

PAOLO FABBRI

Ferrara

ASCOLTARE (E FAR ASCOLTARE) IL MELODRAMMA: QUALCHE ISTRUZIONE PER L'USO

All'epoca del mio liceo l'opera magari piaceva a pochi – era snobbata dalla sparuta pattuglia di coloro che frequentavano la “Musica Classica” –, ma le si riconosceva comunque uno *status* nella cultura nazionale. Oggi mi pare che questo privilegio il melodramma se lo debba riconquistare, e le istituzioni formative scolastiche possono far molto. Il compito non è facile, dato lo strapotere e la pervasività di modelli culturali miseri e banalizzanti, e la loro pretesa di dettar legge con la forza dei numeri. Penso alla cosiddetta “cultura giovanile”, alla presunta pari dignità di qualsivoglia produzione (è professione d'indifferentismo, non di relativismo), all'idolatria dei *desiderata* della maggioranza (l'inseguimento dell'*audience*), alla sudditanza nei confronti di quanto si pretende richiederebbero genitori e mercato del lavoro (come se la Scuola dovesse ridursi a istruzione tecnico-professionale!).

Nello specifico, bisogna poi contrastare la mancanza d'abitudine ad affabulazioni distese, ampie e complesse; a tecniche vocali amplificate non da mediazioni tecnologiche ma da impostazioni naturali; a modi e ritmi rappresentativi convenzionali, non realistici.

Insomma, l'impresa non è semplice: ma lo è, in generale, il compito dell'insegnante? Direi proprio di no, oggi più di ieri.

Vengo al dunque, e al tema del titolo. Non ho ovviamente ricette da dispensare: non sarebbero neppure pensabili, dovendosi applicare a più secoli, a generi diversi, a prodotti di culture e nazionalità differenti. Mi limito a sottoporre qualche spunto, in modo sintetico, che potrà essere eventualmente adottato – e adattato – a seconda del contesto e del tipo di studenti.

Anzitutto una premessa. Come ho già accennato, per molte ragioni il teatro d'opera non è più una presenza indiscussa e familiare nella nostra società. Nostro compito è contrastare dunque non solo la sua emarginazione, ma anche la sua museificazione. Dev'essere chiaro: il melodramma non ha nulla a che vedere coi melomani e coi vedovi della Callas, che lo confinano al salotto di Nonna Speranza. Il mondo dell'opera non è un paese per vecchi.

Ribadisco poi due ovvietà non sempre – a mio avviso – tenute sufficientemente presenti: 1. non dimenticare mai che stiamo parlando di una forma particolare di teatro, che usa la musica (vocale, strumentale) come veicolo principale di espressione/comunicazione; 2. prendere molto sul serio quelli che convenzionalmente si chiamano ‘libretti’: costituiscono la base imprescindibile di quanto si ascolta e si vede in scena. È necessario raccontarli, spiegarli, me-

diarne la veste linguistica e le convenzioni formali, ricondurre ai contesti storici le loro situazioni.

Le distanze temporali e – soprattutto – culturali tra noi, oggi, e l'epoca di nascita di un testo vanno sapientemente colmate. Attenzione anche – soprattutto? – a ciò che parrebbe non necessitare mediazione, vero e proprio 'falso amico'.

Un paio di esempi minuti, di dettaglio linguistico. Quando nell'ultim'atto del *Don Giovanni* di Mozart (1787) Leporello, ascoltando il motivetto di «Non più andrai, farfallone amoroso» intonato dall'orchestrina che accompagna l'ultima cena del protagonista, esclama «Questa poi la conosco pur troppo», non vuole lamentarsene (purtroppo!), ma intende: fin troppo. Che è cosa ovviamente ben diversa. E nell'ultimo atto dell'*Elisir d'amore* di Donizetti (1832), quando Adina restituisce al suo spasimante Nemorino il contratto di arruolamento (da lei riscattato) dicendogli «Prendi, per me sei libero», non vuol significare che – per quanto la riguarda – lui può andare dove vuole, ma che il ragazzo è libero *grazie* a lei: un uso di 'per' (dal francese *par*) che lo studente magari ha già incontrato leggendo Dante.

Una questione di diversa sostanza la suggerisce ad esempio la scena della lettera nel prim'atto di *Evgenij Onegin* (1879) di Čajkovskij. A scrivere quel messaggio è l'ingenua Tat'jana che lo invia al protagonista – uomo di mondo – per manifestargli il suo amore: ne riceve solo un signorile, gelido e disincantato invito a lasciar perdere (più in là negli anni, quando ormai è troppo tardi, Onegin si pentirà amaramente di quella sua professione di annoiato cinismo, e di aver rinunciato a vivere). La situazione non prevede solo ciò che oggi vi si leggerebbe: l'incauto mettere a nudo i propri sentimenti di una ragazza inesperta, un amore non corrisposto. Il gesto di Tat'jana è molto più sovversivo di quanto si pensi: verso il 1820 (l'epoca dell'inizio della vicenda) non era affatto usuale che a prendere un'iniziativa sentimentale fosse la donna, e difatti lei esita a lungo – la scena copre idealmente tutta la notte – prima di scrivere e far recapitare la missiva. Più o meno nella medesima epoca si svolge anche l'azione di *Sense and Sensibility* (1813) di Jane Austen, in cui Marianne Dashwood scrive alcune lettere a John Willoughby, da lei amato, che ugualmente per via epistolare ricusa educatamente quelle profferte. Ma Elinor, la saggia sorella di Marianne, «non era cieca al punto da non vedere che era assai sconveniente che esse [lettere] fossero state scritte». ¹ Un gesto incauto, e inopportuno per una ragazza.

Non sempre le materie melodrammatiche risultano così remote. Talvolta presentano caratteri d'attualità perfino imbarazzanti, essi pure comunque bisognosi di opportuna contestualizzazione storico-culturale. È il caso di *Lucia di Lammermoor* (1835) di Donizetti. Lucia ed Edgardo, rampolli di famiglie scozzesi ferocemente rivali, al termine del prim'atto pensano di unire i loro destini

¹ J. AUSTEN, *Ragione e sentimento*, trad. it. di L. Monica, Milano, Oscar Mondadori, 2007, p. 207 (n.d.r.).

non in un matrimonio ufficiale – impossibile dato il contesto –, ma con un'improvvisata e però non meno sacra cerimonia: un giuramento della coppia davanti a Dio e alla Natura, celebrato durante un incontro clandestino nel parco del castello, «sull'imbrunire. Sorge la luna».

EDGARDO Qui, di sposa eterna fede
 qui mi giura, al Cielo innante.
 Dio ci ascolta, Dio ci vede...
 Tempio, ed ara è un core amante;
 al tuo fato unisco il mio. *ponendo un anello in dito a Lucia*
 Son tuo sposo.*

LUCIA E tua son io.
 porgendo a sua volta
 il proprio anello a Edgardo

EDGARDO A' miei voti amore invoco.
 LUCIA A' miei voti invoco il Ciel.

** Ne' tempi a cui rimonta questo avvenimento, fu in Iscozia comune credenza, che il violatore di un giuramento fatto con certe cerimonie soggiacesse in questa terra ad un'emplare punizione celeste, quasi contemporanea all'atto dello spergiuro. Perciò allora i giuramenti degli amanti, lungi dal riguardarsi come cosa di lieve peso, avevano per lo meno l'importanza di un contratto di nozze.²*

Una situazione figlia del giusnaturalismo settecentesco: ma anche densa di umori romantici, nel romanzo di Walter Scott (*The Bride of Lammermoor*, 1819) che è alla base del libretto di Cammarano per Donizetti. Costretta a un matrimonio per ragioni politiche, nel second'atto Lucia obietta al suo istitutore Raimondo (un religioso, nella fonte originale) che lei è già “sposata”, in forza di quel giuramento privatissimo. Eloquente la dura reazione del suo padre spirituale:

RAIMONDO Tu pur vaneggi! I nuziali voti
 che il ministro di Dio non benedice
 né il Ciel né il mondo riconosce.

LUCIA Ah! cede
 persuasa la mente...
 Ma sordo alla ragion resiste il core.

Insomma, nessun riconoscimento alle coppie di fatto: solo l'autorità religiosa è dispensatrice di patenti coniugali (in contesti molto più prosaici, lo ribadirà Germont padre nel colloquio con Violetta, che concorda: «Per voi non avran balsamo | i più soavi affetti; | poiché dal ciel non furono | tai nodi benedetti...»)

² Si cita dalla p. 12 sg., e poi 19, dell'edizione originale del libretto di Salvatore Cammarano, stampato a Napoli, Tipografia Flautina, 1835, reperibile anche on line: <http://books.google.it/books?id=cTkQAAAAAYAAJ&dq=lucia%20di%20lammermoor%201835&hl=it&pg=PA5#v=onepage&q&f=false> (n.d.r.).

[*La traviata*, atto II)].³ Pur con le dovute distanze, il tema non è poco attuale, anche senza che qualche regista pensi di addobbarcelo in abiti contemporanei. (A margine: cautela nell'uso di DVD rispetto ai CD: una regia balorda o impropria ostacola la comprensione, invece di agevolarla e mediare i dati del testo.)

Per far sentire meno remote le modalità espressive di un genere come il melodramma farei leva su esperienze che possono aiutare il processo di avvicinamento. Più che in passato, oggi anche nella cultura teatrale italiana mi pare vadano prendendo piede generi di spettacolo come il *musical* e il teatro-danza. In questa prospettiva, proporrei agli studenti titoli quali *West Side Story* di Bernstein (1957), ma anche *Carmen* di Bizet (1875: nella versione originaria di *opéra-comique*, mista di parlato e canto). Cioè titoli affini appunto a generi odierni di spettacolo con musica, che consentono anche di affrontare il secolare (millenario) rapporto tra parola teatrale parlata e cantata (dico 'millenario' pensando ovviamente al teatro greco), tra mimica e musica.

Sono generi in cui una strategia drammaturgica risulta immediatamente evidente: alcune situazioni sono enfatizzate dalla musica, altre no. Segnarle, e ragionare su queste diverse tecniche comunicative, sul loro rapportarsi, può risultare prezioso.

La divaricazione parlato/cantato consente anche di trattare interessanti soluzioni intermedie come ad esempio il melologo (quello nel *Fidelio* di Beethoven – 1805 –, ad esempio), e soprattutto l'ampio spettro della declamazione recitativa. I casi potrebbero essere molti (personalmente pescherei da Bellini, per esempio *Norma* – 1831 –, quando nel prim'atto Adalgisa comparando in scena passa dal silenzio – "parla" però l'orchestra – alla recitazione intonata e infine al canto vero e proprio). Ma non mi sembrano meno adatte anche le letture ad alta voce di poesia, specie quelle che fanno particolare attenzione ai suoi valori fonici: Carmelo Bene ne era un vessillifero tra i maggiori (non per nulla, amava il canto e l'opera).

Anziché palestra di atletismi vocali, e genere per iniziati del culto della voce (coi loro gerghi esclusivi), l'opera in musica è una trama ricchissima di gusto e cultura con fili che provengono da mille direzioni, riflette i suoi tempi spesso in modo più intuitivo di una pagina scritta, ed è un mondo che dialoga alla pari con le altre manifestazioni artistiche e culturali dell'epoca, leggendole secondo le proprie convenzioni.

L'esotica Spagna della citata *Carmen* è anche uno dei tanti 'altrove' del pieno e tardo Ottocento, la sonorizzazione di un gusto che da Delacroix, Mérimée, Flaubert, arriva fino al decadentismo. *West Side Story* di Bernstein, *Macbeth* (1847, 1865), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893) di Verdi sono altrettanti casi di riscrittura di modelli shakespeariani che è quanto mai proficuo mettere a con-

³ Si cita dall'edizione del libretto di Francesco Maria Piave presente in *Tutti i libretti di Verdi*, introduzione e note di L. Baldacci, postfazione di G. Negri, Milano, Garzanti, 1975, pp. 293-320: 307 (n.d.r).

fronto (sfugge forse a uno sguardo distratto, ma *West Side Story* altro non è che una versione americana della storia di *Romeo e Giulietta*). Ma penso anche a *Cavalleria rusticana* (1890) tra Verga e Mascagni, o ad autori come lo stesso Shakespeare, Byron (*Parisina, Il corsaro*), Hugo, il già citato Scott, Schiller utilizzati in direzione romantica da librettisti e compositori fin dagli anni '20 e '30 dell'Ottocento. Scene di *Lucia di Lammermoor* come quella della fontana nell'atto I, col racconto allucinato della protagonista e l'evocazione del fantasma, o l'altra delle tombe nell'atto III (il suicidio di Edgardo) rappresentano emblemi del romanticismo con efficacia immediata. Eloquenti le riflessioni di Mazzini (*La filosofia della musica*, 1836) sull'utilità politica di un teatro musicale fondato su drammi storici, grazie al quale spargere semi di coscienza nazionale negli spettatori (*Anna Bolena* – 1830-31 – ma soprattutto *Marino Faliero* – 1835 –, entrambi di Donizetti, sono i testi che gli sollecitarono tali considerazioni). Difficile non rilevare echi manzoniani (la dignità degli umili, il ruolo non più del Fato ma della Provvidenza) nel duetto dell'atto I di *Linda di Chamounix* (1842) di Donizetti. Di fronte alle pretese del Don Rodrigo di turno, il padre della protagonista rivendica «Perché siam nati poveri | ci credon senza onor!», e poi col parroco del villaggio (per ragioni di censura è però definito altrimenti) intona una sorta di inno sacro: «Esaltiam la tua potenza, | o divina provvidenza!». L'epopea wagneriana dell'*Anello del Nibelungo* non è per nulla estranea alle avventure ambientate nella *Middle-Earth* di Tolkien.

Se è ricco di sollecitazioni il rapporto tra fonte (storica, letteraria, teatrale) e sua trasposizione operistica, non va trascurato il percorso inverso: il teatro d'opera manipola la letteratura, ma può a sua volta venire impiegato come materiale per la letteratura stessa. L'Otto e Novecento ne offrono casi corposi. Penso a Balzac (*Massimilla Doni, Gambara*: entrambi i racconti sono datati 1837), a *Madame Bovary* (1856) di Flaubert in cui la protagonista a teatro assiste (cap. XV) a una versione francese di *Lucia di Lammermoor*, ne è empaticamente rapita, ne discute col marito: sappiamo poi che quella serata costituirà anche uno snodo fondamentale della vicenda, non un episodio diversivo, né tantomeno uno sfondo intercambiabile. L'evocazione antiquaria di un celebre passo dell'*Arianna* (1607) di Monteverdi giuoca un ruolo essenziale nel *Fuoco* (1900) di D'Annunzio, così come la musica in genere, anche teatrale, circola nella casa dei *Buddenbrook* (1901) di Thomas Mann. Essa da ultimo assume un ruolo decisivo, legata alla figura del giovane Hanno Buddenbrook cui a Natale (parte VII, cap. VIII) viene regalato un teatrino di marionette che racchiude una scena di *Fidelio*. Più in generale, con le sue ricorrenze, la stessa tecnica narrativa di Mann intende arieggiare i procedimenti dei *Leitmotive* wagneriani. La protagonista dell'*Adalgisa* (1944) di Gadda in gioventù era stata diva di palcoscenici milanesi di terz'ordine, acclamata Violetta e Gilda nella *Traviata* e in *Rigoletto* di Verdi al Teatro Fossati. E schegge operistiche (dal *Faust* – 1859 – di Gounod nella traduzione italiana di De Lauzières: Milano, Scala, 1862) affiorano nei versi dell'ex baritono Eugenio Montale: «Tanto tempo è passato, nulla è scorso | da quan-

do ti cantavo al telefono “tu | che fai l’addormentata” col triplice cachinno» (*L’Arno a Rovezzano* – 1969 –, da *Satura*).⁴

Né va ignorato il melodramma nel cinema. Indimenticabili, e ancor oggi travolgenti, le scene iniziali di *Senso* (1954) di Visconti, col *Trovatore* alla Fenice di Venezia nelle settimane precedenti la Terza Guerra d’Indipendenza (giugno-agosto 1866): un esaltante falso storico, perché quell’anno il teatro veneziano fece opera solo in autunno, a pace fatta. Episodi operistici – lo si ricorderà – hanno per esempio anche due titoli hollywoodiani gradevolmente *pop* quali *Moonstruck* (*Stregata dalla luna*, 1987) e *Pretty Woman* (1990). Ma li si potrebbe prendere anche come esempio di scarsa attenzione ai libretti. È infatti opportuno, nel primo caso, insistere sulla «gelida manina» della *Bobème* (vista dai protagonisti al Metropolitan: Cher ne resterà sedotta) quando Nicolas Cage interpreta la parte di un fornaio mutilato, con un braccio artificiale? E non è una *gaffe* quella di Richard Gere che porta in pompa magna Julia Roberts al teatro dell’opera di S. Francisco a vedere cosa? *La traviata*. A una prostituta esibire la vicenda di una collega, per quanto d’alto bordo. Che tanno! C’è da chiedersi se gli sceneggiatori abbiamo letto con attenzione i libretti delle vicende portate in scena da Puccini e Verdi.

Quanto fin qui suggerito può essere considerato un “uso esterno” del melodramma: cioè, da questo dipanare i fili – robusti e intrecciati – che lo connettono a Letteratura, Arti, Tempi, Storia. Ma se ne può fare proficuamente anche un “uso interno”, esaminandone strutture e funzionamenti.

Per esempio, in un’opera non tutto scorre a una stessa velocità, ha la medesima densità, presenta funzioni identiche. I tempi della rappresentazione possono essere discontinui, con istanti dilatati o all’opposto compressi, con distillazioni quintessenziali e stenografie. Recitativo e aria, in un melodramma metastasiano, hanno evidenti funzioni e caratteri distinti. Un monologo (aria, romanza, scena a recitativo) può essere un soliloquio ad alta voce (*Rigoletto* che medita sulla sua vita: «Pari siamo»), in un tempo realistico, ma anche risultare la dilatazione di un attimo – in un tempo virtuale –, l’esternazione di un concentrato di emozioni e sentimenti solo interiori (*Violetta* alla fine dell’atto I della *Traviata*). Viceversa, il decorso di una notte può compendiarsi idealmente in poche manciate di minuti (la già menzionata lettera di Tat’jana). Tutto questo si struttura in architetture e forme (magari avvalendosi di andamenti regolari e simmetrie), funzionali alle strategie drammaturgiche. Credo possa essere una buona scuola di classificazione, decodificazione operativa, distinzione di ruoli. Smontare e rimontare una macchina non è esercizio puramente meccanico: il melodramma si presta.

Da ultimo, non dimenticare che l’opera in musica fortunatamente è un enorme serbatoio di storie avvincenti e appassionate, non il regno del Pensiero

⁴ Cfr. E. MONTALE, *L’Arno a Rovezzano*, in *Satura (1962-1970)*, Milano, Mondadori, 1971, p. 114 (n.d.r.).

Debole e delle sue pappette al semolino. Sapori forti, emozioni intense, sentimenti: ne abbiamo bisogno a tutte le età, ma dobbiamo anzitutto imparare a riconoscerli, incanalarli, esprimerli. Il melodramma aiuta.

Post scriptum

Il presente contributo dà forma compiuta a un intervento tenuto al corso d'aggiornamento per insegnanti svoltosi a Mesagne nel settembre 2010. Nel passaggio dall'oralità alla redazione scritta ho cercato di snaturare il meno possibile tono e finalità di quell'occasione: vale a dire, prospettare possibili suggestioni per docenti di scuola media (superiore e inferiore) non necessariamente di materie musicali, porgendoli in termini colloquiali. Non, quindi, un testo accademico di didattica corroborato da note bibliografiche (ho anzi mirato a non farne neppure una, nemmeno a mo' di espansione parentetica), né la pretesa d'insegnare 'come s'insegna il melodramma' a chi tiene corsi di musica o no. Piuttosto, mostrare come il fare a meno del teatro per musica costituisca per tutti – a mio avviso – una perdita culturale secca.

Chi volesse imboccare le strade dell'approfondimento, può giovare anzitutto di quanto reperibile sul sito del SagGEM (saggi *on line* e indicazioni bibliografiche), nonché di ciò che si può raggiungere e leggere con relativa facilità in lingua italiana. Segnalo almeno:

- *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986;
- *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, V: *La spettacolarità*, VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1987-1988;
- M. BEGHELLI, *Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, IV: *Storia della musica europea*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 894-921;
- C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, Torino, EDT, 2005;
- R. RUSSI, *Letteratura e musica*, Roma, Carocci, 2005 (che però affronta solo marginalmente argomenti teatrali);
- P. FABBRI, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 2007;
- i capitoli operistici (con relativa bibliografia) di P. FABBRI, *Musica*, in *La Cultura Italiana*, diretta da L. L. Cavalli Sforza, IX: *Musica, spettacolo, fotografia, design*, a cura di U. Volli, Torino, UTET, 2009, pp. 7-209;
- *Insegnare il melodramma: saperi essenziali, proposte didattiche*, a cura di G. Pagannone, Lecce, Pensa MultiMedia, 2010.