talvolta la musica si limita, per così dire, a bagnare il testo, e magari a impregnarlo di melodia, ma lo lascia intonso. Il grande operista esalta il suono e il significato delle parole, scolpisce gli accenti, fa sentire la differenza del tono espressivo tra interrogazione, affermazione, esclamazione, rileva la punteggiatura, attraverso l'uso

attento delle pause. L'espressione dei sentimenti e delle passioni passa attraverso la lingua, che mantiene la sua funzione di comunicazione razionale, mentre l'ascoltatore, specie quello italiano, prende coscienza della sua predisposizione al canto. Se, come pensava Herder, la lingua è come una pianta che cresce e si sviluppa secondo la terra e il clima nel quale è piantata, la presa di coscienza della musicalità dell'italiano fa riflettere anche sul nostro carattere e sul nostro modo di pensare, di concepire la rappresentazione artistica dell'uomo e del mondo, secondo una determinata idea del bello.

Ma l'onda della musica non si limita a questa funzione discreta. Anzi, più sovente, il suo flusso si gonfia, investe i versi, se ne appropria per riorganizzarli in forme musicali autonome: sono le arie, i duetti, i concertati d'azione del melodramma italiano, conversazioni in musica che si formano nell'opera buffa del Settecento e costituiscono l'ossatura drammatica dell'opera romantica. In tutte queste forme strofiche la parola può galleggiare entro il flusso della musica ma anche sparire progressivamente sino a inabissarsi del tutto. La melodia la stira, la dilata attraverso il prolungamento delle vocali, oppure la frantuma in sillabe, lanciate per aria come frammenti colorati nel vortice dei vocalizzi. In questo caso la comunicazione razionale del discorso non c'è più, perché le parole non si capiscono, e sempre più ingigantisce l'espressione delle emozioni.

Il melodramma ci pone quindi davanti a un continuo mutamento del punto di vista: noi vediamo agire e sentiamo discorrere i personaggi sulla scena, ma quando la musica acquista densità, e le parole spariscono dentro il flusso melodico oppure si irrigidiscono o si frantumano nella meccanica del ritmo, noi entriamo dentro i loro animi, sino a cogliere il nucleo incandescente delle emozioni, dei sentimenti, delle passioni, che le parole non sono più in grado di rendere e solo la musica può tradurre nella loro evidenza ineffabile. Il procedimento è cinematografico: l'obiettivo passa dal campo lungo al piano medio al primo piano.

Lo spettatore è quindi continuamente condotto dall'esterno all'interno, dal gesto all'emozione e alla psicologia, dalla realtà ad una dimensione sovraordinata che può sfociare, nel caso di altissimi colpi d'ala, in una sublimazione metafisica del reale. Sovente, nei grandi capolavori del teatro d'opera, grazie alla musica e alla sua natura asemantica, abbiamo l'impressione che la nostra vita si affacci sul mistero, mentre i sentimenti provati dall'uomo si elevano sino ad un presagio d'infinito: le grandi opere di Mozart, cui si riferiva Hoffmann, ad esempio, ce lo mostrano in molte pagine, specie quando, durante le scene d'azione, anche comiche, con la massima naturalezza la conversazione si arresta per lasciar spazio a momenti di canto polifonico che giungono a rappresentare la sacralità della vita con un'intensità che non esito a definire religiosa e che, con la stessa naturalezza, rifluisce nell'immediata ripresa della scena quotidiana.

Questa continua modulazione del punto di vista, che la musica produce in teatro, educa chi si applica allo studio del melodramma con due esercizi molto formativi: ragionare per forme e sentire per sfumature.

Imprevedibili sono le forme che il compositore organizza, plasmando il testo: le arie, i duetti, i terzetti, quartetti e così via, i cori, le grandi scene di assieme sono scritte nel testo, ma il compositore ne fa quello che vuole. Alcune forme rispondono a modelli fissi; altre se ne discostano, nel modo più imprevedibile. Constatate come queste forme musicali sono fatte soddisfa la nostra curiosità; scoprire il perché sono costruite in quel modo richiede talvolta molta riflessione, ma lo sforzo di astrazione è essenziale per comprendere il significato drammatico, psicologico, sentimentale, ideologico delle situazioni e dei personaggi e, in ultima istanza, dell'opera nel suo complesso. Talvolta succede che certe soluzioni formali o stilistiche di quel pezzo si spieghino attraverso la comparazione con altre scelte in luoghi lontani della partitura: tenendo d'occhio questi legami, di affinità o di contrasto, si configura una rete di relazioni che stringe il tutto in una ferrea unità compositiva. È questa, non il "sentimento dominante" o il "motivo guida" di crociana memoria, che rende possibile il capolavoro.

Non c'è bisogno di sottolineare, dunque, quanto il ragionare per forme sia determinante nel formare una mentalità sintetica, atta a considerare i fenomeni non solo artistici, ma della vita, incrociandone i vari fattori in una visione globale. Beninteso, il presupposto didattico è che si lavori su un unico testo: una rassegna antologica non permette di rendersi conto di questa complessità spiegabile solo in rapporto all'unità.

Sentire per sfumature è l'altra funzione formativa esercitata dall'ascolto musicale che impone all'orecchio distinzioni sottili: bisogna tenderlo bene, l'orecchio, per cogliere il tracciato della melodia, che può essere molto complessa anche quando appare semplice e orecchiabile, gli scarti del ritmo, i colori dell'armonia, la varietà dei timbri e delle sonorità. Nel teatro musicale inoltre si incrociano tre livelli di significato: quello del testo, quello del canto e quello dell'orchestra. Essi possono convergere in un significato comune ma anche divaricarsi in modo del tutto imprevedibile.

Faccio un esempio: se un testo afferma un legame amoroso, il canto lirico, piano, carezzevole può confermarlo ed esaltarlo; ma se il canto è spezzato, faticoso, incerto, vorrà dire che quel legame è insicuro, minacciato, fragile; se il canto s'abbandona a una retorica enfatica additerà magari una dichiarazione simulata, ingannevole, finta; e se sotto un canto idillico l'orchestra suonerà singhiozzi o rintocchi inquieti, addirittura un fantasma di morte potrà incombere su quel testo in apparenza felice.

Questa è la complessità dell'ascolto, questo è sentire per sfumature: il beneficio che se ne trae per lo sviluppo della sensibilità e dell'educazione sentimentale mi sembra evidente. Il risultato che nasce da questa interazione, fortemente dialettica, di testo, canto, orchestra, finisce per attirare la nostra attenzione sul fatto che la vita, come l'arte, è piena di sfumature, che la personalità dell'individuo non è mai univoca, che l'uomo è un incrocio di sentimenti e correnti psicologiche contrastanti, di sentimenti diversi, di pensieri in movimento, di bene e di male, un insieme complesso e contraddittorio che il teatro in musica rappresenta

con un grado di evidenza e di verità che ha determinato la sua straordinaria e plurisecolare fortuna.

Resta, in ultimo, da considerare nella lettura di un'opera il fattore sovraordinato del tempo, che maggiormente influisce nella drammaturgia. La musica, come sappiamo, è l'arte del tempo: applicandola al testo del libretto, è il compositore che decide quale tempo imporre allo svolgimento del dramma. E nell'ambito temporale prendono forma le più clamorose sinestesie, che costituiscono l'essenza drammaturgica del teatro in musica: «il tempo qui diventa spazio», dice Gurnemanz in un verso famoso del *Parsifal*.

Allungamento del tempo. Due o tre versi del testo, recitabili in pochi secondi, possono dilatarsi attraverso la musica in durate due, tre o più volte maggiori; lunghe porzioni di testo attribuite a vari personaggi, che richiederebbero alla recitazione parecchio tempo se fossero recitate in successione, possono concentrarsi in fulminei episodi di canto simultaneo (vedi ad esempio i concertati del *Falstaff*). In questi casi noi vediamo la scena fissa, l'azione ferma: la musica può riempir la pausa con un lento Adagio o con un incalzante Prestissimo che scroscia per numerose battute. Pensate che cosa avviene nei frenetici concertati di Rossini. È messa in discussione la nozione di tempo: il tempo della rappresentazione in questi casi non coincide più con il tempo rappresentato.

La musica dischiude dunque a noi spettatori l'avventura straordinaria del tempo e dell'esperienza interiore. Qui va accantonata ogni considerazione di tipo razionale. Altrimenti non si potrebbero giustificare certe situazioni tipiche del melodramma: come, ad esempio, quella di un gruppo di persone che, turbate da qualche evento pauroso, si esortano a partire, continuando a star ferme sulla scena. In realtà, non è l'azione che la musica vuole rappresentare, bensì lo stato d'animo che si crea nei personaggi nel momento in cui prendono atto di ciò che è successo: la musica dilata il senso di paura, d'ansia, d'angoscia, e lo rappresenta in una forma astratta sì, ma efficacissima sul piano emotivo. Una musica di terrore, ad esempio, può essere lentissima, e allungare il momento singolo in un passo di tempo sospeso. Oppure può precipitare in un drammatico scroscio di grida e suoni terrorizzati. La rappresentazione è surreale, perché nella vita non succede così; ma è anche molto vera, perché quel sentimento di paura, così dilatato e interpretato, acquista una forza d'impatto emotivo e psicologico che non avrebbe se fosse risolto semplicemente in un grido e tutti i presenti, subito, scapassero.

Questi effetti sono tipici del melodramma: il teatro recitato, legato al tempo della parola, non può ottenerli. Li può ottenere il cinema, cui il melodramma si approssima più di quanto non si avvicini al teatro di parola: ma la sinestesia formata da astrazione musicale e concretezza visiva nel teatro musicale è più forte, perché l'arresto del tempo blocca sulla scena dei personaggi in carne e ossa, creando un bisticcio tra la realtà e la sua trasfigurazione interiore che non ha pari

in altre forma di spettacolo, sempre che il regista non lo rovini con trovate “originali”.

Anche lo spazio è alla mercé della musica, che lo può dilatare, sfondare attraverso strumenti e voci fuori scena, creando prospettive di vicino-lontano che collocano il palcoscenico in una dimensione spaziale più vasta di quella visibile.

Dunque l'opera ci porta in un mondo irreali, in cui i mezzi naturali della comunicazione quotidiana saltano, per il fatto stesso che i personaggi cantano invece di parlare. Ma quel sistema fantastico creato dalla musica non è evasione, né puro divertimento, bensì interpretazione del mondo e sua ricostruzione in una dimensione che appare più vera di quella reale. «Inventare il vero», diceva Verdi riferendosi a Shakespeare, è meglio che copiarlo, perché personaggi e situazioni immaginati dalla fantasia possono rivelarci aspetti dell'uomo e del mondo che appaiono tanto più veri quanto più illuminati dal potere rivelatore dell'arte. È la grande finzione del teatro, della letteratura che non solo ci rende più sopportabile la vita ma ce ne rivela l'essenza profonda e, nel nostro caso, non solo quella essenza che si può descrivere a parole, ma quella che la musica, nella sua natura asemantica, intuisce, promette, rivela, rendendo comprensibile l'ineffabile.

Questi e altri contenuti spero siano passati agli allievi in questi quattro e più decenni di un insegnamento che si è via via trasformato, passando da un taglio specialistico ad uno di tipo più divulgativo. Numerosi sono i nostri allievi della Facoltà di Scienze della Formazione, e poi del corso di laurea in DAMS, che ora operano nelle professioni musicali o sono impegnati a vario titolo nei sistemi organizzativi di teatri lirici, società concertistiche, radio, giornali, televisione. Alcuni di loro erano iscritti al conservatorio, ma a un certo punto il parlamento decise che la doppia iscrizione conservatorio-università era proibita. Dopo alcuni anni, la normativa cambiò di nuovo, e ora ci si può di nuovo iscrivere ai due ordini dell'istruzione di livello universitario. Nel frattempo però abbiamo perso un pubblico con specifiche competenze tecniche, mentre altre regole introdotte dai decreti ministeriali hanno determinato la chiusura della laurea specialistica in musicologia.

E non è senza rammarico, inoltre, che abbiamo al tempo stesso assistito alla progressiva trasformazione generalista dei dottorati, che oggi preoccupa, giustamente, chi si rende conto che l'essenza dello studio universitario, e in particolare di quello posteriore alla laurea, sta nello specialismo, e che in questo modo si mina l'università nella sua stessa natura.

Così il Dottorato in Storia e Critica delle culture e dei beni musicali, organizzato faticosamente dall'Università di Torino con l'Università di Milano, che ha prodotto allievi qui presenti che si sono poi dedicati agli studi, ed era sostenuto finanziariamente dal Centro regionale universitario per la Musica, è confluito con altri dottorati in organismi sempre più generalisti, perdendo la sua identità.

Con la fondazione del DAMS, quello che era un insegnamento di musicologia specialistica, condotta con analisi minute rese possibili dal numero di ore a disposizione, ha quindi dovuto trasformarsi in una proposta accessibile a un pubblico studentesco molto più vasto. Ma è stato, almeno da parte mia, un lavoro di riduzione, non di trasformazione del messaggio: ho infatti sempre cercato di far capire la bellezza del melodramma, fornendo agli allievi un metodo di lettura utile, nella vita, per andare a teatro e sapere come ascoltare e godere i capolavori che l'opera in musica ha prodotto nei quattro secoli della sua storia. Mi ha animato in questo lavoro anche l'intento di colmare la lacuna della scuola media superiore, dalla quale i nostri ragazzi escono senza sapere neanche chi siano Rossini Donizetti Bellini Verdi Puccini, né chiedersi come mai il nostro teatro d'opera abbia da sempre avuto diffusione planetaria e continui a costituire la colonna portante dei cartelloni in tutti i teatri del mondo.

Se mi è permessa una confessione personale, posso dire che ho condotto questo compito con molta partecipazione personale. Ho amato profondamente questo esercizio della trasmissione del sapere, e tratto un grande beneficio per la mia stessa maturazione. Insegnando si impara, e quando tra il docente e gli allievi si instaura una corrente positiva, questa ritorna sul professore come in un movimento circolare e si trasforma non solo in piacere ma anche in uno stimolo alla nascita di nuove idee.

Lascio perciò questo insegnamento da un lato con sollievo per la possibilità di avere maggiore tempo libero, e per la certezza che i miei successori raccoglieranno nel migliore dei modi la staffetta che passo loro in un mondo e in un contesto universitario molto cambiato rispetto a quello che mi ha visto iniziare, ma non meno fecondo di prospettive metodologiche e culturali stimolanti perché nuove, e stimolate dalla presenza di tanti giovani proiettati verso il futuro.

D'altro canto lascio con una punta di rammarico, perché personalmente mi sentirò certamente privato di qualcosa di prezioso. Personalmente ho sempre letto con ironia ma anche con una certa condivisione le riflessioni dell'immaginario professor Nikolaj Stepanovič della novella *Una storia noiosa* di Čechov, un professore universitario che narra le sue avventurose vicende accademiche e ad un certo punto confessa: «Nessuno sforzo, nessuna distrazione, nessun gioco mi hanno mai procurato tanta gioia quanto il piacere di far lezione. Soltanto lì posso abbandonarmi intero alla mia passione; e ho compreso che l'essere ispirati non è una vana trovata dei poeti, esiste realmente». Ispirazione significava per me entrare in aula con un senso di contentezza e di curiosità per l'avventura che ogni volta ricominciava. Ora è finita. Si farà altro.

paolo.gallarati@unito.it