



DAL SECOLO DEI LUMI ALLA RIVOLUZIONE WAGNERIANA

Enciclopedia della Musica

EINAUDI

IL SOLE 24 ORE



Enciclopedia della musica

Direzione: Jean-Jacques Nattiez

Con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni

I

La musica europea dal gregoriano a Bach

II

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

III

Le avanguardie musicali nel Novecento

IV

Piaceri e seduzioni nella musica del xx secolo

V

Le tradizioni musicali nel mondo

VI

Musica e cultura

VII

La globalizzazione musicale

VIII

L'unità della musica

IX

Il suono e la mente

X

Il sapere musicale

Enciclopedia della musica

Diretta da Jean-Jacques Nattiez
Con la collaborazione di Margaret Bent
Rossana Dalmonte e Mario Baroni

Volume secondo
Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana



Giulio Einaudi editore

IL SOLE 24 ORE
MILANO

© 2004 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Coordinamento editoriale: Graziella Girardello. *Redazione:* Anna Maria Farcito e Daniela La Rosa. *Revisione delle traduzioni:* Carlo Vitali e Fulvia De Colle. *Ricerche bibliografiche:* Jonathan Goldman e Nicola Verzina. *Ricerca iconografica:* Jean-Jacques Nattiez e Maria Virdis. *Esempi musicali:* Odile Gruet. *Segreteria editoriale:* Carmen Zuelli.

Traduzioni di: Claudia Colombati (*Slavismo musicale. Realtà, ipotesi o illusione?*); Fulvia De Colle (*Il fattore Beethoven; Operetta*); Teresa Franzosi (*Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco*); Elena Giovanelli (*I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi; Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX*); Davide Monda (*Retorica e narrazioni musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo; Retorica e narrazioni musicali nel XIX secolo*); Andrea Sancini (*La musica del re e dei "philosophes", da Lully a Rameau; Struttura sociale e contesti artistici nell'opera francese (1806-64); L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo*); Aldo Serafini (*La musica da camera da Haydn alla fine dell'Ottocento*); Giovanni Solinas (*La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt*); Federica Venier (*Le convenzioni operistiche nel XVIII secolo e le opere liriche di Mozart*); Nicola Verzina (*La Rivoluzione francese e la musica; Le sinfonie "fin-de-siècle"*); Carlo Vitali (*La presenza del "grand opéra" in Verdi e in Wagner*).

È vietata la riproduzione dell'opera o di parti di essa, con qualsiasi mezzo, compresa stampa, copia fotostatica, microfilm e memorizzazione elettronica, se non espressamente autorizzata dall'editore
Tutti i diritti di copyright sono riservati
Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge

© 2006 Il Sole 24 ORE s.p.a., Milano
Edizione speciale per Il Sole 24 ORE

Pubblicata su licenza della Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

Progetto grafico copertine: Marco Pennisi & C.

Il Sole 24 ORE Arte e Cultura
Direttore responsabile: Ferruccio de Bortoli
Il Sole 24 ORE s.p.a.
Via Monte Rosa, 91 - 20149 Milano
Registrazione Tribunale di Milano numero 79 del 01-02-1992
Settimanale. N. 02/2007

Richiesta arretrati: i numeri arretrati possono essere richiesti direttamente al proprio edicolante di fiducia al prezzo di copertina

Finito di stampare nel mese di dicembre 2006 presso:
G. Canale & C. s.p.a. - Borgaro Torinese (TO)

Indice

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

Storie

RAPHAELLE LEGRAND

- p. 569 La musica del re e dei *philosophes*, da Lully a Rameau
569 1. I generi e i luoghi
578 2. Il problema di un'arte nazionale

JEAN-MICHEL BARDEZ

- 588 I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi
589 1. Cronistoria delle *querelles*
594 2. Musica-linguaggio. Imitazione della "Natura"
595 3. Scena e libretti. Retorica
598 4. Danza
599 5. Armonia e strumento
600 6. Piaceri
601 7. Dietro il polverone delle *querelles*

ALBERTO BASSO

Massoneria, esoterismo e altri luoghi segreti
della musica dei secoli XVII-XIX

- 606 1. La musica come enigma nei secoli XVI-XVII
611 2. Le musiche francesi di estrazione massonica
614 3. Musiche massoniche nelle terre tedesche
617 4. Wolfgang Amadeus Mozart

EMANUELE SENICI

Tipologia dei generi nel teatro musicale

- 624 1. Premessa

- p. 626 2. Da Firenze a Venezia: *e pluribus unum*
 628 3. Generi a confronto in Italia e Francia: opera e tragedia
 630 4. Alla ricerca del terzo genere
 631 5. Generi e istituzioni: il caso francese
 633 6. Il mito romantico della fusione dei generi
 635 7. Teleologia wagneriana: da *Don Giovanni* a *Die Meistersinger von Nürnberg*

FRANCESCO COTTICELLI

Teatro e musica a Napoli nel Settecento

- 641 1. Teatro e legislazione teatrale
 643 2. I luoghi dello spettacolo
 647 3. Generi e forme
 653 4. Personaggi e interpreti della società teatrale

FRANÇOIS DE MÉDICIS

Le convenzioni operistiche nel XVIII secolo e le opere liriche di Mozart

- 658 1. Opera seria, opera buffa, *Singspiel* e altri generi
 662 2. La codificazione dell'opera seria attorno al 1720
 666 3. L'opera buffa e il *Singspiel* nel XVIII secolo
 668 4. Un brano esemplare
 673 5. Il finale d'atto
 675 6. Le riforme dell'opera seria in Mozart e nei suoi contemporanei
 677 7. Convenzioni dell'epoca e originalità di Mozart

ENRICO FUBINI

Forma-sonata e melodramma

- 682 1. Origine della forma-sonata
 683 2. Forme vocali e forme strumentali
 685 3. Dal melodramma alla forma-sonata
 686 4. L'autonomia delle forme strumentali
 688 5. La forma-sonata e la "narrazione musicale"
 690 6. Forma-sonata e stile classico
 691 7. Teatralità del sonatismo classico
 692 8. Forma-sonata e teatralità da Metastasio a Mozart

WILLIAM DRABKIN

La musica da camera da Haydn alla fine dell'Ottocento

- 698 1. Haydn e il repertorio della moderna musica da camera
 700 2. Da Haydn a Mozart
 702 3. Beethoven
 704 4. La musica da camera con pianoforte (e altri "solisti")
 708 5. Il quartetto "a programma" e gli ultimi decenni dell'Ottocento

JEAN-PIERRE BARTOLI

Retorica e narratività musicali
dall'epoca classica al primo Romanticismo

- p. 713 1. La questione della permanenza della retorica nell'epoca classica
717 2. Retorica classica delle figure: la natura delle figure
723 3. Retorica delle forme e narratività fra i due secoli

CARLO PICCARDI

Danza e musica di danza dal Rinascimento a Čajkovskij

- 732 1. Estetizzazione della vita di corte
735 2. Al passo col tempo
738 3. Idealizzazione del domestico
741 4. Classico-romantico

M. ELIZABETH C. BARTLET

751 La Rivoluzione francese e la musica

- 751 1. La *chanson*
753 2. La Festa della Rivoluzione
754 3. La musica per banda
755 4. Il Teatro lirico durante la Rivoluzione
758 5. Il Conservatorio
759 6. Altri aspetti
760 7. Echi della Rivoluzione francese nella musica e nella vita musicale

SCOTT BURNHAM

765 Il fattore Beethoven

- 765 1. Ritratto dell'Artista
767 2. Musica monumentale
770 3. L'impatto culturale: pensiero musicale, filosofia, letteratura
774 4. Verso una smitizzazione di Beethoven?

JEAN-PIERRE BARTOLI

Retorica e narratività musicali nel XIX secolo

- 782 1. L'estetica romantica dell'ineffabile e il rifiuto della retorica
784 2. Gli strumenti della retorica musicale romantica e della narratività
791 3. Le contraddizioni dell'estetica dell'ineffabile
797 4. Conclusione: condizioni della retorica e della narratività

JAMES DEAVILLE

La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt

- p. 803 1. Introduzione
 807 2. I virtuosi del violino
 812 3. I virtuosi della tastiera
 819 4. Virtuosi della voce
 821 5. Conclusioni

MAURIZIO GIANI

Fede e teatralità nella musica sacra dell'Ottocento

- 826 1. Musica sacra, religiosa, spirituale
 829 2. Fede, secolarizzazione, processo compositivo
 832 3. Foro interiore e soggetto implicito
 834 4. Storicismo e teatralità
 835 5. Musica drammatica, operistica, teatrale
 838 6. Teatro immaginario
 842 7. Musica sulla musica

WALTHER DÜRR

Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco

- 848 1. I fondamenti teorici del genere
 854 2. Un esempio: *Gretchen am Spinnrade* di Schubert
 858 3. Tipi di Lied
 865 4. Ballate e inni
 867 5. Linee di sviluppo

ROSSANA DALMONTE

Il pianoforte nell'Ottocento

- 873 1. Denominazione e ambito cronologico
 874 2. La rivoluzione pacifica
 877 3. Il linguaggio e le forme pianistiche
 881 4. Il laboratorio del suono
 884 5. Bambini-prodigio, maestri e imprenditori
 888 6. Pianoforte al femminile
 889 7. Verso la fine del secolo

MARCO BEGHELLI

894 Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini

- 894 1. L'eredità settecentesca: il superamento dell'aria drammaticamente statica

- p. 897 2. Ragioni drammatiche e convenzioni formali
 898 3. La "solita forma" del duetto
 902 4. Versatilità e pervasività della forma quadripartita
 904 5. Modularità: il gioco delle forme
 906 6. Il matrimonio morganatico fra parola e musica
 907 7. Situazione drammatica e numero musicale: il programma preventivo della partitura
 910 8. Il superamento delle forme musicali precostituite
 913 9. Dall'aria al monologo, dal duetto al dialogo
 914 10. Nuovi orizzonti drammaturgici

CAROLYN ABBATE E ROGER PARKER

La presenza del *grand opéra* in Verdi e in Wagner

- 922 1. Introduzione
 923 2. Wagner intorno al 1840: il progenitore occulto
 926 3. Verdi attorno al 1840: una tradizione condivisa
 929 4. Wagner e l'ipotesico
 931 5. Verdi e l'attuale
 934 6. Congedo

GERARDO GUCCINI

Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione

- 937 1. Premessa
 938 2. La strategia di Verdi
 939 3. Lo spettacolo come "creazione" dell'autore
 943 4. Verdi regista
 946 5. Stanislavskij e Verdi
 948 6. Vedere con l'orecchio

PIERLUIGI PETROBELLI

- 951 La regia dell'opera: lettura storica o interpretazione attuale?

MARK EVERIST

Struttura sociale e contesti artistici nell'opera francese (1806-64)

- 956 1. Ostacoli attuali alla comprensione dell'opera francese ottocentesca
 959 2. Regolamenti governativi
 963 3. Le caratteristiche della cultura operistica parigina
 966 4. Caratteri stilistici
 971 5. Il pubblico
 972 6. La stampa

MORITZ CSÁKY

Operetta

- p. 976 1. Premesse storiche e sociali
 980 2. L'operetta parigina
 985 3. L'operetta a Vienna (e Budapest)
 994 4. L'operetta di Londra e di Berlino
 996 5. Sintesi

GUY MARCHAND

1002 Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX

- 1002 1. Il mito di Faust prima di Goethe
 1005 2. Il *Faust* di Goethe e l'Eterno Femminino
 1008 3. La musica e l'impatto del *Faust* di Goethe

JAN STĘSZEWSKI

Slavismo musicale. Realtà, ipotesi o illusione?

- 1022 1. Premessa
 1023 2. Dalla storia degli slavi
 1025 3. Processo di formazione delle musiche etniche e nazionali etero-stereotipiche. L'esempio della Polonia
 1026 4. Illuminismo, folklore, storicismo. Gli inizi degli studi sulla musica slava
 1028 5. Scuole nazionali nella musica slava. Funzione simbolica del valore estetico
 1028 6. Conclusioni

ANNA MARIA MORAZZONI E ALEKSANDRA ANATOL'EVNA ORLOVA

Il "Gruppo dei Cinque" e la sua storia

- 1032 1. Nuova Scuola Russa o Gruppo dei Cinque?
 1034 2. Gli obiettivi e le attività del Gruppo
 1037 3. La frattura con Balakirev
 1039 4. Intorno a Boris Godunov
 1041 5. Percorsi divergenti
 1045 6. Relazioni (dis)umane
 1056 7. Gli anni Ottanta

PETER FRANKLIN

Le sinfonie *fin-de-siècle*

- 1050 1. "Fin-de-siècle" e "decadentismo"
 1051 2. Sinfonie o poemi sinfonici?
 1053 3. Sinfonie, musica assoluta e a programma
 1057 4. Soggettività privata

- p. 1059 5. La sinfonia come discorso narrativo
1059 6. Dimensioni delle sinfonie e... contenuto

JEAN-JACQUES NATTIEZ

L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo

- 1065 1. La rivoluzione wagneriana
1072 2. Ampiezza e diversità dell'universo wagneriano
1075 3. I wagnerismi culturali
1082 4. I wagnerismi musicali
1090 5. Dal wagnerismo al debussismo

ROMANO PRODI

- 1099 La musica e l'Europa

- 1103 *Indice dei nomi e delle opere*

Dal Secolo dei Lumi alla rivoluzione wagneriana

Storie

RAPHAELLE LEGRAND

La musica del re e dei *philosophes*, da Lully a Rameau

La musica composta in Francia durante i regni di Luigi XIV e di Luigi XV è spesso considerata come il frutto di una sfida di potere: potere politico che s'impossessa dell'arte dei suoni per glorificare la persona del monarca assoluto, potere dei pensatori che non disdegnano il campo estetico per condurre battaglie dalle mire più ampie, potere del pubblico che nei teatri d'opera impara a farsi opinione dominante. Tra il 1653 – anno della gloriosa apparizione come ballerino del giovane Luigi XIV nel finale del *Ballet royal de la Nuit*, completamente rivestito d'oro nei panni del Sole nascente – e il 1753, quando Jean-Jacques Rousseau nega qualsiasi realtà alla musica francese, al culmine di quella *Querelle des Bouffons* che mise in crisi il modello nazionale della *tragédie en musique*, si dispiega un secolo in cui si sviluppano in parallelo un sistema istituzionale estremamente formalizzato e i mezzi concettuali atti alla sua demolizione. Ma oltre alle musiche d'occasione (la danza, la caccia, la preghiera, i pranzi regali) e a quelle oggetto del dibattito degli intellettuali, le musiche composte ed eseguite nella corte, così come in città, si inseriscono in un complesso reticolo di relazioni, di tensioni e di scambi.

1. *I generi e i luoghi.*

Le musiche dell'Ancien Régime sono funzionali. I teorici – come Sébastien de Brossard nel suo *Dictionnaire de musique* [1703] – distinguono fra tre stili: da chiesa, da teatro e da camera, a loro volta suddivisi in molteplici varietà particolari. I compositori piegano la loro arte agli scopi loro assegnati dai committenti: spesso, più che di una costrizione, si tratta di un corretto senso delle convenienze. Dunque, descrivere i generi musicali francesi in epoca barocca vuol dire ripercorrere i luoghi e comprendere le circostanze che hanno presieduto alla loro creazione o al loro sviluppo.

1.1. Musiche di corte.

Luigi XIII e Luigi XIV hanno costantemente incoraggiato e minuziosamente organizzato la vita musicale di corte, spinti dalla loro inclinazione

verso un'arte che praticano da dilettanti illuminati, ma anche dalla necessità di mettere in scena l'assolutismo reale. Alla fine del Seicento, Luigi XIV dispone di circa duecento fra cantori e strumentisti, dei quali venti in ruolo stabile [Benoît 1971]. Meno affascinato dal fasto e poco coinvolto dalla musica, nel 1761 Luigi XV riduce per motivi economici questa compagine impressionante, retta da un sistema rigidamente gerarchico di funzioni e di cariche che attirano i migliori musicisti del regno.

La *Maison du roi* prevede, per la musica, tre grandi dipartimenti: la *Chapelle*, la *Chambre* e l'*Écurie*. Composta essenzialmente da trombe, timpani, oboi, flauti e fagotti, l'*Écurie* ha il compito di provvedere al fasto sonoro della corte. Vestiti di ricche livree, questi musicisti d'apparato accompagnano la carrozza del re, partecipano alle incoronazioni, ai "letti di giustizia", ai ricevimenti di ambasciatori, suonano durante le feste all'aperto e le parate a cavallo. Sono molto simili a musicisti militari, i cui squilli di trombe e rullar di tamburi tradizionalmente trasmettono gli ordini alla cavalleria, allo stesso modo in cui le fanfare di trombe della *Vénerie du roi* (la battuta di caccia coi cani), ripristinata sotto Luigi XV dal marchese De Dampierre, sottolineano le differenti fasi della caccia. Queste musiche puramente funzionali e segnaletiche costituiscono nondimeno la prima tappa di un processo di affermazione degli strumenti a fiato.

La *Chapelle royale* partecipa ugualmente alla creazione di un fastoso sfondo musicale, ma è allo stesso tempo un riflesso fedele della politica religiosa del sovrano. I coristi, gli strumentisti e gli organisti sottoposti alla direzione dei vice-maestri di cappella quali Henri Dumont (1610-84), Michel-Richard de Lalande (1657-1726) e André Campra (1660-1744), sono chiamati quotidianamente ad accompagnare la messa cui assiste il re. Questa "messa bassa solenne" sovrappone in modo inconsueto due testi liturgici: mentre l'officiante pronuncia a voce bassa il proprio e l'ordinario della messa del giorno, i fedeli ascoltano i testi dei salmi o dei cantici musicati nella forma invariabile di tre mottetti successivi: un grande mottetto concertante per solisti, coro e orchestra, un piccolo mottetto per solisti e pochi strumenti, eseguito al momento dell'elevazione, e un mottetto breve finale per la salvezza dell'anima del re (*Domine salvum fac regem*). Questo apparato eccezionale permette lo sviluppo del genere del *grand motet*, proprio della reggia di Versailles e reso celebre da Du Mont, Lully e soprattutto da De Lalande. Nel contesto della prova di forza tra la monarchia francese e la potenza spirituale di Roma, soprattutto durante i primi decenni del regno personale di Luigi XV, il *grand motet* costituisce un abile compromesso estetico fra il particolarismo gallicano e l'accettazione velata e temperata delle innovazioni musicali d'oltralpe. Il mottetto di Versailles è dunque di stile moderno, influenzato dalla scrittura italiana concertante ed espressiva, ma non si distacca dall'ambito della liturgia propria della corte francese, incentrata sulla pratica devozionale della persona del re.

La musica della *Chambre* riveste un ruolo non meno importante per conferire alla monarchia un'aura speciale. Sotto la direzione di un sovrintendente – ruolo che Jean-Baptiste Lully (1632-87) occuperà dal 1661 fino alla morte – la *Grande* e la *Petite Bande des Violons*, i coristi d'entrambi i sessi, i violisti, flautisti, liutisti e cembalisti della *Chambre* sono regolarmente mobilitati per fornire un accompagnamento musicale ai balli e ai banchetti regali, ma anche per esibirsi in concerti come solisti o riuniti in piccole formazioni.

I musicisti della *Chambre*, rinforzati da una parte degli effettivi della *Chapelle* e dell'*Écurie*, partecipano ai *ballets de cour*, che fino al 1670 (data in cui Luigi XIV cessa di esibirsi in pubblico come ballerino) sono messi in scena almeno una volta l'anno. Durante questi fastosi *divertissements*, di cui Lully diventa ben presto autore di punta, la corte si mette in mostra, in una profusione barocca di scene, macchine teatrali e costumi ricercatissimi e stravaganti. Si sviluppa un sottile gioco tra la figura dell'aristocratico ballerino (cioè tra la sua personalità e il suo ruolo a corte) e il personaggio che interpreta. Ma se il *ballet de cour*, sotto i regni di Luigi XIII e Luigi XIV, è letteralmente la messa in scena dei giochi di potere che si sviluppano intorno alla persona del monarca assoluto, non bisogna dimenticare che, secondo uno spirito puramente carnevalesco, questi *divertissements* possono anche contemplare aspetti comici al limite del grottesco e del truculento [Beaussant 1992].

L'influenza della politica regia in materia di musica non si limita alle istituzioni della casa reale, né ai generi e agli stili ivi sviluppati a uso della corte. Sulle orme di Richelieu e Mazzarino, Luigi XIV promuove l'istituzionalizzazione della produzione artistica, creando delle accademie secondo il modello dell'Accademia di Francia. Fondata nel 1661, l'*Académie de danse* riunisce i migliori ballerini del paese, e si pone come obiettivo la codifica dei diversi passi di danza e l'elaborazione di una scrittura coreografica.

Nonostante il nome simile, l'*Académie royale de musique* è invece di altra natura [La Gorce 1992]. Sostenuta da un privilegio del re, essa è un'impresa commerciale guidata da un solo uomo, Jean-Baptiste Lully, che acquista nel 1672 il monopolio dell'opera dal primo promotore del genere in Francia, Pierre Perrin. Luigi XIV si impegna con forza nel sostenere il teatro lirico del suo sovrintendente: è a corte che si svolgono le prove e le prime rappresentazioni delle opere, e il re finanzia per l'occasione le scene e i costumi che sono poi utilizzati per le repliche nelle sale parigine. Questo aiuto fondamentale cessa alla morte di Lully nel 1687, e da quel momento anche l'*Académie royale de musique* conosce le difficoltà finanziarie connotate allo spettacolo d'opera. Ciononostante, essa mantiene il titolo di "royale", al pari delle compagnie della *Comédie-Française* e della *Comédie-Italienne* che si stabiliscono a Parigi, forniscono talvolta i *divertissements* alla corte e sono quindi costituite da *comédiens du roi*. Il privilegio regale permette a queste istituzioni di contrastare la concorrenza dei piccoli teatri.

A dispetto del suo statuto particolare, l'Académie royale de musique svolge appieno il ruolo di motore di un'arte unitaria e normativamente regolata. Col librettista Philippe Quinault, Lully crea il genere della *tragédie en musique*, che giunge a combinare le aspirazioni classiche del teatro francese di quei tempi e lo splendore musicale, coreografico e scenografico che caratterizza lo spettacolo lirico. La fedeltà alla corona è assicurata dal prologo allegorico, dedicato interamente alla gloria del re. L'alto pregio delle opere di Lully, unito al rigore col quale egli esercita il suo monopolio (le sue opere sono le uniche a essere rappresentate a Parigi durante la sua vita), fanno di lui un'autorità che influenzerà la produzione operistica in Francia per quasi un secolo.

Luigi XIV, il monarca più attento al ruolo delle arti nella condotta di una politica di prestigio [Couvreur 1992], intende così dare splendore alla vita intellettuale del suo regno, ma anche favorire lo sviluppo di un'arte nazionale, capace di resistere ai fascini provenienti dall'Italia.

1.2. Musica sacra.

Se la *Chapelle royale* è incontestabilmente un centro di innovazione musicale, la musica sacra in Francia non si esaurisce in questa istituzione e presenta aspetti assai differenziati [Launay 1993]. Tale varietà è il risultato di pressioni incrociate: i musicisti devono tener conto ogni volta degli effettivi vocali e strumentali a disposizione, delle raccomandazioni delle autorità ecclesiastiche che – sia pure in ossequio a forti tradizioni locali – regolano minuziosamente l'ordine delle cerimonie, e della natura delle comunità che li hanno assunti al loro servizio.

Nel XVII secolo, in seno alla produzione musicale religiosa, la tensione fra tradizione e innovazione è particolarmente forte, e le volte degli edifici sacri risuonano di musiche di ogni tempo: canto gregoriano ereditato dal Medioevo, messe nello stile polifonico del Rinascimento o moderni motetti concertanti. La varietà degli stili musicali è l'immagine della molteplicità di orientamenti devozionali (gallicani, ultramontani, giansenisti, quietisti, ecc.) e della posizione di ognuno di essi nei confronti della musica: essa è considerata ora un contorno sfarzoso delle cerimonie della Controriforma cattolica, ora un veicolo semplice e diretto della persuasione spirituale, o al contrario un lusso inutile, quando non pericoloso, per la salvezza dell'anima.

I monasteri più rigorosi vietano il canto, preferendogli una recitazione dei testi *recto tono* o ridotta a due o tre note. Al contrario, il popolo si accalca durante la Settimana Santa per assistere agli *Offices des Ténèbres* degli Agostiniani dell'Assunzione o affolla l'abbazia di Longchamp, per la quale François Couperin (1668-1733) compone le sue *Leçons*. Le congregazioni vicine a Roma elaborano cerimonie fastose e teatrali, accompagnate da

musica in stile italiano: Paolo Lorenzani (1640-1713) presso i Teatini e Marc-Antoine Charpentier (1643-1704) presso i Gesuiti rappresentano questa corrente ultramontana. Nelle parrocchie, i cori intonano il gregoriano raddoppiati dal serpentone e dalla viola, o si alternano con l'organo, mentre i nuovi mottetti sono riservati alle grandi occasioni. Nelle cattedrali, le messe polifoniche in stile antico sono accompagnate da un organico strumentale che dipende dal grado di apertura del clero locale all'evoluzione dell'arte musicale.

Eppure, i generi più tradizionali non sono bloccati. La monodia liturgica gregoriana e gallicana, trasmessa a partire dal Medioevo e poi progressivamente modificata, rallentata, mensurata, ornata, armonizzata e accompagnata, si trasforma in un *cantus planus* garante della continuità delle tradizioni ecclesiastiche per la sua origine secolare e allo stesso tempo adattato ai gusti dell'epoca. I più famosi compositori si dedicano a questo repertorio: Henri Dumont, André Campra, Michel-Richard de Lalande scrivono messe in questo stile; Guillaume-Gabriel Nivers (1632-1714) riordina e pubblica libri liturgici oltre a un metodo di gregoriano [Lionnet 1997, p. 221].

Le messe polifoniche in uso nelle cattedrali e nei santuari più importanti – quelle diffuse dall'editore Ballard nel XVII e XVIII secolo – testimoniano il conservatorismo della gerarchia ecclesiastica in ambito musicale. I brani dell'ordinario sono musicati in uno stile che imita il contrappunto franco-fiammingo del Rinascimento e sono stampati senza accompagnamento strumentale. Eppure questo repertorio, che resta vivo in tutto il paese facendo risaltare per contrasto la modernità dei *grand motets* della *Chapelle royale*, non è privo di pregi e di varietà. In questo genere di composizioni spiccano diversi maestri di cappella, fra cui Étienne Moulinié (1599-1676), Charles d'Helfer (? - 1664 ca.), André Campra e Henry Madin (1698-1748). Tra gli esempi più rari di Messa concertante in stile moderno, cioè con solisti e accompagnamento strumentale autonomo, bisogna citare quelle di Marc-Antoine Charpentier (come la *Messe de minuit* che cita melodie natalizie, i *noëls*) e le messe di Requiem di André Campra e Jean Gilles (1668-1705).

Le innovazioni più importanti si riscontrano però nel repertorio organistico. Sotto l'impulso dei progressi nella tecnica di costruzione dello strumento provenienti dall'Europa settentrionale, molti organi vengono restaurati o del tutto ricostruiti, in particolare dagli organari della dinastia Clicquot. L'organo francese è costituito da un grand'organo, un positivo, tre o quattro manuali e il pedale. Si distingue per un nobile registro di ripieno e per un insieme ricco e colorito di registri ad ancia. Al seguito di Nivers, che pubblica il suo primo *Livre d'orgue* nel 1665, Nicolas Lebègue (1631-1702), Nicolas de Grigny (1672-1703), François Couperin, Louis Marchand (1669-1732) e Louis Nicolas Clérambault (1676-1749) compongono messe o inni per organo. Lo strumento si alterna al canto gregoriano in brani brevi e ricchi di contrasti: la monodia liturgica è spesso citata in forma

di *cantus firmus* nelle sezioni iniziali, seguono poi duetti, trii, recitativi e dialoghi che si ispirano tanto allo stile della vocalità solistica quanto a ritmi profani di danza.

La ricchezza e l'estrema varietà dell'opera di Marc-Antoine Charpentier [Cessac 1988] illustra perfettamente il paradosso che presiede alla produzione musicale sacra esterna alla corte, in particolare nella seconda metà del Seicento. Più ancora che nel repertorio profano, il compositore di brani sacri è soggetto alle costrizioni connesse alla funzione della sua musica. Eppure la diversità dei committenti (conventi più o meno rigoristi, parrocchie, mecenati, Gesuiti, Sainte-Chapelle) comporta una varietà di stili che, sebbene imposta dalle circostanze, non impedisce al musicista di sviluppare nei suoi brani un'ampia tavolozza espressiva.

1.3. Musiche di strada.

Nelle strade la musica è onnipresente. Le processioni religiose e gli avvenimenti politici più importanti, come le *entrées royales*, sono sempre accompagnati da musica. I festeggiamenti pubblici o privati sono occasione di balli per i quali si fa ricorso a musicisti ambulanti. In città e in campagna, così come a corte, sono in voga le medesime danze (*branles*, *bourrées*, correnti, poi minuetti e contraddanze), anche se la qualità delle loro esecuzioni varia in base al valore dei musicisti e dei ballerini.

Le grida caratteristiche dei venditori ambulanti e degli artigiani di strada sono a volte accompagnate da strumenti rudimentali (come il fischietto dei calderai). I mendicanti cercano di attirare l'attenzione dei passanti cantando ballate lamentose e suonando la ghironda. A Parigi, sul Pont-Neuf o nelle due fiere stagionali (la Fiera di Saint-Germain e la Fiera di Saint-Laurent), venditori ambulanti, ciarlatani, giocolieri e saltimbanchi attirano il pubblico degli avventori eseguendo sul violino le melodie più conosciute.

Queste melodie, dette *vaudevilles* o *ponts-neufs*, fanno da supporto a innumerevoli testi di canzoni: politiche (dalle famose *mazarinades* della Fronda, alle *poissonnades* destinate a Madame Pompadour), ma anche satiriche, conviviali, galanti o licenziose, diffuse oralmente, vendute in fogli volanti o annotate in canzonieri manoscritti. Le origini di queste melodie sono svariate e spesso oscure. Arie colte, danze alla moda, canti sacri passano continuamente da un repertorio all'altro e si diffondono in tutti gli ambienti: una *chanson à boire* diventa un *noël*, una melodia gregoriana si trasforma in una canzone mordace, un'aria di Lully cantata all'Opéra serve da base musicale a un testo di satira politica, ecc.

Nel Settecento, il *vaudeville* sembra il vero anello di congiunzione fra la strada e i circoli più esclusivi. Durante gli incontri del Caveau, artisti e letterati (fra cui Jean-Philippe Rameau, Alexis Piron, Claude Crébillon) improvvisano col bicchiere in mano dei versi sulle melodie alla moda. Nel pe-

riodo dell'Avvento, gli organisti piú rinomati – Pierre (1664-1733) e Jean-François (1682-1738) Dandrieu, Louis-Claude Daquin (1694-1772), Claude Balbastre (1727-99) – rivaleggiano in virtuosismo nelle variazioni su *noëls* tratti da melodie di *vaudeville*. E il ministro Maurepas accumula un'impressionante collezione manoscritta di canzoni licenziose e satiriche.

Ma è durante gli spettacoli nelle fiere che il *vaudeville* assume la sua veste piú significativa [Vendrix 1992]. Per aggirare i divieti dei grandi teatri preoccupati dalla concorrenza (l'Opéra proibisce loro l'impiego di musica originale, la Comédie-Française quello di testi drammatici) gli artisti delle fiere inventano l'*opéra comique* nella forma del *vaudeville*. Si sviluppa una comicità molto particolare che gioca sui doppi sensi di nuovi versi adattati a una melodia conosciuta, genere di cui Charles-Simon Favart (1710-92) è maestro riconosciuto. Poiché l'*opéra comique* si presenta come la parodia di un'opera di successo di Lully, Campra o Rameau, l'intertestualità propria del genere raggiunge alti livelli di complessità nel sovrapporre allusioni all'opera parodiata, melodie che appartengono alla memoria collettiva e parole di nuova invenzione. Questi brani comprendono allo stesso tempo evoluzioni acrobatiche e danze raffinate, scherzi licenziosi e critica letteraria o musicale, e riuniscono in un unico scoppio di riso liberatorio pubblici diversi, popolari e intellettuali.

1.4. Musiche private.

Per la maggioranza delle persone colte la musica è soprattutto un'attività quotidiana e un fattore di socialità. Mentre nei salotti si diffonde una pratica musicale amatoriale, importanti mecenati mantengono veri e propri complessi di professionisti.

I circoli letterari dei *Précieuses* dedicano una gran parte della loro attività alla musica per liuto, come strumento solista o in accompagnamento al canto: Angélique Paulet, all'Hôtel de Rambouillet, è stimata per la sua voce e il suo talento nell'accompagnarsi col liuto, così come la celebre Ninon de Lenclos. Piú tardi, Elisabeth Jacquet de la Guerre (1661-1729) saprà imporsi come clavicembalista e compositrice, pur rimanendo necessariamente esclusa dai circuiti istituzionali.

Sono numerosi i musicisti che, raggruppati nell'antica corporazione dei menestrelli, insegnano musica a ricchi amatori o si esibiscono nei salotti privati. Se i liutisti piú famosi, come Denis Gautier (1603-72), Jacques Gallot (? - 1699 ca.) e Charles Mouton (ca. 1626-99), non aspirano a impieghi di corte, paghi del titolo di maestro di liuto, l'autorità della corporazione che riunisce l'insieme dei professionisti sotto lo scettro del *roi des violons* Guillaume Dumanoir (1615-97) è contestata dai clavicembalisti e soprattutto dagli organisti della *Chapelle royale*, tra i quali François Couperin, che scrive delle *pièces de clavecin* parodiando i *Fastes de la grande et ancienne mé-*

nestrandise. Percepita come vetusta e conservatrice, la corporazione vede scemare la propria autorità nel corso del Settecento, a favore del libero esercizio della professione o di una dipendenza diretta dal potere del re (le cariche di corte).

Nell'ultimo trentennio del Seicento, il clavicembalo spodesta il liuto e ne eredita il repertorio e alcuni caratteri della scrittura, quali la sottigliezza ritmica e la delicata ornamentazione. I musicisti interpretano *suites* di danze in cui i ritmi caratteristici di allemanda, corrente, sarabanda, giga, ciaccona o minuetto imitano le musiche che accompagnano i balli o i balletti. Ma spesso l'aspetto funzionale dei brani previsti in origine per accompagnare i passi di danza sfuma a favore di una vera e propria concezione di musica da concerto, evocando liberamente gli affetti associati alle varie danze (grave l'allemanda, semplice la gavotta, ombrosa la sarabanda, elegante la corrente), con uno spirito vicino alle teorie di Cartesio (*Les passions de l'âme*) o del pittore Charles Le Brun (*L'expression des passions*).

Le stesse danze nutriranno il repertorio strumentale per oltre un secolo [Anthony 1981]. Esse sono trattate ciononostante in modo diverso secondo il gusto delle diverse generazioni. I liutisti attivi al tempo del preziosismo si diletta con la melanconia dell'allemanda (che spesso prende il nome di *tombeau*) e l'ambiguità ritmica della corrente. I clavicembalisti della generazione successiva, come Jean-Henri d'Anglebert (1629-91), rinforzano la trama musicale fino a ricordare l'orchestra a cinque parti di Lully e occultano la linea melodica sotto un'ornamentazione sovraccarica non distante dalla pompa di Versailles. François Couperin si allontana progressivamente dal modello coreografico per avvicinarsi a delicati quadri di genere, ritratti o paesaggi evocati dai titoli dei brani.

Il repertorio vocale dei salotti è composto dagli ultimi *airs de cour*, strofici, presto sostituiti da *airs sérieux à boire*, galanti o comici, di struttura binaria. Michel Lambert (ca. 1610-96) sviluppa la pratica del *double*, o ripresa variata, mettendo in primopiano il gusto dell'interprete. Le numerose pubblicazioni periodiche di raccolte di arie a opera di Ballard – a cadenza mensile all'inizio del Settecento – sono la testimonianza dell'interesse per questo genere dei musicisti dilettanti.

I concerti privati intendono per lo più rispecchiare fedelmente il repertorio delle musiche istituzionali, opere e *ballets de cour*. In alcuni casi, cercano invece di promuovere repertori stranieri, non senza sottintesi polemici nei confronti della corte. Alla fine del Seicento, l'abate Mathieu, curato di Saint-André-des-Arts, organizza concerti settimanali di musica sacra italiana, Mademoiselle de Guise si innamora della musica dell'italianizzante Marc-Antoine Charpentier, e Filippo d'Orléans, futuro reggente, si circonda nel Palais-Royal di compositori tentati dallo stile transalpino. Le sonate di Corelli sono imitate da François Couperin e le cantate profane, durante la Reggenza, si aprono alla struttura dell'aria col da capo e alla vocalità

italiana. Vicino agli Enciclopedisti, il finanziere Le Riche de la Pouplinière mantiene un'orchestra diretta da Jean-Philippe Rameau (1683-1764) e poi dal maestro di Mannheim, Johann Stamitz (1717-57), e infine dal belga François-Joseph Gossec (1734-1829). Queste iniziative private costituiscono un salutare contrappeso alla visione nazionalista della politica musicale di corte.

1.5. Musiche pubbliche.

Con l'opera lirica, appare per la prima volta in Francia l'idea di uno spettacolo musicale destinato a un pubblico pagante. Come accade nel teatro di prosa, l'uditorio partecipa attivamente alla rappresentazione, sia intonando insieme coi cantanti i motivi più noti, sia fischiando i passaggi meno apprezzati. Dopo la morte di Lully, numerosi compositori si cimentano nell'opera [Fajon 1984] e gli spettatori sviluppano uno spirito critico corroborato dalla lettura attenta dei libretti e delle partiture venduti all'entrata dell'Académie royale de musique sin dalle prime rappresentazioni. A differenza di quanto avviene in Italia, dove il repertorio si rinnova ogni stagione, in Francia tutte le opere di Lully e quelle più apprezzate dei suoi successori André Campra, André Cardinal Destouches (1672-1749), Jean-Joseph Mouret (1682-1738) e Jean-Philippe Rameau, sono replicate regolarmente fino alla vigilia della Rivoluzione. A ogni stagione viene riproposta al pubblico almeno una delle *tragédies en musique* di Lully. Ne consegue una buona conoscenza da parte dello spettatore della storia del genere e la capacità di cogliere ogni minima innovazione. Questo stato di fatto rafforza le reazioni conservatrici (le prime opere di Rameau sono l'occasione dell'epica *querelle* fra "lullisti" e "ramisti"), ma favorisce anche la riflessione e la nascita di teorie sul genere della *tragédie en musique*. Di carattere più lieve, la nuova *opéra-ballet*, ideata da Collasse e Campra sul finire del Seicento, sacrifica l'unità d'intreccio a favore della varietà delle situazioni. Questo genere riscuote maggiori favori, ma al contempo non suscita una discussione teorica altrettanto nutrita fra i letterati che si ergono a critici musicali.

Alla Comédie-Italienne, che nel 1762 – con Egidio Romualdo Duni (1709-1775), Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), François-André Philidor (1726-95) e André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) – riprende il repertorio di *opéras comiques* che si rappresentava durante le fiere, facendolo proprio e adottando un'estetica tendente più al patetico che non al comico, l'impatto della reazione del pubblico è ancora più diretto. Il repertorio è molto più vario e facile ad allestirsi di quello dell'Opéra (le *comédies mêlées d'ariettes* combinano scene parlate e numeri musicali): un lavoro può fare fiasco in una sola serata e il pubblico decide spesso che cosa andrà in scena il giorno dopo. Ne consegue un rapporto di grande prossimità fra la sala e la scena, regolato da scambi ritualizzati (omaggi al pubblico all'inizio

e alla fine della stagione o alle prime), ma ugualmente soggetto a eccessi che le forze dell'ordine faticano a contenere. La platea si proclama giudice supremo ed esercita un potere collettivo e diretto su una compagnia che pure porta il nome di *comédiens du roi* [Vendrix 1992].

Al di fuori dei teatri d'opera, il pubblico può assistere a partire dal 1725 al *Concert Spirituel* nella Salle des Tuileries. I programmi prevedono essenzialmente musica sacra e strumentale. Essi si rifanno soprattutto al genere del *grand motet* e permettono che un pubblico nuovo venga a conoscenza dei lavori composti per la *Chapelle royale* da Michel-Richard de Lalande e poi da Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-72). Il genere del mottetto si secolarizza, perdendo la propria funzione liturgica per diventare un brano da concerto. La musica strumentale è ugualmente in voga, in particolare il genere italiano del concerto, che mette in risalto le doti virtuosistiche del solista. I francesi scoprono allora le opere di Corelli e di Vivaldi, così come i migliori strumentisti stranieri che vengono a esibirsi in produzioni proprie. A loro imitazione si sviluppa una scuola violinistica francese, ampiamente influenzata dal virtuosismo italiano e di cui Jean-Marie Leclair (1697-1764) è il più autorevole rappresentante. Al *Concert Spirituel* si può infine ascoltare la musica vocale italiana, presentata nella forma di arie da concerto. Questa operazione favorisce dunque l'internazionalizzazione della vita musicale parigina, soprattutto a partire dal 1750. Il suo successo incoraggia inoltre la nascita di nuove organizzazioni musicali che aprono interessanti sbocchi ai repertori da camera, al concerto, e in seguito alla sinfonia.

2. Il problema di un'arte nazionale.

La vita musicale in Francia tra il XVII e il XVIII secolo appare dunque ricca e diversificata, in particolare nella regione parigina, dove la corte e la capitale attirano un gran numero di musicisti. Il peso delle istituzioni monarchiche e delle scelte estetiche della corte non deve essere sottostimato: esso viene però integrato da tutte le altre manifestazioni che non si rifanno a tale modello. Questa molteplicità non traspare invero nei dibattiti letterari e filosofici incentrati sull'arte musicale; oggetto principale di tali riflessioni è il genere operistico. Che si discuta sui meriti rispettivi della musica italiana e della musica francese, che si elaborino teorie estetiche sull'imitazione musicale o sull'espressione di cui l'arte dei suoni è suscettibile, è sempre l'opera a esser presa ad esempio, citata o vilipesa. Rousseau vuole annientare l'arroganza dei francesi sul tema della musica nazionale? Gli basta dimostrare che il famoso recitativo dell'*Armide* – il momento più celebre del capolavoro di Lully – è privo di valore, per cui l'intero edificio della musica francese crolla rovinosamente [Rousseau 1995, p. 328]. Per salvare l'onore della *tragédie en musique*, Jean-Philippe Rameau, operista e

teorico celebrato, si ritiene in dovere di rispondergli prendendo in mano la penna.

Bisognerebbe interrogarsi su questa convergenza dell'interesse teorico su un solo genere, fatto che sembra essere ovvio per gli intellettuali del Settecento. Perché dunque l'estetica musicale francese ereditata dal *grand siècle* deve essere difesa o combattuta dibattendo solamente sul genere operistico e non, per esempio, sul *grand motet*, ben più strettamente legato ai fasti della corte? Certamente la tragedia musicale può giovare della sua vicinanza al genere della tragedia drammatica: i capolavori di Lully trovano posto a fianco di quelli di Corneille e di Racine [Kintzler 1983]. Peraltro la presenza di un testo di qualità (il libretto è considerato un vero e proprio genere letterario) permette ai critici di unire le loro considerazioni sulla musica a una riflessione più generale sui generi drammatici, favorendo l'indagine sul problema dell'imitazione. Non bisogna infine trascurare che una rappresentazione operistica è anche un'esperienza collettiva: è là che si forma l'opinione comune, che si confrontano le diverse fazioni, che si crea e si sviluppa l'esercizio della critica, all'istante o dopo lunga ponderazione.

2.1. Lo specchio italiano.

Che si tratti di spettacolo operistico, di cerimonie religiose o di musica strumentale, durante questo periodo si sviluppa un forte sentimento nazionale nei confronti della musica. Francesi e stranieri sono d'accordo nel ritenere che l'arte francese sia perlopiù indipendente dalle influenze esterne, soprattutto italiane. Tale idea di un gusto francese fatto di naturalezza, moderazione, galanteria, delicatezza e raffinata nobiltà, lontano dalle espressioni incandescenti e passionali sviluppate in Italia, è largamente coniugata in tutti i testi dell'epoca. Per i compositori tedeschi come Froberger, Bach o Händel, che attingono con eclettismo a tutte le tradizioni musicali, lo stile francese è nettamente distinto da quello italiano.

Se non è più il caso di rimettere in dubbio l'autonomia della musica francese, tuttavia bisogna sottolineare che questa affermazione di indipendenza, che poggia su basi reali, è stata sostenuta con tale forza da occultare gli evidenti debiti nei confronti dell'Italia, paese in cui, soprattutto nel Settecento, si sviluppano le innovazioni più radicali. Le critiche degli intellettuali meno compiacenti verso l'arte francese – come Rousseau – coincidono paradossalmente su questo punto con la politica di Luigi XIV volta alla promozione dei generi nazionali: mottetto, *suite* di danze e *tragédie en musique*. Per entrambi i fronti la musica francese non può che essere contrapposta a quella italiana. Ciò significa però trascurare gli apporti del modello italiano: l'uso del basso continuo (adottato in Francia molto tardi), la scrittura concertante, i generi dell'opera, della sonata, del concerto e della cantata sono tutti importati dall'Italia.

C'è di peggio. All'origine dei generi ritenuti specificamente francesi ci sono artisti stranieri trasferiti in Francia: il piemontese Baldassarre de Beaujoyeux (Baldassarre Baltazarini di Belgioioso) crea nel 1581 il primo *ballet de cour*, *Le Ballet comique de la Roynie*; il belga Henri Dumont contribuisce in modo decisivo alla nascita del *grand motet*; il fiorentino Giovanni Battista Lulli inventa la tragedia in musica; il materano Egidio Romualdo Duni compone le prime *opéras comiques mêlées d'ariettes*, genere poi nobilitato dal belga Grétry, nativo di Liegi. D'altro canto, molti musicisti nati in Francia si dimostrano interessati a conoscere la musica italiana: il compositore di *airs de cour* Pierre de Nyert e il maggiore compositore di musica sacra, Marc-Antoine Charpentier, vanno a formarsi a Roma; André Campra eredita dalle sue origini meridionali un gusto dichiaratamente italiano, che trasfonde nei suoi *opéras-ballets*; François Couperin scrive sonate all'italiana celandosi dietro uno pseudonimo di sapore ultramontano; Elisabeth Jacquet de la Guerre, Clérambault, Mondonville, Leclair riconoscono i loro debiti verso la musica d'oltralpe. Se il tentativo di importare direttamente l'opera italiana non ha seguito (come nel caso della venuta a Parigi di Luigi Rossi e Francesco Cavalli chiamati da Mazzarino), le relazioni tra il modello italiano e la pratica musicale francese sono piuttosto da paragonarsi a una sorta di meticcio, o di ciò che François Couperin chiama «les goûts réunis».

Questo atteggiamento pragmatico è proprio dei musicisti che, lontani dal rinnegare le innovazioni dei loro vicini, cercano piuttosto di adeguarle alla situazione del loro paese. I letterati, gli eruditi, i critici e i viaggiatori, tutti coloro che ci hanno lasciato testimonianze scritte, sono al contrario colpiti dalle differenze stilistiche e su quelle basi impostano le loro ricorrenti polemiche e le loro teorie estetiche.

In realtà la musica francese ha in comune con le altre espressioni artistiche nazionali i tratti generali propri dell'estetica barocca: la ricerca retorica dell'espressione delle passioni, dell'imitazione della natura, il gusto per i contrasti, la teatralità. Essa non presenta però una concezione propria, soprattutto nel campo del rapporto tra la musica e la parola, l'idea e il gesto.

2.2. La supremazia della parola.

La locuzione «tragédie en musique» è significativa: il libretto d'opera non è solo un pretesto per numeri musicali, ma un genere letterario atto a essere arricchito con musiche, danze e scenografie elaborate. La deferenza nei confronti della lingua si traduce in una estrema attenzione verso il recitativo, che costituisce l'elemento principale dell'opera. Sono recitativi le scene più importanti dell'*Atys* (1676) e dell'*Armide* (1686) di Lully, quelle che presentano conflitti tra sentimenti contraddittori e finali patetici. La linea

melodica si spoglia e si frammenta in un eloquio sillabato, senza ripetizioni del testo né effetti virtuosistici, nel contesto di un flusso temporale non soggetto a una scansione regolare, ma fondato sull'irregolarità del ritmo prosodico dei versi misti (il compositore adatta la scrittura musicale a questa accentuazione declamatoria cambiando costantemente le indicazioni di tempo). Il recitativo si presenta allora come un'imitazione musicale della declamazione teatrale: un po' più lenta, con altezze fisse, con l'aggiunta di abbellimenti e di un sostegno armonico (il basso continuo), questa declamazione musicale ne è una sorta di riflesso idealizzato, ulteriormente arricchito da puntuali illustrazioni dei concetti importanti.

Le arie si distinguono appena dai recitativi: spesso accompagnate da un maggior numero di strumenti, in forma binaria, ternaria o di rondò, esse rimangono sottoposte al principio di una nobile declamazione, facendo un uso moderato della ripetizione delle parole e abolendo del tutto i vocalizzi gratuiti. I grandi monologhi di Rameau, l'invocazione a Nettuno di Teseo nell'*Hippolyte et Aricie* (1733), il lamento funebre di Telaira nel *Castor et Pollux* (1737) sono caratterizzati da una sublime semplificazione della linea vocale, tesa fra grandi intervalli e sostenuta da un accompagnamento riccamente armonizzato [Masson 1930].

Il tempo drammatico dell'opera francese è dunque piuttosto fluido e l'intreccio s'interrompe solamente una volta per atto, al momento del *divertissement* coreografico. In contrasto con il ritmo drammatico dell'opera seria italiana, in cui la vicenda si condensa nei recitativi per poi rimanere sospesa durante le arie, momento di espressione delle passioni, questa linearità della *tragédie en musique* francese sarà conservata da Gluck.

L'attenzione al ritmo della parola, all'intonazione della frase si configura diversamente nel repertorio sacro. Se il coro usa con moderazione gli effetti contrappuntistici per non oscurare la comprensione del testo latino, le abbondanti ripetizioni, i passaggi vocalizzati e le linee melodiche elaborate testimoniano di un'estetica sotteraneamente influenzata dalla musica italiana. Nei *grands motets* del Lalande, a ciascun'articolazione della frase corrisponde un motivo musicale proprio, adattato al ritmo prosodico e al senso di cui essa è portatrice. Questi motivi nettamente differenziati sono alternati o sovrapposti in molteplici combinazioni e formano una trama vocale sapientemente costruita. L'aria (qui chiamata *récit*) può avvicinarsi alla sobrietà di stile della *tragédie en musique* o al contrario dispiegare vocalismi virtuosistici.

Questa vocalità melismatica italiana si diffonde anche nel repertorio delle cantate profane in voga nei primi decenni del Settecento. I tratti dell'aria col da capo si avvertono chiaramente, ma ogni *roulade* deve obbligatoriamente svilupparsi sulla parola da illustrare («gloire», «triomphe», «vole», «règne», ecc.). Col nome di *ariette*, questo tipo d'aria di origine cantatistica viene introdotto nell'opera, all'interno però dei *divertissements* danzati.

La posizione (subalterna sul piano drammatico) così riservata alle arie di agilità dimostra che la musicalità pura del virtuosismo – la quale dilata lo spazio musicale di una vocale fino a interrompere l'unità della parola, per cercare, al di là del senso, un'emozione puramente sonora – suscita la diffidenza dei compositori d'opera francese.

2.3. La rappresentazione musicale.

Tutta la musica barocca è concepita come imitativa, tutti i musicisti come oratori che conducono un discorso musicale. Se in Germania i teorici considerano l'arte musicale una pratica retorica, al punto da creare repertori di figure musicali, gli intellettuali francesi preferiscono classificare la musica fra le arti imitative al fianco della pittura, pur riflettendo sui suoi legami con la lingua, tanto che Rameau, conquistato dal modello scientifico, tenta di piegare le regole della scrittura musicale al rigore del metodo cartesiano. Ma se Bach e Rameau appartengono a mondi concettuali differenti, se Du Bos, Diderot e Rousseau non pensano la musica allo stesso modo, i problemi che l'imitazione pone al compositore (ossia la rappresentazione musicale di passioni, idee o situazioni) non differiscono fondamentalmente da una nazione all'altra. Che si parli di imitazione, espressione, *Affektenlehre* o *Figurenlehre*, l'analisi di una partitura barocca passa necessariamente per un approccio semiologico in grado di render conto delle intenzioni dei compositori.

Se si abbandona il livello della speculazione estetica per passare all'analisi delle modalità di questa rappresentazione musicale nelle opere stesse, la musica francese sembra meno isolata per intenti e metodi dagli altri stili nazionali di quanto lascerebbe presupporre la distanza fra gli impianti teorici. Il fatto che un italiano, un tedesco e un francese scelgano mezzi musicali simili per descrivere (ad esempio) un temporale nel contesto di un concerto, di un oratorio o di un'opera, presuppone l'esistenza di un codice comune condiviso nello stesso periodo, in diversi paesi e tra pubblici diversi. Secondo questa prospettiva l'atteggiamento dei compositori francesi nei confronti dell'imitazione palesa alcune scelte significative che caratterizzano il loro stile nazionale, senza però rivelare differenze sostanziali con lo stile dei loro vicini.

Il problema dell'imitazione presuppone necessariamente quello della natura della cosa imitata. Un recitativo operistico imita puntualmente le idee veicolate dal testo: il significato di alcune parole (per esempio, un movimento melodico discendente che sottolinea termini quali «enfers» o «mort») o il senso generale di una frase. L'efficacia del codice non deve mettere in ombra l'eterogeneità degli elementi rappresentati: che si imitino immagini (le onde di una tempesta), sentimenti (l'amore, l'odio) o suoni (i singulti, i canti degli uccelli), la natura del processo varia considerevolmente, passen-

do da un procedimento metaforico a uno di ordine metonimico [Legrand 1998]. Si pone ugualmente il problema della scelta: il compositore non rappresenta musicalmente tutte le parole, tutte le idee veicolate da una frase; le sue figure imitative (i suoi figuralismi) si differenziano da un contesto più neutro. Abbiamo visto che il recitativo d'opera imita anche, e in modo più costante, la declamazione teatrale dei versi, creando una versione sonora (immaginaria) di quelle parole o di quelle frasi, plasmate ritmicamente dalle regole prosodiche, ma anche dalle inflessioni e dai sentimenti legati al senso del testo. Si tratta in questo caso di un'imitazione non del significato della parola, o del senso della frase, ma di un discorso nuovo che, tramite le sue intonazioni, aggiunge un senso, una lettura, un'interpretazione.

La complessità del sistema permette inoltre al musicista di operare scelte che finiscono per determinare uno stile. La scarsità di figure imitative nelle opere di Lully e di Rameau è dovuta in gran parte all'astrazione dei libretti, i quali ereditano dai modelli drammatici classici la lingua stilizzata, la sobrietà del vocabolario, l'impiego misurato di metafore (al contrario dei testi coloriti dei salmi latini nei *grands motets*, o di quelli delle arie italiane, fondati su similitudini fra moti interiori e natura esterna). Non si tratta di un rifiuto della retorica, bensì della scelta di un livello stilistico: lo stile sublime, che privilegia la retorica delle parole su quella delle immagini, l'atticismo sull'asianesimo. D'altro canto le poche figure adottate restano moderate nella loro espressione: laddove Bach sceglie la tensione di una quinta diminuita per sottolineare un termine patetico, Lully si accontenta di una quinta giusta. Il principio è lo stesso, cioè si fa affidamento su una convenzione che associa il movimento melodico discendente al sentimento del dolore, ma l'effetto è assai differente.

Gli operisti francesi s'impongono moderazione nell'impiego di figure, privilegiando l'imitazione del declamato ed evitando una rappresentazione troppo caricata delle idee; essi relegano il virtuosismo nelle arie dei *divertissements*, che non fanno parte integrante dell'intreccio, e ricercano invece la grazia, l'eleganza e una nobile solennità.

Nella musica strumentale si nota al contrario un progressivo trionfo della rappresentazione musicale. Qual è il referente di una danza eseguita al liuto o al clavicembalo? Il carattere proprio di ogni danza (affetto o passione), ma anche il titolo che lo palesa all'ascoltatore. Nel repertorio liutistico si tratta più di un'evocazione di un sentimento o del tratteggio di un carattere che non di una musica propriamente descrittiva (*La Pleureuse*, *La Belle Homicide*, *Le Tombeau de Mésangeau*). Nel riprendere questa tipologia di titoli per i loro pezzi clavicembalistici, François Couperin e Jean-Philippe Rameau vi aggiungono pitture musicali più precise, tali da fare concorrenza al repertorio delle danze (*Les Petits Moulins à vent*, *Le Rossignol en amour*, *Les Cyclopes*). Tale sforzo descrittivo esplode poi nelle *ouvertures* delle opere di Rameau, come in quella di *Pygmalion* (1748), che riproduce i

gesti del mitico scultore, o in quella di *Naiïs* (1749), che evoca l'assalto dei Titani all'Olimpo. Esso appare anche nelle danze delle sue *tragédies lyriques*, composte secondo veri e propri programmi (il *Ballet des Fleurs* nelle *Indes galantes*, 1735) che aprono la strada al *ballet-pantomime* di Jean-Georges Noverre. Su questo piano, Rameau si guadagna gli elogi di filosofi come Diderot o D'Alembert, che vedono in siffatte esperienze innovatrici la perfetta illustrazione delle loro teorie sull'imitazione musicale.

Bisogna infine citare una forma tutta francese di figura retorica musicale. Posti all'intersezione fra le rispettive responsabilità del compositore e dell'interprete (cioè fra l'*inventio* e l'*actio*), gli abbellimenti sono concepiti come vettori privilegiati dell'espressione delle passioni, soprattutto nella musica vocale, che fa qui da modello per la tecnica strumentale. Questi simboli aggiunti alla melodia per segnalare la presenza di un'ornamentazione sono minuziosamente catalogati in apposite tavole che propongono esempi di realizzazione. Il tratto caratteristico degli abbellimenti – trilli, pizzicati, portamenti o legature – è pertanto il grande spazio offerto alla scelta, soprattutto sul piano ritmico, poiché l'interprete deve inserirli nelle durate di alcune note senza alterare la scansione generale del ritmo. La sovrabbondanza di questi abbellimenti nel repertorio francese – che si tratti d'opera, di musica sacra, di pezzi per organo o clavicembalo – gli conferisce un colore distintivo, in cui la semplicità della linea sparisce un poco sotto la ricchezza decorativa graziosamente irregolare, e le dona un'eloquenza discreta ma penetrante.

2.4. La forza del gesto.

Accade raramente che un musicista francese dimentichi il legame che unisce la musica al gesto. La danza è portata a un alto livello dai ballerini professionisti, ma beneficia pure di una larga diffusione fra i dilettanti. Quest'arte riveste in effetti un ruolo importante nell'educazione, ed è considerata, più che non un semplice divertimento, una vera scuola di portamento (perché favorisce una postura rilassata e un incedere elegante) nonché un mezzo, per gli aristocratici destinati al mestiere delle armi, onde conservare il vigore del corpo in tempo di pace. I passi delle danze di sala sono piuttosto elaborati, e i migliori dilettanti sono in grado di eseguire le coreografie concepite per i professionisti dell'Académie royale de musique, diffuse e pubblicate seguendo il sistema di notazione di Feuillet.

La divaricazione fra danza di sala, balletto e opera si riduce notevolmente alla fine del XVII e all'inizio del XVIII secolo, e quando la musica da ballo si libera dalla sua funzione di supporto ai movimenti per divenire materiale da concerto, musicisti e pubblico hanno già bene in mente le ascendenze coreografiche dei brani che costituiscono la *suite* strumentale. Questa familiarità permette di utilizzare correntemente i nomi delle danze per

indicare un tempo di una *suite* o di un concerto (ad esempio: *mouvement de menuet*).

Lo stretto legame fra il brano di danza e il gesto cui fa da supporto sonoro implica una forte caratterizzazione musicale: indicazioni di tempo, ritmi distintivi, stile di scrittura e sentimenti espressi definiscono con precisione ciascuna danza. Dall'immenso *corpus* delle correnti, delle sarabande, dei minuetti o delle gavotte presente nei repertori dei *ballets*, delle opere o delle *suites* strumentali, si genera una prassi rigidamente stabilita che garantisce l'identificazione di un particolare tipo di danza, e del pari una sorprendente diversità nella sua esecuzione.

D'altronde, la profonda integrazione della danza nella vita culturale francese favorisce impieghi inaspettati dei ritmi coreutici in repertori dove sembrerebbero fuori luogo. Gli organisti non esitano a utilizzare i tratti formali della giga o della gavotta in alcuni duetti o trii delle loro messe per organo; inoltre, non è raro che arie inserite nel contesto di un mottetto sacro lascino trasparire la forma di un minuetto o di una ciaccona. Si tratta senza dubbio di una secolarizzazione del repertorio sacro (o piuttosto di una sua teatralizzazione) ma anche e soprattutto del riferimento a modelli strumentali indissolubilmente legati a determinati sentimenti. L'impiego del ritmo di gavotta operato da François Couperin nel terzo versetto del Gloria della *Messe des couvents* per esprimere una gioia semplice e spontanea, si giustifica in quel luogo, cioè in corrispondenza del versetto «Glorificamus te». Sarebbe invece un perfetto controsenso se applicato al «Qui tollis».

L'onnipresenza della danza nella musica barocca francese conferisce perlopiù a quest'ultima un'energia ritmica che contrasta fortemente con la grande morbidezza di stile del recitativo operistico. La regolarità della pulsazione è tuttavia temperata spesso dalla disposizione capricciosa degli abbellimenti e da una tradizione interpretativa che predilige l'ineguaglianza ritmica. Questa dialettica sottile fra la norma e l'arbitrio, la regolarità e l'asimmetria, l'evocazione dei sentimenti e la memoria dei movimenti del corpo, fa della musica di danza francese un genere pregiato e imitato in tutta Europa. In effetti, per musicisti tedeschi come Bach o Händel lo stile francese non è quello della musica vocale, troppo legata alle caratteristiche della lingua e dei gusti locali per essere esportabile; è invece quello della danza, che essi riproducono nelle loro *suites*, ma anche in altre parti delle loro opere (ad esempio, il primo coro della *Matthäus-Passion* impostato su un ritmo di *loure*, l'ultimo su quello di sarabanda). A tutto ciò bisogna poi aggiungere il modello "stile Luigi XIV" dell'*ouverture* alla francese.

Se dunque esiste uno stile che caratterizzi la musica barocca francese emergendo da pratiche pur tanto multiformi e differenziate, occorre concepirlo come perpetuamente alimentato dalle innovazioni italiane, da cui però è capace di affrancarsi grazie alle influenze di correnti estetiche come il preziosismo (la sottile arte dell'ornamentazione), o all'attuazione del modello

drammatico classico (per quanto concerne la *tragédie en musique*). Spesso considerato come nato dalla volontà di opporsi al predominio dell'arte italiana, lo stile francese le si appoggia necessariamente, derivando motivo di gloria dalle accettazioni non meno che dai rifiuti. Questa è la lezione che si può trarre dall'attuale stato di conoscenza delle pratiche musicali in Francia all'epoca dei monarchi assoluti e dei *philosophes*, una musica che contempera alquanto l'orgoglio nazionalistico degli uni e il sistematico vaglio critico degli altri.

Anthony, J. R.

- 1981 *La Musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*, Flammarion, Paris.

Barthélemy, M.

- 1990 *Métamorphoses de l'opéra français au siècle des Lumières*, Actes Sud, Arles.

Beaussant, Ph.

- 1992 *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard, Paris.

Benoît, M.

- 1971 *Versailles et les Musiciens du Roi. 1661-1733. Étude institutionnelle et sociale*, Picard, Paris.
1992 (a cura di), *Dictionnaire de la musique en France aux XVII^{me} et XVIII^{me} siècles*, Fayard, Paris.

Brossard, S. de

- 1703 *Dictionnaire de musique*, Ballard, Paris.

Cessac, C.

- 1988 *Marc-Antoine Charpentier*, Fayard, Paris.

Couvreur, M.

- 1992 *Jean-Baptiste Lully, Musique et dramaturgie au service du Prince*, Vokar, Bruxelles.

Fajon, R.

- 1984 *L'Opéra à Paris du Roi Soleil à Louis le Bien-Aimé*, Slatkine, Genève-Paris.

Isherwood, R. M.

- 1973 *Music in the Service of the King, France in the Seventeenth Century*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. (trad. it. *La musica al servizio del re: Francia, 17. secolo*, il Mulino, Bologna 1988).

Kintzler, C.

- 1983 *Jean-Philippe Rameau. Splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Le Sycomore, Paris.

La Gorce, J. de

- 1992 *L'Opéra à Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Desjonquères, Paris.

Launay, D.

- 1993 *La Musique religieuse en France du concile de Trente à 1804*, Klincksieck, Paris.

Legrand, R.

- 1998 *La Rhétorique en scène: quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique*, in «Revue de musicologie», LXXXIV, n. 1, pp. 77-91.

Lionnet, J.

- 1997 *Le Concert des muses. Promenade musicale dans le baroque français*, CMBV-Klincksieck, Versailles-Paris.

Masson, P.-M.

- 1930 *L'Opéra de Rameau*, Laurens, Paris.

Rousseau, J.-J.

- 1768 *Dictionnaire de musique*, Veuve Duchesne, Paris; ora in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1995, vol. V, pp. 603-1154 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. parziale in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di F. Bollino, Clueb, Bologna 1997).

- 1995 *Lettre sur la musique françoise* (1753), in Id., *Œuvres complètes*, vol. V cit., pp. 287-328.

Vendrix, Ph.

- 1992 *L'Opéra-Comique en France au XVIII^{ème} siècle*, Mardaga, Liegi.

JEAN-MICHEL BARDEZ

I dibattiti sulla musica nel secolo dei Lumi

Si abbracciano, le tre principali ispiratrici dell'Opera, proprio come le tre Cariti, piene di grazia, anche loro comprese nel seguito di Afrodite, dea del piacere. Se Tersicore, la coreografa, è sempre presente – così come Euterpe con il suo flauto doppio che si “diletta” cantando e danzando il diti-rambo in onore di Dioniso, accompagnata da cantori in costume da satiro – le altre Muse si avvicinano fra loro: Erato, che canta la passione, gli amori e l'erotismo; Calliope, la poesia, l'eloquenza; Melpomene, la tragedia; Polimnia, la poesia lirica, gli inni; Talia, la commedia. Apollo aveva insegnato alle sue sorellastre (che in origine, secondo le antiche leggende, erano soltanto tre come le Grazie) la danza ritmica, al fine di domare la loro natura selvaggia. I protagonisti delle dispute che hanno contrassegnato il XVIII secolo, spesso cortigiani prigionieri di un perenne *opéra-ballet* che il duca di Saint-Simon descrive nei suoi *Mémoires*, ben conoscevano quella profusione di racconti mitologici da cui si attingeva il materiale per i libretti d'opera.

Lo spettacolo proteiforme che il divino re Luigi XIV immagina assistito da Mnemosine, madre delle arti, nasce in un acquitrino di Versailles che verrà prosciugato di lì a poco e a guardia del quale sta un drago, mentre centinaia di statue mitologiche ne presidiano i viali. Ispirandosi alla memoria dell'antica cultura greco-romana, tutti gli artisti, i fontanieri, i pirotecnici, i giardinieri creano questa Festa della metamorfosi al centro della quale è protagonista il Re-Apollo in persona, guaritore, creatore di incantesimi: una situazione che non può non rievocare la danza sciamanica del sole.

Alle origini (italiane) del genere operistico, Orfeo, figlio della Musa dell'eloquenza ed egli stesso musicista-poeta, ma anche «Signore delle belve», perde per la seconda volta la ninfa che ama, e dunque colei che sarà «due volte morta», proprio nel momento in cui pensa di essere riuscito a strapparla alle tenebre. Orfeo sarà poi fatto a pezzi dalle Menadi, sacerdotesse di Dioniso, «colui che è nato due volte», dio delle ebbrezze, dell'erotismo e della danza, e anche patrono del teatro, a sua volta dilaniato. L'idea di far risorgere una forma antica e sublime, se mai fu attuata dal Rinascimento in poi, conoscerà una serie di “realizzazioni” che prenderanno il nome di *tragédies lyriques*, certo, ma anche di pastorali, *opéras-ballets*, *comédies-ballets*, pantomime, balletti di corte, *intermèdes*, intermezzi, opere buffe, ecc.

1. Cronistoria delle "querelles".

L'*opéra* è il principale argomento di dispute per più di un secolo, e dunque le questioni che impegnano con maggiore frequenza le affilate penne dei protagonisti di tali *querelles* sono quelle che riguardano i "poemi": le questioni che attengono ai legami fra testo e musica, o relative alla lingua più adatta ad esprimere le passioni, al "naturale" nell'arte, ovvero alla teoria dell'imitazione che esalta la "pittura" della Natura; le questioni che concernono la melodia cantata, il ruolo dell'elemento coreografico, ma anche quelle che si riferiscono all'impiego dell'insieme strumentale nell'ambito dell'opera e delle musiche tratte da pre-testi letterari. Esattamente come oggi i visitatori dei musei si devono confrontare con il contenuto dei quadri, i pubblici dell'epoca dei Lumi, appartenenti a fasce sociali che da poco avevano avuto accesso alle arti e agli spettacoli, avrebbero dovuto più o meno conoscere le mitologie cui si riferivano le tragedie per poter comprendere i libretti "antichi", circostanza che però non si dava.

Quanto ai polemisti, melomani spesso sconosciuti, musicisti, filosofi, teorici, compositori, che firmano i *pamphlets*, le *Lettere*, le *Risposte* e le *Risposte alle risposte*, costoro appartengono a numerosi clan: gli italianizzanti, che difendono l'opera cisalpina, "seria" o "buffa" che sia, gli ammiratori della lingua italiana, i fautori di un canto estremamente ornato o, al contrario, quelli che preferiscono canti "semplici" e "naturali", quelli che vorrebbero innestare sul canto francese (e con versi francesi) la dinamica di una lirica considerata più morbida, e i sostenitori di una lunga tradizione di *tragédie lyrique* francese, coloro che sollecitano un nuovo genere di opera francese, o che osservano con benevolenza le evoluzioni dell'*opéra comique* con libretti ammodernati. Rameau (1683-1764) è il visionario creatore di una musica di tale eccezionale densità che le saranno necessari due secoli per affermarsi compiutamente in Francia. Il suo contributo ai dibattiti è quello di un teorico che all'epoca veniva chiamato "il matematico", e che tenta, fra le altre cose, di chiarire i meccanismi della percezione musicale umana. Diderot (1713-84) e D'Alembert (1717-83) si impegnano a comprendere l'evoluzione profonda della musica verso una maggiore autonomia riguardo all'influenza del testo e alla teoria dell'imitazione della Natura, mentre Rousseau sostiene orientamenti che a lui sembrano meglio corrispondere all'ampliarsi dei pubblici in direzione di una "musica del popolo". E tuttavia, una presentazione così succinta dell'intervento di queste quattro figure, polene scolpite sulla prora di una Nave dei Folli gesticolanti nelle più diverse direzioni, risulta estremamente riduttiva, tanto evidenti essendo le sottigliezze ma anche i paradossi insiti nei testi più innovativi.

I lullisti si opposero in un primo momento ai "moderni", stigmatizzati nella figura tutelare di Rameau, nel momento in cui le audacie di quest'ul-

timo sembravano avere attinto la rispettabilità del melodramma legato al trono. Più tardi D'Alembert riassumerà così la situazione:

Nel 1733 compare Monsieur Rameau brandendo la sua opera su Ippolito [*Hypolite et Aricie*]. Ed ecco che i clamori raddoppiano; i libelli ingiuriosi, le pubblicazioni satiriche [...] tutti i mezzucci che l'ignoranza e l'invidia sono capaci di utilizzare [...] al fine di scongiurare questo pericolo innovatore. [...] Dopo un gran numero di opere, dapprima furiosamente lacerate, ma poi applaudite, [...] ci dà infine l'opera buffa su *Platea*, capolavoro suo e della musica francese. È riferendosi a quest'opera che si può giudicare dello stato attuale di quest'arte presso di noi, dei progressi di cui essa è debitrice a Monsieur Rameau e [...] del cammino che ancora le resta da compiere [D'Alembert 1759, pp. 387-88, in Launay 1973, III, pp. 2207-208].

Fra i compositori e teorici di fama soltanto Mattheson (1681-1764) osò scrivere che Rameau era un «imitatore infatuato, pedante, plagiato da Lully», quest'ultimo essendo al suo tempo considerato come «italiano *ex natura*» [citato in Gaudesfroy-Demombynes 1941, p. 214]. Nel 1771 si parlava ancora di «lullisti» quando Lully, nato nel 1632, era morto da più di ottant'anni (1687): vale a dire che le dispute susseguites nel XVIII secolo si sono esercitate sempre attorno agli stessi argomenti.

Nel 1752 fu la volta della compagnia itinerante italiana dei *Bouffons*, diretta da Eustachio Bambini, interprete di quell'«opera buffa» nata verso l'inizio del secolo a Napoli. Già nel 1729 l'Opéra de Paris aveva accolto questa compagnia con un successo franco e tuttavia effimero. In origine, le scene «buffe» intercalate fra gli atti delle opere «serie» erano intermezzi cantati essenzialmente in forma di recitativo secco, più prossimo alla parola espressiva, accompagnati da pochi strumenti. È possibile risalire più indietro nel tempo: nel 1577, a Blois, alcuni comici italiani recitarono farse alla presenza del re; tornarono poi nel 1588, nel 1645 e nel 1653. Tuttavia, nel corso della prima parte del Settecento l'influenza italiana sui compositori francesi non sembra percepirsi se non grazie alle Arie italiane (Boësset, Moulinié) scritte, è vero, su testi italiani ma in uno stile francese. La dimensione politica, la creazione artistica e i movimenti sociali in quel periodo sono già embricati fra di loro, allorché la *vox populi* stigmatizza gli italiani che governano e dilapidano fortune per mettere in scena opere dagli allestimenti macchinosi: ad esempio l'*Orfeo* (1647) di Luigi Rossi (1597-1653). La Fronda esilia Mazzarino... e gli artisti italiani! Con il suo ritorno al potere, il cardinale può rilanciare, a partire dal 1653, una nuova serie di spettacoli musicali in italiano, facendo rivivere l'antica rivalità politico-linguistica, mentre ci si ingegna a mescolare il balletto di corte francese e l'opera italiana. Altri tentativi ancora, come il *Ballet de la raillerie*, messo in scena nel 1659 da Lully su un libretto di Benserade e del compositore, propone due cantanti donne che si esprimono simultaneamente nelle due lingue! Il celebre attore Scaramuccia è al Palais-Royal fin dal 1660. Il sovrano lo congeda nel 1697. Subentreranno poi le Fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent.

Una prima *opéra comique*, il *Télémaque* di Jean-Claude Gillier, sancisce ufficialmente nel 1715 il successo di questo genere popolare, in continua crescita. La *Serva Padrona* (1733) di Pergolesi (1710-36) sarà rappresentata già nel 1746 alla Comédie-Italienne, riscuotendo un modesto interesse. Il ritorno dei Buffoni a Parigi, nel 1752, si colloca in un contesto più favorevole alle *comédies en vaudeville*, adattate al pubblico che affolla la Fiera di Saint-Germain, avido delle parodie di Madame Favart i cui soggetti si rifanno alla vita quotidiana. I contributi degli Enciclopedisti avevano già esercitato un'influenza non trascurabile sul desiderio di rinnovamento. Ne testimonia una lettera assai critica di Friedrich Melchior Grimm (1723-1807) scritta nel 1752 riguardo all'*Omphale*, opera di Destouches risalente al 1701 (!) che satireggia la musica lirica francese della prima metà del secolo, quando Lully (1632-87) e Campra (1660-1744) sono ancora in repertorio [cfr. Grimm 1752, in Launay 1973, I, pp. 1-54]. Nel meccanismo di innesco delle dispute, tale episodio assume perlomeno la stessa importanza della ripresa della *Serva padrona*, salutata questa volta dal duraturo favore del pubblico. Ai problemi di libretto, lingua e forma posti sul piano pratico dai *Bouffons*, e sul piano più concettuale da filosofi e teorici – ma in Francia anche dai compositori che poco a poco costruivano l'*opéra comique* – furono date quattro risposte di carattere artistico: la risposta sollecitata dalla marchesa di Pompadour commissionando a Mondonville un'opera "classica", *Titon et Aurora*, messa in scena nel 1753; la risposta di Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), con il suo *Devin du Village* (1752) – scritto in francese, nonostante Rousseau considerasse questa lingua inadatta a essere musicata – che svolgerà un suo ruolo in quella che è stata definita «la guerre des Coins»; la risposta umoristica di Dauvergne e del suo librettista e complice Vadé, i quali, nel luglio 1753, facendosi passare per italiani, presentarono alla Fiera di Saint-Laurent un intermezzo in francese che "dimostrava" l'adattabilità di questa lingua non solo alla musica, ma anche al nuovo stile; e infine la risposta di Rameau, con la ripresa, nel 1754, della *Platée* (1745) basata su un soggetto farsesco anche se mitologico, ma la cui originalità realizza il desiderio di inaudito, pervaso da una febbre effettivamente buffonesca capace di esprimersi con ineguagliata inventiva!

Non devono essere sottovalutate le ragioni politiche di fondo che agitano gli animi. Taluni membri del «Coin du Roi», sostenitori della tradizione, della musica e della lingua francese, avevano capito quali effettive implicazioni trasparissero dai nuovi libretti e dalle nuove arie che davano loro voce. Fra le testimonianze di coloro che nutrivano legittimi timori riguardo alla diffusa e convinta volontà di rovesciare i poteri feudali, affiorante in modo chiaro da certe opere burlesche, parodistiche, prodotte dalla Commedia dell'arte o dalle rappresentazioni della Fiera, si può citare la seguente, scritta con cognizione di causa da un principe, probabilmente Federico II:

Noi politici, che di tutto cogliamo ogni possibile sfumatura, e consideriamo le conseguenze sino alle loro estreme conclusioni, siamo troppo profondi per trattare la questione come una bagatella. [...] Un minuetto può diventare una cosa grave [Federico II 1753, in Launay 1973, I, p. 596].

Bella e ribelle è la parola del buffone, e il Leporello di Da Ponte dichiarerà: «non voglio più servir» riferendosi a quel Don Giovanni del suo padrone. Non stupisce quindi che ci si schieri simbolicamente accanto a una regina ferita, una Giunone tradita, invocando musiche semplici e “naturali”, dal momento che si tratta di contestare un potere olimpico. Del resto, questa brutta bega dei *Bouffons* finisce con il diventare un affare di stato e nel maggio 1754 il re licenzia quei fautori di torbidi. Nel 1762 l'*opéra comique* diventerà comunque una società ufficiale. Ma in Germania le ariette e le arie francesi furoreggiavano già dal 1750, prendendo il posto delle cantate italiane. Nel rifiuto delle scelte della regina e dei membri del suo «Coin» era forse ancora determinante il ricordo destoricizzato dell'astio tenace di cui erano state fatte oggetto le principesse e le sovrane italiane a lungo associate alla monarchia, assimilate alle illegittime amanti reali che si portavano al seguito la lingua e l'arte del loro paese. Al tempo stesso v'erano nei *pamphlets*, alcuni dei quali non erano altro che moti impulsivi in un momento in cui si scatenavano mute di spiriti mediocri, i segni distintivi di una mondanità che contrapponeva le eterne fazioni della corte, pronte a mutare seguendo il vento delle opinioni. Rousseau, Grimm e D'Holbach aderivano al «Coin» della regina, a sostegno degli italiani, mentre tutti quelli che facevano parte del «Coin» del re e di Madame de Pompadour difendevano la *tragédie lyrique*, senza che ciò impedisse alla favorita di ricevere la compagnia dei Buffoni. È altrettanto evidente che la rivalità fra “la prima moglie e la seconda moglie” del re, per ricorrere a una terminologia utilizzata da altre culture ma che designa la medesima situazione, aveva non poco a che fare con quell'agitarsi alquanto vano. Il culmine del grottesco viene raggiunto quando Rousseau insulta i musicisti dell'orchestra di Parigi, e questi gli rispondono decidendo di impiccarlo in effigie e proibendogli l'accesso alla sala, ma continuando tuttavia a suonare il suo *Devin du Village*, che richiamava molto pubblico sulla scia dello scandalo provocato dalla *Lettre sur la musique française* (1754) dello stesso Rousseau, vera e propria stroncatura di qualsiasi musica che non aderisse alla regola di «semplicità naturale».

Toccò poi a Gluck (1714-87) d'incappare in una nuova tempesta, conosciuta come la *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, di cui lo stesso Gluck si lamenta in una lettera del 29 aprile 1780:

Difficilmente mi lascerò persuadere a essere nuovamente oggetto della critica o delle lodi della nazione francese, visto che i Francesi sono volubili come galli rossi [cit. in Lesure 1984, p. 1].

Piccinni (1728-1800) oggi alquanto dimenticato, ma autore di ben 121 opere, da taluni contrapposto artificiosamente al "riformatore" Gluck, fece le spese di un rigurgito di anti-italianismo, non del tutto unanime a causa di chi guardava alla qualità di musiche appartenenti a estetiche che si presumevano antagoniste:

Il successo del *Roland* (1778) di Piccinni suscitò una nuova guerra musicale, da cui trassero vantaggio gli estimatori ragionevoli, capaci di applaudire ciò che era realmente bello, quale che fosse la nazionalità dell'autore [Adam 1857, p. 71].

In quel momento di effervescenza si ripropone uno scontro fra dee: da una parte la regina Maria Antonietta, che aveva scelto Gluck e la sua *Ifigenia in Aulide* (1774) pur invitando a Versailles il "rivale suo malgrado" di Gluck, e dall'altra la Du Barry che si era infatuata di Piccinni. La stampa soffiava sul fuoco, come sempre, per vendere copie. Le dispute spesso eccessive cessarono d'altronde nel 1779, alla partenza di un Gluck profondamente deluso. La *tragédie lyrique* era sembrata esalare il suo ultimo respiro nel 1761 con l'*Hercule mourant* di Dauvergne e Marmontel. Tuttavia Gluck le aveva dischiuso un nuovo corso, intimamente ispirato ai suoi grandi predecessori; vero è infatti che l'opera è sempre una palingenesi.

Un anonimo osservatore così riassume il contributo di Gluck:

Un canto semplice, naturale, e sempre guidato dall'espressione più autentica, più sensibile e dalla melodia più avvincente, una varietà inesauribile di spunti e di combinazioni, gli effetti più grandiosi dell'armonia, che egli utilizza tanto nel registro tragico che nel patetico e nel grazioso, un recitativo rapido ma nobile ed espressivo [...] e infine brani del nostro recitativo francese nella più perfetta delle dizioni, arie danzanti e di straordinaria varietà, di genere nuovo e di gradevole freschezza, cori, duetti, terzetti, quartetti altrettanto espressivi, commoventi e declamati, la prosodia della lingua scrupolosamente osservata; tutto in quest'opera mi è parso appartenere al nostro genere, niente mi è sembrato estraneo per orecchie francesi, ma pura e semplice opera di talento. [...] Voi constaterete con piacere come uno straniero famoso quanto lo è Monsieur Gluck s'impegni a lavorare sulla nostra lingua, vendicandola agli occhi dell'Europa delle accuse calunniose rivolte dai nostri stessi autori [Anonimo s.d., in Lesure 1984, p. 5].

È poi così "rivoluzionario" questo compositore che sceglie la lingua francese e che desidera trattare una parte dei poemi riconducibili al genere "antico" esibendo sottomissione della musica al testo, e prendendo le distanze dalla musica italiana?

La mia musica tende esclusivamente alla più grande espressione e al rafforzamento della declamazione della poesia; è questa la ragione per la quale non utilizzo i trilli, i passaggi [ornamenti] né le cadenze di cui gli Italiani sono prodighi.

Mi farei [...] una colpa [...] di consentire a che mi si attribuisca l'invenzione di un nuovo genere di opera italiana [...], è al Signor de Calzabigi [l'autore del libretto] che ne va il merito principale [Gluck 1781, in Lesure 1984, pp. 8-9].

2. *Musica-linguaggio. Imitazione della "Natura".*

Uno dei temi ripresi con costanza dagli innumerevoli scritti di cui disponiamo riguarda l'associazione della componente testuale a quella musicale. Gli "effetti" dell'eloquenza greca, autentica ossessione, venivano giudicati così straordinari che il desiderio di ritrovare una lingua - musica-Madre, una lingua in grado di dire la cosa in sé, mentre si "salmodia" la parola che la designa, lasciava sperare che una simile narrazione cantata permettesse di percepire la "natura" dell'umano, delle sue passioni, provocando i turbamenti più profondi. Dal momento in cui si è sdoppiato l'Essere iniziale dell'espressione, linguaggio e musica non hanno più smesso di cercarsi reciprocamente. Si dimentica che, proprio come le grandi divinità primarie, la *choreia* greca intrecciava strettamente tre elementi: musica, poesia e danza, quando già la separazione parola/canto/recitativo, ineluttabilmente uno dei grandi temi di confronto nel XVIII secolo, esisteva nel distinguo fra *katalogé*, *melos* e *parakatalogé*. Quel grandioso progetto che è il genere lirico cercherà dunque di far convergere in qualche modo entro l'opera scenica svariati procedimenti associati.

Le interminabili discussioni nasceranno dall'aspirazione all'Unità: unità del senso, unità di tutti gli aspetti convergenti dello spettacolo, unità di melodia. Gli operisti mirano forse al ritorno di un mezzo di comunicazione universale pre-babelico, di cui la lingua italiana, stando ai suoi turiferari, avrebbe meglio conservato le tracce; oppure aspirano a una "musilingua" affettiva dell'infanzia, a parole incantate, quando voci femminili cullavano quello spazio ideale caro a Rousseau. Al centro degli attacchi incrociati, una litanìa: il confronto fra recitativo italiano e francese, che scatena l'ossessione per la migliore associazione "musilinguistica".

Il recitativo italiano [...] *parla* rapidamente il linguaggio di tutte le passioni, e con la stessa efficacia fa *parlare* la gioia, il sentimento, il brio, lo scherzo, la buffoneria. [...] Il recitativo francese, al contrario, è di per sé triste, lento, monotono, e tuttavia capace di esprimere grandi bellezze [Gluck 1781, in Lesure 1984, p. 9].

Sembra proprio che la *maniera* di declamare, lo stile esagerato e lento di interpretazione del canto "recitato" alla francese avessero finito per stan-care, in Francia e altrove, e soprattutto in Germania. Si considera la lingua declamata più propizia a esprimere le passioni, pur essendo preferibili il "parlato" o i recitativi a esso più simili, benché questo giudizio differisca a seconda delle lingue, essendo talune di queste considerate meno immediatamente espressive. Se la lingua contiene vocalismi, colori, ritmi ed è capace di per se stessa di esprimere la passione, a che serve l'opera? Non è forse la Tragedia il solo vettore efficace, come già quella degli Antichi cui si fa riferimento per stigmatizzare la depravazione inflittale dal melodram-

ma? Il ricorso all'ornato, sia nel recitativo sia nell'aria, denuncia senz'altro un'insufficienza della nota "nuda". Se la lingua umana non riesce a esprimere le passioni, a imitare la natura, essendo ancora questo il progetto, saranno gli artefatti a provvedere e qualcuno griderà all'artificio. La distribuzione delle unità del ritmo musicale e quella delle unità della lingua sono al centro della questione. Prolungare una sillaba, una vocale, grazie a un effetto di cadenza, un gorgheggio, un viluppo di note brevissime che sommergono la frequenza principale, offrendo un profilo complessivo che corrisponde agli elementi sovraccarichi della decorazione nell'architettura barocca, è forse naturale? Bisogna dunque cantare come si parla, e allora in quale lingua? L'elocuzione, la declamazione di una lingua, sono esse stesse soggette a variare, se non vengono fissate da un codice retorico. Enunciazione, rafforzamenti semantici, stili declamativi sono eminentemente variabili. I recitativi contengono un numero più o meno grande di intervalli difficili da intonare, e ornamenti che sono più o meno complessi. Articolazione del linguaggio e articolazione musicale sono contraddittorie. Inoltre, se il libretto non è una poesia sublime, come potrebbe la musica, chiamata a commentarlo secondo la teoria vigente dell'"imitazione", essere coinvolgente? Una testimonianza successiva al periodo preso in esame ci permette di evidenziare quale sia il vero problema. Entrando nel dettaglio della teoria della musica araba, l'etnografo Villoteau pone l'attenzione sull'utilizzo di terzi di tono e di innumerevoli modi, documentando così la complessità di un sistema melodico elaborato da una cultura non europea e la raffinatezza delle unità acustiche che supportano il testo. Villoteau affronta, naturalmente da etnomusicologo, la questione dell'ornamentazione, che anche nel XVIII secolo è al centro del dibattito:

Cercammo di annotare a parte tutto ciò che [le "canzoni"] avevano di invariabile, per vedere se, in questo modo, avremmo scoperto la forma reale dell'aria. [...] Per noi [Europei] la melodia semplice [è] l'essenza stessa del canto e gli ornamenti non ne sono che l'abito [Villoteau 1812, p. 120].

3. *Scena e libretti. Retorica.*

I loro teatri sono infinitamente più ampi e magnifici. [...] Quanto alle Macchine, essendo il Meraviglioso bandito dalle Opere italiane, non vi si vedono né voli, né carri, né Demoni alati che attraversano il teatro [...] ma gli Italiani vi suppliscono con invenzioni il cui artificio non è meno mirabile. Senza parlare delle cavalcate, dei combattimenti in Mare [...] un giorno si fece comparire a Venezia un Elefante di prodigiosa stazza: un istante dopo questa macchina si aprì e si vide uscire dal suo ventre una squadra di uomini in armi [Anonimo 1754, in Launay 1973, p. 45].

Più che al cavallo omerico, questo elefante fa pensare al bue che viene aperto in due nel corso del banchetto di Trimalcione nel *Satyricon* di Pe-

tronio. I nuovi pubblici somigliano agli *homines novi* di Roma. Altrettanto pretenziosi che ricchi, preferiscono i cavalli vivi sulla scena piuttosto che i cavalli di velluto blu provvisti di criniera d'oro.

Da parte sua, Rousseau prescrive soggetti appropriati:

[...] un padre che crede di vedere l'ombra del figlio – del quale ha ingiustamente causato la morte – che gli rimprovera la sua crudeltà [...]; una madre tenera che versa lacrime ritrovando il figlio creduto morto, il linguaggio dell'amore non farcito di insipidi e puerili sproloqui a base di fiamme e catene, ma tragico, vivo, brillante, incalzante come si conviene alle passioni impetuose [Rousseau 1753, in Launay 1973, p. 63].

Le unioni tra dèi o quelle di patrimoni aristocratici lasciano il posto a matrimoni fra cittadini, borghesi e mercanti. Fra le tante altre opere, *Le Huron* (1768), *Zémir et Azor* (1769), *La Rosière de Salency* (1773) di Grétry, *La Chercheuse d'esprit* (1741) di Duni, *Le Maréchal ferrant* (1761), *Tom Jones* (1766) di Philidor si concludono tutte con uno o due matrimoni, un coro, persone che si ritrovano, come era già il caso nei *Fâcheux* di Lully e Molière, e come Rousseau sancisce nel suo *Devin du Village*, con la riconciliazione di Colin e Colette e il consenso sociale espresso da una festa paesana, prima che Mozart facesse lo stesso nel suo *Bastien und Bastienne* o nel *Flauto* ancora una volta «magico». *Le Prix de Cythère* (1742) costituisce un'eccezione: il matrimonio vi è presentato come nemico dell'amore in un libretto "femminista" nel quale la dea Ebe esalta la libertà della donna prima di prodursi in una danza di Amorini e di Grazie... Forse è bene precisare che l'artista faceva parte, insieme a Rameau, della *Société bachique du Caveau*, il che spiega certo l'interesse per altre trame dai risvolti sociali più aperti...

Il re Luigi XIV aveva anche danzato ruoli buffi, ma per comprendere le opere sceniche si dovevano anzitutto leggere grandi testi drammatici. E la rappresentazione reale presupponeva naturalmente eventi favolosi, leggendari, come anche eroi, cataclismi, un delirio amoroso che seguisse le digressioni di una *Carte du Tendre* priva di tenerezza. All'opposto dei nuovi contenuti spesso sdolcinati dell'*opéra comique*, l'Armida di Lully esclama:

La catena dell'imene mi sgomenta
Temo anche i nodi più amabili
Ah! Come diventa infelice il cuore
Quando libertà lo abbandoni.

Nel *Dardanus* di Rameau si legge e si ascolta: «È in mezzo a pianti, grida, vani desideri che i fuochi donde arde sono più violenti»; nello *Zoroastre* dello stesso Rameau: «Vedrò fluire i pianti della tremante mia rivale», «Gioirò del furore impotente di un nemico oppresso da sventure»; e ancora: «Invano grida l'innocenza, l'Inferno non l'ascolta», e persino: «Osiamo dunque compiere grandi delitti», «Venite, liberate i vostri desideri»,

«Scorrete, torrenti di sangue», «Il delitto unisce la sua voce alle grida dell'innocenza», «Squarciamo il fianco alle misere vittime», «Spandi ovunque il macello», «La fiamma lo consumi», «Che fortuna che tutto si confonda», «Fai tremare la virtù, fai impallidire il coraggio», ecc. I lettori del marchese de Sade ricorderanno alcune di queste frasi! L'erotismo feroce è contiguo ai Piaceri coreografati in una remota *Île Enchantée*. In un mondo nel quale, prima dei terrori rivoluzionari, le esecuzioni, gli squartamenti e altri atroci supplizi costituivano uno spettacolo per tutti sulla pubblica piazza, gli argomenti degli "antichi" libretti delle tragedie liriche testimoniano tuttavia di una altrettanto immensa gioia di vivere.

La retorica lirica si basa su un lessico limitato, e per questo tanto più efficace. Una prima categoria di parole riguarda quel territorio erotico, passionale, estremamente violento che rappresenta il complesso risultato delle pratiche di un mondo aristocratico onnipotente, ai confini tra cristianesimo e "paganesimo" greco-romano, nel quale i maschi devono appagare l'impulso genesico a disseminare il loro patrimonio riproduttivo, a estendere il loro territorio per mezzo di giochi di seduzione più o meno brutali, di rapimenti – che assicurino l'esogamia (cfr. la statuaria e i suoi "ratti") – di stupri e di scontri per la supremazia (la Fronda...) Questo insieme di parole è spesso legato a una seconda categoria individuabile: quella che esprime la guerra permanente fra uomini, fra uomini e donne, fra dèi. Così: *conquista, vittorioso, guerra* (parole che affiorano tanto sulle labbra di grandi "innamorate" tradite quanto per dichiarare la bellicosità di fondo che cova fra uomini e donne, e di cui le persone colte del tempo conoscono gli episodi più atroci: le Menadi scatenate, la vendetta dei maschi sulle Amazzoni "domate", ma anche, viceversa, Circe che sottomette le sue prede d'amore, Ercole soggiogato da Onfale, ecc.). Così: *spezzare, fuggire, liberare, catena, vendetta, impero, abbandonare, dichiarare* (la guerra o il proprio amore), *ferire, odio, nodi, ribelle, prigioniero, delitto, strage, rivale, disgrazia, furore, resistenza, truce, spiare, spirare, vincitore, incatenare, immolare, cedere, tiranno, ferri, liberare...* Poi, le parole del potere in tutto simili a quelle dell'amore: *conquista, vittorioso, gloria, guerra, padrone, sangue, spezzare, spaventevole, merito, dovere, re, regina, principe, invincibile, irritare, profittare, oltraggiare, fingere, cedere, abbandonare, regnare, nascondere, adorare, sollecitare, artifici, tradire, offendere, legami, spietato, giuramento, abbagliare, scappatoia, finzione, inflessibile, debolezza, rigore, speranza*, che corrispondono a strategie sessuali più o meno violente. Un altro registro più "positivo": *amare, cuore, amore, amante, abbandonare, incostante, estremo, imene, fiamma, trasporti, geloso, fedele, sonno, pena, piacere, ingenuo, infiammare, inclinazione, turbanimento...* Un lessico del piacere (sul registro del *carpe diem*): *fascinoso, seduzioni, dolce, fascini, piacere, felicità, tenero, giubilo, fiori, ruscelli, rive, lieve, uccelli, Zefiri, Amorini, armonioso, sospiro, godere* (passacaglia della *Armide* di Lully), *incantesimo*. E infine, un lessico "sadiano" (dal *Cadmus et Hermione*

di Lully fino alle opere *Zaïs* o *Naiïs* di Rameau): *lacrime, fatale, ingrato, tormenti, supplizio, orribile, atroce, crudele, spavento, pericoli, sangue, corruccio, paura, raccapriccio, sospiro, ahimè, barbaro, colpire, pianti, trapasso, temere, vendicare, odio, dolore, lamento, grido, colpi, terribile, inflessibile, delitto, «godere delle tue pene»...*

Alcuni critici tedeschi, come Gottsched, Mizler, Mattheson, dei quali Gaudefroy-Demombynes [1941] ha raccolto numerosi testi, sostengono che l'opera corrompa i costumi. Al tempo dei Lumi si esigono finali che prevedano riconciliazioni, agnizioni di padri e figli, sposi esemplari. Viene così esorcizzata la violenza degli "antichi" libretti, forse con il presentimento degli orrori incipienti nello svolgersi della storia reale. Si tratta ormai di rendere gli uomini migliori, di esaltare le virtù sociali, di non mascherare i "veri" sentimenti a vantaggio delle apparenze. Allo scopo di "esprimere la natura" al meglio, i personaggi della *tragédie lyrique* non lasciano trasparire alcun aspetto della loro anatomia naturale; neppure i capelli, costretti sotto enormi parrucche. S'incipiano, coprono i loro visi di nèi, si bardano fin nei minimi dettagli, costituiti da tutti questi segni accumulati e associati a una gestualità al servizio dell'espressività, come quella che si ritrova, ad esempio, nei teatri musicali dell'India. In ogni istante l'ascoltatore-spettatore di una tragedia lirica riceve informazioni multiple che iperdefiniscono il senso fino alla saturazione. Ogni elemento significante è composito: a parole-chiave come quelle che abbiamo appena letto, e che evocano situazioni sempre più controverse, corrispondono in simultaneo unità musicali di base (un melisma, un ritmo, un'armonia, un timbro di voce, un timbro strumentale, e persino una voluta ornamentale...), gesti del corpo, espressioni del viso, gesti delle braccia, delle mani, delle dita (chironomia, chirolgia, ecc.), un certo genere di costumi (colori, consistenze, forme, attributi, ornamenti, tutti rigorosamente codificati), inflessioni vocali, giochi scenici (eventualmente passi di danza), situazioni inserite in scenografie anch'esse grvide di significato... La convenzione si è fatta poco per volta rigida quanto l'abito. La Citera dei piaceri si perde negli ingranaggi del Macchinario. Dalla pantomima si va verso l'automa. Gli dèi saranno gradualmente accantonati, prima di rinascere sotto nuove forme nel XIX secolo. È questa la ieraticità di un teatro sacralizzato cui molti contrappongono una scena più "libera", più "viva".

4. Danza.

La danza all'Opéra è troppo dipendente dal sistema della corte. E tuttavia nessuno vuole vederla scomparire.

La musica dei Francesi [ha a che fare] intimamente con la danza che si compiaccono di definire grave. [...] Bisogna proscrivere del tutto quei reclinamenti del

capo, quegli spiegamenti cadenzati delle braccia, quei movimenti libidinosi del corpo il cui languore e mollezza mi inducono al sonno, [...] ai danzatori non serve altro che buoni garretti e agilità, [...] non è grazie a capriole, piroette e dimenamenti che la danza potrà mostrarsi all'altezza della vivacità, del brio e delle brillanti evoluzioni della musica italiana [Anonimo 1753, in Launay 1973, p. 33].

Il balletto figurato, appesantito da costumi sovraccarichi di decorazioni, corazze, caschi di piume e acconciature, era divenuto senza dubbio altrettanto convenzionale quanto quello dei teatri religiosi dell'Estremo Oriente, come segnalano numerosi testimoni. Un tale formalismo era obsoleto, pur essendo stato di grande bellezza, come dimostrano le recenti riproposizioni di balletti in sontuosi costumi d'epoca. Ma come per il canto, sembra che qui si rimetta in discussione ben più di un modo di agire o di interpretare.

È grazie al teatro italiano che Rameau ebbe occasione di conoscere la musica e le danze di due indiani venuti dalla Louisiana. A loro sono ispirati i «Selvaggi» delle *Indes Galantes*. L'opera di Rameau fu persino fatta ascoltare ad alcuni indios dei Caraibi. Un autore riferisce che questi si misero a danzare. Rameau era forse riuscito a inventare la musica "naturale" del «Buon selvaggio» di Rousseau? O almeno, la danza "naturale"? [Langelier-Bellevue 1983, p. 159]. Il corpo danzante, il corpo gaudente del libertinaggio, del narcisismo esacerbato, era così onnipresente nel mondo della corte che la tentazione di reprimerlo emerge appena ci si muove alla ricerca di nuove vie di organizzazione sociale. Hénaff definisce appunto «lirico» un

corpo saturo di segni che, attraverso tutte le sue trasformazioni, movimenti, espressioni segnala, proclama, dissimula le figure e le intensità tramite le quali il testo inscena la condizione e i rapporti d'amore [1978, p. 23].

5. *Armonia e strumento.*

Gli osservatori oscillano fra due opposte posizioni. Da un lato, l'avversione per il contrappunto testimoniata da Rousseau nel suo *Dictionnaire de musique*, e che rappresenta, a volerla prendere alla lettera, una stupefacente regressione:

Non appena due melodie si fanno sentire contemporaneamente, si cancellano l'una con l'altra e rimangono prive di effetto [1768, ed. 1995, p. 885].

Dall'altro, un punto di vista come quello di Telemann:

Ritengo che se c'è ancora qualcosa da trovare nella musica, lo si può trovare nel campo dell'armonia [1751-52, in Gaudefroy-Demombynes 1941, p. 119].

La risposta di Rameau a Rousseau, nelle sue *Observations sur notre instinct pour la musique* [1754] è di alto livello. Egli affronta la questione del-

l'Armonia, del Corpo sonoro che entra in risonanza a partire dal suono fondamentale generatore, del desiderio armonico dell'essere umano, che è un elemento proprio della sua natura. Rameau analizza in dettaglio il recitativo dell'*Armide* (1686) di Lully, evidenziando la raffinatezza della modulazione armonica funzionale al ritmo della lingua, del significato, dei mutevoli umori del personaggio, e sottolinea l'importanza decisiva, rispetto all'ascoltatore, della scelta orientata all'evoluzione delle armonie, essendo la melodia intimamente intrecciata agli aspetti armonici. Nelle cadenze ornamentali, da strumento del poema quale era, il vocale può farsi strumento autonomo, lasciando affiorare il timore che la musica, nella sua intrinseca polivalenza, possa sommergere il significato testuale. Sia i detentori sia i sovvertitori degli antichi poteri prestano grande attenzione a questo fenomeno. Cosa sarebbe una musica che non dicesse nulla di chiaramente formulato? Rari, in effetti, fra gli esponenti delle contrapposte fazioni, sono coloro che parlano di quelle che all'epoca venivano chiamate le musiche delle "sinfonie". L'Enciclopedia, con le sue magnifiche tavole organologiche che presentano tutti gli strumenti conosciuti, ivi compresi quelli dei paesi lontani, compensa questa lacuna. Il *Concert Spirituel*, dove si suonavano musiche strumentali, era stato creato nel 1725. Diderot sottolinea la forza evocatrice dei "poemi" musicali privi di testo. Ciononostante, in molti autori si riscontrano degli eccessi, come in Grimm per quanto concerne l'orchestra e le musiche che propone. Si parla di confusione, di "rumore" (come sempre, non appena si tratta di musica nuova!), di sviamento dell'attenzione, di musiche che non "dicono" niente, che non "dipingono" niente. Rousseau respinge i mostri contrappuntistici di un'arte di scrivere che risale molto indietro nel tempo, da cui l'idea diffusa che si tratti di modi "gotici" di concepire una forma musicale.

6. *Piaceri.*

Sono poco numerosi coloro che intravedono comunque l'evoluzione in corso. Diderot si spingerà fino a pensare che la musica sinfonica sia più entusiasmante della musica vocale e che superi tanto la pittura quanto la poesia... Questo sconvolgente ribaltamento di prospettiva schiude nuovi spazi alla dimensione orchestrale, aperta all'elemento coreografico, e si orienta verso una concezione del "genio" musicale.

L'utilizzo "lussuoso" del tempo consisteva nell'essere in uno "stato di festa" perenne, nel consentire lo sfoggio delle arti e delle scienze senza preoccupazioni di spesa, nel quadro di un'economia dello sfarzo. Si può ritenere che una società aristocratica, nei suoi aspetti più colti, raffinati, aperti (anche alla cultura degli altri), fra i meno superstiziosi (perché chiunque disponga di strumenti per riflettere acquisisce una filosofia relativa, rela-

zionale; si possono esaminare a questo proposito le posizioni di Luigi XIV riguardo alla schiavitù e alla scoperta di nuovi "popoli", un atteggiamento onnivoro, attento a tutto e in ogni momento); si può ritenere insomma che un gruppo di privilegiati possa avere una vita abbastanza interessante per chiunque, e che ciò possa riguardare anche chi non faccia parte della ristretta élite al potere. C'è nell'arte di passare il tempo, nell'arte del "divertimento" nel senso proprio del termine, un aspetto estremamente prezioso: ed è proprio quello che la fiumana popolare, le folle scatenate di struggevano, come le Furie sulle scene, gettando via il bambino con l'acqua sporca che beninteso li stava sommergendo... Perché devastare i palazzi, bruciare i mobili, abbattere le statue, deturpare i quadri? E perché tagliare teste con tanta ostinazione, e strappare con tanto accanimento gli organi sessuali dei "garantiti", se non perché – oltre a tutte le altre ragioni strettamente simboliche, legate alla frenesia isterica dei gruppi – è proprio il *godimento* di quegli ex privilegiati che si invidia e che si vorrebbe annientare; certo, prima di appropriarsene, anche se in modo diverso, una volta sedata la fase di distruzione e smembramento degli involucri carnei? Seguono poi i periodi di moralismo, di raccolta intorno a nuovi ideali collettivi, i tentativi "rifondatori". E poi, ancora, i periodi di "riflusso", della repressione colpevolizzata con le sue "restaurazioni", i suoi eccessi imperiali, caricature dei vecchi sistemi interpretate da nuovi padroni secondo i modi presi a prestito da un "Borghese Gentiluomo" *post-litteram*. Il ritorno all'essenza naturale dell'uomo, alla sua intrinseca "bontà", non caratterizza forse le aspirazioni a un'armonia sociale provocata da buoni sentimenti, a emozioni "semplici" (... ma che cos'è "semplice" ?), a un umanesimo della "nazione" o del gruppo col quale s'identificano certi individui?

7. *Dietro il polverone delle "querelles".*

Una volta smembrato Orfeo, scorrendo un inventario del 1748 ci si può lasciar andare, di fronte alle spoglie del grande Sogno, a immaginare una scena ormai deserta:

il Genio del fuoco, composto da dodici intelaiature, sei soffittature di dodici pezzi e altre componenti per lo sfondo: costo stimato settecento *livres* [...]; il giardino trasparente, dietro al quale è stata incollata della carta [...]: costo stimato settantadue *livres*. [...] Giardino e palazzo del serraglio [...]; tempio di latta [ricoperto di lamine di rame]; antro delle Gorgoni [...]; palazzo di Perseo, usato per il balletto della Follia [...]: costo stimato quattrocento *livres* [cit. in Gorce 1983, pp. 147-57].

Queste sono le spoglie opime della battaglia!

Diderot assimila la potenza della musica "pura" al tratto incompiuto di uno schizzo. Contrariamente a Rousseau, e in questo più affine a Sade, egli precisa d'altronde che:

con la virtù non si fanno che quadri tranquilli e freddi. Sono la passione e il vizio ad animare la composizione del pittore, del poeta e del musicista [luglio 1762, in Diderot 1970, p. 679].

Poco per volta, nell'Europa rimasta "galante", in preda agli odi più accesi, si giunge così a separare il "bello musicale" dal "bello d'imitazione", esponendo gli ascoltatori alla potenza dello strumento. Le *querelles* illustrano le esitazioni fra la volontà di continuare a rendere chiaro il significato e quella di non rinunciare a piaceri che portano l'ascoltatore fin quasi al deliquio; al di là del Significato. Ecco dunque che non sarà mai dato di poter sentire il Significato assoluto unito a un piacere vocale, strumentale, nella misura in cui il piacere supera sempre il significato grazie alla sua polisemia latente. Nell'*opéra comique* il ricorso al parlato riconosce in altro modo quanto siano fatali questa inammissibilità, questa dissociazione. Molti scrittori sono d'accordo sulla necessità di conservare cori, ariette, *ouvertures* e "sinfonie" e litigano, come si è già visto, riguardo ai recitativi. Fuori dalla Francia Mozart risponde in parte (mantenendo d'altronde l'uso di un assai vivace recitativo italiano, influenzato com'è dall'opera italiana e, cosa meno risaputa, anche da Rameau) alle attese di coloro che vogliono cose nuove e di chi guarda a una sintesi delle arti italiane con quelle francesi. E la danza? Finisce inghiottita da uno dei trabocchetti di scena? Per essere più precisi, essa permette a Mozart la straordinaria sovrapposizione di tre orchestre che suonano simultaneamente arie di danza e che offrono a Don Giovanni l'occasione di realizzare il suo *exploit* di seduzioni incrociate.

Nel 1956, Adorno afferma che Stravinskij ha introdotto nel *Renard* e nell'*Histoire du soldat*

un carattere [...] di *divertimento* da fiera e da teatro di strada che aveva la sua utilità quale antidoto contro la concezione wagneriana dell'opera d'arte totale [1978, pp. 481-93].

Ritorna la *Querelle des Bouffons*? Altre riforme sono state proposte dalla fine del Settecento, ma chi può sostenere oggi che l'antagonismo (o la fusione...) testo-musica sia cosa superata, che lo spazio riservato all'elemento coreografico non sia ancora un aspetto critico, che il problema dei libretti non sia sempre tanto cruciale, tanto passionale quanto lo era a quel tempo? Bisogna forse indossare la maschera della commedia ogni volta che la maschera della tragedia, sulla scena lirica, finisce con il venire a noia? La commedia musicale, che ha imperversato da una sponda all'altra dell'Atlantico nel xx secolo, ha forse svolto un ruolo analogo a quello dei *Bouffons* e del *vaudeville* da fiera nel Settecento? L'antidoto a un'arte totalizzante, soffocante, che prevede anche le minime corrispondenze e fa convergere tutti gli elementi costitutivi in modo estremamente controllato, è dunque quel "foraneo" che infonde un tocco di grazia e qualche scappatella in termini di significato? D'Alembert era senza dubbio uno dei più lungimiranti:

La libertà della musica presuppone quella del sentire, la libertà del sentire comporta quella del pensare, la libertà del pensare quella dell'agire, la libertà dell'agire è la rovina degli Stati. Manteniamo dunque l'Opéra così com'è se vogliamo conservare il regno e mettiamo un freno alla libertà di cantare se non vogliamo che questa sia subito seguita dalla libertà di parola [D'Alembert 1759, in Lesure 1984, p. 397].

Ogni mutamento implica forse, a causa del terrore per il nuovo, un desiderio di ritorno all'Origine, che mira a ritrovare la purezza smentita dagli eventi travolgenti cui si accompagna il mutamento stesso? Si dibatte con passione riguardo al legame tra due espressioni del significato, parola e voce, di cui si auspica la fusione proprio in un momento in cui i riferimenti sociali si dissolvono, ma soprattutto alla vigilia di separazioni molto violente. È bene ridere poiché la serietà è in agguato? Il Dio degli dèi si è preso gioco dell'umile ranocchia (*Platée*) e abbiamo riso della sua crudele sorte, così come si riderà all'Opéra con l'avvento dei *Bouffons*, ma la Ninfa grottesca non ha ancora detto l'ultima parola. Annette prende il posto di Alcidiene prima che lavandaie infuriate, quale schiera di Erinni scatenate, sventrino la principessa di Lamballe sul selciato di Parigi fra le teste piantate in cima alle picche. E tuttavia chi sopravvive è Didone, figura simbolica, certo, universale, ma anche sostenuta da una musica che ancora oggi nel suo svolgersi sa sorprendere "l'orecchio" molto intensamente.

Dal canto loro le Muse, che non hanno il buon senso dei mortali, continuano a dibattersi in un luogo virtuale dove possono rincorrersi quanto vogliono, sfiorarsi, toccarsi, fondersi in una sola parvenza.

Adam, A.

1857 *Souvenirs d'un musicien*, Lévy, Paris.

Adorno, Th. W.

1978 *Fragen des gegenwärtigen Operntheaters (1957-1966)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di R. Tiedemann e K. Schultz, Suhrkamp, Frankfurt am Main, vol. XIX, pp. 481-93.

Anonimo

1753 *Lettre écrite d'un autre monde*, s.e., s.l.; ed. in facsimile in Launay 1973, I, pp. 343-79.

Anonimo

1754 *La Paix de l'Opéra*, s.e., Amsterdam; ed. in facsimile in Launay 1973, I, pp. 513-52.

Anonimo

s.d. *Lettre à A.M.D.*, Bailly, Paris; ed. in facsimile in Lesure 1984, I, pp. 1-7.

Bardez, J.-M.

1975 *Diderot et la Musique*, Champion, Paris.

1980a *La Gamme d'amour de J.-J. Rousseau*, Slatkine, Genève.

1980b *Philosophes, encyclopédistes, musiciens, théoriciens*, Slatkine, Genève.

Boyer, P.

- 1779 *L'Expression musicale mise au rang des chimères*, s.e., Amsterdam; ed. in facsimile Minkoff, Genève 1979.

D'Alembert, J. Le Rond

- 1759 *Sur la Liberté de la Musique*, Zacharie-Chastelan, Amsterdam; ed. in facsimile in Launay 1973, III, pp. 2203-82.

Diderot, D.

- 1970 *Lettre à Sophie Galland du 18 juillet 1762*, in *Œuvres complètes. Édition chronologique*, Club français du livre, Paris, vol. V, pp. 674-81.

Di Profio, A.

- 2003 *La Révolution des Bouffons. L'opéra italien au Théâtre de Monsieur*, CNRS, Paris.

[Federico II]

- 1753 *Lettre au public par sa Majesté le Roi de Prusse*, E. de Bourdaux, Berlin; ed. in facsimile in Launay 1973, I, pp. 587-631.

Gaudefroy-Demombynes, J.

- 1941 *Les Jugements allemands dans la musique française au XVIII^{ème} siècle*, Maisonneuve, Paris; 1^a ed. in 2 voll. in *Critica musica* II, s.e., Hamburg 1725 (I) e 1751-52 (II).

Gluck, C. W.

- 1781 *Lettre de M. le Chevalier Gluck à l'auteur du Mercure de France*, Bailly, Paris; ed. in facsimile in Lesure 1984, I, pp. 8-10.

Gorce, J. de la

- 1983 *Décors et machines de l'Opéra de Paris au temps de Rameau*, in «Recherches sur la musique classique», XXI, pp. 145-57.

Grimm, F. M.

- 1752 *Lettre de Grimm sur Omphale*, s.e., s.l.; ed. in facsimile in Launay 1973, I, pp. 1-54.

Hénaff, M.

- 1978 *Sade, l'invention du corps libertin*, Presses Universitaires de France, Paris.

Langellier-Bellevue, R.

- 1983 *Le Concept d'exotisme chez Rameau*, in «Recherches sur la musique classique», XXI, pp. 158-60.

Launay, D.

- 1973 (a cura di), *La Querelle des Bouffons*, Minkoff, Genève, testi dei pamphlets in facsimile dall'ed. originale (3 voll., Éditions de Paris, The Hague 1752-1753).

Lesure, F.

- 1984 (a cura di), *Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes*, 2 voll., Minkoff, Genève, testi dei pamphlets in facsimile dall'ed. originale.

Rameau, J.-P.

- 1754 *Observations sur notre instinct pour la musique*, Prault, Paris; ed. in facsimile in Launay 1973, III, pp. 1731-1886.

Rousseau, J.-J.

1753 *Lettre sur la musique françoise*, s.e., Paris; ed. in facsimile in Launay 1973, I, pp. 669-764; ora in Id., *Œuvres complètes*, vol. V, Gallimard, Paris 1995, pp. 287-328 («Bibliothèque de la Pléiade»).

1768 *Dictionnaire de musique*, Veuve Duchesne, Paris; ora in *Œuvres complètes*, vol. V cit., pp. 603-1191.

Telemann, G. Ph.

1751-52 *Correspondance de Telemann et de Graun*, Biblioteca dell'Università di Dorpat.

Villoteau, G.-A.

1812 *De l'état actuel de l'art musical en Égypte*, Imprimerie Impériale, Paris.

ALBERTO BASSO

Massoneria, esoterismo e altri luoghi segreti della musica dei secoli XVII-XIX

1. *La musica come enigma nei secoli XVI-XVII.*

L'attenzione insistente e quasi morbosa che il tempo del Rinascimento aveva riservato agli emblemi e ai simboli, all'allegoria e alla metafora, all'artificio e alle arti magiche, in una espressione, agli *arcana mundi*, era scaturita dal recupero inopinato di un'arcaica tradizione misterica facente capo al mitico Ermete Trismegisto, a quel tempo ancora ritenuto autore realmente vissuto quando invece si trattava semplicemente della personificazione di una leggenda che aveva ricondotto a corpo organico (il *Corpus Hermeticum*, appunto) una serie di trattati, opera di scrittori greci del I-III secolo, amalgamando in un esoterico crogiuolo di credenze magiche egizie e religione persiana, cabala ebraica e gnosticismo cristiano, stoicismo ed epicureismo, alchimia ed enigmistica, e ispirandosi agli astrologi caldei e ai gimnosofisti indiani, a Pitagora e a Platone, a Plotino e ad Apuleio.

Nella sua fase terminale, il Rinascimento era sembrato preludere a una novella età dell'oro: si era ritenuto ormai imminente il ritorno di Astrea, la vergine giusta e pia che, nella quarta età del mondo - l'età del ferro - era stata costretta ad abbandonare la terra. Ora si era potuto credere nuovamente nella restaurazione del Paradiso Terrestre, di quell'Eden che è luogo di quiete e di serenità, *hortus deliciarum* e *paradisus voluptatis*. Recuperando quanto gli antichi scrittori avevano sostenuto, quella restaurazione sarebbe stata possibile mediante l'azione purificatrice delle pratiche magiche e con l'uso di talismani e di immagini astrali, un uso che aveva implicato la conoscenza non soltanto dell'astrologia, ma anche della matematica e per ciò stesso della musica, intesa come armonia delle sfere, come struttura che presiede all'organizzazione del macrocosmo.

Già le teorie sviluppate dalla scuola pitagorica avevano attribuito a ciascuno dei pianeti un suono diverso, di frequenza proporzionale alla rapidità del movimento del corpo celeste e non udibile dagli uomini o perché l'orecchio è organo imperfetto o perché esso non può essere percepito senza il suo opposto, il silenzio. A quelle teorie, si era riagganciato Marsilio Ficino che nell'iconografia del suo tempo era raffigurato nell'atto di cantare inni orfici accompagnandosi con la lira da braccio. E proprio il mito di Orfeo, il supposto autore di quegli inni e mago egli stesso, rinato per mano del Poliziano e rifatto e riproposto come *fabula* o come *tragedia*, avrebbe esercitato

un'influenza decisiva sulle sorti del teatro e della vita musicale mettendo a frutto la propria carica di mistero e di processo iniziatico.

Che la musica dovesse manifestarsi come incoronata di virtù magiche era considerazione legittimata dalla sua stessa natura di arte ermetica, governata dalla numerologia e soggetta a una normativa, per così dire, meccanica quale è quella che scaturisce dalla "teoria degli affetti". Fondamento della musica per i pensatori dell'età barocca, è cosa risaputa, è il *numerus*, e non deve meravigliare che l'*ars magna consoni et dissoni* (per dirla col titolo alternativo della *Musurgia universalis* di Athanasius Kircher, 1650) sia accompagnata da una terminologia che la riconduce all'*arithmetica*, alla *scientia mathematica*, alle *proportiones sonorum*, alle *quantitates continuæ* proprie della geometria, a espressioni quali *numerus sonorus*, *numeros in sono*, *sonus numeratus*, a concetti come quelli di macrocosmo e microcosmo e, come si è detto, all'armonia delle sfere. Ad apparati di speculazione e di ordinamento razionale originati dalla teoria delle proporzioni e dei numeri si voteranno, pertanto, i compositori più esperti, convinti che il numero debba essere inteso come uno "strumento espressivo" e che il discorso musicale debba essere organizzato in forme regolate da coordinate numeriche e spesso determinate dal simbolismo delle cifre.

La numerologia è il covo nel quale si rifugia l'esoterismo musicale. Gli uomini di scienza sono convinti che nella natura operino forze segrete invisibili e magiche e che però i fenomeni musicali possano ugualmente trovare una spiegazione razionale con l'ausilio del *calculus* e dell'*experimentum*. Si riproponeva, così, l'eterno conflitto fra concezione spiritualista e concezione materialista. Se Cartesio (*Compendium musicae*, 1618) e Bacon (*Sylva Sylvarum*, 1626) imposteranno il discorso sulla musica mettendo in luce le sue componenti scientifiche e aprendo la strada a una sempre maggiore sistemazione della materia nel campo delle leggi naturali, Leibniz concederà alla musica da un lato un fondamento matematico («exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi» e cioè «la musica è un inconscio esercizio di aritmetica della mente ignara dei propri calcoli»), dall'altro una qualità intuitiva (come percezione confusa di elementi fantastici) che la rendono simbolo dell'armonia divina prestabilita.

Leibniz avrebbe affermato che la percezione dell'artista è chiara, ma non distinta; non avrebbe escluso, tuttavia, che essa potesse essere corretta e inverata con la conoscenza intellettiva. L'intellettualismo di Leibniz, che praticamente svaluta le funzioni della fantasia a vantaggio di quelle della scienza, sarà tutto proiettato verso la dimostrazione di una continuità cosmica: «Proprio come nulla è più piacevole ai sensi dell'uomo dell'armonia universale – un celebre trattato di Marin Mersenne recava appunto il titolo di *Harmonie universelle* (Parigi, 1636-37) – così nulla è più piacevole della meravigliosa armonia della natura, di cui la musica è soltanto un preguftamento ed una piccola evidenza».

A dominare il pensiero musicale di quell'epoca è soprattutto la "teoria degli affetti", conseguenza vistosa del nuovo rapporto con la parola instaurato dalla monodia e riflesso condizionato del neoellenismo (neoplatonismo) alla moda che su nuove basi voleva riproporre la teoria dei fondamenti etici della musica. L'antichissimo conflitto fra musica e testo trova soluzione nel Seicento (e soprattutto nella seconda metà di questo secolo) nella classificazione degli affetti e nell'individuazione di simboli e formule che possano rappresentare la giusta corrispondenza fra le *figurae* della musica e i sentimenti che s'intende esprimere: l'espressione, anzi, consiste nell'uso appropriato delle *figurae*.

Le teorie sulla musica, dunque, da un lato mirano a esaltare i procedimenti matematici, l'*esprit de géométrie*, mentre dall'altro tendono a conferire un gran peso al valore dei simboli e al significato allegorico della musica, la quale è figlia della retorica, dal momento che lo stile consiste nell'applicazione delle regole che stavano alla base dell'antica *ars oratoria*: il discorso musicale doveva essere realizzato passando attraverso le quattro fasi canoniche della *inventio* (proposta del materiale), *dispositio* (articolazione del discorso), *decoratio* (ornamentazione del discorso), *elocutio* o *pronunciatio* (esecuzione e interpretazione), e valersi delle *figurae* di cui la trattistica dell'epoca forniva un campionario ricchissimo, depositato in quelle accademie e società scientifiche e letterarie nate in obbedienza alle istanze interiori, mistiche ed esoteriche, che la cultura rinascimentale aveva filtrato dalle scuole filosofiche elleniste. Le ultime frange del movimento neoplatonico si erano votate ormai a un'alchimia di tipo puramente spirituale, a un'affannosa ricerca dei significati simbolici che azioni e pensieri portano in sé, come se la realtà trovasse concretezza non nei fatti, ma negli emblemi, nell'allegoria, nelle figure retoriche. Così, le società segrete e le logge massoniche, con i loro rituali processi di iniziazione e le complesse costituzioni operative, altro non sono che il risultato della speculazione neoplatonica nella sua fase terminale, frutti maturati a contatto con gli scritti di filosofi-maghi quali Giordano Bruno e Tommaso Campanella, eredi di Marsilio Ficino, il traduttore (in latino e per volontà di Cosimo de' Medici) di quattordici dei quindici trattati costituenti il *Corpus Hermeticum* e dati alle stampe per la prima volta nel 1471, ma diffusi poi in una grande quantità di riedizioni, sotto il titolo di *Pimander*.

Se la musica è enigma, è pratica occulta e segreta, allora sarà nell'arte del canone che essa troverà il modo più consono per manifestarsi in tutta la propria pienezza; si riprendeva, in tal modo, ma con altro e ben più pregnante significato simbolico, una tecnica assai diffusa fra i maestri francofiamminghi della prima età rinascimentale ma poi per qualche tempo trascurata. Così, ad esempio, un fisico, medico e alchimista, ma anche compositore, quale fu Michael Maier - uno pseudo rosacrociario formatosi a Londra con Robert Fludd - potrà proporre nel proprio trattato *Atalanta fu-*

giens, hoc est, Emblemata nova de secretis naturae chymica (Oppenheim 1617) una serie di simboli illustrati con incisioni in rame, accompagnati da un commento filosofico e interpretati musicalmente mediante cinquanta canoni a tre voci, ciascuna delle quali corrisponde a uno dei tre elementi della scienza alchemica (mercurio, zolfo e sale). E all'arte del canone si dedicheranno con passione i più dotti fra i musicisti preparando il terreno al sommo fra i sommi, a Johann Sebastian Bach che, alla vigilia dell'esplosione dello stile galante – il meno conveniente a trattare la musica come scienza e come *experimentum* – imporrà, applicando le regole dell'*ars combinatoria*, non comportamenti bizzarri ma esercizi di ascesi.

È possibile che in questo culto per la *musica arithmetica*, per la composizione *sub specie canonica* si potesse cogliere qualcosa di quella *perfectio materiae* che gli alchimisti riconoscevano nella trasmutazione delle sostanze. L'affermazione delle dottrine ermetiche aveva indotto molti a trasferire nel componimento musicale formule segrete ed enigmatiche, giuochi di prestigio e artifici con gli intervalli e le figure ritmiche e armoniche (si veda in proposito la *Tabula mirifica, omnia contrapunctisticae artis arcana revelans* pubblicata dal Kircher nella sua *Musurgia universalis*). Le *qualitates* della musica ora potevano essere rappresentate crittograficamente, mediante procedimenti che l'*ars rhetorica* aveva già compiutamente consegnato al linguaggio delle lettere. Gli esercizi di bizzarria erano componenti essenziali dell'erudizione e, al tempo stesso, portavano in sé una carica mistica, una fragranza spirituale, erano manifestazioni di quel mondo arcano, di quei *mysteria* che l'intellettuale coltivava nel giardino della conoscenza. Se la poesia dell'età barocca amò compiacersi della fascinosa ricerca di anagrammi, cronostici, acrostici, *calembours* di ogni genere, ricercando l'effetto delle similitudini e delle metafore, mostrando anche un'incredibile attrazione verso le figure codificate dalla stilistica (polisindeti, paronomasie, anafore, chiasmi e quant'altro la tecnica metteva a disposizione del dotto), non diversamente si comportò la creatività musicale. Nell'*ars canonica*, poi, si cristallizzarono tutti i ritrovati dell'enigmistica, tutte le formule che la passione per l'occulto aveva suggerito ed era stata incoraggiata ad adottare dietro la spinta delle ricerche cabalistiche e la moda degli alfabeti magici. Canoni per moto contrario, a specchio, cancrizzante, retrogrado inverso, quelli composti (doppio, triplo) e quelli dotati di varianti ritmiche (aumentazione, diminuzione), quelli proporzionali, perpetui o circolari e quelli, infine, enigmatici in senso lato (la cui *resolutio* è demandata all'interpretazione di un motto), che dalla tarda et à medievale in poi erano entrati a pieno diritto fra gli artifici utili allo sviluppo compositivo, nell'età rinascimentale e soprattutto in quella barocca costituirono l'asse portante di un tipo particolare di scrittura cifrata al quale forse il solo Bach seppe dare contenuti di pensiero autentico.

Il declino dello stile gotico, che per secoli aveva dominato l'architettu-

ra europea prolungando la propria esistenza anche oltre i confini del Rinascimento, era sembrato ad alcuni segnare l'atto di morte dell'architettura, arte emblematica al pari dell'alchimia e *ars regia* per eccellenza, alla quale si dovevano imputare le costruzioni delle cattedrali. Ne era disceso che se la muratoria operativa non poteva più esistere, non si poteva consentire, tuttavia, che gli antichissimi sodalizi i cui membri erano stati sottoposti a riti di iniziazione e vincolati al segreto scomparissero del tutto: ad altri sodalizi occorreva ora dare vita per perseguire fini non più operativi, bensì speculativi. In altre parole, si voleva far rivivere quell'*ars regia* su basi meramente ideali e simboliche avendo per traguardo la definizione di una dottrina sociale, di un ordine morale, di una disciplina religiosa (a carattere deista e non confessionale) e l'edificazione di una società di uomini uguali; il tutto per rendere la maggior gloria al Grande Architetto dell'Universo.

Così, nel 1717 quattro logge londinesi avevano deciso di costituirsi in un'unica *Grand Lodge of London* dotandosi poi, nel 1723, di costituzioni (*Constitutions of the Free-Masons*), contenenti a conclusione della pubblicazione quattro canti – detti poi “tradizionali” – per i lavori di loggia e riferiti ai gradi e alle funzioni fondamentali (di Maestro, Sorvegliante, Compagno e Apprendista). Con la riforma delle costituzioni nel 1738, i canti salirono a undici, aprendo in tal modo la strada a una lunga serie di raccolte di *songs* a uso interno e rituale ma raramente fornite di notazione musicale (la raccolta più ampia è quella, anonima, intitolata *The Masonic Museum* contenente settanta canti che vedrà la luce a Londra nel 1799). È da notare, inoltre, che con la riforma del 1738 la *Grand Lodge of London* venne trasformata in *Grand Lodge of Free and Accepted Masons under the Constitution of England*, seguendo l'esempio della *Grand Lodge of Ireland* (1725) e della *Grand Lodge of Scotland* (1736). L'unità del movimento, tuttavia, era in pericolo. Già si erano manifestate o stavano per verificarsi scissioni ingiustificate e creazioni di nuove “obbedienze” talvolta dai nomi volutamente ridicoli e caricaturali, come quelle dei Gormogons (1724-38), dei Gregorians (1730-1806), degli Scald Miserables (1741-57) o del Grand Order of the Bucks (1723 - inizio XIX sec.) o ancora degli Hurlothumbrians, degli Ubiquarians o degli Hicubites il cui unico scopo, per ammissione dei loro aderenti, era quello di mangiare, bere, fumare e cantare: è ad associazioni di questo genere che si può ricollegare, almeno in parte, la ricca produzione di *catches* e di *glees* di carattere eminentemente conviviale e licenzioso, ma anche di *ballads*, *ayres* e *songs*, prevalentemente destinata a voci maschili.

Non mancarono, tuttavia, le iniziative di maggiore impegno in campo musicale. A breve distanza dalla promulgazione delle prime costituzioni massoniche, il 18 febbraio 1725 la loggia Queen's Head – che peraltro, pur essendo riconosciuta dalla Gran Loggia Madre, svolgeva i propri lavori secondo le *old constitutions* e non secondo le nuove regole – dava vita a una Philo-Musicae et Architecturae Societas Apollini, che doveva intendersi co-

me una Mutual Society of True Lovers of Music and Architecture. Organizzata come una corporazione posta a tutela dei musicisti e degli architetti, e diretta da Francesco Saverio Geminiani (che alla massoneria venne iniziato il 1° febbraio 1725), l'istituzione, poi sciolta nel 1727, era aperta ai soli massoni: chi non apparteneva alla Fratellanza doveva sottostare alle procedure di iniziazione. Ora, l'unione di musica e architettura, sotto il segno protettivo di Apollo, era di quelle che la massoneria indicava fra le più coerenti con la propria ideologia. Il grande disegno, utopistico e divino al tempo stesso, di riportare all'ordine e all'armonia il caos primigenio si esaltava a contatto con una sensibilità architettonica che aveva recuperato Vitruvio e che aveva fatto del Palladio il sommo esponente dell'*ars regia* e di Christopher Wren il più grande esponente del neoclassicismo e il più moderno e sapiente interprete del Tempio di Salomone.

Invano si cercherebbe nell'attività musicale della massoneria britannica una specifica connotazione massonica; e, del resto, la situazione non si presenta diversa negli altri paesi. La "qualità massonica" di una musica, infatti, può essere riconosciuta solamente in presenza di testi che alla massoneria siano riferiti o in base a prescrizioni che riconducono i canti o le musiche ai lavori di loggia. Diversamente, si potranno avere musiche che illustrano eventi e momenti di vita massonica immaginari o reali oppure musiche scritte espressamente per i concerti organizzati da logge. Che alle arti e alla musica in particolare si guardasse con molta attenzione è provato in quel di Londra dalla creazione di molte società concertistiche dedite alla riscoperta della musica antica e all'organizzazione di manifestazioni musicali a scopo filantropico. Di particolare importanza fu poi, nel 1777, la fondazione della Lodge of the Nine Muses, nelle cui liste figurano, oltre a molti artisti, musicisti come Carl Friedrich Abel e Johann Christian Bach, Felice Giardini e Luigi Borghi, William Cramer e Johann Peter Salomon, in buona parte attivi anche come organizzatori di concerti per conto di quella loggia o di altre istituzioni concertistiche di ispirazione massonica.

2. *Le musiche francesi di estrazione massonica.*

La Lodge of the Nine Muses, molto probabilmente, intendeva emulare la loggia parigina de Les Neuf Sœurs fondata nel luglio 1776 dal grande astronomo Joseph-Jérôme de Lalande, della quale fu Maestro Venerabile anche Benjamin Franklin e che, tre mesi prima della morte, accolse nelle proprie liste Voltaire. Dedita a una considerevole attività musicale, l'officina disponeva di una propria *colonne d'harmonie*, vale a dire di un complesso strumentale costituito da coppie di oboi (che poi cedettero il passo ai clarinetti), corni e fagotti. Complessi di questo genere esistevano anche presso numerose altre logge, alcune delle quali si impegnarono nella vita concerti-

stica con notevole successo: su tutte *Les Amis Réunis* e la *Loge Olympique de la Parfaite Estime*. La prima – fra i cui fondatori (1771) vi fu un eccellente dilettante di musica, il marchese Charles Savalette de Langes – seppe dotarsi anche di una considerevole biblioteca, specializzata in opere che trattavano di ermetismo, occultismo e alchimia, e di un gabinetto di scienze fisiche e naturali; la seconda, creata nel 1779, annoverò fra i propri adepti una gran quantità di musicisti, da Nicolas Dalayrac a Louis-Joseph Francœur, da Philidor a François Devienne, da Marie-Alexandre Guénin a Étienne-Nicolas Méhul, da Giuseppe Maria Cambini a Giovanni Battista Viotti a Luigi Cherubini, autore, quest'ultimo, di tre cantate massoniche: *Amphion* (1786), *Circé* (1789) e *Chant sur la mort de Joseph Haydn* (composta nel 1805 alla notizia, smentita con qualche ritardo, della morte del grande compositore, poi avvenuta quattro anni dopo).

Il rilevante numero di musicisti (oltre duecento) presenti nel centinaio di logge che alla vigilia della Rivoluzione facevano parte del Grand-Orient de France testimonia qual peso avesse la musica nel contesto massonico, anche se la produzione di opere strettamente legate ai rituali del sodalizio è tutt'altro che abbondante e ha un unico autorevole rappresentante in François Giroust, membro della loggia *Le Patriotisme de Versailles*, del quale sopravvive un «rituel maçonnique funèbre», la cantata *Le Déluge* (1784) su testo di François-Félix Nogaret.

L'Ordine massonico si era instaurato in Francia oltre mezzo secolo prima che il motto *liberté, égalité, fraternité*, generato dal proprio seno, divenisse bandiera della Rivoluzione. Risaliva al 1725-26 la fondazione, al di qua della Manica, delle prime logge, di emanazione giacobita (perché messe in atto dagli esuli scozzesi seguaci di Giacomo II). Ma prima ancora di quella data, la storia della musica francese può registrare la presenza di pagine musicali di chiaro sapore ermetico. François Couperin, ad esempio, nelle proprie *pièces de clavecin* aveva introdotto brani dotati di titoli alquanto enigmatici quali, ad esempio: *Les Culbutes jxcxbxnxs* (= *jacobines*), *Les Pèlerins*, *Le Petit-deuil ou les trois veuves*, *Les Vestales*, *Les Calotins et les Calotines ou la Pièce à tretous*. E Jean-Philippe Rameau, autore di opere in qualche modo imparentate all'ideologia massonica – si pensi a *Les Indes galantes* (1735), un colto connubio di esotismo ed esoterismo, o a *La Naissance d'Osiris* (1754) o ancora e soprattutto al *Zoroastre* (1749 e 1756), che propone in chiave drammatica e spettacolare il conflitto fra le entità del Bene e del Male – era stato fra i più assidui frequentatori della Société *Le Caveau*, fondata nel 1731, nella cui sede si tenevano riunioni conviviali di sapido sapore epicureo, licenziose e libertine, obbligatoriamente vivificate dalla dizione di epigrammi e dal canto di *couplets* e *vaudevilles* satirici, dai quali si sarebbero poi originati alcuni generi minori quali l'*amphiguri*, di gusto bizzarro e senza senso, o il *pont-neuf*, a carattere fortemente ironico e satirico, espressioni tutte di un'inclinazione ben radicata a voler dettare

messaggi per insinuare negli ascoltatori i principî fondamentali dell'ideologia illuminista e massonica a un tempo.

Delle numerose opere ad ampio respiro che possono essere ricondotte all'ambiente della cultura esoterica e al culto dell'arcano, due in particolare meritano una citazione in questa sede. La prima è il balletto *Les Éléments* di Jean-Féry Rebel (1737) che si apre con una rappresentazione del caos (*Le Cahos*) suddivisa in sette sezioni corrispondenti ai sette stadi del processo di separazione degli elementi. Ciascuna di tali sezioni è affidata a un diverso gruppo di strumenti, secondo un formulario stabilito, fra l'altro, da Gioseffo Zarlino nelle *Istitutioni harmoniche* (1558): il basso simboleggia l'immobilità della terra, i flauti la fluidità dell'acqua e la leggerezza dell'aria, gli archi l'irrequietezza del fuoco; il brano, inoltre, prevede che nelle prime sette battute gli strumenti eseguano tutte le note della scala simultaneamente dando luogo a una dissonanza risolta nell'accordo perfetto conclusivo. A tale introduzione fanno seguito altre sette parti consacrate all'illustrazione degli elementi.

La seconda opera, e ben più della prima riconducibile alla cultura d'ispirazione massonica, è il *Carmen Saeculare*, ampia cantata di François-André Philidor sul famoso testo di Orazio, arricchito da tre odi che uno studioso dell'epoca, il gesuita Noël Étienne Sanadon, riteneva fossero strettamente legate alle celebrazioni dei *ludi saeculares* cui il *Carmen* si riferisce. Eseguito nel 1779 alla Freemasons' Hall di Londra, massimo tempio dell'Ordine massonico, ripreso parzialmente l'anno seguente nel Palais des Tuileries e riproposta più volte frammentariamente a Parigi, il lavoro – composto dietro suggerimento di Giuseppe Baretti – si colloca all'interno dell'opera di esaltazione della poesia oraziana, particolarmente cara agli ambienti massonici europei, e allora assunta come modello da Dryden e da Pope, ma anche dal Metastasio e dal giovine Klopstock. Orazio, infatti, rappresentava per la massoneria il campione del classicismo allo stato puro, il vaso perfetto nel quale si erano raccolti gli umori della poesia fatta pittura insieme con le delizie dell'*otium* contemplativo e di quell'equilibrio morale che poteva procurare gioia, sapienza e saggezza, ma che ora sembrava indicare soprattutto la strada verso la riconquista dell'antico.

A fronte di questi monumenti, scarse di numero e di consistenza sono le raccolte francesi di canti massonici con musica; in pratica, esse si riducono all'opuscolo delle *Chansons notées de la très vénérable Confrérie des Maçons Libres* di Jacques-Christophe Naudot (1737), più volte riedito (accresciuta dai 9 numeri iniziali ai 54, non tutti musicali, dell'edizione del 1753), e al *Recueil de chansons des Franc-Maçons à l'usage de la Loge de S-te Genevieve* (1750, riedita nel 1763) contenente fra l'altro una serie di *chansons*, sotto il titolo *Les Plaisirs de la Maçonnerie*, inneggianti alle virtù dei massoni, alla saggezza e alla bellezza come patrimonio precipuo dei Fratelli.

3. *Musiche massoniche nelle terre tedesche.*

Ben piú ricco è il panorama che offrono i paesi tedeschi. Introdotta ad Amburgo (1733), Dresda (1738) e Lipsia (1741) – per citare solamente le prime città – la massoneria divenne centro di raccolta di quanti, sin dall'epoca dell'affermazione del luteranesimo, si sentivano chiamati all'affratellamento (*Verbrüderung*) e all'amicizia (*Freundschaft*) e avevano dato vita – per affermare il principio della tolleranza e della libertà di pensiero – ad associazioni, società, unioni, confraternite, comunità, collegi, leghe, logge, accademie, ordini, compagnie, brigate, in una parola sola (quella piú tipica) conventicole, non di rado assoggettando i propri membri a processi di iniziazione, poiché si voleva che quelle unioni avessero carattere “armonico”. L'armonia era spesso perseguita chiamando a raccolta uomini che credessero in un Dio che è principio e fine di ogni cosa, che aspirassero a conoscere la natura per conoscere Dio e che riconoscessero nell'amore verso il prossimo il segno tangibile dell'amore portato a Dio. La piú radicale di tali confraternite fu quella dei Rosa + Croce, lanciata nell'etere con la *Fama Fraternitatis* (1614) di Johann Valentin Andreae e che può essere intesa come un prolungamento e perfezionamento di movimenti di natura esoterica e magica di cui forse Paracelso era stato il rappresentante piú insigne. Ma in una Germania frazionata in un'impressionante quantità di stati e di governi autonomi era naturale che un processo unitario e *super nationes* quale è quello massonico conoscesse, *a contrario*, una moltiplicazione esasperante di varianti e, dunque, di società segrete: la massoneria tedesca, in breve tempo, si distinse dalle altre nel procreare una serie di sistemi con propri riti e ordini, nel promuovere una simbologia esasperata, nel recuperare leggende e tradizioni spente, nel dettare catechismi, rituali e statuti, nell'instaurare rapporti stretti di convivenza con alchimia, astrologia, cabbala, magia e quant'altro avesse preso corpo attraverso la speculazione esoterica, mistica, mistica, occultista e la grande “tradizione segreta”. Fra le varie obbedienze maturate a partire dalla metà del XVIII secolo, due ebbero peso rilevante: la cosiddetta Stretta Osservanza, un sistema creato nel 1751 dal barone Karl Gotthelf von Hund und Altengrotkau che considerava la massoneria una filiazione dell'Ordine dei Templari (ma la tesi venne definitivamente respinta nel 1782 nel corso del “convento” di Wilhelmsbad, condannando la Stretta Osservanza all'inevitabile scomparsa), e gli Illuminati di Baviera, una setta segreta fondata dall'ex gesuita Adam Weishaupt a Ingolstadt nel 1776 che radunò poche ma illustri personalità, fra le quali emergente è la figura di Goethe (che aveva adottato come *nom de guerre* quello di Abaris), e due musicisti di buon livello, Christian Gottlob Neefe (Glaukus), il maestro di Beethoven, e Franz Anton Ries (Parmenio).

Una corona straordinaria di raccolte di canti a uso delle logge vide la lu-

ce nei paesi tedeschi a partire da quella pubblicata ad Altenburg nel 1746, contenente appena nove *Lieder*, e firmata dal poeta Ludwig Friedrich Lenz. La silloge, che si apre con quel *O heil'ges Band der Freundschaft treuer Brüder* che Mozart metterà in musica nel 1772 (K. 148), sarà seguita nel 1749 da una raccolta (sedici *Lieder*) edita a Copenaghen e confezionata da Johann Adolf Scheibe (membro della locale loggia Zorobabel dal 1744). Tralasciando numerose altre sillogi, in questa sede sarà sufficiente citare la grandiosa raccolta in tre parti pubblicata da Christian Gottlob Proft a Copenaghen e a Lipsia sotto il titolo di *Vollständiges Liederbuch der Freymäurer mit Melodien* di cui la prima parte (86 canti in due libri), curata ancora da Scheibe uscì nel 1776, mentre la seconda (91 canti pure in due libri) vide la luce nel 1785 e la terza (38 canti) nel 1788; quest'ultima parte contiene sedici *Lieder* di Johann Gottlieb Naumann, dodici di Carl Philipp Emanuel Bach e dieci di Johann Abraham Peter Schulz. Le tre parti del *Vollständiges Liederbuch* riunivano complessivamente 218 canti estratti da una ventina di raccolte. Un'altra ampia antologia (202 *Lieder*) venne pubblicata a Berlino a chiusura del secolo (due parti, 1798-99) a cura di Joseph Karl Ambrosch e Joseph Michael Böheim col titolo di *Auswahl von Maurer Gesängen mit Melodien*. Successive raccolte vedranno la luce nei primi due decenni dell'Ottocento, ma senza nulla aggiungere a una pratica cristallizzata nella produzione di *Lieder*, con o senza musica, di struttura semplice e, come era naturale, alla portata di tutti e non riservati a cantori professionisti.

Occorre sottolineare che la liederistica massonica, quantunque ricchissima di apporti (una quarantina di raccolte, onorate anche dalla presenza di autori importanti), non ospita capolavori d'arte; e, tuttavia, essa si colloca sulla linea percorsa da un genere nobilitato a partire dalla fine del XVIII secolo ma che da tempo costituiva il veicolo prediletto dalla borghesia desiderosa di intrattenimenti musicali fra le pareti domestiche o nei locali pubblici, e che proprio nell'ambiente galante di Lipsia aveva trovato un terreno ideale di sviluppo. Si pensi, a questo proposito, a una raccolta come la *Singende Muse an der Pleisse* di Sperontes (Johann Sigismund Scholze) edita in quattro parti fra il 1736 e il 1745, costituita da 250 *Lieder*, l'ultimo dei quali – un vero suggello emblematico – è un *Freimaurerlied*; fatto non trascurabile, poi, è che la prima parte di tale raccolta (cento odi) sia stata pubblicata a spese di una «lustige Gesellschaft», di una società che aveva per fine il piacere e l'allegria e che potrebbe essere il travestimento tedesco di una società segreta sorta all'Aja nel 1710, quella dei Chevaliers de la Jubilation.

Non è tanto nel vasto repertorio liederistico, tuttavia, quanto piuttosto in altri campi che si devono cercare le testimonianze storiche più significative e capaci di resistere nel tempo. Più del documento scritto, comunque, in questi casi vale il complesso di concomitanze, concordanze, analogie, sospetti, segni, presentimenti e congetture che le circostanze possono offri-

re. Fra quelle testimonianze una ci riconduce ancora a Lipsia, al tempo in cui (1738) un allievo di Bach, Lorenz Christoph Mizler, fondava una Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften, ancora esistente nel 1761, di cui fecero parte solamente venti musicisti, fra i quali Telemann (dal 1739), Händel (1745), C. H. Graun (1746) e J. S. Bach (1747), il solo ad aver lasciato una testimonianza concreta dell'attività speculativa di quel sodalizio. Dopo aver presentato al momento dell'ammissione la serie delle variazioni intitolata *Einige canonische Verhänderungen über das Weihnachtslied «Vom Himmel hoch da komm ich her»* (BWV 769), Bach risolse di inviare come «comunicazione scientifica» relativa al 1748 il *Musikalisches Opfer* (BWV 1079) costruito sul *thema regium* dettatogli da Federico II, mentre la dissertazione per il 1749 avrebbe dovuto essere *Die Kunst der Fuge* (BWV 1080) rimasta poi incompiuta. Queste, come altre opere bachiane del decennio finale (le ultime due parti della *Clavier-Übung*, specialmente), sono i portati di un atteggiamento speculativo, e al tempo stesso fortemente esoterico, che fa della tecnica della variazione (applicata nei modi più disparati e inediti, coinvolgendo i procedimenti del canone e della fuga) il principio motore di un costruttivismo musicale di tipo radicale, geometricamente predisposto e di natura iniziatica.

Un altro caso emblematico è quello offerto dal *Messia* di Händel che, dopo la sua presentazione a Dublino nel 1742, venne portato sul continente prima a Firenze (1768) per iniziativa di Lord George Nassau Clavering Cooper - figlio del Gran Segretario della Loggia Madre di Londra - e al quale si deve l'affiliazione del giovine Cherubini all'Ordine, e poi ad Amburgo (1772) sotto la direzione di Michael Arne, figlio naturale di Thomas Augustine Arne, membro attivo dell'obbedienza massonica. Fatto rilevante è che il *Messia* sia stato ripreso ad Amburgo da Carl Philipp Emanuel Bach nella traduzione di due noti esponenti del movimento, Friedrich Gottlieb Klopstock e Christoph Daniel Ebeling, una prima volta nel 1775 e successivamente (1777 e 1778), si noti, a beneficio delle logge riunite amburghesi. Sarà poi il barone Gottfried van Swieten, amico di C. Ph. Emanuel e membro della setta degli Illuminati di Baviera, a voler portare il capolavoro händeliano a Vienna (1789), commissionandone a Mozart una versione "ammodernata".

Il fatto è che da quando la «sacred eclogue» di Pope (1712) si era imposta all'attenzione dei letterati d'Europa, provocando poi anche la nascita del poema di Klopstock (1748-73), il tema del Messia era divenuto argomento per così dire «alla moda», complice anche la forte carica profetica, salvifica, emblematica ed escatologica che il laico secolo dei lumi portava su di sé. Di questa carica era serafico depositario il movimento massonico, che identificava la figura apocalittica del Salvatore e del Messia (cioè, dell'«unto», del Cristo, che è anche un «iniziato») con quella dell'architetto cui spetta di dare vita e ordine alla Gerusalemme celeste.

Di un altro e, forse, piú significativo momento occorre dare ragione in questa sede. Uno dei segni piú marcati del pensiero illuminista è l'aspirazione ostinata alla perfetta letizia, anzi, alla gioia cui si ricollega una condizione spirituale di quiete, di equilibrio, di classica compostezza. Proprio sulla gioia, sulla *Freude* divenuta in breve una Dea (la *Göttin Freude*), si concentra l'attenzione dei poeti ansiosi d'indicare la strada che porta alla beatitudine: Hagedorn, Uz, Klopstock – fra gli altri – avevano preparato la strada a Schiller che nel 1785 pubblicherà quella *An die Freude* (un'ode in origine intitolata alla libertà, *An die Freiheit*) che Beethoven utilizzerà in parte nel Finale della propria Nona Sinfonia (1823). Tuttavia, prima che se ne impadronisse Beethoven per cingerlo di una musica dalla vita perenne, il componimento aveva avuto circolazione nelle logge massoniche e aveva toccato le corde di una quarantina di musicisti (fra i quali emergono i nomi di Zumsteeg, Zelter, Rust, Reichardt, Rellstab, Danzi, Winter e Schubert) e altri ne toccherà in seguito (Čajkovskij, 1865; Mascagni, 1882). In quell'anno, si sa, insistenti sono i richiami alla fratellanza, alla volta stellata del tempio (secondo la "scenografia" tipica dei templi massonici), al Dio inteso come "caro Padre", come "l'Ignoto", alla natura, alla perfezione del creato, alle costellazioni, per non parlare della coppa e dell'aureo vino che alludono all'agape fraterna, al banchetto conclusivo, al "brindisi massonico". E su questa pagina, inno alla fratellanza universale, si concluderà in un certo senso anche l'avventura musicale del movimento che massima esaltazione aveva ricevuto quarant'anni prima da Mozart.

4. *Wolfgang Amadeus Mozart.*

All'epoca in cui Mozart venne iniziato all'Ordine massonico (nella loggia viennese Zur Wohlthätigkeit il 14 dicembre 1784), il movimento – penetrato nella capitale imperiale nel 1742 – era alla vigilia di subire un grave intervento riformatore da parte di Giuseppe II e su iniziativa di uno dei fratelli piú eminenti: Ignaz von Born (forse ritratto da Mozart nelle vesti del Sarastro della *Zauberflöte*), scienziato ben noto e studioso severo degli antichi culti misterici che non aveva nascosto la propria preoccupazione non solo per l'indiscriminata ammissione di nuovi adepti all'Ordine, ma anche per la proliferazione di sette segrete fra le quali, oltre a quella dei Rosa + Croce e degli Illuminati di Baviera, emergeva quella dei Fratelli iniziati d'Asia (propriamente Orden der Ritter und Brüder Sankt Johannes des Evangelisten aus Asien in Europa), creata nel 1780 dal barone Hans Heinrich von Ecker und Eckhoffen e di cui fecero parte molte nobili personalità che incrociarono la loro vita con quella di Mozart e, probabilmente, anche lo stesso autore del *Don Giovanni*.

Già prima di entrare nell'Ordine Mozart aveva dato prova di perse-

guirne gli ideali, accogliendo in campo musicale, ad esempio, le istanze della nuova drammaturgia auspicata da Lessing (iniziato ad Amburgo nel 1771) con tre distinti lavori teatrali, risalenti agli anni 1778-79, tutti di ambientazione orientale e tutti su testi di affiliati: le musiche di scena (K. 336a, in parte già composte nel 1773) per il dramma eroico *Thamos, König in Aegypten* di Tobias Philipp von Gebler, il perduto melologo *Semiramis* (K. 315e) del barone Otto von Gemmingen (sarà questi a introdurre Mozart nell'Ordine) e l'incompiuto *Singspiel* che Mozart citava come *Das Serail* ma che è noto come *Zaide* (K. 336b).

C'è da dire che proprio il genere del melologo, un affascinante strumento d'intrattenimento musicale di recente invenzione, avviato dal *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau (1770), attirò l'attenzione di molti compositori austro-tedeschi affiliati alla massoneria, da Georg Benda (che con *Ariadne auf Naxos* e *Medea und Jason* fornì i modelli a Mozart) a Neefe, da Seyfried a Johann André, da Winter a Vogler, interessando anche un esponente della libera muratoria italiana, Gaetano Pugnani, autore di un *Werther* esemplato sul capolavoro goethiano e presentato a Vienna nel 1796. Concedendo ampio credito al nuovo genere, che prevedeva la recitazione di un testo accompagnata da un discorso strumentale in sé compiuto, si volevano escludere di proposito il divertimento mondano e lo spettacolo fine a se stesso, per invocare invece la forza dei contenuti, i quali dovevano essere altamente morali e condurre alla trasformazione del teatro, sede di vizi, in un tempio luogo di virtù. Sarà proprio questo il fine ultimo di un'opera come *Die Zauberflöte* (1791), concepita da Mozart in modo tale che ogni particolare invii segnali e risponda ad appelli precisi. Come avviene nel giuoco dei tarocchi, che è costituito da «arcani» (o trionfi) maggiori e minori e nel quale ogni carta vincente posata sul tavolo rappresenta in qualche modo un passo sulla via della Sapienza, così la decifrazione dei simboli, di cui è cosparso il capo d'opera mozartiano e che sono depositati in un vero e proprio reticolato labirintico dal disegno rigorosamente geometrico, sembra condurci sulla strada della Sapienza, dove c'è posto anche per l'Irrazionale e l'Irraggiungibile, quell'isola di Utopia verso la quale da secoli l'umanità navigava alla ricerca della Luce.

La Luce, appunto, è ciò che Mozart cercava, insieme con la Gioia, e anticipando Beethoven: lo si può constatare osservando le composizioni rituali e quelle impregnate di spirito massonico da lui realizzate, su tutte la Cantata K. 619 (*Die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt*, «Voi che onorate il creatore dell'universo infinito») che utilizza un testo di Franz Heinrich Ziegenhagen, una figura di pensatore e ideologo, depositario di una concezione del mondo impregnata di utopia e impegnata nel prospettare l'attuazione di un sistema di socialismo paradisiaco. Ma Luce e Gioia sono pure i pilastri sui quali si fondano i due grandi capolavori dell'ultimo Haydn (che Mozart stesso aveva avviato sulla strada della massoneria all'ini-

zio del 1785), *Die Schöpfung* (1798) e *Die Jahreszeiten* (1801) suggeriti, voluti e realizzati avendo al proprio fianco il barone Gottfried van Swieten, il promotore della rinascita della *alte Musik*, della musica antica e membro dell'ormai oscurata setta degli Illuminati di Baviera.

Se un punto di partenza può essere fissato per la *Zauberflöte*, questo non può che essere colto nello spasmodico interesse che la scienza da un lato (l'archeologia) e lo spiritualismo dall'altro (nella sua espressione esoterica forse più involuta e fantasiosa) dimostrano nel Settecento per le manifestazioni dell'Antico Egitto. Era dal tempo dell'Umanesimo che l'«egittomania» aveva contaminato l'Occidente cristiano proiettato alla ricerca disperata della propria giustificazione storica e capace ora di scavalcare le sacre soglie della cultura e del pensiero ellenista e giudaico e persino le barriere dell'esegesi biblica per riconoscere nella teogonia egizia la madre di tutti i culti e di tutti i miti. Ma, accanto ai «misteri egizi», di cui sia la massoneria sia le altre sette segrete erano innamorate, riportando in primo piano il culto di Iside e di Osiride, occorre non trascurare l'impetuoso vento della moda per la *Zauberei*, per le arti magiche e, dunque, per la *Zauberoper*, nelle cui spire fluttuavano incantesimi e apparizioni di fantasmi, evocazioni spiritiche e agnizioni, riferimenti pressanti a un passato fiabesco e tenebroso, orrido e grottesco, crudele e superstizioso.

L'immenso successo incontrato dal capolavoro mozartiano avrebbe indotto più di un autore a dare un seguito alla vicenda: Goethe, come è noto, nel 1795 e 1798 lavorò a una seconda parte della *Zauberflöte*, rimasta comunque incompiuta, che avrebbe dovuto essere messa in musica da Paul Wranitzky, mentre il librettista di Mozart, Emanuel Schikaneder, nel giugno 1798 mise in scena una *Zweyte Theil der Zauberflöte unter dem Titel Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen* con musica di Peter von Winter. E tale era la forza del *Flauto magico* che esso poteva sopportare rimaneggiamenti e parodie, manomissioni e atti vandalici come quelli perpetrati da Ludwig Venceslav Lachnith, quando questi – utilizzando un diverso libretto creato per l'occasione – nel 1801 portò sulle scene del Théâtre de la République (cioè, l'Opéra) parigino una mistificatrice rielaborazione ambientata a Memphis, in quell'Egitto che le conquiste napoleoniche stavano allora restituendo al mondo della cultura.

È da quell'ambiente dominato da magia e incantesimo, misticismo e interpretazione esoterica della storia che doveva prender le mosse il Romanticismo, nutrendosi delle vibranti e minacciose atmosfere di tutto ciò che fa capo all'irrazionale, complice una visione dominata dallo spettro del Medioevo e chiamando in causa l'alchimia, l'architettura gotica, le letterature neoromanze e le saghe nordiche. In questo ambiente avrebbero avuto buon giuoco le associazioni segrete, o piuttosto le sette – su tutte, la massoneria nelle sue numerose varianti (ivi comprese quelle più umili come l'antico *compagnonnage*) – ma da quelle la musica si sarebbe estraniata senza più eser-

citare la funzione trainante che essa aveva avuto. Con il Finale della Nona Sinfonia beethoveniana – messaggio liberatorio, sermone, verbo, perorazione e inascoltata profezia – veramente si poneva fine a una vicenda che aveva visto la musica essere veicolo, ben al di là della sua applicazione nei riti, di iniziazione a un'esistenza fondata sui valori della bellezza, dell'amore per la natura, della fratellanza, della tolleranza, della libertà, dell'amicizia, dell'uguaglianza, dell'amor patrio e invitando gli uomini a seguire virtù e conoscenza, ad armarsi di sapienza, prudenza, forza e temperanza, ad amministrare la giustizia, a dispensare benevolenza e carità, a coltivare e promuovere le arti.

Molti dei capolavori dell'Ottocento sono sotto questi segni e non occorre essere iniziati ritualmente per far parte di questa congregazione di spiriti eletti: lo saranno Spontini, Loewe, Liszt (iniziato a Francoforte nel 1841), Meyerbeer, almeno idealmente Wagner (che non venne mai accettato nell'Ordine) e, più vicino ai nostri giorni, Sibelius, Erik Satie, in toccante crisi mistica, aderirà al movimento rosacrociano (1891) di Sâr Péladan, mentre Aleksandr Skrjabin farà dell'estasi e del mistero i pilastri della propria visionaria poetica musicale.

AA.VV.

- 1988 *Massoneria e Musica. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 8-10 novembre 1985)*, Società Editrice Erasmo, Roma.

Abafi, L. (pseud. di Ludwig Aigner)

- 1890-99 *Geschichte der Freimaurerei in Österreich-Ungarn*, 5 voll., Aigner, Budapest.

Amiable, L.

- 1897 *Une Loge maçonnique d'avant 1789. La Loge des Neuf Sœurs*, Alcan, Paris; nuova ed. ampliata a cura di Ch. Porset, Edimaf, Paris 1989.

Autexier, Ph. A.

- 1984 *Mozart & Liszt sub Rosa*, ed. in proprio, Poitiers.

Ballin, E. A.

- 1960 *Der Dichter von Mozarts Freimaurerlied «O heiliges Band» und das erste erhaltene deutsche Freimaurerliederbuch*, Schneider, Tutzing.

Basso, A.

- 1979-83 *Frau Musica. La vita e le opere di J. S. Bach*, 2 voll., Edt, Torino.
 1980 *La musica massonica. Rassegna storica con particolare riferimento al secolo XVIII*, Quaderni dell'Assessorato per la Cultura, Torino, pp. 185-213.
 1985 Introduzione a G. Pugnani, *Werther. Melologo in due parti da Goethe*, Suvini Zerboni, Milano.
 1994 *L'invenzione della gioia. Musica e massoneria nell'età dei Lumi*, Garzanti, Milano.

Becker, A.

- 1969 *Christian Gottlob Neefe und die Bonner Illuminaten*, Bouvier, Bonn.

- Bianchini, L.
2001 *Goethe, Mozart e Mayr fratelli illuminati*, Archè, Milano.
- Cerchio, B.
1993 *Il suono filosofale. Musica e alchimia*, Lim, Lucca.
- Chailley, J.
1967 *La Musique et le signe*, Rencontres, Lausanne-Paris.
1968 *Musique et ésotérisme. «La Flûte enchantée» opéra maçonnique. Essai d'explication du livret et de la musique*, Laffont, Paris; nuova ed. Éditions d'Aujourd'hui, Paris 1976.
- Civra, F.
1991 *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Utet, Torino.
- Cotte, R.
1975 *La Musique maçonnique et ses musiciens*, Éditions du Baucens, Braine-Le-Comte; 2^a ed. riveduta e ampliata Éditions du Borrégo, Paris 1987.
- Dentler, H.-E.
2000 *L'«Arte della fuga» di Johann Sebastian Bach. Un'opera pitagorica e la sua realizzazione*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia - Skira, Roma - Genève/Milano.
- Deutsch, O. E.
1932 *Mozart und die Wiener Logen. Geschichte seiner Freimaurer-Kompositionen*, Verlag der Wiener Freimaurer-Zeitung, Wien.
- Dinaux, A.
1867 *Les Sociétés badines, bachiques, littéraires et chantantes, leur histoire et leurs travaux*, a cura di G. Brunet, 2 voll., Bachelin-Deflorenne, Paris.
- Fagiolo, M.
1988 (a cura di), *Architettura e Massoneria*, Convivio/Nardini, Firenze.
- Friedlaender, M.
1902 *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 voll. in 3 tomi, Cotta, Stuttgart-Berlin.
- Gefen, G.
1993 *Les Musiciens et la franc-maçonnerie*, Fayard, Paris.
- Gouk, P.
1999 *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England*, Biddles, London.
- Henry, J.
1991 *Mozart Frère Maçon: la symbolique maçonnique dans l'œuvre de Mozart*, Alina, Aix-en-Provence (trad. it. in *Mozart il Maestro*, a cura di A. A. Mola, Circolo Culturale Carignano - Università Popolare di Torino, Torino 1991).
- Hurwitz, J.
1985 *Haydn and the Freemasons*, in «The Haydn Yearbook», XVI, pp. 5-98.
- Irmen, H.-J.
1988 *Mozart - Mitglied geheimer Gesellschaften*, Prisca, Neustadt/Aisch.

Jacob, M. C.

- 1981 *The Radical Enlightenment: Pantheists, Freemasons and Republicans*, George Allen and Unwin, London (trad. it. *L'Illuminismo radicale: panteisti, massoni, repubblicani*, il Mulino, Bologna 1983).

Komorzynski, E.

- 1952 *Das Urbild der Zauberflöte*, in «Mozart-Jahrbuch 1952», pp. 101-9.

Koselleck, R.

- 1959 *Kritik und Krise. Ein Beitrag zur Pathogene der bürgerlichen Welt*, Alber, Freiburg-München (trad. it. *Critica illuministica e crisi della società borghese*, il Mulino, Bologna 1972).

Küthen, H.-W.

- 1993 *Mozart-Schiller-Beethoven. Mozarts Modelle für die Freudenhymnen und die Fusion der Embleme im Finale der Neunten Symphonie*, in «Hudební věda», XXX (Praha), pp. 109-27.

Leoni, S.

- 1988 *Le armonie del mondo. La trattatistica musicale nel Rinascimento, 1470-1650*, ECIG, Genova.

Luppi, A.

- 1989 *Lo Specchio dell'Armonia Universale. Estetica e musica in Leibniz*, Angeli, Milano.

Musto, R., e Napolitano, E.

- 1982 *Una favola per la ragione. Miti e storia nel "Flauto Magico" di Mozart*, Feltrinelli, Milano.

Nettl, P.

- 1956 *Musik und Freimaurerei. Mozart und die königliche Kunst*, Bechtle, Esslingen am Neckar; 2ª ed.

Robbins Landon, H. Ch.

- 1982 *Mozart and the Masons. New Light on the Lodge «Crowned Hope»*, Thames and Hudson, London.
1989 *Mozart. The golden years 1781-1791*, Thames and Hudson, London (trad. it. *Mozart. Gli anni d'oro*, Garzanti, Milano 1989).

Rossi, P.

- 1983 *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, il Mulino, Bologna; 2ª ed.

Rylands, W. H.

- 1900 (a cura di), *The Book of the Fundamental Constitution and Orders of the Philo Musicae et Architecturae Societas, London, 1725-1727*, Quatuor Coronati Lodge Nr. 2076, London.

Saracino, E.

- 1996 *La Musica nella Massoneria*, Edimai, Roma.

Schuler, H.

- 1988 «Mozart von der Wohlthätigkeit». Die Mitglieder der gerechten und vollkommenen St.-Johannis-Freimaurer-Loge «Zur Wohlthätigkeit» im Orient von Wien, in «Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum», n. 36, pp. 1-56.

Schultz, F.

- 1926 *Die Göttin Freude. Zur Geistes- und Stilgeschichte des 18. Jahrhunderts*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», I, pp. 3-38.

Siegmund-Schultze, W.

- 1960 *Über die ersten Messias-Aufführungen in Deutschland*, in «Händel-Jahrbuch», VI, pp. 51-109.

Spitta, Ph.

- 1885 *Sperontes «Singende Muse an der Pleisse». Zur Geschichte des deutschen Hausgesanges im achtzehnten Jahrhundert*, in «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I, pp. 35-126.

Stege, F.

- 1961 *Musik, Magie, Mystik*, Reichl, St. Goar.

Tocchini, G.

- 1999 *I Fratelli d'Orfeo. Gluck e il teatro musicale massonico tra Vienna e Parigi*, Olshki, Firenze.

Trucco, D.

- 2003 *Suono originario. Musica, magia e alchimia nel Rinascimento*, L'Arciere, Dronero.

Viatte, A.

- 1928 *Les Sources occultes du romantisme. Illuminisme-théosophie, 1770-1820*, 2 voll., Champion, Paris; 2^a ed. 1965.

Wöhlke, F.

- 1940 *Lorenz Christoph Mizler. Ein Beitrag zur musikalischen Gelehrten-geschichte des 18. Jahrhunderts*, Triltsch, Würzburg-Aumühle.

Yates, F. A.

- 1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica nel Rinascimento*, Laterza, Bari 1969).
- 1966 *The Art of Memory*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino 1972).
- 1972 *The Rosicrucian Enlightenment*, Routledge and Kegan Paul, London (trad. it. *L'Illuminismo dei Rosa-Croce*, Einaudi, Torino 1976).

Zenck, H.

- 1959 *Numerus und Affectus. Studien zur Musikgeschichte*, Bärenreiter, Kassel-Basel.

EMANUELE SENICI

Tipologia dei generi nel teatro musicale

1. Premessa.

La voce «Opera» del *New Grove Dictionary of Opera* si conclude con il rimando alle voci sui sottogeneri e i generi correlati: se ne contano nientemeno che settantasei, da «Afterpiece» a «Zeitoper» [Brown e Williams 1992]. La voce «Oper» dell'altra enciclopedia musicale di punta dell'ultimo decennio, l'edizione riveduta di *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, si limita a trenta rimandi, da «Azione teatrale» a «Zarzuela» [MGG 1997]. È subito ovvio che il presente saggio non può né deve assumersi il compito di descrivere seppur brevemente i generi e sottogeneri del teatro musicale. Per questo il lettore può ricorrere alle enciclopedie musicali più aggiornate, *in primis* proprio le due summenzionate. Conviene poi dissipare subito un altro possibile equivoco. Dal momento che il titolo di questo saggio proclama «teatro musicale», il lettore potrebbe con qualche ragione aspettarsi una trattazione che tenga in considerazione, anche se implicitamente, tutte le forme teatrali occidentali in cui la musica svolge un ruolo di primo piano, dal dramma liturgico medievale in poi. Questo saggio intende invece «teatro musicale» come sinonimo di «opera», e interroga quindi la nozione di genere in relazione all'opera nei suoi primi tre secoli di esistenza. La distinzione concettuale tra opera e teatro musicale assume peraltro importanza cruciale nel Novecento. Si rimanda quindi al volume I di questa Enciclopedia, *Il Novecento*: Ph. Albèra, *Il teatro musicale*, pp. 223-282; G. Vinay, *Il musical*, pp. 577-90; e, nel presente volume, al saggio di M. Csáky, *Operetta*, pp. 976-1001.

La questione dei generi nacque nell'antichità come una questione eminentemente poetico-letteraria, fondata sulla tripartizione epos-lirica-dramma, proposta da Platone (*Repubblica*) e ripresa e sviluppata da Aristotele (*Poetica*), e tale rimase a lungo. La critica letteraria alessandrina introdusse la divisione del genere drammatico in tragedia, commedia e dramma satiresco, a ciascuno dei quali fu assegnato un proprio stile, in ordine sublime, umile e medio [Segre 1985]. Alla letteratura occidentale dal Rinascimento in poi questa divisione fu nota soprattutto nella formulazione di Vitruvio (*De architectura*), ripresa nel Quattrocento da Leon Battista Alberti (*De re aedificatoria*), in cui ai tre generi drammatici furono associati tre luoghi tipici: l'*atrium* alla tragedia, la *casa* alla commedia e la *syba* al dramma satiresco

(di cui si enfatizzò la componente pastorale) [Osthoff 1973]. A Shakespeare si fece poi risalire la creazione del dramma storico (i cosiddetti *chronicle plays*), che avrà piena cittadinanza nell'opera solo nell'Ottocento [Dahlhaus 1982].

La riflessione recente sui generi letterari ha sviluppato una distinzione tra generi "teorici", o "modi", e generi "storici", che costituirebbero per così dire l'incarnazione nel tempo, la sostanziazione in atto dei primi [Genette 1979; Todorov 1978]. Tale distinzione ha suscitato però le critiche di chi ha sottolineato che la teoria dei generi tende a considerare come naturali e immanenti nei testi letterari categorie discorsive che invece sono parallele, e spesso posteriori, ad essi [Fowler 1982; Schaeffer 1989]. La riflessione storica e teorica sui generi funziona essa stessa come un genere, con le sue convenzioni e le sue spinte innovative, e questo saggio non può, né vuole, sottrarsi a tale categorizzazione [Derrida 1986]. Lo scopo è semmai di presentare una serie di momenti rilevanti nella storia dei generi operistici, sottolineando di volta in volta i diversi meccanismi che tali momenti governano, e i diversi contesti in cui essi si inseriscono. Con la presentazione e l'interpretazione di tali momenti si cerca di far dialogare la riflessione sui generi, che, per quanto – com'è ovvio – con i generi stessi sia spesso in stretto rapporto, ha una sua propria storia e, per così dire, una sua propria poetica. La storia dell'opera e la storia della storiografia e della critica dell'opera sono due oggetti che converrà tenere distinti, come uno sguardo dal punto di vista dei generi conferma.

L'opera è un genere che costituzionalmente si articola al proprio interno in entità virtualmente autonome, rispondenti a loro volta a convenzioni di genere. Questa articolazione interna pone la questione spinosissima del rapporto tra genere e stile in termini particolarmente complessi. I due termini non sono mai sinonimi, ma sin dall'antichità, come si è detto, lo stile è stato considerato uno degli elementi determinanti del genere. L'autonomia delle entità che compongono un'opera comporta una relativa autonomia di stili, e quindi di generi, che può incidere profondamente sul profilo di genere complessivo di un'opera. Il coro di soldati che canticchiano svagati «sur la place chacun passe, chacun vient, chacun va» all'inizio della *Carmen*, per esempio, potrebbe essere uscito da una delle tante *opéra-bouffe* che i librettisti della *Carmen*, Meilhac e Halévy, avevano scritto per Offenbach (si pensi al coro dei ferrovieri nella *Vie parisienne*), e rimanda perciò a quel genere, impressione non smentita nella sostanza né dalla scenetta con Micaëla, né dal coro dei monelli, né dal coro delle sigaraie. È solo con l'arrivo di *Carmen*, annunciata da un tema che stilisticamente con l'*opéra-bouffe* non ha nulla a che fare, che si inizia a dubitare di trovarsi nel mezzo di un'*opéra-bouffe*, e l'identificazione del genere si complica – non a caso in corrispondenza dell'entrata di un personaggio anticonvenzionale dal punto di vista non solo musicale, ma anche testuale, sociale e ideologico (come si dirà più avanti).

L'importanza dello stile dei segmenti costitutivi di un'opera nel determinare il genere dei segmenti stessi e quindi, in ultima analisi, dell'opera nella sua totalità ha indotto James Hepokoski [1989; 1997] a introdurre il termine "genere" (*genre*) per indicare i diversi tipi di numeri musicali presenti nell'opera italiana della prima metà dell'Ottocento (romanza, preghiera, racconto, ecc.) e i tempi che li compongono (cabaletta, tempo di mezzo, ecc.), proponendo di sostituirlo ai consueti "forma", "tipo" o "struttura", con l'intento di mettere in primo piano i significati socioculturali che le designazioni usuali tendono a nascondere. L'intento è commendevole, ma da un punto di vista linguistico ha l'effetto indesiderato di aggiungere un ulteriore strato semantico a un termine che, soprattutto nelle lingue romanze, ne ha già anche troppi. Questo saggio si limita al concetto di genere come lo si intende d'abitudine in letteratura e nel teatro, riferito cioè a un'opera nella sua interezza piuttosto che alle parti che la costituiscono.

La musicologia ha considerato l'opera per lo più come un genere musicale, come la sinfonia, il quartetto o il mottetto, all'interno del quale sono stati identificati svariati sottogeneri: opera seria, opera buffa, *opéra-comique*, operetta, e così via. L'attenzione si è quindi concentrata sulla musica come fattore determinante nell'individuazione di tali sottogeneri. Per fare un solo esempio, la distinzione tra i due generi principali del teatro musicale francese ottocentesco è stata espressa in primo luogo nei seguenti termini: il *grand opéra* è cantato da cima a fondo, mentre nell'*opéra-comique* i numeri musicali sono separati da dialoghi parlati. Solo in tempi relativamente recenti ha preso piede la convinzione che per una parte notevole della sua storia l'opera sia stata considerata come un genere teatrale, come la tragedia, la commedia o il dramma borghese, e che un approccio che come tale la consideri è non solo storicamente più corretto, ma anche più proficuo da un punto di vista interpretativo e critico. In parallelo, un numero sempre crescente di storici del teatro, della letteratura, delle arti, della cultura e della società ha iniziato a interessarsi all'opera come oggetto meritevole di studio e interpretazione. La distinzione di generi basata soprattutto sulla musica ha di conseguenza perso credibilità, mentre si è affermata la consapevolezza che generi diversi si sono di volta in volta costituiti come tali sotto la spinta di forze artistiche, culturali e storiche la cui rilevanza va valutata caso per caso. Già quarant'anni fa Leo Schrade [1961] proponeva di considerare la categoria del genere come lo snodo cruciale del rapporto tra musica e società: la storiografia operistica sembra ora dargli ragione.

2. Da Firenze a Venezia: "e pluribus unum".

L'attenzione costante che la nascita dell'opera ha ricevuto da parte degli studiosi ha portato tra l'altro a sfatare il mito che l'opera debba la sua esi-

stenza solo al tentativo di alcuni eruditi fiorentini di risuscitare la tragedia greca, e a dimostrare l'importanza dei numerosi generi rappresentativi che circolavano per l'Italia del Cinquecento: tra gli altri, la favola pastorale, l'intermedio, la tragedia erudita, e la commedia dell'arte. Non sorprenderà quindi che l'opera sia relativamente lenta ad acquisire una coscienza di genere di una qualche solidità. Non si vuol dire che non ci si stesse accorgendo che si stava creando qualcosa di nuovo. Al contrario, i primi promotori dell'opera erano ben consapevoli che la rappresentazione di un testo teatrale cantato da cima a fondo costituiva una novità sorprendente. Ma non c'era accordo sulle caratteristiche distintive del nuovo genere. Tanto incerte ed eccezionali erano le condizioni in cui ogni nuova opera era concepita e rappresentata, tanto il profilo di genere di tale opera restava aperto: non si era ancora acquisito un insieme di convenzioni che predefinissero variabili tanto eterogenee quanto la committenza, il luogo della rappresentazione, la fonte e il tema dell'intreccio, il numero dei personaggi, la componente strumentale, e così via.

Solo quando l'opera arriva a Venezia e il suo contesto produttivo cambia in modo radicale, trasformandosi da avvenimento eccezionale ed effimero legato soprattutto a celebrazioni di corte a una forma di rappresentazione dotata di una struttura produttiva impresariale, per cui la ripetibilità dell'evento è condizione essenziale, si assiste all'emergere di una coscienza di genere che investe tutti coloro che nella rappresentazione operistica sono coinvolti: impresari, librettisti, compositori, cantanti, strumentisti, pubblico [Bianconi 1991; Rosand 1991]. Si configura così una delle caratteristiche essenziali sia del genere "opera" che della natura e dell'evoluzione dei diversi sottogeneri al suo interno, ossia la centralità delle condizioni produttive ed esecutive. Il fatto che esse coinvolgano un gran numero di persone e una grande quantità di risorse e presuppongano quasi sempre la ripetibilità dello spettacolo richiede che del genere e dei suoi sottogeneri tutti abbiano una percezione immediata (anche se non sempre esplicitata in un apparato discorsivo).

L'evoluzione della terminologia è a questo proposito rivelatrice. Mentre fin verso la metà del Seicento i termini in uso per designare l'oggetto "opera" comprendono "favola in musica" e "tragedia", "dramma musicale" e "commedia musicale", "opera scenica" e "opera drammatica", "favola regia" e "opera regia", dopo dieci-quindici anni di opera impresariale a Venezia si assiste alla stabilizzazione di "dramma per musica" come sottotitolo dei libretti a stampa. Non sfugga il fatto che è nei libretti che la terminologia si stabilizza: l'autore del testo, che si chiama "poeta", è considerato l'autore dell'opera, e sia nome che *status* rimarranno inalterati fino a Rossini [Dahlhaus 1988; Zoppelli 1994]. In altri tipi di documenti la terminologia è più varia: il termine stesso "opera" rimane nelle retrovie, e sempre accompagnato da attributi e specificazioni come "musicale" e "sceni-

ca" [Di Giuseppe 1996]. Non mancano diciture diverse da "dramma per musica" nei libretti, ma non pare si possa attribuire a nessuna di esse l'intenzione di segnalare generi autonomi. I vari "favola pastorale", "tragedia", "commedia per musica" e "tragicommedia" non significano che ci si trova davanti a qualcosa di essenzialmente diverso dal "dramma per musica", ma sottolineano aspetti inconsueti, o comunque minoritari, della trama e dell'ambientazione. Fino al Settecento in Italia esiste un solo genere consolidato di teatro in musica, il dramma per musica.

3. *Generi a confronto in Italia e Francia: opera e tragedia.*

Il dibattito sui generi teatrali che ebbe luogo in Italia tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo successivo, e che sfociò in quella che alcuni storici del teatro d'opera hanno voluto vedere come una riforma arcadica dell'opera, presenta un caso allo stesso tempo emblematico e stravagante del funzionamento e dell'interazione dei generi nel teatro d'opera. La storia che di solito si racconta va più o meno così: i letterati italiani si accorsero che l'opera era diventata – e forse era sempre stata – un genere aberrante, a causa della sua inverosimiglianza, della mistura caotica di scene serie e buffe, dello scarso rispetto per i personaggi storici che metteva in scena e che presentava in ogni sorta di disdicevole situazione, e soprattutto un genere moralmente sospetto perché luogo del piacere sregolato causato dalla musica. Animati da sacro zelo, essi si misero a pubblicare libelli e trattati che denunciavano tutti questi vizi. I poeti teatrali, essi stessi letterati, li ascoltarono, e dalle penne di Apostolo Zeno prima e soprattutto del Metastasio poi cominciarono a uscire drammi per musica regolari, senza più scene comiche, i cui personaggi, eroi della storia antica, si comportavano virtuosamente, risolvendo sempre il conflitto tra amore e dovere nel migliore dei modi possibili. Rimaneva l'impiccio della musica, che continuò a far passare ai letterati italiani notti insonni per tutto il secolo a venire.

Il lettore si accorgerà, si spera non solo dal tono parodico, che questa storia non funziona: non funziona perché vi manca una considerazione dell'opera come genere teatrale e del contesto socioculturale in cui essa vive. I letterati italiani legati all'Arcadia non avevano nessuna intenzione di riformare l'opera. Volevano ucciderla, o semplicemente negarla. Essa aveva usurpato il posto d'onore nell'arengo teatrale alla tragedia, cui tale posto doveva spettare di diritto per ogni buon lettore di Aristotele, quali essi erano, e cui spettava in Francia, il paese cui essi guardavano con invidia. Il loro fu un tentativo di resuscitare la tragedia italiana. Con tale fine in mente tradussero le tragedie francesi e le fecero rappresentare, e poi scrissero e fecero rappresentare tragedie essi stessi (un titolo per tutti, *Merope* di Scipione Maffei, rappresentata a Modena nel 1713). Il pubblico non mo-

strò che un interesse passeggero per questi tentativi; viceversa, Zeno, Silvio Stampiglia, Antonio Salvi, Pietro Pariati e infine il Metastasio incorporarono i principi della tragedia classica francese nei loro testi per musica. Il dramma per musica, invece di morire, ne uscì rin vigorito [Strohm 1988; Weiss 1982a; 1984].

L'errore dei letterati italiani fu proprio un errore di strategia dei generi. Il tentativo di imporre sulla scena italiana la tragedia come la si praticava e soprattutto teorizzava in Francia prescindeva dalla considerazione della divisione di campi e competenze fra teatro parlato e teatro cantato oltralpe. La *tragédie en musique* si basava infatti su un'estetica del meraviglioso, dell'irrazionale, del favoloso, su quella insomma che i teorici del tempo definivano «*vraisemblance extraordinaire*» [D'Aubignac, *Pratique du théâtre*, 1657, citato in Weiss 1984, p. 118]. Per converso, la tragedia parlata, governata dalla «*vraisemblance ordinaire*», metteva in scena azioni e personaggi storici e li presentava in maniera regolata, attenta soprattutto all'unità di luogo (che non aveva cittadinanza sulla scena lirica). Fu proprio grazie a questa logica di complementarietà dei generi, che Catherine Kintzler ha definito «*parallelisme inversé*» [1991], che sia tragedia sia opera trovarono una precisa, distinta collocazione nello spazio teatrale francese che permise a entrambe di fiorire.

Il dramma per musica seicentesco occupava l'intero orizzonte teatrale italiano, in quanto comprendeva elementi di entrambi i generi principali francesi, il "disordine" della *tragédie en musique* e i soggetti storici della tragedia. Quello che non comprendeva, e che i letterati italiani non avrebbero approvato comunque, era il meraviglioso, una categoria teatrale ed estetica che in Italia ha sempre avuto vita difficile. Se il dramma per musica fosse stato meraviglioso, ci sarebbe stato spazio per la tragedia parlata anche in Italia. Così non era, e il risultato di tanti sforzi teorici fu che il dramma per musica "riformato" si attestò come l'unico genere teatrale italiano legittimato, occupando lo spazio necessario alla sopravvivenza della tragedia con prepotenza se possibile maggiore di prima. Sul fronte dei generi il risultato fu semmai la solidificazione dell'intermezzo, spesso "comico" o "burlesco", come breve componimento da eseguirsi tra gli atti di un dramma per musica, come a occupare lo spazio lasciato scoperto dall'espunzione del comico dal dramma per musica stesso.

Non andrà sottovalutata l'importanza che nel risultato distorto dei tentativi di riforma ebbe la presenza di un sistema produttivo ben oliato che sosteneva e promuoveva il dramma per musica, a patto dell'assenza di committenza e sostegno finanziario per il teatro parlato (se si eccettuano alcune colonie dell'Arcadia). In Francia sia la tragedia che la *tragédie en musique* godevano di generosa promozione regia e di privilegi esecutivi ed editoriali, e svolgevano un compito essenziale nell'imponente meccanismo di propaganda politica e culturale della monarchia [Isherwood 1973]. L'Italia non

aveva centri di potere paragonabili a quelli francesi, che potessero sostenere due generi di spettacolo "alto". Il sistema impresariale doveva poi fare i conti con i gusti del pubblico, abituato all'opera ma non al dramma parlato. E in verità il tassello mancante a una storia dei generi teatrali in Italia tra Sei e Settecento è proprio il ruolo svolto dal pubblico nella loro evoluzione.

4. *Alla ricerca del terzo genere.*

Nella seconda metà del Settecento l'opera italiana si divide in due sottogeneri ben definiti, chiamati dai librettisti "dramma per musica" e "dramma giocoso per musica", da compositori, cantanti e impresari "opera seria" e "opera buffa". Le differenze riguardano non solo la collocazione sociale dei personaggi, la trama e il linguaggio del libretto e della musica, ma anche il tipo di pubblico cui si indirizzano, gli spazi teatrali in cui sono rappresentati e i meccanismi della loro circolazione sui palcoscenici europei. Dal punto di vista dello stile verbale e musicale, l'opera buffa include come uno dei suoi possibili livelli stilistici quello "alto" dell'opera seria, mentre non è vero il contrario [Hunter 1991; 1999; Osthoff 1973].

Gli ultimi decenni del secolo vedono però vari tentativi di instaurare all'interno dello spazio operistico italiano un terzo genere, variamente definito, e caratterizzato da un'enfasi marcata su situazioni e toni al tempo compresi nella categoria del "sentimentale". Si tratta ancora una volta di importare sulla scena lirica italiana un genere di teatro parlato francese promosso da figure di punta quali Diderot e Mercier e colà definito «drame» o «genre sérieux» (teorizzato e messo in pratica anche da Lessing in Germania). Non siamo davanti a un tentativo di mediazione tra i generi canonici di tragedia e commedia, opera seria e opera buffa, ma a un tentativo di introdurre tematiche legate al difficile ruolo che la borghesia si trova a svolgere nella società dell'ancien régime [Castelvecchi 1996a; 1996b; 1997]. La spinta verso un nuovo genere non è dettata in primo luogo da considerazioni di ordine teatrale ed estetico, ma risponde a esigenze sociali e culturali. Ne sia prova la sottile ma pervicace influenza che temi e toni sentimentali esercitano su generi affermati quali l'*opéra-comique* prima e il *mélodrame* poi in Francia, e l'opera buffa in Italia, senza alterarne in modo profondo struttura, linguaggio e stile.

Di convergenza dei generi operistici italiani alla fine del Settecento si è spesso parlato, di frequente nel contesto delle opere d'apontiane di Mozart [Henze-Döhring 1986]. Non si nasconde il sospetto che tale attenzione al fenomeno sia dovuta anche all'influenza, magari inconsapevole, esercitata dalla teoria romantica della fusione dei generi (si veda oltre), nonché dal *Leitmotiv* storiografico di Mozart anticipatore del Romanticismo. La ricezione del *Don Giovanni* presenta nondimeno due casi interessanti di con-

fusione di genere. Sui palcoscenici italiani dell'Ottocento esso venne molto spesso presentato come "opera semiseria", segno di un disagio del nuovo secolo a comprenderlo nella categoria, che gli spetta per nascita, dell'opera buffa [Petrobelli 1978]. La musicologia novecentesca, piuttosto noncurante di tradizioni lessicali, ha poi spesso voluto vedere nel sottotitolo del libretto, «dramma giocoso per musica», un'indicazione dell'inusitato carattere "drammatico", cioè serio, della trama [Heartz 1990]. Scarsa dimestichezza con le convenzioni linguistiche che ogni genere crea e si porta dietro ha portato a leggere come eccezionale un'indicazione che, come si è detto, era semplicemente il nome che i librettisti davano all'opera buffa.

L'opera semiseria ottocentesca è stata spesso interpretata come un tentativo di mediare tra seria e buffa. E invero la riflessione coeva sui generi operistici mette in bella evidenza un imbarazzo notevole di fronte a questo terzo genere. Siamo invece davanti a un tentativo, non dissimile da quello dell'opera sentimentale del secolo precedente (che è spesso stata sussunta sotto l'anacronistica denominazione di "semiseria"), di introdurre in Italia tematiche e tecniche drammaturgiche francesi, in questo caso quelle del *mélodrame*, il genere principe del teatro popolare parigino. Anche in questo caso un genere nuovo diventa lo spazio in cui temi culturali, sociali e politici nuovi, o nuovamente formulati (la verginità femminile, nuovi spazi geografici, la giustizia delle leggi), trovano possibilità d'espressione [Senici 1998].

5. *Generi e istituzioni: il caso francese.*

È singolare notare come i temi che in Italia stanno alla radice dell'opera semiseria in Francia vengano inglobati senza sforzo apparente dall'*opéra-comique*, senza bisogno di creare un genere apposito. L'*opéra-comique* si caratterizza per una notevole flessibilità di temi e strutture che le permette di prosperare dal secondo quarto del Settecento fino all'inizio del Novecento. Una delle conseguenze di questa lunga durata è la difficoltà di individuare costanti di genere, un problema che ha preoccupato teorici, critici e storici per più di due secoli [Charlton 1986; 1992a; Couvreur e Vendrix 1992; Lacombe 1995; Vendrix 1997].

Tale preoccupazione ha prodotto il frutto forse più eclatante e bizzarro della storiografia dei generi operistici, l'invenzione di quella che nelle pubblicazioni in italiano viene di solito denominata *pièce à sauvetage*. Il termine, che suona tanto autentico ed è quasi sempre spacciato per tale, è invece una traduzione in francese del tedesco *Rettungsstück*, «dramma di salvataggio», attestato per la prima volta nel 1913 [Charlton 1992b]. Questo curioso episodio linguistico rivela il disagio che la proliferazione di temi e drammaturgie dell'*opéra-comique* provocò in una storiografia musicale dall'indole fieramente nomenclatoria come quella tedesca di stampo positivi-

stico, un disagio che è però sopravvissuto a tale storiografia, data la fortuna del neologismo (specialmente nella versione inglese *rescue opera*). Non sarà poi da sottovalutare la necessità di trovare un contesto preciso al *Fidelio* beethoveniano – contesto che, s'intende, Beethoven “trascende” e “sublima”. Bisognerà infine tener conto della volontà di provare che un evento centrale, forse l'evento centrale della coscienza moderna, la Rivoluzione francese, ebbe un'eco immediata sulla scena operistica, dando vita nientemeno che a un nuovo genere. La riflessione otto-novecentesca sull'*opéra-comique* ha prodotto altri, meno fortunati neologismi [Lacombe 1995], nel tentativo di venire a patti con un genere che include titoli disparatissimi come *Le Roi et le fermier* (Sedaine e Monsigny, 1762) e *Médée* (Hoffman e Cherubini, 1797), *Fra Diavolo* (Scribe e Auber, 1830) e *Carmen* (Meilhac, Halévy e Bizet, 1875).

L'*opéra-comique* sopravvisse tanto a lungo e in modo tanto proteiforme per varie ragioni di ordine estetico e drammaturgico, ma soprattutto grazie alla saldissima base istituzionale che lo sostenne. Considerazioni del tutto simili si possono avanzare per gli altri generi operistici francesi, la *tragédie en musique*, come si è detto, e il *grand opéra* ottocentesco. In questo senso i generi lirici d'oltralpe sono meglio compresi come parte del sistema teatrale ufficiale parigino, che tra medio Settecento e tardo Ottocento include la Comédie-Française, dove si rappresenta soprattutto la tragedia “regolare” che si rifà a Racine e Corneille; l'Académie Royale (o Imperiale) de Musique, sede della tragedia in musica cantata da cima a fondo, e poi, dal 1830 circa, del *grand opéra*; l'Opéra-Comique, con il genere omonimo; e, per buona parte dell'Ottocento, il Théâtre Italien, che importa e commissiona in proprio opere italiane serie e buffe. La storia di tali istituzioni è scandita da una serie di decreti regi o governativi che ne regolano il funzionamento, ne sostengono il finanziamento, e dettano in modo alquanto specifico i tipi di spettacoli che le sale teatrali di volta in volta sede delle istituzioni possono ospitare: noto è il privilegio esclusivo concesso all'Académie, ufficialmente e semplicemente Opéra, di mettere in scena opere francesi cantate da cima a fondo.

L'identificazione tra istituzione teatrale e genere è tanto radicata che l'avvento di un nuovo teatro dedicato all'opera, il Théâtre-Lyrique, attivo dal 1851 al 1870, ha indotto gli studiosi a “creare” un nuovo genere che qui sarebbe nato e prosperato, l'*opéra-lyrique* [Achter 1972; Lacombe 1997]. Per la verità non pare che al tempo ci fosse coscienza di tale nuovo genere. Il Théâtre-Lyrique si caratterizza semmai per la rottura del legame tra istituzione e genere che aveva fino allora regolato la scena lirica parigina e francese, dal momento che vi si rappresentano titoli di provenienza eterogenea, con una parte notevole del repertorio riservata a capolavori del passato, soprattutto Mozart e Rossini [Walsh 1981]. Il decreto imperiale del 1864 che mette fine alla regolamentazione dei teatri ufficiali parigini riconosce dun-

que uno sgretolamento che era in atto da tempo. Il dibattito sui generi trova invero nella Francia ottocentesca uno dei terreni più fertili, dando vita ad accessissime dispute su che cosa sia adatto per l'una o l'altra istituzione [Lacombe 1998].

Il rapporto tra istituzioni e generi non va visto in modo semplicistico come un'influenza negativamente costringitiva che il potere politico esercita sull'attività teatrale. Si tratta piuttosto di un rapporto dialettico e complesso, che permette a un genere di sopravvivere all'alternarsi dei regimi e delle forme di governo, e spesso ne istiga il rinnovamento. La riflessione sul *grand opéra* ne ha spesso e con insistenza forse eccessiva sottolineato il carattere esplicitamente politico [Fulcher 1987]. Una visione più vicina alla realtà ne metterà in evidenza l'estrema varietà ed eterogeneità delle componenti, non solo testuali, musicali e visive, ma anche estetiche, culturali, sociali e ideologiche. Lungi dall'essere semplicemente una conseguenza della immensa e onnivora macchina produttiva che ad esso dà vita, tale ricchezza di forme e contenuti fa del *grand opéra* uno degli esempi più eclatanti del mito romantico della fusione dei generi.

6. Il mito romantico della fusione dei generi.

La teoria estetica romantica introdusse una visione storicistica dei generi letterari, che promuoveva come compito e destino della letteratura contemporanea la creazione di opere che andassero oltre i generi tradizionali e ne operassero una fusione. Tra i campioni di tale estetica si contano, tra gli altri, Friedrich Schiller (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1800), August W. Schlegel (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, 1811, tradotte in francese nel 1813 e in italiano nel 1817), Stendhal (*Racine et Shakespeare*, 1823), Victor Hugo (prefazione alle *Odes et Ballades*, 1826; prefazione a *Cromwell*, 1827) e, in Italia, i letterati milanesi legati al «Conciliatore» come Giovanni Berchet, Lodovico di Breme ed Ermes Visconti, e Alessandro Manzoni (*Lettre à M. Chauvet*, 1823). La storia letteraria dei secoli precedenti venne riscritta dal punto di vista della nuova estetica, con la conseguenza di promuovere scrittori e testi che ad essa sembravano corrispondere, come Corneille, Cervantes, e soprattutto Shakespeare, il vero nume tutelare dell'estetica drammatica romantica. L'influenza di tale estetica sull'opera è difficile da sopravvalutare, anche se si esprime in modi e tempi diversi all'interno delle diverse tradizioni liriche nazionali.

In Italia l'evoluzione della produzione verdiana è stata spesso interpretata come un progressivo avvicinarsi all'ideale drammaturgico shakespeariano filtrato attraverso l'interpretazione datane da Hugo, quindi come esempio sommo della fusione dei generi, le cui tappe fondamentali sono *Macbeth* (1847) e soprattutto *Rigoletto* (1851) [Rosen e Porter 1984; Weiss

1982b]. Ma gli ideali romantici avevano già avuto una sensibile influenza sul Donizetti di mezzo (*Lucrezia Borgia*, 1833) e l'ultimo Bellini (*I Puritani*, 1835) [Tomlinson 1986-87; 1988]. La fusione dei generi di ispirazione shakespeariana e hugoliana non esaurisce però le possibilità di manipolazione dei generi da parte di Verdi, così come le sue ragioni profonde non sono solo di ordine estetico e drammaturgico, ma, come un'interpretazione contestuale prova, anche e forse soprattutto ideologico e francamente politico [Senici 1998-99].

Il mito romantico della fusione dei generi è ancora ben saldo nell'estetica corrente, come il caso *Carmen* prova. Il fiasco alla prima all'Opéra-Comique nel 1875 è stato ripetutamente attribuito alla mancata corrispondenza tra le aspettative del pubblico di quel teatro e alle coordinate del genere da un lato e il tono violento, drammatico, "eccessivo" dell'opera e il suo finale tragico dall'altro. Come ogni capolavoro che si rispetti, si dice, *Carmen* fu dapprima un insuccesso perché andava troppo oltre i confini del genere cui apparentemente apparteneva, e il successo che presto le arrise, non a caso in prima istanza a Vienna, fu dovuto alla sua rimozione dal contesto generico originario e alla sua trasformazione in un lavoro del tutto tragico, grazie anche alla sostituzione dei dialoghi parlati con recitativi. Così che la tendenza degli ultimi decenni a restaurare l'opera al suo testo "autentico", con i dialoghi parlati, non va esente dal sospetto di essere anche un tentativo di riportare alla luce l'"originalità" del suo genere, presumibilmente evidente nel "cozzo" tra tono e intento serissimi (mai tanto ovvi come nell'uso di temi ricorrenti) e l'interruzione del flusso musicale con il parlato. In questo caso il mito della fusione dei generi è servito anche a tenere in secondo piano – verrebbe da dire sotto controllo – alcune delle ragioni per cui *Carmen* fu dapprima un insuccesso, e cioè il suo "scandaloso" trattamento di temi scottanti come il rapporto antagonistico tra sessi e razze (mentre meno convincente è la lettura in termini socio-marxisti) [McClary 1992].

La retorica storiografica del caso *Carmen* è solo l'esempio più evidente di una strategia interpretativa di derivazione idealistica e, specialmente in Italia, crociana che promuove tutta una serie di opere ottocentesche in termini di superamento del genere cui appartengono per nascita. Tra le altre, oltre a quelle verdiane già nominate, *Un ballo in maschera* (fusione tra comico e tragico, Francia e Italia), *Don Carlos* (superamento e "approfondimento" di forme e temi standard del *grand opéra*) e *Falstaff* ("trasfigurazione" dell'opera buffa), e poi almeno *Les Contes d'Hoffmann* (Offenbach che va oltre sia il "suo" genere dell'*opéra-bouffe* sia, ancora una volta, l'*opéra-comique*, e muore nel nobile e disperato tentativo), per non parlare di Berlioz, vero martire dell'aspra battaglia contro i generi codificati dell'opera romantica. La tradizione nazionale in cui il mito della fusione dei generi trova però il suo terreno d'elezione naturale è quella tedesca.

7. *Teleologia wagneriana: da "Don Giovanni" a "Die Meistersinger von Nürnberg"*.

Nei suoi scritti teorici e critici che precedono e accompagnano la composizione del *Ring*, soprattutto *Oper und Drama* [1852] Wagner costruì un'imponente impalcatura concettuale che elevava il Musikdrama a superamento e trasfigurazione di tutti i generi operistici coevi. In questo senso non dovrebbe sorprendere che al compositore non piacesse il termine "Musikdrama", giacché il designarlo con un nome correva il rischio di ridurre l'oggetto a niente più che un altro genere operistico, come tanti ce n'erano stati, per quanto rivoluzionario, mentre soprattutto il *Ring* doveva rappresentare il superamento del concetto stesso di genere nel teatro musicale, qualcosa di talmente nuovo che le categorie concettuali in uso fino ad allora dovevano dimostrarsi inservibili per comprenderlo.

La strategia argomentativa wagneriana, soprattutto (ma non solo) nella prima parte di *Oper und Drama*, consiste nello scrivere una storia dell'opera che promuova compositori e opere che del superamento dei generi possano considerarsi i lontani progenitori, soprattutto Gluck e alcune opere di Mozart, *Don Giovanni* in primo luogo (mentre i titoli in apparenza più legati a convenzioni e generi specifici, come *Così fan tutte* e *La clemenza di Tito*, vengono apertamente censurati). Il Weber del *Freischütz* ha poi il vantaggio di poter essere elevato a campione dell'opera nazionale tedesca – la storiografia posteriore di ascendenza wagneriana metterà in campo una strategia argomentativa simile per *Die Zauberflöte*, fusione di influenze italiane e tradizione "nativa" del Singspiel, oltreché di serio e buffo (e, vera ciliagina sulla torta dei generi, l'opera seria assume la voce di quella gran cattivona della Regina della Notte).

Wagner riscrive non solo la storia dell'opera, ma anche la propria autobiografia artistica, con lo scopo di dimostrare che egli ha saputo trarre ispirazione da *tutti* i generi operistici, e che quindi il Musikdrama rappresenta il superamento di *tutto* il teatro musicale ottocentesco. *Die Feen* diventa quindi il primo tentativo di opera romantica tedesca dai toni fantastici, *Das Liebesverbot* un'ingegnosa fusione di serio e buffo all'italiana, una scanzonata escursione a sud delle Alpi (un esame spassionato della partitura rivela quanto infondata sia quest'interpretazione: l'opera è Auber gonfiato a dismisura), *Rienzi* un *grand opéra*. Tornato sul suolo patrio, nelle cosiddette "opere romantiche" Wagner mette allegoricamente in scena la tensione dialettica tra le diverse tendenze di genere dell'opera tedesca, soprattutto in *Der fliegende Holländer*, fusione e superamento di *Fidelio* e *Der Freischütz* [Groos 1995-96], e *Lohengrin*, in cui la narrazione del fallimento di Lohengrin – l'eroe tra storia e mito – apre la strada al trionfo metanarrativo del Musikdrama, incarnato da Elsa, simbolo della forza rivoluzionaria del futuro, mitico ge-

nere-oltre-ogni-genere [Hoeckner 1997]. Si noti che nel 1860, subito dopo aver terminato *Tristan und Isolde*, Wagner non esita a ricomporre la conclusione dell'*ouverture* e del finale di *Der fliegende Holländer* alla maniera di *Tristan*, in modo da rendere esplicita la dialettica di anticipazione e compimento.

Dal punto di vista della concettualizzazione wagneriana dei generi operistici il Musikdrama che doveva essere creato è *Die Meistersinger von Nürnberg*. L'opera mette in scena una battaglia di generi, questa volta non più in termini allegorici, ma letterali. Non è difficile vedere Wagner che ritrae se stesso, nota bene, sia nell'ardore rivoluzionario di Walter sia nella mediazione e trasfigurazione di Sachs, in una dialettica, ancora una volta, di anticipazione e compimento che pervade altri aspetti dell'opera [Groos 1992-93]. In questo senso non solo gli aspetti comici della trama, ma anche la più volte rilevata e amplissima varietà stilistica che pervade la partitura rappresentano per sineddoche tradizioni e generi operistici. *Die Meistersinger* si autoprofuma quindi come la *summa* della tradizione dei generi nell'opera, riaffermando in modo esplicito che il Musikdrama comprende e supera tutte le scuole nazionali e i generi lirici europei.

Alla fine dei *Meistersinger* Sachs alza un inno alla «sacra arte tedesca», dando veste sonora al tono nazionalistico che pervade il discorso sui generi operistici ottocenteschi e che Wagner radicalizza. Nell'Ottocento si parla sempre meno di serio e buffo, *grand* e *comique*, e sempre più di italiano, francese, tedesco, russo, ungherese, polacco, ceco, così che la storia dell'opera europea di questo secolo è stata di recente concepita come caratterizzata da una crisi dei generi nazionali nella prima metà, e una internazionalizzazione del genere «opera» nella seconda [Döhring e Henze-Döhring 1997]. L'ascendenza wagneriana di tale scelta storiografica è palese, anche se per questo non necessariamente censurabile. L'influenza di Wagner va però ben oltre la storia dell'opera: prima che per gli operisti, il Musikdrama diventa il modello del superamento delle costrizioni generiche per i letterati, Baudelaire, Mallarmé, D'Annunzio romanziere e il giovane Nietzsche della *Geburt der Tragödie* in testa. Ed è la prima volta che il teatro musicale diventa un modello, invece che il problema che era sempre stato dal punto di vista dei generi.

Achter, M. J.

- 1972 *Félicien David, Ambroise Thomas, and French "opéra lyrique", 1850-1870*, Tesi di dottorato, University of Michigan, Ann Arbor.

Bianconi, L.

- 1991 *Il Seicento*, in *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, Edt, Torino; 2^a ed.

Brown, H. M., e Williams, B.

- 1992 «Opera», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Opera*, Macmillan, London, vol. III, pp. 671-82.

Castelvecchi, S.

- 1996a *Sentimental Opera: The Emergence of a Genre, 1760-1790*, Tesi di dottorato, University of Chicago, Chicago Ill.
- 1996b *From "Nina" to "Nina": Psychodrama, absorption and sentiment in the 1780s*, in «Cambridge Opera Journal», VIII, pp. 91-112.
- 1997 *L'opera come drame: "Il disertore"*, in F. Bellotto (a cura di), *Giovanni Simone Mayr: l'opera teatrale e la musica sacra. Atti del convegno internazionale di studio 1995*, Comune di Bergamo, Bergamo, pp. 37-49.

Charlton, D.

- 1986 *Grétry and the Growth of Opéra-Comique*, Cambridge University Press, Cambridge.
- 1992a *Kein Ende der Gegensätze: Operntheorien und "opéra comique"*, in M. Walter (a cura di), *Text und Musik. Neue Perspektiven der Theorie*, Fink, München, pp. 181-210.
- 1992b *On redefinitions of "rescue opera"*, in M. Boyd (a cura di), *Music and the French Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 169-88.

Couvreur, M., e Vendrix, Ph.

- 1992 *Les Enjeux théoriques de l'opéra-comique*, in Ph. Vendrix (a cura di), *L'Opéra-Comique en France au XVIII^{ème} siècle*, Mardaga, Liège, pp. 213-81.

Dahlhaus, C.

- 1982 *Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper*, in F. Krummacher e H. W. Schwab (a cura di), *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*, Bärenreiter, Kassel, pp. 20-29.
- 1988 *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Edt, Torino, pp. 77-162.

Derrida, J.

- 1986 *La Loi du genre*, in Id., *Parages*, Galilée, Paris, pp. 249-87.

Di Giuseppe, R.

- 1996 *Opera: tradizione di una parola*, in «Drammaturgia», III, pp. 131-55.

Döhring, S., e Henze-Döhring, S.

- 1997 *Oper und Musikdrama im 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber («Handbuch der musikalischen Gattungen», n. 13).

Fowler, A.

- 1982 *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, Oxford.

Fulcher, J. F.

- 1987 *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Genette, G.

- 1979 *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris (trad. it. *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma 1981).

Groos, A.

- 1992-93 *Constructing Nuremberg: Typological and proleptic communities in "Die Meistersinger"*, in «19th-Century Music», XVI, n. 1, pp. 18-34.

- 1995-96 *Back to the future: Hermeneutic fantasies in "Der fliegende Holländer"*, ivi, XIX, n. 2, pp. 191-211.
- Heartz, D.
1990 *Goldoni, "Don Giovanni", and the "dramma giocoso"*, in Id., *Mozart's Operas*, a cura di T. Bauman, University of California Press, Berkeley - Los Angeles, pp. 195-205.
- Henze-Döhring, S.
1986 *Opera seria, opera buffa und Mozarts "Don Giovanni": Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts*, in «*Analecta Musicologica*», n. 24.
- Hepokoski, J. A.
1989 *Genre and content in mid-century Verdi: "Addio, del passato" ("La traviata", Act III)*, in «*Cambridge Opera Journal*», I, n. 3, pp. 249-76.
1997 *"Ottocento" opera as cultural drama: Generic mixtures in "Il trovatore"*, in M. Chusid (a cura di), *Verdi's Middle Period, 1849-1959: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, The University of Chicago Press, Chicago Ill., pp. 147-96.
- Hoekner, B.
1997 *Elsa screams, or The birth of music drama*, in «*Cambridge Opera Journal*», IX, n. 2, pp. 97-132.
- Hunter, M.
1991 *Some representations of opera seria in opera buffa*, in «*Cambridge Opera Journal*», III, n. 2, pp. 89-108.
1999 *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- Isherwood, R. M.
1973 *Music in the Service of the King: France in the Seventeenth Century*, Cornell University Press, Ithaca N.Y. (trad. it. *La musica al servizio del re. Francia, XVII secolo*, il Mulino, Bologna 1988).
- Kintzler, C.
1991 *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, Paris.
- Lacombe, H.
1995 *Définitions des genres lyriques dans les dictionnaires français du XIX^{ème} siècle*, in P. Prévost (a cura di), *Le Théâtre lyrique en France au XIX^{ème} siècle*, Serpenoise, Metz, pp. 297-334.
1997 *Les Voies de l'opéra français au XIX^{ème} siècle*, Fayard, Paris.
1998 *De la différenciation des genres. Réflexion sur la notion de genre lyrique français au début du XIX^{ème} siècle*, in «*Revue de musicologie*», LXXXIV, n. 2, pp. 247-62.
- McClary, S.
1992 *Georges Bizet: "Carmen"*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MGG
1997 «Oper» (voce redazionale), in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), fondata da F. Blume, 2^a ed. rivista a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart, Sachteil, VII, pp. 635-41.

Osthoff, W.

- 1973 *Die Opera Buffa*, in W. Arlt, E. Lichtenhahn, H. Oesch e M. Haas (a cura di), *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen: Gedenkschrift Leo Schrade*, Francke, Bern-München, pp. 678-743.

Petrobelli, P.

- 1978 *"Don Giovanni" in Italia: la fortuna dell'opera e il suo influsso*, in F. Lippmann (a cura di), *Colloquium Mozart und Italien (Rom 1974)*, in «*Analecta Musicologica*», n. 18, pp. 30-51.

Rosand, E.

- 1991 *Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre*, The University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

Rosen, D., e Porter, A.

- 1984 *Verdi's "Macbeth": A Sourcebook*, Norton - Cambridge University Press, New York - Cambridge.

Schaeffer, J.-M.

- 1989 *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Seuil, Paris (trad. it. *Che cos'è un genere letterario?*, Pratiche, Parma 1992).

Schrade, L.

- 1961 *Die Musik im Kulturleben des Westens*, in «*Schweizerische Musikzeitung*», n. 101, pp. 290-98.

Segre, C.

- 1985 *Generi e Stile*, in Id., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, pp. 234-63, 307-30.

Senici, E.

- 1998 *Virgins of the Rocks: Alpine Landscape and Female Purity in Early-Nineteenth-Century Italian Opera*, Tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca N.Y.

- 1998-99 *Verdi's Luisa, a semiserious alpine virgin*, in «*19th-Century Music*», XXII, n. 2, pp. 144-68.

Strohm, R.

- 1988 *"Tragédie" into "dramma per musica", I*, in «*Informazioni e studi vivaldiani*», n. 9, pp. 14-24; ora in Id., *Dramma per musica: Italian Opera Series of the Eighteenth Century*, Yale University Press, New Haven Conn. 1997.

Todorov, T.

- 1978 *Les Genres du discours*, Seuil, Paris (trad. it. *I generi del discorso*, La Nuova Italia, Firenze 1993).

Tomlinson, G.

- 1986-87 *Italian romanticism and Italian opera: An essay in their affinities*, in «*19th-Century Music*», X, n. 1, pp. 43-60.

- 1988 *Opera and "drame": Hugo, Donizetti, and Verdi*, in *Studies in Music History, II. Music and Drama*, Broude Brothers, New York, pp. 171-92.

Vendrix, Ph.

- 1997 *L'Opéra comique sans rire*, in H. Schneider e N. Wild (a cura di), *Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim, pp. 31-41.

Wagner, R.

- 1852 *Oper und Drama*, Weber, Leipzig; poi in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritzsche, Leipzig 1887, vol. III, pp. 222-320, vol. IV, pp. 1-229; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976 (trad. it. *Opera e dramma*, Bocca, Torino 1894).

Walsh, Th. J.

- 1981 *Second Empire Opera: The Théâtre Lyriques, Paris, 1851-1870*, Calder-Riverrun, London - New York.

Weiss, P.

- 1982a *Teorie drammatiche e "infranciosamento": motivi della "riforma" melodrammatica nel primo Settecento*, in L. Bianconi e G. Morelli (a cura di), *Antonio Vivaldi: teatro musicale, cultura e società*, 2 voll., Olshki, Firenze, I, pp. 273-296.
- 1982b *Verdi and the fusion of genres*, in «Journal of the American Musicological Society», XXXVI, pp. 138-56 (trad. it. *Verdi e la fusione dei generi*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 75-92).
- 1984 *Baroque opera and the two verisimilitudes*, in E. Strainchamps, M. R. Maniates e C. Hatch (a cura di), *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, Norton, New York - London, pp. 117-26.

Zoppelli, L.

- 1994 *Intorno a Rossini: sondaggi sulla percezione della centralità del compositore*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini, Pesaro, pp. 13-24.

FRANCESCO COTTICELLI

Teatro e musica a Napoli nel Settecento

1. Teatro e legislazione teatrale.

Erede del vivace sperimentalismo secentesco, la città di Napoli nel Settecento seppe cogliere e rilanciare le potenzialità tutte del fare spettacolo, affidando il suo prestigio culturale ai vari esiti di una capillare e laboriosa attività teatrale e musicale. Questa vocazione alla scena, maturata tra i disegni propagandistici delle corti, il fitto calendario festivo della capitale, il gusto e lo sfarzo dell'aristocrazia locale e l'intraprendenza di artisti e maestranze, costituisce uno straordinario elemento di continuità nelle convulse vicende storico-politiche del Mezzogiorno. Dai lunghi anni del Vicereame spagnolo alla breve dominazione austriaca, fino al ripristino di un'autonomia di governo con Carlo di Borbone, al nobile e discusso mestiere del rappresentare si rivolse un'attenzione costante, tesa alla salvaguardia della moralità, alla razionalizzazione delle risorse e – beninteso – all'uso sagace di un preziosissimo e delicato *instrumentum regni*.

È sintomatico che nel XVIII secolo si intensificassero i provvedimenti burocratici e legislativi relativi al settore: essi riflettono più o meno direttamente il livello di efficienza della macchina organizzativa e le capacità programmatiche, anche sul piano creativo. Nel corso degli anni si assiste a un processo di emancipazione e di confronto dello spettacolo con il potere, favorito di certo dall'acquisita consapevolezza della professionalità di attori, cantanti, musicisti, eppure segnato da antichi modelli di produzione e problemi di ordine finanziario. Nell'ultima fase vicereale, e fino al 1735-36, rimase in vigore quello *ius repraesentandi* che aveva retto e orientato le sorti dei teatri napoletani a partire dalla fine del Cinquecento, quando il re di Spagna aveva esteso alla "fedelissima città" il decreto di riconversione parziale degli utili delle pubbliche rappresentazioni a fini assistenzialistici. Si trattava di una misura precauzionale, nel tentativo di garantire una ragione etica a un lavoro su cui gravavano ancora le ombre di un fascinoso *negotium diaboli* e di esercitare un maggiore controllo economico sull'infittirsi della programmazione. Un simile oneroso contributo fiscale si era tuttavia rivelato decisivo nell'imprimere una fisionomia peculiare alla scena della capitale. La Casa Santa degli Incurabili, beneficiaria delle generose disposizioni regie, per il tramite dei suoi delegati era assunta a un ruolo imprescindibile nella gestione di tutto ciò che accadeva dietro le quinte del pal-

coscenico. Appalti, contratti, impiego del personale rientravano tra le prerogative ambiguamente e tacitamente acquisite dall'ente. D'altro canto, si era costituito – libero da balzelli predefiniti – un circuito privato alternativo, sorretto dalle ambizioni della nobiltà cittadina, complementare ma mai antitetico alle offerte delle sale permanenti e tale da prospettare possibilità di lauti guadagni agli artisti ingaggiati per le stagioni regolari; i quali non tralasciarono di far codificare nelle loro scritture il diritto a esibirsi «in case di particolari», come riportano i documenti del tempo [cfr. Prota-Giureleo 2002]. Si delineò così ben presto una complessa gerarchia di forme teatrali – sorretta da questo professionismo mimetizzato – cui si aggiungevano gli spettacoli offerti dalle strutture provvisorie all'aperto e dagli avventori dei Larghi del Palazzo e del Castello.

Fondamentali nel modificare profondamente il sistema seicentesco, misto di imprenditorialità, mecenatismo e diffidenza nei confronti dello spettacolo, furono le tensioni della stagione asburgica (1707-34). L'affermarsi del ceto civile e le istanze di modernizzazione dell'apparato governativo si rifletterono anche nella sensibile accelerazione impressa al *milieu* teatrale e musicale verso un completo riconoscimento del suo spessore sociale e delle sue risorse ideologiche e materiali. In primo luogo, la politica vicereale ridimensionò fortemente qualsiasi ingerenza delle istituzioni esterne al Palazzo nelle scelte di progettazione e di allestimento, denunciando implicitamente l'anacronismo di una giustificazione filantropica del rappresentare. La contesa fra l'Uditore Generale dell'Esercito, il funzionario di corte delegato alla sorveglianza sulle sale pubbliche, e i Delegati della Casa Santa degli Incurabili, poco propensi a sacrificare una sfera d'influenza forse più redditizia di quanto non fossero disposti ad ammettere, conobbe momenti molto aspri ma segnò il progressivo riappropriarsi dei destini della scena da parte dei massimi esponenti dello stato. A questa strategia di riequilibrio giuridico non fu estranea la temporanea sospensione – sul finire degli anni Venti – dell'«aiuto di costa», il sussidio erogato per tradizione dal Viceré per la realizzazione delle opere al San Bartolomeo: il provvedimento avvalorò sul piano pratico i fondamenti giuridici delle pretese regie e dimostrò la necessità del coinvolgimento finanziario del regime nell'andamento dell'impresa, di prassi affidata prima dai Delegati, poi dalla Corte, ad agenti privati. Carlo di Borbone proseguì con convinzione sulla strada tracciata dai suoi predecessori. La Segreteria di Casa Reale promulgò con sempre maggiore frequenza dispacci in merito alle più svariate questioni riguardanti l'attività delle sale pubbliche (tra cui spiccavano istruzioni relative agli organici e ai compositori), fino a quando l'inaugurazione del San Carlo non pose fine agli ormai insostenibili retaggi seicenteschi, con la concessione di una rendita annuale agli Incurabili e l'annullamento dello *ius*.

Si ribadirono e si ampliarono le competenze dell'Uditore, rappresentante del sovrano nelle scelte diplomatiche e organizzative del mondo tea-

trale: reclutamento degli appaltatori, ingaggio degli interpreti, attenzione al decoro e alla moralità, revisione dei libretti ricaddero tra i doveri di un incarico prestigioso ed estenuante. Adeguate coperture economiche assicurarono la presenza di compagnie di prosa di dilettanti e professionisti a Corte, mentre venivano stanziare somme considerevoli agli ispettori e impresari del San Carlo per tutelarli contro le incertezze del mestiere. Una fitta e minuta trama di interessi conferiva a un tempo stabilità e dinamismo al sistema, integrando i linguaggi dello spettacolo tra le punte di diamante di un più generale rinascimento civile. A una visione politico-ideologica della questione teatro subentrò una decisiva rivalutazione estetica.

In questo clima s'intende come le successive revisioni dell'assetto giuridico-amministrativo fossero dettate da un'inarrestabile espansione del settore e dalle sempre più agguerrite ipotesi di una sua indiscussa funzionalità sul piano sociale ed educativo. Nel 1760 fu istituita una Giunta dei teatri, affiancando all'Uditore due consiglieri (che presto divennero quattro); nel 1778 si creò la Deputazione dei Teatri e degli Spettacoli e si ufficializzò la posizione di poeta di corte e revisore nella persona di Luigi Serio, sostituito a partire dal 1795 da Giambattista Lorenzi. L'amministrazione venne delegata a un ministro economico, mentre i compiti di polizia per i teatri minori furono assegnati al Capitano della Guardia, rifacendosi a una diarchia dell'epoca vicereale, quando al Capitano della Guardia Alemanna erano richiesti controlli e resoconti sui membri della Cappella Reale. Si prendeva così atto della rapida evoluzione di un mondo affollato di professionisti dalle competenze assai dissimili e – se pure le soluzioni non sempre riuscirono a evitare l'insorgere di gravi questioni soprattutto finanziarie (come dimostrano le problematiche gestioni sancarlane degli anni Novanta) – l'esistenza di una minuziosa normativa e l'accorta supervisione su ogni aspetto dell'attività scenica non furono influenti sul dibattito artistico, i progressi tecnici, le problematiche ideologiche e culturali che interessarono l'intero secolo. Se un dato emerge dalla congerie di dispaacci prodotti da Casa Reale per ben oltre cinquant'anni è il trionfo di un cerimoniale laico consapevole delle sue molteplici risonanze politiche, estetiche, istituzionali.

2. *I luoghi dello spettacolo.*

Contestualmente al definirsi di un aggiornato profilo legislativo, si moltiplicarono nel Settecento i luoghi dello spettacolo, grazie alle trasformazioni delle strutture preesistenti e alla creazione di nuovi spazi deputati in linea con la crescita tumultuosa della domanda e dell'offerta teatrale. Va anzi sottolineato come il riassetto architettonico-urbanistico voluto dai monarchi borbonici quasi contemplasse l'estendersi di una rete organica di sale permanenti nel territorio, lungo le direttrici privilegiate dagli interventi

edilizi. Fu questo un disegno che si impose precocemente, all'indomani dell'instaurazione del regno autonomo, di cui rimane simbolo eloquente il San Carlo, eretto in otto mesi e inaugurato la sera del 4 novembre 1737 con l'*Achille in Sciro* di Metastasio musicato da Domenico Sarro. La città si dotava di un monumento grandioso, la cui vicinanza alla residenza del sovrano accentuava proprio il suo carattere di vertice indiscusso di una politica culturale da leggersi come diretta emanazione della corte.

In un trentennio di riflessioni ed esperimenti, elaborazioni teoriche e aspirazioni poetiche, mai nessun altro teatro era stato al centro di sommesse quanto univoche aspettative da parte di tutti coloro che, direttamente o indirettamente, operavano nel settore a Napoli. E non è un caso che gli alacri lavori per il nuovo tempio dell'opera in musica coincidessero con l'abbattimento del San Bartolomeo, che fino ad allora aveva assolto le funzioni di massimo centro di produzione e di allestimento scenico. Edificato tra 1620 e 1622 per volere della Casa Santa degli Incurabili, ricostruito dopo un incendio nel 1681 e ampliato nel 1696 e nel 1724, nei primissimi anni aveva ospitato le principali compagnie di comici italiani, prima di una fase di declino corrispondente alla stagione dei tumulti antispagnoli nel cuore del XVII secolo. A partire dal 1651, tuttavia, aveva accolto con una certa regolarità il nascente melodramma, collaborando all'emancipazione del genere su basi mercenarie, approntando il debutto cittadino di spettacoli già allestiti nel palazzo vicereale. Le migliori professionalità nel campo del canto, della scenografia, della composizione contribuirono ad accrescerne la fama presso i contemporanei, attestandolo quale polo alternativo, non subalterno, alla celeberrima e facoltosa piazza veneziana. Ad onta dei numerosi rimaneggiamenti strutturali e delle compagini artistiche di altissimo livello (che spesso attingevano dai migliori esponenti della Cappella Reale), Carlo di Borbone ne mise in discussione proprio la rappresentatività come teatro del Re, centro propulsore di una drammaturgia intimamente legata ai destini di una monarchia e di uno stato.

Il San Carlo fu, quindi, a un tempo condizione preliminare per una rifondazione culturale ed esito di un processo di lunga durata che aveva già inciso notevolmente nell'impianto dell'antica capitale. Una tappa fondamentale era stata il 1724, quando, sull'onda dello straripante successo dell'opera comica, era sorto nella strada sopra Toledo, l'arteria principale della città, il Teatro Nuovo (ampliato nel 1782), miracolo di progettazione di Domenico Antonio Vaccaro, di cui già i contemporanei lodarono l'abilità nell'uso dello spazio. Altrove, invece, si erano riadattate sale private per uso pubblico, in un tradizionale crocevia di artisti e mestieranti che, riqualificandosi, ambiva a entrare stabilmente nel circuito napoletano: il Teatro della Pace (o della Lava, come venne anche detto dal nome del vicolo dove era ubicato) non ebbe vita lunga né riuscì mai a riscattarsi da quell'aura di mediocrità e di scandalo che travolse in particolare alcune sue produzioni. Al

riguardo basti pensare all'esperimento fugace del primo San Carlino al Largo del Castello, nel cuore del secolo, fulcro di una indigena *vis* comica che non riuscì a trovare una sua stabile collocazione in una fase storica meno disposta alle novità (altro successo avrebbe arriso all'omonima struttura sette-ottocentesca), o alla pletora di luoghi provvisori che dal Largo di Palazzo fino al Castello e a Porta Capuana disegnavano il tracciato irregolare del divertimento cittadino. Unico baluardo superstite dell'età vicereale rimase il Teatro dei Fiorentini, che, sorto intorno al 1610 nella zona popolosa tra il porto e la strada di Toledo, era stato per lungo tempo sede della commedia spagnola, contribuendo alla diffusione della drammaturgia del *siglo de oro* nel Sud della penisola, prima di misurarsi sul terreno dell'opera seria e di lanciarsi quindi nell'avventura della «*commedeja pe museca*», cui si mantenne fedele lungo tutto il XVIII secolo. Tra 1707 e 1708 Nicola Tancredi e Olimpia de Angelis rilevarono la proprietà, avviando una duratura gestione familiare che dovette fronteggiare le spese di rifacimento in seguito a un incendio devastante nel 1711. Nel 1778-79 un nuovo restauro provò a rendere più moderna e confortevole la sala, che tuttavia sembra restasse ancorata a un modello di ascendenza barocca. Le principali ristrutturazioni coincisero con le svolte significative della sua esistenza: l'esperimento trionfale delle prime pubbliche messinscene del genere buffo e il *revival*-approfondimento del teatro comico, con importanti prove drammaturgiche testuali e musicali. Fu sempre un esempio fulgido di programmazione lungimirante ed eclettica e di sapienti interazioni con il mercato, come quando prese a ospitare compagnie "lombarde", rilanciando la prosa e importando novità dall'Italia e dall'Europa.

Prossimo alla residenza reale, maestoso nelle proporzioni, finemente decorato, il San Carlo si trovò così a gestire fin dalla sua fondazione un inquietante paradosso, la sua natura di intervento radicalmente innovativo a fronte della funzione eminentemente conservatrice che era chiamato ad assolvere. Tra le cronache dei viaggi di formazione e i resoconti di laboriose trasferte diplomatiche la sua magnificenza destò ammirazione, perplessità, ma non fu mai disgiunta dall'intelligenza del valore politico di quel luogo di spettacolo. La concessione dell'impresa, dopo un primo momento di gestione di corte, avvenne nel segno di una maggiore efficienza della macchina burocratico-produttiva e in linea con quanto accadeva nelle altre capitali europee. Tuttavia non è da trascurare un interesse focalizzato sulle sorti della scena, che si concretizzò nell'edificazione di una sala destinata – nelle intenzioni della corte – a integrare le attività del Massimo in un regime di ideale duopolio. Realizzato a spese della cassa militare del fondo della separazione dei lucri, il Teatro del Fondo aprì i battenti nel 1779 e sin dall'inizio alternò commedie in musica, balli e drammi in prosa, divenendo avamposto della predicazione "patriottica" e giacobina durante la rivoluzione del 1799. Costruito invece da una società privata, il Teatro San Ferdinando

(dal nome del sovrano figlio di Carlo), progettato dall'architetto Camillo Lioni con decorazioni di Domenico Chelli, fu inaugurato nel 1790 in una parte estrema della città, a Foria, quasi volano di un auspicato, veloce sviluppo dell'area. In entrambi i casi il radicamento nel territorio e la conquista di un pubblico affezionato furono precocissimi, a dimostrazione dell'insauribile vitalità della piazza napoletana.

Il quadro non sarebbe completo se non si menzionassero tutti quei centri privati che costituirono parte non irrilevante dell'offerta di spettacolo nella capitale. Avvisi e giornali cittadini riferiscono con puntualità delle frequentissime esecuzioni di drammi, serenate, cantate nei palazzi dell'aristocrazia, nonché nei principali monasteri e collegi dove spesso – in un particolare cimento “dilettantistico” – si distinsero i migliori talenti professionali. I saloni adibiti all'uso o i piccoli gioielli architettonici nelle più fastose dimore (anche nell'estesa provincia) risultarono spesso determinanti per la diffusione di generi e tematiche (l'opera buffa maturò proprio in questo brulicante terreno di incubazione), per l'apprendistato di personalità artistiche (si pensi al Metastasio e a Pergolesi) o per l'aggiornamento dei linguaggi teatrali. Talora invece riuscirono a mantenere in vita attraverso una pratica discontinua antiche forme, testi di ascendenza spagnola, scenari dell'Arte, componimenti di impronta barocca che avevano ormai spazi minoritari nel circuito pubblico. I Laurenzano, i principi d'Andria e della Torella, i Maddaloni e i di Sangro, i principi d'Elbœuf – per citarne solo alcuni – furono mecenati in prima linea nell'affermarsi di una autentica cultura teatrale. Episodi della microstoria dei casati e avvenimenti politico-dinastici della macrostoria europea trovavano eco lusinghiera e catturavano speciali consensi nel gioco di allusioni mitologico-letterarie e nel tenore encomiastico di brevi drammatizzazioni, collegate tra loro da una medesima finalità celebrativa di natura sociale e ideologica, dall'eleganza e dalla ricchezza degli apparati e dalla bravura di interpreti ora collaudati, ora insolitamente promettenti. Le *soirées* nobiliari furono pertanto promotrici di una ricerca intorno ai modi e alle tecniche del fare teatro, con sostanziali osmosi di protagonisti e intenti: poterono rivaleggiare con le sontuose messinscene del San Carlo (come accadde nel 1772 a Palazzo Perrelli, quando il Duca d'Arcos fece eseguire l'*Astrea placata* del Jommelli per il battesimo dell'infanta Maria Teresa Carolina) o esibire le proprie linee di tendenza nell'ambito delle produzioni coeve, come appare dall'attività della Nobile Accademia delle Signore Dame e de' Signori Cavalieri (fondata nel 1777 da Nicola Riario Sforza, marchese di Corleto, e inaugurata dalla messinscena del *Paride ed Elena* di Gluck), alla cui direzione musicale si susseguirono Guglielmi e Paisiello.

Condividevano la matrice occasionale e il senso dell'effimero di queste manifestazioni le occorrenze festive che scandivano la vita sociale e religiosa della capitale, affollata di oratori e congregazioni. Sia che si faccia ri-

ferimento a cerimoniali di origine devota (come per le celebrazioni per il «Glorioso San Gennaro», affidate ogni anno a turno a uno dei Sedili della città), sia che si tratti di trattenimenti laici (cuccagne o altre macchine), va ricordato – sulla scorta delle memorie superstiti – il concorso dei migliori architetti, scenografi, compositori in situazioni che trasformavano spazi urbani in luoghi della scena. Né sono da escludersi gli itinerari della Cappella Reale, secondo un uso liturgico e propagandistico che coinvolgeva chiese e istituzioni sacre nel calendario delle proposte musicali a Napoli.

3. *Generi e forme.*

L'esistenza di una rete disseminata di avamposti in costante metamorfosi e l'imporre tempestivo di una visione professionale del lavoro furono solo i termini più vistosi di una realtà operativa affatto peculiare, da cui dipesero luci e ombre di una stagione per molti versi irripetibile. Se in uno sguardo al di qua dello spettacolo sembrano resistere distinzioni tra generi drammatici, gerarchie spaziali, circostanze pubbliche e private, livelli o ambizioni estetiche, dietro le quinte la situazione doveva presentarsi non confusa, ma certo ispirata a una *poiesis* attenta più alla sopravvivenza di un mercato e all'ampliarsi di una committenza che alle ossessioni formali di marca prettamente intellettuale. Non s'intende il Settecento teatrale napoletano se non si considerano alcuni elementi costitutivi che agirono a monte dell'autentica esplosione del linguaggio scenico: il crollo di paratie di ordine sociale e tecnico, laddove l'intensa circolazione delle maestranze (si pensi ai musicisti della Cappella Reale reclutati a più riprese nelle orchestre del San Bartolomeo prima e del San Carlo poi, e quindi del Fiorentini e del Nuovo, o agli scenografi attivi contemporaneamente nelle sale e negli apparati effimeri) provocò inevitabilmente influssi e contaminazioni; la forte produttività (e quindi in alcuni casi la serialità), tale da rendere atipico – e persino fuorviante – il rilievo estetico di alcuni episodi a fronte dell'elaborazione di stilemi e meccanismi della comunicazione che riguardano *in toto* esperienze cruciali del teatro; il privilegio accordato all'esito del rappresentare su ogni teoresi o dottrina critica, con la constatazione ineludibile sul piano metodologico che se vi fu un contributo tutto napoletano al definirsi di una moderna civiltà teatrale, esso non seppe trovare spesso altre formulazioni che quelle di una prassi minuziosa e ardita. In quest'ottica si arricchisce di ulteriori motivi di riflessione la *vexata quaestio* dell'identità di "scuola" e "opera" napoletana: l'omologazione di percorsi artistici anche nettamente dissimili tra loro avverrebbe non sulla base di una mera provenienza geografica o di un *iter* formativo affine, ma alla luce della comune appartenenza a un mondo frenetico di produzione e consumo musicale e di assidui rapporti con un pubblico variegato ed esigente che suggella indele-

bilmente l'evolversi di illustri carriere. Permangono i caratteri compositivi di un nobile e accanito artigianato, che riscosse vasti consensi e drastiche limitazioni, se solo si pensa agli interventi di riforma dei Conservatori promossi da Carlo di Borbone, in fondo indifferenti a rinsaldare il legame tra l'istruzione impartita ai giovani convittori negli ospizi religiosi di beneficenza di origine cinquecentesca e il potenziale assorbimento di queste maestranze nelle fucine di spettacolo di Napoli e delle province. L'azione didattica, il livello artistico, la valorizzazione dei talenti furono essenzialmente subordinati al vitalismo delle scene locali, e il primato musicale della città si affidò quindi – come può dedursi dalle proposte e dai progetti di rinnovamento, primo fra tutti il «Piano di un'Accademia teatrale per profitto de' giovani de' Conservatori» –, finché fu possibile, a un'educazione militante di non sempre agevole ricostruzione.

Tra i segnali enigmatici di un lavoro spesso indecifrabile è da annoverarsi senza dubbio la rapida affermazione dell'opera buffa sui palcoscenici delle sale pubbliche nei primissimi anni della dominazione austriaca. Non è difficile stabilire o solo ipotizzare connessioni fra gli ingredienti della nuova formula di teatro musicale e alcune linee portanti della cultura, locale e non: l'uso del dialetto per cantate e numeri vari non era peregrino; la città vantava già una lunga tradizione di intrattenimenti canori; non erano mancati esperimenti originali di melodrammaturgia in chiave comica, e nel Seicento vi era stata una fioritura di letteratura dialettale, in ossequio a un patrimonio narrativo di origini antichissime o in antitesi polemica con le coeve manifestazioni di stampo "toscano". Va da sé che il terreno d'incubazione della «commedeja pe museca» fu eccezionalmente ricco, e che tutti questi fattori giocarono un ruolo rilevante nell'approdo a una inedita realtà performativa, con un diverso grado di incisività secondo le varie occorrenze. Eppure, in termini strettamente concreti, rimarrebbe arduo spiegare perché, a partire dal *Patrò Calienno de la Costa* di Agasippo Mercotellis, messo in musica da Antonio Orefice nell'ottobre del 1709 al Teatro dei Fiorentini, seguito a ruota da altri successi (*Lo Spellecchia finto Razzullo*, nello stesso anno, quindi *L'Alloggiamentare* nel 1710), una serie impressionante di "chelle" si sia riversata sulle scene fino a suggerire la costruzione di altri luoghi ad esse destinati e a tener banco ininterrottamente lungo tutto il secolo, attirando le migliori professionalità attive sul territorio e ricevendo una definitiva consacrazione con la presenza del sovrano nei palchi reali delle sale minori. A destar sospetti non è soltanto la compiutezza di queste prove aurorali o l'atteggiamento risoluto degli impresari, ma la nascita – nel volgere di poche stagioni – di un repertorio (ovviamente in un'accezione tutta settecentesca del termine) apparentemente senza precedenti per consistenza quantitativa e funzionalità scenica. D'altronde, la primissima attestazione del genere, la *Cilla* data in casa del Principe di Chiusano Tiberio Carafa la sera del 26 dicembre 1707 alla presenza del viceré conte Daun,

dopo una lunga presenza nei palcoscenici privati (come hanno rivelato fonti cronachistiche) e accordi legalmente formalizzati relativi al *cast* e alla sua preparazione, ha tutto l'aspetto dell'affiorare di una pratica sommersa consacrata da una ben disposta ribalta sociale. Con ogni probabilità siamo di fronte al cambiamento di destinazione di un prodotto che aveva esaurito la sua fase sperimentale, al passaggio di stato dalla fascinosa occasionalità del circuito privato ai ritmi concertati e frenetici della programmazione pubblica. Il salto presupponeva una *humus* esperta e smalzita, librettisti adusi alla manipolazione di un dialetto raffinato anche nei suoi ammiccamenti plebei, compositori propensi a misurarsi e a far tesoro di una sapienza mimica, gestuale e verbale assoluta, e imprenditori coscienti delle opportunità finanziarie che quel tipo di spettacolo offriva. Forse il tratto di continuità meno appariscente ma più sostanziale è da ricercarsi nelle risorse tecniche e inventive dell'improvvisazione, dalla quale senza dubbio il repertorio buffo attinse sí *plots* ed espedienti di concertazione, ma soprattutto uno scaltrito meccanismo di parti e ruoli leggibile tanto nella fisionomia dei personaggi comici quanto nelle carriere dei singoli interpreti e nelle trasformazioni del tessuto poetico. L'estrema propaggine di un metodo si irrigidiva in una premeditazione di stampo musicale, in una tensione tra memoria e aspettative che si sarebbe rivelata assai vantaggiosa per generazioni di comici-cantanti.

Ciò non esclude – beninteso – né la portata rivoluzionaria dei nuovi prodotti drammatici né il modularsi del genere in sintonia con gli indirizzi culturali di un'epoca. I villani, i nobilotti, i giovani innamorati, i marinai o i pescatori che affollano le *pièces* prima del Fiorentini, poi del Nuovo e della Pace, riproducono su altra scala le esigenze di razionalità, chiarezza e linearità narrativa che il movimento arcadico e la crescente sensibilità anti-barocca recarono con sé; le ambientazioni topograficamente circoscritte ed evocative dell'ampio territorio partenopeo (il Borgo Loreto, Porta Capuana, la Marina di Chiaia, Capodimonte, il Vomero, Posillipo, la Duchesca), riflettono un interesse realistico (talora vagamente documentario) che offre ulteriori appigli di verosimiglianza e decoro all'*inventio* teatrale. Ed è innegabile che una tale ricerca di effetti costituisse di per sé un'opposizione alle rarefatte atmosfere del melodramma serio, che continuava nelle sue impegnative alchimie e trasfigurazioni del piano storico in un cosmo moralmente e politicamente ideale. Nel corso del secolo lingua e dialetto andarono riequilibrandosi, le derive popolareggianti di un Aniello Piscopo (*Lo mbruggio d'ammore*, 1717, e *Lo cecato fauzo*, 1719) o di un Antonio Palomba (tra i protagonisti – con *La commediante* del 1754 – di quel filone metateatrale assai caro alle scene partenopee) furono stemperate dai toni elegiaci di sapore metastasiano o dagli echi classicheggianti di autori quali Bernardo Sadumene (*Lo simmele* fu tra le primissime produzioni del Teatro Nuovo nel 1724), Francesco Oliva o Gennarantonio Federico (suo *Lo frate 'nnamorato*

musicato da Pergolesi per il Teatro dei Fiorentini nel 1731); si avvertirono gli influssi di esperienze analoghe di area italiana e la comicità seppe farsi satira di costume o luogo di irrisioni ideologiche (valga per tutti l'esempio de *L'idolo cinese* che Paisiello musicò su libretto del Lorenzi per il Teatro Nuovo nella primavera del 1767, o il *Socrate immaginario* che gli stessi librettista e compositore approntarono per il Nuovo nell'ottobre del 1775): tuttavia la parabola poté dirsi conclusa fra tardo Settecento e Ottocento, quando riemerse – spesso unico asse portante – la natura di *divertissement*, il *ludus* teatrale imperniato su una specifica professionalità attorico-canora capace di tener desta una tradizione che nella sua fase aurea si era avvalsa di circostanze irripetibili, quasi a ribadire il peso che avevano avuto nella sua fioritura le regole non scritte della scena a onta delle pur innegabili tensioni letterarie e sociali che ne avevano scandito l'esistenza.

Alle vicende dell'opera comica si ricollega per più versi il successo della commedia dialettale in prosa. Anche in questo caso i ripetuti allestimenti in "case di particolari" svolsero un ruolo cruciale nella messa a punto di una forma di spettacolo che seppe farsi talora specchio irriverente di una realtà cittadina, popolare e non, e che si fece strada in bilico tra professionismo e diletterantismo forse anche per i più ridotti spazi dell'offerta teatrale pubblica. Nacquero nel corso del secolo autentici capolavori, a partire da *La moneca fauza o la forza de lo sango* (1726) di notar Pietro Trinchera, capace di piegare schemi comici convenzionali a un sottile e sofisticato dibattito con le istanze politico-religiose coeve. Con *La gnoccolara* (1733), *Nota' Pettolone* (1738) e i numerosi libretti per musica (tra cui *Lo secretista* del 1738 e la famigerata *Tavernola abbentorosa* per i frati di Monteoliveto nel febbraio del 1741), egli suggellò una complessa esperienza della scena nei panni di impresario-concertatore al Fiorentini e di assiduo collaboratore alla Pace, finendo suicida in carcere nel 1755. Del 1746 è la celeberrima *Annella* di Gennaro Davino, stupefacente affresco di una microsocietà urbana a ridosso di Porta Capuana, il cui autore fu anche direttore di una compagnia di prosa ai Fiorentini nel 1759. Decisiva si era rivelata la scelta dell'ambientazione anche ne *Lo Vommero* che un anonimo scrittore aveva approntato nel 1742. Era stato attore dilettante Domenico Macchia, che con *Lo bazzareota*, edito negli anni Sessanta, lasciò testimonianza di un mestiere attinto a lunghe e approfondite "concertazioni". Fu una tradizione che, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, interagì con i modelli italiani e francesi di Goldoni, Gozzi, Crébillon, Albergati, De Rossi, Voltaire, Beaumarchais, e con le formule attoriche "lombarde", in relativa autonomia dalla drammaturgia in lingua di un Niccolò Amenta, campione della reazione antispagnoleggiante con le sue commedie tra 1699 e 1726 tutte incentrate sul ripristino di una dignità letteraria; o le incursioni nel genere tragico di Annibale Marchese, Gianvincenzo Gravina (autore di un trattato *Della tragedia*, 1715, e delle *Tragedie cinque*, pubblicate nel 1712), Save-

rio Pansuti (che negli anni Venti scrisse i drammi di argomento romano *Orazia* - messa in scena dall'abate Belvedere -, *Sejano*, *Virginia*), rimaste per lo più confinate in una fruizione aristocratica ed elitaria. Costituiscono un'eccezione per il rilievo quantitativo e le sottese implicazioni poetiche le produzioni di Domenico Luigi barone di Liveri e di Francesco Cerlone. Il primo, attore, autore, ma soprattutto grande direttore di scena e responsabile di allestimenti memorabili, tali da rappresentare - negli anni Trenta e Quaranta - un'attrazione complementare all'imperante opera in musica per la corte (prima che l'ispettorato del San Carlo, conferitogli nel 1741, denunciassero ancora una volta la contiguità e la commistione dei linguaggi teatrali), si distinse - con *Il Cavaliere* (1733), *La Contessa* (1735), *Il Partenio* (1737), *La Claudia* (1745) - per una scrittura densa, dove l'ossessione della parola stigmatizzata da Croce è forse l'estremo tentativo di subordinare il testo a una scienza della rappresentazione in cui a detta di tutti i contemporanei esercitò un magistero impareggiabile. Quanto a Cerlone, i quattordici volumi delle sue opere, pubblicati tra il 1772 e il 1778, sono un monumento a un'instancabile e poligrafa attività dietro le quinte dei teatri cittadini, cavalcando mode letterarie (esotismo, stile *larmoyant*, drammi moraleggianti, opere buffe e in prosa), assecondando capricci divistici o assorbendo nella confezione letteraria la scaltra, smalzata abilità espressiva degli ultimi epigoni dell'Arte.

Sono pertanto l'instabilità del mercato, i consensi fluttuanti del pubblico, la trasversalità delle esperienze e le concrete condizioni operative a denotare differenze e analogie nel panorama composito della teatralità cittadina, tenendo in vita oscillazioni che tradiscono un'inarrivabile disinvoltura nella prassi e una vivida attitudine sperimentale. Se l'espunzione delle parti comiche promosse e favorì l'uso degli intermezzi, messa fuori gioco qualsiasi possibilità di commistione con la gravità del melodramma sull'onda delle polemiche riformatrici, la diversa misura espressiva rispetto alla «commedia pe museca» (una brevità che imponeva il tratteggio di una situazione più che il largo respiro di un intreccio) e la collocazione «aulica» all'interno degli atti dell'opera seria e in una cornice quale il San Bartolomeo non impedirono che si instaurasse un dialogo sotterraneo fra le due forme, entrambe tra l'altro propense ad assumere un ruolo idealmente antagonistico rispetto alle solenni cadenze dei grandi spettacoli tragici. Non mancarono punte di diamante, come *La serva padrona* che, negli intervalli de *Il prigionier superbo*, Pergolesi musicò nel 1733 su testo di Gennarantonio Federico, attivo come autore e concertatore di «chellete» (un gioiello destinato a suscitare altrove intriganti *querelles*), o *L'impresario delle Canarie* che nel febbraio del 1724 un esordiente Pietro Metastasio e il maestro di cappella Domenico Sarro avrebbero incastonato nella *Didone abbandonata*. Già nel 1735 tuttavia le direttive regie esprimevano una netta preferenza per i balli, che sostituirono gli intermezzi nel corso delle opere al San Carlo, in-

serendo Napoli tra le grandi capitali della danza e avviando altre laboriose corresponsioni tra le finalità della coesione tematico-musicale e le fantasie coreutiche, in cui brillarono Elisabetta Morelli, Charles Le Picq, Onorato Viganò, Gennaro Magri, Domenico Lefèvre.

Si attenuarono invece nel corso del secolo le spinte propulsive che avevano creato, sotto la dominazione austriaca, una nuova poesia, traducendo in un progetto drammaturgico funzionale e coerente le ansie di sobrietà formale, chiarezza ed equilibrio di un'età di razionalizzazione. Metastasio pervenne a una sintesi epocale, cogliendo fino in fondo il fascino e le contraddizioni della parola per la scena e adoperandosi perché l'impianto testuale potesse reggere le sorti di un sistema altrimenti centrifugo e rischioso, mentre sogni e favole si arricchivano di un grandissimo spessore culturale e del carattere di *exempla* perfettamente adeguati alle ambizioni dello spettacolo *ancien régime*. Fu l'aristocrazia napoletana a commissionare al giovane abate componimenti d'occasione, in cui rifulse tutto il suo talento: la cantata *Angelica* andò in scena in casa di Antonio Caracciolo, principe della Torella, nell'agosto del 1720; nel 1721 furono eseguiti *Endimione* e, intonati dal Porpora, *Gli Orti Esperidi*, questi ultimi per volere del viceré Marc'Antonio Borghese in lode dell'imperatrice Elisabetta d'Austria. L'avvicinamento alle scene melodrammatiche fu quindi graduale e, non a caso, si svolse all'ombra di protettori influenti e di un approccio misurato con i ritmi del professionismo. Tuttavia l'affermazione del Metastasio fu debitrice alla sua agguerritissima formazione classica e filosofica non meno che agli assidui contatti con il teatro militante. Al di là del sodalizio con Marianna Benti Bulgarelli, la Romanina, o della condivisione di esperienze con un gruppo affiatato di interpreti, straordinaria fu la sua intelligenza nell'intuire gli orientamenti di un mercato stratificato e vario, l'importanza di adattamenti e compromessi, il valore di un'autopromozione condotta con scaltrezza e determinazione. L'incarico di poeta cesareo a Vienna, ricoperto dal 1730 fino alla morte nel 1782, servì a dare risonanza a una formula dal successo senza precedenti, irrigiditasi – forse – e fatalmente esposta a un'usura che destò critiche e perplessità. Napoli rivelò comunque una fedeltà assoluta a colui che sulle rive del Sebeto «principalmente le scienze apprese» [Crocè 1891, p. 324], a giudicare dalla ciclicità con cui i suoi titoli, pur ampiamente rimaneggiati, vennero riproposti almeno fino al 1760 sul palcoscenico del San Carlo, nonostante i tentativi e i richiami a un sensibile allargamento del repertorio, e anche dalle perplessità con cui un acuto censore come Saverio Mattei – negli anni Settanta e Ottanta – guardava ai modesti risultati dei giovani ingegni, oppressi dalle rinascenti convenienze e inconvenienze e ossessionati da un modello di cui avevano smarrito il rigore etico e l'abilità costruttiva. Altri tempi, altre inquietudini. Eppure la città si era aperta ai più vivi fermenti di riforma: Ranieri de' Calzabigi vi soggiornò a più riprese e, tra la serenata *Il sogno d'Olimpia* del 1747, l'*Elfrida* del 1792 e

l'*Elvira* del 1794, ebbe modo di segnalarsi nel dibattito culturale del regno; Giovanni de Gamerra, accanto alle sue produzioni, presentò nel 1786 al sovrano un *Piano* per la fondazione di un Teatro Nazionale tragico-comico; il Fiorentini, quindi il Fondo e il San Ferdinando, gareggiavano nell'arricchire il repertorio di prosa di novità italiane e straniere; continuavano a fiorire le recite di dilettanti, mentre pantomime, melodoghi e oratori ampliavano il ventaglio delle soluzioni e le risonanze socio-politiche della scena. I drammi del Metastasio divennero quasi l'eccezione, ma rimasero parametro neppure inconfessato (e a tratti nostalgico) di un'insuperata efficacia comunicativa. E furono soprattutto le stelle del firmamento canoro e le intonazioni musicali a riferire dell'evolversi intricato della storia: mirabile, ad esempio, il riflesso dei bagliori tardo-settecenteschi nella *Didone* che nel 1794 Paisiello compose per il San Carlo. Accanto alle riprese in prosa del *corpus* del poeta cesareo, il secolo si chiuse con l'auspicio che – nel tragico e nel comico – la poesia riscoprisse l'arte tanto difficile di migliorare le nazioni.

4. *Personaggi e interpreti della società teatrale.*

Alessandro Scarlatti fece ritorno a Napoli nel 1708, richiamatovi – non senza perorazioni personali – dal viceré cardinal Grimani, e riprese il posto di primo Maestro di Cappella (ai danni di Francesco Mancini), che mantenne fino alla morte, nel 1725. Per oltre un decennio fornì partiture al Teatro di San Bartolomeo (suo lo *Scipione nelle Spagne* su testo di Apostolo Zeno nel 1714 – unica incursione nel genere buffo *Il trionfo dell'onore* su libretto di Francesco Antonio Tullio dato ai Fiorentini nel 1718), compose oratori e cantate, perseguendo una sua peculiarissima linea musicale e, con la sua autorevole presenza, conferì alla città un ruolo di primissimo rango tra i centri internazionali di spettacolo, mentre giovani talenti si affacciavano alla ribalta. Al di là delle evoluzioni tecnico-linguistiche e delle problematiche che il suo ultimo soggiorno partenopeo evoca, sembra che la sua carriera si concluda nel segno di una sostanziale continuità con i destini degli uomini di scena dell'aurea stagione seicentesca: se pure si ritrovò a essere napoletano *malgré lui*, fu l'approdo a una stanzialità, a un legame stabile con un territorio e una committenza, che finì col contraddistinguere un'esperienza faticosamente itinerante. La generazione a lui successiva, quella di Mancini, Sarro, Porpora, Feo, di varia provenienza geografica ma cresciuti all'ombra dei conservatori, immersi in un clima di alacri botteghe artistiche pronte a sopperire alle pressanti richieste del mercato pubblico e privato, sperimentò una condizione già diversa: a partire dal radicamento nelle strutture produttive della capitale e dalla protezione di influenti famiglie aristocratiche (si pensi ai Colonna di Stigliano e ai Maddaloni per Pergolesi), instaurò contatti sempre più assidui con altri luoghi e altri cir-

cuiti, esportando così i tratti di una comune militanza entro specifiche forme di professionismo. Vinci compose le musiche per la versione della *Dido ne abbandonata* che fu eseguita a Roma al Teatro delle Dame nel 1726 o del *Siroe re di Persia* allestito a Venezia nello stesso anno; Leo ebbe una lunga attività a Napoli inframmezzata da prestigiosi episodi altrove; Porpora, tra incarichi e trasferte a Vienna, Londra, Darmstadt, prefigurò quella diaspora di maestranze destinata a divenire cifra distintiva negli scenari di secondo Settecento. La fugace, ma intensa e feconda ricerca di un genio quale Pergolesi, la cui eleganza costituisce forse la più intelligente trasposizione musicale del dibattito ideologico-culturale coevo, segnò il culmine di un lungo periodo in cui non era tanto maturata un'identità, quanto si era reso perfettamente operativo un sistema burocratico e creativo di affascinante complessità.

Nel volgere di alcuni decenni farsi "napoletano" fu quindi una delle opzioni plausibili per un artista di spicco, senza che ciò dovesse inevitabilmente tradursi in un regime esclusivo e assoluto, ed essere "napoletano" non implicò alcuna omogeneità stilistica se non analoghi processi formativi e situazioni di apprendistato. Attrazione e irradiazione furono funzioni inscindibili. Da un lato, figure come Johann Adolph Hasse, il Sassone (che sin dagli anni Venti provò ad accedere alla Real Cappella e rimase tra i compositori prediletti da pubblico e corte fino a *Il Ruggiero* del 1772), Christoph Willibald Gluck (artefice di una discussa ma ammirata *Clemenza di Tito* nel 1752), Josef Mysliveček poterono integrarsi a perfezione nel contesto spettacolare regnicolo. Dall'altro Niccolò Jommelli, che esordì sulle scene buffe prima di cogliere i suoi più lusinghieri successi tra Roma, Venezia, Torino, Stoccarda, Vienna e solo tra 1769 e 1771 a Napoli; Tommaso Traetta, attivo per Parma, gli Asburgo, la Russia; Giovanni Paisiello, «compositore della musica de' drammi» su decreto di re Ferdinando dal 1783, dopo i prestigiosi incarichi a San Pietroburgo e prima del brillantissimo *Il Re Teodoro* a Venezia, andato in scena a Vienna nel 1784; Domenico Cimarosa, che esordì negli anni Settanta nel genere buffo e, dopo una parentesi veneziana, fu maestro di cappella a San Pietroburgo dal 1787 al 1791 e quindi ospite graditissimo alla corte asburgica, per la quale collaborò con Bertati in un'opera cruciale come *Il matrimonio segreto* nei primissimi mesi del 1792; Niccolò Piccinni e i suoi trascorsi parigini raggiunsero la loro altissima reputazione movendosi in stretta continuità tra i luoghi della loro educazione musicale e i palcoscenici dell'Europa intera. In questo appena emularono le carriere dei più acclamati virtuosi, tutti a varie riprese ingaggiati in città: dal Sassano al Farinelli, a Caffarelli, Gizzi, Raaff, Mombelli, David, dalla Benti Bulgarelli a Faustina Bordoni, Giovanna Astrua, Caterina Aschieri, Regina Mingotti, Elisabeth Billington (per citarne solo alcuni), i teatri e le sale aristocratiche acclamarono (e subirono anche) il fior fiore della cultura vocale del continente, mentre le scene buffe provvedevano a consa-

crare dinastie di cantanti e compositori valentissimi (si pensi ai Casaccia). Il *topos* della decadenza che affiora in testimonianze disperate tra tardo Settecento e primo Ottocento andrebbe forse letto come il rammarico per una costruzione dello spettacolo imperniata prevalentemente sull'impianto attorico, sulle consuetudini espressive di una concertazione giocata sulle risorse inventive dell'interprete più che sulla disciplina di un'ideazione volutamente lontana dai clamori della sala. Ma questo primato della scrittura scenica fu a Napoli quasi un principio irrinunciabile, il tratto di un'originalità mai sondata a pieno e il motivo di un destino critico lusinghiero e beffardo.

Merito e responsabilità anche di una schiera di impresari che seppero coniugare un'indomita passione con un notevole fiuto affaristico, a onta delle frequenti lamentele, anch'esse un antico *topos* dietro le quinte. Il "fondachiero" del tabacco Bottone, il partitario della corte Carasale, il commerciante di sete Carlo Barone, il notaio Tufarelli, il modenese Gaetano Grossatesta svolsero una costante opera di diplomazia e di armonizzazione, investendo capitali, mantenendo contatti internazionali, obbedendo ai dettami della corte e, soprattutto, inserendo i teatri in una rete commerciale e di propaganda che avrebbe toccato vertici altissimi nella competente e spregiudicata gestione sancarlina del "forestiero" Barbaja nella prima metà del XIX secolo. Contestualmente si realizzava un'emancipazione napoletana anche sul fronte scenografico, in cui dai Bibiena e dai loro discepoli fino al Re, a Joli e a Chelli proseguiva un affinamento delle tecniche e dei linguaggi figurativi.

Si inveravano così le aspettative e i rischi dell'abate Andrea Perrucci, che nel *Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso* del 1699 aveva teorizzato l'affermarsi di una civiltà teatrale culturalmente consapevole e socialmente non marginale. A lui si ricollegavano idealmente gli interventi progettuali e i trattati che comparvero nel corso del Settecento, riflettendo una realtà ben più articolata, come il *Dell'opera in musica* di Planelli, edito nel 1772, e *La regolata costruzione de' teatri* di Vincenzo Lamberti, del 1782. Ma forse la voce più raffinata fu quella del giurista Gennaro Parrino, che nel 1759 pubblicò il dialogo *Belvederius sive theatrum*, intitolato alla memoria del celebrato pittore e regista *ante litteram* Andrea Belvedere che, protagonista per anni di un lavoro attentissimo sulla messinscena e i suoi effetti, per lo storico Pietro Napoli Signorelli, «fu in Napoli per la scena ciò che Socrate in Atene per la filosofia; nulla scrisse e tutto insegnò» [Napoli Signorelli 1813, VI, p. 97]. In un'aura di evocazione compiaciuta quattro improbabili interlocutori, Gianvincenzo Gravina, Saverio Pansuti, Gregorio Caloprese e il Belvedere, appunto, commentavano in un denso *excursus* tra passato e presente l'altissima ricerca che nella capitale si era svolta nel teatro e per il teatro. Nella terra di Vico, Giannone, Galiani, dei riformatori illuministi, risuonavano – sobri – interrogativi e commenti che

avevano quasi il sapore di principi ispiratori. Si celebrava un elogio pensoso del gusto dell'esperienza, che avrebbe gettato ancora a lungo luci e ombre su quella che già per Perrucci era stata impresa bellissima, e pericolosa.

AA.VV.

- 1980 *Civiltà del Settecento a Napoli*, catalogo della mostra, Centro Di, Firenze.

Bianconi, L., e Bossa, R.

- 1983 (a cura di), *Musica e cultura a Napoli dal xv al xix secolo*, Olschki, Firenze.

Cotticelli, F.

- 2003 *Splendori e miserie dell'Arte nel Settecento napoletano: i destini della tradizione*, in A. Lattanzi e P. Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento. Atti del convegno*, Editoriale Scientifica, Napoli, pp. 365-78

Cotticelli, F., e Maione, P.

- 1993 *Le istituzioni musicali a Napoli durante il Viceregno austriaco. Materiali inediti sulla Real Cappella ed il Teatro di San Bartolomeo (1707-1734)*, Luciano, Napoli.

- 1996 «Onesto divertimento, ed allegria de' popoli». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Ricordi, Milano.

Croce, B.

- 1891 *I Teatri di Napoli. Sec. xv-xviii*, Pierro, Napoli; nuova ed. a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1992 (ristampa della 4^a ed. riveduta, Laterza, Bari 1947).

Degrada, F.

- 1977 *L'opera napoletana*, in *Storia dell'opera*, a cura di A. Basso e G. Barblan, I/I, Utet, Torino, pp. 237-332.

- 1978 *Origini e destino dell'opera buffa napoletana*, in Id., *Il palazzo incantato. Studi sulla tradizione del melodramma dal Barocco al Romanticismo*, 2 voll., Discanto, Fiesole, I, pp. 41-65.

- 1984 (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, vol. I, La Nuova Italia, Firenze.

- 1987 (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, vol. II, La Nuova Italia, Firenze.

- 1999 (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, vol. III, Fondazione G. B. Pergolesi - G. Spontini, Iesi.

- 2000 (a cura di), *Studi pergolesiani. Pergolesi Studies*, vol. IV, Fondazione G. B. Pergolesi - G. Spontini, Iesi.

Della Corte, A.

- 1923 *L'opera comica italiana nel '700*, Laterza, Bari.

Di Giacomo, S.

- 1924-28 *I quattro antichi Conservatori di Musica a Napoli*, 2 voll., Sandron, Palermo.

- Florimo, F.
1880-82 *La scuola musicale di Napoli e i suoi Conservatori*, 4 voll., Morano, Napoli.
- Greco, F. C.
1981 *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Pironti, Napoli.
1987 *L'organizzazione teatrale a Napoli nel Settecento*, in «Critica Letteraria», XV, n. 2, pp. 221-36.
- Maione, P.
2001 (a cura di), *Fonti d'archivio per la storia della musica a Napoli tra XVI e XVIII secolo. Atti del convegno*, Editoriale Scientifica, Napoli.
- Mancini, F.
1964 *Scenografia napoletana dell'età barocca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.
1968 *Feste ed apparati civili e religiosi in Napoli dal Viceregno alla Capitale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli; nuova ed. 1998.
- Napoli Signorelli, P.
1813 *Storia critica de' teatri antichi e moderni*, 10 tomi, Orsino, Napoli.
- Prota-Giurleo, U.
1952 *Breve Storia del Teatro di Corte e della Musica a Napoli nei sec. XVII-XVIII*, in F. De Filippis e U. Prota-Giurleo, *Il Teatro di Corte del Palazzo Reale in Napoli*, L'Arte Tipografica, Napoli, pp. 17-146.
2002 *I Teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. Bellucci e G. Mancini, 3 tomi, Il Quartiere, Napoli.
- Pugliese Carratelli, G.
1994 (a cura di), *Il Settecento*, Electa, Napoli.
- Robinson, M. F.
1970 *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. Morelli, Marsilio, Venezia 1984).
- Scherillo, M.
1916 *L'opera buffa napoletana durante il Settecento*, Sandron, Palermo.
- Strohm, R.
1979 *Die italienische Oper im 18. Jahrhundert*, Wilhelmshaven, Heinrichshofen (trad. it. *L'opera italiana del Settecento*, Marsilio, Venezia 1997).
- Tintori, G.
1958 *L'opera napoletana*, Ricordi, Milano.
- Viviani, V.
1992 *Storia del teatro napoletano*, Guida, Napoli (ristampa della 1ª ed., 1969).

FRANÇOIS DE MÉDICIS

Le convenzioni operistiche nel XVIII secolo e le opere liriche di Mozart

1. Opera seria, opera buffa, "Singspiel" e altri generi.

L'opera occupa una posizione centrale nella produzione di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-91): ha undici anni quando affronta per la prima volta questo genere con *Apollo et Hyacinthus* (1767), e per il resto della sua vita sarà sempre impegnato in progetti drammatici. Per i compositori di quest'epoca l'opera offre una cospicua fonte di reddito e rappresenta un trampolino difficile ma efficace verso la notorietà. L'attrazione di Mozart per questo genere è accresciuta dalla viva passione provata fin dalla più tenera giovinezza, quando le sue *tournées* di fanciullo prodigio gli permettevano di frequentare i teatri d'opera più famosi d'Europa, di sentire le voci più belle e di incontrare i compositori più illustri della sua epoca. Queste esperienze determinanti stimolano in Mozart l'acquisizione delle doti indispensabili alla pratica della scrittura operistica, quali la conoscenza dei limiti e delle esigenze proprie della scrittura vocale, il dominio degli stili e delle convenzioni delle diverse tradizioni nazionali, la conoscenza delle lingue in uso nei generi importanti (il francese, l'italiano e il tedesco) e lo sviluppo di un incomparabile senso dell'effetto drammatico che gli permetterà di creare opere annoverate oggi fra i più brillanti successi della storia operistica.

Le opere di Mozart adottano le convenzioni associate a diversi generi operistici, definiti secondo una tradizione nazionale specifica e secondo il carattere del libretto (serio, comico o leggero). Nel XVIII secolo, la conoscenza delle convenzioni è cruciale per il compositore poiché esse spesso condizionano la ricezione dell'opera da parte del pubblico e dei commitenti. I principali generi praticati all'epoca sono l'opera seria e buffa di scuola italiana, l'opera tedesca di carattere leggero o *Singspiel*, le forme di opera seria e leggera praticate in Francia (*tragédie lyrique* e *opéra comique*) e la *ballad opera*, un genere di teatro musicale leggero e parodistico prodotto in Inghilterra. Le opere di Mozart si collocano nei tre generi principali dell'opera seria, dell'opera buffa e del *Singspiel* (cfr. tab. 1). Tuttavia quattro opere drammatiche del compositore sfuggono a queste categorie e si collegano a generi minori: *Apollo et Hyacinthus* è un intermezzo scolastico in latino, destinato a intercalare gli atti di una commedia in quella lingua. Le altre tre, *Ascanio in Alba* (1771), *Il sogno di Scipione* (1772) e *Il Re pastore* (1775),

Tabella 1.

Classificazione per generi delle opere di Mozart.

Opera seria italiana	Opera buffa italiana	Singspiel/ tedesco	Altri generi
<i>Mitridate, Re di Ponto</i> (1770)	<i>La finta semplice</i> (1768)	<i>Bastien und Bastienne</i> (1768)	<i>Apollo et Hyacinus</i> (1767)
<i>Lucio Silla</i> (1772)	<i>La finta giardiniera</i> (1775)		<i>Ascanio in Alba</i> (1771)
<i>Idomeneo, Re di Creta</i> (1781)		<i>Zaide</i> ** (1780)	<i>Il sogno di Scipione</i> * (1772)
		<i>Die Entführung aus dem Serail</i> (1782)	<i>Il Re pastore</i> * (1775)
	<i>L'oca del Cairo</i> ** (1783)		
	<i>Lo sposo deluso</i> ** (1784)		
	<i>Le nozze di Figaro</i> (1786)	<i>Der Schauspieldirektor</i> (1786)	
	<i>Don Giovanni</i> (1787)		
	<i>Così fan tutte</i> (1790)		
<i>La clemenza di Tito</i> * (1791)		<i>Die Zauberflöte</i> (1791)	

* Opere basate su libretti di Metastasio

** Opere incomplete

si collocano nel genere della serenata. Si tratta di un divertimento di corte prossimo alla cantata o all'oratorio per l'assenza della messa in scena, ma con un elemento drammatico dal momento che non vi è un narratore e i cantanti rappresentano ciascuno un personaggio diverso [su questi quattro lavori mozartiani cfr. Massin 1991, pp. 30, 132, 148-49, 325-26].

Questi diversi generi sono tutti costituiti da una serie di numeri in maggioranza cantati. I brani puramente strumentali, piuttosto rari, si limitano in genere all'*ouverture* e a interludi occasionali (marce, brevi danze), per quanto alcune opere comprendano scene di balletto piuttosto sviluppate. Vengono impiegate due forme di canto, già coesistenti fin dalle origini dell'opera italiana ai primi del Seicento: un tipo di canto più lirico, associato a forme più compatte, convenzionali, che compare nelle arie solistiche o nei pezzi d'assieme (cioè nei brani vocali per due o più voci), e il recitativo, una forma di declamazione musicale dalla costruzione più libera. Quando il recitativo è accompagnato unicamente dagli strumenti che realizzano gli accordi sulla base di un basso cifrato, lo si chiama "recitativo semplice" o "secco" (un'espressione dalla connotazione peggiorativa creata nell'Ottocento [Rice 1991, p. 27]), e quando è accompagnato dall'orchestra per produrre un effetto drammatico più intenso lo si chiama "recitativo accompagnato" o "strumentato" o, come si diceva frequentemente all'epoca, "obbligato".

La *tragédie lyrique* francese è nota per praticare una scrittura particolare che spesso alterna senza interruzioni brani di recitativo e di canto lirico. Nelle altre tradizioni operistiche le arie solistiche e i brani d'insieme sono generalmente distinti, ben separati, e collegati fra loro dal recitativo semplice o da dialoghi parlati. È quanto si definisce come "opera a numeri", perché ogni brano è identificato da un numero diverso. Questo tipo d'opera si distingue dai drammi lirici *durchkomponiert* scritti nell'Ottocento da Wagner, nei quali la musica costituisce un flusso ininterrotto, una "melodia infinita" che evita ogni cadenza conclusiva prima della fine degli atti.

La maggior parte delle opere di Mozart si collega ai due grandi generi italiani, l'opera seria e la buffa. Ciò non sorprende, considerato che l'Italia, culla del genere operistico ai primi del Seicento, incarna la tradizione nazionale più prestigiosa del secolo successivo. Il suo repertorio gode di una larga diffusione grazie al contributo di compositori italiani e stranieri, attivi sia in Italia sia fuori dalla penisola: Tommaso Traetta, Niccolò Jommelli, Niccolò Piccinni, Antonio Salieri, Giovanni Paisiello, Georg Friedrich Händel, Johann Adolf Hasse, Joseph Haydn, Johann Christian Bach, ecc. Nessun'altra tradizione nazionale vanta una tale diffusione, neppure la prestigiosa *tragédie lyrique* francese.

Se la comparsa dell'opera buffa precede quella dell'opera seria, la separazione dei generi comico e serio non s'impone che intorno al 1720. In origine i due generi potevano mescolarsi in una stessa opera. Molte opere del

Seicento testimoniano di questa combinazione, come nel caso della scuola veneziana: si pensi all'inserimento di episodi comici nell'*Incoronazione di Poppea* (1642) di Monteverdi (la scena v dell'atto II che presenta i servitori Valletto e Damigella), e nel *Giasone* (1649) di Francesco Cavalli (nelle scene dove compare il nano balbuziente Demo). L'affermazione dell'opera seria è il risultato di una riforma intrapresa da librettisti che bandiscono dal testo ogni elemento comico, e accolgono una serie di regole in reazione a quelle che percepiscono come le "stravaganze" dell'opera barocca, con le sue storie ridondanti, complicate, il suo gusto per le manifestazioni sovranaturali, gli effetti speciali e il complesso macchinario scenico. I riformatori tentano di innalzare la qualità letteraria di questo genere adottando gli ideali teatrali classici dedotti dalla *Poetica* di Aristotele (un trattato lacunoso dall'interpretazione talvolta problematica) e illustrati dettagliatamente dalla tragedia in prosa del Seicento francese (Racine e Corneille). Le opere di Mozart si distinguono dalle convenzioni iniziali dell'opera seria per numerose libertà, inquadrabili nell'ininterrotto movimento riformatore che questo genere conosce verso la fine del Settecento.

Lo sviluppo dell'opera comica italiana si produce all'inizio del XVIII secolo e sembra legato a una sorta di compensazione. In effetti si conoscono esempi di opera buffa databili già verso metà Seicento, ma il successo di questo genere rimase modesto finché l'opera seria non eliminò del tutto dai suoi libretti l'elemento comico. Si vedono allora coesistere due tipi di opera comica: l'intermezzo e l'opera buffa pienamente sviluppata [Sadie 1989, pp. 78-85]. L'intermezzo è un breve divertimento umoristico, con pochissimi personaggi (spesso soltanto due), e generalmente si suddivide in due parti, così da poterlo rappresentare durante le pause che separano i tre atti dell'opera seria – donde il nome di intermezzo. Un buon esempio di questo genere drammatico è la famosa *Serva padrona* (1733) di Pergolesi, il cui successo scatenò in Francia un clamoroso conflitto fra i partigiani dell'opera buffa italiana e quelli della *tragédie lyrique* francese, passato alla storia sotto il nome di *Querelle des Bouffons* (1752-54). Accanto all'intermezzo coesiste una forma più sviluppata di opera buffa, con un maggior numero di personaggi e una durata comparabile a quella dell'opera seria. I contributi di Mozart al genere dell'opera comica tedesca, o *Singspiel*, sono contemporanei agli sforzi intrapresi per stimolare una tradizione operistica specificamente tedesca. Nel XVII secolo si assiste a numerosi tentativi di stabilire un'opera nazionale sul suolo tedesco, tentativi che coinvolgono compositori illustri come Heinrich Schütz, le cui opere sono sfortunatamente tutte perdute e non produssero un seguito diretto. Il *Singspiel* nasce a Vienna intorno al 1710 al *Kärntnertortheater*, dove la compagnia di Hanswurst e Stranitzky presenta spettacoli che combinano parodia e musica (canzoni, danze, musiche di scena, e talvolta balletti completi [*ibid.*, pp. 86-87]). Bisogna attendere la fine del Settecento perché questa tradizione, vivificata dagli

incoraggiamenti dell'imperatore Giuseppe II (che fonda il *Singspiel* nazionale tedesco) e dai contributi di compositori importanti come Karl Ditters von Dittersdorf e Mozart, prenda vigore e produca le prime opere importanti [Bauman 1987, pp. 3-11]. In seguito tale tradizione prosegue e si trasforma con Ludwig van Beethoven (il cui *Fidelio* assimila l'influenza dell'*opéra-à-sauvetage* francese), per dare vita all'opera romantica tedesca con Carl Maria von Weber, Franz Schubert, Heinrich August Marschner ed Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

All'origine il *Singspiel* subisce l'influenza della *ballad opera* inglese e dell'*opéra comique* francese e come loro si distingue dall'opera italiana per l'assenza del recitativo semplice, e per la mescolanza di brani di musica vocale e strumentale con dialoghi parlati. Il *Singspiel* mozartiano conserva sempre la convenzione dei dialoghi parlati, che sussiste fino agli inizi dell'opera romantica (come nel *Freischütz* di Weber), ma assorbendo, come vedremo, tutte le risorse musicali dell'opera buffa.

2. La codificazione dell'opera seria attorno al 1720.

La riforma che, negli anni attorno al 1720, dà origine all'opera seria s'ispira in primo luogo all'estetica dell'Accademia d'Arcadia. La codificazione che ne deriva è influenzata anche da altri fattori quali la teoria barocca degli affetti e la passione del pubblico per il bel canto e le prodezze vocali, in particolare quelle dei castrati.

L'Arcadia raggruppa intellettuali che sostengono una riforma della letteratura italiana da attuarsi per mezzo di ideali neoclassici ispirati alla *Poetica* di Aristotele e all'estetica della tragedia francese in prosa. Fra i più eminenti librettisti influenzati da questo movimento si annoverano Apostolo Zeno (1668-1750) e soprattutto Pietro Metastasio (1698-1782) [Rice 1991, pp. 16-18; Sadie 1989, pp. 71-73].

Nello sforzo di avvicinarsi agli ideali dell'Arcadia, Zeno elimina dai suoi libretti gli episodi comici e le componenti di sovrannaturale e di meraviglioso frequentemente rinvenibili nell'opera barocca. Egli adotta la regola delle tre unità aristoteliche: l'unità di tempo impone che l'azione si svolga in un lasso temporale circoscritto, entro le ventiquattrore; l'unità di luogo confina l'azione in un solo luogo e nei suoi immediati dintorni; e l'unità d'azione riduce l'importanza delle storie parallele per concentrarsi sull'intreccio principale.

Metastasio prosegue questa riforma con libretti che serviranno di base per la codificazione di un'opera seria rigorosa, la cui influenza e diffusione sono tali da farla denominare talvolta "opera metastasiana". I suoi ventisette libretti d'opera seria conquistano nel XVIII secolo un prestigio ineguagliato: vengono musicati più di ottocento volte (alla lettera o con rimaneg-

giamenti più o meno estesi) dai più grandi operisti del secolo, e all'epoca li si colloca nel pantheon della letteratura mondiale, alla stregua dei poemi di Omero o di Dante. Tre opere di Mozart mettono in musica libretti di Metastasio rimaneggiati: due opere giovanili, *Il sogno di Scipione* e *Il Re pastore*, e una della maturità, *La clemenza di Tito*. Tuttavia lo spirito riformatore del librettista è ugualmente percepibile anche in tutte le altre opere serie di Mozart.

Metastasio prosegue nella vena drammaturgica coltivata da Zeno, rispettando la regola delle tre unità aristoteliche, ed eliminando gli episodi comici e meravigliosi. Egli si accosta all'ideale del teatro classico rappresentando potenti personaggi dell'antichità (re, imperatori) che vivono in situazioni tali da porre in conflitto le loro passioni e i loro doveri. Preoccupato del decoro e delle buone maniere, Metastasio evita il sensazionalismo e si vieta di mettere in scena eccessi amorosi o atti di violenza (come gli omicidi) [Rice 1991, p. 17]. Il taglio sistematico in tre atti corrisponde approssimativamente alle tre fasi dello svolgimento della tragedia secondo Aristotele: l'esposizione, la peripezia e la catastrofe. In pratica, la peripezia è spesso anticipata alla fine del primo atto e prolungata all'inizio del terzo. Metastasio contravviene ai precetti di Aristotele per la sua ripugnanza a concludere l'atto con un finale tragico. Solo due dei suoi libretti, *Didone abbandonata* e *Catone in Utica*, si concludono con la morte dell'eroe o dell'eroina. La convenzione del lieto fine non cerca di blandire i gusti del pubblico, ma illustra piuttosto la convinzione del librettista che un governo illuminato possa cambiare il corso degli avvenimenti ed evitare una catastrofe.

Il libretto della *Clemenza di Tito*, messo in musica da Mozart dopo il rimaneggiamento di Mazzolà, offre un buon esempio delle convenzioni letterarie praticate da Metastasio. La storia è divisa in tre atti (che Mazzolà ridurrà a due) e si concentra sugli intrighi di palazzo di un piccolo gruppo di sei personaggi: l'imperatore Tito, la pretendente al trono Vitellia e la cerchia di intimi che li circondano. La storia si articola intorno al classico triangolo amoroso: Sesto, il miglior amico dell'imperatore, è innamorato di Vitellia, che ama Tito e accarezza l'ambizione di diventare imperatrice. Quando Vitellia viene a sapere che l'imperatore chiede la mano di Servilia, usa il proprio ascendente su Sesto per convincerlo a uccidere Tito, ma il tentativo di assassinio fallisce. I sentimenti e i doveri dei protagonisti si trovano dunque in conflitto: Sesto è diviso fra il suo amore per Vitellia, che lo spinge ad assassinare Tito, e la sua amicizia per l'imperatore. Allo stesso modo Tito, dopo essere scampato al tentativo di omicidio, è lacerato fra l'amicizia per Sesto e la collera contro colui che ha attentato ai suoi giorni. L'intreccio generale è tratto dalla storia antica, principalmente dal racconto di Svetonio, ma è arricchito dall'immaginazione del librettista e dalla forte influenza di due classici del teatro francese, il *Cinna* di Corneille e l'*Andromaque* di Racine [*ibid.*, pp. 20-21]. Qualche passo del libretto parafrasa

da vicino certe pagine di queste due tragedie, e il personaggio di Vitellia è ricalcato sull'Emilie della tragedia di Corneille e sull'Hermione di quella di Racine, le quali si servono entrambe di uno spasimante per tentare di uccidere un uomo di stato [*ibid.*, pp. 21-24]. Il lieto fine del libretto, tipico di Metastasio, veicola un messaggio politico: il governo tollerante dell'imperatore, che manifesta la sua clemenza nei confronti dei cospiratori, costituisce un'apologia del dispotismo illuminato.

La riforma di Metastasio coincide con un periodo di ristrettezze economiche che comportano importanti tagli negli effetti scenici e negli organici vocali e corali. Le risorse finanziarie vengono concentrate su un numero limitato di cantanti di spicco, in particolare sui castrati (chiamati all'epoca "musici"), che incantano le folle col loro virtuosismo vocale. In questo contesto l'opera di Metastasio valorizza i cantanti e le arie, a discapito di qualunque elemento che possa stornare da esse l'attenzione. Così Metastasio accantona o elimina decisamente molte fra le componenti tradizionali dell'opera barocca, come il balletto, i cori e i brani strumentali, che resistono invece nella *tragédie lyrique*; abbandona quasi completamente i pezzi d'assieme, che saranno chiamati a rivestire un ruolo cruciale nello sviluppo dell'opera buffa. Di riflesso, la valorizzazione delle arie solistiche conduce i compositori a trascurare la stesura dei recitativi, che perdono il loro interesse musicale e diventano un semplice strumento per i dialoghi.

La riforma di Metastasio si estende anche alla distribuzione delle arie solistiche, dei recitativi e dei numeri musicali nell'opera. L'ordine di questi brani perde flessibilità e viene fissato in una successione standardizzata che contribuisce a mettere in evidenza le arie. Ogni scena inizia con recitativi in dialogo o in monologo che fanno progredire l'azione, poi culmina in un'aria che permette l'espressione dei sentimenti di un personaggio in reazione allo svolgersi dell'intreccio. Generalmente, una volta terminata la sua aria, il personaggio esce di scena. Questa convenzione, che si chiama "aria di sortita", permette al cantante di ricevere gli applausi del pubblico e di tornare a salutare la sala prima del proseguimento dell'azione [Sadie 1989, p. 72].

L'organizzazione delle scene costringe a volte il librettista a contorsioni dell'intreccio che mettono a rischio la verosimiglianza drammatica. Ad esempio, nella versione originale della *Clemenza di Tito* Servilia e Annio (un amico di Servio) si rivolgono un amore reciproco che inizialmente non osano confessarsi. Quando giungono a farlo, le loro dichiarazioni sono suddivise in due scene diverse (la 6 e la 7): le battute di dialogo in cui Annio dichiara a Servilia il suo amore sono seguite dall'aria di sortita di lui («Ah! Perdona al primo affetto»). In seguito Servilia monologa brevemente in recitativo e poi canta un'aria di sortita dove esprime a sua volta amore per Annio («Amo te solo, te solo amai!») in assenza del diretto interessato! Il librettista Mazzolà, prendendosi qualche licenza rispetto alle convenzioni metastasiane che vietano i numeri d'assieme a organico variabile, rimpiaz-

zerà le due arie di sortita con un unico duo di maggiore verosimiglianza drammatica, in cui gli amanti si esprimono il loro reciproco amore («Ah! Perdona al primo affetto» nell'atto I).

La distribuzione dei ruoli nell'opera seria è retta da una rigida gerarchia che influenza l'assegnazione e la scrittura delle arie. In primo piano si troveranno una coppia di amanti chiamati "prima donna" e "primo uomo" (generalmente un castrato), e un cantante che incarna il ruolo di un personaggio importante e più anziano, spesso un capo militare o politico: il tenore. In secondo piano si trovano una seconda coppia, la "seconda donna" e il "secondo uomo", e i pochi ruoli aggiuntivi necessari a completare la distribuzione [*ibid.*]. Per esempio, nella *Clemenza di Tito* i personaggi principali (prima donna, primo uomo e tenore) sono Vitellia, Sesto e Tito, e i secondi ruoli (seconda donna, secondo uomo e personaggio aggiuntivo) sono Servilia, Annio e Publio. Le arie dei tre cantanti principali sono più numerose di quelle degli altri ruoli ed esplorano una grande varietà di sentimenti, così da valorizzare l'intero registro drammatico dei cantanti, ai quali il compositore deve riservare i pezzi di bravura.

La concezione che sottende il carattere emotivo di ciascun'aria è debitrice dell'estetica barocca degli affetti, dominante nel Seicento e all'inizio del Settecento. Questa teoria ritiene che il fine principale della musica sia quello di suscitare passioni o affetti quali la gioia, la tristezza, la paura, concepiti come stati d'animo distinti e relativamente stabili [Palisca 1991, p. 4]. Una forma di aria strettamente legata a tale estetica, l'aria col da capo, conoscerà una crescente fortuna fino a dominare quasi esclusivamente nell'opera seria degli anni intorno al 1720 [Rosen 1988, trad. it. p. 36]. Questo tipo di aria è costruito su un testo di due strofe, intonate ciascuna da una sezione musicale diversa (le chiameremo A e B). Queste due sezioni sono seguite da una ripresa integrale di A che non è scritta per esteso nella partitura, ma è semplicemente designata con l'indicazione "da capo". Vedendo questo segno gli interpreti sanno per convenzione che la sezione A viene ripresa integralmente, e sanno di avere la possibilità di abbellirla con ornamenti per mettere in valore la propria voce ed esibire il proprio gusto dell'improvvisazione. La realizzazione musicale del testo segue la teoria degli affetti: ogni sezione comprende una musica di carattere omogeneo che rappresenta l'emozione predominante della strofa corrispondente.

Molte convenzioni codificate dall'opera metastasiana si ritrovano nelle opere serie di Mozart: i libretti adottano la regola delle tre unità, mettono in scena potenti personaggi dell'antichità in situazioni in cui i loro interessi personali entrano in conflitto con il bene pubblico. I ruoli sono gerarchizzati, e i cantanti principali eseguono arie di vario carattere, che all'occasione adottano la convenzione dell'aria di sortita, ma non in modo sistematico. Lo stile si è evoluto, la forma delle arie lascia il posto a una maggiore varietà che sottrae all'aria col da capo il suo predominio, e il cui taglio si

trasforma per assomigliare sempre più alla forma-sonata [Rosen 1988, trad. it. pp. 51-75]. Altre libertà sono il risultato dell'influenza della *tragédie lyrique* e dell'opera buffa e producono una forma ibrida di opera seria, qualificata talvolta come opera seria "riformata". Per poter rendere conto dell'influenza dell'opera buffa sull'opera seria riformata, esamineremo anzitutto le convenzioni del primo genere, per poi descrivere le realizzazioni di Mozart nel secondo.

3. L'opera buffa e il "Singspiel" nel XVIII secolo.

Parallelamente all'opera seria, l'opera buffa si sviluppa con una drammaturgia e un'organizzazione musicale proprie, e serve da laboratorio per mettere a punto nuovi generi di struttura e di organizzazione tonale più adatti ad articolare i rapidi e frequenti mutamenti di situazione dell'opera buffa. L'evoluzione dell'opera comica tedesca segue in un primo momento un corso differente da quello della sua omologa italiana, ma le si avvicina bruscamente alla fine del Settecento, quando i *Singspiele* di compositori influenti come Mozart e Dittersdorf adottano convenzioni molto simili a quelle dell'opera buffa [Horsley 1988, pp. 35-47, 228-32]. Questa grande somiglianza giustifica la nostra scelta di discutere insieme dell'opera buffa e del *Singspiel* mozartiano.

I personaggi e le situazioni dell'opera buffa si ispirano alle convenzioni della commedia dell'arte, forma di teatro parzialmente improvvisato da personaggi stereotipati, quali Pantalone, libidinoso uomo maturo, il Dottor Graziano, pedante e pretenzioso, o Arlecchino, sfacciato popolano [Carter 1987, p. 14]. I libretti, ambientati nella contemporaneità e ritraenti una società mista di borghesi, servi, nobili e contadini, contrastano fortemente con le storie serie, ambientate nell'antichità e rappresentanti gli intrighi di palazzo di potenti personaggi lontani dalla realtà sociale degli spettatori settecenteschi.

L'organizzazione musicale si adatta allo stile vivace e senza pretese della commedia e cerca di rispecchiare il suo spirito pungente e parodistico. Le arie di bravura e le interminabili arie col da capo dell'opera seria sono rimpiazzate da arie più brevi, più leggere, che abbandonano le convenzioni dell'aria di sortita e adottano uno stile flessibile atto a creare effetti a sorpresa. Brani d'assieme a organico variabile permettono di descrivere la complessa interazione dei personaggi, l'evoluzione dei loro atteggiamenti e dei loro sentimenti individuali, e le rispettive reazioni di fronte agli improvvisi mutamenti di situazione.

Prima del 1720, i cantanti di opera buffa sono apprezzati anzitutto per la precisione del loro senso teatrale, e le esigenze vocali delle loro arie sono meno sviluppate di quelle dei cantanti di opera seria. La preoccupazione

della verosimiglianza comporta l'abbandono della voce di castrato, tanto apprezzata nell'opera seria, e l'inclusione di una voce generalmente assente in quest'ultima, quella di basso, la cui importanza dà addirittura origine a un ruolo-tipo, il basso buffo, che si ritrova anche nel *Singspiel*, come l'Osmin in *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart.

A partire dal 1720, l'evoluzione dell'opera buffa produce commedie più sofisticate che trascendono il semplice elemento burlesco grazie alla varietà dei personaggi comici (chiamati anche "parti buffe") e dei personaggi seri (o "parti serie"). Le arie di bravura e occasionalmente l'aria col da capo sono reintegrate per caratterizzare i ruoli nobili. Per esempio, nel *Don Giovanni* i personaggi comici delle classi popolari cantano arie semplici, come «Notte e giorno faticar» di Leporello (servitore di Don Giovanni), e le arie «Ho capito» e «Batti, batti, o bel Masetto» di Zerlina e Masetto (la coppia contadina). Viceversa, le arie più elaborate e virtuosistiche, riprese direttamente dallo stile serio, sono riservate alle parti serie, come «Il mio tesoro intanto», «Non mi dir, bell'idol mio», o «Mi tradì quell'alma ingrata», cantati rispettivamente dai tre personaggi nobili di Don Ottavio, Donna Anna e Donna Elvira. Mozart utilizza lo stesso procedimento nel *Singspiel*, come ad esempio in *Die Entführung aus dem Serail*, dove affida l'aria semplice e vivace «Welche Wonne, welche Lust» alla servetta Blonde, e per la nobile Costanza scrive «Märtern aller Arten», una grande aria di bravura trattata come aria di sortita e in forma derivata dall'aria col da capo.

Il fascino per lo studio dei rapporti sociali nell'opera buffa appare allo stesso modo nella frequente tendenza a utilizzare un "personaggio misto" o di "mezzo carattere" come molla dell'azione. Questo ruolo caratterizza un personaggio che entra in conflitto con la gente del suo stesso ceto, declassandosi e adottando un comportamento inadeguato al suo rango sociale. È il caso di Don Giovanni, il personaggio eponimo dell'opera, che tenta di sedurre la villanella Zerlina, o quello del Conte di Almaviva nelle *Nozze di Figaro*, che tenta di conquistare la cameriera Susanna (*ibid.*, pp. 14-15).

Importanti modifiche nell'ambito dell'opera buffa concernono anche la scrittura musicale e richiedono sviluppi tecnici più spinti. Sul piano armonico, lo stile classico adotta una nuova concezione dell'organizzazione tonale fondata sul potere drammaturgico della modulazione. Viene anzitutto stabilita la tonalità d'impianto, poi la modulazione a una tonalità relativa produce una tensione, e infine una forma di soluzione strutturale emerge dal ritorno (integrale o parziale) del materiale originale nella tonalità di partenza. Questa soluzione armonica fornisce un utile quadro dinamico per articolare musicalmente lo sviluppo di un'azione drammatica.

Inoltre, l'opera comica italiana vede emergere un nuovo tipo di struttura semplice, generalmente omofonica, dotata di grande flessibilità ritmica e di una stupefacente capacità di rinnovamento del materiale motivico. Questo genere di scrittura è d'importanza cruciale per l'estetica dell'ope-

ra buffa, perché la sua grande malleabilità fa esplodere la staticità dei sentimenti espressi nell'aria col da capo. Essa permette di sottolineare i colpi di scena e i rapidi e numerosi cambiamenti di situazione dei libretti comici. Allo stesso modo questa scrittura gioca un ruolo fondamentale nello sviluppo dello stile classico, perché, insieme alla nuova concezione dinamica del quadro tonale, costituisce uno degli elementi primordiali della forma-sonata, su cui si modella la maggioranza delle opere della scuola di Vienna (Haydn, Mozart, Beethoven) [per una discussione delle proprietà drammaturgiche dell'organizzazione tonale e della flessibilità delle strutture classiche cfr. Rosen 1971, trad. it. pp. 47-49, 63-112, e, in questo stesso volume, il saggio di Enrico Fubini, *Forma-sonata e melodramma*, alle pp. 682-97].

4. *Un brano esemplare.*

L'analisi dell'aria di Tamino «Dies Bildnis ist bezaubernd schön» nel primo atto della *Zauberflöte* illustra la potenza di espressione drammatica di cui è capace questa scrittura all'apogeo dello stile classico. In quest'aria il principe Tamino s'innamora di una donna che non ha mai incontrato, Pamina, alla semplice vista del suo ritratto. La forma è diversa da quella dell'aria col da capo e, contrariamente a quanto avviene nelle arie dell'opera seria tradizionale, la musica non esprime un'emozione uniforme o due emozioni contrastanti, ma modula e si trasforma per seguire le minime sfumature dei sentimenti espressi.

Il brano adotta un'organizzazione tonale tripartita, tipicamente classica, che permette di articolare lo sviluppo drammatico: la sezione A afferma la tonica alle battute 1-15 (cfr. fig. 1, p. 672), la sezione B introduce nuovo materiale contrastante nella tonalità di dominante alle battute 16-34; poi, dopo una transizione che prepara il ritorno della tonalità principale alle battute 34-44, il materiale iniziale è oggetto di una ripresa parziale (privato dell'*incipit* del tema) nella tonalità d'impianto alle battute 45-63. Questo tipo di organizzazione tonale è fondamentalmente diverso da quello che regge lo stile tardo-barocco, caratterizzato dall'aria col da capo. In quest'ultimo caso, compito della modulazione è quello di creare un effetto di contrasto senza instaurare tensione. In Mozart la modulazione richiede viceversa una forma di risoluzione, e l'ultima sezione nella tonalità principale non segna una semplice ripetizione, un ritorno allo stato iniziale, ma costituisce una forma di risoluzione strutturale. L'organizzazione tonale permette di articolare una progressione drammatica, in cui la conclusione del brano costituisce un superamento e una forma di soluzione in rapporto alla situazione di partenza. Il testo di quest'aria mozartiana, sezionato in funzione della forma, permetterà di spiegare in che modo l'evoluzione dinamica della forma sia coordinata con lo svolgimento drammatico:

Mozart, aria di Tamino «Dies Bildnis ist bezaubernd schön»:

Sezionamento del testo in funzione della forma

- A (I): 1. Dies Bildnis ist bezaubernd schön
 2. wie noch kein Auge je gesehn!
 3. Ich fühl' es, wie dies Götterbild
 4. mein Herz mit neuer Regung füllt.
 [1. *Questo ritratto è meravigliosamente bello*
 2. *come mai se ne videro!*
 3. *Lo sento, davanti a questa immagine divina*
 4. *il mio cuore si colma di nuova emozione.*]
- B (V): 5. Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen,
 6. doch fühl ich's hier wie Feuer brenne.
 7. Soll die Empfindung Liebe sein?
 8. Ja, ja! Die Liebe ist's allein.
 [5. *Cosa sia, in verità, non lo so dire,*
 6. *ma lo sento bruciare come un fuoco.*
 7. *Questo sentimento sarà l'Amore?*
 8. *Sì, sì! Può essere solo l'Amore.*]

Ritranzizione (V -> I):

9. O wenn ich sie nur finden könnte!
 10. O wenn sie doch schon vor mir stände!
 11. Ich würde... würde... warm und rein...
 12. Was würde ich?
 [9. *O se solo la potessi trovare!*
 10. *Oh se fosse già dinanzi a me!*
 11. *Io farei... farei... con calore e purezza...*
 12. *Cosa farei?*]

- A' (I): 13. Ich würde sie voll Entzücken
 14. an diesen heissen Busen drücken,
 15. und ewig wäre sie dann mein!
 [13. *Pieno di incanto*
 14. *la stringerei al mio petto ardente,*
 15. *e allora sarebbe per sempre mia!*]

L'aria mostra Tamino nell'atto di riflettere spontaneamente sui sentimenti ispiratigli dal ritratto e d'interrogarsi sulle azioni che è opportuno intraprendere in queste circostanze. In questo brano l'espressione dinamica del sentimento si distingue dalla staticità delle arie barocche in due modi: anzitutto l'aria di Tamino è attiva, mostra un personaggio che *si sta* innamorando. Inoltre, la precisa natura del sentimento amoroso di Tamino è svelata un poco per volta, in modo da amministrare gli effetti di sorpresa. La progressione drammatica descritta dalle riflessioni a voce alta di Tamino è contrassegnata da due domande, e le risposte del cantante aiutano ogni volta a caratterizzare meglio la natura del sentimento descritto.

La sezione A contiene una presa d'atto: la contemplazione del ritratto suscita in Tamino una nuova emozione (v. 4). Nella sezione B, i versi 5-6 presentano un'analisi di questo sentimento e introducono una prima domanda, e la risposta che identifica il sentimento amoroso (vv. 7-8). In effetti, la strofa della sezione B contiene per l'ascoltatore una rivelazione che illustra lo stato emotivo di Tamino: se il giovane in un primo tempo non riconosce il turbamento dell'amore è perché non l'ha mai provato, e solo l'introspezione e la certezza interiore lo conducono a identificare questo nuovo sentimento. Lo spettatore realizza allora che Tamino ama per la prima volta. La rivelazione che si produce sul piano testuale nella sezione B non giunge a caso, ma è coordinata con la tensione prodotta dalla sezione alla dominante.

Nella ritransizione alla tonica, la certezza di provare amore conduce naturalmente Tamino a immaginare quali azioni intraprendere per dare seguito a questo sentimento, e ciò sfocia in una nuova domanda (vv. 9-12). La relativa risposta nella sezione A' aiuta a sua volta a caratterizzare il sentimento di Tamino. Pur accordando un posto al trasporto fisico, questa risposta non esprime un infiammarsi passeggero dei sensi, un'esaltazione puramente carnale, ma traduce un sentimento nobile e puro che aspira a durare in eterno. La soluzione strutturale prodotta nella sezione A' dal ritorno di una parte del materiale iniziale nella tonalità d'impianto è così sincronizzata con una nuova forma di rivelazione nel testo, che completa la caratterizzazione del sentimento descritto nell'insieme dell'aria.

L'effetto di punteggiatura creato dalle cadenze aiuta ad articolare il piano tonale e si attiene molto strettamente alla punteggiatura del testo, rafforzando in questo modo il parallelismo che unisce la struttura tonale e la progressione drammatica. Così la prima cadenza conclusiva, una cadenza perfetta che segna da vicino la fine della sezione A (battuta 15), coincide con la fine della prima frase del testo. Le due frasi interrogative sono segnate ogni volta da cadenze sulla dominante (battute 25 e 43) con effetto interrogativo, e vengono seguite ogni volta da affermazioni che terminano con cadenze più conclusive: una cadenza sospesa e una cadenza perfetta dopo la prima affermazione (alle battute 29 e 34), e tre cadenze evitate seguite da una cadenza perfetta dopo la seconda affermazione (alle battute 54, 57, 59 e 61).

Oltre all'organizzazione tonale, un elemento capitale per l'emergenza dello stile classico e per l'articolazione di effetti comici risiede nell'utilizzo di un nuovo genere di struttura, abitualmente omofonica, segmentata in brevi frasi, che è dotata di una grande flessibilità ritmica e di una potente facoltà d'integrazione dei materiali motivici eterogenei. La sezione A di quest'aria offre una buona illustrazione di questo genere di scrittura (cfr. fig. 1). Le battute 1-15, corrispondenti alla prima frase del testo, sono costituite da un'introduzione strumentale di due battute, seguita da quattro

segmenti di 4 + 3 + 3 + 3 battute. Ogni gruppo illustra il senso delle parole con una diversa figura convenzionale: nel segmento che segue le due battute introduttive, i grandi salti della parte vocale esprimono la meraviglia prodotta dalla contemplazione del ritratto (battute 3 e 5 con il levare della battuta precedente). Nel raggruppamento successivo, il dialogo sensuale fra i sospiri dell'orchestra e le tenere appoggiature cromatiche della voce (battute 7-9) sembrano superare i pensieri di Tamino, mentre quest'ultimo inciampa nelle sue stesse parole alla ricerca di termini adatti a esprimere i suoi sentimenti amorosi («Ich fühl es, ich fühl es»). Gli ultimi due segmenti producono un effetto di pulsazione tramite l'alternanza fra le note del basso e gli accordi in controtempo (battute 10-11 e 13-14) e indicano la cadenza imposta al cuore di Tamino dal nuovo, misterioso sentimento («mein Herz»).

La brevità e la discontinuità dei segmenti, tipica dello stile classico, rende i rapporti di proporzione molto ben percettibili all'udito. Se certi temi classici presentano articolazioni binarie assai simmetriche (ad esempio con gruppi di otto battute che si dividono in gruppi di quattro, a loro volta suddivisi in segmenti di due), la flessibilità dello stile permette anche di generare strutture dalle proporzioni molto irregolari ma perfettamente coerenti, come in questo caso.

La varietà delle figure impiegate nei diversi frammenti ha per corollario una stupefacente invenzione tematica e una grande flessibilità ritmica. Come si è visto, tutti i segmenti, a eccezione degli ultimi due, sono fondati su temi diversi. Sul piano ritmico, la velocità dei cambiamenti armonici accelera gradualmente nel corso dei primi tre gruppi. L'armonia iniziale abbraccia tre battute, i due accordi seguenti si estendono successivamente su due battute, poi su una battuta, poi la sola battuta 7 presenta tre cambi d'armonia.

La proprietà più sorprendente della struttura classica è la sua capacità d'integrazione, che permette di evitare la disintegrazione e la dispersione, e mantiene una forma di coerenza attraverso la discontinuità del discorso, l'irregolarità del raggruppamento e del ritmo, e l'eterogeneità dei motivi. Questa integrazione è resa possibile dall'azione di diversi fattori coesivi, fra i quali uno dei più potenti risiede nell'organizzazione formale. Nell'aria di Tamino, le battute 3-15 definiscono una struttura di proposizione tipicamente classica (o "frase", secondo la terminologia di Schönberg [1967, pp. 20-24]), i cui tre segmenti producono una forma di integrazione tramite la loro complementarietà sintattica: la presentazione stabilisce dei riferimenti, la continuazione li distorce o li elabora, poi la conclusione riporta una certa stabilità. Così, il segmento iniziale esprime una funzione introduttiva con un materiale motivico caratteristico, l'idea di base (battute 3-4), stabilendo come riferimento un gruppo di due battute. Alle battute 5-6 l'idea iniziale è ripresa con leggere varianti, in modo che la progressione

Figura 1.

Mozart, *Die Zauberflöte*, aria di Tamino, «Dies Bildnis ist bezaubernd schön», mis. 1-15.

Introduzione (2 mis.) Presentazione (4 mis.)

Idea di base

Larghetto Tamino 3 4 5

Dies Bild-nis ist be-zan-bernd schön, wie noch kein Au-ge je ge-

Mib: I I v⁷ v⁷

Continuazione (3 mis.) Conclusione 1 (3 mis.)

fram

6 7 9 10

sehn! Ich fühl es, ich fühl es, wie dies Göt-ter-bild mein Herz mit

I IV v⁶₅ IV I⁶ v⁷ I⁶ IV

Conclusione 2 (3 mis.)

12 13 15

neu-er Re-gung— füllt, mein Herz mit— neu-er Re-gung— füllt.

v (⁶/₄ ⁷) VII⁶₁₅ v⁶ I⁶ II⁶ v (⁶/₄ ⁷) I

Cad. Imperfetta Cad. Autentica

che conduce dal primo al quinto grado sia controbilanciata da quella che conduce dal quinto al primo. La ripetizione variata dell'idea di base alle battute 5-6 rinforza così la funzione di presentazione in più modi: favorisce l'assimilazione del materiale motivico caratteristico, conferma l'instaurazione del gruppo di base di due battute e ribadisce la tonalità d'impianto prolungando l'armonia di tonica. Il prosieguo produce un effetto di intensificazione attraverso l'accelerazione del ritmo armonico, l'impiego di note cromatiche e la frammentazione della lunghezza dei segmenti, che passano da due a una battuta. Nei due gruppi finali (battute 10-12 e 13-15) il ritmo armonico si stabilizza, una progressione cadenzale conferma la tonica iniziale e produce una funzione conclusiva, sospesa la prima volta e poi condotta a termine la seconda.

5. *Il finale d'atto.*

La struttura e il quadro tonale classici possiedono un raggio d'azione molto esteso. Se hanno il potere di articolare un progresso drammatico su una scala tanto minima come la decina di battute di un tema o la sessantina di battute di un'aria, possono viceversa estendersi su molte centinaia di battute grazie allo sviluppo di più sezioni organicamente unificate, chiamate finali d'atto. All'origine, il finale è un breve concertato che crea un culmine d'intensità musicale alla fine di un atto, raggruppando l'insieme delle voci in organico. Questo procedimento conosce una formidabile espansione tramite l'annessione al finale dell'atto di una quota sempre crescente dell'atto stesso, per costituire negli anni intorno al 1760 un lungo passaggio dalla struttura a più sezioni, organizzata in maniera di grande crescendo musicale, che articola sul piano drammatico i colpi di scena e gli improvvisi cambi di situazione tipici di questa parte del libretto. Il finale è spesso descritto come un'opera nell'opera, nella misura in cui, nonostante per il suo intreccio si ricollegli al resto, esso costituisce un'entità musicale e drammaturgica unitaria e autosufficiente [Rosen 1971, trad. it. pp. 350-51]. Uno dei più importanti librettisti di Mozart, Lorenzo Da Ponte, ha redatto un'eccellente descrizione di un finale d'atto, brillante di umorismo, che identifica molti fattori come responsabili degli effetti di unificazione e di intensificazione:

[Il] finale, che deve essere per altro intimamente connesso col rimanente dell'opera, è una spezie di commediola o di picciol dramma da sé, e richiede un novello intreccio e un interesse straordinario. In questo principalmente deve brillare il genio del maestro di cappella, la forza de' cantanti, il più grande effetto del dramma. Il recitativo n'è escluso, si canta tutto; e trovar vi si deve ogni genere di canto. L'adagio, l'allegro, l'andante, l'amabile, l'armonioso, lo strepitoso, l'arcistrepitoso, lo strepitosissimo, con cui quasi sempre il suddetto finale si chiude; il che in voce

musico-tecnica si chiama la «chiusa» oppure la «stretta», non so se perché in quella la forza del dramma si stringe, o perché dà generalmente non una stretta ma cento al povero cerebro del poeta che deve scrivere le parole. In questo finale devono per teatrale domma comparir in scena tutti i cantanti, se fosser trecento, a uno, a due, a tre, a sei, a dieci, a sessanta, per cantarvi de' soli, de' duetti, de' terzetti, de' sestetti, de' sessantetti; e se l'intreccio del dramma nol permette, bisogna che il poeta trovi la strada di farselo permettere, a dispetto del criterio, della ragione e di tutti gli Aristotili della terra; e, se trovasi poi che va male, tanto peggio per lui [Da Ponte 1971, pp. 147-48].

Questa citazione descrive fedelmente la flessibilità della struttura interna del finale d'atto, con la sua serie di piccole sezioni (assolo, duetto, ecc.) di tempi e metri diversi, che si concatenano senza interruzioni. Da Ponte indica bene l'effetto di continuità che deriva dall'eliminazione del recitativo semplice, e l'effetto di intensificazione realizzato dall'accumulo dei personaggi e dall'accelerazione di tempo a fine percorso. Un altro importante fattore d'integrazione risiede nell'unificazione tonale del finale d'atto, la quale fa sì che esso sia interamente sotteso da una tonalità di riferimento con cui ha inizio e conclusione dopo aver toccato una serie di tonalità intermedie. L'unificazione del percorso tonale permette di articolare la progressione dell'azione con effetti di tensione e di soluzione simili a quelli osservati in scala minore nell'aria di Tamino.

Sul piano drammaturgico, il finale si situa a un punto di svolta dell'azione, che conduce a una forma di snodo (almeno nel finale dell'ultimo atto) o a un momento di estrema confusione. Un esempio particolarmente riuscito e famoso di quest'ultimo tipo di situazione è il finale che conclude l'atto II delle *Nozze di Figaro*, «Esci ormai, garzon malnato». Tutto il finale, di una lunghezza smisurata (circa mille battute, cioè intorno ai venti minuti di musica) e di uno stupefacente virtuosismo, è costruito come una sapiente e inestricabile meccanica fondata su un malinteso, che ingenera continue complicazioni e colpi di scena a ripetizione: all'inizio, la contessa e la sua cameriera Susanna sono occupate a travestire da donna il paggio Cherubino. Questa mascherata fa parte di una macchinazione che deve sorprendere il conte in flagrante delitto di infedeltà, per impedirgli di differire ulteriormente il matrimonio fra Susanna e Figaro, richiamandolo ai suoi doveri coniugali. Durante una breve assenza di Susanna, l'arrivo inopinato del conte, di pessimo umore perché sospetta che sua moglie abbia un appuntamento galante, forza Cherubino a chiudersi rapidamente in uno studiolo. Mentre il conte conduce via la consorte per cercare la chiave della stanza dov'è rinchiuso Cherubino, Susanna prende il posto del paggio e quest'ultimo si salva saltando dalla finestra. Al ritorno della coppia, la contessa rivela al conte che è Cherubino a nascondersi nello studio. Ne consegue una serie di colpi di scena: lo stupore del conte (e della contessa) quando Susanna esce dallo studio, l'imbarazzo delle due donne quando il giardiniere viene a lamen-

tarsi che un individuo ha calpestato i suoi fiori saltando dalla finestra, l'arrivo di Figaro che tenta di salvare il gioco fingendo di essere il fuggiasco, l'interrogatorio cui è sottoposto Figaro quando il giardiniere consegna al conte un foglio caduto dalla tasca del paggio, e infine, per portare la confusione al suo culmine, l'arrivo di altri personaggi dell'opera che vogliono impedire il matrimonio di Figaro a causa di un debito non pagato.

Questo finale illustra con brio tutte le convenzioni del genere. L'azione è ricondotta all'intreccio generale pur essendo in se stessa completa, l'accumulo progressivo dei personaggi in scena (che si conclude in un settimino) si associa a una crescente complicazione dell'intreccio: il finale s'inizia e si conclude nella tonalità di riferimento di *mi* bemolle maggiore, modulando per via lungo tutta una serie di tonalità intermedie; il punto di svolta, rappresentato dall'arrivo di Figaro, è segnalato dalla modulazione più repentina (alla terza minore, da *si* bemolle maggiore a *sol* maggiore); e tutta la parte finale raggiunge un'accelerazione vertiginosa (*Allegro assai, Con più moto, Più stretto*) che culmina in uno "stretto" di travolgente frenesia (*Prestissimo*).

Se quello di sfruttare le risorse dinamiche del quadro tonale a fini drammatici non è procedimento esclusivo di Mozart, quest'ultimo resta ineguagliato per la potenza degli effetti drammatici che ne deriva, e per l'ampiezza che vi instilla. D'altra parte, l'estensione del controllo delle relazioni tonali non si limita alle dimensioni del finale d'atto, ma copre intere opere in tutti i suoi lavori della maturità. A partire dall'*Idomeneo* tutte le opere di Mozart (a qualunque genere appartengano, serio, buffo o *Singspiel*) sono effettivamente scritte in una tonalità di riferimento, in cui l'opera ha inizio e conclusione.

6. Le riforme dell'opera seria in Mozart e nei suoi contemporanei.

Il risultato dell'evoluzione dell'opera seria a fine Settecento si allontana talmente dalla codificazione metastasiana che si è finito per collocarla abitualmente in una categoria distinta, definita come opera seria "riformata". Di tale genere non vi è tuttavia un modello unico, e i nuovi tratti che si discostano dalla tradizione metastasiana possono classificarsi a seconda della loro fonte. Certe modifiche risultano dall'evidente influenza di generi diversi dall'opera seria, soprattutto l'opera buffa e la *tragédie lyrique* francese: altri cambiamenti non rimandano in modo evidente a un genere esterno, ma sono forse dovuti a un semplice cambiamento di moda o a una trasformazione del gusto (che si manifestano talvolta simultaneamente in più generi operistici [Sadie 1989, pp. 74-77]). Le opere serie di Mozart, anche quando utilizzano un libretto di Metastasio, illustrano la varietà delle correnti d'influenza caratteristiche della tradizione dell'opera rinnovata.

Fra le trasformazioni generali che si possono imputare all'evoluzione dello stile e al rinnovamento delle mode, si nota l'abbandono parziale o totale della convenzione delle arie di sortita; l'adozione di nuove forme vocali, tra cui gli schemi a due sezioni, come il popolarissimo rondò (che Mozart utilizza tanto nell'opera buffa quanto nell'opera seria); la trasformazione della forma dell'aria col da capo che, pur conservando l'ideale dell'espressione di sentimenti omogenei, si adatta all'evoluzione dello stile classico, e si accosta per gradi alla forma-sonata fino a rendere irriconoscibile lo schema iniziale. Le arie delle opere serie di Mozart permettono di seguire le ultime tappe di questa evoluzione.

L'influenza dell'opera francese sull'opera seria riformata si manifesta principalmente nelle spettacolari realizzazioni sceniche. Nella *tragédie lyrique* da Lully a Rameau, ogni atto si conclude con una scena di grande pompa chiamata *divertissement* o *intermède*, che privilegia danze e cori, e coltiva gli effetti pittoreschi con una musica orchestrale descrittiva e allestimenti scenici spettacolari prodotti da sofisticate macchine teatrali. Taluni compositori attivi nei centri francofoni, come Tommaso Traetta a Parma e Niccolò Jommelli a Stoccarda, cominciano intorno al 1760 a includere effetti simili nell'opera seria [Rushton 1993, pp. 63-64]. Le opere italiane di Gluck scritte negli anni intorno al 1760 presentano così marcate convenzioni dell'opera francese che è preferibile collocarle nella tradizione della *tragédie lyrique* piuttosto che in quella dell'opera seria. Tuttavia esse hanno un'importante influenza sulla tradizione dell'opera seria riformata, ivi comprese le opere di Mozart.

Idomeneo (1781), il primo capolavoro operistico di Mozart che apre brillantemente la produzione della maturità, mostra una manifesta influenza della *tragédie lyrique*. Ciò si spiega in parte col desiderio del compositore di piacere al committente cui l'opera è destinata, l'elettore di Baviera Carlo Teodoro, noto per la sua francofilia [*ibid.*, p. 63]. L'*Idomeneo* sviluppa gli aspetti visivi grandiosi e opulenti cari alla *tragédie lyrique*, includendo effetti scenici impressionanti, balletti e cori (che svolgono un ruolo primario, commentando l'azione e partecipandovi attivamente). Fra le altre scene spettacolari, spicca la pantomima dell'atto I (scena VIII), in cui Nettuno appare sul mare, domina i venti impetuosi e calma i flutti. A Idomeneo implorante pietà, il dio del mare getta uno sguardo minaccioso, poi scompare dietro le onde. Alla scena VI dell'atto II si scatena una tempesta; l'irruzione del mostro marino terrorizza i lidi cretesi e strappa al coro clamori di orrore. Nell'ultimo atto, come si usa nella *tragédie lyrique*, l'opera si conclude con un balletto e una ciaccona.

A completare le convenzioni tipiche della *tragédie lyrique* in generale, si aggiungono numerose reminiscenze specificamente gluckiane: per esempio, la storia è fondata sul racconto di un sacrificio umano, come le due Ifigénie di Gluck, *Iphigénie en Aulide* e *Iphigénie en Tauride*. L'*ouverture* dell'ope-

ra mozartiana si conclude con un motivo ripreso dall'*Iphigénie en Aulide*; la ciaccona ricorda quella della stessa opera; o ancora, l'uso di un gruppo di tromboni nella scena dell'Oracolo di Nettuno un effetto strumentale (che Mozart avrebbe sviluppato notevolmente nella scena della condanna di Don Giovanni), esce dritto dritto dall'*Alceste* [*ibid.*, p. 65].

Un'altra influenza che si fa sentire sull'opera seria riformata è quella dell'opera buffa. Essa si manifesta attraverso l'inclusione di concertati a organico variabile e di finali d'atto, nonché attraverso l'apertura a una maggiore varietà formale, che fa coesistere arie di taglio e di scrittura diversi con arie virtuosistiche più sviluppate e brevi brani semplici. È ciò che si osserva nella *Clemenza di Tito*, dove Mozart mescola arie virtuosistiche con altre intimiste, come l'impressionante «Parto, ma tu, ben mio» di Sesto e la toccante «S'altro che lacrime» di Servilia: egli vi utilizza forme chiuse che si concludono con il ritorno del materiale iniziale e s'avvicinano all'aria col da capo, e forme progressive che comportano uno o più cambiamenti di tempo. Le prime sono illustrate dall'aria di Tito «Se all'impero amici Dei», e le seconde dalla già menzionata aria di Sesto «Parto». La scelta delle forme non risponde solo a considerazioni di ordine musicale, ma contribuisce anche alla caratterizzazione dei personaggi: le forme chiuse, più tradizionali, sono generalmente associate a Tito e traducono la sua sicurezza, la sua tranquillità d'animo; le forme aperte sono viceversa legate ai cospiratori Vitellia e Sesto e contribuiscono a esprimere la loro ansietà e i loro tormenti. La *Clemenza di Tito* mostra anche l'inclusione dei concertati a organico variabile e del finale d'atto nel contesto dell'opera seria, come testimoniano il già citato duetto d'amore «Ah! Perdona al primo affetto» e il finale che conclude il primo atto.

7. Convenzioni dell'epoca e originalità di Mozart.

In linea di massima, studiare le convenzioni dei generi operistici nel Settecento permette di conoscere meglio il contesto in cui lavorò Mozart, e di valutare con più precisione l'originalità del compositore e il debito da lui contratto con la sua epoca. Se Mozart non si è rivelato un importante riformatore dell'opera come era stato Gluck, egli supera tuttavia i suoi contemporanei per un senso molto più raffinato del potenziale espressivo e drammaturgico dei mezzi musicali a sua disposizione, nonché per la complessità e la potenza di concezione delle sue realizzazioni. Una conoscenza insufficiente della produzione operistica settecentesca ha talvolta condotto a giudizi spuri o scorretti su Mozart. Per esempio, la mescolanza di elementi seri e comici nelle sue opere buffe, che nell'Ottocento l'aveva fatto paragonare a Shakespeare, non è unica di Mozart, ma costituisce un tratto tipico dei libretti buffi della sua epoca. D'altro canto, l'originalità di Mo-

zart in rapporto ai contemporanei appare nel virtuosismo di scrittura dei suoi finali d'atto la forma classica probabilmente più complessa accanto a quella del concerto (un genere in cui Mozart si è allo stesso modo rivelato un maestro senza pari). Le opere di Mozart si distinguono anche per l'importanza della scrittura orchestrale e lo sfruttamento delle risorse drammatiche della forma astratta, che un'intensa pratica della musica strumentale aveva contribuito ad affinare.

Questo dominio della scrittura strumentale pura vale a Mozart un posto particolare nella storia della musica occidentale. Egli si rivela uno dei rari compositori ad aver raggiunto pari eccellenza nel campo della musica strumentale e di quella operistica. I più grandi operisti, come Monteverdi, Verdi e Wagner, hanno scritto poca musica strumentale, un genere dove hanno anche avuto una mano meno felice. Le vette operistiche raggiunte da Mozart dipendono in parte dall'aver egli saputo fecondare il suo senso drammatico e la sua scrittura vocale con la sua scienza strumentale. La ricchezza della scrittura strumentale si fa sentire in diversi modi nelle sue opere teatrali: con il ruolo importante dell'orchestra, che non serve da semplice accompagnamento ma partecipa al dramma; con la raffinatezza dell'orchestrazione che fa nascere le atmosfere e rivela un genio di colorista; con la sottigliezza e il dominio della scrittura formale, sviluppata in generi quali la sinfonia e il quartetto d'archi, e messa al servizio di una potente concezione drammaturgica che amplia i sensi delle parole, crea personaggi in carne e ossa, commenta e approfondisce l'azione.

In Mozart, l'importanza della trama musicale conduce il compositore a sviluppare un'estetica che accorda la priorità alla musica, in completa opposizione alle concezioni dei grandi riformatori settecenteschi del genere, Metastasio e Gluck, che asserviscono la musica al testo. In una lettera al padre del 13 ottobre 1781 Mozart afferma:

E io non so. In un'opera la poesia deve essere assolutamente la figlia ubbidiente della musica. [...] Tanto più un'opera deve piacere se l'impianto del testo è stato elaborato bene; ma le parole sono scritte unicamente in funzione della musica, senza mettere qua e là, per amore di qualche miserabile rima (le rime che, per Dio, si dica quel che si vuole, non contribuiscono affatto al valore di una rappresentazione teatrale, ma in compenso possono danneggiarla), parole o intere strofe che rovinano tutto il disegno del compositore; [...] L'ideale sarebbe che si incontrassero un buon compositore, che capisce il teatro ed è egli stesso in grado di combinare qualcosa, e un bravo poeta, come dire una vera fenice [Mozart 1962-75, trad. it. p. 220].

Ma, oltre ai tratti identificabili del contributo offerto da Mozart all'opera del Settecento, lo studio delle convenzioni operistiche permette di rivelare in controluce la parte d'ombra, la faccia nascosta di un'attività creatrice irriducibile alla sua epoca e che, pur esercitando il suo dominio sul pubblico, resta inesplicabile.

- Bauman, Th.
 1985 *North German Opera in the Age of Goethe*, Cambridge University Press, Cambridge.
 1987 *W. A. Mozart: Die Entführung aus dem Serail*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Branscombe, P.
 1991 *W. A. Mozart: Die Zauberflöte*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Brown, B. A.
 1995 *W. A. Mozart: Così fan tutte*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Carter, T.
 1987 *W. A. Mozart: Le nozze di Figaro*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.
- Da Ponte, L.
 1971 *Memorie e altri scritti*, a cura di C. Pagnini, Longanesi, Milano.
- Dent, E. J.
 1960 *Mozart's Operas: A Critical Study*, Oxford University Press, London (ed. it. *Il teatro di Mozart*, a cura di P. Isotta, Rusconi, Milano 1979).
- Durante, S.
 1993 *Mozart and the Idea of Vera Opera: A Study of "La Clemenza di Tito"*, Tesi di dottorato, Harvard University, Cambridge Mass.
- Enn, M. R.
 1990 *Mozart's Slow-Fast Rondo Arias: A Contribution to the Study of Aria Types 1770-1791*, Tesi di dottorato, University of British Columbia, Vancouver.
- Grout, D. J., e Williams, H. W.
 1988 *A Short History of Opera*, Columbia University Press, New York, 3^a ed. (trad. it. *Breve storia dell'opera*, Rusconi, Milano 1985).
- Heartz, D.
 1977-78 *The Creation of the Buffo Finale in Italian Opera*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», CIV, pp. 67-78.
 1980-83 *Mozart and his Contemporaries: "La clemenza di Tito"*, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 275-93.
 1990 *Mozart's Operas*, a cura di Th. Bauman, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- Horsley, P. J.
 1988 *Dittersdorf and the Finale in Late-Eighteenth-Century German Comic Opera*, Tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca N.Y.
- Hunter, M.
 1999 *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- Jacobson, D.
 1993 *Sonata form as a dramatic and unifying force in Mozart's vocal music*, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 113-32.

Massin, B.

1991 (a cura di), *Guide des opéras de Mozart*, Fayard, Paris.

McClymonds, M. P.

1991 "La clemenza di Tito" and the Action-Ensemble Finale in Opera seria before 1791, in «Mozart-Jahrbuch», pp. 766-72.

Mozart, W. A.

1962-75 *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di W. A. Bauer e O. E. Deutsch, 7 voll., Bärenreiter, Kassel (trad. it. in S. Kunze, *Il teatro di Mozart*, Marsilio, Venezia 1990).

Neville, D.

1986 *Mozart's "La Clemenza di Tito" and the Metastasian "opera seria"*, Tesi di dottorato, Cambridge University, Cambridge.

Palisca, C. V.

1991 *Baroque Music*, Prentice Hall, Englewood Cliffs N.J.

Platoff, J.

1984 *Music and Drama in the Opera Buffa Finale: Mozart and his Contemporaries in Vienna, 1781-1790*, Tesi di dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia Pa.

Rabin, R. J.

1996 *Mozart, Da Ponte, and the Dramaturgy of Opera Buffa: Italian Comic Opera in Vienna, 1783-1791*, Tesi di dottorato, Cornell University, Ithaca N.Y.

Rice, J. A.

1987 *Emperor and Impresario: Leopold II and the Transformation of Viennese Musical Theater, 1790-1792*, Tesi di dottorato, University of California, Berkeley.

1991 *W. A. Mozart: La clemenza di Tito*, Cambridge University Press, Cambridge-New York.

Robinson, M.

1972 *Naples and Neapolitan Opera*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *L'opera napoletana. Storia e geografia di un'idea musicale settecentesca*, a cura di G. Morelli, Marsilio, Venezia 1984).

Rosen, Ch.

1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, New York - London; nuova ed. ampliata 1991 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).

1988 *Sonata Forms*, Norton, New York - London 1980, 2^a ed. riveduta (trad. it. *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano 1986).

Rushton, J.

1993 *W. A. Mozart: "Idomeneo"*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.

Sadie, S.

1989 (a cura di), *History of Opera*, Norton, New York - London.

Schönberg, A.

1967 *Fundamentals of musical composition*, Faber, Boston; 2^a ed. St. Martin's Press, New York 1970 (trad. it. *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano 1967).

Stephoe, A.

- 1988 *The Mozart-Da Ponte Operas: The Cultural and Musical Background to "Le nozze di Figaro", "Don Giovanni", and "Così fan tutte"*, Oxford University Press, Oxford.

Webster, J.

- 1991 *The Analysis of Mozart's Arias*, in C. Eisen (a cura di), *Mozart Studies*, Oxford University Press, Oxford, pp. 101-99.

ENRICO FUBINI

Forma-sonata e melodramma

1. *Origine della forma-sonata.*

Com'è noto, la nascita della forma-sonata è avvolta dalle nebbie: sorge pertanto quando il melodramma era ormai un frutto maturo, adulto, dotato di una sua ampia autonomia quanto a forme, a stile, a programmi. Melodramma e forma-sonata sembra che non possano vantare alcuna parentela: destini diversi, età diversa e soprattutto consapevolezza diversa. Il melodramma è nato secondo un ben preciso programma, seguito scrupolosamente o meno, questo poco importa; ciò che conta è che scaturito da un progetto artistico, con una sua poetica, con aspirazioni artistiche musicali e letterarie ben definite. Nella sua lunga storia non ha mai perso la consapevolezza delle sue origini, delle deviazioni dai suoi programmi originari, e proprio per questo il suo cammino è cosparso di polemiche, di dispute, di aspri conflitti, sempre in nome delle sue origini e degli intenti che gli hanno dato vita. Storia quindi di un genere ben definito, di stili e di forme consolidate nel tempo e sviluppatesi per quel determinato genere e confacentesi a quel genere.

Non altrettanto può dirsi per la forma-sonata: sorta silenziosamente e inconsapevolmente, senza proclami, senza dispute, persino senza un nome, attribuitogli solo molti decenni dopo la sua nascita. Non può neppure vantare un luogo preciso in cui abbia visto la luce per la prima volta, considerata la disputa tra i musicologi che la vorrebbero originaria chi della Germania, chi della Francia, chi dell'Italia. Ma ciò che la differenzia soprattutto dal melodramma è la mancanza di un senso preciso della propria identità, di un progetto creativo, almeno nei primi decenni della sua vita. Va detto che la forma-sonata forse più che una forma è uno stile e spesso gli stili si definiscono solamente a posteriori, a opera dei musicologi più che dei musicisti che gli hanno dato origine. Inoltre è importante ricordare che la forma-sonata nasce come uno stile per la musica strumentale, per conferire a quest'ultima la capacità di definire i propri caratteri con quella ricchezza di sfumature, con quella capacità di articolazione, con quella pienezza di significati che sembrava non possedere e di cui, almeno i suoi critici illuministi, l'accusavano di essere priva.

Comunque, a uno sguardo superficiale tra forma-sonata e melodramma sembrano esserci ben poche possibilità di rapporti: due vicende diverse, due

generi radicalmente diversi. La forma-sonata muove i suoi primi passi quando il melodramma ha ormai una storia di quasi due secoli alle spalle e quindi con stile, movenze, forme ormai consolidate. Ognuno dei due generi sembra che debba proseguire la propria strada – l'uno nel campo della musica strumentale, l'altro nel campo della vocalità e del teatro – senza interferenze, senza commistioni inopportune, ognuno con la propria storia e i propri problemi. E in effetti questo sembra spesso essere lo schema storiografico di molti libri di testo di storia della musica.

2. *Forme vocali e forme strumentali.*

Ma il discorso va approfondito, e se si vuole afferrare appieno il senso e le modalità di una possibile relazione tra forma-sonata e melodramma va fatto un passo indietro per ritornare ancora una volta alle tanto discusse origini del melodramma. Gli anni e i decenni che hanno visto la nascita del melodramma sono gli stessi che, anche se in modo meno vistoso e con meno proclami, hanno visto la nascita della musica strumentale come genere autonomo. Melodramma e musica strumentale nascono da un medesima premessa, cioè dall'affermarsi della monodia accompagnata, anche se il nuovo linguaggio è stato accolto in modo molto più radicale, per ovvi motivi, dal melodramma rispetto alla musica strumentale, che spesso ha operato ampi compromessi con il precedente stile contrappuntistico. Pertanto per i musicisti, strumentali e vocali la monodia accompagnata ha rappresentato il nuovo linguaggio con cui bisognava imparare un po' alla volta a *parlare* e a esprimersi. Se nei primi decenni di vita del melodramma le forme vocali erano di fatto indipendenti da quelle strumentali, ben presto si è verificata un'osmosi e le forme dell'uno non tardarono a influenzare quelle dell'altro. Già nella seconda metà del Seicento il melodramma recepisce se non proprio le forme almeno la *grammatica* e la *sintassi* della musica strumentale, la quale, in virtù di una tradizione difficile a rompersi, aveva continuato a servirsi delle forme contrappuntistiche senza mai del tutto rompere con il passato. La spinta verso la musica che si era manifestata all'interno della struttura melodrammatica, il suo progressivo allontanarsi dagli ideali originari sempre vagheggiati e mai raggiunti del *recitar cantando* per accogliere forme musicali più differenziate, hanno spinto il melodramma a riaccostarsi alla musica strumentale e al tempo stesso il musicista strumentale non ha potuto sfuggire al fascino del canto, della melodia, dell'aria che s'insinuava a poco a poco anche all'interno della struttura strumentale.

Dalla metà del Seicento, per tutta l'età barocca si può assistere a una progressiva osmosi delle forme strumentali e vocali. Il melodramma nel suo definirsi secondo lo schema delle forme chiuse ha assorbito le forme mu-

sicali del barocco strumentale in modo sempre più massiccio; ma d'altro canto non si può dire che la musica strumentale non abbia assorbito la melodicità canora del melodramma, soprattutto nei movimenti lenti e grazie anche all'espandersi e al perfezionarsi di strumenti melodici quali il violino che poteva far concorrenza alla voce umana. Le forme strumentali e le forme vocali nell'età barocca si sono sempre più avvicinate tra loro e si direbbe che proprio la sensibilità musicale del barocco tendesse a unificare il vocale con lo strumentale. Se si pensa ad esempio al concerto tripartito vivaldiano non si può non rilevare come lo si ritrovi tal quale in tante *ouvertures* di melodrammi settecenteschi e non solo in quelli dello stesso Vivaldi. E viceversa il violino di tanti concerti solisti di Vivaldi e di tanti altri musicisti della prima metà del Settecento suona come se fosse su un palcoscenico immaginario con lo stesso protagonismo, con lo stesso piglio e la stessa *verve* del cantante d'opera che intona la sua aria. La stessa idea di solista come è stata realizzata nella musica barocca, in particolare nel Settecento, non può non ricordare il medesimo modello vocale nel melodramma.

Ma in questa indubbia osmosi di forme c'è qualcosa di ancora più importante che apparenta le forme strumentali con quelle melodrammatiche. Il modello di melodramma che ha trionfato in tutta Europa nel Settecento è quello metastasiano che si potrebbe definire, in via del tutto approssimativa, come il trionfo di una visione schematica degli *affetti*. I personaggi sono sempre definiti senza chiaroscuri, o tra i buoni o tra i cattivi. Così gli *affetti* o i sentimenti che provano i personaggi sono sempre ben delineati, gioia o dolore, allegria o tristezza, con ben poche possibilità di sfumature intermedie. Evidentemente questa tipologia sentimentale ed emotiva che si ritrova nel libretto di modello metastasiano dell'opera seria ha un ben preciso riscontro nella musica, dominata anch'essa dalla teoria degli affetti. Ogni espressione musicale, ogni tema, ogni frase deve essere caratterizzata da un ben preciso *affetto* e in virtù di questo carattere può adattarsi a esprimere e ad accompagnare i personaggi e gli stati d'animo che essi provano. C'è e ci deve essere quindi una ben precisa corrispondenza sul piano emotivo tra musica e parola, tra espressione verbale ed espressione musicale. La medesima teoria degli affetti vale anche per la musica strumentale, dove un determinato tema, una determinata melodia, un determinato seguito di accordi si comportano come un personaggio d'opera e devono avere quindi una ben precisa caratterizzazione dal punto di vista emotivo. Ne risulta una specie di vocabolario degli affetti dove tutto è rigidamente predeterminato, dove tutto è per così dire catalogato secondo una norma precisa. Il risultato è indubbiamente un certo schematismo dei sentimenti, dove poco spazio è lasciato all'imprevisto e alle sfumature, dove ogni carattere rientra in un quadro già fissato in precedenza, dove ogni atteggiamento emotivo non lascia spazio a equivoci e risponde a una ben precisa ca-

talogazione. E ciò vale sia per le opere vocali sia per quelle strumentali. Si può capire come sia potuto accadere che Vivaldi abbia scritto prima la musica dei quattro concerti delle stagioni, tra le opere più alte del barocco strumentale, e solo in un secondo tempo i sonetti che si adattano perfettamente, verso dopo verso, al fluire della musica, la quale già era stata composta seguendo la teoria degli affetti e il cui fluire avveniva entro un quadro ben determinato di forme e figure affettive.

3. *Dal melodramma alla forma-sonata.*

La crisi del melodramma metastasiano è parallela alla nascita della forma-sonata. Ci si può chiedere se il fatto sia casuale o se ci possa essere un rapporto tra i due eventi. Non è semplice individuare un ipotetico parallelismo tra due ordini di eventi così diversi e apparentemente così distanti. È necessario pertanto approfondire le motivazioni che hanno portato all'invenzione della forma-sonata. Come già si è detto la forma-sonata nasce senza una precisa coscienza della propria identità. Viene alla luce silenziosamente, senza polemiche, senza fanfare, frutto di una lenta ma sicura evoluzione delle forme strumentali del barocco. Sorge quindi come un nuovo stile per la musica strumentale, come una nuova coscienza del potere e della portata della musica strumentale pura di fronte allo strapotere del melodramma settecentesco. Se si pensa al lavoro teorico e persino filosofico che ha accompagnato la nascita del linguaggio armonico-tonale e del melodramma come sua diretta conseguenza, può far meraviglia che questa grande invenzione del classicismo viennese, la forma-sonata, si sia imposta senza alcuna polemica, senza apparenti contrasti o resistenze, senza apparati teorici che la spieghino e la giustifichino, senza una parallela riflessione e una chiara coscienza delle sue implicazioni musicali e non solo musicali. Anche Haydn, passato alla storia come l'inventore della forma-sonata o per lo meno come il musicista che l'ha codificata, fissata e compiutamente realizzata nella sua struttura definitiva, non doveva essere del tutto consapevole di quale lascito rappresentassero i suoi quartetti alla storia della musica. Quando compose i sei Quartetti dell'op. 33, dedicati al Granduca Paolo di Russia, precisava nella dedica che si trattava di musica scritta in «una maniera speciale e del tutto nuova», ma probabilmente voleva alludere alla sistematicità con cui veniva applicata nei suoi quartetti lo schema sonatistico piuttosto che a una sua vera e propria invenzione, o forse ancor più al modo di far dialogare gli strumenti del quartetto. Senza dubbio, per i contemporanei, l'affermarsi della forma-sonata doveva aver significato anzitutto una rivendicazione dell'autonomia del genere strumentale di fronte al vocale che trovava il suo trionfo nel melodramma.

4. *L'autonomia delle forme strumentali.*

Questa rivendicazione si pone contro corrente rispetto alle idee più correnti dell'età dell'Illuminismo: i filosofi e i critici del tempo, salvo rare eccezioni, amavano ben poco la musica strumentale, accusata soprattutto di insignificanza e di edonismo. Si è spesso accusato gli illuministi di arido razionalismo, d'incomprensione per i moti del sentimento, per le sottigliezze emotive. In realtà il rifiuto della musica strumentale non ha la sua radice in questo presunto iper-razionalismo degli illuministi, quanto piuttosto nella loro forte e comune aspirazione a un'arte *impegnata*, che coinvolga tutto l'uomo e che non si limiti a sfiorare i sensi, ad accarezzare l'udito, che non sia l'estrema frivolezza dell'uomo che rifiuta ogni impegno etico e artistico. Se si vuole interpretare la musica dell'età classica viennese come il nuovo linguaggio musicale che per molti aspetti si può contrapporre al rococò e allo stile galante, si può cominciare a intravedere che vi è una qualche parentela di fatto tra l'ideale illuministico verso un'arte che parli al cuore e alla ragione, che comunichi pensieri, che rappresenti un insegnamento, un messaggio nel senso più profondo del termine, e il nuovo *linguaggio* della scuola viennese che ha trovato nella forma-sonata la sua articolazione più complessa, le possibilità più ampie di esplicitarsi. Il fatto è che gli illuministi non si sono accorti delle trasformazioni che stavano avvenendo sotto i loro occhi a partire dalla seconda metà del Settecento, a ritmo sempre più incalzante soprattutto nel campo della musica strumentale. La loro perdurante polemica, salvo poche eccezioni, nei confronti di quest'ultima va vista perciò non tanto come un fenomeno di sordità ai valori prettamente musicali, che a loro giudizio avrebbero dovuto essere integrati con i valori ben più alti espressi dal linguaggio poetico, ma come una polemica nei confronti di un ben determinato tipo di musica strumentale: quella che assolveva istituzionalmente a un uso accessorio, ornamentale, quale accompagnamento più o meno essenziale a pranzi, feste, nozze, balli di corte, in posizione sempre subordinata e marginale. Questo uso della musica, connesso tra l'altro anche a una ben determinata classe sociale contro la quale era spesso diretta la *vis* polemica dei *philosophes*, era perfettamente congeniale a una struttura semplice, che permettesse un ascolto distratto e marginale, che non impegnasse eccessivamente le facoltà intellettuali per poterla seguire. Così le emozioni suscitate dalla musica dovevano avere una rilevanza immediata ed evocare senza equivoci o sottigliezze fuori luogo i sentimenti adeguati e consoni all'attività che accompagnavano. Questa poetica, del tutto confacente allo stile galante e che ha trovato i suoi codificatori in Quantz, in C. Ph. Emanuel Bach, in Leopold Mozart e in tanti altri filosofi, critici e musicisti del Settecento, derivava dalla ben nota teoria degli affetti. La musica era di fatto un linguaggio ausiliare e a volte sostitutivo del linguaggio ver-

bale, anche se molto più semplice e schematico di quest'ultimo, e si poteva compendiare in un numero abbastanza esiguo di *affetti* o di emozioni per convalidare e a volte rafforzare le corrispondenti espressioni verbali. In questa prospettiva appare del tutto logico che la musica trovasse il suo uso più consono unita al linguaggio poetico del melodramma. All'inferiorità congenita del linguaggio musicale sopprimeva la poesia, necessaria integrazione alla scarsa rilevanza intellettuale della musica. Il ristretto e povero vocabolario degli affetti in cui venivano ridotte e confinate le possibilità semantiche della musica, quando quest'ultima veniva usata senza l'appoggio e l'integrazione della poesia, si riduceva a suscitare emozioni e sentimenti in concomitanza ad altre attività di cui si presentava come piacevole accompagnamento. Si giustificava così la famosa *boutade* di Fontenelle «Sonate, que me veux tu?», ripresa tante volte per tutto il Settecento e non ultimo ancora da Rousseau, proprio a indicare l'irrilevanza semantica di una musica fatta per il divertimento e l'ozio di pochi. Perciò alla musica strumentale gli illuministi contrapponevano il melodramma italiano, in cui sembrava che i sentimenti trovassero piena espressione, in cui riconoscevano gli echi del grande teatro greco, teatro di massa, di popolo, come poteva essere il teatro ateniese di Sofocle o di Euripide, in cui si agitavano grandi passioni. «Niente spirito, niente epigrammi, niente pensieri leggiadri», affermava Diderot (cfr. *Le Neveu de Rameau*): ci voleva un teatro atto a coinvolgere tutta una collettività nelle sue emozioni più profonde. Il salotto aristocratico non era fatto per questo tipo di espressione "forte" e "naturale" e la musica che vi si eseguiva – come diceva Rousseau – non era che un "brusio" e un futile divertimento consono alla società aristocratica.

Gli illuministi non avevano in alcun modo percepito che la musica strumentale andava evolvendosi verso altri lidi e che lo spirito della musica galante stava ormai tramontando. Il nuovo linguaggio e il nuovo stile che andavano maturando nell'Europa dei lumi lasciavano intravedere un ben altro impegno espressivo da parte del musicista da giustificare un uso del tutto autonomo della musica strumentale.

Quando sulla scena viennese ed europea comparvero i Quartetti dell'op. 33 di Haydn, culla della forma-sonata, nel campo melodrammatico il modello metastasiano stava ormai entrando in crisi. Le opere serie si facevano sempre più schematiche nel meccanismo narrativo, più fredde nel dipingere sentimenti sempre più stereotipi; d'altro canto l'opera buffa italiana aveva ormai perso la sua originaria carica eversiva e aggressiva e tendeva sempre più al genere *larmoyant* e al patetico. Se si eccettua il teatro di Gluck che proprio in quegli anni si pone un po' come il coronamento delle esigenze e delle attese illuministiche, si verifica un certo sfasamento tra la musica strumentale e il teatro melodrammatico; la prima avviata a un radicale seppur inconscio rinnovamento del proprio stile e del proprio linguaggio, il secondo ancora legato per lo più a un ormai stanco modello tardo-metastasiano,

al divismo dei cantanti, alle forme rigidamente chiuse e preordinate secondo schemi affettivi e strutturali ben collaudati ma ormai usurati dal tempo.

Per la prima volta forse, nella forma-sonata, la musica si organizza in un linguaggio sintatticamente complesso e non preso a prestito da altri linguaggi; la *suite* era strutturata secondo il modello delle danze, e quindi di una cerimonia sociale; il concerto grosso e quello solistico, tripartito, vivaldiano, pur avviando un processo di formazione di un linguaggio musicale autonomo, rifletteva da vicino le forme e gli stilemi del teatro melodrammatico. Solo la forma-sonata realizza per la prima volta compiutamente l'aspirazione a una musica che parli un *suo* linguaggio in un ambito *suo* proprio. Per usare una metafora letteraria si potrebbe avanzare l'ipotesi che la forma-sonata abbia creato non solo una nuova sintassi musicale ma una struttura *narrativa* paragonabile in letteratura a quella del romanzo moderno. L'accusa che muovevano gli illuministi alla musica strumentale – di non riuscire a *parlare*, a comunicare, a esprimere in modo compiuto ma solamente a sfiorare i sensi – viene di fatto superata proprio nell'impianto linguistico e narrativo della forma-sonata. Così come il romanzo moderno nella sua parabola storica, pur in una struttura abbastanza omogenea, ha sviluppato diversi significati, diversi tipi di vicende e di personaggi, e si è fondato su presupposti etico-politici diversi e a volte contrastanti, così la forma-sonata, bitematica e tripartita, come solitamente la si definisce, ha potuto, grazie alla sua estrema plasticità e duttilità, incarnare ideali musicali ed extra-musicali radicalmente diversi.

Si direbbe pertanto che il nuovo linguaggio e il nuovo stile della musica strumentale a partire dall'invenzione della forma-sonata, con la ricerca dell'autonomia si distacchi radicalmente non solo dalle forme del barocco ma anche dalla precedente indubbia parentela cui si è accennato tra le forme melodrammatiche e quelle strumentali. Le due musiche sembrano ormai camminare per destini diversi e indipendenti, senza più comunicazione tra loro. In realtà tale distacco è solo apparente e la parentela, a un esame attento, è sempre ravvisabile, anche se forse in modo più indiretto e forse più metaforico, con la nuova opera che andava affacciandosi sulla scena europea dopo il modello metastasiano.

5. La forma-sonata e la "narrazione musicale".

Si è detto che la forma-sonata inaugura in un certo senso una nuova era nella storia della musica per quanto riguarda la ricezione, la produzione e il contesto sociale in generale in cui la musica si colloca. La forma-sonata, sia nelle sue versioni cameristiche (quartetto, sonata per pianoforte, duetto, trio, ecc.), sia nelle sue versioni orchestrali (concerto, sinfonia, ecc.) sono destinate a un pubblico più borghese e meno aristocratico, con una disponibilità molto maggiore a un ascolto più attento e meno distratto e mar-

ginale rispetto alla precedente musica galante. Infatti la *vicenda* musicale che si esprime nella forma-sonata è più complessa, ed è inserita in un contesto più articolato e più intricato tale da richiedere una piena disponibilità emotiva e intellettuale all'ascoltatore. Per rimanere ancora nella metafora si potrebbe dire che la musica barocca tendeva a dipingere un quadro statico di affetti, dove raramente c'erano sorprese perché tutto era rigorosamente previsto, come accuratamente dipinto e descritto in un quadro: le poche divagazioni e sorprese erano riservate agli abbellimenti che avevano appunto questa funzione accessoria di portare un piccolo diversivo dinamico alla sostanziale unità statica del quadro. Nella musica del classicismo viennese, cioè nella forma-sonata, si mira invece a una *narrazione* complessa di una vicenda ovviamente musicale e come ogni narrazione deve avvenire all'interno di una dinamica temporale dove il movimento domina sovrano generando numerosi imprevisti e diversivi.

Si è parlato di romanzo moderno a proposito della forma-sonata e della loro non casuale contemporaneità per quanto riguarda la nascita, e in effetti si può immaginare una certa parentela metaforica tra la struttura del romanzo e quella della forma-sonata. I temi della sonata si caratterizzano per la loro personalità e grazie a questa si pongono in relazione l'uno con l'altro in un confronto dinamico da cui scaturisce il *dramma* musicale, proprio come i personaggi di un romanzo in cui la diversità dei caratteri e delle situazioni in cui si trovano fa scattare la dinamica della vicenda, altrimenti impossibile. La drammaticità dell'azione e il conseguente intreccio di sentimenti spesso contrastanti, il loro lento sorgere e rafforzarsi si sostituisce alla precedente descrizione statica del singolo sentimento. In questa prospettiva si può ben dire che la forma-sonata in termini generali rompa con la logica musicale del barocco, e più in particolare con la logica musicale e con la poetica del melodramma settecentesco di modello metastasiano.

Anche il melodramma non tardò ad adeguarsi a una nuova logica. Se il teatro mozartiano può in qualche modo porsi come il nuovo modello all'interno del quale la logica sonatistica lascia abbondanti tracce, anche la stessa forma-sonata risente della nuova teatralità drammatica del melodramma mozartiano, anzi in qualche modo si può affermare che la nuova teatralità non solo lascia una fortissima impronta nella forma-sonata ma che è proprio la forma-sonata a portare dentro di sé, nella sua struttura, quest'impronta di teatralità. Se il vecchio teatro metastasiano era caratterizzato da una sostanziale staticità dei personaggi e delle situazioni drammatiche, il nuovo teatro mozartiano è caratterizzato da una dinamicità drammatica sconosciuta al teatro precedente, *azione* drammatica che è assai simile a quella che la forma-sonata realizza musicalmente nelle sue nuove forme e nel nuovo stile musicale. Vi è quindi un sostanziale incontro e una complicità di fondo tra le nuove strutture teatrali e le nuove strutture sonatistiche, rese possibili da un'omogeneità nello spirito e nelle forme.

L'autore in cui tale fenomeno è piú concretamente avvertibile è Mozart, sia per quanto riguarda la musica strumentale (si pensi in particolare al concerto per pianoforte), sia per quanto riguarda il teatro melodrammatico. Il travaso di esperienze da un campo all'altro nello stesso autore ha fatto sì che si generasse un'omogeneità stilistica tutta particolare, e un'attenta analisi rivela quanto la nuova esperienza teatrale si riversi nel sonatismo mozartiano e viceversa quanto il nuovo stile sonatistico mozartiano impregni di sé le forme drammatiche del suo teatro.

6. *Forma-sonata e stile classico.*

Si è già detto che la forma-sonata piú che una forma è uno stile, anzi potremmo aggiungere un insieme di stili. Tanto è vero che se grossomodo la forma-sonata usata da Haydn si pone come modello ai posteri e Mozart, Beethoven, Schubert, sino a Brahms e oltre la usarono all'incirca secondo la medesima struttura formale, i risultati, dal punto di vista espressivo e stilistico, saranno assai diversi. Si è evidenziato il valore teatrale e drammatico della forma-sonata in molta musica di Mozart, ma non altrettanto si potrebbe dire per quanto riguarda la musica di Haydn, e persino all'interno di uno stesso autore si può osservare come la forma-sonata usata ad esempio da Mozart nei suoi quartetti abbia un significato e una portata espressiva assai diversi rispetto a quando viene usata nei concerti per pianoforte. Parlare in termini generali di forma-sonata peraltro ha poco senso perché se dal punto di vista formale essa si presenta all'incirca sempre identica o quasi nelle sue linee essenziali in tutti gli autori e in tutti i generi musicali, non altrettanto si può dire per il suo intrinseco valore espressivo e stilistico. Il quartetto di Haydn, passato alla storia come il genere in cui si è compiutamente realizzata la forma-sonata, a partire dai Quartetti dell'op. 33, non ha infatti alcuna valenza drammatica e non ha alcuna relazione con le successive realizzazioni sonatistiche di Mozart, di Beethoven o di Schubert. Il suo valore è soprattutto discorsivo, e il tutto si svolge, come è stato osservato dallo stesso Goethe (cfr. *Kunst und Altertum*), come in un salotto in cui «quattro personaggi parlano e discutono animatamente ma sempre civilmente ed educatamente». Haydn ha il dono di saper discorrere e conversare; il quartetto è lo strumento principe attraverso cui si realizza questa capacità di colloquiare che si rivela soprattutto nello sviluppo: un colloquiare che non è lo scambio di futili battute in un salotto, o il piacevole e distratto brusio attorno a una mensa imbandita. Haydn è un sapiente narratore e la struttura della *sua* forma-sonata è finalizzata alla costruzione di un racconto denso, con vari personaggi e vicende complesse, con un inizio e una fine ben precisi. Il suo romanzo-sonata va seguito passo passo dall'ascoltatore con attenzione e partecipazione, rincorrendo le varie fasi in

cui si snoda la vicenda. In questo tipo di *romanzo* è implicito un insegnamento, uno sfondo etico che governa la vicenda: una lezione di severità e di serietà morale, la fede nella ragione costruttrice, nella coerenza del discorso, nel valore del proprio lavoro artigianale, e infine la fede nella capacità della musica di reggersi autonomamente come discorso pienamente valido senza bisogno di ricorrere a espedienti, a virtuosismi di sorta, emotivi o tecnici. Ancora Goethe scrive acutamente di Haydn che «fa senza esaltazione ciò che fa», con «innocenza e ironia» (*ibid.*), lontano in fondo, possiamo aggiungere, dai turbamenti e dalle improvvise malinconie *Sturm und Drang* come dal *pathos* drammatico mozartiano.

Anche il quartetto di Mozart, si è detto, non ha le stesse valenze espressive e stilistiche rispetto ad altre opere quali i suoi melodrammi o i suoi concerti e le sue sinfonie. Per cui il discorso delle rispettive influenze delle forme melodrammatiche sul sonatismo e viceversa del sonatismo sulle forme melodrammatiche non può essere generalizzato ma va visto entro ambiti, autori e generi ben definiti. Il grande vantaggio della forma-sonata è la sua grande plasticità, cioè la sua capacità formale di adattarsi a esigenze espressive diverse se non addirittura contrastanti e di contenere in sé potenzialità assai ampie, e di qui deriva la sua fortuna storica. Si spiega così come abbia potuto sopravvivere alle più diverse avventure stilistiche dalla seconda metà del Settecento sino praticamente al nostro secolo. Certo la forma-sonata o meglio lo stile sonatistico ha al suo interno potenzialità drammatiche notevoli, anche se non sempre vengono sfruttate da tutti i musicisti che si ricollegano a questo ambito stilistico. Se Haydn ha piegato la forma-sonata verso lidi espressivi ben lontani dal drammatico (e non a caso la vocazione e il temperamento di Haydn sono lontani dalla drammaticità teatrale) così anche Schubert e Brahms in tutt'altra epoca hanno sfruttato le potenzialità del sonatismo piuttosto verso l'elegiaco e il narrativo.

7. *Teatralità del sonatismo classico.*

Indubbiamente l'autore dove meglio si può verificare questa convergenza di sonatismo e forme melodrammatiche è senza dubbio Mozart, non tanto nei quartetti quanto nei concerti, anche se un elemento teatrale è presente in tutta la sua musica e infatti si può ben affermare che tutta la sua produzione musicale, anche quella strumentale, è impregnata di spirito melodrammatico. Ma il suo senso del teatro si colloca ben presto in un orizzonte psicologico e stilistico assai diverso rispetto al modello metastasiano ancora imperante nella seconda metà del Settecento. Le forme musicali del barocco, così architettonicamente definite e costruite, erano perfettamente congeniali al teatro metastasiano e a una sostanzialmente statica *pittura* degli affetti secondo i canoni dell'estetica settecentesca. Nella tradizionale di-

sputa se nel melodramma dovesse prevalere la musica o la parola, è evidente che secondo l'ottica settecentesca si faceva sentire l'imperiosa esigenza che la parola dovesse dominare sovrana per timore che la musica prendesse la mano e la sua logica dovesse prevalere. La musica era sentita come un elemento indefinito e in qualche modo pericoloso e ambiguo proprio per le sue potenzialità eversive, per la sua dinamica che rischiava di sconvolgere il quadro affettivo garantito dall'interna razionalità della parola.

Mozart ha sconvolto questo schema dell'estetica settecentesca, affidando invece alla musica il compito di dare forma e vita al quadro drammatico, alle sue linee portanti, alla sua dinamica interna. «Le parole sono scritte solo in funzione della musica» [lettera al padre del 13 ottobre 1781, in Mozart 1981, p. 212], afferma Mozart in una sua famosa lettera al padre che chiarisce in modo inequivocabile la sua poetica melodrammatica. In questa prospettiva, rivoluzionaria per l'epoca, la musica deve e può assumere la funzione drammatica affidata precedentemente alla parola; non le forme musicali del barocco ma il nuovo stile sonatistico si presta a questa nuova funzione. Mozart non era un teorico, ma era tuttavia pienamente consapevole di alcuni principi estetici inerenti alla sua nuova concezione melodrammatica e aveva perfettamente capito quanto lo stile sonatistico fosse in grado di rappresentare più di qualsiasi altro stile precedente la sua nuova concezione drammatica, proprio perché esso già contiene i germi, da un punto di vista formale, beninteso, di un dramma caratterizzato da un profondo dinamismo interno. Indubbiamente dove lo stile sonatistico ha trovato il terreno più fertile per svilupparsi è nelle opere comiche, in quelle su libretto di Da Ponte. Il geniale librettista di Mozart aveva perfettamente capito quale rivoluzione musicale fosse implicita nello stile sonatistico e di quale nuovo tipo di libretto avesse perciò bisogno Mozart: non più commedia di personaggi ma commedia di situazione, dove i casi della vita, gli intrecci comici o drammatici (ma il comico e il drammatico nella realtà concreta della vita non sono forse indissolubilmente congiunti?) rappresentano la molla per una nuova dinamica con le sue tensioni e risoluzioni, proprio secondo quello schema formale che lo stile sonatistico già contiene al suo interno. Concezione musicale e concezione drammatica si fondono perfettamente nella nuova opera mozartiana perché sono assolutamente congeniali una rispetto all'altra. I libretti di Da Ponte sono capolavori; ma anche libretti mediocri possono dar vita a capolavori operistici, perché è la musica a conferire spessore drammatico alle situazioni del testo.

8. *Forma-sonata e teatralità da Metastasio a Mozart.*

Questo discorso, che potrebbe essere ampiamente dimostrato attraverso un'analisi testuale, deve essere completato percorrendo la via inversa,

cioè evidenziando quanto lo stile melodrammatico, e in particolare il nuovo teatro di situazione che faceva la sua comparsa alla fine del Settecento ancora accanto al teatro metastasiano e ai suoi personaggi staticamente delineati, abbia influenzato il nascente stile sonatistico. È vero che sembra che quest'ultimo sia nato in ambiente lontano le mille miglia dal teatro melodrammatico, cioè in ambiente strumentale. Ma è anche vero che si è poi sviluppato con un'impetuosità travolgente nelle mani di Mozart nel teatro e parallelamente nella musica strumentale. L'opera buffa in particolare, con i suoi rapidi mutamenti di scene, di umore, di situazione, con le sue trovate, le sue improvvise soluzioni-risoluzioni non può non avere influenzato lo sviluppo della forma-sonata. Il concerto mozartiano infatti, più di ogni altra forma strumentale, ha risentito della dinamica propria del teatro melodrammatico. Forse senza il teatro mozartiano non sarebbe nato neppure il concerto solistico, ma si può sostenere anche la tesi contraria. Indubbiamente le due forme sono strettamente interdipendenti. E ciò è stato osservato anche da illustri studiosi come Rosen. Quest'ultimo osserva a proposito del concerto:

L'aspetto più importante della forma del concerto è che il pubblico si aspetta l'entrata del solista, e quando egli smette di sonare l'attesa ricomincia. Sotto questo aspetto si può dire che la forma del concerto data dal 1775, ed è perciò che esso è tanto strettamente legato all'aria operistica; in effetti un'aria come "Martern aller Arten" da *Die Entführung aus dem Serail* non è altro che un concerto per parecchi strumenti solisti, in cui il soprano è soltanto il solista più importante di un gruppo concertante. Questo rapporto raggiunge il massimo alla fine del Settecento: ciò che il periodo classico fece fu essenzialmente di rendere il concerto una forma drammatica, e questo nel modo più letteralmente teatrale: bisognava che fosse evidente che il solista era qualcosa di diverso dagli altri strumenti dell'orchestra [1971, trad. it. p. 224].

Se non si può non essere sostanzialmente d'accordo con le affermazioni e con tutta l'impostazione che Rosen dà al problema, possono sorgere dubbi su quanto afferma subito dopo il passo citato. Infatti così aggiunge Rosen:

Nel concerto barocco il solista (o i solisti) facevano parte dell'orchestra, e suonavano insieme a essa; il contrasto di sonorità veniva ottenuto facendo tacere il ripieno, o gli strumenti non solisti dell'orchestra, mentre i solisti continuavano. Gli effetti drammatici erano praticamente nulli nel primo Settecento, eccettuata l'entrata dell'orchestra al completo [*ibid.*].

In realtà, gli effetti drammatici ci sono anche nel concerto barocco, che ha una parentela strettissima con le coeve forme del melodramma, come si è in precedenza affermato. Ma si tratta di tutt'altra drammaticità da quella del concerto mozartiano.

Si è già detto come la drammaticità dell'opera metastasiana sia sostanzialmente statica; il concerto vivaldiano, ad esempio, quello che forse in modo esemplare riflette meglio la parentela tra le forme strumentali e quel-

le operistiche, dipinge i sentimenti secondo la stessa tipica drammaticità del teatro del tempo. Come non percepire negli Adagi dei concerti l'andamento, la struttura emotiva delle Arie operistiche? O ancora le *ouvertures* delle opere non sono forse la copia di un concerto, con le loro tensioni e risoluzioni un po' stereotipe e il loro convenzionalismo sia strumentale che operistico e la loro capacità di adattarsi a qualsiasi contesto operistico?

Il concerto mozartiano opera pertanto un vera e propria rivoluzione rispetto al concerto barocco, e senza dubbio a questa rivoluzione hanno contribuito in modo decisivo lo spirito e le forme della nuova e rivoluzionaria opera buffa, in tutto e per tutto coeva. Il ruolo del pianoforte, nel concerto mozartiano, è paragonabile a quello del protagonista di un'opera, con il complesso meccanismo di attese, deluse a volte, ricompensate altre volte, risoluzioni improvvise, complicazioni, divagazioni, avventure tonali di estrema complessità ma che sempre portano, prima o poi, all'attesa risoluzione. La funzione dramatizzante del pianoforte è resa possibile dal fatto che esso porta un materiale tematico quasi sempre diverso rispetto all'orchestra e che perciò l'esposizione del solista non è mai una ripetizione: lo stile sonatistico adottato nei concerti è di per sé drammatico, almeno nell'uso che ne fa Mozart e ne farà poi Beethoven. La drammaticità deriva proprio dal contrasto tra il solista e l'orchestra, all'interno di un tessuto sonatistico che non significa mai applicazione di uno schema formale astratto. Indubbiamente c'è stata un'influenza reciproca tra lo stile sonatistico e lo spirito melodrammatico che si manifesta nella musica di Mozart, non solo nelle sue opere ma in tutta la sua musica. D'altra parte sarebbe strano pensare che le forme del melodramma non abbiano influenzato le parallele forme della musica strumentale e viceversa, e non c'è bisogno di arrivare sino a Mozart per scoprire questa elementare verità; e per quanto vi sia stata nella storia della musica una certa autonomia e indipendenza dei *generi* è impensabile una separatezza tale per cui i generi potessero vivere senza che i musicisti riversassero le loro esperienze da un campo all'altro, tanto più che la maggior parte delle volte lo stesso musicista è al tempo stesso compositore di melodrammi e di musica strumentale. Ma ciò che è avvenuto nella musica barocca è profondamente diverso da ciò che avvenne con il sorgere dello stile classico. Si è detto che anche il concerto barocco ha in sé un potenziale drammatico notevole. L'uso che ne ha fatto Vivaldi nei concerti solistici mostra come un musicista che possedeva una forte inclinazione teatrale, anche se oggi Vivaldi è per lo più ricordato come musicista strumentale, riuscisse a conferire ai suoi concerti un carattere drammatico. Ma ciò avveniva non per una vocazione teatrale specifica inerente alle forme della musica strumentale barocca, ma piuttosto per un uso specifico che ne sapeva fare un musicista come Vivaldi. Il che non si ripete per altri musicisti come Corelli o altri ancora, assai lontani dallo spirito del teatro melodrammatico. Senza dubbio le forme musicali barocche hanno trovato a volte un loro uso

perfettamente congeniale anche alle forme della musica melodrammatica, secondo l'estetica melodrammatica del tempo. Ma diverso e più complesso è il caso dello stile sonatistico, già pregno di per sé di spiriti teatrali e proprio di quella specifica teatralità che si troverà nell'opera alla fine del Settecento, e in particolare nell'opera buffa di Mozart.

Abbiamo ipotizzato una vera e propria vocazione teatrale della forma-sonata che si adatta soprattutto al tipo di teatralità insita in tutta la musica mozartiana: la pluralità dei temi, le complesse simmetrie, le risoluzioni dopo le avventure tonali dello sviluppo, tutto ciò trova dal punto di vista formale un corrispettivo nell'azione drammatica delle opere buffe di Mozart: la pluralità dei personaggi e il maturare dei conflitti dei caratteri, gli intrighi da cui emerge uno scioglimento più o meno impreveduto del dramma, il passaggio da una situazione all'altra sotto la spinta di una dinamica interna che rappresenta la molla dell'azione e del suo procedere verso una soluzione pacificatoria. Vi è dunque una dinamica formale sonatistica che trova una perfetta applicazione negli intrecci melodrammatici del nuovo teatro dopo Metastasio e dopo l'opera barocca. È difficile dire se vi è stata un'influenza del teatro nel sorgere e nello svilupparsi dello stile sonatistico o piuttosto se è stato lo stile sonatistico a favorire il sorgere della nuova opera melodrammatica: i due fenomeni sono dal punto di vista temporale perfettamente coevi, ma non si tratta solo di un problema di contemporaneità perché in realtà possiamo anche vedere i due eventi come due facce di un medesimo fenomeno, cioè il superamento del barocco nella storia della musica occidentale e l'affiorare di nuove forme espressive che troveranno poi nel romanticismo la loro piena esplicazione. Tuttavia solo nella musica di Mozart riscontriamo questa perfetta identità tra spirito teatrale e drammatico e stile sonatistico. Già con Beethoven questa identità non si verifica più: lo stile sonatistico, che forse giunge a piena maturità proprio con Beethoven, non si può certo dire che manchi di carattere drammatico in quest'ultimo, anzi questo carattere si esplica forse in modo ancor più accentuato che in Mozart. Ma si tratta di un altro ordine di dramma, non più di carattere teatrale come avveniva in Mozart. La drammaticità di Beethoven, più polarizzata, più conflittuale e radicale mal si presta alle sottigliezze teatrali, agli intrighi raffinati, a quella realtà altra che solo il palcoscenico del teatro permette, e a cui ci aveva abituati l'opera di Mozart.

Lo stile sonatistico prende altre strade dopo Mozart; già con Beethoven e poi con Schubert, con Schumann e sino a Brahms esso sembra dimenticare la sua originaria vocazione teatrale e non s'identifica più con la dimensione drammatico-teatrale. Esso tende invece a organizzare un discorso musicale autonomo che trova la sua esplicazione in modo specifico nello strumentale.

AA.VV.

- 1992 *Omaggio a Lorenzo Da Ponte*, Atti del Convegno *Lorenzo Da Ponte Librettista di Mozart*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma («Quaderni di Libri e Riviste d'Italia», n. 24).

Bukofzer, M.

- 1947 *Music in the Baroque Era*, Norton, New York (trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).

Dahlhaus, C.

- 1978 *Storia europea della musica nell'età del classicismo viennese*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», XII, n. 4, pp. 496-516.

Finscher, L.

- 1966 *Zum Begriff der Klassik in der Musik*, in «Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft», XI, pp. 9-34.

Fubini, E.

- 1984 *L'Illuminismo e la forma sonata*, in «Chicagiana», XLVI, pp. 21-30.
 1987 *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Einaudi, Torino (nuova ed. ampliata)
 1991 *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.
 1999 *El Romanticismo: entre musica y filosofía*, Universidad de Valencia, Valencia.

Georgiades, Th.G.

- 1951 *Zur Musiksprache der Wiener Klassiker*, in «Mozart-Jahrbuch 1951», pp. 50-59.

Magnani, L.

- 1962 *I quaderni di conversazione di Beethoven*, Ricciardi, Milano.

Mila, M.

- 1979 *Lettura delle «Nozze di Figaro»*. *Mozart e la ricerca della felicità*, Einaudi, Torino.

Mozart, W. A.

- 1962-75 *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, a cura di W. A. Bauer e O. E. Deutsch, 7 voll., Bärenreiter, Kassel (trad. it. *Lettere*, Guanda, Milano 1981).

Newman, W. S.

- 1963 *The Sonata in the Classic Era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill; 2^a ed. Norton, New York 1982.
 1982 *A History of the Sonata Idea*, 3 voll., Norton, New York.

Pestelli, G.

- 1979 *L'età di Mozart e Beethoven*, Edt, Torino.

Rosen, Ch.

- 1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York; nuova ed. ampliata Norton, New York - London 1997 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).
 1980 *Sonata Forms*, Norton, New York; ed. riveduta 1988 (trad. it. *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano 1986).
 1995 *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge Mass. (trad. it. *La generazione romantica*, Adelphi, Milano 1997).

Stevens, J. R.

- 1974 *Harmony and texture in classical-romantic description of concerto first-movement form*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVII, n. 1, pp. 25-60.

Webster, J.

- 1974 *Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVII, n. 2, pp. 212-247.

WILLIAM DRABKIN

La musica da camera da Haydn alla fine dell'Ottocento

1. *Haydn e il repertorio della moderna musica da camera.*

L'espressione "musica da camera" fu utilizzata nel Settecento e nel Settecento, in Italia e in Germania, per designare la musica eseguita fra le pareti domestiche o a corte, in antitesi alla musica eseguita in chiesa o in teatro. Non molto tempo dopo, nella seconda metà dell'Ottocento, divenne di uso comune la sua identificazione con la musica strumentale per piccoli insiemi come i quartetti d'archi, i trii col pianoforte, i quintetti di strumenti a fiato. Ma l'idea del quartetto formato da due violini, viola e violoncello come forma "elevata" di composizione era già diffusa nell'ultimo decennio del Settecento, e rimase di uso corrente fino al secolo scorso. Per questo, ogni indagine – storica e teorica – intorno alla musica da camera concentra prima di tutto la sua attenzione sul quartetto d'archi, e considera gli altri generi cameristici in relazione ad esso.

Il quartetto nacque intorno al 1750 o poco dopo; benché i lavori giovanili di Haydn per due violini, viola e basso (ca. 1757-62) siano molto probabilmente i primi del genere, la composizione quartettistica fiorì in Francia, in Germania e in Austria nel decennio 1760-70. I primi ventidue quartetti di Haydn sono ancora sottovalutati: la maggior parte degli storici continua a considerare i lavori in cinque movimenti dell'op. 1 e dell'op. 2, i sei quartetti op. 9 (1768-69) e i sei quartetti op. 17 (1771) come "tappe" del compositore nel suo viaggio verso la prima maturità, raggiunta di colpo nel 1772 con la composizione dell'op. 20. Un'attenta disamina dei quartetti giovanili mostra invece che fin dall'inizio Haydn era pienamente consapevole delle potenzialità insite nel nuovo mezzo espressivo: scrittura solistica, tessitura in costante mutamento, adozione di varie tecniche esecutive per gli strumenti ad arco, fra cui i bicordi, il pizzicato, le corde vuote e l'uso della sordina. Della massima importanza fu un nuovo tipo di condotta delle parti, con il quale il materiale tematico veniva distribuito fra i quattro strumenti in modo da valorizzare il ruolo svolto da ognuno di essi nella compagine senza compromettere la funzione di guida del primo violino (come principale artefice delle idee melodiche) o del violoncello come portatore principale della linea del basso.

Insieme a questo approccio "funzionale" allo sviluppo tematico, il quartetto d'archi coltivò un'ampia varietà di tessiture mediante l'appropriazio-

ne di altri generi musicali. I movimenti lenti sono spesso composti nella forma di arie strumentali per il primo violino, talvolta con un recitativo frammentato a un *cantabile*. Per i movimenti finali sono spesso impiegate le fughe a quattro parti, che dimostrano l'abilità del compositore nella scrittura in *stile antico*. Tessiture all'unisono o all'ottava consentono al quartetto d'archi di adottare lo stile sinfonico, e conferiscono a un piccolo complesso strumentale un'illusoria immagine di potenza. Ma è soprattutto la sonata a tre che disegna la "mappa" del nuovo genere musicale, con le parti superiori assegnate al primo e al secondo violino e la linea del basso affidata al violoncello.

Trovare una parte interessante per la viola divenne allora uno dei compiti principali della scrittura quartettistica. Nei primi quartetti, la viola si limitava spesso a raddoppiare il violoncello all'unisono o all'ottava superiore, oppure a fornire un riempitivo armonico fra i violini e il basso. Un modo di promuovere la viola a importante strumento tematico consisté nell'assegnare al primo violino, nella parte più acuta della tessitura, una nota alta tenuta: il secondo violino e la viola eseguivano allora le parti superiori di una sonata a tre. Un altro modo di distribuire l'interesse tematico consisteva nel far eseguire dai due violini linee melodiche per terze e seste parallele, e nell'abbinare in modo analogo la viola e il violoncello: queste linee suonate simultaneamente da una coppia di strumenti diventano una caratteristica regolare della scrittura quartettistica, dall'op. 20 di Haydn agli ultimi quartetti di Beethoven.

Haydn annunciò al pubblico che i suoi quartetti op. 33 (1781) erano stati composti «in un modo nuovo e del tutto particolare» [Robbins Landon 1978, pp. 454-55]: una formula che potrebbe essere applicata con eguale legittimità a quasi tutte le sue serie di quartetti. Le tessiture dell'op. 1 e dell'op. 2 sono spesso considerate troppo leggere perché questi lavori in cinque movimenti si possano definire dei veri quartetti; ma ciò si deve soltanto al fatto che l'op. 9 (1768-69) e l'op. 17 (1771) sono uniformemente composte in quella che poi divenne la tradizionale forma sinfonica in quattro movimenti, con un primo e un quarto movimento in tempo veloce che fanno da cornice a un minuetto-trio-minuetto e a un movimento lento. In realtà, quasi ogni serie di quartetti è caratterizzata da particolarità compositive. Nell'op. 20, composta da Haydn a un solo anno di distanza dall'op. 17, le dimensioni dei due movimenti esterni si dilatano, lo stile solistico è esaltato, il contrappunto è straordinariamente più ricco, e l'elemento della fantasia o della sorpresa erompe quasi dappertutto. Al contrario, i primi quartetti del decennio 1780-90 – l'op. 33 e il quartetto op. 42 (solo superstiti di una serie di sei) – sono più brevi e concisi; anche questo aspetto fu considerato un segno dei progressi compiuti da Haydn come compositore, anziché come un semplice cambiamento di direzione.

I quartetti dell'op. 33 spiccano per le loro ambiguità tonali e ritmiche,

la più famosa delle quali è quella contenuta nel primo movimento del n. 1 in *si* minore, che si apre con una forte impronta di *re* maggiore (Haydn avrebbe usato la stessa tecnica nel primo movimento dell'altro suo quartetto in *si* minore, l'op. 64 n. 2). Questi quartetti furono presi a modello da Brahms: con la massima evidenza nel suo Quintetto con clarinetto in *si* minore (che da capo a fondo oscilla delicatamente fra le tonalità di *re* maggiore e di *si* minore), ma anche in altri suoi lavori cameristici (ad esempio nel finale del Quintetto per archi op. 111). Negli ultimi quartetti di Haydn, soprattutto a partire dall'op. 50, una tendenza al "monotematismo" (definibile in senso lato come l'impiego di un'unica idea tematica per entrambi i soggetti di una forma-sonata) è considerata quale esempio di economia musicale e ulteriore prova della raggiunta maturità del compositore; l'opposto di questa tecnica, cioè l'uso di idee contrastanti affidate a strumenti diversi all'interno di un unico tema, è un'altra tecnica fondamentale di Haydn: per esempio, le note ribattute contro una figura di volta all'inizio dell'op. 50 n. 1, o il tema di corale *staccato* all'inizio dell'op. 64 n. 5, che diventa l'accompagnamento per l'assolo nel registro acuto del primo violino, rappresentante, a quanto si dice, il canto dell'allodola. In alcuni degli ultimi quartetti, molti temi si basano sulle idee musicali più elementari, come figurazioni di note contigue, ripetizioni di note e intervalli; l'esempio più famoso di quest'ultima tecnica è l'op. 76 n. 2, nota talvolta col nome di Quartetto delle quinte per la prevalenza dell'intervallo di quinta nel materiale tematico del primo movimento.

2. Da Haydn a Mozart.

I quartetti di Haydn non sono soltanto la pietra angolare della moderna musica da camera: essi ebbero storicamente un'importanza incalcolabile per i compositori venuti dopo di lui, soprattutto Mozart e Beethoven. Già i primi quartetti di Mozart mostrano l'influenza di alcuni lavori giovanili di Haydn come l'op. 9; la decisione, da parte di Mozart, di ricominciare a scrivere musica per quartetto negli anni fra il 1780 e il 1790 fu in parte la conseguenza del successo riportato dall'op. 33 di Haydn, pubblicata nel 1782 da Artaria, la maggiore casa editrice musicale di Vienna. Mozart definì i suoi sei quartetti del 1782-85 «il frutto di una lunga e laboriosa fatica»; il fatto che il più giovane maestro, la cui capacità di scrivere musica rapidamente e con poche correzioni divenne leggendaria, abbia espresso tali sentimenti nei confronti di queste sue opere (da lui dedicate a Haydn) è la prova del carattere particolare delle composizioni quartettistiche coeve. Gli altri quartetti mozartiani comprendono un'opera singola (K. 499 in *re* maggiore, 1786), che presenta la più grande somiglianza con i precedenti compositivi di Haydn, e una serie di tre quartetti scritti nel 1789-90

per il re di Prussia Federico Guglielmo II. In questi quartetti "prussiani" il violoncello svolge il ruolo melodico principale, soprattutto in antitesi al primo violino: per esempio, all'inizio del secondo soggetto in un primo movimento in forma-sonata, o in un movimento lento, o nel trio di un minuetto. Solo raramente Haydn aveva affidato al violoncello la preminenza melodica nel registro più alto (per esempio, all'inizio dell'op. 20 n. 2); per Mozart, l'emancipazione del violoncello dal ruolo del basso va vista in relazione alla sua esperienza di compositore di musiche per complessi a fiato, nelle quali ogni strumento – persino il corno o il fagotto – può assumere la preminenza melodica emergendo dall'interno di una tessitura non omogenea.

Forse è sempre in relazione alla musica per complessi di fiati che si può meglio comprendere l'approccio di Mozart al quintetto d'archi con due viole, un genere musicale per il quale egli condivise un precoce interesse col fratello minore di Haydn, Michael: l'appaiamento delle parti degli archi al di sopra del basso è analogo a quello delle parti per fiati nelle serenate mozartiane. Inoltre, la contrapposizione del primo violino e della prima viola come solisti offre il destro a una scrittura di tipo *concertante*: il più celebre esempio è quello dell'Andante del Quintetto K. 515 in *do* maggiore. Infine, la parte aggiuntiva – rappresentata dalla seconda viola – consente a Mozart di scrivere un'armonia a cinque parti: lo sviluppo del movimento iniziale del Quintetto K. 516 in *sol* minore è, dal punto di vista contrappuntistico, uno dei più ricchi in tutto il repertorio della musica da camera. Mozart scrisse altri due quintetti per archi, entrambi contenenti dei passi nei quali il violoncello prevale al modo dei quartetti "prussiani". Forse a causa della grande maestria mostrata da Mozart nel trattamento di quel genere musicale, i compositori venuti dopo di lui furono molto cauti nell'affrontarlo. Beethoven scrisse un unico quintetto per archi originale, nel 1801, un anno dopo aver completato la sua prima serie di quartetti per archi (vi sono tuttavia molti suoi arrangiamenti di opere d'altri compositori); Mendelssohn ne compose altri due; verso la fine del secolo, Brahms scrisse due quintetti per archi, e Bruckner e Dvořák ne scrissero uno ciascuno. L'emergere del violoncello come solista in seno al quartetto d'archi non favorì tuttavia la rinascita del quintetto d'archi con due violoncelli, prediletto dal violoncellista-compositore settecentesco Luigi Boccherini; di questo genere cameristico è sopravvissuto un solo esempio importante: il Quintetto postumo in *do* maggiore di Schubert. La sua pubblicazione nel 1853, una generazione dopo la morte dell'autore, suggerì forse a Brahms l'idea di comporre, una decina d'anni più tardi, un quintetto con due violoncelli, ma il lavoro fu considerato insoddisfacente dall'intima cerchia dei suoi amici e consiglieri musicali, ed egli finì col trasformarlo in un quintetto con pianoforte.

È ancora a Mozart che si debbono i primi successi nel repertorio cameristico per complessi misti: musica da camera per strumenti a fiato, musica da camera col pianoforte, e lavori di insieme per varie combinazioni di stru-

menti a tastiera, ad arco e a fiato. Nella sua prodigiosa produzione per violino e pianoforte possiamo seguire lo sviluppo che dalla "sonata per pianoforte accompagnato" perviene a un genere musicale nel quale pianoforte e violino hanno uguale importanza nel dispiegamento dei temi e nella definizione della forma musicale. Altrettanto può dirsi dei suoi trii con pianoforte: mentre nei primi, come in tutti quelli di Haydn, il violoncello raddoppia di solito la linea bassa del pianoforte, negli anni fra il 1780 e il 1785 Mozart trovò una voce autonoma per questo strumento. Egli scrisse anche due quartetti con pianoforte (e strumenti ad arco) e un quintetto con pianoforte (e fiati) nel 1784, quando era al culmine delle sue capacità come compositore di concerti per pianoforte e orchestra: non solo quei due lavori trasferiscono lo stile virtuosistico del concerto nell'ambiente più intimo della stanza da soggiorno o del salotto, ma l'applicazione – nel quintetto per pianoforte e fiati – dello stile solistico a tutti gli strumenti fa sentire la sua eco negli stessi ultimi concerti mozartiani per pianoforte e orchestra.

Nel Settecento, il più raffinato lavoro cameristico per vari strumenti è forse il Trio mozartiano in *mi* bemolle maggiore K. 498 per pianoforte, clarinetto e viola (cioè per uno strumento a tastiera, uno a fiato e uno ad arco). Esso esige che ognuno dei tre esecutori assuma di volta in volta il ruolo di solista, di accompagnatore, di parte interna, o di linea del basso. In questo lavoro, e in tutti i generi cameristici coltivati da Mozart (vi sono anche duetti e trii per archi, quartetti e quintetti per uno strumento a fiato e archi, serenate per sei o più fiati), i mezzi sono perfettamente adeguati ai fini. E non vi è da meravigliarsi se tante sue musiche da camera, compreso questo trio, servirono da modello a compositori successivi, dal giovane Beethoven al Brahms maturo.

3. *Beethoven.*

Nel 1801, un anno dopo aver completato la sua prima serie di quartetti (op. 18), Beethoven scrisse confidenzialmente a un amico, al quale aveva inviato una prima versione dell'op. 18 n. 1 in *fa* maggiore, chiedendogli di non mostrarla a nessuno, perché ne era insoddisfatto e «poiché solo ora sono in grado di scrivere dei veri e propri *quartetti*» [lettera del 1° luglio 1801 a Carl Amenda, in Beethoven 1996, I, p. 86]. È un segno del fatto che Beethoven, come Mozart una generazione prima di lui, riconosceva come la composizione dei quartetti per archi ponesse difficoltà di non facile superamento, perfino a un compositore di talento e pieno di fiducia nei propri mezzi. Ma se il ventottenne Beethoven aveva trovato difficile seguire le orme di Haydn e di Mozart, pochi anni dopo il completamento dell'op. 18 egli scriveva con relativa facilità quartetti di dimensioni così ampie da non avere precedenti, e che esprimevano una gamma di emozioni musicali fino a

quel momento inimmaginabili: i tre quartetti op. 59, dedicati al suo protettore conte Andrej Razumovsky, furono composti nel 1806, anno che vide anche il completamento di una sinfonia, di un concerto per pianoforte e orchestra, di un'ouverture da concerto e della versione riveduta dell'ouverture *Leonore*. Il primo dei Razumovsky è spesso considerato come l'"Eroica" del quartetto per archi, un'opera che segna una svolta decisiva non solo nella musica da camera beethoveniana, ma nella storia stessa della composizione per quartetto. In questo lavoro gli strumenti sono combinati fra loro in modo insolito, e le richieste che Beethoven pone agli esecutori in sede tecnica fanno di ciascuno di essi un solista, indispensabile in ogni momento alla tessitura nel suo insieme. Il brano dura complessivamente quaranta minuti circa; prima che Beethoven eliminasse due lunghe ripetizioni dal primo e dal secondo movimento, e una più breve dal finale, il quartetto durava quasi un'ora.

Se riusciamo a cogliere il lungo cammino coperto nei sette anni intercorsi fra l'op. 18 e l'op. 59, ci è forse più facile capire come Beethoven sia giunto a scrivere, vent'anni dopo, i suoi ultimi quartetti, tuttora considerati da molti come il vertice della musica da camera (se non addirittura dell'intera musica strumentale dell'Occidente). Si potrebbe dire che nell'op. 59 Beethoven riuscì a liberarsi dagli stili di Haydn e di Mozart per quanto riguarda la scrittura quartettistica; negli ultimi quartetti egli sembra liberarsi dal suo stesso stile in ciascuna di quelle opere assolutamente nuove e originali, creando un nuovo insieme di premesse sulla cui base organizzare una composizione musicale. Se ci chiediamo quale di queste opere sia la più grande, Beethoven stesso fornisce la migliore risposta a tale domanda: «*Ognuna a suo modo!* L'arte esige da noi, che [...] non restiamo fermi», egli disse a un violinista suo amico poco dopo il completamento dell'op. 130 (con la *Grosse Fuge* come finale), aggiungendo che quelle opere mostravano anche «un nuovo modo nella condotta delle voci», cioè un nuovo modo di assegnare ai vari strumenti il loro rispettivo ruolo nell'insieme [cit. in Lenz 1855, ed. 1860, p. 217].

La musica da camera, pur avendo sempre più ampliato le proprie dimensioni fino alla morte di Beethoven, e pur avendo acquisito nuovi modi espressivi, non aveva mai perduto quell'intimismo con cui la identificava la letteratura dell'epoca: le varie parti della composizione si rivolgevano ancora in modo diretto le une alle altre, dando l'impressione di essere, secondo le famose parole di Goethe, «quattro persone intelligenti che conversano l'una con l'altra», più che indirizzare a un pubblico un unico messaggio unanimemente condiviso. Ciò resta vero, in misura considerevole, anche per l'Ottocento; e in un'epoca musicale dominata dalla scena operistica e dal palco orchestrale, la musica da camera poteva occupare solo un posto marginale sulla ribalta della creatività musicale. Molte grandi personalità dell'epoca romantica – Liszt, Wagner, Bruckner, Mahler, gli operisti italiani –

non composero musica da camera, o ne scrissero ben poca di qualche rilievo; quelli che continuarono a scrivere quartetti per archi e altre opere per piccoli complessi – Mendelssohn, Schumann, Brahms, Dvořák – lo fecero in quanto partecipi di una grande tradizione, e al fine di continuarla. Il giovane Mendelssohn fu il primo a muoversi su questa linea di omaggio al passato, quando nel 1827, ancora adolescente, esaltò come «magnifici» gli ultimi quartetti beethoveniani e modellò in parte il proprio quartetto op. 13 in *la* minore sull'op. 132 di Beethoven, che era stata composta solo due anni prima.

Ma nella musica da camera cominciavano a circolare nuove tendenze compositive. Una fu quella che cercava di conciliare le differenze fra lo stile «colto» e lo stile «leggero», con opere che contenevano un gran numero di movimenti per complessi da camera più tradizionali (come nei divertimenti e nelle serenate per fiati), e cominciavano sempre con un primo movimento di forte contenuto intellettuale. Un esempio notevole in questo gruppo di composizioni è il Divertimento per violino, viola e violoncello K. 563 (1788) di Mozart, un lavoro in sei movimenti nel quale la scrittura delle parti è elaborata in modo non meno intricato che in qualunque dei suoi quartetti o quintetti. Quest'opera influenzò direttamente il giovane Beethoven, il cui Divertimento op. 3 utilizza lo stesso organico, la stessa tonalità e la medesima successione di movimenti. Ma è anche possibile considerare il tardo Quartetto beethoveniano in *si* bemolle maggiore come un quartetto-divertimento, soprattutto con la *Grosse Fuge* al posto del finale: due movimenti molto corposi fanno da cornice a una serie di movimenti più brevi (due contrastanti movimenti lenti che si alternano a due danze). Opere di carattere ibrido – in parte musiche da camera, in parte serenate – furono scritte anche per complessi più ampi: il Settimino op. 20 di Beethoven (che conquistò straordinaria popolarità dopo la sua prima esecuzione, avvenuta nell'aprile 1800) servì di modello all'Ottetto in *fa* maggiore di Schubert (1826), un'opera nella quale la scrittura solistica (specialmente per il violino, il clarinetto e il violoncello) si concilia perfettamente con le sonorità orchestrali ben simulate da un insieme comprendente un quartetto d'archi, un contrabbasso e tre strumenti a fiato.

4. *La musica da camera con pianoforte (e altri "solisti").*

Un'altra idea settecentesca ad assumere notevole sviluppo nell'epoca romantica fu l'integrazione del pianoforte nello spirito e nel repertorio della musica da camera. Partendo dalla tecnica di scrittura mozartiana per le opere in cui uno strumento a tastiera si combinava con gli archi, i compositori dell'Ottocento coltivarono, nello stile più estroverso tipico della loro epoca, la sonata con accompagnamento, il trio con pianoforte, e più tardi il

quintetto con pianoforte. La beethoveniana Sonata «a Kreutzer» per violino e pianoforte e i trii con pianoforte del periodo intermedio (in particolare il trio «dell'Arciduca» del 1811), insieme ai trii in *si* bemolle maggiore e in *mi* bemolle maggiore di Schubert, prefigurano l'arte della musica da camera con pianoforte di metà Ottocento: opere di ampio respiro in un grandioso stile sonatistico che sfrutta tutto il potenziale degli strumenti, spesso composte in uno «stile molto concertante» [in Nottebohm 1880, p. 74], come lo stesso Beethoven definì nel 1803 la propria Sonata «a Kreutzer».

L'inclusione del pianoforte nella musica da camera facilitò lo sviluppo delle potenzialità solistiche di un altro strumento: il violoncello. Di importanza decisiva furono a questo proposito le sonate di Beethoven per violoncello e pianoforte, storicamente sottovalutate. La sonata classica per violoncello, cioè quella che esige lo sfruttamento di tutte le risorse del pianoforte, e non soltanto una sua ovvia funzione di accompagnamento da basso continuo, non fu solo un'invenzione beethoveniana, ma anche un importante laboratorio per vari esperimenti di forma e di tessitura: le cinque sonate di Beethoven per quei due strumenti non soltanto abbracciano gli stili di tutti e tre i suoi periodi, ma mostrano anche come il violoncello sappia legarsi al pianoforte – come portatore della linea melodica, come parte interna o come basso – non meno efficacemente di quando esso fa parte di un quartetto d'archi. In effetti, un piccolo numero di capolavori di musica da camera con pianoforte dell'epoca romantica cominciarono la loro esistenza nella forma di sonate per violoncello: il Trio in *re* minore op. 49 di Mendelssohn, il Trio in *si* maggiore op. 8 di Brahms, e il Quintetto in *la* maggiore op. 81 di Dvořák.

Con la comparsa del virtuoso romantico prende vita un complesso (quasi) nuovo di musica da camera, il quintetto con pianoforte, che può considerarsi una sintesi del pianoforte solista, del quartetto d'archi e del concerto. Anche in questo campo, come nelle altre sue opere con strumento a tastiera, Mozart aveva aperto la strada componendo una serie di concerti per pianoforte che potevano, in caso di necessità, essere eseguiti da un solista accompagnato da un quartetto d'archi, cioè senza strumenti a fiato e senza timpani o contrabbassi. Anche Beethoven trascrisse uno dei propri concerti per pianoforte, il n. 4 in *sol* maggiore, per piano e quartetto d'archi. La grande virtù di questo complesso strumentale sta da un lato nella sua enorme capacità di sostegno e nella sua straordinaria forza espressiva, e dall'altro nell'intimismo che è in grado di esprimere evidenziando le tessiture della sonata per violino, della sonata per violoncello e del trio con pianoforte. Il quartetto d'archi e il pianoforte possono, ognuno con i propri mezzi, assumere un atteggiamento estroverso o introverso, accrescendo così le capacità espressive di questo insieme strumentale tipicamente ottocentesco.

Il quintetto con pianoforte rappresentò tuttavia qualcosa di diverso per

ognuno dei maestri che lo adottarono. Per Schubert fu un sodalizio fra quasi-uguali: il Quintetto della «Trotta» è un'opera nella quale l'organico strumentale del tutto inconsueto (pianoforte, violino, viola, violoncello e contrabbasso) consente al compositore di assegnare al violino il ruolo di solista principale del gruppo degli archi acuti, e al primo violoncello quello di solista principale del gruppo degli archi gravi. Ma la parte del pianoforte nella «Trotta» è più sobria di quanto non sia in ogni altra opera di repertorio: Schubert, facendo in modo che la mano destra e la mano sinistra suonino frequentemente in ottave, limita l'autosufficienza del pianoforte come strumento in grado di eseguire contemporaneamente la melodia e l'armonia. Altrove, egli si compiace di usare il pianoforte come accompagnamento di uno degli archi non meno di quanto ami servirsene per offrire, nel tradizionale stile mozartiano, una voce di risposta antifonale agli archi.

All'opposto, il Quintetto con pianoforte op. 44 (1842) di Robert Schumann è per molti aspetti un lavoro per pianoforte solo. Una delle più celebri composizioni cameristiche, la cui fama si deve in gran parte alla forza della sua struttura ciclica, costruita su un tessuto di melodie indimenticabili, è anche una delle meno cameristiche, con gli archi che generalmente amplificano le linee esplicite o implicite della parte pianistica. Le sezioni esterne del secondo movimento, concepite come un'alternanza di sezioni lente e veloci che anticipa la *dumka* dvořákiana, hanno sotto questo aspetto carattere eccezionale, permettendo a ogni strumento del quintetto di mettersi in piena luce. Più riuscito dal punto di vista cameristico, anche se meno popolare fra gli ascoltatori, è il Quartetto con pianoforte di Schumann, composto nello stesso anno del quintetto e nella medesima tonalità di *mi* bemolle maggiore.

Il Quintetto con pianoforte op. 34 (1862-65) di Brahms è uno dei frutti più importanti della prima maturità del maestro, ma è anche un'opera che gli creò notevoli difficoltà nel tentativo di conciliare il materiale tematico con le risorse esecutive; sotto questo aspetto la storia della sua composizione presenta qualche somiglianza con quella del primo Concerto per pianoforte e orchestra, un'opera di alcuni anni prima, nata inizialmente come sinfonia. Dapprincipio il Quintetto era stato ideato per cinque strumenti ad arco (lo stesso organico del Quintetto di Schubert in *do* maggiore, pubblicato solo poco tempo prima), ma in quella forma aveva trovato scarso favore fra il pubblico quando era stato eseguito da un complesso guidato dal violinista Joseph Joachim, i cui consigli in materia di scrittura per archi erano molto rispettati da Brahms. Il compositore rielaborò il pezzo nella forma di una sonata per due pianoforti; poi, su consiglio di Clara Schumann e del direttore d'orchestra Hermann Levi, lo strumentò nuovamente, facendone un quintetto con pianoforte. Furono pubblicate entrambe le versioni, ma l'opera è ormai conosciuta principalmente come quintetto con pianoforte. Non vi è motivo di dubitare della sincerità di Levi quando scrisse

a Brahms che nel Quintetto «nessuna nota mi dà l'impressione dell'arrangiamento» [lettera del 9 novembre 1865 di Hermann Levi a Brahms, in Altmann s.d., p. iv]. E il modo in cui il compositore riuscì alla fine a integrare perfettamente le risorse esecutive colloca il pezzo in un'area del tutto diversa da quella del suo principale antecedente, l'op. 44 di Schumann. A una più attenta considerazione qualcosa trapela tuttavia della storia originaria di quel brano: l'ampio tema del movimento lento fa interamente a meno della parte del secondo violino, mentre la penetrante introduzione al finale – giustamente apprezzata da Clara Schumann – comincia con una trama di motivi su una sola linea, tipici della musica da camera per archi. Questa sezione fornisce forse un indizio di uno fra i più spirituali modelli del quintetto: il Quartetto in *fa* minore op. 95 di Beethoven, un'opera di intensa e tragica passione, il cui finale è preceduto da una breve introduzione caratterizzata da un analogo gioco reciproco di motivi.

Il Quintetto con pianoforte di César Franck (1879) è concepito in modo più consapevole come un'opera per pianoforte solista con accompagnamento d'archi: fin dall'inizio gli archi sono trattati come una compagine unitaria, che afferma l'intensa atmosfera della tonalità di *fa* minore come sfondo per gli arpeggi chopiniani delle sezioni per pianoforte solo, intercalate fra quelle degli archi. Le *Variazioni sinfoniche* di Franck, di sei anni dopo, che rappresentano il correlativo orchestrale del quintetto, cominciano anch'esse con un assolo di pianoforte, distinto dagli archi dell'orchestra. Al contrario, il Quintetto in *la* maggiore op. 81 di Dvořák raggiunge un impeccabile equilibrio fra gli strumenti, e tutto concorre in modo perfetto all'espressione richiesta. Il lirismo di Dvořák è affidato agli strumenti ad arco; il pianoforte offre la base armonica, e ad essa aggiunge la brillantezza tipica dello stile concertistico, ma senza mai eccedere come si richiede nella vera musica da camera.

Nell'Ottocento, un «solista» capace di congiungere in modo più naturale le proprie forze a quelle del quartetto d'archi fu il clarinetto. Le due più celebri composizioni del genere, il Quintetto K. 581 di Mozart e il Quintetto op. 115 di Brahms, appartengono a un periodo nel quale il clarinetto conseguì una sorta di primato espressivo rispetto agli altri strumenti a fiato, in virtù dei suoi caratteristici registri, acuto e grave, e della sua ampia estensione. I compositori attratti dal virtuosismo esecutivo dei primi solisti di clarinetto avevano scritto per lo strumento in *si* bemolle, in contrasto con la tendenza a favorire la banda acuta dello spettro tonale, tipica degli esecutori di strumenti ad arco. Brahms rimase invece caratteristicamente fedele alla tradizione classica della musica da camera, usando un clarinetto in *la*, che si fonde così bene con il quartetto d'archi da permettere al compositore di utilizzarlo sia come strumento solista, sia come parte interna di una trama contrappuntistica, sia come mezzo per conferire al pezzo un par-

ticolare colore strumentale (ad esempio raddoppiando il primo violino all'ottava inferiore). L'inimitabile abilità di Brahms nello sviluppo tematico, nella costruzione formale e nella distribuzione degli strumenti all'interno di un insieme, fecero di questo quintetto il coronamento della musica da camera dell'epoca romantica.

5. *Il quartetto "a programma" e gli ultimi decenni dell'Ottocento.*

Il quartetto d'archi, per la sua raffinatezza compositiva e la sua libertà da ogni significato extramusicale, acquisì un posto particolare nell'estetica musicale. Fin dal 1810, un articolo dell'«Allgemeine musikalische Zeitung» definiva la pratica esecutiva dei quartetti d'archi come il fondamento sul quale era possibile costruire un'amicizia destinata a durare tutta una vita: è probabile che l'anonimo autore di quell'articolo pensasse a una tradizione austriaca giunta fino all'op. 59 di Beethoven (pubblicata solo pochi anni prima), una serie di lavori che dimostravano come il quartetto, per la sua ricchezza espressiva e per la possibilità che offriva di seguire un percorso artistico personale, fosse in grado di competere con la sinfonia. L'idea del quartetto d'archi come musica assoluta compare negli scritti di molti filosofi, tra cui Nietzsche, che considerava gli ultimi quartetti beethoveniani come il più puro esempio di musica assoluta [Nietzsche 1973, p. 25], e più tardi Adorno, che definiva la piccola sala in cui si potevano eseguire quartetti «il luogo di una tregua fra musica e società» [cit. in Baldassarre 2000, p. 589].

Per le loro intime qualità colloquiali, la musica da camera, e soprattutto il quartetto d'archi, si prestarono in modo particolare a un certo tipo di musica a programma: l'autobiografia musicale. Certo, nel Settecento nessun quartetto degno di questo nome è esplicitamente programmatico: i numerosi soprannomi che furono dati ai quartetti di Haydn («L'uccello», «Lo scherzo», «L'allodola», «Il rasoio», «Il cavaliere») sono tutti apocrifi; e lo è anche il nome di «quartetto delle dissonanze» attribuito al mozartiano Quartetto in *do* maggiore K. 465. Beethoven introdusse alcune allusioni al proprio temperamento cupo e solitario in alcuni quartetti del suo primo periodo e di quello intermedio: per esempio, il titolo attribuito al finale dell'op. 18 n. 6 (*La malinconia*, che vale soltanto per l'introduzione lenta e per le sue ricorrenze nel corso di quel movimento) e alcune annotazioni scritte contenute in altre opere. Per esempio, negli schizzi per il primo movimento del Quartetto in *fa* maggiore op. 59 n. 1 si trova l'epigrafe «Un salice piangente o un'acacia sulla tomba di mio fratello» [Nottebohm 1887, p. 83]; e, a proposito del Quartetto in *fa* minore op. 59, Beethoven parlò di un lavoro «scritto per una piccola cerchia di conoscitori e [...] da non eseguire mai in pubblico» [lettera del 7 ottobre 1816 a George Smart, in Beethoven 1996, IV, p. 306]. Il più antico esempio di un programma autobio-

grafico scritto nella partitura si trova nel Quartetto in *la* minore op. 132 di Beethoven: il *Molto adagio* centrale contrappone un solenne corale (che più tardi si sviluppa in preludio corale), scritto "in modo lidio", a una danza tedesca energica, ma fortemente stilizzata. Beethoven compose questa *Canzone di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito*, come la intitolò, durante un periodo di convalescenza da una malattia nel 1825, due anni prima della morte. Le sezioni di danza raffigurano l'invecchiato compositore che sta «sentendo nuova forza». Non vi sono soltanto i contrasti all'interno dell'ultimo movimento, ma l'intero quartetto presenta un'ampia gamma di stili e di emozioni, dagli aridi motivi semitonalici con cui si apre il primo movimento alla facile grazia del successivo *Allegro ma non tanto*, fino allo spigliato ritmo *Alla marcia*, che collega le battute conclusive del corale al finale.

La prima opera di musica da camera interamente autobiografica, il Quartetto n. 1 in *mi* minore *Dalla mia vita* (1876) di Smetana, segue ancora il classico schema in quattro movimenti stabilito nel Settecento: un primo movimento in forma di allegro di sonata, una danza e un movimento lento in seconda e in terza sede, e un rondò finale. Sono i particolari che conferiscono alla musica il suo programma: per esempio, l'assolo di viola nel primo movimento, che rappresenta il compositore nella sua irrequieta giovinezza; una polka, che vuol comunicare la sua convivialità e il suo amore per la danza, in un tipico scenario boemo; una melodia affidata al violoncello nel movimento lento, che rappresenta la sua devota e affettuosa prima moglie; l'acutissima nota tenuta, che verso la fine del quartetto allude alla sordità che lo aveva afflitto in quegli ultimi anni di vita. Il ritorno del tema della viola, con ritmo mutato e in un'armonia più cupa, esprime poi la rassegnazione del compositore di fronte alla sua fatale malattia. Facendo eco a Beethoven e a Goethe, Smetana disse che questo lavoro era stato «scritto per quattro strumenti che, come in una piccola cerchia di amici, parlano fra loro di quanto mi ha oppresso in modo così significativo» [cit. in Ottlova, Pospisil e Tyrrell 2001, p. 547].

Il quartetto di Smetana fu seguito, a distanza di due generazioni, da due quartetti a programma del compositore moravo Leós Janáček. Il primo fu scritto soltanto nel 1923, quando Janáček era vicino ai settant'anni, e si ricollega, a quanto sembra, a un trio con pianoforte di quindici anni anteriore, che il compositore aveva distrutto dopo la prima esecuzione. L'opera è una fantasia musicale sul romanzo di Tolstoj *La sonata a Kreutzer* (vi è una debole eco della sonata di Beethoven nel terzo movimento), e la storia si riferisce – in modo ovviamente non esplicito – a Janáček; quello dell'infedeltà coniugale è un tema ricorrente in molta parte della sua produzione. Il secondo Quartetto, scritto nell'ultimo anno di vita del compositore (1928), ha per titolo *Lettere intime*: in ognuno dei quattro movimenti il frammentario gioco di temi fra loro contrastanti rappresenta, si dice, il compo-

sitore ormai vecchio, che sfoglia le lettere d'amore della sua confidente Kamila Stösslová.

Anche la musica da camera tardoromantica amò i temi autobiografici ed erotici, come mostra ad esempio il giovanile Sestetto in *re* minore *Notte trasfigurata* (1899) di Schönberg, scritto su un testo poetico che racconta la riconciliazione fra due amanti, con la donna che confessa di portare in grembo il figlio di un altro uomo. Il frontespizio della partitura del Quartetto per archi in *re* minore di Hugo Wolf, la cui saltuaria composizione si prolungò per un periodo di sei anni (1878-84), reca una citazione dal *Faust* di Goethe («Devi rinunciare, rinunciare»), che fa riferimento, si dice, alla sifilide contratta da Wolf negli ultimi anni della sua adolescenza, più o meno all'epoca in cui stava componendo questo quartetto. Altre composizioni dello stesso genere sono il Quartetto n. 1 in *re* minore (1905) di Schönberg, composto – come *La notte trasfigurata* – in un unico lungo movimento, e le *Voces intimae* op. 56 (1909) di Sibelius, un lavoro in cinque movimenti scritto nello stesso spirito e nella stessa tonalità di questo gruppo di opere tedesche.

Ma è nel secondo Quartetto in *fa* diesis minore (1907-908) di Schönberg che i sentimenti del compositore sono per la prima volta letteralmente trasfusi nella trama musicale attraverso la presenza di una voce cantante: il terzo e il quarto movimento, per soprano e quartetto, sono composti sul testo di due poesie di Stefan George: uno di essi esprime disperazione, l'altro accenna profeticamente allo sviluppo artistico del maestro, cominciando con le parole «Sento l'aria di un altro pianeta». Nel finale Schönberg oltrepassa i limiti della tonalità in direzione dell'atonalità, anche se il movimento si conclude esplicitamente in *fa* diesis maggiore, riconciliandosi così dal punto di vista armonico col quartetto nel suo complesso.

All'opposto, i compositori francesi *fin de siècle* trattano il quartetto come un vecchio genere musicale nel quale sperimentare nuove armonie. Nei quartetti di Debussy e di Ravel, composti a una decina d'anni di distanza l'uno dall'altro, i quattro strumenti suonano spesso in blocco armonicamente, oppure ognuno di essi come un solista accompagnato da un trio d'archi. I passi nei quali la tessitura è frammentata (per esempio, l'assolo di violoncello verso la fine del terzo movimento o all'inizio del quarto nel *Premier Quatuor* di Debussy, che non ne compose mai un secondo), o è separata in linee distinte (come nel secondo soggetto del primo movimento del quartetto raveliano), emergono con grande rilievo da una musica fondamentalmente omofona. Ciò non significa che in queste opere tipicamente impressionistiche vi sia scarsità di contrasto o di colore, ma che la varietà è ottenuta con mezzi differenti, per esempio con il frequente impiego di alcune tecniche caratteristiche degli strumenti ad arco, come il pizzicato, l'uso della sordina e delle corde doppie, con l'adozione di un linguaggio armonico molto allargato e con il dispiegamento di varie figurazioni ritmiche.

Altmann, W.

s.d. Prefazione a Brahms, *Quintetto in Fa minore*, op. 34, Eulenburg, London.

Baldassarre, A.

2001 «String Quartet», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª ed., Macmillan, London, vol. XXIV, pp. 588-590.

Beethoven, L. van

1996 *Briefwechsel*, ed. integrale a cura di S. Brandenburg, 8 voll., Henle, München.

Cobbett, W. W.

1929-30 (a cura di), *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*, 3 voll., Oxford University Press, London (supplemento 1963), in particolare le voci «Brahms» e «Haydn» di D. F. Tovey, entrambe ristampate in D. F. Tovey, *Essays and Lectures on Music*, Oxford University Press, Oxford 1949.

Dahlhaus, C.

1987 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel, 2ª ed. (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988).

Drabkin, W.

1998 *The cello part in Beethoven's late Quartets*, in «Beethoven Forum», VII, pp. 45-66.

2000 *A Reader's Guide to Haydn's Early String Quartets*, CT, Bridgeport, in particolare il cap. II, «Anatomy of the Quartet», pp. 9-51.

Finscher, L.

1974 *Studien zur Geschichte des Streichquartetts*, I. *Die Entstehung des Klassischen Streichquartetts, von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Bärenreiter, Kassel, in particolare l'ultimo capitolo «Die Theorie des Streichquartetts».

Kerman, J.

1966 *The Beethoven Quartets*, Greenwood Press, Westport.

Lenz, W.

1855 *Beethoven: Eine Kunst-Studie*, 3 voll., Balde, Kassel; nuova ed. Hoffmann & Campe, Hamburg 1860.

Nietzsche, F.

1973 *Über Musik und Wort*, in Id., *Sprache, Dichtung, Musik*, a cura di J. Knaus, Niemeyer, Tübingen.

Nottebohm, G.

1880 *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

1887 *Zweite Beethoveniana*, Peters, Leipzig.

Ottlova, M., Pospisil, M., e Tyrrell, J.

2001 «Smetana Bedřich», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XXIII, p. 547.

Robbins Landon, H. C.

1978 *Haydn: Chronicle and Works*, Thames & Hudson, London, vol. III.

Rosen, Ch.

- 1971 *The Classical Style: Haydn, Mozart, and Beethoven*, Viking, New York; nuova ed. ampliata Norton, New York 1997 (trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1979).

Smallman, B.

- 1990 *The Piano Trio: Its History, Technique, and Repertoire*, Oxford University Press, Oxford.
- 1994 *The Piano Quartet and Quintet: Style, Structure and Scoring*, Oxford University Press, Oxford.

Ulrich, H.

- 1948 *Chamber Music: The Growth and Practice of an Intimate Art*, Columbia University Press, New York; 2^a ed. 1966.

Webster, J.

- 1974 *Towards a history of Viennese chamber music in the early classical period*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVII, n. 2, pp. 212-247.

JEAN-PIERRE BARTOLI

Retorica e narratività musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo

1. *La questione della permanenza della retorica nell'epoca classica.*

La retorica è «l'arte di persuadere attraverso il discorso» [Reboul 1991, trad. it. p. 18]. Dagli antichi greci sino ai manuali pedagogici del primo Ottocento, passando per i trattati classici del XVI e XVII secolo, essa costituiva il coronamento di ciò che oggi chiamiamo le "scienze del linguaggio". Sin da Aristotele, essa tracciava il cammino alla verbalizzazione e alla formalizzazione ideale del mondo esterno così come della psicologia umana per il tramite delle sue categorie logiche e razionali. Era dunque dotata di una forte potenza euristica ed ermeneutica. Permetteva altresì di controllare meglio il linguaggio [cfr. il pensiero ciceroniano, sintetizzato da Fumaroli 1980, trad. it. pp. 29-40] e di conquistare il consenso dell'uditorio con la padronanza dell'espressione. Dominare il linguaggio mediante la retorica era perciò la via d'accesso tanto alla conoscenza quanto al potere. «Per due millenni e mezzo, da Gorgia a Napoleone III» [Barthes 1970, trad. it. p. 10], essa rappresentò in Occidente la chiave di volta dell'educazione umanistica e della formazione intellettuale. La sua influenza fu così smisurata che Marc Fumaroli vi ha intravisto «il principio basilare della civiltà» [1980, trad. it. p. 16].

Parlare di retorica nella musica è dunque far riferimento a una fra le scienze più antiche, più venerabili e feconde del linguaggio verbale. La sua applicazione all'ambito musicale è ben lungi dall'essere un'idea nuova: fin dal periodo barocco, quando l'estetica dominante dell'Occidente moderno ha accostato l'arte della parola a quella musicale, e la teoria dell'imitazione ha ritenuto che la musica fosse, come la letteratura, volta a rappresentare la natura, i sentimenti e le passioni umane – «La melodia è linguaggio non meno della parola: ogni canto che non dice nulla non è nulla», dichiara Rousseau [in Didier 1985, p. 32] –, la retorica è divenuta naturalmente un modello imprescindibile del pensiero musicale. È la tesi dell'abate Du Bos (1670-1742), ripresa ad esempio da Rousseau nell'*Essai sur l'origine des langues* (1760 ca.) o più tardi da Herder, secondo cui la musica (o per meglio dire la "melodia") e il linguaggio hanno un'origine comune, cosa che giustifica l'impiego del modello retorico nella musica.

Parlare di narratività in musica consiste nel perseguire l'idea dell'analogia fra parola e musica e, in qualche modo, «sviluppare la metafora». La

narratività è tuttavia un concetto moderno. Questo neologismo risulta dalla sostantivazione dell'epiteto "narrativo", che allude allo svolgimento di un racconto: un poema narrativo racconta una storia e la sequenza narrativa di un film consiste nel far procedere l'azione. La narratività è perciò la proprietà che permette a un discorso di trasformarsi in racconto. Parlare di narratività in musica è dunque *stricto sensu* ritenere che, in modo analogico o metaforico, la musica "racconti" una successione di avvenimenti che si organizzano in una logica narrativa paragonabile a un racconto. Si tratta non solo di supporre che un compositore possa *parlarci* con la sua opera (che è la proprietà retorica della musica), ma pure che un'opera possa funzionare come il racconto di una storia. In altri termini, pensare che la musica sia narrativa è pensare non solo che essa sia in grado di ricorrere a un'attività retorica di persuasione e di eloquenza, ma anche di utilizzare direttamente questi strumenti per creare una sorta di sceneggiatura.

Analizzare la musica in quanto eloquente e narrativa non è cosa nuova, mentre lo studio delle sue proprietà narrative costituisce una posizione più moderna, per non dir recente, della musicologia. La retorica musicale e la narratività in musica sono dunque intimamente legate, ma non pare proprio che la seconda possa esistere senza la prima (salvo ritenere che ogni successione temporale di avvenimenti sia un racconto, cosa che probabilmente può sembrare eccessiva, come spiegheremo nella conclusione di questo articolo). Molti storici della musica hanno ritenuto che la seconda metà del XVIII secolo sia stata un periodo di manifesto rifiuto delle proprietà retoriche della musica e della sua capacità di esprimere, alla stregua del linguaggio, le passioni e il mondo, e perciò anche un racconto. Così, nei suoi scritti sui grandi periodi della musica pubblicati nella prima edizione dell'Enciclopedia tedesca *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [1949-79], il musicologo Friedrich Blume – che ne fu anche il curatore – riunisce in un solo insieme gli stili classici e romantici (lo stile "classico-romantico"), da lui contrapposti all'insieme dei periodi rinascimentale e barocco, diversi l'uno dall'altro ma dipendenti da legami molteplici con la fine del Medioevo: col periodo barocco si conclude l'età antica della musica. Le prime manifestazioni dello stile nuovo appaiono nell'opera di Domenico Scarlatti e dei figli di Johann Sebastian Bach: è l'inizio dell'età moderna della musica. Classicismo e Romanticismo sono perciò due aspetti di un unico e identico fenomeno musicale [Blume 1970, p. vii]. A sostegno della sua dimostrazione, un punto gli sembra di capitale importanza: sulla scorta delle tesi di Schiller (*Über Matthissons Gedichte*), Blume può infatti constatare che nel corso della seconda metà del Settecento l'estetica musicale va progressivamente rimettendo in discussione la dottrina imitativa della musica barocca. Secondo Schiller, da quel momento in poi il compositore crea le condizioni per sentire e assimilare determinate idee, pur lasciando libera la capacità d'immaginazione dell'ascoltatore.

Viene così escluso dal "classico" ogni genere di musica che cerchi di rendere troppo precisi e individuali i sentimenti dell'ascoltatore, di dare alla sua immaginazione e partecipazione un orientamento troppo definito, e di interferire nella sua autonomia di co-creatore. E nello stesso tempo viene esclusa ogni musica da sempre al servizio degli stessi intenti, o che miri ad esprimere direttamente determinati contenuti attraverso l'imitazione o l'illustrazione. L'imitazione della Natura o degli affetti che, nell'estetica del Barocco e sino all'epoca dei Lumi, era considerata l'argomento principale della musica, viene ormai totalmente rifiutata [Blume 1970, ed. 1972, p. 10].

Più avanti Blume insiste sul rapporto fra questo modo di pensare e il Classicismo apparso durante l'ultimo ventennio del Settecento. In quell'epoca viene elaborata l'idea dell'«arte per l'arte». A suo parere, le sinfonie di Beethoven non avevano in origine alcun contenuto esprimibile in forma di parole, e soltanto molto tempo dopo la loro composizione ad alcuni commentatori è piaciuto di attribuirgliene: con la conclusione dell'età barocca viene meno l'idea che la teoria dell'imitazione costituisca il principio generatore del discorso musicale.

Il celebre libro di Charles Rosen *The Classical Style* [1971] ha accentuato questo modo d'intendere il Classicismo. Per lui il nuovo stile, così come si manifesta nell'opera dei "tre viennesi", deriva dallo sviluppo più completo degli impulsi forniti dal linguaggio armonico funzionale entro l'adozione del temperamento equabile – un linguaggio che esplora specialmente il potenziale del circolo delle quinte e l'opposizione delle funzioni tonica/dominante. Il nuovo linguaggio controlla tanto la grande forma, soprattutto nella sua espressione più logica, ovvero la sonata, quanto la frase musicale come nucleo generatore. Come «risoluzione simmetrica delle forze opposte», il drammatismo intrinseco allo stile classico è fondato sulla musica stessa [*ibid.*, trad. it. p. 87]. Se lo stile classico ha evidentemente accolto l'influsso degli atteggiamenti musicali ideati nel contesto mimetico dell'*opera buffa*, esso ha poi saputo ispirarsi a tale drammatismo – e alla sua forza umoristica – liberandolo dalla matrice linguistica. Per Haydn, Mozart e Beethoven «il dramma è implicito nella struttura» [*ibid.*, trad. it. p. 86]. Con l'età classica appare dunque la nuova estetica della musica assoluta, che porta alla modernità e al formalismo strutturalista del xx secolo. In queste condizioni si spalanca la frattura tra Barocco e Classicismo. Dal canto suo, Friedrich Blume la considera ancor più significativa di quella che, intorno al 1600, contrappone la *prima* alla *seconda pratica*.

Sono pochissimi i musicologi ad aver rimesso in discussione l'idea secondo cui l'apparizione del Classicismo viennese corrispondeva al rifiuto dell'applicazione alla musica della retorica e, di conseguenza, delle teorie dell'imitazione e degli affetti. Presto tuttavia si è fatta strada l'opinione opposta. In *Classic Music*, Leonard Ratner [1980] richiama l'attenzione sugli scritti teorici del tempo e li studia per ascoltare le opere "classiche" in maniera compatibile con le modalità di percezione coeve. Egli sottolinea l'importanza attribuita da quegli autori alle figure musicali espressive, che defi-

nisce *topics*, e la loro straordinaria abbondanza nelle partiture. Allo stesso modo egli riunisce sotto il titolo di *Rhetoric* tutta la parte consacrata alla descrizione dei differenti parametri compositivi, quali la ciclicità, l'armonia, il ritmo, la melodia, le "tessiture" (secondo i generi) e l'esecuzione [*ibid.*, parti I e II]. Nella prefazione egli sottolinea anzitutto il costante parallelismo istituito negli scritti teorici fra musica e arte oratoria. A suo parere, per tutto il Sei e Settecento,

Il compositore capace, l'interprete abile, l'ascoltatore attento controllavano la retorica musicale così come una persona colta dei giorni nostri padroneggia la grammatica della lingua. Le capacità del compositore si manifestavano nella sua abilità nel maneggiare le proprie idee con flessibilità e destrezza all'interno del sistema retorico [*ibid.*, p. xv].

Al contrario di Blume e di Rosen, Ratner non vede alcuna frontiera invalicabile tra Barocco e Classicismo. Constatando invece una notevole continuità negli scritti teorici del XVIII secolo, specialmente nel perpetuarsi del pensiero retorico, egli vede fra i due stili un intimo collegamento:

La separazione fra i due stili è stata ritenuta netta e decisiva, ma si tende a sopravvalutarla. Il mutamento nell'enfasi stilistica deriva dalla sovrapposizione di due correnti della continuità stilistica piuttosto che da un radicale cambio d'orientamento. Le musiche barocche e le classiche erano basate sugli stessi criteri, su un insieme comune di premesse, malgrado le loro evidenti differenze; esse utilizzavano un solo linguaggio, e le loro differenze corrispondevano a dei dialetti all'interno dell'universale linguaggio musicale del XVIII secolo [*ibid.*, pp. xv-xvi].

Nella seconda metà del Novecento è dunque incontestabile la contrapposizione fra i musicologi. Nel contempo, gli interpreti che hanno scelto di riprodurre fedelmente quelle opere su strumenti di fattura antica e di rileggere più da vicino i trattati d'interpretazione delle epoche studiate, ritrovandovi l'uso di concetti derivati dalla retorica, hanno riscosso notevole successo e assunto un ruolo importante nel dibattito, fornendo il loro sostegno alternativamente alle due posizioni. All'inizio della loro carriera, quando essi si limitavano a interpretare opere dell'epoca che va da Monteverdi a Johann Sebastian Bach – mentre tutti gli altri eseguivano il repertorio da Haydn a Boulez su strumenti moderni –, sembrava confermarsi la prospettiva di una vistosa frattura fra un'età retorica e un'età, per così dire, "strutturale". Ma a partire dagli anni Ottanta, quando anche quei grandi interpreti – allora definiti "barocchi" – si sono rivolti alla musica dell'epoca classica e del primo Romanticismo, sono andati via via consolidando la teoria della continuità storica e della permanenza della nozione di retorica musicale [cfr. Nattiez 2002; Planchart 2002].

Sarebbe davvero irrealistico sostenere l'improvvisa scomparsa della retorica insieme con gli ultimi grandi maestri del Barocco. E va precisato che questa sorta di manicheismo non si trova né in Blume né in Rosen, ma più-

tosto nei testi di divulgazione. Johann Sebastian Bach, Vivaldi e Händel non si sono portati nella tomba, tutta in un colpo, la tradizione teorica dell'imitazione che aveva costituito la base dell'estetica musicale per almeno centocinquanta anni. Nella seconda metà del Settecento, l'espressione delle passioni resta al centro della composizione e dell'interpretazione: così il *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* di Carl Philipp Emanuel Bach [1753, ed. 1969, I, 3, §§ 8 sgg.] insiste sull'assoluta necessità d'esprimere l'affetto di un pezzo, anche in assenza d'indicazioni di tal genere in partitura (nella musica strumentale, dunque). In generale, l'impronta della retorica musicale ereditata da Mattheson (cfr. in questo stesso volume il saggio di Gregory Butler, *La retorica tedesca e la "Affektenlehre"*, pp. 447-461) è ora manifesta ora implicita nei trattati della seconda metà del Settecento (come quelli di Riepel o di Koch).

Non è facile determinare l'esatta influenza dei trattati sulla formazione dei compositori. Possiamo tuttavia star certi che questi ultimi leggevano e conoscevano almeno i più celebri: la longevità di quegli scritti è infatti notevole. La mancanza di edizioni di nuovi trattati specificamente dedicati alla retorica musicale non significa dunque né che la nozione scompaia né che venga respinta. Secondo Joseph Alexander Pohl, sembra che Joseph Haydn abbia studiato sia la retorica, su *Der vollkommene Capellmeister* di Mattheson (1739), sia il contrappunto, sul *Gradus ad Parnassum* di Fux (1725) [cfr. Lester 1992, p. 167]. Beethoven, poi, ricopiava esempi del trattato di Mattheson e verso la fine della sua vita amava discuterne [Kramer 1975, pp. 92-99]. D'altra parte, i compositori – a cominciare da Beethoven – dopo aver lasciato molteplici segni per connotare le loro opere con riferimenti letterari o affettivi mostravano una certa irritazione dinanzi alle interpretazioni troppo descrittive e verbalizzate delle loro opere.

Come si vede, l'argomento è alquanto problematico, e non può essere trattato in modo manicheo. Ci proponiamo perciò in questo saggio di ripercorrere le condizioni del perdurante pensiero retorico nella musica, mostrandone alcune testimonianze a partire dalla generazione di Haydn sino all'avvento del Romanticismo. Altrettanto faremo nel contributo successivo (cfr. *infra Retorica e narrativa musicali nel XIX secolo*, pp. 782-802) che tratta della sua sopravvivenza durante il XIX secolo, ossia quando questo pensiero era dato per estinto. In entrambi i contributi cercheremo peraltro di stabilire in che misura si possa parlare di narrativa nelle opere musicali dell'epoca classica e romantica.

2. Retorica classica delle figure: la natura delle figure.

Fedeli ad Aristotele e a Cicerone, i retori della musica suddividevano l'elaborazione del discorso musicale secondo due aspetti: da un lato la di-

spositio e dall'altro la retorica delle figure. La prima riguardava la disposizione regolata del discorso (in termini moderni: la forma) e la seconda riguardava l'invenzione delle formule (*inventio*) e la loro espressione (*elocutio*). A giudicare dai lavori dei musicologi fautori della continuità fra Barocco e Classicismo, la retorica delle figure ha avuto una lunga vita: Leonard Ratner non esita a ricorrere a certe figure che egli definisce «topiche» per descrivere le diverse forme stilistiche impiegate nell'epoca classica [Ratner 1980]. Egli spiega così la sopravvivenza nella musica strumentale di svariati ritmi di danza; generi e forme che si studiano per primi nell'apprendistato dello "stile libero". In effetti, contrariamente a quanto s'immagina, nella seconda metà del Settecento molti altri schemi ritmici – oltre al minuetto, la giga o la siciliana – appaiono nelle forme tematiche della musica strumentale: *passepied*, sarabanda (Mozart, tema della Sinfonia n. 41, K. 550, II movimento), polacca, *bourrée* (Mozart, tema del Concerto per pianoforte n. 17, K. 453, III movimento), contradanza, gavotta (Mozart, tema del Quintetto per archi, K. 614, II movimento). Vi sono pure "stili" differenti, all'epoca debitamente elencati e classificati: lo stile militare e *da caccia*, lo stile cantabile (melodia facile e per grado congiunto, in tempo moderato), lo stile brillante (virtuosistico), *l'ouverture alla francese*, la *musette*, lo stile *alla turca*, lo *Sturm und Drang*, lo stile *osservato* (contrappuntistico, in opposizione allo stile *libero*, o *galante*), la *fantasia* e la *toccata*, ecc., e infine le figure illustrative [per un repertorio contemporaneo cfr. Agawu 1991]. Ma il musicologo si sofferma più brevemente su quest'ultima categoria, dal momento che nei trattati classici se ne parla meno rispetto ai trattati barocchi come quello di Mattheson. Si ha la conferma che le figure retoriche elencate a quel tempo da Mattheson (i *loci topici*) non coincidono completamente con i *topics* individuati ai giorni nostri da Ratner. Inoltre, se negli scritti di Mattheson a ogni figura di scrittura e – ancor di più – a ogni danza o stile particolare di scrittura viene attribuito un determinato affetto, ciò non accade più nei teorici ricordati da Ratner. Le definizioni chiamate in causa ("*ouverture alla francese*", "*da caccia*", "*alla turca*", "*musette*", ecc.) spesso designano aspetti di ordine formale piuttosto che contenuti affettivi. Analogamente, quando ricorda il vocabolario retorico della costruzione melodica barocca (per es. *abruptio*, *anafora*, *apostrofe*, *confirmatio*, ecc.) Ratner si riferisce ai testi di Mattheson e non a trattati più recenti, mentre si può notare l'allontanamento da tale terminologia nel trattato di Koch *Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782-93; cfr. Ratner 1980, pp. 93-94].

Tuttavia, l'assenza in alcuni trattati di una parte del vocabolario della retorica degli affetti non ne attesta certo la totale scomparsa nella pratica. Il fatto stesso che Beethoven possedesse nella sua biblioteca sia il trattato di Mattheson sia quello di Koch lascia aperte tutte le ipotesi. A questo proposito si possono legittimamente mettere a confronto le melodie di Johann Sebastian Bach e di Beethoven presentate nella figura 1.

Indubbiamente Beethoven non conosceva la *Passione secondo Giovanni*, ma come non restare colpiti dalla somiglianza fra le due melodie e dai molteplici segni di prossimità semantica lasciati dal pianista sulla partitura («Klagender Gesang, arioso dolente»)? Le didascalie indicano un identico contenuto semantico: l'espressione dell'abbattimento e della tristezza nel contesto vocale del recitativo drammatico è indicata chiaramente dall'annotazione «arioso». Se interpretata secondo i canoni della retorica barocca, questa figura melodica appartiene alla categoria delle «ipotiposi» (o figure di pensiero). Più precisamente la si potrebbe indicare anche con *catabasi*, in contrapposizione con *anabasi* [Buelow 1980, p. 798]. In questo caso Beethoven non poteva fare riferimento al capolavoro di Bach, ma è verosimile che abbia ripreso a bella posta questa formula retorica conoscendone appieno la simbologia, che ai suoi tempi senza dubbio era ancora «eloquente», e che d'altronde il *Kantor* di Lipsia naturalmente conosceva prima di lui. Nell'azzardata ricerca di universali melodici su cui si basa la sua opera *The Language of Music*, il musicologo Deryck Cooke individua le molteplici varianti di questa formula melodica fin dal xv secolo: in una canzone di Hugo de Lantrins (sulle parole «plaindre m'estuet»), poi per due volte nei libri di madrigali di John Wilbye (1595 e 1609), nella monteverdiana *Incoronazione di Poppea* (1642), nelle *Ultime sette parole di Cristo* di Schütz (1645 ca.), nella *Cantata n. 82* di Bach (1731, sulle parole «Welt, gute Nacht!») e nel *Sansone* di Händel (1743) [cfr. Cooke 1959, pp. 134-37]. Prima di essere raccolta dalla penna di Beethoven, la formula è stata dunque seguita da molti altri autori, e non dei minori. Più tardi Mendelssohn – che conosceva tanto l'opera di Bach quanto quella di Beethoven – ritornò sulla stessa formula nell'oratorio *Elias* (1846, sulle parole «Es ist genug»). Ai tempi di Beethoven, e a maggior ragione all'epoca di Mendelssohn, la teoria barocca degli

Figura 1.

- a) J. S. Bach, *Johannes Passion*, n. 58, Aria, «Es ist vollbracht», viola da gamba, mis. 1.
 b) Beethoven, Sonata per pianoforte n. 31, op. 110, «Adagio non troppo», mis. 7.



affetti e delle figure retoriche era sí passata di moda, ma i riferimenti intertestuali erano ancora tali che l'espressività ne perdurava, e quell'espressività era in se stessa retorica. Torneremo sulla questione nel saggio su retorica e narratività nel XIX secolo (cfr. *infra*, pp. 782-802).

Anche un altro elemento può militare in favore della sopravvivenza di alcune figure topiche, ossia il predominio del genere operistico nella vita musicale dell'epoca. L'insistenza con cui i musicologi hanno sottolineato l'apporto dei tre grandi compositori del primo Classicismo viennese (Haydn, Mozart, Beethoven) – per i quali la musica strumentale era effettivamente divenuta di capitale importanza – ha fatto trascurare, in nome del preannuncio del formalismo di fine Novecento, il posto rilevante allora riservato all'opera, e di conseguenza al ruolo ancora attribuito alle figure retoriche nel musicare le parole di un libretto. Nell'epoca classica, i recitativi drammatici dell'opera seria ripropongono figure che ancora dipendono dalla retorica antica. Fin dalle origini del recitativo, una delle più ricorrenti fu la *suspiratio* (così chiamata da Athanasius Kircher nel 1650) che consiste nell'interruzione di una melodia al fine di rappresentare l'esitazione del parlante o l'insorgere di un sospiro per un eccesso di emozione. La si trova ancora nel *Don Giovanni* di Mozart al momento in cui Donna Anna scopre il padre disteso a terra (Atto I, scena II, cfr. fig. 2a). L'insistente ripetizione della *suspiratio* con variante (*anafora* o *repetitio*) e la presenza di cromatismi e di appoggiature rafforzano l'espressione di un turbamento profondo e di un'intensa emozione. Nella *Zauberflöte*, la medesima figura appare nel momento in cui Tamino manifesta i suoi sentimenti alla vista del ritratto di Pamina (Atto I, n. 3; cfr. fig. 2b). Ma la si trova pure nel primo movimento della Sonata in re maggiore, K. 205b (*olim* 284) (cfr. fig. 2c).

Analogamente, il musicologo ungherese József Ujfalussy [1961] ha rilevato nell'opera vocale di Mozart tutta una serie di figure legate ad affetti conformi alle parole cantate, che ha in seguito ricercato nell'opera strumentale: tristezza, sofferenza, rinuncia; ricordo della speranza, aspirazione alla felicità. E le elenca così: estrema disperazione, amore e felicità; dirottura morale, purezza, ideale eroico; desiderio, aspirazione segreta – ove si trova la formula mozartiana sopra citata –; collera, desiderio di vendetta; paura; eroismo tragico; dolore; maestà, religiosità; ricerca della verità. La prima di queste “intonazioni” è la figura melodica sul pentacordo minore discendente già ricordata a proposito di Bach e di Beethoven (cfr. fig. 1). Secondo Ujfalussy, essa declina i diversi affetti legati all'espressione della tristezza e del dolore. Egli la individua sia nell'inciso iniziale dell'aria di Pamina nella *Zauberflöte* (fig. 3a), sia all'inizio dell'Adagio introduttivo del finale del Quintetto per archi K. 516 (fig. 3b).

Così, nella musica strumentale del Settecento i richiami al genere teatrale appaiono continuamente. Negli anni Settanta, infatti, gli elementi tratti dallo stile operistico erano effettivamente divenuti un carattere specifi-

Figura 2a.

Mozart, *Don Giovanni*, recitativo di Donna Anna (Atto I, scena II), mis. 16-25 (ed. Bärenreiter).

16

D. A.

- dō.
mīr.

Quel san-gue...
Dies Blut sieh...

quel-la pia-ga...
die-se Wun-de...

Fl. I

f Tutti

Archi

Ob. I

Fag. I

22

D. A.

quel vol-to...
dies Ant-litz...

tin-toe co-per-to dei co-lor di mor-te...
bleich und ent-stellt von den Far-ben des To-des...

Fl., Ob.

Archi

Fag.

Figura 2b.

Mozart, *Die Zauberflöte*, aria di Tamino (Atto I, n. 3), mis. 6.

6

T.

- sehn. Ich fühl' es, ich fühl' es, wie dies

Archi

Cor.

Figura 2c.

Mozart, *Sonata per tastiera in re maggiore*, K. 205b (284), Primo movimento, mis. 34-36.



Figura 3a.

Mozart, *Die Zauberflöte*, aria di Pamina (Atto II, n. 17), mis. 1.

Andante

PAMINA

Ach ich fühl's,

Flauto
Oboe
Fagotto
Archi

Archi *p*

Figura 3b.

Mozart, *Quintetto per corde*, K. 516, Quarto movimento, mis. 3.

Adagio

co dell'opera strumentale di Joseph Haydn. Quel momento straordinariamente fecondo, poi definito periodo *Sturm und Drang*, di un compositore allora all'apice del successo, fu probabilmente determinante nell'elaborazione del Classicismo del decennio successivo. In particolare, in virtù della penetrazione di questo stile fortemente teatralizzato, Haydn ha potuto prendere le distanze dal troppo superficiale "stile galante". Ma non è stato il solo a optare per tale ibridazione di generi. Come Haydn, infatti, altri compositori si sono spinti al punto di riprendere nelle loro sinfonie e sonate intere scene teatrali composte da altri, come nel caso della sinfonia *La casa del diavolo* di Boccherini, che riproduce tutta la celebre scena degli inferi nell'*Orfeo* di Gluck.

L'introduzione di formule nate per il teatro dava allora alla musica strumentale un aspetto estremamente colorito di cui oggi si è perduto in parte il sapore. Possiamo peraltro farcene un'idea osservando l'incredibile facilità con la quale i musicisti classici passavano di continuo, all'interno di un solo movimento, da una scrittura a un'altra e da un clima espressivo a un altro. Molto spesso il discorso musicale dell'epoca classica – e in special modo nell'opera strumentale di Haydn e di Mozart – è effettivamente costituito da un'impressionante successione di fratture d'affetti e di stili che spesso si susseguono con rapidità vertiginosa. Nel primo movimento della mozartiana Sinfonia *Praga* K. 504 (1786) si possono distinguere ben quindici cambiamenti di stile (*topics*) in meno di novanta battute [Ratner 1980, pp. 27-28]. Come nelle opere mozartiane della maturità, la musica strumentale del primo Classicismo viennese mescolava a tal punto gli stili da produrre non di rado un vero e proprio mosaico di scritture diverse e molto contrastanti, talvolta anche all'interno di una stessa frase musicale di quattro o otto battute. Per gli ascoltatori dell'epoca una tale farandola di forme musicali tipizzate, gran parte delle quali era ancora in grado di esprimere un affetto – se non altro per i riferimenti intertestuali –, poteva apparire vertiginosa: in effetti, nel 1795 Heinrich Koch lamentava gli abusi in questo campo [*ibid.*, p. 26].

3. *Retorica delle forme e narrativa fra i due secoli.*

3.1. Dal discorso al racconto.

Mentre nell'età barocca un movimento strumentale doveva sviluppare un solo affetto (pur declinandone le sfumature), l'unità d'espressione non viene più seguita in molti movimenti strumentali di Haydn e di Mozart. Quell'alternanza di figure topiche contrastanti poteva generare una logica successione di affetti variati e tale successione dinamica poteva suscitare la percezione di un racconto, di una narrazione musicale, che invece manca-

va nella statica uniformità degli affetti all'epoca barocca. Perciò alcuni musicologi, influenzati specialmente dalla narratologia della scuola semiotica di Greimas, cercano oggi di rintracciare la logica narrativa nella successione delle figure "topiche" e delle "intonazioni" entro le strutture strumentali classiche [Grabócz 1996; 1998; Tarasti 1994]. Ma è raro trovarvi un racconto la cui logica regga davvero in termini di verbalizzazione. Inoltre, nonostante la loro buona volontà – e anche se lo scopo dichiarato di questi ricercatori non è di ricostruire una "storia", bensì una struttura narrativa astratta –, il risultato ottenuto non pare davvero convincente, dal momento che in ultima analisi il percorso narrativo presupposto sembra offrire soltanto una metafora verbale e letteraria di quanto si può esporre, ma con più vigore e rigore, nei termini dell'analisi formale e stilistica. Non per questo è meno interessante lo studio condotto da Márta Grabócz [1996] sul primo movimento della Sinfonia n. 34 K. 338 di Mozart. La Grabócz giunge peraltro a mostrare come la riesposizione del primo movimento di questa sinfonia redistribuisca i materiali tematici al fine di ottenere due campi semantici distinti, che erano per così dire "mescolati" nell'esposizione [*ibid.*, p. 81]. Se questo esempio è del tutto pertinente, non lo è però altrettanto per ogni forma-sonata classica. Nella musica strumentale classica, tranne casi specifici, pare invece che la moltiplicazione di figure topiche contrastanti e imprevedibili, così come la loro continua giustapposizione, dimostri come il valore del loro rapporto simbolico, del loro significato semantico, del loro riferimento extra-musicale e linguistico sia meno rilevante di quanto possa sembrare. È raro in effetti che la concatenazione dei referenti semantici cui rimandano tali figure retoriche prenda un "senso" assolutamente indispensabile per la corretta percezione del significato dell'opera.

Se leggiamo i teorici dell'epoca, vediamo ridimensionata l'analogia con la retorica formale del discorso verbale (la *dispositio*). Per Mattheson, la forma musicale era modellata sulla terminologia ciceroniana (*Der vollkommene Capellmeister* [1739, II, pp. 94-244]): un tema contrastante è una *confutatio*, il ritorno di un altro una *confirmatio*; un ritornello introduttivo è chiamato *exordium*, mentre l'espressione tematica è la *narratio*. Tuttavia per questo autore [*ibid.*, II, XIII, pp. 210-34] i differenti episodi di una danza declinavano i diversi stadi di un solo affetto. Negli scritti di Francesco Galeazzi (*Elementi teorici-pratici di Musica* [1791-96]), di Heinrich Koch (*Versuch einer Anleitung zur Composition* [1782-93]), di Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition* [1806]) o di Reicha (*Traité de haute composition musicale* [1824-26]) la terminologia tende a emanciparsi dal vocabolario dell'eloquenza. Ormai si parla di "parte", "motivo" o "motto", di "tema", "disposizione", "soggetto", "ripresa", ecc.; anzi, già con Reicha, di "esposizione", "sviluppo" e "ponte": il modello verbale s'attenua di pari passo con lo sviluppo della teoria della forma musicale (la *Formenlehre*). È interessante osservare che, nell'intento di descrivere la "grande forma", le metafore oscil-

lano ormai fra l'architettura – tendenza formalista – e il ricordo della *dispositio* – tendenza retorica. Nei primi anni del XIX secolo, Momigny scrive:

Perciò, come si divide un edificio in tre *parti*, la cupola e le due ali, e un discorso in tre punti; così un grande Brano musicale si divide in tre *parti*, le parti si suddividono in *periodi*, i periodi in *frasi*, le frasi in *proposizioni* e le proposizioni in *cadenze* o *membri* [1806, p. 397].

Parimenti Reicha, nel suo *Traité de haute composition musicale*, dopo aver fissato una terminologia svincolata dalla retorica, perpetua la metafora oratoria presentando la “grande forma bipartita” («grande coupe binaire», cioè la forma-sonata):

La prima parte di questa forma bipartita è l'esposizione del pezzo, la prima sezione [della seconda parte (cioè quello che noi chiamiamo sviluppo centrale)] ne è l'intreccio o nodo, la seconda sezione [della seconda parte (cioè quella che chiamiamo riesposizione)] è la conclusione [1824-26, p. 298].

Peter Hoyt [1996] ha con giusta ragione insistito sul carattere retorico della teoria della forma secondo Reicha, ma probabilmente esagerando un poco, se si considerano gli scritti anteriori a questo trattato. È una questione di prospettiva nel senso proprio dell'espressione: se esaminato dopo il trattato di Mattheson, infatti, quello di Reicha appare estremamente formalista...

All'avvio del nuovo secolo, nessun teorico di estetica musicale intendeva ridiscutere l'idea che la musica strumentale parlasse direttamente all'ascoltatore come la musica vocale e il linguaggio parlato. Già nel 1739 Mattheson aveva sostenuto che l'arte strumentale era un discorso: secondo la testimonianza di Griesinger, la sinfonia rappresentava anche per Haydn caratteri morali diversi [Dahlhaus 1978, trad. it. p. 12]. Nel 1806, Momigny non esitava a realizzare una trasposizione del primo movimento del Quartetto in re minore (K. 421) di Mozart in un *Air de Didon* per voce e pianoforte, allo scopo di far «conoscere l'espressione vera della melodia principale di questo brano» [Momigny 1806, p. 307]. Nello stesso periodo, Clementi intitolava la sua Sonata op. 50 n. 3: *Didone abbandonata. Scena tragica*. Se ne possono ricostruire i tre movimenti in questo modo: I, risentimento; II, disperazione; III, decisione del suicidio. L'evoluzione delle forme strumentali non rappresentava dunque un ostacolo alla percezione della musica come discorso, anzi come racconto; tutt'altro: dal discorso (prospettiva retorica) al racconto. Un passo avanti verso la percezione narrativa della musica viene compiuto quando nel 1809 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann definisce la sinfonia come «l'opera degli strumenti», un dramma in musica. Nel 1838 Gottfried Wilhelm Fink vedrà in essa semplicemente una storia raccontata con i suoni [*ibid.*, trad. it. p. 18].

Come sostiene Charles Rosen, la tendenza dello stile classico a fare della riesposizione tematica della forma-sonata una «reinterpretazione», e non una semplice ripetizione dell'esordio [1971, trad. it. p. 238], dimostra come

lo sviluppo musicale fosse inteso in maniera più lineare e narrativa che non architettonica. Il fenomeno si è progressivamente accentuato: nella Sinfonia *Oxford* (Hob. 1/92), Haydn spinge molto avanti la sperimentazione: lo sviluppo centrale tende effettivamente a traboccare sulla sezione seguente; il lavoro motivico (*thematische Arbeit*), generalmente valorizzato nello sviluppo centrale, invade infatti tutta la seconda parte della sua forma-sonata, sicché l'episodio della riesposizione diviene impercettibile. Anche nei trattati teorici si assiste alla medesima trasformazione. Mentre nel trattato di Koch [1782-93] la forma-sonata è compresa in due sezioni principali, e Reicha la descrive ancora come una "forma bipartita" con delle riprese [1824-26], verso la metà del XIX secolo il teorico Adolph Bernhard Marx la divide in tre parti [Marx 1841-60, III, pp. 213-46]. Parimenti, fin dai primi anni del secolo scompaiono via via dalle partiture i segni di ripresa, sicché appare sempre più evidente la teleologia della forma strumentale e sembra accentuarsi la percezione della musica come racconto che svolge la sua inesorabile linearità verso un episodio conclusivo. D'altronde fu proprio in quell'epoca che i generi illustrativi, favoriti dall'estetica della Rivoluzione e del periodo napoleonico, divennero oggetto di un ritorno d'interesse. Le sinfonie che riportavano racconti leggendari (Ditters von Dittersdorf, *Sinfonie sulle Metamorfosi d'Ovidio*, 1783-86) o famose imprese militari (Devienne, *La Bataille de Jemappes*, 1796; L. E. Jadin, *La Bataille d'Austerlitz*, 1806) si avvicinavano alle opere "metereologiche" e pittoresche quali Steibelt, *L'Orage*, concerto per pianoforte n. 3, o *Le Voyage au Mont Saint-Bernard*, concerto n. 6.

3.2. Beethoven e i suoi contemporanei.

Ma Beethoven è stato di certo fra coloro che maggiormente hanno contribuito alla percezione narrativa e teleologica della musica strumentale. Come molti suoi contemporanei (Weber e Hummel in particolare), Beethoven ha diffuso nella sua opera strumentale procedimenti derivati dal teatro (opera o musica di scena: ad esempio il "recitativo strumentale", l'allusione alla scrittura vocale; cfr. fig. 1b) e dai generi descrittivi (Sesta Sinfonia), l'impiego di sottotitoli referenziali (*Eroica*, *Patetica*, *Appassionata*, *Pastorale*, ecc.) nonché un acuto senso del colore timbrico (effetti pianistici o di orchestrazione). Dahlhaus [1987, cap. IV] ha trattato l'aspetto teleologico dello stile beethoveniano; ma non è questo l'aspetto più significativo del suo contributo: mentre i suoi predecessori fondano la parte più importante della costruzione formale sulle incognite del percorso tonale, Beethoven rappresenta le tendenze più radicali del suo tempo privilegiando le idee tematiche, diminuendo il loro numero per ciascun movimento, attribuendo loro una forma particolarmente pregnante e mantenendole da un movimento all'altro (tema ciclico). Dotato di forte carica simbolica (si veda il primo te-

ma della Quinta Sinfonia), il divenire dei temi nel corso di uno sviluppo, fatto oggetto di un'intensa drammatizzazione, diventa il motore della forma. Perciò Beethoven, attribuendo un ruolo fondamentale ai temi nell'elaborazione delle sue forme, ha sensibilmente rafforzato il potenziale narrativo del genere sinfonico.

Resta poi da analizzare un altro elemento per tentare di circoscrivere i procedimenti narrativi che Beethoven e parecchi suoi contemporanei classici e preromantici, da Dussek a Weber, hanno introdotto nella musica strumentale, ossia la tendenza a ritornare al mantenimento dell'unità di tono; in altri termini: a conservare l'unità d'affetto per tutto un movimento alla maniera degli antichi pezzi strumentali barocchi – tendenza che i musicisti della generazione precedente, come Mozart, avevano abbandonato perché forse inebriati dalle possibilità offerte dal pluritematismo e dalla moltiplicazione delle articolazioni della frase musicale. Verso la metà del XIX secolo, il teorico Adolph Bernhard Marx sottolinea infatti quanto i contrasti tematici di Beethoven siano in realtà resi logici da un effetto di complementarità [cfr. Burnham 1996]. I temi beethoveniani si contrappongono secondo una dialettica costruttiva, e non in base al loro stile. Il compositore ha trasportato gli scarti stilistici, che nei predecessori spesso si notavano all'interno della microstruttura di una sezione sola, a un livello più esteso. Il mutamento d'affetto interviene sia nel cambio di movimento – come il cambiamento di capitolo in un romanzo o di atto a teatro – sia all'interno del movimento e genera, proprio per la sua stranezza, un colpo di scena senza precedenti (*Ouverture di Egmont*). Così, l'avvento del finale si configura come un atto decisivo che acquista un senso in rapporto all'insieme degli episodi che l'hanno preceduto. Il finale trionfante della Quinta Sinfonia, e quello della Sesta, bucolico, panteista e placido, risuonano non solo come conclusioni la cui teatralità e carica semantica suggeriscono una trasposizione verbale, ma sembrano altresì attribuire un "senso" a tutta la costruzione sinfonica, movimento dopo movimento.

In tal modo, gran parte dell'opera strumentale di Beethoven, di Clementi, di Dussek, di Weber (*Konzertstück*, *Sonates*) o di Johann Nepomuk Hummel invita continuamente alla verbalizzazione di una "storia", e molto più di quanto l'abbiano mai immaginato Haydn e Mozart. L'idea che un tema esprima un affetto – sempre presente nell'opera di Beethoven, Weber o Hummel – non è di certo nuova (anche Haydn lo pensava), eppure si ha l'impressione che nelle loro opere il moltiplicarsi di *gesti eloquenti*, l'andamento drammatico della forma e il suo aspetto narrativo – solo latente nella musica dei loro predecessori – inaugurino un'epoca nuova.

Più di ogni altra, l'opera di Beethoven fu subito classificata come musica a programma dall'argomento più o meno dissimulato. Un certo tipo di glosse letterarie apposte ai programmi di concerto appare in epoca romantica per poi protrarsi sino al XX secolo. Negli anni Trenta, il musicologo Ar-

nold Schering, a cui si deve l'importante riscoperta della retorica musicale barocca, afferma che la parte più significativa dell'opera del maestro di Bonn è basata su modelli letterari (la Terza Sinfonia sull'*Iliade*, la Quarta su quattro liriche di Schiller, la Settima sul *Wilhelm Meister* di Goethe, ecc. [cfr. Abraham 1982, p. 147]). Dal punto di vista musicologico questo metodo di lettura appare piuttosto fantasioso; ciò non toglie peraltro che un buon numero delle sue opere strumentali sembri non solo "trattare un soggetto", ma anche fornirgli un andamento narrativo, sia per la presenza di referenti extra-musicali [cfr. Hatten 1991], sia per la complessiva organizzazione formale. Il culmine sembra essere raggiunto dal movimento lento del *Quarto concerto per pianoforte* di cui Franz Liszt fu tra i primi a sottolineare la davvero sconcertante analogia con la scena mitica di Orfeo (il pianoforte) che compare dinanzi a Plutone e ai demoni degli inferi (l'orchestra), i quali via via s'inteneriscono di fronte agli accenti della lira di quel musicista archetipico.

Nel suo libro su Beethoven, Carl Dahlhaus [1987, cap. v] accoglie a titolo di ipotesi il fatto che il compositore, secondo quanto sostiene Schindler, vedesse il *Largo e mesto* della sua Settima sonata (op. 10 n. 3) come la simbolizzazione dello «stato di un'anima in preda alla malinconia». Quindi esamina l'evoluzione formale del movimento in rapporto all'evoluzione dell'affetto espresso dalle forme sonore. A suo parere, la priorità sembra attribuita alternativamente alle necessità della forma e a quelle della variazione dell'affetto ("malinconia", "disperazione", "temperamento saturnino", ecc.). Ma Dahlhaus non riesce a ricondurre il "senso" del movimento né al racconto dell'affetto espresso né alla sola evoluzione formale. L'originalità e il reale contenuto del *Largo* nascono infatti dalla dialettica che s'instaura fra i due indissociabili parametri. Come afferma in conclusione del capitolo vi del suo volume: «Isolata a sé, la coerenza formale [di questo movimento] sarebbe altrettanto incompleta di quella "contenutistica" [semantica]» [1987, trad. it. p. 136]. Quel che Dahlhaus non dice è che il collegamento con il movimento successivo, che dipende da tutt'altro affetto, offre in più all'ascoltatore un contrasto comparabile soltanto all'illuminarsi improvviso della scena di un teatro. In realtà, pare proprio che la narrativa della musica beethoveniana nasca più dall'epica concatenazione dei diversi movimenti che non dalla costruzione interna di ciascuno di essi. Peraltro, gesti di tal genere possono sempre scaturire anche all'interno di un movimento, come la coda del primo tempo della Nona Sinfonia, incontestabilmente funebre, che rende ancor più cupo un discorso già tragico.

Il passaggio dal XVIII al XIX secolo, corrispondente alla fine di ciò che è stato definito Classicismo e all'apparizione del Romanticismo, si conferma quale momento determinante in cui sembrano affievolirsi i fondamenti teorici della retorica musicale, erede dell'estetica barocca dell'imitazione. Tale constatazione sembrerebbe dunque confermare le tesi di Blume esposte

in introduzione. Tuttavia, l'abbondanza di gesti compositivi dotati di un accentuato carattere referenziale attesta senza dubbio il persistere di una concezione della musica intesa come discorso che si avvicina all'espressione verbale: non solo i generi strumentali della sonata, del concerto o della sinfonia coltivano una loro evidente eloquenza, ma talvolta, in virtù di uno stile sempre più drammatizzato, assumono pure un andamento squisitamente narrativo. Cercheremo più avanti (cfr. *infra*, pp. 782-802) di valutare in quale misura la retorica musicale si sia esaurita durante il secolo romantico e fino a che punto, paradossalmente, abbiano potuto svilupparsi un'estetica e una teoria della narratività. In sintesi, tenteremo di chiederci se oggi sia legittimo chiamare in causa categorie e concetti derivati dallo studio dell'espressione verbale per descrivere l'universo musicale classico e romantico.

Abraham, G.

- 1982 (a cura di), *New Oxford History of Music*, VII. *The Age of Beethoven, 1790-1830*, Oxford University Press, London.

Agawu, K.

- 1991 *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton University Press, Princeton.

Bach, C. Ph. E.

- 1753 *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, 2 voll., Henning, Berlin; ed. integrale in facsimile Breitkopf & Härtel, Leipzig 1969.

Barthes, R.

- 1970 *L' Ancienne rhétorique*, in «Communications», n. 16, pp. 172-229 (trad. it. *La retorica antica*, Bompiani, Milano 2000).

Bent, I.

- 1996 (a cura di), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Blume, F.

- 1949-79 (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 14 voll. più 2 di supplemento, Bärenreiter, Kassel-Basel.
 1958 «Klassik», *ibid.*, vol. VII, coll. 1027-90.
 1970 *Classic and Romantic Music, a Comprehensive Survey*, Norton, New York; nuova ed. Faber and Faber, London 1972.

Buelow, G. J.

- 1980 «Rhetoric and Music», in S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan, London - New York, vol. XV, pp. 793-803.

Burnham, S.

- 1996 *A. B. Marx and the gendering of sonata form*, in Bent 1996, pp. 163-86.

Cooke, D.

- 1959 *The Language of Music*, Oxford University Press, Oxford.

Dahlhaus, C.

- 1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel; 2^a ed. 1987 (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Scandicci 1988).
 1987 *Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Regensburg (trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, Edt, Torino 1990).

Didier, B.

- 1985 *La Musique des Lumières*, Presses Universitaires de France, Paris.

Fumaroli, M.

- 1980 *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et "res literaria" de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Albin Michel, Paris 1994 (trad. it. *L'età dell'eloquenza. Retorica e "res literaria" dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Adelphi, Milano 2002).

Fux, J. J.

- 1725 *Gradus ad Parnassum*, Van Ghelen, Wien (trad. it. *Salita al Parnaso*, Carmignani, Carpi 1761; rist. anastatica Forni, Bologna 1972).

Galeazzi, F.

- 1791-96 *Elementi teorici-pratici di Musica*, 2 voll., Stamperia Pilucchi Cracas, Roma.

Grabócz, M.

- 1996 *Une Introduction à l'analyse narratologique de la forme-sonate du XVIII^e siècle: le premier mouvement de la Symphonie K. 338 de Mozart*, in «Musurgia», III, n. 1, pp. 73-84.
 1998 *Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique*, in C. Miereanu e X. Hascher (a cura di), *Les universaux en musique*, Publications de la Sorbonne (Paris-I), Paris, pp. 67-79.

Hatten, R.

- 1991 *On narrativity in music: expression, genres and levels of discourse in Beethoven*, in «Indiana Theory Review», n. 12, pp. 75-98.

Hoffmann, E. T. A.

- 1808-809 *Sinfonie [...] n° 5 par Witt*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», XI, col. 516; ora in Id., *Schriften zur Musik*, a cura di F. Schnapp, Winkler, München 1963, p. 19.

Hoyt, P.

- 1996 *The concept of development in the early nineteenth century*, in I. Bent (a cura di), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 141-67.

Koch, H. Ch.

- 1782-93 *Versuch einer Anleitung zur Composition*, A. F. Böhme, Leipzig.

Kramer, R.

- 1975 *Notes to Beethoven's education*, in «Journal of the American Musicological Society», XXVIII, n. 1, pp. 72-101.

Legrand, R.

- 1998 *La Rhétorique en scène: quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique*, in «Revue de musicologie», LXXXIV, n. 1, pp. 79-92.

- Lester, J.
1992 *Compositional Theory in the 18th Century*, Harvard University Press, Cambridge Mass.
- Marx, A. B.
1841-60 *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, 2^a ed. accresciuta e riveduta, 4 voll. (1841, 1842, 1845, 1860), Breitkopf & Härtel, Leipzig; 1^a ed. 1837-45.
- Mattheson, J.
1739 *Der vollkommene Capellmeister*, Christian Herold, Hamburg; nuova ed. Bärenreiter, Kassel 1954.
- Momigny, J.-J. de
1803-806 *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique [...]*, 3 voll., presso l'autore, Paris.
- Nattiez, J.-J.
2002 *Interpretazione e autenticità*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez, II. *Il sapere musicale*, Einaudi, Torino, pp. 1064-83.
- Planchart, A. E.
2002 *L'interpretazione della musica antica*, in *Enciclopedia della musica cit.*, II, pp. 1011-28.
- Ratner, L.
1980 *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Schirmer Books, New York.
- Reboul, O.
1991 *Introduction à la rhétorique*, Presses Universitaires de France, Paris (trad. it. *Introduzione alla retorica*, il Mulino, Bologna 2002).
- Reicha, A.
1824-26 *Traité de haute composition musicale*, 2 voll., Zetter, Paris.
- Rosen, Ch.
1971 *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York; nuova ed. ampliata New York - London 1997 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1989).
1980 *Sonata Forms*, Norton, New York; 2^a ed. riveduta 1988 (trad. it. *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano 1986).
- Rousseau, J.-J.
1760 *Essai sur l'origine des langues*, in *Œuvres posthumes de J.-J. Rousseau*, Du Peyrou, Genève 1781, tomo III, pp. 211-327; ora in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. V, pp. 371-429 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. *Saggio sull'origine delle lingue*, a cura di P. Bora, Einaudi, Torino 1989).
- Snyders, G.
1968 *Le Goût musical en France aux xvii^{ème} et xviii^{ème} siècles*, Vrin, Paris.
- Tarasti, E.
1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.
- Ujfalussy, J.
1961 *Intonation, Charakterbildung und Typengestaltung in Mozarts Werken*, in «Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae», I, n. 1-2, pp. 93-145.

CARLO PICCARDI

Danza e musica di danza dal Rinascimento a Čajkovskij

1. *Estetizzazione della vita di corte.*

Calarono queste (ma però con gran dolore significato per gesti) a due a due per una piacevole discesa dal palco, accompagnando i passi col suono di una gran quantità di stromenti che suonavano un'aria da ballo malenconiosa e flebile; e giunte in su 'l piano del teatro, fecero un balletto così bello e così vago, con passi, con moti e con atti ora di dolore et ora di disperatione, e quando con gesti di misericordia e quando di sdegno, tal'or abbracciandosi come se avessero le lagrime per tenerezza su gli occhi, tal'or percotendosi gonfie di rabbia e di furore. Vedevansi ad or ad ora abborrir i loro aspetti e fuginsi l'una l'altra con timorose maniere, e seguitarsi dappoi con minaccioso sembiante, azzuffarsi insieme, dimandarsi perdono e mille altri moti, rappresentati con tale affetto e con tanta naturalezza, che ne restarono in modo impressi i cuori di riguardanti, che non fu alcuno in quel teatro ch'alla mutatione delle passioni loro non sentisse muoversi e conturbarsi in mille guise il cuore [Fabri 1985, p. 137].

La descrizione delle anime dannate strappate a Plutone da Amore e Venere, che ci è fornita in merito al monteverdiano *Ballo delle ingrate* da Federico Follino nel *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del serenissimo prencipe d. Francesco Gonzaga con la serenissima infante Margherita di Savoia*, rivela l'intreccio a quel punto perfetto di musica, danza e poesia adombrante il rapporto di unità fra le tre espressioni che presso gli antichi Greci erano rappresentate dal termine *mousiké* (arte delle Muse). Simile armoniosa relazione non fu data in modo definitivo, ché il teatro musicale stesso solo per breve tempo seppe tenere unite dette componenti. Un rapporto di necessità da sempre lega l'arte dei suoni, l'arte coreica, l'arte poetica, con esiti anche radicali di rinnovamento nel variare dei punti d'equilibrio tra le componenti. L'affermazione della monodia ad esempio non si presenta solo come un fatto evolutivo limitato al contesto vocale, quale mutazione all'interno della struttura polifonica. Nella definizione della periodicità delle frasi non vi era in gioco solo una questione di canto ma anche un fatto di ritmo legato alla danza come dimostrano i *Balletti a tre voci* di Gastoldi. Contemporaneamente da quegli accenti ritmici il canto desumeva i tratti espressivi del gesto che l'avrebbe portato alla dimensione rappresentativa di lí a poco conquistata dal melodramma. A sua volta il melodramma, sviluppando sempre più il

canto negli svettanti modi liberanti la motivazione lirica, pervenne a sciogliersi dalle strette di troppo periodiche scansioni lasciando che la danza proseguisse con una vita a sé.

D'altra parte nella dimensione rappresentativa incrementata sotto la spinta della danza non sfugge il rapporto che all'inizio si salda tra mess'in scena cantata e il circuito chiuso autoprotagonistico dell'estetizzazione della vita di corte, tipico della condizione italiana nel momento della decadenza politica della sua nobiltà. Lo desumiamo sempre dalla citata cronaca mantovana del *Ballo delle ingrate*:

Aveva il duca stabilito di rappresentar la sera di quel mercordí nel teatro della comedia un balletto di molto bella inventione, opera del sig. Ottavio Rinuccini, nel quale interveniva il duca e 'l prencipe sposo, con sei altri cavalieri e con otto dame delle principali della città, così in nobiltà come in bellezza et in leggiadria di ballare, talché in tutto adempivano il numero di sedici [*ibid.*].

In una condizione di totale autoreferenzialità si realizzava un programma artistico raffinato appunto in quanto in grado di assorbire nel suo compimento i medesimi destinatari del relativo messaggio. Gli stessi nobili cortigiani, sommando i ruoli di spettatori e attori, sancivano la chiusura verso una società da cui non dipendeva più la loro giustificazione: quella forma di esclusivismo, nel momento stesso in cui celebrava il raggiungimento di un vertice artistico, implicava la resa a livello delle responsabilità politiche, ormai private di nerbo nella situazione che relegava le corti italiane a un ruolo subalterno di fronte alle potenze europee.

D'altronde il *Ballo delle ingrate* si presentava in qualche modo come un ossequio alla maniera francese nella misura in cui Rinuccini vi mise a frutto le nozioni acquisite negli anni precedentemente trascorsi a Parigi, dove assistette ai *ballets de cour*. In verità a ogni livello di espressione artistica, a seguito delle vicende politiche e militari del tempo, l'influenza non fu mai a senso unico. Dopo aver assistito a vari spettacoli in Italia, Francesco I si circondò a Fontainebleau di numerosi pittori, musicisti e ballerini italiani. L'autorevole presenza in quella corte di Caterina de' Medici, consumata danzatrice, sanciva il legame con il paese d'origine suscitando la mess'in scena di balletti, fra cui il sontuoso *Ballet des polonais* del 1573 in onore degli ambasciatori polacchi che impegnava le dame italiane della regina e nobili danzatori in una complessa coreografia di Beaujoyeux. Lo stesso Beaujoyeux celebrò il suo successo maggiore nel 1581 con il *Ballet comique de la Royné* che per la prima volta intrecciava in ben definita e unitaria combinazione recitazione, canto e danza. L'azione desunta dalla mitologia greca sceneggia la tenzone tra la maga Circe che trasforma le sue vittime in animali e gli dèi chiamati a liberarle. A un certo punto Glauco chiede a Tetide chi è la ninfa della fontana; ella risponde che è la regina di Francia.

Finzione e realtà venivano con ciò a sommarsi, sottolineando il grado

di appropriazione del prodotto artistico da parte della nobiltà in termini che si protrarranno lungo l'Ancien Régime. Luigi XIV, provetto danzatore, non disdegnava di muovere i suoi passi nelle *comédies-ballets* di Lully-Molière. D'altra parte proprio il ruolo programmatico assunto dalla danza nel *Bourgeois gentilhomme* (1670) rivela la tensione tra le classi da cui le espressioni artistiche erano tutt'altro che esenti. Tramite il maestro di musica e il maestro di ballo Monsieur Jourdain è confrontato con gli strumenti della promozione sociale, ma nel contempo proprio a ritmo di danza, nella cerimonia turca di illusoria investitura inflitta a suon di bastonate, è sbeffeggiato nella sua ambizione a conquistare posizioni di merito nella gerarchia del potere.

In questo senso la danza, nelle perfette architetture dei suoi movimenti, era vista come la rappresentazione simbolica del ritmo dell'universo, a sua volta riflesso nell'armonia delle norme sovrintendenti alla vita di corte e all'organizzazione della società. In Francia soprattutto non è un caso che le teorie sulla danza intesa come emblema di concordia e di armonia etica e sociale si siano affermate nell'apologia della monarchia di Luigi XIV, il quale, nel momento in cui si presentava sulla scena a gestire secondo i passi prescritti, al di là del ruolo specifico assegnatogli nella commedia, veniva in fondo a impersonare direttamente al livello coreografico il potere regolatore dei destini dei propri sudditi intesi come desiderio comune di riconoscersi armoniosamente in una volontà superiore.

Il Quattrocento è il secolo di volta che appunto riconosce la corte non solo e tanto per la funzione di riferimento guida alla vita della collettività, quanto per le modalità con cui sempre più si distingue e che, per quanto concerne la pratica del ballo, portano alla *bassadanza* e alle forme mimico-rappresentative. La danza di società veniva a profilarsi come momento spettacolare capace di integrare tale pratica sia come attività motoria rispondente a un bisogno fisiologico (com'era essenzialmente il ballo popolare) sia come esibizione di un modo d'essere attraverso un contesto gestuale di valore simbolico. Se immediatamente tale estensione di senso della danza introduce una divisione di ruoli tra coloro che si assumono il compito rappresentativo (i più abili nel volteggiare) e coloro che ne sono il *pendant* (cioè gli spettatori collocati in posizione contemplativa), rimarrà caratteristica della danza di corte la stretta relazione tra i due versanti di una pratica che verrà meno solamente dopo il declino del minuetto. Il tramonto di tale concezione è celebrato nella scena del ballo nel *Don Giovanni* mozartiano in cui alle danze è assegnata la funzione chiave drammaturgica. Alla festa che il protagonista organizza allo scopo di sedurre Zerlina il minuetto cerimonioso (in 3/4) è riservato a Don Ottavio e a Donn'Anna (i personaggi nobili sopraggiunti sospettosi con Donna Elvira alla ricerca dell'assassino del commendatore); Don Giovanni e Zerlina si atteggiavano sull'accento di una contraddanza (in tempo binario), mentre Leporello con Masetto scandiscono i

passi al tempo di una *Teutsche* rusticana (cioè di un *Ländler* in 3/8). Tale scena memorabile, che rappresenta didascalicamente tre livelli sociali, rende conto con esemplare evidenza sia dell'arco in cui da sempre si sviluppa l'idea di danza (da atto di manifestazione corporea primaria a esito sublimato di azione attraverso il gesto), sia dei ruoli sociali e culturali che, agendovi alla base, sono in grado di determinarvi il senso.

Solo a una società capace di vivere esteticamente la propria condizione di vita è possibile pervenire all'idea del ballo come prodotto organico di un modo integrante la concretezza dello slancio vitale elementare insieme all'astrattezza della rappresentazione di uno stato ideale attraverso la struttura dei gesti. La smorfia o il gesto scurrile dell'istrione o del giullare medievale nel tratto caricaturale non si staccano dal peso della corporeità che rappresenta se stessa. Solo spingendo il corpo a liberarsi del condizionamento del proprio peso è possibile trasformarlo in strumento d'espressione di una realtà immaginata, nell'intenzionalità di un modo d'essere a cui aspirare al di là del contingente. L'aristocrazia riuscì nell'intento nel momento in cui pervenne a ricavarci, attraverso l'organicità della vita di corte, un ambito sovrastrutturale rispetto alla società, di cui la danza documenta la separatezza coltivata come atto di distinzione (ben verificabile nel *Cortegiano* di Baldesar Castiglione).

2. *Al passo col tempo.*

La corte rinascimentale è il luogo storico in cui la danza si impone associando alla funzione di esercizio ricreativo quella rappresentativa. La posizione di primo piano riservatela nelle occasioni più fastose l'ha promossa a fattore determinante nello sviluppo delle forme musicali. La sua presenza caratterizzante abbinata alla musica negli spettacoli di corte (intermedi, favole pastorali, ecc.) ne fece l'elemento decisivo nello sviluppo della battuta basata sulla funzione strutturante dell'accento. Besseler ha giustamente attirato l'attenzione sull'importanza della musica da ballo come campo in cui alla fine del XVI secolo si afferma un nuovo principio ordinatore che si richiama alla battuta. È la battuta la fonte della definizione simmetrica delle frasi che si sostituisce all'ideale polifonico fondato su un decorso musicale modellato per esteso, senza riprese né corrispondenze. È soprattutto la battuta col suo accento calcato, capace di imprimere nel tessuto musicale il segno della forza gravitazionale del corpo vivo e in azione con movimento di passi, che apre un orizzonte espressivo nuovo debitore di una corporeità esibita, dove l'uomo è al centro con un'espressione fondata sul suo diretto sentire, opposta alla concettualità delle forme polifonico-imitative che si richiama alla parola travestita in un edificio sonoro di proporzioni dilatate al di là della dimensione del singolo individuo.

Nell'orizzonte che l'acquisita autonomia della musica strumentale spalanca in termini di astrazione dalla dimensione rappresentativa, l'impronta della danza rimarrà evidente fin dalle denominazioni (sarabanda, pavana, minueto, ecc.). In verità, se da una parte proprio la danza è all'origine dell'enorme crescita di musica strumentale dal Seicento in poi, dall'altra il suo marchio ha sempre implicato un tributo da pagare alla funzione diretta che la musica attraverso la pratica del ballo mantiene con la società. Lo rivela chiaramente un incunabolo del balletto moderno quale fu il *Don Juan* di Gaspere Angiolini musicato da Gluck nel 1761, che porta l'indicazione programmatica di «Ballet Pantomime dans le goût des Anciens». La novità vi è appunto rappresentata dall'ambizione di ridare vita alle antiche pantomime nella loro dimensione sacrale di profonda trascendenza, in una pratica dove ogni movimento e ogni figura detengano un senso al di là della funzione liberatoria di energia corporale. Orbene, andrebbe cercata allora una spiegazione al fatto che il primo atto dimostrativo di detta corrispondenza non sia stata la trasposizione di un soggetto aulico preso a prestito dalla mitologia com'era regola nell'opera seria, bensì una vicenda in qualche modo contemporanea. *Le Festin de pierre* appunto rilevava invece da Molière una Spagna aristocratica che Gluck non a caso traduceva nelle eleganti movenze di gavotte e minuetti, giungendo addirittura alla specificazione folclorica del fandango nella definizione di un *hic et nunc* perfettamente contestualizzato nella situazione del suo tempo.

In quel caso la danza era un'ipoteca da pagare a una società che in essa si riconosceva più che in ogni altra disciplina artistica, al punto da non poterla ammettere se non nelle forme fisiologicamente praticate del ballo comunitario. Una danza elevata al compito di far rinascere in dimensione rappresentativa l'antica arte coreica rimaneva il più delle volte condannata a esito artificioso, proprio per ciò che di forzato appariva nello spingerla oltre i termini del suo concreto incarnarsi nei rapporti di vita che ne dettavano il codice. L'idea di "natura" a cui si richiamava Noverre quando nel 1807 ripubblicava le *Lettres sur les arts imitateurs en général et sur la danse en particulier*, al di là dell'intenzione teorica che opponeva la sua idea di *ballet d'action* alla «manie qui nous porte à nous cacher derrière l'antiquité», non era in fondo che la rivendicazione del primato di un'espressione meno mediata. Dopo l'Ancien Régime, nel mondo borghese tormentato da un immaginario incompatibilmente contrapposto alla realtà, la danza troverà motivazioni nuove nel balletto fantastico in grado di elaborare nuove forme proprio nella misura in cui cadrà il legame con la pratica danzante di società. Ma ciò non sarà sempre la regola, continuando la musica dei balli a essere sentita istintivamente come manifestazione diretta della contemporaneità, di un sentire unidimensionale sottratto al tempo. Lo dimostra il *grand opéra* francese che, se da una parte eredita dall'opera settecentesca aristocratica la regalità della danza, dall'altra declina questo vincolo al modo in

cui la società mira a mettere in scena se stessa al livello del nuovo (e più prosaico) contesto borghese. Si dà così il caso macroscopico del *Prophète* (1849) di Meyerbeer, dove l'atto III della truce azione cinquecentesca articolata sul fondo storico delle guerre di religione si apre al passaggio d'obbligo di un ballo. La vasta scena danzata prende le mosse dalle contadine che arrivano sui pattini da uno stagno ghiacciato che si stende all'orizzonte perso nella nebbia, a portare provvigioni da scambiare con stoffe e vasi, danzando per la gioia dei soldati anabattisti. Anziché il passo delle danze d'epoca (gagliarde, gighe, ecc.) vi troviamo una *Valse*, seguita dal *Pas de Redowa*, una *Quadrille* e un *Galop*, da una serie di ballabili certamente capaci di sostenere le più fantasiose evoluzioni approntate dai maestri di scena, ma pur sempre ballabili tagliati secondo il profilo delle danze risuonanti nei ritrovi e nelle sale private del tempo, inconfondibilmente calati dall'Ottocento in un'azione di quattro secoli prima. Se intendiamo il *grand opéra* per quello che fu (cioè uno spettacolo multimediale finalizzato a un divertimento elevato in virtù dell'ambizione di trasmettere a un pubblico borghese sommariamente acculturato i significati di portata epica di eventi storici attraverso cui furono modellate le nazioni moderne), nell'insieme di dramma, musica, scenografia esso delinea un programma quasi didascalico nello svolgimento. Negli *Ugonotti* Meyerbeer all'uopo piega la musica all'intonazione del corale protestante, anche se è in primo luogo l'apparato rappresentativo (scene e costumi) ad assumere la funzione documentaria, con la disposizione di ogni dettaglio in linea con il riferimento all'epoca. La musica vi controbilancia il distacco storicizzante della mess'in scena (imposto agli spettatori in ammirazione) con il coinvolgimento del pubblico per mezzo della sua capacità di far leva sulla molla emozionale. In questo contesto la parte danzata si ricava una posizione ulteriore che, pur restando marginale, detiene la chiave ultima dell'interpretazione del fenomeno. Innanzitutto la danza compare nell'opera come specificazione di momenti collettivi, generalmente in posizione analoga a quella del coro, quando fa il suo ingresso il popolo. Questo già significa che la sua logica si sottrae alla linea maestra dell'azione costruita sulle passioni dei protagonisti. Se idealmente il pubblico si identifica nell'estrema tensione con cui questi ultimi sfidano il destino (elevandosi), concretamente esso si mette a fianco del coro e delle danze collettive nel momento in cui è necessario stabilire un punto di ancoraggio alla condizione comune di base, indispensabile in fondo per prendere la misura della distanza tra la dimensione ordinaria e l'atto eroico dei primi attori. Nel valzer, nei galop e nelle quadriglie il pubblico ritrova la propria identità di uomo dell'Ottocento; nei ritmi di danza uguali a quelli da lui praticati nei pubblici ritrovi egli riconosce se stesso e nella danza in generale il senso di ovvietà che lo protegge dall'eccezionalità spesso tragica e quindi inquietante delle vicende individuali inscenate. La danza viene con ciò ad assumere la funzione tranquillante nei termini di una normalità

garantita, da tenere costantemente presente come centro di gravità a cui ritornare dopo ogni volo troppo audace della fantasia viepiù sollecitata dalle passioni.

Nell'opera la danza si impone come livello di riconoscimento della funzione sociale e, anche quando in qualche modo essa diventa protagonista orientando l'attenzione già nel titolo come succede nel *Ballo in maschera*, le è assegnato soprattutto il compito di spettatore. Nella conclusione tragica della festa danzante in quest'opera una mazurka, assegnata all'eleganza frivola di un "orchestrina" di soli archi tra le quinte, rimane sfondo impassibile a contrappuntare il succedersi dei singoli accadimenti. Non solo essa non partecipa all'incalzare delle presenze che portano allo scoperto i congiurati sfociando nell'uccisione di Riccardo, ma dopo aver ceduto il passo a più animate rotture ritmiche ritorna nella sua svagata e distratta leggerezza proprio sul fatto di sangue, accompagnando il momento in cui il protagonista consegna l'anima a Dio nell'indifferenza del sociale rispetto al privato, continuando imperterrita anche dopo la tragedia, come manifestazione della vita collettiva che continua esibendo la regolarità del corso consueto delle cose. Oltretutto ancora una volta la normalità è sottolineata dall'uso dichiarato di danze ottocentesche applicate a una vicenda situata nel XVII secolo. In tal caso la danza, in quanto elemento richiamante alla concretezza di una radicata pratica comunitaria, non agisce come fattore evasivo bensì di concretezza, di rafforzamento del suo vincolo nella realtà del sentire di ciascun spettatore e dei relativi rapporti di società. In questo senso la componente della danza nell'opera detiene una riconoscibile valenza realistica, implicita nella cifra ludica attraverso cui essa si richiama al vitalismo carnale.

3. *Idealizzazione del domestico.*

Una tappa considerevole è rappresentata dal valzer nel suo significato di danza trasgressiva, che, incitante a pensieri e ad atti liberatori di un'energia sensuale che non trova paragone in esperienze precedenti, riuscì a farsi largo nella pratica sociale ma fra sospetti innumerevoli. Poco o nulla il valzer conserva del carattere di rappresentanza, delle formalità e dei convenevoli imposti dalla danza cortigiana. E pur discendendo dalla danza tedesca (*Ländler*) esso abbandona il movimento per figurazioni collettive (con battiti di mani, ecc.) per isolare la coppia. Scomparendo il carattere di danza di gruppo vi viene meno anche quel carattere rituale ancora presente nei balli popolari. In questo senso il valzer è la prima vera e propria manifestazione di danza borghese. Non per niente la più rapida scansione del ritmo rispetto al *Ländler* è stata chiaramente resa possibile dai pavimenti lisci delle sale e dei saloni di città, dov'era più facile scorrere in rapidi volteggi. Proprio questa velocizzazione fu la premessa a una sorta di sganciamento

di questa danza dal vincolo con l'ordine prevedibile delle cose. Fin dal suo apparire esso fu registrato come fattore di stordimento. D'altra parte il vorticoso giro di valzer diventa il marchio del teatro leggero, in cui l'azione travolgente chiamata a stupire si affida alla forza trascinante della danza per stabilire la forma espressiva per eccellenza della Vienna godereccia ed elegante insieme, capace di fondere scherzo, buon umore, egoismo ed esaltazione, realtà e finzione in un gesto sintetico, nel vettore inebriante del valzer che dilaga nella festa memorabile della *Fledermaus* Straussiana. La cifra danzante si impone nell'operetta proprio per la sua capacità di mediare la concretezza del vissuto con la fuga nell'irrealtà. Tutt'al più vi è battuta la via della parodia e del sarcasmo, che celebra il suo punto estremo nella frenesia saltatoria della musica di Offenbach, vero e proprio manifesto del primato del piacere affermato come principio regolatore di vita. Nella *Vie parisienne* è ritratta la capitale frivola e sconsiderata del Secondo impero, dove i ritmi di galop e di can can dettati al suo canto nervoso stabiliscono sì la distanza mordace dell'ironia, ma rimanendovi complice nell'accezione evasiva dell'infine finale alla *ville lumière*, in cui l'irresistibile baraonda della danza collettiva arriva ad assumere l'inquietante dimensione sacrale di un baccanale.

La potenzialità erotica della coppia allacciata che gira su se stessa, dei danzatori che si fissano negli occhi, si rivelò all'inizio una manifestazione di sfida alle regole della convivenza stabilite dalla tradizione aristocratica, i cui esponenti la temettero come espressione della nuova epoca rivoluzionaria. Il momento di volta in verità concerneva tanto la danza di società quanto quella rappresentativa, benché quest'ultima, legata a schemi neoclassici, all'apparenza si proponesse come espressione regolata secondo collaudati canoni. La *Diana e Endimione* firmata dal Muzzarelli in cui Maria Medina e Salvatore Viganò nel 1793 a Vienna danzarono il «rosenfarbene Pas de deux» scatenando l'entusiasmo del pubblico, fa da cornice compassata alla prima grande intuizione del giovane coreografo napoletano che si liberava di costumi ornati e parrucche, lasciando la danzatrice in calzamaglia, attribuendole solo tre leggere gonnelline di crespò, novità che non sfuggì al severo Abate Casti («vestendosi ella in guisa da sembrar nuda»). Il processo di stilizzazione indotto dalla dominante aspirazione alla greicità giungeva a un limite in cui la pacata contemplazione della forma veniva rovesciata nel suo contrario, nell'insorgere incontrollato della forza della natura. La danza, l'espressione per eccellenza nei cui tratti era riconosciuta l'impronta di gesti volti alla classicità, si rivelava terreno di emancipazione dai principi formalizzatori. Ciò avveniva a confronto col mondo tedesco intento a interrogarsi sull'inquietante prospettiva delle energie liberate dall'uomo, non più semplicemente al centro dell'universo ma lasciato solo con se stesso e con la sua corporalità a specchiarsi nelle sue pulsioni. Quando Schlegel nei *Frammenti* del 1797 giunse a definire la danza come «una mescolanza di fantasia romantica e di plasticità classica» rilevava proprio la dimensione

di campo espressivo messo a nudo nella profondità dei suoi rapporti, a partire dai valori della tensione erotica emergente nel momento in cui le norme della gestualità garantita dalla funzione sovrastrutturale di civiltà secolare lasciava il posto a un codice illimitato nella sua apertura sull'espressione sciolta da ogni vincolo. Nel contempo, nella dimensione rappresentativa di figurazioni che anche nell'empito dell'animo più acceso e nello slancio più spontaneo comunque fissa il gesto in forme trascese, la danza inevitabilmente gli appariva come superamento del livello della prosaicità dell'individuale e del quotidiano in astratta formulazione e in un equilibrio di gesti che non potevano non imporsi come un'armonia sollecitante la disposizione contemplativa. In questo senso non è un caso che le più significative realizzazioni del Viganò siano avvenute nella Milano dell'ultimo scorcio della stagione napoleonica, a partire dal *Prometeo* scaligero (1813), dalla rappresentazione di un'umanità primordiale contrapposta al destino della sua ascesa alla civiltà, di una tensione drammatica fra natura e cultura che toccava i nervi scoperti dell'ambiente artistico. Era la stagione della battaglia romantica che vedeva la capitale lombarda in prima fila con il «Conciliatore» a tessere nuovi collegamenti con il nuovo verbo già attecchito nelle altre capitali europee e che in Italia con maggiore difficoltà penetrava in una tradizione di solide radici classicistiche. Orbene più ancora della musica, che da decenni ormai si stava imponendo come modello di dettato della nuova estetica, era la danza che forniva loro quel punto di equilibrio dell'espressione in grado di preservare a un tempo il senso di libertà e il valore della regola.

L'aspetto decorativo che il balletto conserva ancora in Beethoven, e che rimane anche nei grandi balletti dell'Ottocento fino a Čajkovskij, deriva dalla stretta relazione che questi mantengono con il ballo di società. Tutto quanto di immaginoso si accende in lavori come *Giselle* di Adam o *Sylvia* di Delibes, nei valzer, quadriglie, galop che li percorrono, non è in fondo che la proiezione idealizzata di emozioni e passioni suscitate da una pratica domestica di danza che batteva le stesse forme. Da livello fisiologico dell'intrattenimento collettivo a livello rappresentativo, con tutta la capacità di articolare le figurazioni primarie in elaborazioni di portata virtuosistica inarrivabile, il modello di base vi si imprimeva con l'elementarità del suo profilo, rendendo possibile riscontrarvi altresì un rapporto che, sotto le vesti fiabesche dell'apparato scenografico, nascondeva il fremito di più modeste aspirazioni e di palpitanti angoli di privato sentire. Più dell'opera, dove i valori sentimentali restavano complementari ai valori morali posti in gioco nella realtà drammatica, nel balletto è il valore sentimentale a essere stimolato in una dimensione solo apparentemente lontana dal vissuto. È vero invece che la sollecitazione della dimensione fantastica e onirica perseguita nel balletto ottocentesco è misurabile proprio come scarto rispetto alla condizione di realtà da cui si scosta, implicandola come termine e nelle forme stesse in una sorta di rovesciamento, come rispecchiamento

della forma del reale nell'immaginario, a un grado che, benché apparentemente lontano dal mondo fattuale, nella sostanza vi rimane conformato.

4. *Classico-romantico.*

Con ciò si determinava un rapporto analogo a quello che consentì la crescita del virtuosismo strumentale. In termini di tecnica violinistica il gesto con cui Paganini sfidava i limiti fisici delle possibilità umane in fondo rimaneva innestato in strutture compositive scontatamente convenzionali, traendo proprio da questo fondamento la sua ragion d'essere. Il suo stregonesco moto perpetuo non era in fondo che l'altra faccia di una normalità alla ricerca di un complemento di imprevedibilità a una regolarità del sentire troppo poco significante. Per una cultura fondata su spiccati caratteri individuali è in questa direzione che la corrente dominante dell'evoluzione musicale si orientò, tentando di conciliare l'aspirazione del singolo alla fuga verso orizzonti immaginosi con l'ancoraggio al reale, necessario a garantire il mantenimento dell'ordine collettivo delle cose. Non diverso era il rapporto instaurato tra il turbinoso volteggiare della danzatrice nel balletto romantico (portato all'estremo dalla generazione di Maria Taglioni e Fanny Elssler) e la musica che lo accompagnava, dove le figure estremizzate al limite del concepibile (spinte da acrobatiche variazioni verso un orizzonte del tempo sospeso) ritrovavano il punto di gravità nella periodicità di accenti scanditi secondo la più prevedibile normalità. D'altra parte non ha forse Fedele D'Amico attirato l'attenzione sul fatto che, caso unico nelle discipline artistiche tradizionali, relativamente al balletto i termini di classico e romantico coincidano? Il balletto dell'epoca romantica è effettivamente passato alla storia come balletto "classico", come esemplarità di valori permanenti in cui si è costituito un patrimonio di forme, di rapporti, di gusto, che rimane un riferimento al di là di quell'esperienza temporale. Lo è già sicuramente nella trasparenza decretata dalla struttura a pezzi staccati. Lo è soprattutto nei termini fissati all'equilibrio delle sue componenti (coreografia - musica - quadro scenico, funzione decorativa - funzione espressiva - funzione rappresentativa) che dalla poetica del balletto romantico fa derivare ancor oggi regole insuperate di stabilità del genere coreografico. La classicità di quell'esperienza sta appunto nella capacità di aver tenuto ben distinti i livelli di sviluppo dei suoi elementi costitutivi, integrati in perfetta compenetrazione e con rispetto reciproco. Proprio per il fatto di essersi affermata come stadio risolutivo, dopo i tentativi rimasti tali di Noverre, Angiolini, Viganò di fondare un'arte coreica che all'elaborazione del gesto affidasse compiti prevaricanti sugli altri elementi posti in subalternità, l'ha confermata come termine di misura alla quale non si sono potute sottrarre esperienze successive diramate nella direzione dell'ope-

ra d'arte totale, di una riconquista del sacro o semplicemente nella liberazione del gesto nel senso della danza libera considerata come una rivendicazione del primato delle forze naturali nell'orientamento estetico dei movimenti corporali. In verità la classicità del balletto romantico sta proprio nella capacità di consentire al virtuosismo coreico di espandersi nell'ambito di un'artificiosità dichiarata, ma anche e soprattutto regolata da una prassi in grado di equilibrare le accelerazioni centrifughe con l'ordinata disposizione delle figure di base.

La danza non poté tuttavia evitare a un certo punto l'affacciarsi di un grado di virtuosismo implicante un livello di senso non immediatamente riconducibile ai termini organici in cui ordinariamente esso si profilava. Se già l'alto grado di rapimento che contraddistingue la contemplazione delle evoluzioni della ballerina sulla scena (determinato dall'attrazione dell'immaginario erotico da essa incarnato) coglie lo spettatore in uno stadio in cui egli si confronta con la limitatezza del suo stato, ancor più ne è indotto dalle supreme prove di bravura coreica misurabili proprio per la distanza dal vissuto che vi è percepibile. «Danseuse étoile» è la denominazione che all'epoca venne assegnata alla prima ballerina, non solo come riconoscimento della luminosità del suo manifestarsi quale stella splendente, ma anche come astro collocato in un metaforico firmamento irraggiungibile, incolmabile nella distanza tracciata rispetto al punto d'osservazione, percepito come luogo delle grigie convenzioni negato al meraviglioso, dato solo come aspirazione. È la condizione in cui si ritrova confinata la borghesia al cui potere tutti gli spazi di conquista sono concessi tranne uno, quello dell'arte, territorio accessibile solo a patto di piegarsi all'imposizione di una logica iniziatica, al riconoscimento di un diverso statuto morale assegnato all'artista, sollevato dal dovere di rispettare le correnti regole di convivenza, al quale è riservato uno spazio d'arbitrio in cui si prospetta la visione dei traguardi più inquietanti della creazione. In questo contesto il balletto rappresenta il campo d'azione per eccellenza dell'immaginario borghese in fuga dalla banalità del quotidiano. Nulla meglio del fascino emanato dal personaggio di La Fanfarlo nell'omonima novella di Baudelaire illustra tale prospettiva che elaborava l'eredità della danza che l'antichità, decaduto il valore rituale e votivo, aveva consegnato al Medioevo come espressione di impudicizia legandola al simbolismo della sensualità e della carnalità:

La danza può rivelare tutto ciò che di più misterioso la musica tiene celato in sé; e in più ha il merito d'essere umana e palpabile. La danza è la poesia delle braccia e delle gambe, è la materia, graziosa e terribile, che si anima e si abbellisce attraverso il movimento [Baudelaire 1954, trad. it. p. 82].

In tale grado di coscienza Jean Starobinski, nella sua magistrale trattazione sul saltimbanco, ha riconosciuto il principio di un linguaggio del corpo allusivamente modulato tra il significato fittizio e la sua presenza fisica

letterale, attribuendo a questo «superamento trattenuto» [*ibid.*] la ragione dell'ambigua attrattiva della ballerina animante lo spettacolo di un corpo impegnato a cercare «la redenzione attraverso il movimento», capace di declinare nel contempo «la tentazione del peccato e la promessa di una liberazione estetica» [*ibid.*, p. 87]. Più il corpo, attraverso le forzature della disciplina coreica, è sollecitato al limite delle sue fisiche potenzialità, più esso si dispone a una lettura trascesa dei suoi movimenti fino a concedersi a un significato allegorico disincarnato: «Lo spirito trova allora, nel balzo della ballerina o dell'acrobata, l'immagine del suo stesso balzo "iperbolico" al di là di qualunque senso letterale» [*ibid.*, p. 88]. In verità l'Ottocento, che nella pratica sociale della danza lasciò il segno di nuove forme a testimoniare la sua integrazione nell'orizzonte di vita quotidiano come strumento relazionale, la visse nella sua proiezione rappresentativa come una fuga dalla presa del reale, come suo scioglimento dai nessi narrativi che la trattenevano entro i termini descrittivi del linguaggio pantomimico. La coscienza borghese che introdusse il germe autocritico, un fattore di dissociazione in una visione del mondo a cui non era più concessa l'organicità (inducendola a confrontarsi con le privazioni imposte dalle regole del vivere sociale), ipotecò la danza proprio da questo lato, identificando nell'arbitrarietà e nell'astrattezza dei suoi gesti spasmodici l'aspirazione alla libertà. Ecco quindi che, diventato traslato di un desiderio represso, lo stato di marginalità dell'artista (*in primis* dell'artista di palcoscenico) viene a trovarsi al centro di un meccanismo identificatorio che oppone natura e società. L'asserzione di Flaubert («Alle radici della mia natura, si può dire quel che si vuole, ma c'è il saltimbanco» [lettera a Louise Colet, in Flaubert 1973]) riassume lo stadio inappagato della coscienza artistica e, al di là della rivalutazione delle professioni infamate dello spettacolo, coglieva il valore che, attraverso la dimostrazione di destrezza, di leggerezza, di slancio, nell'acrobaticità riconosceva la capacità di contrastare la legge gravitazionale che riporta a terra ogni oggetto lasciato cadere. Nella descrizione della ballerina sulla corda, sospesa sull'«abisso della platea», Théophile Gautier sorprende un atto di eroica sfida all'ordine delle cose («Non esiste nulla di più aereo, di più leggero, di più leggiadramente pericoloso» [Gautier 1858-59, II, p. 267]). Sono i movimenti inutili, «i salti disperati al di fuori della sua forma» che portano Valéry a interessarsi della danza come a un'arte che pone al centro il corpo teso al raggiungimento di un'intera padronanza di se stesso, come «apice di gloria soprannaturale» [Valéry 1921, trad. it. p. 68]. «Le gouffre d'en haut» (l'attrazione fatale dell'abisso dell'alto) è l'immagine allegorica del clown esaltata da Théodore de Banville [1878, p. 225], che ci trasmette il messaggio di un atto di rivolta alle logiche imposte, di resistenza alla convenzione, di fuga dall'ovvietà, che nel circo e nei teatri da fiera trova la sua manifestazione più trasgressiva ma che nelle figure estremizzate della danza virtuosistica trova la sua espressione più programmatica.

La danza nell'Ottocento diventa il luogo deputato della favola, per il significato di fuga dal reale acquisito dalla sua gestualità, per l'effetto moltiplicato di elevazione prodotto attraverso slanci sempre più ardui e la leggerezza esibita dal movimento viepiù fulmineo dei corpi, e non da ultimo per la condizione borghese a cui non è più data la facoltà di conservare la sintesi tra danza rappresentativa e danza di società. Ciò che attraverso la dimensione allegorica era riuscito alla società aristocratica (il gesto come manifestazione di qualità nobile di una classe che rappresentava se stessa nel momento stesso in cui si intratteneva) non è più dato alla borghesia, la quale si trova a vivere in modo scisso la pratica di intrattenimento del ballo e la sua evoluzione spettacolare in forme di rappresentazione sottolineanti la separazione inconciliabile tra mondo reale e trasposizione dei sentimenti nella fantasia. Ne è documento eloquente *Giselle* (1841) di Adolphe Adam il cui atto I, svolto narrativamente nella caratterizzazione delle danze contadine (grevemente sottolineate dalle integrazioni denotative della caccia e della vendemmia), si contrappone all'atto delle Willis, al passaggio senza continuità nella dimensione soprannaturale in cui (sulla scorta della *Sylphide*, 1832) si realizza il balletto "bianco", senza storia ma anche senza il gravame retorico dell'allegoria. Il balletto bianco costituisce lo sbocco logico dell'estetica romantica alla ricerca di una definizione antirealistica dell'arte coreica, con esiti problematici nella misura in cui la subordinazione della musica alla rappresentazione (delle forme chiuse scandite da un metro delimitante l'azione in sezioni omogenee separate e prive di nesso drammatico) rivelava la sua dipendenza dai ballabili gravati dalla prosaicità della pratica sociale, dal vincolo inevitabile con la realtà dei relativi rapporti. Mentre l'opera, promossa a un livello formale che (lasciata alle spalle la stagione delle forme chiuse di sentimenti stabilizzati in unità di senso ordinate in simbolica gerarchia espressiva) nell'articolazione centrata sulla scena d'insieme acquisiva una profondità di prospettiva drammatica senza pari, il balletto, attenendosi alla logica dei numeri chiusi, si precludeva la possibilità di partecipare allo sviluppo del nuovo linguaggio teatrale. Irrigidendosi in proporzionate forme plasmate sull'ineluttabilità di ogni singolo e rispettivo ritmo di danza, il ballo ottocentesco veniva a trovarsi in una sorta di incoerenza strutturale, riproducendo una logica formale (e stilistica) settecentesca in un contesto che spingeva ormai verso nuovi orizzonti. Lo si evince clamorosamente dalla sopravvivenza del modello allegorico nei fortunati balli di Luigi Manzotti e Romualdo Marengo, culminanti con *Excelsior* nella celebrazione delle magnifiche sorti e progressive del secolo delle titaniche imprese della tecnica e dell'elettricità. Il corto respiro di valzer, polche, quadriglie e galop è costretto ad affidarsi alla pompa e al gigantismo per ottenere l'effetto solennizzante, che rimane comunque inadeguato e che, in questi termini, si trova inevitabilmente esposto alla stonatura del kitsch. È un limite toccato da molti compositori del tempo, in primis dai compositori

operistici quali Verdi che, confrontati al modello del *grand opéra* francese integrante la danza, non riuscirono ad andare al di là della loro funzione decorativa.

La danza come ipoteca di oggettività, obbediente a proporzionato ordine prospettico, irriducibile al corso della musica romantica impegnata a valicare i limiti delle forme date nel tracciare orizzonti lontani e imprecisi, torna in primo piano nel momento in cui viene adottata da Čajkovskij. È nel balletto che il musicista russo prende coscienza della dimensione decadentistica raggiunta dalla sua esperienza, nel senso di porsi ormai a uno stadio in cui l'espressione, pur recandone profondamente il segno, marca la distanza dallo stesso retaggio romantico. Proprio accettando del balletto l'organizzazione a numeri chiusi e l'univocità dei momenti espressivi, a Čajkovskij riesce come a nessuno prima di lui l'impresa di ordinarli in un complesso drammaturgico integrato. Se certamente il suo approccio soggettivistico alla musica implica una dimissione dal rispetto delle convenzioni formali, dall'altro crea in lui la premessa alla libertà di accettazione del molteplice in una situazione di straniamento in cui valori attuali si combinano con valori decaduti, in cui forme nuove si rapportano a forme desuete, in cui l'espressione individuale si confronta con l'oggetto sonoro preformato (o addirittura citato). In tal senso il compositore diventa sempre più un regista, un assemblatore di nuclei espressivi intesi come oggetti sonori obbedienti a una logica autonoma rispetto al potere unificatore dell'artista creatore, la cui dimensione decadentistica si esplica appunto nella capacità di convivere con la diversità, con un patrimonio del passato vivificato attraverso la rilettura impreziosita delle sue forme. Più della sinfonia, diventata lo scenario di una memoria chiamata a dare drammaticamente la stura all'azione del ricordo, è il balletto nella sua sollecitazione immaginifica a corrispondere a tale livello di coscienza creativa. Nel balletto Čajkovskij trova un campo d'azione in cui la travolgente forza del suo soggettivismo viene arginata dall'ordine preformato di un genere artistico rimasto fermo agli equilibri strutturali di un secolo prima, affrontato non per modificarne il meccanismo interno ma per confrontarsi con un ordinamento formale intoccabile nel suo nucleo di vicenda fuori del tempo, nella definizione di un rapporto mirante a riassumere il patrimonio di memoria storica al livello attualizzato in cui non è più possibile distinguerlo dal momento creativo originale. Nel balletto si opera lo sganciamento dal tempo del reale non solo nei termini evocativi dell'assunto favolistico dell'azione, ma nella trasparenza di un assetto compositivo esibito nella leggerezza di forme cesellate nel particolare elegante, capace di fare il verso (o addirittura di esemplarle) alla luminosità e alla ricercatezza del disegno settecentesco. I balletti diventano quindi per Čajkovskij palestra di una sperimentazione sonora capace di andare contro corrente. Se da una parte la teatralità della sua concezione si dimostra in grado di organizzare entro tesi archi drammatici la logica dei numeri chiu-

si sui quali la danza omogeneamente fonda le sue unità, dall'altra egli da questa trae spunto per tracciare le linee di un quadro articolato in levigati particolari, in rifiniture che esaltano il dettaglio in rapporto all'insieme. In un rovesciamento clamoroso della tendenza all'amplificazione timbrica ottenuta attraverso l'ispessimento delle parti (senza peraltro mettere freno al gesto enfatico che in lui agisce quale atto liberatorio più che come spinta potenziatrice del progetto espressivo), proprio nei suoi balletti assistiamo al recupero delle definizioni strumentali di base, dove il disegno prevale sull'impasto, dove la linea primeggia sull'intreccio, dove, prima ancora di registrare la presenza di mozartismi e la tendenza al *d'après*, siamo confrontati con il recupero della tecnica concertante, nella messa in gioco di singoli suoni strumentali capaci di assurgere a firma inconfondibile per la carica soggettiva del profilo originale (fagotto e clarinetto *in primis*), ma soprattutto di sciogliere la trama orchestrale dalla compattezza greve di un discorso che l'Ottocento ha sviluppato in termini estensivi e tormentati (mimando un potere sempre più concentrato sul soggetto creatore) e che qui è invece richiamato alla trasparenza oggettiva anche se svagata di un impianto di arresa semplicità. Il balletto è anche il luogo del caratteristico, della rappresentazione di aspetti peculiari e di un'aneddotica di cui la musica si fa carico in termini di sottolineatura della distanza, dove l'oggettività del punto d'osservazione si coniuga con l'abbandono alla visione contemplativa che confonde i livelli. Le danze dello *Schiaccianoci* nell'atto II divagano fra le diversità di mezzo mondo, profilate in tratti etnici ostentatamente distintivi, in cui la varietà dei livelli denotativi e la prospettiva di un rapporto a distanza e quasi in terza persona (nella *Bella addormentata* con leziose ricostruzioni di stile settecentesco o nella *Dama di picche* il *divertissement* dichiaratamente danzato e nei tratti rococò) introducono un fattore sospensivo del coinvolgimento individuale. È infatti questo un genere di caratteristico che porta all'astrazione, per il rifiuto di identificarsi nel concreto di una rappresentazione dai profili non unitari e per il suo sostegno a un gesto coreografico esaltante l'autonomia della danza attraverso il virtuosismo delle sue evoluzioni.

Banville, Th. de

1878 *Le Saut du Tremplin*, s.e., Paris.

Baudelaire, Ch.

1954 *La Fanfarlo*, in Id., *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, vol. I, p. 397 («Bibliothèque de la Pléiade»); cit. in J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève 1970 (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984).

Beaumont, C. W.

1937 *Complete Book of Ballets*, Beaumont, London; nuova ed. 1956.

- Bie, O.
1906 *Der Tanz*, Bard, Berlin; nuova ed. 1925.
- Böttger, F.
1931 *Die "Comédie-ballet" von Molière/Lully*, Doktordruck-Funk, Berlin.
- Brillant, M.
1953 *Problèmes de la danse*, Colin, Paris; nuova ed. Librairie théâtrale, Paris 1979.
- Calendoli, G.
1985 *Storia universale della danza*, Mondadori, Milano.
- Carner, M.
1948 *The Waltz*, Parrish, London.
- Carrieri, R.
1946 *La danza in Italia. 1500-1900*, Domus, Milano.
- Chazin-Bennahum, J.
1988 *Dance in the Shadow of the Guillotine*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville.
- Christout, M.-F.
1967 *Le Ballet de cour de Louis XIV (1643-1672)*, Picard, Paris.
- Conyn, C.
1948 *Three Centuries of Ballet*, Australasian, London.
- D'Aronco, G.
1962 *Storia della danza popolare e d'arte*, Olschki, Firenze.
- Fabbri, P.
1985 *Monteverdi*, Edt, Torino.
- Flaubert, G.
1973 *Correspondance*, a cura di J. Bruneau, Paris, vol. I, p. 278.
- Franko, M.
1993 *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Franks, A. H.
1963 *Social Dance, a Short History*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Gautier, Th.
1858-59 *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 6 voll., Hetzel, Paris.
- Gregor, J.
1946 *Kulturgeschichte des Balletts*, Scientia, Zürich-Wien.
- Guicher, J.-M.
1969 *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*, Mouton, Paris.
- Hall, F.
1953 *An Anatomy of Ballet*, Melrose, London.
- Haskell, A. L.
1938 *Ballet: A Complete Guide to Appreciation, History, Aesthetics, Ballets, Dancers*, Penguin Books, London-Harmondsworth; nuova ed. 1951.

Hess, R.

- 1989 *La Valse: révolution du couple en Europe*, Métailié, Paris (trad. it. *Il valzer. Rivoluzione della coppia in Europa*, Einaudi, Torino 1993).

Jürgensen, K. A.

- 1995 *The Verdi Ballets*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma.

Kirstein, L.

- 1935 *Dance, a Short History of Classic Theatrical Dancing*, Putnam, New York; nuova ed. 1969.

Lach, R.

- 1920 *Zur Geschichte der Gesellschaftstänzes im 18. Jahrhundert*, Museion, Wien-Praha-Leipzig.

Lacroix, P.

- 1868-70 (a cura di), *Ballets et mascarades de cour, de Henri III à Louis XIV (1581-1652) recueillis et publiés, d'après les éditions originales*, Gay, Genève.

Lambert, J.-C.

- 1955 *Poétique de la danse*, Falaize, Paris.

Lange, R.

- 1976 *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective*, Macdonald and Evans, New York.

Lawson, J.

- 1977 *The Story of Ballet*, Taplinger, New York.

Levinson, A.

- 1919 *Ballet romantique*, Éditions du Trianon, Paris.

- 1924 *La Danse au théâtre, esthétique et actualité mêlées*, Bloud & Gay, Paris.

Martin, J.

- 1939 *Introduction to the Dance*, Norton, New York; nuova ed. Dance Horizons, Brooklyn 1965.

McGowan, M.

- 1963 *L'Art du ballet de cour en France, 1581-1643*, Éditions du Centre national de la recherche scientifique, Paris; nuova ed. 1978.

Nettl, P.

- 1947 *The Story of Dance Music*, Philosophical Library, New York; nuova ed. Greenwood Press, New York 1970.

- 1963 *The Dance in Classical Music*, Philosophical Library, New York.

Otterbach, F.

- 1980 *Die Geschichte dereuropäischen Tanzmusik*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven.

Pasi, M.

- 1983 *La danza e il balletto: guida storica dalle origini a Béjart*, Ricordi, Milano.

Perugini, M. E.

- 1947 *A Pageant of the Dance and Ballet*, Jarrolds, London.

Raimondi, E.

- 1984 (a cura di), *Il sogno del coreodramma. Salvatore Viganò, poeta muto*, il Mulino, Bologna.

Roslavleva, N.

- 1967 *Era of the Russian Ballet, 1779-1965*, Gollancz, London; nuova ed. Da Capo Press, New York 1979.

Rossi, L.

- 1961 *Storia del balletto*, Mondadori, Milano; nuova ed. riveduta e aggiornata Cappelli, Bologna 1972.

Rust, F.

- 1969 *Dance in Society*, Routledge and Kegan Paul, London.

Sachs, C.

- 1933 *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Reimer-Vohsen, Berlin (trad. it. *Storia della danza*, Il Saggiatore, Milano 1966).

Salmen, W.

- 1997 *Der Tanzmeister Geschichte und Profile eines Berufes vom 14. bis zum 19. Jahrhundert*, Olms, Hildesheim - Zürich - New York.

Sasportes, J.

- 1983 *Pensar a dança. A reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa (trad. it. *Pensare la danza*, il Mulino, Bologna 1989).

Sharp, E.

- 1928 *Story of the Dance*, Howe, London.

Sorell, W.

- 1981 *Dance in its Time*, Anchor Press - Doubleday, Garden City N.Y. (trad. it. *Storia della danza*, il Mulino, Bologna 1994).

Sparshott, F.

- 1988 *Off the Ground - First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton University Press, Princeton N.J.

Starobinski, J.

- 1970 *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève (trad. it. *Ritratto dell'artista da saltimbanco*, Bollati Boringhieri, Torino 1984).

Stuart, M., e Dyer, C.

- 1953 *The Classic Ballet: Basic Technique and Terminology*, Knopf, London - New York; nuova ed. University Press of Florida, Gainesville 1998.

Tani, G.

- 1983 *Storia della danza dalle origini ai nostri giorni*, Olschki, Firenze.

Taubert, K. H.

- 1968 *Höfische Tänze: ihre Geschichte und Choreographie*, Schott, Mainz.

Testa, A.

- 1970 *Discorso sulla danza e sul balletto*, Trevi, Roma.

- 1988 *Storia della danza e del balletto*, Gremese, Roma.

Tozzi, L.

- 1972 *Il balletto pantomimo del Settecento. Gaspare Angiolini*, Japadre, L'Aquila.

Vaillat, L.

- 1942 *Histoire de la danse*, Plon, Paris.

Valéry, P.

- 1921 *L'Âme de la danse*, in «La revue musicale», n. 25 (dicembre), pp. 3-32; poi in Id., *Eupalinos ou l'Architecte, précédé de L'Âme de la danse*, Gallimard, Paris 1923; nuova ed. in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1960, vol. II, pp. 148-76 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. *Pensare la danza*, il Mulino, Bologna 1989).

Wagner, A.

- 1997 *Adversaries of Dance. From the Puritans to the Present*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.

Wienholz, M.

- 1974 *Französische Tanzkritik im 19. Jahrhundert als Spiegel ästhetischer Bewusstseinsbildung*, H. Lang - P. Lang, Bern - Frankfurt am Main.

Wood, M.

- 1952 *Historical Dances for the Theatre; the Pavan and the Minuet*, Imperial Society of Teachers of Dancing, London.

M. ELIZABETH C. BARTLET

La Rivoluzione francese e la musica

La Victoire en chantant nous ouvre la barrière.

Chant du départ, parole di M.-J. Chénier, musica di É.-N. Méhul.

Il comune immaginario musicale della Rivoluzione francese comprende rulli di tamburo durante la decapitazione pubblica del re, della regina e degli aristocratici, truppe che marciano verso il fronte sulle note della *Marseillaise* e del *Chant du départ*, popolo che festeggia ballando in strada al canto del *Ça ira* e della *Carmagnole*, e cantastorie di professione (*chansonniers*) che con la loro arte informano il pubblico degli avvenimenti d'attualità e li convincono della validità dei nuovi principî politici e sociali. Quantunque tali immagini contengano più di un granello di verità, la musica della Rivoluzione francese non si può ridurre unicamente ad esse. I cambiamenti nella struttura delle istituzioni musicali, la diffusione della musica e dei diritti d'autore, come pure gli esperimenti musicali nell'opera, hanno lasciato all'Ottocento una profonda eredità, e non solo in Francia.

1. La "chanson".

Prima del 1789 la Francia ha avuto una lunga e illustre tradizione di canzoni che trattavano delle più pressanti controversie politiche e sociali: dai *siwentes* trobadorici all'inizio del Duecento, nei quali si lamentava la devastazione del Sud durante la crociata antialbigese, alle *mazarinades* satiriche del Seicento, critiche verso il primo ministro di Luigi XIV, il cardinale Mazarino, alle salaci canzoni settecentesche sulle amanti di Luigi XV e sulla consorte di Luigi XVI, Maria Antonietta. La Rivoluzione segnò una svolta decisiva nel genere. Vicende clamorose, rapidi cambiamenti, eroi, furfanti, eroi che ben presto diventano furfanti – tutto ciò costituiva per gli *chansonniers* una fonte d'insolita ricchezza. In effetti la storia della Rivoluzione si può raccontare attraverso le sue canzoni, tanto la maggior parte di esse è attuale e rappresentativa di tutti i problemi e di tutte le fazioni. Solo il repertorio prodotto durante l'ultimo decennio del secolo supera di gran lunga qualunque precedente dell'Ancien Régime. Naturalmente gli *chansonniers* erano sottomessi ai principî costituiti: essi cercavano di comunicare agli ascoltatori il loro impegno appassionato per le questioni che

cantavano. Spesso il pubblico condivideva il loro entusiasmo. Oltre a rafforzare le posizioni su cui già vi era un consenso, la *chanson* poteva anche cercare di persuadere o addirittura di convertire. Invece di essere dirette alla società aulica di una data area (come nel caso dei trovatori medievali) o soprattutto a una classe colta urbana, aristocratica o borghese (come le *mazarinades*), o addirittura a un più ampio gruppo comprendente gli analfabeti e i poveri (le ballate dei cantastorie parigini che si esibivano sul Pont Neuf nel Settecento), molte canzoni della Rivoluzione aspiravano a una più vasta universalità (e alcune l'ottennero), a una definizione delle speranze, degli ideali e delle preoccupazioni della nazione nel suo complesso.

Citiamo solo l'esempio più noto: la *Marseillaise*, originariamente intitolata *Chant de guerre*, un'elettrizzante chiamata alle armi per l'esercito del Reno, scritta a Strasburgo da Claude-Joseph Rouget de Lisle, un partigiano della monarchia costituzionale. Ben presto essa fu adottata informalmente da numerosi reggimenti; quello di Marsiglia la fece conoscere a Parigi (dove il titolo). Non solo all'inizio essa "viaggiò" molto a voce attraverso la nazione, ma fu presto cantata da gente di ogni classe come un inno patriottico. Le sue numerose pubblicazioni dimostrano che fu molto più di un utile strumento di propaganda ufficiale a favore della guerra: il borghese comperava gli arrangiamenti per uso domestico; l'alta e la media borghesia l'ascoltava, in una versione completamente orchestrata, nel *tableau patriotique* più spesso eseguito all'Opéra, l'*Offrande à la Liberté* (1792) di François-Joseph Gossec; i dilettanti suonavano sui loro strumenti variazioni sulla *Marseillaise*; i professionisti (come l'organista Claude-Bénigne Bastre) includevano nei concerti pubblici composizioni virtuosistiche basate su di essa; gli alfabetizzati ne leggevano sui quotidiani il testo, o i positivi resoconti della sua esecuzione in eventi ufficiali. Inoltre, l'esercito marciava sfilando in parata al suono della *Marseillaise* arrangiata per banda, e i soldati continuavano a considerarla il loro inno particolare. A pochi mesi dalla sua composizione, la *Marseillaise* era già considerata fra i simboli più importanti della Francia. Sebbene pochi brani godessero di un successo paragonabile (il *Chant du départ* vi si avvicinò), la *Marseillaise* non era di natura diversa rispetto a molti altri *hymnes* e *chansons* della Rivoluzione.

I contemporanei credettero nell'influenza della *chanson* sullo stato d'animo popolare. Come fece notare uno *chansonnier* (Thomas Rousseau, un fervente giacobino): «La gente canta più di quanto legge. Credo che il miglior modo per impartire loro un'efficace lezione [patriottica] sia quello più allettante, [vale a dire] il piacere» [Pierre 1904, p. 32]. Jean-Baptiste Leclerc, membro della Convenzione, credeva come molti francesi che la musica potesse ispirare i cuori e unire il popolo nella giusta causa: l'*hymne* (in genere su testo serio che esalta un concetto, eroi caduti, ecc.) era particolarmente appropriato per elevare «i più nobili sentimenti umani, quelli più utili alla società: coraggio, rispetto, devozione alla patria» [Leclerc 1796, p. 34]. Non

stupisce dunque che le *chansons* e gli *hymnes* fossero eseguiti e incoraggiati in un'ampia varietà di luoghi e di situazioni.

2. *La Festa della Rivoluzione.*

La Chiesa cattolica romana era così strettamente legata alla monarchia che, con la dichiarazione della Repubblica (1792) e la successiva condanna a morte di Luigi XVI, si affermò un profondo anticlericalismo. I tentativi del governo di controllare la Chiesa e il suo clero (1789-93) originarono durante il Terrore (1793-94) una persecuzione vera e propria, nonché l'introduzione del culto statale dell'Essere Supremo. Ben presto le festività ufficiali assunsero il ruolo cerimoniale che per secoli era stato prerogativa della Chiesa: celebrazione delle vittorie e riti funebri per i caduti. Ne vennero anche introdotte di nuove per promuovere gli ideali rivoluzionari. Le *fêtes* erano rappresentazioni spettacolari e sontuose. Tenute perlopiù all'aperto, s'incentravano intorno a uno specifico tema o avvenimento. Non si badava a spese: la messa in scena era complessa, nuovi lavori venivano commissionati ai più importanti poeti e compositori, e vi prendevano parte i migliori interpreti dei principali teatri e la Garde Nationale.

Una delle più imponenti era la *Fête de l'unité et de l'indivisibilité de la République*, un evento che si protrae per un'intera giornata al fine di celebrare l'unità della Francia e l'abbattimento della monarchia. Il 10 agosto 1793 essa si tenne successivamente in cinque località parigine: Place de la Bastille, Boulevard Poissonnière, Place de la Révolution (oggi Place de la Concorde), Invalides, e infine Champ de Mars. Assieme ai rappresentanti eletti, erano invitati a unirsi al corteo i membri delle associazioni politiche e militari, i musicisti di professione, i comuni cittadini. Alla terza stazione, a Place de la Révolution, la cerimonia divenne rappresentativa. Secondo le descrizioni dell'epoca, sul piedistallo che precedentemente reggeva la statua di Luigi XV ne fu collocata una nuova della Libertà, con epigrafi ben intonate, fra cui «Il nostro coraggio saprà difenderla, vogliamo vivere e morire per lei» e «Essa poggia sulle rovine della tirannide, il futuro benedirà il suo regno» («*Mercur universel*», 12 agosto 1793). Quando il presidente della Convenzione scoprì la statua, furono liberate migliaia di uccelli, i soldati spararono a salve, e l'*Hymne à la statue de la Liberté* di Gossec fu eseguito da un coro maschile accompagnato dalla banda musicale. Il testo di Casimir Varon prega la Libertà di scendere dal cielo, di proteggere la Francia, e soprattutto di regnare al posto della statua che vi era in precedenza: la Libertà ha sostituito tutta una combinazione di immagini cristiane e monarchiche. Per finire, i rappresentanti degli 86 dipartimenti della Francia diedero alle fiamme un'enorme catasta di simboli monarchici e aristocratici, fra l'entusiasmo del popolo e della Garde Nationale. Un altro

colpo a salve segnò l'inizio della marcia verso la stazione successiva. In tutto, Gossec e Varon scrissero per l'occasione quattro nuovi *hymnes*, uno per ogni stazione, tranne l'ultima dove fu eseguita con grande trasporto la loro parodia-arrangiamento della *Marseillaise* (*Siècles fameux que l'on renomme*).

Un'altra imponente festa fu quella in onore dell'Essere Supremo, tenuta al Champ de Mars l'8 giugno 1794. Voluto fortemente da Robespierre come freno all'ateismo e al fanatismo, il culto dell'Essere Supremo e dell'immortalità dell'anima era stato ufficializzato il mese precedente da un decreto della Convenzione. In nessuna circostanza durante la Rivoluzione stato e religione furono così vicini. Quale miglior mezzo di una *fête* per ribadire l'importanza della decisione? Dopo essersi radunati alle Tuileries, gli ufficiali, le truppe, il popolo e un carro che rappresentava l'agricoltura (ossia l'abbondanza grazie al lavoro e alla Divina Provvidenza) procedettero verso il Champ de Mars, dove era stata eretta una montagna artificiale progettata da Jacques-Louis David. Vi era piantato un albero della Libertà con in cima una bandiera. Accanto si trovava una colonna reggente la statua di Ercole che sosteneva due statue più piccole, la Libertà e l'Uguaglianza. Sulla tribuna ai piedi della statua, al suono della *Marseillaise* due trombettisti annunciarono alla folla radunata l'inizio di un *hymne* di Marie-Joseph Chénier in onore dell'Essere Supremo: «Dieu puissant, d'un peuple intrépide». Fu inoltre eseguito l'*Hymne à l'Être Suprême*, ancora su testo di Chénier e musica di Gossec. In realtà Gossec ne aveva composte due versioni: la prima, lunga e solenne, per un coro esperto, e l'altra, breve e tecnicamente non impegnativa. Documenti d'archivio dimostrano che il giorno prima della *fête*, su ordine della Commissione di Pubblica Sicurezza, musicisti di professione si recarono presso le sale di riunione di ogni sezione di Parigi e per tre ore condussero le prove della versione più semplice a uso dei cittadini. Nel corso della *fête* questi ultimi furono in grado di unirsi all'esecuzione, cui partecipò anche la maggior parte dei cantanti professionisti di Parigi.

3. La musica per banda.

La *fête*, con il suo consueto allestimento all'aria aperta, prediligeva per le *chansons* e gli *hymnes* la sonorità e l'accompagnamento della banda. Inoltre, la Francia fu in guerra per gran parte del decennio, donde la necessità di addestrare esecutori di strumenti a fiato per i reggimenti e la Garde Nationale. La tipica orchestrazione a sei parti del tardo Ancien Régime – con due clarinetti, due corni e due fagotti come nella musica per banda di Jean-Paul-Gilles Martini – rimaneva al centro delle formazioni, ma queste erano spesso allargate per includere flauti o ottavini, oboi, trombe, tromboni, serpente e tamburi militari. Inoltre fecero la loro apparizione alcuni stru-

menti esotici, come il tam-tam e la grancassa, e uno appena inventato, la *tuba curva* (strumento d'ottone che ne riproduce uno romano raffigurato nelle pitture vascolari). Importanti compositori scrissero per gruppi di strumenti a fiato, e i loro lavori spesso andavano al di là delle tradizionali marce e fanfare. La *Marche lugubre* di Gossec, scritta per la *fête* del 1790 allo scopo di commemorare i caduti nella rivolta di Nancy, divenne per antonomasia la marcia funebre della Rivoluzione; di conseguenza fu utilizzata nelle cerimonie di importanti uomini politici ed eroi militari. L'uso espressivo dei tamburi smorzati, i silenzi, le figure sospirate, i ritmi caratteristici basati su tre brevi note in anacrusi contro una nota lunga e le toccanti dissonanze costituirono un importante modello per Luigi Cherubini nella *Marche funèbre pour le Général Hoche* (1797), nonché per altri compositori dopo di lui.

4. Il Teatro lirico durante la Rivoluzione.

«Abbasso i privilegi» era uno slogan degli inizi della Rivoluzione e l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) difficilmente poté sfuggirvi. Con la legge del 1791 che garantiva «la libertà dei teatri», essa perse il diritto di esigere tasse (*redevances*) da altre istituzioni che desideravano allestire opere, *opéras comiques*, *mélodrames* e *vaudevilles*, e la facoltà di limitare i loro repertori. La stessa legge abolì la censura. In tal modo gli autori potevano, in linea di principio, offrire ai teatri i propri lavori a condizioni concordate; gli impresari, i direttori o le commissioni teatrali potevano scegliere ciò che ritenevano conveniente; e il pubblico pagante poteva decretarne il successo o il fiasco. In pratica, mentre a Parigi furono aperti (e spesso chiusi per bancarotta) numerosi piccoli teatri dediti a rappresentare *vaudevilles* e forme più leggere, solo quattro si assunsero l'impegno di rappresentare regolarmente importanti lavori lirici. Di questi, tre erano stati protetti in passato dal mecenatismo reale: l'Opéra-comique, fino al 1793 denominata Comédie-Italienne o Théâtre-Italien o Salle Favart (il cui repertorio includeva Grétry, Dalayrac e Méhul); il Théâtre-Feydeau, fino al 1792 chiamato Théâtre de Monsieur (fondato per rappresentare l'opera in italiano e in traduzione francese), dove Cherubini fu direttore musicale; e naturalmente l'Opéra (la cui denominazione ufficiale durante il decennio cambiò più di una mezza dozzina di volte per adeguarsi alle mutevoli circostanze politiche). Il quarto era il Théâtre-Montansier, sotto l'energica, sebbene stravagante direzione della «cittadina» Marguerite Brunet, soprannominata Montansier. L'Opéra ne risentì le conseguenze. Perse l'importante fonte di reddito delle *redevances*. L'affitto dei palchi precipitò con le ondate di emigrazione, specialmente nel 1789 e nel 1791-92, dei passati locatori (aristocratici e ricca borghesia). Gli incassi del botteghino spesso erano scarsi

e gli avvenimenti politici costringevano a chiusure decisamente troppo frequenti per la buona salute del teatro. Gli autori (librettisti e compositori), infastiditi dai ritardi nella programmazione delle loro opere, le facevano rappresentare altrove. Tuttavia l'Opéra sopravvisse. Durante il Terrore un numero insolitamente elevato di nuovi lavori conformi all'*ordre du jour* aiutò il teatro a superare il suo retaggio monarchico agli occhi delle autorità, anche se nessuno di essi rimase in repertorio. Significativamente, il più popolare e longevo lavoro del decennio fu il tradizionale balletto-pantomima *Le Jugement de Pâris* di Pierre Gardel (musica composta e arrangiata da Méhul, 1793). Anche gli altri teatri lirici persero una significativa parte del loro pubblico a causa dell'emigrazione e subirono crisi finanziarie, ma furono in grado di controllare meglio i costi (risparmiando sui cori, l'orchestra e il cartellone dei solisti, con messe in scena più semplici, meno costumi e attrezzeria, ecc.), oltre alla già citata abolizione delle *redevances* pagate all'Opéra. Essere liberi dalle limitazioni di repertorio era importante, in particolare per il Théâtre-Feydeau, che però, a causa dei fermenti politici, nel 1791 perdette la sua compagnia italiana. Non più in grado di produrre opere in italiano, per sopravvivere la direzione fece affidamento su nuovi lavori originali in francese, in precedenza ufficialmente vietati (pur se con qualche strappo di soppiatto).

Lo spirito della Rivoluzione impregna il nuovo repertorio, non solo le *pièces de circonstance* (lavori con evidenti ricadute sull'attualità politica, spesso definiti *faits historiques* o *tableaux patriotiques*). I librettisti sovente aprivano la strada e i compositori si adeguavano al materiale fornito, come dimostra un rapido esame della produzione di cinque fra i maggiori compositori dell'Opéra-comique e del Théâtre-Feydeau. Il principale compositore dell'Ancien Régime, André-Ernest-Modeste Grétry, lottò per rimanere al passo con i tempi, ma con scarso successo. Sebbene il suo *Joseph Barra* (1794) esalti un giovane martire repubblicano e *Cécile et Ermancé, ou les deux couvents* (1792) tenti di trarre partito dal sentimento anticattolico, la reazione del pubblico fu nella migliore delle ipotesi tiepida. Egli si trovò più a suo agio nella combinazione di sentimentalismo ed eroica difesa della libertà con *Guillaume Tell* (1791) e *Callias, ou Nature et Patrie* (1794), oppure in opere apolitiche come *Lisbeth* (1797) e *Elisca, ou l'amour maternel* (1799). È significativo che queste furono accolte più favorevolmente, e che tutte, tranne *Callias*, vennero riprese dopo il 1800. Sebbene il suo stile rimanga simile a quello del decennio precedente, egli non fu tuttavia refrattario alle tendenze più recenti. Diede più spesso risalto al coro (che rappresentava il popolo), scrisse più ampiamente per gli strumenti a fiato e talvolta adottò *chansons* patriottiche e commoventi *tableaux*.

Il più giovane contemporaneo di Grétry, Nicolas Dalayrac, scrisse la sua porzione di effimeri lavori patriottici, per esempio *Le Chêne patriotique, ou La matinée du 14 juillet*, che celebra il primo anniversario della caduta del-

la Bastiglia (1790), e *La Prise de Toulon*, che descrive la liberazione di quel porto dall'occupazione inglese (1794). Più interessante è la sua esplorazione (con i librettisti Monvel e F.-B. Hoffman) dei modelli inglesi che "violavano" le tre unità di luogo, tempo e azione. Il suo *Tout pour l'amour, ou Roméo et Juliette* (1792) costituisce il primo trattamento lirico sul continente del lavoro teatrale di Shakespeare, e il romanzo gotico di Ann Radcliffe *The Mysteries of Udolpho* (1794) fornì la fonte per *Léon, ou le château de Monténéro* (1798). Lo spirito della Libertà significò anche la messa in discussione di procedimenti tradizionali e lo sviluppo di altri, nuovi e più adatti a una trama dinamica e spesso melodrammatica. Dalayrac eccelse nei complessi concertati che facevano progredire l'azione, come pure nelle romanze che emozionavano il pubblico.

Tre compositori portarono a termine i loro primi grandi successi nel corso di questo decennio: Luigi Cherubini, Jean-François Le Sueur ed Étienne-Nicolas Méhul. A tutti e tre la nuova libertà teatrale permise di scegliere soggetti seri tratti dalle fonti classiche, finora monopolio dell'Opéra, per produrre opere con dialoghi parlati. Il libretto di Hoffman per la *Médée* (1797) è un potente ritratto psicologico di una donna lacerata dall'amore e dall'odio, e Cherubini rispose con intenzionali "infrazioni" agli scontati procedimenti melodici e formali. In *Stratonice* (1792) lo stesso librettista offrì a Méhul l'occasione per esplorare un conflitto interiore di tipo diverso - il disagio del principe causato da un amore segreto per la fidanzata del proprio padre. Il suo quartetto di lunghezza senza precedenti, che mette in scena personaggi in conflitto (la timida principessa, il principe tormentato, il re turbato e il saggio dottore), fissa un nuovo modello per questo genere. Anche Le Sueur, in *Télémaque dans l'isle de Calypso* (1796), cercò di adeguare la sua musica all'ambientazione classica, sperimentando ciò che egli credeva fossero i ritmi greci.

Mentre la commedia non scomparve del tutto dal palcoscenico, il dramma e il melodramma dominavano: le trame comportavano spesso audaci salvataggi o fughe del buono ingiustamente imprigionato o altrimenti in pericolo in località esotiche. Ne furono esempi assai riusciti *La Caverne* di Le Sueur, ambientata in Spagna (1793), *Lodoïska* di Cherubini in Polonia (1791), *Elisa, ou le voyage aux glaciers du Mont Saint Bernard*, sullo sfondo delle Alpi svizzere (1794), e *Ariodant* di Méhul su quello della Scozia medievale (1799). Episodi notturni, prigionie sotterranee, tempeste, valanghe e altre calamità naturali esigevano scenografie, allestimenti ed effetti speciali più complessi di quanto non fosse consueto al di fuori dell'Opéra e prefiguravano tendenze che saranno sviluppate durante il Romanticismo. Un ultimo esempio significativo: *Mélidore et Phrosine* (1794) di Méhul, la cui trama fa ricorso all'amore incestuoso di un fratello per la sorella, che conduce il primo a una gelosia così folle da fargli tentare di ucciderla (un tema nuovo per l'Opéra-comique). Tutto il terzo atto è ambientato di notte; no-

nonostante un temporale, Phrosine sfida le onde per raggiungere l'amante Mélidore; scambia per la barca dell'amante quella del fratello Jule, il quale la ricaccia in mare. Tornato a riva, questi confessa il suo delitto, mentre Mélidore corre a salvarla. Dialogo parlato, melodramma, aria, duetto e concertato con coro costituiscono un tutto quasi continuo entro una forma fluida, tenuta insieme da una forte struttura tonale in cui l'orchestra ha l'importante funzione di fornire coerenza musicale, sino alla felice soluzione finale. In quest'opera Méhul va inoltre al di là della consuetudine (che si ritrova anche in Grétry, Dalayrac e altri) di utilizzare motivi musicali ricorrenti. Egli rappresenta la gelosia e la furia di Jule con caratteristici motivi orchestrali, che vengono sviluppati e variati a seconda dell'azione drammatica. Effetti particolari (come l'alterazione del suono dei corni ottenuta con l'introduzione della mano destra), sorprendenti dissonanze e un ampio vocabolario armonico (incluso a un certo punto un passaggio al grave costruito su una scala per toni interi) contribuiscono a creare una partitura insolitamente ricca.

Cherubini, Le Sueur e Méhul condividono con i loro contemporanei l'interesse per le forme estese, per una maggiore centralità dell'orchestra e per l'espressione sperimentale di estremi drammatici. Tuttavia fra loro esistono differenze. Nei suoi lavori per il Théâtre-Feydeau, a Le Sueur manca talvolta la capacità di sviluppare alcuni passaggi interessanti; privi di sviluppo, essi suonano più bizzarri che convincenti. Inoltre molti suoi brani appartengono all'estetica più datata di Grétry e Dalayrac. Tecnicamente superiore ai suoi contemporanei, Cherubini rimase più tradizionale: egli sintetizzò elementi tratti dall'opera buffa e dall'opera seria italiane con elementi francesi. Quando l'intreccio richiedeva un profondo trattamento drammatico, imparò da Méhul (al quale dedicò la partitura di *Médée*), ma ne moderò le idee estremiste. Méhul fu il più innovativo. In alcuni punti le sue partiture sono imperfette; talvolta egli cercò effetti al di fuori della sua portata e nonostante inventasse figurazioni sorprendenti, con la ripetizione queste diventano facilmente dei cliché. Ma i suoi successi sono più numerosi e soprattutto più importanti. Insieme alle opere cherubiniane della Rivoluzione costituiscono un'assai ricca eredità creativa per la prima metà dell'Ottocento.

5. *Il Conservatorio.*

Il conflitto Chiesa-Stato ebbe un'altra importante ricaduta musicale: la scomparsa delle *maitrises* collegate alle cattedrali e alle principali chiese, che nell'antico regime fungevano da scuole musicali. Per colmare il vuoto e per soddisfare i bisogni del nuovo ordine, su consiglio di Marie-Joseph Chénier fu fondato nel 1793 con decreto governativo l'Institut National de Musique,

ridenominato nel 1795 Conservatoire National de Musique et de Déclamation. Come indica la sua intitolazione completa, il ruolo principale del programma di studi consisteva nella formazione di cantanti d'opera e di attori di teatro: in effetti, per i francesi i cantanti devono anche essere attori (l'abituale designazione di quelli dell'Opéra-comique, al pari di quelli della Comédie-Française, era *comédiens*). Tuttavia il suo direttore e fondatore Bernard Sarrette, già direttore della banda della Garde Nationale, si assicurò che non fosse trascurato l'insegnamento strumentale, in particolare quello dei fiati. Dal momento che non c'era un solo obiettivo formativo, l'amministrazione si accinse a definire una parte curricolare comune a tutti gli allievi: solfeggio, teoria, pianoforte (la storia della musica venne aggiunta successivamente), oltre a una specializzazione in ambito pratico. Durante il Consolato, per sostenere il nuovo programma educativo il Conservatorio finanziò i manuali di solfeggio (principalmente di Cherubini, con contributi di altri professori) e di armonia (di Catel), come pure quelli di strumento, non solo di violino e pianoforte, ma di quasi tutti gli strumenti allora in uso, dal flauto al violoncello al serpente. Durante la sua storia iniziale, il Conservatorio partecipò con professori e studenti alle *fêtes* rivoluzionarie e formò i principali cantanti e strumentisti della Francia per i decenni a venire.

6. Altri aspetti.

La vita concertistica parigina durante il tardo Ancien Régime era fra le più ricche d'Europa; attività importanti svolgevano pure le accademie musicali di Lione, Bordeaux e altre città. A confronto, il paesaggio concertistico della Rivoluzione appare deprimente. La "libertà dei teatri" decretata nel 1791 produsse per questi ultimi conseguenze negative. Il Concert Spirituel, che per oltre sessantacinque anni aveva fornito concerti pubblici durante le stagioni penitenziali dell'anno liturgico, chiuse i battenti dal momento che i teatri non erano più obbligati ad attenersi alle prescrizioni ecclesiastiche. Anche altre organizzazioni concertistiche (il Concert de la Loge Olympique, la Société des Enfants d'Apollon), soffrirono la perdita dei loro principali sostenitori, emigrati o giustiziati, e fallirono. Tuttavia i concerti non scomparvero completamente. Le orchestre dei teatri e i loro principali solisti (in particolare quelli del Feydeau) diedero esecuzioni serali di sinfonie, *ouvertures* e concerti. Nel 1797 il Conservatoire prese a offrire concerti in occasione della cerimonia di consegna dei premi, una manifestazione da cui ebbe origine nell'Ottocento la Société des Concerts du Conservatoire. Nel 1798 furono istituiti in abbonamento i Concerts de la rue de Cléry. La profusione di quartetti, trii, sonate e altra musica da camera, così come gli arrangiamenti di brani operistici di successo, le romanze, le *chansons* per voce con accompagnamento di arpa, chitarra o pianoforte,

testimoniano la persistente vitalità degli esecutori dilettanti, in particolar modo fra la borghesia.

Grazie alla Rivoluzione, compositori ed editori prosperarono. Nel 1793 il vecchio sistema del privilegio reale venne sostituito da un più efficace sistema di diritti d'autore che proteggeva maggiormente le opere musicali dalla duplicazione abusiva all'interno dei confini nazionali; più tardi esso fu esteso ai territori sotto controllo francese. Soltanto dopo oltre due secoli la legge del 1793 venne sostituita da una ancora più vantaggiosa per i compositori. Anche la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, sotto la guida di Beaumarchais, difese i diritti d'autore; la citata legge del 1791 sulla "libertà dei teatri" divenne una potente arma del loro arsenale. Ben presto gli autori ricevettero un compenso per i loro lavori eseguiti non solo a Parigi, ma anche in centri regionali come Bordeaux, Lione e Marsiglia. Questa protezione per le creazioni artistiche fu un'altra importante conquista e richiese un'attenta riconsiderazione della natura della musica eseguita: il governo non doveva limitarsi a estendere il "diritto d'autore" a un oggetto fisico (come la partitura a stampa), doveva anche proteggere i diritti dell'autore in manifestazioni effimere (come le esecuzioni nei teatri d'opera).

7. *Echi della Rivoluzione francese nella musica e nella vita musicale.*

L'eredità musicale della Rivoluzione francese è rintracciabile in tutta Europa. Inizialmente Ludwig van Beethoven pensò a Napoleone per la sua Terza Sinfonia in *mi* bemolle maggiore, l'Eroica. Sebbene il compositore cancellasse dal frontespizio il nome di Bonaparte quando questi divenne imperatore (1804), lo spirito e l'ispirazione rivoluzionari sopravvivono nella musica, specialmente nei ritmi marziali, nell'uso significativo dei fiati, nella marcia funebre, nel silenzio come espediente espressivo e nello slancio eroico del secondo tema in maggiore. L'opera francese fu la fonte per il libretto del suo unico lavoro drammatico: *Fidelio* (1805) è una traduzione e rielaborazione di *Léonore, ou l'amour conjugal* di Jean-Nicolas Bouilly (originariamente messo in musica da Pierre Gaveaux, 1798). Certi aspetti (il melologo, l'appello delle trombe fuori scena, il trattamento del coro) riflettono l'entusiastico apprezzamento per Cherubini e Méhul, le cui opere erano popolari nella Vienna dell'epoca. Il più celebre e autorevole compositore di opere italiane durante il primo decennio dell'Ottocento, il tedesco di nascita Giovanni Simone (Johann Simon) Mayr, fu un altro grande estimatore che non solo scelse di rielaborare fonti francesi, ma fu anche indotto a rompere le convenzioni italiane guardando ai modelli francesi - una lezione che colpì molto il suo allievo Gaetano Donizetti.

Hector Berlioz, il più dotato allievo di Le Sueur e fervente ammiratore di Méhul, spesso cita entrambi e i loro contemporanei (nonché il loro pre-

decessore Gluck) nel suo *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1843). Durante lo scoppio della Rivoluzione di luglio (1830) – che rovesciò il trono dei Borbone, mandò in esilio Carlo X e insediò Luigi Filippo d'Orléans, il “re borghese” –, a Berlioz venne l'ispirazione di riorchestrare la *Marseillaise* di Rouget de Lisle in uno stile imponente che ricorda le *fêtes* della prima Rivoluzione, e in particolare l'*Offrande à la liberté* di Gossec (un ulteriore arrangiamento ne produrrà per la Rivoluzione del 1848). Berlioz apprese molto dalle *fêtes* per quanto riguarda la scrittura per fiati all'aria aperta: ne sono testimoni la *Grande Symphonie funèbre et triomphale* (1840) e la *Grande Messe des Morts [Requiem]* (1837); altrettanto si può dire per l'uso dei raggruppamenti multipli di unità esecutive posizionate intorno alla sala in vista di un effetto stereofonico. Così come queste ultime, il *Te Deum* (1849) rispecchia in forma aggiornata l'impeto grandioso, pur se estremamente espressivo, della miglior musica cerimoniale di fine Settecento.

Questi tre compositori sono rappresentativi, ma non sono certo gli unici. Echi della musica rivoluzionaria risuonarono a Napoli e a San Pietroburgo, a Monaco e a Londra, a Lucca e a Dresda, così come nelle città francofone e altrove. I musicisti locali ascoltarono e impararono da quegli esempi.

Il Conservatoire parigino e il suo corso di studi servivano di modello non solo per le scuole musicali delle città francofone come Bruxelles e Liegi (dove il nipote di Méhul, Daussoigne-Méhul, fu il primo direttore), ma anche altrove: per esempio a Bergamo (sotto la direzione di Mayr) e Lipsia (sotto la direzione di Mendelssohn). In effetti, la secolarizzazione dell'istruzione musicale, il valore di tutti i mezzi esecutivi, non solo la voce e gli archi, e l'insistenza nell'includere la teoria musicale continuano a trovare eco nei programmi di studio in tutta Europa e nel Nord America fino ai giorni nostri. L'orchestra e i concerti del Conservatoire, tanto importanti per la vita musicale parigina dell'Otto-Novecento, hanno avuto origine durante l'ultimo periodo della Rivoluzione e durante il Consolato. La programmazione concertistica di brani d'opera o di altri lavori che mettevano in evidenza i grandi cantanti, i concerti che presentavano virtuosi celebri o semplicemente brani orchestrali (*ouvertures*, sinfonie) stabilirono un modello valido per molti decenni a venire.

Gli incassi dei diritti d'esecuzione che la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques aveva realizzato durante l'ultimo decennio del Settecento destarono altrove l'invidia dei colleghi. Furono infatti questi guadagni l'attrattiva maggiore che determinò il trasferimento a Parigi di Sponcini, Rossini, Bellini, Donizetti ed altri, durante l'Impero, la Restaurazione e anche dopo. Lo stesso Wagner sperò di trarre vantaggio dalla situazione: sfortunatamente la sua versione parigina del *Tannhäuser* fu un fiasco. Tuttavia il modello rivoluzionario francese, che prevede per ogni esecuzione il pagamento di un onorario al librettista, al compositore e al soggettista – e non solo per il primo allestimento, ma anche negli altri teatri all'interno del-

la giurisdizione nazionale – è oggi generalmente accettato e protetto dal diritto d'autore internazionale.

Gli altri contributi musicali della Rivoluzione francese sono difficili da individuare e da quantificare, poiché fanno spesso parte delle generali tendenze europee che da quella hanno preso le mosse. Tra questi: la separazione della musica dalla Chiesa e dalla corte, e un accresciuto ruolo della musica destinata allo Stato e/o al popolo, che lo esprime e ne rappresenta la personificazione come un tempo avveniva per il sovrano; l'ampliamento dell'orchestra e il potenziamento della sua espressione drammatica; l'interesse per la tecnologia musicale e le innovazioni nella progettazione degli strumenti; il "realismo" drammatico nel teatro e le innovazioni registiche; l'abbattimento delle distinzioni poste dall'Ancien Régime fra arte seria/elevata (la *tragédie lyrique* all'Opéra) e la commedia / arte inferiore o popolare (la *comédie mêlée d'ariettes*, la farsa, all'Opéra-comique e nei teatri di quartiere), inaugurando una mescolanza di generi fondamentale per il teatro romantico.

La *Marseillaise*, subito divenuta il simbolo della Rivoluzione, è ancor oggi l'inno nazionale della Francia, universalmente riconosciuto come emblema rappresentativo del paese.

Bartlet, M. E. C.

- 1999 *Étienne Nicolas Méhul and Opera: Source and Archival Studies of Lyric Theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, 2 voll., Musik-Edition Lucie Galland, Heilbronn («Études sur l'Opéra français du XIX^{ème} Siècle», IV).

Berlioz, H.

- 1843 *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, Schöenberger, Paris (trad. it. *Grande trattato di strumentazione e d'orchestrazione*, con appendice di E. Panizza, Ricordi, Milano 1948).

Biget, M.

- 1989 *Musique et Révolution française: la longue durée*, Université de Besançon - Les Belles Lettres, Besançon-Paris.

Bivier, M.-L.

- 1979 *Fêtes révolutionnaires à Paris*, Presses universitaires de France, Paris.

Boyd, M.

- 1992 (a cura di), *Music and the French Revolution*, Cambridge University Press, Cambridge.

Brécy, R.

- 1988 *La Révolution en chantant*, Van de Velde - Pirot, [Paris].

Brévan, B.

- 1980 *Les Changements de la vie musicale parisienne de 1774 à 1799*, Presses universitaires de France, Paris.

Charlton, D.

- 2001 *French Opera, 1730-1830: Meaning and Media*, Ashgate, Aldershot.

Chazin-Bennahum, J.

- 1988 *Dance in the Shadow of the Guillotine*, Southern Illinois University Press, Carbondale.

Coy, A.

- 1978 *Die Musik der französischen Revolution: zur Funktionsbestimmung von Lied und Hymne*, Katznbichler, München-Salzburg.

Damerini, A.

- 1962 (a cura di), *Luigi Cherubini nel II centenario della nascita: contributo alla conoscenza della vita e dell'opera*, Olschki, Firenze («Historiae Musicae Cultores Biblioteca», XIX).

Dent, E. J.

- 1976 *The Rise of Romantic Opera*, Cambridge University Press, Cambridge.

Ehrard, J., e Viallaneix, P.

- 1977 (a cura di), *Les Fêtes de la Révolution*, Société des études robespierristes, Paris.

Gougelot, H.

- 1938-43 *La Romance française sous la Révolution et l'Empire*, 4 voll., Legrand, Melun.

Hennion, A.

- 1992 (a cura di), *1789-1989: Musique, Histoire, Démocratie / Music, History, Democracy*, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris.

Julien, J.-R., e Klein, J.-C.

- 1989 (a cura di), *Orphée phrygien: les musiques de la Révolution*, Du May, Paris.

Julien, J.-R., e Mongrédien, J.

- 1991 (a cura di), *Le Tambour et la harpe. Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*, Du May, Paris.

Kennedy, E.

- 1989 *A Cultural History of the French Revolution*, Yale University Press, New Haven.

Leclerc, J.-B.

- 1796 *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*, Imprimerie Nationale, Paris.

Mason, L. A.

- 1996 *Singing the French Revolution: Popular Song and Revolutionary Politics, 1787-1799*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.

Mongrédien, J.

- 1980 *Jean-François Le Sueur: contribution à l'étude d'un demi-siècle de musique française (1780-1830)*, 2 voll., Lang, Bern.

- 1986 *La Musique en France des Lumières au Romantisme, 1780-1830*, Flammarion, Paris.

Mortier, R., e Hasquin, H.

- 1990 (a cura di), *Fêtes et musiques révolutionnaires: Grétry et Gossec*, Université de Bruxelles, Bruxelles («Études sur le XVIII^{ème} siècle», XVIII).

Pierre, C.

- 1900 *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historiques et administratifs*, Imprimerie nationale, Paris.

- 1904 *Les Hymnes et les Chansons de la Révolution française. Aperçu général et catalogue avec notices historiques, analytiques et bibliographiques*, Imprimerie nationale, Paris.

Pougin, A.

- 1891 *L'Opéra-Comique pendant la Révolution de 1788 à 1801, d'après des documents inédits et les sources les plus authentiques*, A. Savine, Paris; ed. in facsimile Minkoff, Genève 1973.

Tiersot, J.

- 1908 *Les Fêtes et les chants de la Révolution française*, Hachette, Paris.

Vendrix, Ph.

- 1992 (a cura di), *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, Mardaga, Liège.

Whitwell, D.

- 1979 *Band Music of the French Revolution*, Schneider, Tutzing («Alta Musica», V).

Wild, N.

- 1989 *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^{ème} siècle*, Aux Amateurs de Livres, Paris.

SCOTT BURNHAM

Il fattore Beethoven

Beethoven. Come un monolito, il nome trasmette già di per sé un senso di energia compressa e di autosufficienza, la sublimità della solitudine e della singolarità. I libri su Beethoven legano il suo nome a titoli altisonanti, che difficilmente si potrebbero applicare ad altri compositori senza cadere nel ridicolo: *Beethoven e la voce di Dio*; *Beethoven e il sentiero spirituale*; *Beethoven: l'uomo che liberò la musica*; *Beethoven il creatore*.

Che cos'è il fattore Beethoven? Per quale motivo questo compositore è diverso da tutti gli altri? Perché egli è più di un compositore: per due secoli è stato considerato uno dei principali eroi culturali dell'Occidente moderno. Nessun altro musicista occidentale è stato mai oggetto di una simile esaltazione da parte della posterità. Anzitutto, l'irresistibile popolarità della sua musica è rimasta indenne ai flussi e riflussi della fortuna cui sono stati inevitabilmente soggetti quasi tutti gli altri compositori; nella ricezione di Beethoven non esistono fasi di bassa marea. E la sua musica come la sua figura biografica di artista tormentato hanno esercitato un'influenza diffusa sulla cultura occidentale. Nessun altro compositore compare in tanti lavori di filosofia, letteratura, arti visive e cinema. Persino nella nostra dissilusa età postmoderna, Beethoven si erge come una costante provocazione che pretende da noi resistenza o abbandono, e ispira forti considerazioni sull'autorità e la presenza della musica.

1. *Ritratto dell'Artista.*

È difficile separare la musica di Beethoven dall'energia spiccatamente morale che essa pare aver stimolato. Quasi alla stregua del Verbo divino, la sua musica è stata considerata come il suono di un'universalità che in qualche modo si rivolge a ogni individuo. Come testimonia Victor Hugo: «[Nella musica di Beethoven] il sognatore riconoscerà il sogno, il marinaio la tempesta, [...] e il lupo le foreste» [Eggebrecht 1972, p. 61; Hugo 1969, p. 408]. Laddove può sembrare che la musica di Mozart non provenga dalla mente di un uomo, quella di Beethoven è sempre apparsa come fundamentalmente impregnata dell'elemento umano. Nelle parole di Friedrich Nietzsche:

e solo con Beethoven [la musica] aveva appunto cominciato a trovare il linguaggio del *pathos*, della volontà appassionata, dei fatti drammatici che avvengono nell'intimo dell'uomo [im Inneren des Menschen] [Nietzsche 1972, trad. it. p. 303].

Se la musica di Beethoven pare aver offerto una testimonianza privilegiata dello spirito umano e delle sue battaglie, egli stesso è stato sovente considerato come un artista la cui grandezza proveniva dal fatto di saper sopportare il proprio destino. Lewis Lockwood, l'ultimo di una formidabile serie di biografi, individua l'eroismo di Beethoven nella sua stoica sopportazione, nella sua «granitica forza interiore» [Lockwood 2003, p. 18].

Come personaggio biografico, Beethoven è semplicemente "troppo bello per essere vero". Fra le prime cose che si apprendono su di lui c'è tutto quello che egli ha dovuto superare. Le sue menomazioni – sia fisiche sia spirituali – sono copiosamente documentate, in maniera più che mai pregnante da due lettere ritrovate solo dopo la sua morte: il cosiddetto Testamento di Heiligenstadt, un resoconto retoricamente sovraccarico del suo martirio per il bene dell'arte, e un'appassionata lettera alla donna nota con il nome non meglio specificato di Immortale Amata. Tali documenti, accanto a una legione di ulteriori lettere e aneddoti, compongono il ritratto di un compositore sordo, tormentato da un infelice connubio di afflizione e vocazione; un instancabile artigiano, che abbozzava e rivedeva all'infinito la propria musica; e un uomo solo, portato a desiderare donne irraggiungibili e a tormentare il proprio nipote fino a condurlo sull'orlo del suicidio per avergli addossato tutto il peso del suo contrastato desiderio di condurre una normale vita familiare. Un artista creativo che si sentiva escluso dalle semplici gioie comuni della società, che bramava un amore idealizzato, e reagiva a queste privazioni con un'inondazione di musica concepita su una scala allora inaudita. Difficile immaginare un modello più potente per l'idea romantica di artista.

E di fatto il meccanismo della mitizzazione di Beethoven era già ben avviato durante la sua vita. I suoi primi maestri e sostenitori aristocratici lo consacrarono quale degno successore di Haydn e di Mozart. Nella mitologia popolare dei grandi artisti, tale precoce consacrazione costituisce un fattore potente. A quarant'anni egli era già stato esaltato come una forza della natura da alcuni tra i più influenti letterati tedeschi, quali Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, che lo paragonava a Shakespeare, e Bettina von Arnim, che descrisse a Goethe la qualità elettrica del suo spirito creativo. E con l'accrescersi della sua fama, Beethoven divenne oggetto di venerazione e pellegrinaggi, i cui resoconti non solo amplificano il già ricco patrimonio di aneddoti sul grande compositore, ma consolidano anche la sua immagine di personaggio quasi mitico. Kristin Marta Knittel ha brillantemente analizzato decine di racconti relativi alle visite a Beethoven, mostrando come tutti contengano le stazioni narrative del classico intreccio della "ricerca" [Knittel 2003].

Un'altra componente ricorsiva della mitografia beethoveniana è la stra-

tegia organizzativa triadica. Egli viene generalmente considerato come la figura culminante di una triade ascendente di grandi musicisti: Haydn, Mozart, Beethoven. Tale successione è sia cronologica sia qualitativa. Essa attribuisce a Beethoven un solido patrimonio spirituale quale discendente di una stirpe di genio, e lo colloca al culmine di una triade (per alcuni si tratta di una triade dialettica, nella quale Beethoven rappresenta l'elemento della sintesi). Anche i resoconti sulla vita compositiva di Beethoven si organizzano in una struttura triadica, formata dai cosiddetti periodi stilistici (primo, medio e tardo). Ancora una volta incontriamo l'importanza della triade come strategia organizzativa del venerabile (inizio, metà, fine), ma anche – e soprattutto – quale struttura narrativa capace di reggere sia una visione organica dello sviluppo artistico di Beethoven (il primo periodo come crescita, il periodo di mezzo come fioritura e il tardo come decadenza), sia una visione teleologica (i primi due periodi come preparatori, e culminanti nel terzo). Inizialmente ebbe fortuna la visione organica dei tre stili beethoveniani, in cui quello medio rappresentava un culmine. La visione teleologica, e la relativa rivalutazione dello stile tardo, cominciarono ad affermarsi piuttosto avanti nell'Ottocento.

La monografia scritta da Richard Wagner nel 1870 rappresenta senz'altro un punto di svolta in questa fase storica della fortuna di Beethoven. Influenzato dalla concezione schopenhaueriana di musica come rivelazione d'intima profondità, come suono della Volontà stessa, Wagner considera la sordità di Beethoven quale condizione sufficiente per la sua straordinaria introspezione. Al pari della cecità di Tiresia il veggente, o del poeta Omero, la sua sordità diviene un martirio che contribuisce a garantirne l'immortalità d'artista. E con questa affermazione la musica del tardo stile, un tempo considerata il prodotto di una psiche gravemente disturbata, si poteva ora celebrare a buon diritto come il supremo prodotto dell'isolamento beethoveniano dal mondo esteriore. Ancora una volta si rende omaggio al mito dell'artista romantico: il forzato isolamento di Beethoven dalla società borghese ne accresce il potere creativo (l'artista come emarginato); ed egli è costretto a sprofondare in se stesso per creare la propria arte (l'artista come esploratore dell'interiorità).

2. *Musica monumentale.*

Se le circostanze della vita di Beethoven incoraggiano in forte misura i racconti mitici sulla sua figura artistica, è naturalmente la sua musica ad avallare simili racconti con la forza della fede. La produzione beethoveniana parve fissare quasi subito uno spartiacque nella storia della musica occidentale, come culmine dello stile classico viennese e insieme inizio di una nuova era. Così il fatto di essere considerato lo snodo di due grandi perio-

di storici – o di situarsi esattamente in un punto assai particolare del tempo storico – fa sí che paradossalmente Beethoven sembri ergersi al di sopra delle contingenze temporali. Egli è piú spesso considerato come un produttore, piuttosto che un prodotto, della storia musicale. Molti credettero che generi quali la sinfonia, la sonata pianistica e il quartetto per archi fossero stati cambiati per sempre dalla sua musica.

All'interno della multiforme produzione beethoveniana, sono numerosi i singoli lavori che già di per sé assumono una dimensione maggiore del vero, esigendo storie e tradizioni mitiche. La Sinfonia Eroica è magnificata non solo come la piú grande di tutte le sinfonie di battaglia (e dunque come provincia di un regno minore) ma anche come la prima sinfonia a espandersi – sia temporalmente che spiritualmente – fino alle dimensioni del nuovo genio post-rivoluzionario dell'umanità. In compenso, essa è stata oggetto di interpretazioni su interpretazioni, letture i cui eroici protagonisti vanno da Ettore a Napoleone. Con la sua sbalorditiva transizione a un energico modo maggiore nel finale, la Sinfonia in *do* minore conduceva la teleologia sinfonica a un livello piú dinamico. Una simile mossa creava una nuova possibilità sinfonica: movimenti multipli potevano ora essere sussumti entro la forza cogente di un'unica traiettoria. E questa traiettoria si percepisce e si assapora non solo come una chiarificatrice trasformazione musicale dal minore al maggiore, ma come l'edificante conflitto emotivo di una psiche tormentata che giunge *per aspera ad astra*. Con queste opere Beethoven trasformò efficacemente il genere sinfonico in un veicolo di espressione mitica, il cui suono diveniva soprattutto un racconto di importanza etica. Opere come la sonata *Hammerklavier* e la *Grosse Fuge* non solo presentano sfide impressionanti all'interprete e all'ascoltatore, ma si ergono al di sopra dei loro rispettivi generi come creazioni uniche, mostruosità trascendenti. Beethoven concepì la *Hammerklavier* come la "piú grande" sonata pianistica mai scritta, e fin da allora essa è stata considerata quasi inespugnabile, una sorta di monte Everest della musica. Lo stesso appellativo di *Hammerklavier* (pianoforte a martelli) ha resistito per secoli in quanto tematizza la strumentalità della sonata, come se il brano stesso fosse di per sé uno strano, nuovo strumento. Esso convoglia inoltre l'impersonalità meccanica di alcuni suoi passaggi, acutamente caratterizzati da Charles Rosen come dissonanti ma «privi di pathos» [1971, trad. it. p. 482]. E infine, il titolo suggerisce le violente connotazioni di un pianoforte su cui si martella a un fine non banale – come nell'aggressiva dichiarazione di Nietzsche che egli avrebbe mostrato al mondo «come si filosofeggia con il martello». La *Grosse Fuge* è stata a lungo materia per l'immaginazione modernista, un movimento per quartetto d'archi di inflessibile rigore, che sembra rimanere perpetuamente moderno. Persino durante la vita di Beethoven, essa si distaccò dalla sua collocazione d'origine, il Quartetto in *si* bemolle maggiore op. 130, per guadagnarsi lo *status* monolitico di lavoro a sé stante.

Fra quelli pensati per la rappresentazione scenica, *Fidelio* – l'unica opera portata a termine da Beethoven – espande la formula dell'*opéra-à-sauvetage* così da farla riverberare in uno spazio assai più ampio. La scena di quest'opera è nientemeno che la battaglia mitica fra luce e tenebre, fra menzogna e verità – e la fedeltà, virtù redentrice dell'uomo, risuona al culmine dell'opera come il salvifico squillo di tromba che chiama a giudizio entrambi gli antagonisti. Fra i suoi lavori sacri, la *Missa Solemnis* è entrata nella storia della musica come l'intonazione più rigorosa del testo della Messa, insieme personale e grandiosamente impraticabile. Il *Credo* è già di per sé un vasto affresco psicologico, nel quale il mistero dell'incarnazione, il dolore della crocifissione e la gioia della resurrezione acquistano un'indimenticabile vita drammatica. Nel *Credo*, il tempo agitatissimo della grande fuga conclusiva sulle parole «et vitam venturi saeculi» sembra proiettare l'ascoltatore proprio in quel futuro promesso. Nell'*Agnus Dei* finale, l'invocazione della pace («dona nobis pacem») non suona come una preghiera convenzionale, pronunciata per abitudine al termine della Messa, ma come un'appassionata risposta alla grande minaccia della guerra, espressa da brutali incursioni di musica militare.

E poi la Nona Sinfonia, un lavoro che sembra combinare insieme tutti i generi, e che si staglia forse come il più grande fenomeno della musica occidentale per il suo inesauribile impatto culturale. La Nona, come la si designa comunemente, ha sempre costituito una storia a sé. È presto divenuta il versante della montagna dal quale avrebbero fatto eco tutte le successive sinfonie germaniche. E la sua influenza non si ferma qui. Il suo famoso *Inno alla Gioia* – una semplice melodia per gradi congiunti, efficace sia come pacato assolo sia come coro tonante – si è rivelato adatto a quasi tutte le cause che esprimessero analoghe pretese di universalità. La storia della ricezione della Nona potrebbe in effetti servire da storia politica dell'Occidente moderno, poiché la sua presenza ha significativamente accompagnato molti momenti epocali, comprese le rivoluzioni del 1848, l'ascesa del Terzo Reich e la caduta del Muro di Berlino. In quanto sigla di una trasmissione satellitare internazionale, si può persino affermare che a fine Novecento la Nona sia divenuta l'ottimistica colonna sonora dell'unità europea. Quale musica che si può percepire solo come grandiosa, alla continua ricerca di un'interpretazione e sempre attualizzata all'ultima vernice ideologica, la Nona Sinfonia sembra esemplificare il destino del Sublime nell'Occidente moderno. La stessa dimensione e drammaticità dei più ambiziosi lavori di Beethoven alimentavano l'impressione diffusa che la sua musica fosse organicamente coerente fino all'ineluttabile. La sua arte si presentava come una sublime forza della natura: era una musica che incarnava appieno la recente deviazione propugnata in estetica, dall'imitazione mimetica dei prodotti della natura (*natura naturata*) verso l'emulazione espressiva dei suoi processi (*natura naturans*). Molte delle sue opere venivano percepi-

te come totalità impermeabili, le cui inevitabili traiettorie recavano in sé la forza di un destino speciale.

Non solo singoli lavori, ma interi generi della sua produzione vennero ad assumere un senso di interezza e totalità, come pure un senso teleologico: le sinfonie, i quartetti per archi e le sonate pianistiche vengono tutti affrontati da critici e interpreti come narrazioni coerenti dell'evoluzione creativa di Beethoven. Lo dimostrano anche le più superficiali e automatiche fra le nostre classificazioni dei lavori beethoveniani; quando ci si riferisce a un quartetto del secondo periodo, a una qualsivoglia sinfonia, o a una sonata della maturità, si colloca la singola composizione entro un panorama ben noto e significativo. E vi è in ciò uno spiccato impulso a manipolare tali generi come totalità. Eseguire e incidere il ciclo completo di uno fra questi generi continua a essere un banco di prova fondamentale per interpreti ambiziosi, come pure una manna per le sale da concerto e per le case discografiche. La necessità di render conto di ogni singola nota della musica beethoveniana pervade con altrettanta evidenza le analisi di questi cicli: quando ogni nota conta, ci si sente obbligati a contare ogni nota. Così Donald Francis Tovey pubblicizzava entusiasticamente il suo *A Companion to the Beethoven's Pianoforte Sonatas* del 1931 come un'«analisi battuta per battuta di tutte le sonate pianistiche di Beethoven, dalla prima all'ultima nota» [Tovey 1931, copertina]. Il libro di Tovey è solo un esempio della lunga serie di analoghe imprese che a partire da Carl Czerny [1963] e Adolph Bernhard Marx [1863] coinvolge anche Hugo Riemann [1919-20] e, più di recente, Charles Rosen [2002]. Un certo numero di volumi analoghi si occupa parimenti dei quartetti per archi e delle sinfonie. Infine, si può affermare che l'opera completa di Beethoven eserciti la medesima attrazione totalizzante sull'immaginario dei critici. Gli anni Novanta hanno visto la pubblicazione di una collana in due volumi contenente le esegesi critiche di tutti i principali lavori beethoveniani, curata da Albrecht Riethmüller e firmata da un'équipe internazionale di eminenti studiosi del maestro di Bonn [Riethmüller, Dahlhaus e Ringer 1994].

3. *L'impatto culturale: pensiero musicale, filosofia, letteratura.*

La travolgente coerenza percepita nella musica di Beethoven divenne presto un parametro imprescindibile nel giudicare la grandezza di un prodotto musicale. Non sorprende che la sua opera servisse da terreno di prova e di coltura per gran parte delle teorie musicali correnti e dei metodi di analisi otto-novecenteschi. Alla forma-sonata beethoveniana toccò l'onore di divenire il fine ultimo nella *Formenlehre* di Adolph Bernhard Marx, elaborata a partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento. Nella sua derivazione dialettica di tutte le forme disponibili, Marx procede dalla più semplice fra-

se di quattro battute all'intera forma-sonata. Ciascuna fase raggiunta in questa derivazione (che è concettuale e non storica) risolve un problema relativo alla fase precedente e simultaneamente ne pone un altro, che richiederà quindi una fase successiva. Con la forma-sonata (esplicitata nel lavoro di Marx tramite decine di esempi tratti dalle sonate beethoveniane) la derivazione marxiana delle forme raggiunge la sua fase culminante, che non lascia irrisolto alcun problema [Marx 1845].

Due tra i più diffusi metodi analitici novecenteschi per dimostrare la coerenza nella musica tonale, l'analisi motivica e l'analisi schenkeriana della condotta delle voci, trovarono essenziale appoggio e fondamento nella musica di Beethoven. Dal concetto schönberghiano di *Grundgestalt* [Schönberg 1995] alle cellule generative di Rudolph Réti [1951], le analisi motiviche dimostravano l'ubiquità e la trasformazione di uno o più motivi fondamentali, nello sforzo di identificare un'unità soggiacente e un rigoroso processo tematico. Questi metodi, scaturiti per gran parte in risposta alla musica di Beethoven con la quale funzionavano così chiaramente, vennero applicati in modo automatico e irriflesso ad altre musiche, e non sempre con la stessa fortuna. Anche l'analisi della condotta delle voci effettuata da Heinrich Schenker, di gran lunga il metodo di analisi tonale più autorevole in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, trova la massima risonanza nella musica di Beethoven, e si sviluppa in una serie di analisi a essa prevalentemente riferite. L'irresistibile senso di progressione lineare percepibile nella musica beethoveniana è ben reso dal concetto schenkeriano di *Urfinie*, ossia un'entità lineare coerente individuabile al di sotto della superficie tematica di un brano tonale [Schenker 1925]. L'elaborazione di strumenti analitici per rilevare la coerenza latente, basata su prototipi della motivica o della condotta delle voci, è stata altresì significativa per l'analisi dell'ultimo stile beethoveniano e le sue famose superfici musicali disgiunte. Un esempio eloquente dell'inebriante sicurezza prodotta da simili analisi si può trovare nell'articolo di Deryck Cooke *The Unity of Beethoven's Late Quartets* [1963], nel quale l'autore tenta di dimostrare come due motivi di quattro note ciascuno formino il materiale unificante di tutti e cinque i quartetti della maturità.

Persino il gusto per la disunità e la disgiunzione, tipico del post-strutturalismo tardo-novecentesco, ha trovato un terreno fertile nella musica di Beethoven. Le tanto celebrate dissociazioni del cosiddetto tardo stile beethoveniano si sono rivelate ottimi stimoli per il fiorire di una sensibilità critica che tenta di mettere alla prova gli assunti analitici più rigorosamente formalisti in materia di unità e coerenza. In particolare il Quartetto in *la* minore op. 132 è divenuto il terreno prediletto per queste nuove imprese. Qui l'idea di unità musicale sembra partecipare del destino del Sé unificato: entrambi sono disarticolati, aperti alle varieghe forze della condizione postmoderna.

Alla musica di Beethoven si è accompagnata poi un'altra sollecitazione costante nel pensiero musicale degli ultimi due secoli: l'analisi ermeneutica. Si è creduto che molti dei suoi lavori strumentali veicolassero qualcosa al di sopra e al di là della realizzazione di convenzioni musico-formali; momenti eccentrici o anomali (come il primordiale richiamo del corno nel movimento d'apertura dell'Eroica) vengono considerati segni di una qualche Idea Dominante che sovrintende al processo strettamente musicale. Dai tempi di Beethoven fino ai giorni nostri, le sue composizioni hanno così attratto dettagliate letture programmatiche. In effetti, l'impulso a commentare la sua musica con racconti programmatici non è mai scemato, nemmeno in epoche contrassegnate da una generale reazione contro simili interpretazioni extramusicali, come quella antiromantica degli studiosi tedeschi verso il centenario della morte del compositore, o la tendenza strutturalista dell'analisi musicale anglo-americana da metà a fine Novecento. Simili sforzi si compiono in buona fede, con l'incoraggiamento di suggerimenti autografi circa un significato extramusicale in opere come il Quartetto per archi op. 18 n. 6, il cui finale Beethoven intitolò «La Malinconia», o la Sinfonia Pastorale, corredata di titoli naturalistici per ogni movimento (ad esempio «Scena presso il ruscello»), o ancora il suo ultimo quartetto, che nell'introduzione all'ultimo movimento reca l'epigrafe «Muss es sein?» Nell'Ottocento le letture programmatiche si estesero a numerosi altri lavori, ad esempio con l'interpretazione di Adolph Bernhard Marx del movimento centrale del Concerto per pianoforte in *sol* maggiore op. 58, descritto come una rappresentazione di Orfeo agli Inferi. Critici novecenteschi come Arnold Schering [1936] e Owen Jander [1984] fondono l'impulso ermeneutico con uno più spiccatamente positivista. Non più paghi di basare tali interpretazioni sul mero intuito, essi iniziano a catalogare testimonianze extramusicali (ad esempio il contenuto della biblioteca beethoveniana) a supporto di una determinata lettura programmatica. Schering in particolare affermava con decisione che gran parte se non la totalità dei lavori strumentali di Beethoven si basava su chiavi letterarie occulte, che l'esperto crittografo musicale poteva scoprire [Schering 1936]. La persistenza di tali impulsi interpretativi dimostra fino a che misura la musica di Beethoven esiga di essere percepita come qualcosa di più di una musica.

L'impulso a collegare l'«eloquente presenza» di Beethoven [Burnham 1995, p. 144] a racconti apparentemente più grandiosi di un pur ispirato resoconto di processi tonali e forme musicali non si limita affatto ai musicologi. Tale impulso ha avuto in effetti un'influenza assai più diffusa nella cultura occidentale, da quella più intensamente intellettuale a quella popolare. Ad esempio, nessun altro compositore ha pervaso in misura maggiore il pensiero filosofico occidentale, sia per associazione che per influenza diretta. La sua musica è stata associata all'idealismo tedesco poiché veniva considerata una rappresentazione del processo dialettico hegeliano che te-

leologicamente sussume le proprie parti in una sintesi totale. Wagner e altri portavano Beethoven come l'estremo esempio dell'affermazione schopenhaueriana secondo cui la musica cattura più di ogni altra arte l'immediatezza della Volontà. Friedrich Nietzsche (egli stesso un compositore) lo invocava spesso; ancora adolescente, egli scrisse una poesia dal titolo *La morte di Beethoven*. E Beethoven avrebbe esercitato una profonda influenza anche sulla sua evoluzione filosofica: la percezione nietzschiana dell'apolineo e del dionisiaco nella Nona Sinfonia lo aiutò a costruirsi la potente visione della *Nascita della tragedia* [1872]. Nel Novecento, l'idea più utopistica delle possibilità umane sviluppata da Ernst Bloch in *Das Prinzip Hoffnung* si fonda essenzialmente su Beethoven: ad esempio, Bloch intende il richiamo di tromba nel *Fidelio* come un inequivocabile esempio di ciò che chiama «prefigurazione utopistica» [1959, p. 195]. E gran parte del pensiero adorniano sul ruolo dell'arte nella cultura è difficilmente immaginabile senza Beethoven, la cui transizione dal periodo di mezzo a quello tardo ha ispirato al filosofo una delle sue più acute idee sull'arte autentica e sul ruolo del soggetto [Adorno 1993]. L'instancabile musicologo tedesco Carl Dahlhaus [1987] si è adoperato per mettere a fuoco tali appropriazioni filosofiche di Beethoven a beneficio del pensiero musicale tardo-novecentesco.

Scrittori e poeti hanno subito a lungo il fascino della figura di Beethoven, dando origine a una costante produzione letteraria che va dall'arte colta al polpettone popolare. In tale profusione dominano i romanzi biografici, fra i quali il più autorevole è senza dubbio il voluminoso *Jean-Christophe* (1904-12) di Romain Rolland. Non si contano le avvincenti liriche su Beethoven, da *Nachklänge Beethovenscher Musik* del poeta tedesco Clemens Brentano, che usa la musica beethoveniana per evocare uno stato d'animo romantico, a *The Ninth Symphony of Beethoven Understood at Last as a Sexual Message*, della poetessa femminista Adrienne Rich, che intende la Nona come un violento tentativo di rovesciare una patriarcale fobia d'impotenza.

Rich non è l'unica a percepire un lato oscuro nella musica di Beethoven. Fra i romanzi che la evocano vi è un ramo laterale che ne descrive i potenziali pericoli: il romanzo di Robert Griepenkerl *Das Musikfest; oder, Die Beethovener* (1838), sui fatali entusiasmi di un'idolatria beethoveniana, trova una lontana eco nell'ultra-violenza di *A Clockwork Orange* (1962), il romanzo di Anthony Burgess – divenuto uno sconvolgente film di Stanley Kubrick nel 1971 – su un futuro distopico nel quale giovani criminali utilizzano incisioni di musiche beethoveniane per autoincitarsi ad atti di insensata brutalità.

Ma in letteratura l'uso di gran lunga prevalente della musica beethoveniana è in qualità di forza culturale positiva. In alcuni fra i maggiori romanzi sull'apocalisse tedesca nella seconda guerra mondiale, Beethoven incarna le vette da cui quella cultura era così tragicamente precipitata. *Dok-*

tor *Faustus* (1947) di Thomas Mann, scritto alla fine della guerra, trabocca di riferimenti a Beethoven come l'autore che più ossessiona il protagonista faustiano, il compositore dodecafonico Adrian Leverkühn. In un memorabile confronto con l'ultima sonata beethoveniana (ampiamente commentata da Adorno), un insegnante di musica balbuziente di Leverkühn bambino interpreta la famosa *Arietta* come un addio al genere della sonata pianistica – ma si sospetta che sia un addio a molto di più. Analogamente, nel romanzo *Il tamburo di latta* (1959) di Günter Grass il ritratto di Beethoven appeso in un salotto borghese sintetizza la caduta della cultura tedesca guardando bieco un ritratto di Hitler che minaccia di prenderne il posto.

La presenza di Beethoven nel romanzo novecentesco non riguarda solo gli scrittori tedeschi. Edward Morgan Forster introduce la sua musica nei punti culminanti del racconto sia in *A Room with a View* (*Camera con vista*, 1908) sia in *Howards End* (*Casa Howard*, 1910); in quest'ultimo egli offre inoltre un'assai citata interpretazione della Quinta Sinfonia. Il romanziere (e musicologo) cubano Alejo Carpentier usa la Nona come una sorta di talismano nel suo più famoso romanzo, *Los Pasos Perdidos* (1953), mentre l'Eroica funge da ambientazione e cornice per il suo romanzo del 1956 *El Acoso*, il racconto ossessivo di una persecuzione. E Beethoven non si allontana mai dalla scena nei romanzi dello scrittore ceco Milan Kundera, nei quali egli rappresenta il peso spirituale dell'alta cultura. Un personaggio del suo lavoro più famoso, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* [1985], osserva:

la grandezza di un uomo risiede per noi nel fatto che egli *porta* il suo destino come Atlante portava sulle spalle la volta celeste. L'eroe beethoveniano è un sollevatore di pesi metafisici [Kundera 1985, trad. it. p. 41].

La musica di Beethoven è stata sempre impiegata come degno modello del mestiere di romanziere. Anthony Burgess si ispira in effetti all'Eroica per il suo romanzo del 1974 *Napoleon Symphony*, un libro suddiviso in quattro sezioni costruite secondo tecniche specificamente musicali, che vanno dalla composizione di testi per alcune fra le principali melodie della sinfonia, all'imitazione testuale dei suoi maggiori sviluppi tematici, a riesposizioni e variazioni delle diverse forme di quella sinfonia. E in *Aspects of the Novel*, una guida al genere del romanzo redatta da uno dei suoi principali esponenti, Edward Morgan Forster raccomanda la Quinta Sinfonia come possibile modello di costruzione organica per gli autori di letteratura d'invenzione [Fillion 2002].

4. Verso una smitizzazione di Beethoven?

A partire dalla fine del Novecento, numerosi studi beethoveniani si caratterizzano per una dichiarata necessità di superare il mito, di compren-

dere il fenomeno Beethoven non come qualcosa di messianico e superumano per definizione, ma come un oggetto umano sottoposto a numerose forze – siano esse culturali, ideologiche, economiche, politiche o psicologiche. Una manifestazione di tale sforzo è rappresentata dal lavoro svolto per assegnare a Beethoven una posizione significativa entro una più ampia storia culturale (o ideologica), per reinserirlo nel flusso del tempo umano, dal quale spesso si è voluto che la sua musica si distaccasse quale forza estetica di valore atemporale. Un altro esempio è la proliferazione degli studi sulla fortuna critica di Beethoven, che raccomandano di inquadrarlo come una costruzione dalla forma sempre variabile, condizionata da secoli di appropriazioni da parte sia dei politici sia degli intellettuali. Una reazione ancora più aspra al mito beethoveniano è l'attacco diretto delle studiose femministe, le quali non si limitano a smontarne il mito, ma lo accusano di pernicioso maschilismo. Ma l'impulso a smitizzare Beethoven risaliva a tempi ben più remoti, e già dal tardo Ottocento aveva rappresentato un valido contraltare al mito. Ad ogni modo buona parte dei successivi studi beethoveniani si fonda su questo medesimo impulso.

Il decennio del 1870 ha visto la pubblicazione di due opere fondamentali, che hanno offerto un baluardo contro visioni troppo romantiche di Beethoven, e insieme una base per molti studi empirici del secolo successivo. *Life of Beethoven* di Alexander Thayer [1964], pubblicato in più volumi a partire dal 1866 e completato postumo da altri autori, ha stabilito un nuovo canone per la ricerca biografica. In linea col realismo letterario, Thayer si impegnava a presentare quelli che venivano considerati i fatti, da lui ricostruiti sulla scorta di miriadi di prove documentarie, fra cui lettere, memorie, programmi di sala e recensioni. All'incirca nello stesso periodo, il lavoro pionieristico di Gustav Nottebohm [1872] sui quaderni di appunti di Beethoven forniva le prove dei troppo umani conflitti creativi vissuti dal compositore. Gli sforzi per strappare Beethoven al Romanticismo continuarono a grandi passi nel primo Novecento. Nel 1927, centenario della sua morte, numerosi saggi – fra cui quelli di Hermann Abert, Guido Adler e Donald Francis Tovey – dimostravano le qualità classiche della musica beethoveniana. Arnold Schmitz [1927] scrisse un intero libro per attaccare l'immagine romantica di Beethoven, proponendo di sostituirla con quella di un Beethoven profondamente devoto alla tradizione classica della musica d'arte.

Gli ultimi decenni testimoniano di numerosi contributi – tuttora in corso – ai fondamenti della ricerca posti da Thayer [1964] e Nottebohm [1872]. Primo fra tutti, il Beethoven-Haus di Bonn continua a produrre i suoi indispensabili contributi, ivi compresi una nuova e definitiva edizione in sette volumi delle lettere di Beethoven, la trascrizione e pubblicazione di quasi tutti i quaderni di conversazione, e i progetti – ancor più a lunga scadenza – della *Neue Ausgabe* di tutti i suoi lavori musicali e della *Skizzenausgabe*

di tutti i suoi quaderni di appunti. Nel 1985 Douglas Johnson, Alan Tyson e Robert Winter hanno pubblicato *The Beethoven Sketchbooks*, un'esauriente opera di consultazione che ricostruisce un *corpus* disperso da due secoli di cacciatori di cimeli, collezioni private e saccheggi di guerra. Il *Beethoven Bibliography Database*, opera di consultazione di insuperata vastità, intrapresa e finanziata dall'Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies della San José State University, costituisce una fonte al passo con l'epoca di Internet. E il Center for Beethoven Studies ha altresì offerto un raro ponte di collegamento fra la musicologia accademica e una fiorente branca di studi non istituzionali sul compositore. Questi ultimi sforzi, diffusi con zelo su Internet, coinvolgono in special modo nuove teorie sull'identità dell'Immortale Amata e nuove ricostruzioni di lavori incompiuti.

L'industria beethoveniana prosegue così nella sua espansione, sempre più impegnata nel compito di scoprire ed elaborare ogni traccia delle attività del compositore. Gli studi più recenti mostrano una predilezione per i dati quantitativi di queste attività, comprese le statistiche sulla popolarità di Beethoven in termini di numero dei concerti, dettagli dei suoi accordi con i finanziatori, e precisi calcoli delle sue disponibilità economiche. Persino le sue reliquie sono state oggetto di accurate analisi. Una ben pubblicizzata riesumazione del 1863 ha condotto a esaminare e misurare le spoglie del compositore, soprattutto il teschio, nel cui notevole spessore Wagner [1870] ha visto una prova dell'inconsueta sensibilità del cervello beethoveniano. Nel 2000 è uscito un libro su una ciocca dei capelli di Beethoven che è recentemente risultata positiva al test sull'avvelenamento da piombo [Martin 2000]. Continuano ad abbondare le speculazioni sulla natura dell'ultima malattia di Beethoven, come pure sulle fasi e la portata della sua sordità.

Col loro rifiuto di trascurare gli aspetti più problematici della sua indole creativa, alcune biografie psicoanalitiche del Novecento hanno a loro volta contribuito alla smitizzazione del compositore. Nel loro libro del 1954 *Beethoven and His Nephew*, gli psicanalisti Editha e Richard Sterba hanno compiuto un efficace primo passo in questa direzione. Concentrandosi sui difficili rapporti di Beethoven con la cognata e con il nipote, gli Sterba lo ritraggono quasi come l'eroe di un crudo dramma naturalista, descrivendo un uomo profondamente tormentato e le persone da lui ferite. Il ritratto di Maynard Solomon [1977], più moderato ed esauriente, costituisce la più autorevole biografia beethoveniana in lingua inglese della seconda metà del Novecento. Questo primato è dovuto in gran parte all'eleganza e all'empatia del suo punto di vista, nel quale le azioni di Beethoven vengono comprese nel contesto delle potenti forze psicologiche del "romanzo familiare" di Freud.

Solomon si adopera altresì per collocare Beethoven entro una determinata storia intellettuale. Il suo recente *Late Beethoven* [2003] è di gran lun-

ga la piú feconda contestualizzazione culturale dell'ultimo stile beethoveniano. Anche *Beethoven* di William Kinderman [1995] cerca di fissare per il compositore un contesto intellettuale ben definito, in questo caso il progetto estetico di Friedrich Schiller. La biografia di Lewis Lockwood [2003] fornisce poi un resoconto superbamente realistico di Beethoven al lavoro. Nel collocarlo entro contesti umani specifici e plausibili, ognuno di questi recenti saggi contribuisce a creare una figura storica, piuttosto che mitica, di Beethoven.

Un segno ancora piú rilevante della smitizzazione in corso è il crescente proliferare di studi sulla fortuna critica del compositore, nei quali il fenomeno Beethoven è trattato e analizzato in qualità di costruzione culturale. L'interesse si concentra sulla natura della formazione di un canone, distinguendo i mutevoli strumenti della sua persistenza. Solo nel 1995 sono apparsi tre libri che si occupano di questi aspetti da prospettive assai differenti, ossia quella di un sociologo, di un musicologo e di uno storico. Il primo di essi esamina il mondo dei nobili mecenati di Beethoven, tracciando lo sviluppo e la ricerca di riconoscimento di un'ideologia della musica seria per la quale Beethoven si dimostrò il compositore ideale [DeNora 1995]; il secondo cerca di illustrare i modi in cui i valori della musica eroica di Beethoven informarono i paradigmi dominanti della teoria e dell'analisi musicale [Burnham 1995]; il terzo descrive infine l'intensa storia delle appropriazioni politiche della musica beethoveniana, dalla guerra franco-prussiana del 1870 fino al regime nazista e oltre [Dennis 1995]. Ognuno dei tre approcci dimostra la varietà dei modi attraverso cui la musica di Beethoven è divenuta una forza importante della cultura occidentale, e tale rimane ancora. Altri recenti contributi si occupano del contesto e dell'influenza politica di singoli lavori beethoveniani; fra gli altri, Martin Geck sulla Sinfonia Eroica [Geck e Schleuning 1989], Andreas Eichhorn [1993] ed Esteban Buch [1999] sulla Nona. Quest'attenzione diffusa per le appropriazioni politiche della musica beethoveniana è già di per sé profondamente smitizzante, poiché nulla scuote l'ammirazione per la musica di Beethoven piú velocemente del comprendere in che misura essa sia stata utile al fascismo.

Lo scossone di gran lunga piú violento al mito beethoveniano, almeno sulla scena anglo-americana, è stato il famoso verdetto di Susan McClary [1987] sulla furia fallica espressa nella Nona Sinfonia. Amplificando la poesia femminista di Adrienne Rich con un esplicito paragone fra la riesposizione nel primo movimento della sinfonia e la «asfissiante furia omicida di uno stupratore» [*ibid.*, n.n.], la McClary ha alimentato un'aspra controversia. L'idea che esistesse un modo assai diverso di percepire la musica di Beethoven ha avuto sui circoli musicologici un impatto simile al famoso verdetto contro Orenthal James Simpson a metà degli anni Novanta. Entrambi i casi dimostrano *ad abundantiam* come gruppi sociali differentemente po-

liticizzati percepiscano la realtà in modo differente. La reazione generale della musicologia accademica all'interpretazione della McClary è stata così difensiva da assomigliare a una tattica di sopravvivenza, come se mettere in dubbio il modo in cui un soggetto percepisce Beethoven equivallesse a mettere in dubbio l'integrità personale di quel soggetto. E la "grande" musica di Beethoven continua a suscitare convinte opposizioni. Più di recente, l'utilizzo di Beethoven nei concerti in memoria degli attacchi terroristici in America ha provocato (sul «New York Times») un dibattito significativamente polarizzato, nel quale le parole «naturalmente in questo momento ci rivolgiamo a Beethoven» si sono pronunciate ora con devota sincerità, ora con vero e proprio sarcasmo.

Questi recenti episodi dimostrano che nel nostro rapporto con Beethoven e la sua musica la posta etica rimane alta. Egli continua a chiamarci in causa, a provocarci al livello delle nostre stesse identità. Avvincenti narrazioni del Sé sono state associate senza eccezioni alla musica beethoveniana per tutta la sua storia, da E. T. A. Hoffmann a Theodor Adorno, da Friedrich Nietzsche a Milan Kundera, e da Richard Wagner a Susan McClary. La sua musica è servita negli ultimi due secoli come una sorta di forza morale potente e liberamente fluttuante, una bandiera neutra in attesa dei colori di una causa. È sopravvissuta a multiformi appropriazioni politiche, così come lo *status* beethoveniano di eroe culturale è sopravvissuto agli attacchi congiunti per rovesciarne e smantellarne il mito.

Forse Beethoven è ormai al di là di ogni tentativo di rovesciamento. Egli ha in effetti raggiunto quello che potrebbe ben essere il definitivo e irrevocabile stadio di eroe culturale dell'Occidente: la traduzione della sua immagine e della sua musica in oggetti kitsch. Con un processo probabilmente analogo allo smembramento rituale dell'eroe, la sua grandiosa figura è stata polverizzata in un profluvio di paccottiglia commerciale, comprendente suonerie per campanelli, busti di tutte le misure, magneti per il frigorifero, T-shirt, e persino una famosa versione *disco* della Quinta Sinfonia. Oggetti kitsch dotati di sonoro sfruttano senza eccezioni l'*incipit* amputato della Quinta, come motivetto e talismano; difficilmente si potrebbe immaginare un simbolo più eloquente dello smembramento di Beethoven. Simili oggetti sono i discendenti banalizzati delle reliquie dei santi, e tuttavia rappresentano un altro tipo di universalità, offrendo a Beethoven il dono della velocità in un'epoca di comunicazione e commercializzazione globalizzate. Ora egli è veramente ubiquo – nelle sale da concerto, su Internet, nel negozio di souvenir, in pubblicità, gallerie, riviste scientifiche, dibattiti politici, romanzi, centri commerciali, sul cellulare, nelle cuffie audio. Continuiamo a inventare modi nuovi per vivere nell'età di Beethoven.

- Abert, H.
1927 *Zu Beethovens Persönlichkeit und Kunst*, Peters, Leipzig.
- Adler, G.
1927 *Beethovens Charakter, Beethoven-Almanach der Deutschen Musikbücherei auf das Jahr 1927*, Bosse, Regensburg.
- Adorno, Th. W.
1993 *Beethoven: Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main; 2^a ed. 1994 (trad. it. *Beethoven: filosofia della musica*, Einaudi, Torino 2001).
- Bloch, E.
1959 *Das Prinzip Hoffnung*, 3 voll., Aufbau, Berlin.
- Buch, E.
1999 *La Neuvième de Beethoven. Une histoire politique*, Gallimard, Paris.
- Burnham, S.
1995 *Beethoven Hero*, Princeton University Press, Princeton.
- Cooke, D.
1963 *The Unity of Beethoven's Late Quartets*, in «Music Review», XXIV, pp. 30-49.
- Czerny, C.
1963 *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethovenschen Klavierwerke. Czerny's Erinnerungen an Beethoven sowie das 2. und 3. Kapitel des IV. Bandes der Vollständigen theoretischpractischen Pianoforte-Schule, op. 500*, a cura di P. Badura-Skoda, Universal, Wien.
- Dahlhaus, C.
1987 *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber (trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, Edt, Torino 1990).
- Dennis, D.
1995 *Beethoven in German Politics, 1870-1989*, Yale University Press, New Haven Conn.
- DeNora, T.
1995 *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, University of California Press, Berkeley.
- EGgebrecht, H. H.
1972 *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz.
- Eichhorn, A.
1993 *Beethovens Neunte Symphonie. Die Geschichte ihrer Aufführung und Rezeption*, Bärenreiter, Kassel.
- Fillion, M.
2002 *E. M. Forster's Beethoven*, in «Beethoven Forum», IX, n. 2, pp. 171-203.
- Geck, M., e Schleuning, P.
1989 *„Geschrieben auf Bonaparte“: Beethoven's "Eroica". Revolution, Reaktion, Rezeption*, Rowohlt, Hamburg.

Hugo, V.

- 1969 *From a discussion of Beethoven intended for his essay "William Shakespeare"*, in Id., *Œuvres complètes*, a cura di J. Massin, vol. XII, Le cercle français du livre, Paris.

Jander, O.

- 1984 *Beethoven's "Orpheus in Hades": the "Andante con moto" of the Fourth Piano Concerto*, in «19th Century Music», VIII, pp. 195-212.

Johnson, D., Tyson, A., e Winter, R.

- 1985 (a cura di), *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles.

Kinderman, W.

- 1995 *Beethoven*, University of California Press, Berkeley.

Knittel, K. M.

- 2003 *Pilgrimages to Beethoven: Reminiscences by his Contemporaries*, in «Music and Letters», LXXXIV, n. 1, pp. 19-54.

Kundera, M.

- 1985 *Nesnesitelná lehkost bytí*, Sixty-Eight Publisher, Toronto (trad. it. *L'insostenibile leggerezza dell'essere*, Adelphi, Milano 1985).

Lockwood, L.

- 2003 *Beethoven: The Music and the Life*, Norton, New York.

Martin, R.

- 2000 *Beethoven's Hair: An Extraordinary Historical Odyssey and a Scientific Mystery Solved*, Broadway Books, New York.

Marx, A. B.

- 1845 *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 4 voll., Breitkopf und Härtel, Leipzig, III.

- 1863 *Anleitung zum Vortrage Beethovenscher Klavierwerke*, Janke, Berlin.

McClary, S.

- 1987 *Getting Down off the Beanstalk*, in «Minnesota Composers Forum Newsletter» (febbraio), n.n.; nuova ed. in *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minnesota-Oxford 1991, cap. v.

Nietzsche, F.

- 1872 *Die Geburt der Tragödie*, Fritzsche, Leipzig; nuova ed. De Gruyter, Berlin 1972 (trad. it. *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano 1986).

- 1972 *Unzeitgemässe Betrachtungen*, De Gruyter, Berlin - New York (trad. it. *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981).

Nottebohm, G.

- 1872 *Beethoveniana*, Peters, Leipzig-Winterthur.

Réti, R.

- 1951 *The Thematic Process in Music*, Faber and Faber, New York - London; nuova ed. Greenwood Books, Westport Conn. 1978.

Riemann, H.

- 1919-20 *L. van Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten; ästhetische und formal-technische Analyse mit historische Notizen*, Hesse, Berlin.

- Riethmüller, A., Dahlhaus, C., e Ringer, A.
1994 (a cura di), *Beethoven: Interpretationen seiner Werke*, 2 voll., Laaber, Laaber.
- Rosen, Ch.
1971 *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, Norton, New York - London; nuova ed. ampliata 1997 (trad. it. *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1989).
2002 *Beethoven's Piano Sonatas: A Short Companion*, Yale University Press, New Haven Conn.
- Schenker, H.
1925 *Beethoven V. Sinfonie*, Universal, Wien.
- Schering, A.
1936 *Beethoven und die Dichtung*, Junker und Dünnhaupt, Berlin.
- Schmitz, A.
1927 *Das Romantische Beethovenbild: Darstellung und Kritik*, Dümmler, Berlin.
- Schönberg, A.
1995 *The Musical Idea, and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, a cura di P. Carpenter e S. Neff, Columbia University Press, New York.
- Solomon, M.
1977 *Beethoven*, Schirmer Books, New York (trad. it. *Beethoven. La vita, l'opera, il romanzo familiare*, a cura di G. Pestelli, 2ª ed. ampliata e corretta, Marsilio, Venezia 1988).
2003 *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley.
- Sterba, E., e Sterba, R.
1954 *Beethoven and His Nephew: A Psychoanalytical Study of their Relationship*, Schocken Books, New York.
- Thayer, A. W.
1964 *Thayer's Life of Beethoven*, a cura di E. Forbes, 2 voll., Princeton University Press, Princeton.
- Tovey, D. F.
1927 *Some Aspects of Beethoven's Art Forms*, in «Music and Letters» (Beethoven number), III, n. 2; ora in *Essays and Lectures on Music*, Oxford University Press, London 1949.
1931 *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas*, Associated Board of the Royal Schools of Music, London.
- Wagner, R.
1870 *Beethoven*, Fritzsche, Leipzig; poi in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritzsche, Leipzig 1887, vol. IX, pp. 61-126; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976 (trad. it. *Scritti su Beethoven*, Rinascimento del libro, Firenze 1930).

JEAN-PIERRE BARTOLI

Retorica e narratività musicali nel XIX secolo

1. *L'estetica romantica dell'ineffabile e il rifiuto della retorica.*

Nel 1810, nel suo articolo sulla *Quinta Sinfonia* di Beethoven, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann contrappone le futilità di molti compositori del suo tempo, ingenuamente descrittivi, alle ambizioni estetiche del maestro di Bonn, e sottolinea l'abisso estetico che li separa. A suo parere, sulla scorta di Haydn e di Mozart la musica strumentale di Beethoven avrebbe raggiunto e superato le potenzialità espressive dell'opera. Pur senza alcun supporto linguistico, la musica strumentale "romantica" (per Hoffmann quella di Haydn, Mozart e Beethoven) esprime la quintessenza dell'arte musicale.

Il passaggio al XIX secolo – illustrato nell'articolo sulla narratività in epoca classica sino al fondamentale contributo di Beethoven – sembra essere un momento decisivo durante il quale i teorici di estetica e gli artisti progressisti completano il rovesciamento dei valori stabiliti. Tale progressiva rivoluzione, già abbozzata da alcuni decenni, rimette in discussione le certezze consolidate sin dai primi anni del Seicento: oramai il potere della musica strumentale sorpassa quello dell'opera. L'idea è andata affermandosi a partire dall'ultimo decennio del Settecento con Wackenroder, Tieck, Schlegel e Schopenhauer, fra gli altri. Nata dalla teoria barocca dell'imitazione, giunge infine a confutare la priorità dell'arte vocale e dell'imitazione del linguaggio parlato. Il ruolo della musica non è più infatti quello di tradurre affetti accuratamente classificati, ma di esprimere ciò che sfugge alla razionalità della parola. Proprio in questo periodo s'impone il «*topos* poetico dell'ineffabilità», secondo la felice espressione di Carl Dahlhaus [1978, trad. it. p. 72]: la musica è la via d'accesso a quelle verità che essa soltanto può esprimere e che la parola – sia pur poetica – non riesce a spiegare.

Tutta l'estetica musicale romantica si basa sulla facoltà attribuita alla musica di rappresentare l'ineffabile, ed esiste un rilevante numero di manifesti che sviluppano questa convinzione. Ecco ad esempio la formulazione che ne dà Berlioz nel 1830:

Un particolare genere musicale del tutto sconosciuto ai classici, e che le composizioni di Weber e di Beethoven hanno fatto conoscere in Francia da alcuni anni, ha legami più stretti con il Romanticismo. Lo chiameremo genere *strumentale espressivo*. [...] Nelle composizioni di Beethoven e di Weber si può riconoscere un

pensiero poetico che si manifesta ovunque. È la musica lasciata a se stessa, senza l'aiuto di parole che ne precisino l'espressione; il suo linguaggio diviene allora estremamente vago e per ciò stesso acquista un potere ancor più grande sugli *esseri dotati d'immaginazione*. Come oggetti intravisti nell'oscurità, i suoi quadri ingrandiscono, le sue forme divengono più incerte, più indefinite; il compositore, che non è più obbligato a limitarsi alla ridotta estensione della voce umana, conferisce alle sue melodie molta più azione e varietà; può scrivere le frasi più originali, ed anche le più bizzarre senza la paura di un'esecuzione impossibile, scoglio che invece deve sempre temere quando scrive per il canto. Da ciò derivano gli effetti straordinari, le sensazioni strane, le emozioni inesprimibili prodotte da sinfonie, quartetti, ouvertures e sonate di Weber e di Beethoven. Ciò non assomiglia più a quel che si prova a teatro: là si è dinanzi all'umanità e alle sue passioni; qui s'apre ai vostri sguardi un mondo nuovo, si è trasportati in una sfera d'idee più elevate, si sente nel proprio intimo realizzata la vita sublime sognata dai poeti, e con Thomas Moore si esclama: «Oh musica divina! Il linguaggio, inefficace e debole, si ritira dinanzi alla tua magia! Perché mai il sentimento dovrebbe usare parole, dal momento che tu sola sai dar voce a tutta la sua anima?» [*Le Correspondant*, 22 ottobre 1830, in Berlioz 1996, pp. 67-68].

Accrescere il potere esclusivo della musica significa rafforzarne l'eloquenza e la narratività nel campo strumentale. Si potrebbe allora pensare a un ritorno dichiarato e liberamente accettato, anzi a un'intenzionale rinascita dei principi della retorica musicale barocca. Tuttavia l'espressione dell'ineffabile non può coesistere con la conservazione di forme venute dal passato. Così Berlioz rifiuta ogni *dispositio* riproposta per abitudine, quand'anche derivasse da Haydn o da Mozart (nel 1830 Berlioz – diversamente da Hoffmann – precisava che Mozart era un modello soltanto in campo operistico, e nel 1844 non aveva ancora mutato parere):

Per troppo tempo si è voluto, e alcuni lo vorrebbero ancora, confinare la sinfonia nella ristretta cornice delineata da Haydn. Mozart non fece il minimo tentativo per uscirne. Per lui come per Haydn, valeva sempre il medesimo schema, il medesimo ordine d'idee, il medesimo succedersi d'impressioni, sempre un *Allegro* seguito da un *Andante*, da un minuetto e da un finale brioso e vivace. E in questi quattro pezzi sempre e soltanto una concatenazione più o meno abile di frasi graziose, di piccole civetterie melodiche, di giochi d'orchestra pungenti e spiritosi; tali composizioni miravano soltanto a *divertir l'orecchio*, e capisco perfettamente il principe Esterházy che si compiaceva di ascoltarle mentre era a tavola. Non vi si nota la minima tendenza verso quell'ordine d'idee che vengono chiamate poetiche; i maestri di quel tempo consideravano *immaginazione* il mettere un *fa* al posto di un *mi*, o un *mi* anziché un *fa* in determinati accordi [...], per loro la nota era il fine e non il mezzo. Il sentimento dell'espressione in loro sonnecchiava e pareva vivere soltanto quando musicavano delle parole. Le sinfonie si susseguivano e si rassomigliavano tutte. Da ciò derivavano ripetitività ed abitudini tali che non solo il taglio, il carattere e il numero dei brani di una sinfonia erano prestabiliti [...] [*segue una digressione sulla monotonia degli effetti orchestrali*]; sicché non si esagera dicendo, a proposito delle novanta sinfonie scritte da Haydn e Mozart, che sono novanta variazioni sullo stesso tema per lo stesso strumento [Berlioz 1844; le cifre riferite da Berlioz sono evidentemente errate].

Per Berlioz, Beethoven e tutti i compositori da lui definiti «romantici» risultano convincenti in quanto il loro linguaggio strumentale è “libero” da costrizioni, dagli usi ripetitivi e da qualsivoglia censura derivante dal senso del decoro. A sostegno della sua tesi, chiama in causa Victor Hugo:

I compositori romantici, al contrario, hanno scritto sulla loro bandiera: «libera ispirazione». Non vietano nulla; utilizzano tutto ciò che può appartenere all'ambito musicale. Il loro motto è la frase di Victor Hugo: «L'arte non ha nulla da spartire con manette, briglie e bavagli, dice all'uomo di genio “va” e lo lascia andar libero nel grande giardino della poesia, ove non esiste frutto proibito» [*Le Correspondant*, 22 ottobre 1830, in Berlioz 1996, p. 66].

Questo scritto, pubblicato nel 1830 in una Parigi in piena “battaglia romantica”, sembra corrispondere alle intenzioni del poeta, divenuto il portavoce di tutta la sua generazione, rivendicando la libertà nell'arte:

Abbasso il vecchio stucco che maschera la facciata dell'arte! Non esistono né regole né modelli; o piuttosto non esistono altre regole tranne le leggi generali della natura, che dominano l'arte tutta quanta, e le specifiche leggi che, per ogni composizione, derivano dalle condizioni proprie di ciascun soggetto [Hugo 1968, p. 88].

Il rifiuto delle regole trasmesse dalla tradizione, e di conseguenza quello della vecchia retorica, sembrano ai loro occhi le condizioni indispensabili della creazione. In campo letterario, è sufficiente la grammatica: «E pace alla sintassi, guerra alla retorica!», dirà in seguito Hugo in una sintesi celebre ancor oggi [1995, p. 42].

2. *Gli strumenti della retorica musicale romantica e della narratività.*

2.1. Un'implicita retorica delle figure.

Il Romanticismo ha voluto bandire la vecchia retorica musicale in nome della verità e della sincerità, ma essa è riapparsa immediatamente. Ha perduto il nome, ma non è morta. Nello stesso modo in cui la letteratura romantica aveva abbattuto senza riguardi il decoro linguistico classicista e s'infarciva di figure e procedimenti che appartenevano a una nuova retorica della parola, neppure la musica romantica poté fare a meno dell'eloquenza (perciò di una retorica), dal momento che si proponeva dichiaratamente di essere un linguaggio – sia pur dell'ineffabile – e le sue forme intendevano essere quelle di un discorso, anzi di un racconto.

Lo si voglia o no, la musica strumentale del XIX secolo è piena di figure musicali che rimandano al mondo esterno mediante procedimenti derivati per esempio dall'ipotiposi, sia di tipo metaforico (relazione per identità di natura sonora – canti d'uccelli, campane, tuoni, ecc.) sia di tipo metonimico (relazione di somiglianza fra oggetti eterogenei: alto/acuto, grave/basso,

secondo la tipologia proposta da Raphaëlle Legrand [1998]). Musica pastorale (legni, stile popolare, quinte vuote, ecc.), richiami di corno (per simboleggiare la natura, la foresta, e più in generale la lontananza temporale e spaziale), danze (ad esempio la tarantella in Schubert), marce funebri, musica marziale di trionfo, insomma tutte queste figure topiche (cfr. la definizione di Ratner citata in *Retorica e narratività musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo*, a p. 718 del presente volume) e molte altre ricorrono a profusione nella musica strumentale dell'epoca, anche quando sembra lontanissima dalla musica a programma, come in Brahms [cfr. Floros 1977-85, II, per le figure della musica sinfonica ottocentesca individuate in Mahler; Hatten 1991 per Beethoven; Grabócz 1986 per l'opera pianistica di Liszt].

2.2. Un'implicita retorica dell'intertestualità.

La retorica musicale romantica si sviluppa anche nel quadro di riferimenti intertestuali che si caricano di un'innegabile funzione semantica. Si possono portare alcuni esempi indiscutibili: la marcia funebre dell'*Eroica* di Beethoven (che rimanda anch'essa a un genere di marce tipiche della musica rivoluzionaria francese) spiega in parte l'apparizione del medesimo *topos* nella Seconda Sonata di Chopin, nel primo movimento della *Symphonie funèbre et triomphale* di Berlioz, nell'*Héroïde funèbre* di Liszt, nel secondo movimento del Quintetto con pianoforte di Schumann, nei primi movimenti della Seconda e della Terza Sinfonia di Mahler. Sin dalla prima battuta, la prima sonata brahmsiana per pianoforte rimanda vistosamente alla *Hammerklavier* di Beethoven. L'inizio della Quarta di Mahler, dal canto suo, si richiama più in generale allo stile di Haydn e di Schubert.

La riscoperta dell'opera di Bach riesuma le figure topiche del contrappunto barocco, frequentemente riprese, per esempio, da Mendelssohn, Schumann, Liszt e Brahms. Il riferimento a Bach, inoltre, è spesso legato al contesto religioso mediante la scrittura di corale: il corale e la musica di Bach simboleggiano la perennità dell'anima tedesca e il suo zelo religioso. La citazione del Dies Irae nella *Symphonie fantastique* segna l'inizio di una lunga serie di identiche citazioni (Liszt, Saint-Saëns, Čajkovskij, Mahler, ecc.). Tale citazione rappresenta sia un richiamo all'opera di Berlioz, sia lo sviluppo del *topos* funebre e satanico insinuato dalla sequenza medievale. Schumann, infine, dissemina la sua *Fantasia* di citazioni da Beethoven che si caricano di un doppio significato: l'omaggio ufficiale al maestro di Bonn ed un segreto messaggio d'amore per Clara Wieck.

Naturalmente l'opera di Beethoven rappresenta un significativo punto di riferimento. Il sorprendente passaggio dalle tenebre alla luce nella transizione dallo scherzo al finale della Quinta Sinfonia, come pure la transizione dell'introduzione lenta nel primo movimento della Settima o quella,

così spettacolare, del tema del finale nella Nona sono altrettanti gesti drammatici che hanno profondamente ispirato gli autori sinfonici da Mendelssohn a Mahler passando per Schumann, Berlioz, Brahms o Liszt. Tali gesti appaiono come altrettante figure di stile che i compositori tentano retoricamente di riprendere, proponendo varianti capaci di suscitare ammirazione nel confronto con il modello ispiratore. L'esordio del tema principale nel finale della Prima Sinfonia di Brahms costituisce un omaggio alla figura della Nona di Beethoven, subito evocata: si tratta di un'interpretazione rinnovata di una figura della *dispositio* creata dal maestro di Bonn. È perciò un gesto profondamente retorico e volutamente eloquente.

L'intertestualità si sviluppa anche all'interno stesso della produzione di un autore. Nell'opera di Schumann, l'autocitazione è continua e sempre carica di rilevanza espressiva, non senza un certo aspetto enigmatico (si veda, fra i tanti esempi possibili, la citazione dell'ultimo brano dei *Kreisleriana* nel finale della Seconda Sinfonia). Sulla scorta di Schumann, anche Mahler coltiva tale procedimento. Quasi senza eccezione, le sue sinfonie colgono l'occasione di richiamare uno dei suoi *Lieder* oppure una delle sinfonie precedenti. Così, di opera in opera, egli stabilisce una trama di relazioni significative che sollecitano la collaborazione interpretativa del pubblico, il quale può infatti godere di tali autocitazioni solo se conosce diverse opere dell'autore. L'insieme della produzione di un compositore diviene allora un mondo a sé, carico di segni specifici il cui significato si chiarisce soltanto a condizione di immergersi.

2.3. Un'esplicita retorica dell'eloquenza vocale.

La potenza evocatrice del Romanticismo si manifesta altresì nell'adozione dello stile vocale in campo strumentale. Ne è segno rivelatore il fatto che i compositori riprendano sempre più di frequente una melodia vocale preesistente per farla divenire un tema strumentale, e addirittura una sezione o un intero movimento: il tema dell'introduzione del primo movimento della *Symphonie fantastique* era in origine una romanza. Del pari, i temi dei movimenti lenti delle prime due sonate per pianoforte di Schumann erano in origine dei *Lieder*. Le melodie dai delicati abbellimenti, accompagnate da formule arpeggiate dei *Notturmi* per pianoforte di Field e di Chopin, s'ispirano in linea diretta alla cantabilità italiana del *Notturmo* vocale. D'altro canto, quando Mendelssohn scrive i suoi *Lieder ohne Worte*, noti in italiano come "Romanze senza parole", l'intento è espresso chiaramente fin dal titolo. Si tratta di recuperare dall'arte vocale una delle sue forme più eloquenti, pur emancipandola dalla parola e dal peso della voce. Il Preludio n. 17 di Chopin sembra anch'esso – al punto di trarre in inganno – un Lied senza parole. In tutti questi casi il fine è sempre lo stesso, ossia fare dello strumento – soprattutto il pianoforte – un cantante.

Nel genere sinfonico, l'orchestra costituisce un insieme coerente che si rivolge al pubblico: già nel 1802 veniva paragonata da Heinrich Koch (*Musikalisches Lexikon*) a un coro che si rivolge alla folla, che canta senza ricorrere alla voce. Anche nel genere operistico sono evidenti il suo ruolo narrativo e la sua eloquenza, come ha mostrato Carolyn Abbate nel libro dal titolo davvero appropriato di *Unsung Voices* [1991]. Creare forme sinfoniche consiste dunque nel riprendere i procedimenti derivati dall'opera a favore della musica strumentale, integrandoli nelle strutture e nei principi formali della sinfonia. Così Carl Maria von Weber costruisce il suo *Konzertstück* (1821) per pianoforte e orchestra sullo schema di una scena drammatica. Si sa inoltre che egli aveva pensato a una scena immaginaria rappresentante l'attesa e il ritorno di un Crociato... Dal canto suo, Berlioz descrive la sua *Symphonie fantastique* (1830) come un «dramma strumentale». A tal fine redige un testo – il «programma» – il quale è «come il testo parlato di un'opera, che serve ad accompagnare dei pezzi musicali di cui spiega il carattere e l'espressione» [Berlioz 1972, pp. 3-4]. In altre parole, questo testo è l'equivalente delle scene parlate di un *opéra-comique* o di un *Singspiel*. Nasce così il termine «programma» per indicare lo scritto, redatto per lo più dal compositore, che ricorda all'ascoltatore il *pretesto* dello sviluppo musicale. Con ciò la forma musicale assume e rivendica ormai apertamente la sua funzione narrativa. In tutta la *Symphonie fantastique*, i prestiti dall'estetica operistica sono continui, e affiorano a ogni momento figure cariche di senso (musica di valzer, effetti di eco dietro le quinte, tuoni lontani, citazione del *Dies Irae*, ecc.). Nel suo celebre articolo sul capolavoro di Berlioz, Robert Schumann nota tuttavia che lo sviluppo musicale non manca neppure di seguire regole sinfoniche direttamente derivate dalla tradizione beethoveniana. Così, i principi della musica a programma nascono da questa fusione di generi successivamente ripresi e teorizzati da Franz Liszt. Il nuovo stile non vuole soltanto essere eloquente, ma anche essenzialmente narrativo: con Berlioz, la musica sinfonica si fa teatro (Berlioz, *Roméo et Juliette*, «sinfonia drammatica»); nei *Poemi sinfonici* di Liszt si trasforma in meditazioni di natura poetica, anzi metafisica. A prescindere dal genere chiamato in causa, la musica a programma, aggiungendo alla partitura un testo, esibisce questa volta un referente per lo più letterario, talora pittorico (cfr. *Von dem Wiege bis zum Grabe* di Liszt), oppure, in maniera ancor più allusiva, un titolo e/o dei sottotitoli espliciti (come in *Harold en Italie* di Berlioz). Come si vede, gli elementi derivati dall'eloquenza vocale portano direttamente alla narratività.

2.4. Un'implicita retorica della forma: la narratività.

2.4.1. *Nuovi quadri formali*. Come in letteratura la battaglia contro le regole classiche della tragedia era condizione necessaria per il fiorire del

dramma romantico, così il rifiuto della retorica formale del Classicismo viennese costituiva il requisito di un'elaborazione musicale nuova, provocando in parte anche il progressivo declino del genere sonatistico durante i primi due o tre decenni dell'Ottocento, a vantaggio di esperienze formali inedite. Così Schumann sperimenta l'estetica del frammento e dell'abbozzo, esaltata da Schlegel e praticata in ambito letterario da Hoffmann, nella quale c'è, per dirla con Diderot, «più vita e meno forma» [citato in Snyders 1968, p. 118]. La concatenazione di pezzi brevi, legati da una trama motivica comune, permette di creare l'illusione della grande forma senza il peso delle strutture ereditate dal Classicismo, quali la forma-sonata, che pareva imporre un percorso narrativo obbligato. I *Papillons* o il *Carnaval* di Schumann offrono al pianoforte solo l'equivalente dei cicli liederistici di Schubert o dell'*An die ferne Geliebte* di Beethoven, col vantaggio di non dipendere da un testo. L'aforisma e la concentrazione dello sviluppo musicale su alcune battute ne rafforzano il carattere eloquente. Ogni preludio di Chopin luccica in pochi secondi un particolare mondo affettivo: è una sorta di brevuario di figure retoriche il cui contenuto il compositore si guarda bene dal precisare in forma di parole, ricorrendo a dei titoli.

La generazione romantica rimane tuttavia ossessionata dall'idea di creare grandi forme unitarie in cui possa svilupparsi la sua poetica libertaria. Ecco perché Mendelssohn e Berlioz si rivolgono al genere dell'*ouverture*. Da molto tempo le *ouvertures* operistiche (Rameau, Gluck, Grétry, Méhul, Weber, Rossini) o le musiche di scena (Beethoven) offrivano un esempio di musica descrittiva o più semplicemente il cui carattere espressivo era legato al soggetto del dramma rappresentato. Se dunque era già invalso l'uso di eseguire in concerto le *ouvertures* d'opera più apprezzate, a partire dagli anni 1805-20 numerosi compositori, specialmente tedeschi, cominciarono a scriverne sul modello mozartiano o beethoveniano senza immaginare una sequenza scenica, oppure a proporre *ouvertures* senza titolo (cfr. la *Grande ouverture à plusieurs instruments* di Weber, 1807, che egli riutilizzerà per *Peter Schmoll und seine Nachbarn*). In quest'epoca si manifesta dunque un nuovo orientamento in cui l'elaborazione di "*ouvertures* da concerto" diventa pratica abituale. Destinate a essere suonate in concerto, queste opere sinfoniche in un movimento, il cui titolo fa riferimento a un contesto extramusicale, tendono a evocare un'opera drammatica esistente o potenziale, che comunque è "fisicamente" assente. Sin dall'epoca classica era usuale adattare le regole della forma-sonata al contesto espressivo cui l'*ouverture* avrebbe dovuto servire da introduzione (grande introduzione lenta, possibilità di sottrarsi allo sviluppo tematico centrale, riesposizione più libera, talora su materiale tematico nuovo, ecc.): la struttura dell'*ouverture* offriva dunque uno spazio di libertà formale pronto a ricevere tutte le nuove esperienze narrative. Ecco perché Mendelssohn e Berlioz si distinsero particolarmente in quest'ambito.

Per Chopin, inventare grandi forme eloquenti al fine di esprimere l'ineffabile consisteva soprattutto nell'immettere la libertà del genere della Fantasia (derivato dall'*empfindsamer Stil* di C. P. E. Bach, e diffuso soprattutto da Mozart) in una costruzione tematica e tonale che ricordava direttamente la forma-sonata. Situate a metà strada fra l'architettura obbligata della sonata e la capricciosa libertà della fantasia, le sue *Ballate*, la sua *Barcarola*, la sua *Polacca-Fantasia* presentano soluzioni di incredibile originalità con cui a quel tempo soltanto Schumann, nei tre movimenti della propria *Fantasia*, è riuscito a suo modo a gareggiare. Il riferimento alla ballata (a quel tempo genere vocale, ma anche genere letterario del "ritorno al Medioevo") di certo non indica un programma letterario nascosto, come da più parti si è preteso, ma la trasposizione in musica dell'eloquenza epica e legendaria.

2.4.2. *I procedimenti della narratività.* Lo strumento più efficace della narratività musicale resta probabilmente l'unione dell'armamentario delle nuove figure retoriche romantiche con la rappresentazione di un personaggio o di un'idea mediante un tema. Ancora una volta Beethoven (ma non solo lui) sembra aver dato l'esempio, senza peraltro spingersi così lontano come i rappresentanti della musica a programma. L'*idée fixe* della *Fantastique* di Berlioz è infatti un tema ciclico, come il motivo iniziale della Quinta Sinfonia di Beethoven, ma in questo caso essa è esplicitamente legata alla rappresentazione di un personaggio e del suo carattere. Tali ricorrenze tematiche s'allontanano dunque nettamente dalle abituali manifestazioni di quell'unità motivica che nell'epoca classica si tesseva intorno a un motivo generatore e garantiva all'opera una sicura validità. Queste formulazioni erano allora seminasconde nella partitura e di certo non destinate a una piena percezione da parte del pubblico meno preparato, il che evidentemente non accade più con Berlioz. Nell'estetica della musica a programma, il tema diviene infatti un'entità significativa e connotata che deve essere pienamente riconoscibile dall'ascoltatore, e ogni sua modificazione è investita di un rilevante peso espressivo.

L'immediata pregnanza delle trasformazioni del tema che possono prodursi in ogni momento diventa da allora un elemento fondamentale della percezione dell'opera. Di fatto, sfruttando esplicitamente la funzione rappresentativa del tema, Berlioz può modificarlo in modo sostanziale per far sentire un'evoluzione narrativa o psicologica: è la deformazione dell'*idée fixe* nella *Fantastique*, o la modificazione del tema d'amore in *Roméo et Juliette*. Riprendendo l'idea di Berlioz, Franz Liszt eleva l'utilizzo del tema ciclico a principio teorico di costruzione formale: è il concetto di "trasformazione tematica" che gli permette di costruire un intero pezzo secondo un'evoluzione narrativa. Il processo consiste nel riprendere la tecnica della *Charaktervariation* – in opposizione alla *Formalvariation* [Marx 1841-60, III, VI, §§ 5-7] – ossia la modificazione di un tema da un *topos* all'altro,

combinandola con i procedimenti pluritematici e tonali derivati dalla forma-sonata. Parecchie sue opere segnano una tappa decisiva nell'elaborazione della tecnica: così nella *Vallée d'Obermann* (1837 ca., poi 1855) e nella prima versione delle *Cloches de Genève* (1837 ca.) Liszt fa percepire l'evoluzione "poetica" che struttura la forma della composizione mediante la modificazione del suo materiale tematico. In seguito ripete tale tecnica in tutta la sua opera, sia nei poemi sinfonici, legati a espliciti pre-testi, sia nella Sonata, priva di programma letterario. Nel XIX secolo più che mai l'opera musicale racconta la storia dei propri temi.

Un altro procedimento fondamentale della narratività della forma in epoca romantica consiste nello sfruttare il principio dello sviluppo continuo. Di nuovo Berlioz risulta in anticipo rispetto alla maggior parte dei suoi contemporanei, specialmente a partire dalla *Symphonie fantastique* e dalle prime *ouvertures*, in cui si allontana sistematicamente dalle regole tradizionali della costruzione sinfonica [Bartoli 1995]. Nella maggior parte di esse, infatti, egli avvia il movimento in *allegro* nel modo abituale della forma-sonata classica, poi dissimula o elude la riesposizione tematica che l'ascoltatore abituato alle convenzioni del genere si aspetterebbe. Al suo posto il discorso musicale s'infiamma poco alla volta verso una conclusione fragorosa, e in tal modo diviene originalmente non ricorsivo [si veda ad esempio Bartoli 2003 a proposito dell'*Allegro* dell'*ouverture Le Carnaval romain*, basato esclusivamente sulla successione esposizione/sviluppo]. Parimenti, l'espressione di un tempo non ricorsivo si pone con discrezione dietro un apparente rondò nell'*Adagio* ("Scena d'amore") di *Roméo et Juliette* grazie al costante evolversi della presentazione del tema principale [Bartoli 1995; 1998].

Lo stesso può dirsi della struttura delle *Ballate* di Chopin o di svariate opere di Liszt, ove è abbandonato il principio del ritorno di una situazione già ascoltata a vantaggio di un costante rinnovamento. *A priori*, i ritorni tematici sono oggetto di una variazione di carattere sottolineata dall'evoluzione tonale. Ogni episodio influisce a tal segno sul seguente che l'eventuale ristabilirsi della situazione di partenza diventerebbe un non-senso, oppure, al contrario, un gesto tanto inatteso quanto spettacolare: la riesposizione della *Sonata* di Liszt è regolare, in considerazione del genere in cui s'inscrive, ma tutto lo sviluppo precedente sembra negare tale eventualità. Essa interviene alla fine di una progressione in *fugato* come restaurazione inesorabilmente circolare della situazione di partenza. La forma della sonata classica beethoveniana è qui completamente stravolta nel suo significato: quel che era la restaurazione di un ordine è divenuta la tragica insistenza di un discorso che sembra non trovare più via d'uscita. Come ha osservato Adorno:

nel momento fecondo dell'inizio della ripresa egli [Beethoven] presenta il risultato della dinamica, cioè del divenire, come conferma e giustificazione del divenuto, di tutto quanto comunque esisteva [1960, trad. it. p. 222].

Esistono, beninteso, numerosi brani strumentali che non obbediscono a questo principio, e rispondono nel modo più semplice una prima parte dopo un passaggio centrale contrastante (per esempio nelle mazurke di Chopin). Ma l'idea dello sviluppo continuo è sempre un principio latente che affiora a ogni occasione: nel finale della Seconda Sinfonia di Schumann, lo sviluppo stravolge i principi del rondò (si ripresenta il fenomeno dell'intertestualità) e procede in una successione lineare di episodi che riassumono i materiali tematici di tutta la sinfonia verso una perorazione trionfale [Newcomb 1984]. Ci sono pure movimenti volutamente coagulati su di un'unica procedura che si svolge di continuo con la possibilità di "tropi" intermedi. È il caso delle "forme-corteo" di Berlioz (si vedano la "Marcia dei pellegrini" in *Harold en Italie* o il "Funerale di Giulietta" in *Roméo et Juliette*) o, in un certo senso, delle progressioni lineari che strutturano su vasta scala i wagneriani preludi del *Lohengrin* o del *Tristano*.

A dispetto delle apparenze, riteniamo che alla fine del secolo nessun altro compositore oltre Mahler abbia ripreso la problematica formale con la stessa attenzione usata a suo tempo da Berlioz. Nel capitolo IV del suo libro su Mahler, Adorno [1960] espone minuziosamente la crisi della forma beethoveniana di cui ritiene aver scoperto l'esordio nel compositore austriaco. Essa tuttavia è già presente e pienamente espressa nelle opere sinfoniche di Berlioz nonché, in misura minore, nell'opera di Liszt. Come già in Berlioz, le riesposizioni di apparenti forme-sonata sono in Mahler ora abbreviate a vantaggio dello sviluppo continuo, ora radicalmente modificate mediante la trasformazione tematica. La riesposizione non è più ciò che era in Beethoven, ossia l'hegeliana riaffermazione dell'essere dopo la sua negazione. Mahler rappresenta in un certo senso lo sbocco delle tendenze formali del secolo che finisce con lui: come sottolinea Adorno, di sinfonia in sinfonia Mahler privilegia il valore e l'importanza dello sviluppo continuo a scapito dell'esposizione dei temi e della loro riesposizione [*ibid.*, cap. V]. L'esposizione è una pura e semplice presentazione dei personaggi del dramma che verrà: la struttura sinfonica è divenuta propriamente "romanzesca".

3. *Le contraddizioni dell'estetica dell'ineffabile.*

3.1. Relatività dei referenti dichiarati.

A livelli diversi, tutti questi esempi di retorica narrativa della forma romantica lasciano spazio a un referente extramusicale. Può esserci relazione con un solo titolo letterario esplicito: è il caso delle *ouvertures* di Mendelssohn e di Berlioz, di *Harold en Italie* di Berlioz, delle sinfonie *Scozzese* e *Italiana* di Mendelssohn, delle *ouvertures Romeo e Giulietta* e *Francesca da Rimini* di Čajkovskij. I riferimenti possono essere solo accennati, se il titolo

si limita a dare qualche indicazione all'ascoltatore: i *Kreisleriana* di Schumann sono ricollegabili in modo abbastanza esplicito a Hoffmann, ma nei *Papillons* e nel *Carnaval* non è possibile cogliere riferimenti al romanzo *Die Flegeljahre* di Jean-Paul, se non lo si conosce [Chailley 1971]. In modo più indeterminato, le *Ballate* di Chopin e i *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn non si riferiscono più a un preciso contenuto letterario, ma semplicemente all'eloquenza della parola (e non necessariamente a una narrazione) mediante l'allusione a generi in origine vocali. Al contrario, la musica a programma propriamente detta aggiunge al titolo un testo a mo' di prefazione (la *Symphonie fantastique* di Berlioz, la maggior parte dei poemi sinfonici di Liszt), oppure anche all'interno della partitura (*Die Ideale* di Liszt).

Il rapporto della musica a programma col suo "soggetto" – come si diceva all'epoca – deve essere il più preciso possibile:

[Il programma] è una semplice premessa in termini comprensibili, aggiunta alla musica solo strumentale, con la quale il compositore intende difendere la propria opera dall'arbitrio di una spiegazione poetica e richiamare in anticipo l'attenzione sull'idea poetica del tutto e su un punto in particolare. [...] Il programma ha l'unico scopo di evocare in via preliminare gli impulsi dell'anima che hanno indotto il compositore a creare la propria opera, e che egli ha cercato di incarnare in essa [Liszt 1855, ed. 1882, pp. 21 e 50].

Ecco perché, per quanto paradossale possa sembrare, un coro vero e proprio e dei cantanti solisti possono intervenire in ogni momento. Beethoven ne ha dato l'esempio nella Nona Sinfonia, seguito da Berlioz in *Roméo et Juliette* (1839, ove il programma è cantato durante il prologo), da Mendelssohn nella seconda sinfonia *Lobgesang* (1840), da Liszt nelle sinfonie *Faust* e *Dante* (1854, 1856) e da Mahler nella Seconda, Terza, Quarta e Quinta Sinfonia. Non esistono ragioni obiettive per escludere la voce dalla sinfonia, giacché il suo intervento dipende dalla medesima logica che ha prodotto la stesura di un programma. Via libera dunque alla totale integrazione della voce, anzi a quella del dramma vocale, come attestato dall'esperienza wagneriana, in cui l'opera diviene sinfonia.

Ma la teoria della musica a programma, consapevole del paradosso di affiancare un testo alla musica per esprimere l'ineffabile, non può giustificare un indebolimento dell'esigenza formale e astratta. A questo proposito, da Berlioz a Mahler, il parere è unanime:

Le opere musicali, pur seguendo in modo generale un programma, debbono far presa sull'immaginazione e sul sentimento a prescindere da esso. In altre parole: ogni musica bella deve prima di tutto e sempre soddisfare le condizioni assolute, inviolabili e immutabili della musica. Proporzione, ordine, armonia ed euritmia le sono indispensabili quanto l'invenzione, la fantasia, la melodia, il sentimento e la passione [Liszt, lettera a Marie d'Agoult del 15 novembre 1864, in Gut 1989, p. 346].

Il programma non contiene dunque il "senso" reale dell'opera. È vero che Liszt ha sempre difeso la pubblicazione del programma:

Il compositore non potrebbe più condurre la nostra immaginazione nelle regioni di un ideale comune all'umanità e – senza una precisa indicazione degli specifici percorsi che ha scelto – svierebbe soltanto l'ascoltatore. Questo non accade se ricorre al programma, grazie al quale egli indica l'orientamento delle sue idee e fornisce il punto di vista secondo il quale ha concepito il suo soggetto. Per questo la funzione del programma diviene un'esigenza indispensabile che giustifica anche con ciò il suo ingresso nella sfera più alta dell'arte [Liszt 1981, p. 205, cit. in Gut 1989, p. 345].

Altri invece hanno ben presto fatto un prudente passo indietro; Berlioz infine ritenne che non fosse necessaria la distribuzione del programma della *Symphonie fantastique* (bastando titoli e sottotitoli); Čajkovskij esprime il desiderio che i programmi delle sue sinfonie rimanessero segreti; Mahler, dal canto suo, non pubblicò più i programmi dalla Quarta Sinfonia (1899-1900) in poi e sconfessò quelli delle prime tre, che erano stati redatti dopo la composizione.

3.2. Musica a programma e musica assoluta: i fratelli nemici.

La musica a programma e il suo radicale rifiuto, ossia la “musica assoluta”, hanno peraltro la medesima ascendenza: si fondano su elementi ereditati dal Romanticismo e dall'estetica dell'ineffabile, come attesta l'espressione tedesca *absolute Musik*, dalle dimensioni metafisiche. Poiché la musica esprime l'essenza delle cose laddove il linguaggio ne coglie solo le apparenze, l'arte strumentale ne incarna la realizzazione, in un caso come nell'altro. Così il Romanticismo ha generato due fratelli nemici, a proposito dei quali Carl Dahlhaus [1978] ha mostrato come si fosse stabilito tale gemellaggio. Soprattutto in Germania, le due fazioni contrapposero i fautori della “scuola neo-tedesca” (Liszt, Wagner) a quelli di Brahms e della “scuola di Lipsia”. Così, nel 1854 – l'anno in cui Liszt impiegò per la prima volta il termine *Tondichtung* a indicare il poema sinfonico – Eduard Hanslick, nel suo *Vom Musikalisch-Schönen*, dichiarava guerra alla musica a programma e alla diffusa convinzione che la musica potesse «trattare un soggetto»:

Il contenuto dell'ouverture beethoveniana non sono la figura, le gesta, i sentimenti, i pensieri di Egmont, come lo sono il quadro *Egmont* o il dramma *Egmont*. Il contenuto dell'ouverture è una serie di note che il compositore in perfetta libertà compose secondo le leggi della logica musicale. Per la considerazione estetica esse sono assolutamente autonome e indipendenti dall'idea «Egmont», con la quale sono state poste in relazione unicamente dalla fantasia poetica del musicista, sia che questa rappresentazione abbia, in maniera imperscrutabile, gettato il primo seme per l'invenzione di quella serie di note, o che il compositore l'abbia posteriormente trovata corrispondente al suo pezzo. Questa relazione è così larga e arbitraria, che mai un ascoltatore del pezzo musicale riuscirebbe ad indovinarne il soggetto, se l'autore non avesse in precedenza indicata la direzione alla nostra fantasia mediante il titolo esplicito. La fosca ouverture di Berlioz è, in sé e per sé, tanto poco in rappor-

to con l'idea "Re Lear" quanto un valzer di Strauss. [...] Mediante un determinato titolo siamo indotti a paragonare il pezzo musicale con un oggetto ad esso estraneo [Hanslick 1854, trad. it. pp. 120-21].

La musica è «non un mezzo o un materiale per la rappresentazione di sentimenti e pensieri, – aggiunge. – Contenuto della musica sono forme sonore in movimento» [*ibid.*, trad. it. p. 49]. In realtà, egli non rimette in discussione la competenza semiotica della musica [Nattiez 1993, cap. III], bensì il fatto che essa possa essere la traduzione in suoni di quanto è suscettibile di verbalizzazione:

Nella musica c'è senso e logica, ma "musicali"; essa è una lingua che noi parliamo comprendiamo, ma che non siamo in grado di tradurre [*ibid.*, trad. it. p. 51].

Se questo «contributo per la revisione dell'estetica musicale» (*Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*), come recita il sottotitolo del suo libro, probabilmente segna una delle prime manifestazioni della reazione formalista che condurrà all'estetica musicale "strutturalista" di metà Novecento, tuttavia non rappresenta il rifiuto puro e semplice dell'espressività. Al contrario, egli intende risolutamente abiurare il discorso volgare basato su un'estetica facile e sentimentale ove si scambia quanto dipende dalla metafora per il rapporto diretto fra il segno e il suo referente. Non è illegittimo enunciare un discorso letterario sulla musica (anch'egli lo ha fatto), ma questo metalinguaggio non può indicare il "soggetto" della musica:

Con pieno diritto diciamo un tema musicale grandioso, grazioso, intimo, privo di spiritualità, triviale; tutte queste espressioni designano però il carattere «musicale» di quel dato passo. Per caratterizzare l'espressione musicale di un motivo scegliamo spesso concetti propri della nostra vita affettiva, come «fiero, triste, tenero, ardito, nostalgico». Possiamo però prendere le definizioni anche da un'altra cerchia di fenomeni e chiamare una musica «vaporosa, primaverilmente fresca, nebulosa, gelida». Per la designazione del carattere di una musica i sentimenti sono dunque fenomeni al pari di altri, che offrono somiglianze. Tali attributi si possono usare con la coscienza del loro carattere figurato, anzi non si può far a meno di essi; soltanto ci si guardi dal dire: questa musica rappresenta fierezza, ecc. [*ibid.*, trad. it. pp. 54-55].

3.3. Come sfuggire al paradosso?

Sfuggire al paradosso di associare l'estetica dell'ineffabile con la musica come espressione linguistica è stato una delle più costanti preoccupazioni dei compositori del XIX secolo. La prima soluzione sta nell'accettare totalmente l'esistenza del programma, in quanto racconto metaforico, includendo tale pre-testo letterario in uno svolgimento musicale che racchiude in se stesso la propria logica. Sulle orme di Berlioz e di Liszt, è questa la scelta di Čajkovskij, di Saint-Saëns o dei poemi sinfonici di Strauss. I racconti programmatici sono perlopiù vaghe indicazioni preliminari del contesto emotivo (*Romeo e Giulietta* di Čajkovskij) o la giustificazione di scel-

te formali più insolite, peraltro logiche dal punto di vista musicale, o anche sceneggiature dettagliate, quali metafore verbalizzate della forma musicale (si vedano le variazioni sempre più spoglie dell'*Istar* di Vincent d'Indy sostenute dalla metafora della dea assira che si spoglia).

Il secondo modo di sfuggire alla trappola è ritenere che il linguaggio poetico (e altri sistemi semiotici) possano essere incorporati e trasfigurati dalla musica stessa: è la posizione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano, che si deve considerare – a dispetto delle apparenze e dell'accanita contesa che oppose Hanslick a Wagner – come una logica conseguenza del concetto del primato della musica strumentale e dell'estetica dell'ineffabile sviluppato – a partire da Beethoven [cfr. Dahlhaus 1978, cap. II].

Dal canto suo Schumann, che considerava il programma della *Symphonie fantastique* come una sorta di “mulattiere” buono tutt'al più per il pubblico francese, riprende per sé l'idea esposta da Fink che la musica lanci messaggi al modo di un enigma o di un «geroglifico» [*ibid.*, trad. it. p. 17]. Non chiama forse «Sfingi» il nucleo motivico del suo *Caraval*? Mediante la moltiplicazione di tracce enigmatiche intorno e dentro la partitura, la sua musica è in effetti carica di senso e nel contempo inaccessibile al *logos*. Chopin e Brahms, per parte loro, non hanno lasciato nelle rispettive *Ballate* nessun'indicazione paratestuale a eccezione del titolo che, da solo, “la dice lunga”. In questa terza maniera, il compositore rivendica l'eloquenza (retorica) della parola e s'ispira alla sua narrativa pur moltiplicando gli ostacoli opposti all'interpretazione dell'opera come racconto.

La quarta soluzione consiste infine nel rifiutare qualsivoglia intervento del mondo verbale, pur conservando le figure sonore “topiche” del Romanticismo – gli “epiteti” quasi descrittivi precedentemente illustrati da Hanslick – che vengono disposte secondo le strutture ereditate dal Settecento. È la scelta di Brahms nella maggior parte delle sue opere strumentali, e consiste nel riaffermare i valori intrinseci della forma musicale rivendicandone l'appartenenza a una tradizione, sia pure incessantemente rinnovata. L'opera rimanda alle precedenti e, come già si è detto, questa intertestualità è eloquente in se stessa. Il fenomeno del rimando a un modello precedente è essenzialmente retorico, giacché consiste nel riprendere una *dispositio* prestabilita che si ritiene ideale. È anche il segno della relativizzazione dei referenti o delle eventuali connotazioni semantiche: la *dispositio* è di per sé eloquente. Ma essa è in effetti assai di più: dal momento che è considerata la principale garanzia del valore dell'opera, acquista una parte decisiva nel suo significato. La natura delle figure inventate è meno importante della loro disposizione: la musica, sostenuta da una retorica formale minuziosamente calcolata, racconta effettivamente qualcosa, ma è «un racconto che non racconta nulla», secondo l'espressione di Adorno [cit. in Nattiez 1990, p. 74], o, più precisamente, il racconto della musica soltanto, e la storia della sua evoluzione. Se la nozione di retorica conserva la

sua validità, dobbiamo tuttavia chiederci se sia ancora appropriato parlare di "narratività".

Resta infine una soluzione proposta all'inizio del xx secolo, per esempio da Claude Debussy. Spesso si esita a parlare di musica a programma a proposito di *La Mer* o d'*Ibéria*. Se si leggono le sue rampogne contro la "fumisteria" di Berlioz, Debussy sembrerebbe detestare quell'estetica, trovandola ingenua e definitivamente superata. E tuttavia nella maggior parte dei casi la sua opera strumentale evoca direttamente, mediante l'uso di titoli poetici, contesti extramusicali; ma Debussy limita il "soggetto" extramusicale all'invenzione delle figure sonore di base, le quali vogliono "imitare" la natura nella sua incessante invenzione. Salvo rari momenti che si avvicinano alla rappresentazione di un racconto verbalizzabile o a una prosaica illustrazione musicale (come il semplice svolgimento "dall'alba a mezzogiorno" nel primo movimento di *La Mer*, l'apparizione del corteo in *Fêtes* o l'evocazione del levarsi del mattino in *Ibéria*), nessuna situazione narrativa può sostenere la tesi dello svolgimento di una "storia". Lo sviluppo musicale si deduce soltanto dalle figure sonore in funzione della loro natura propriamente musicale e non di un racconto traducibile in linguaggio parlato. È il caso per esempio di *Jeux de vagues* in *La Mer*: verbalizzare questo movimento partendo dal referente reso esplicito non ha maggior senso del raccontare nei particolari il susseguirsi delle onde quando ci si trova su una spiaggia. Nel migliore dei casi questo equivale a una deprimente e arbitraria metafora della forma propriamente musicale del movimento. Debussy è più vicino al genere descrittivo e pittorico dei ritratti contenuti nelle opere francesi per clavicembalo di epoca barocca: mantiene perlopiù una certa coerenza "poetica" in virtù di una debole relazione, del tipo dell'ipotiposi, fra sviluppo musicale e riferimento extramusicale. È il quadro del mare e del suo ritmo infinito, i giochi di luce, le nubi, il suono delle campane, ecc., e non, per esempio, il racconto di una traversata... Come già ha chiarito Hanslick, qui si interrompe il legame fra la musica e il suo referente.

Pare inoltre che la musica di Debussy voglia escludere ogni componente soggettiva e ogni materializzazione dell'io o dell'eroe romantico. D'altronde, l'elemento umano è totalmente assente da tutta la sua musica strumentale: i rari esseri animati sono esseri soprannaturali (*Les Fées sont d'exquises danseuses*, *Puck*) o irreali (*General Lavine*), oppure sono folle senza nome (*Ibéria*). Se, sulla scorta di Jean-Jacques Nattiez [1990, p. 71], dobbiamo riprendere la definizione di Chatman e ritenere che esista un racconto quando si manifesta «l'intenzione di seguire una concatenazione di fatti e di mettere in scena degli "esistenti"» – per esempio il compositore stesso e l'amata nella *Symphonie fantastique*, il gruppo di camminatori nella *Alpensymphonie* di Strauss, il poeta in *Tasso, lamento e trionfo* di Liszt, ecc. –, allora l'opera strumentale di Debussy intende presentare degli avvenimenti sonori escludendo la presenza di "esistenti". Tale desoggettiva-

zione facilitata la riabilitazione del susseguirsi dei dati sonori in se stessi quali elementi pregnanti della percezione delle sue forme e del "senso" della sua musica. Debussy ripropone così anche la musica "assoluta", pur conservando la principale acquisizione formale della musica a programma, ossia la non-ricorsività e la libertà "rapsodica". Nel giro di qualche anno, Debussy ha dimostrato come ci si potesse liberare delle pastoie letterarie, pur creando una forma musicale libera e lineare quanto il poema sinfonico, e solo in questa misura le sue forme sono "discorsive". Come Brahms, e nonostante tutto quel che li separa, Debussy rifiutò il programma letterario e credette nelle forme musicali costruite su un lavoro di deduzione dai materiali musicali.

4. *Conclusione: condizioni della retorica e della narratività.*

Nell'articolo dedicato alla retorica dall'epoca classica agli albori del Romanticismo (cfr. in questo stesso volume *Retorica e narratività musicali dall'epoca classica al primo Romanticismo*, pp. 713-31) abbiamo osservato che, in ultima analisi, l'uso della nozione di retorica musicale sembra indiscutibile per i periodi classici. Lo stesso pare verificarsi in età romantica, anche se, dal punto di vista della prospettiva poetica (cioè delle strategie compositive degli autori), la sua teoria, e forse anche la consapevolezza del suo utilizzo, siano venute meno. La sua permanenza invece non può essere messa in discussione: dal momento che ogni produzione artistica genera per se stessa una retorica in senso lato (ossia l'arte di sedurre e di convincere), sembra legittimo studiare la musica da questo punto di vista. Bernard Vecchione afferma che la retorica può riguardare ogni produzione culturale, giacché si presenta come un "quasi-discorso" di tipo argomentativo – là dove quest'ultimo termine si oppone al discorso logico delle scienze esatte [Vecchione 1997, pp. 31-32]. Dispiace tuttavia che il progetto di una "retorica generale" del Gruppo μ per ora non preveda una sezione dedicata alla musica [Groupe μ 1970]. Infatti, lo si voglia o meno:

La forma musicale [...] traduce una volontà retorica. Se deve tenere l'uditorio con il fiato sospeso, sorprenderlo, o indurlo ad abbandonarsi ad un ascolto contemplativo, la forma ne porterà il segno [Delalande 1990, p. 41].

Abbiamo potuto osservarlo nel corso dei nostri due saggi dedicati alla retorica e alla narratività musicale dall'epoca classica in poi: in ogni caso la prospettiva retorica consente di considerare più compiutamente la continuità della storia della musica. Per contro, la questione della narratività sembra meglio prestarsi a dibattiti contraddittori – che già esistevano, sia pure in altri termini, fra i partigiani di Hanslick e quelli della musica a programma. La questione dipende in gran parte dalla prospettiva "estesica",

cioè connessa alla percezione: se un ascoltatore, in un'opera di Debussy o di Brahms, percepisce un racconto, significa che ha in qualche modo deciso di creare un "esistente" nel suo immaginario interpretativo. Si può altresì considerare narrazione ogni svolgimento diacronico di eventi sonori differenziati, oppure ogni ritmo (non monotono). Come afferma con giusta ragione Jean-Jacques Nattiez:

L'ascoltatore fa dell'opera musicale un racconto soltanto se decide di collegare la successione degli eventi sonori secondo un intreccio [1990, p. 71].

Tuttavia, corretto o meno che sia dal punto di vista semiologico, non si può impedire all'ascoltatore di percepire la musica come un racconto, cosa su cui Nattiez è totalmente d'accordo. L'ipotesi deriva in linea diretta dalla vicinanza strutturale esistente fra semiosi verbale e semiosi musicale. Claude Lévi-Strauss, per esempio, ha ripreso la vecchia tradizione dell'origine comune delle lingue e della musica per giustificare tale parentela: «Separandosi dalla lingua, – egli dice, – la musica ha conservato l'impronta della sua struttura formale e della funzione semiotica» [1971, trad. it. p. 610]. Se questo è vero, la musica può dunque aver conservato "l'impronta" non solo della retorica ma anche della struttura narrativa.

È come se la morte della teoria retorica barocca corrispondesse alla nascita di quella della narratività in musica – quasi una sorta di compensazione. Lo sviluppo del "*topos* dell'ineffabile" ha prodotto il rifiuto della teoria retorica antica, in nome della libertà necessaria all'espressione del sublime, e insieme una rinnovata tendenza verso la narratività. In altre parole, se la teoria dell'imitazione ha dato vita a quella della retorica musicale, l'estetica romantica, nella sua ricerca dell'indicibile, sembra tendere verso una teorizzazione della narratività in musica. Affinché l'idea ora proposta sia corretta, è tuttavia opportuno non collegare l'idea di narratività esclusivamente alla musica a programma (che ne è soltanto l'esperienza estrema), ma al fatto che la nuova estetica possa costituire l'occasione per esplorare il potenziale teleologico della costruzione musicale e, di conseguenza, il suo andamento lineare e non ricorsivo. Le forme beethoveniane e post-beethoveniane, che tendono allo sviluppo continuo (in particolare nell'opera di Berlioz, Chopin, Schumann e Liszt), suggeriscono con ogni evidenza la metafora del racconto. Che ci sia o meno un programma, che lo si conosca o no, la moltiplicazione di gesti eloquenti così come la specifica scelta delle configurazioni formali – che privilegiano un perenne rinnovamento ed evitano i ritorni all'indietro – suscitano l'impressione di un intreccio paragonabile alle strutture che sostengono l'epica, il dramma o il romanzo.

Una pronunciata tendenza estetica di fine Settecento, di cui già si è detto, divenne in ultima analisi un obiettivo dichiarato dei compositori ottocenteschi: si trattava cioè di conformare l'opera musicale ai modi del discorso narrativo senza la necessaria presenza di un racconto traducibile in

parole. Ecco perché la prospettiva narratologica può chiarire in modo nuovo un repertorio strumentale i cui autori, coscientemente o no, hanno ricercato di continuo la vicinanza col linguaggio verbale e hanno "drammatizzato" le forme. Così, in questi ultimi decenni sono divenute correnti, riguardo alla musica, le nozioni di «intreccio (*plot*)» [Newcomb 1984] o di «programma narrativo esteriore, interno e profondo» [Grabócz 1998]. Ma forse è eccessivo: secondo Jean-Jacques Nattiez [1990], infatti, un discorso (cinematografico, pittorico, musicale, ecc.) non è necessariamente un "racconto", e l'uso sistematico di questo termine a proposito della forma musicale non può essere, in termini assoluti, altro che una metafora per sua natura inesatta, poiché il "racconto" non è immanente alla musica stessa, ma elaborato dall'ascoltatore. In altre parole, la musica inevitabilmente costruisce una sua retorica, ma il considerarla una narrazione – sia pur dietro l'invito dell'autore – dipende da una scelta interpretativa accessoria. Ecco perché è opportuno non ingannarsi sul contenuto della supposta narrazione, come troppo spesso accade, e non scambiare le esili metafore (in cui il nostro povero linguaggio verbale si prodiga onde meglio definire gli effetti dell'arte musicale) con la "sostanza del contenuto" dell'opera, come avrebbe detto Hjelmslev. Come la storia della sventurata Andromaca non comprende la totalità del contenuto del dramma di Racine, e neppure spiega il suo valore di opera d'arte, così il dramma di Shakespeare non è la sostanza profonda della sinfonia *Roméo et Juliette* di Berlioz.

Abbate, C.

- 1991 *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton N.J.

Adorno, Th. W.

- 1960 *Mahler, eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. in Id., *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1981).

Bartoli, J.-P.

- 1995 *Forme narrative et principes du développement musical dans la "Symphonie fantastique" de Berlioz*, in «Musurgia», II, n. 1, pp. 26-50.
- 1998 *Réflexions sur le style, l'intertextualité et la signification de l'œuvre musicale, à propos de l'analyse d'un mouvement de "Roméo et Juliette" de Berlioz*, in Id., *Musique et style*, III. *Le plan du contenu*, Université de Paris-Sorbonne (Paris-IV), Paris, pp. 65-75.
- 2001 *De l'analyse à la création: l'«adagio» de la Neuvième symphonie de Beethoven, la "Scène du balcon" de Shakespeare et la "Scène d'amour" de "Roméo et Juliette" de Berlioz*, in AA.VV., *Analyse et création. Actes du III^e congrès européen d'analyse musicale, Montpellier, février 1995*, l'Harmattan, Paris, pp. 485-518.
- 2003 *Les Ouvertures de Berlioz, ou la dramatisation du style symphonique*, in Ch. Wasselin et P.-R. Serna (a cura di), *Hector Berlioz*, Les éditions de l'Herne, Paris, pp. 96-109.

Bent, I.

- 1996 (a cura di), *Music Theory in the Age of Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge.

Berlioz, H.

- 1844 Articolo in «Journal des débats», 15 dicembre.
 1972 *Épisode de la vie d'un artiste, Symphonie fantastique en cinq parties par Hector Berlioz, Programme*, in Id., *Symphonie fantastique*, in *New Complete Edition of the Works*, a cura di N. Temperley, Bärenreiter, Kassel, pp. 3-4; 1^a ed. Vinchon, [Paris] 1830, p. 2.
 1996 *Critique musicale*, a cura di H. R. Cohen e Y. Gérard, Buchet-Chastel, Paris.

Blume, F.

- 1958 «Klassik», in Id. (a cura di), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), Bärenreiter, Kassel-Basel, vol. VII, coll. 1027-90.
 1970 *Classic and Romantic Music, a Comprehensive Survey*, Norton, New York; nuova ed. Faber and Faber, London 1972.

Chailley, J.

- 1971 «Carnaval» de Schumann (op. 9), Leduc, Paris.

Dahlhaus, C.

- 1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988).
 1987 *Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Regensburg.

Delalande, F.

- 1990 *D'une rhétorique de la forme à une déontologie de la composition*, in «Analyse musicale», n. 20, pp. 41-51.

Floros, C.

- 1977-85 *Gustav Mahler*, 3 voll., Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

Fubini, E.

- 1971 *Gli enciclopedisti e la musica*, Einaudi, Torino.

Grabócz, M.

- 1986 *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, MTA Zenetudományi Intézet, Budapest; nuova ed. Kimé, Paris s.d. [1995].
 1996 *Une Introduction à l'analyse narratologique de la forme-sonate du XVIII^{ème} siècle: le premier mouvement de la Symphonie K. 338 de Mozart*, in «Musurgia», III, n. 1, pp. 73-84.
 1998 *Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique*, in C. Miereanu e X. Hascher (a cura di), *Les Universaux en musique*, Publications de la Sorbonne (Paris-I), Paris, pp. 67-79.

Groupe μ

- 1970 *Rhétorique générale*, Larousse, Paris; 2^a ed. 1982 (trad. it. Gruppo μ, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1991).

Gut, S.

- 1989 *Franz Liszt, Fallois - L'âge d'homme*, s.l.

- Hanslick, E.
1854 *Vom Musikalisch-Schönen*, Weigel, Leipzig; nuova ed. della 1^a ed. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1965 (trad. it. *Il bello musicale*, Martello, Milano 1971).
- Hatten, R.
1991 *On narrativity in music: expression, genres and levels of discourse in Beethoven*, in «Indiana Theory Review», n. 12, pp. 75-98.
- Hoffmann, E. T. A.
1810 *Sinfonie[...] n. 5 [...] par Louis van Beethoven*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», XII (1809-10), coll. 630-52.
- Hugo, V.
1968 *Cromwell*, Garnier-Flammarion, Paris, pp. 61-109; 1^a ed. *Préface à Cromwell*, in Id., *Cromwell*, Dupont, Paris 1828, pp. 1-LXIV.
1995 *Réponse à un acte d'accusation*, in *Œuvres complètes*, Garnier-Flammarion, Paris, pp. 39-45; 1^a ed. in *Les Contemplations*, Hetzel, Paris 1856.
- Koch, H. Ch.
1802 *Musikalisches Lexikon*, Hermann, Frankfurt am Main; ed. in facsimile a cura di N. Schwindt, Bärenreiter, Kassel - New York 2001.
- Legrand, R.
1998 *La Rhétorique en scène: quelques perspectives pour l'analyse de la tragédie en musique*, in «Revue de musicologie», LXXXIV, n. 1, pp. 79-92.
- Lévi-Strauss, C.
1971 *L'Homme nu*, Plon, Paris (trad. it. *L'uomo nudo*, Il Saggiatore, Milano 1998).
- Liszt, F.
1855 *Berlioz und seine Harold Symphonie*, ora in *Gesammelte Schriften*, a cura di L. Ramann, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1882, vol. IV, pp. 1-102; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1978.
1981 *Schriften zur Tonkunst*, a cura di W. Margraf, Reclam, Leipzig.
- Marx, A. B.
1841-60 *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, 2^a ed. accresciuta e riveduta, 4 voll. (1841, 1842, 1845, 1860), Breitkopf & Härtel, Leipzig; 1^a ed. 1837-45.
- Nattiez, J.-J.
1990 *Peut-on parler de narrativité en musique?*, in «Revue de musique des universités canadiennes, Canadian University Music Review», X, n. 2, pp. 68-92.
1993 *Le Combat de Chronos et d'Orphée*, Bourgois, Paris (trad. it. *Il combattimento di Crono e Orfeo*, Einaudi, Torino 2004).
- Newcomb, A.
1984 *Once more between absolute and program music: Schumann's Second Symphony*, in «19th-Century Music», VII, n. 3, pp. 233-50.
- Ratner, L.
1980 *Classic Music. Expression, Form, and Style*, Schirmer, New York.

Rosen, Ch.

- 1971 *The Classical Style, Haydn, Mozart, Beethoven*, Viking, New York; nuova ed. ampliata 1973 (trad. it. *Lo stile classico. Haydn, Mozart, Beethoven*, Feltrinelli, Milano 1989).
1980 *Sonata Forms*, Norton, New York; 2^a ed. riveduta 1988 (trad. it. *Le forme-sonata*, Feltrinelli, Milano 1986).
1995 *The Romantic Generation*, Harvard University Press, Cambridge Mass.

Snyders, G.

- 1968 *Le Goût musical en France aux xvii^{me} et xviii^{me} siècles*, Vrin, Paris.

Tarasti, E.

- 1994 *A Theory of Musical Semiotics*, Indiana University Press, Bloomington.

Vecchione, B.

- 1997 *Modélisation et heuristique*, in M. Grabócz (a cura di), *Les Modèles dans l'art*, Presses universitaires de Strasbourg, Strasbourg, pp. 21-65.

JAMES DEAVILLE

La figura del virtuoso da Tartini e Bach a Paganini e Liszt

1. *Introduzione.*

1.1. Cos'è un virtuoso?

Lo studio di Paul Metzner intitolato *Crescendo of the Virtuoso* (1998) definisce i virtuosi come

persone che esibiscono i loro talenti dinanzi a un pubblico, che posseggono quale principale talento un alto grado di abilità tecnica, e si rendono grandi per fama e ricchezza principalmente attraverso l'esibizione della loro abilità [...]. Generalmente essi dimostrano la loro abilità tecnica nel superamento delle difficoltà [Metzner 1998, pp. 1-2].

Individui simili sono esistiti fin dall'alba delle società umane [Heister 1998, coll. 1723-24]. Una grande considerazione per i virtuosi di musica è documentata per la prima volta nella Grecia antica [Pincherle 1961, p. 9] e ha continuato a sottendere come un filo rosso tutta la storia della musica. Il termine italiano "virtuoso" fu introdotto nel XVI secolo per designare un individuo distintosi in qualsiasi campo umanistico [Jander 2001, p. 789]. La prima definizione lessicale di "virtuoso", nel *Dictionnaire de Musique* di Sébastien de Brossard, si colloca in questa tradizione chiamando virtuosismo «quella superiorità di genio, destrezza o abilità che ci fa eccellere sia nella teoria che nella pratica delle belle arti» [1703, s.p.]. Brossard applica la definizione a «un *pittore* eccellente, un abile *architetto*» non meno che a un musicista egregio. Anche Metzner usa "virtuoso" per campioni di scacchi, cuochi, investigatori di polizia, costruttori di automi, e musicisti della Parigi sette e ottocentesca. La definizione di Gustav Schilling tipizza la definitiva associazione del termine all'esecuzione musicale:

Chiamiamo abitualmente virtuosi tutti e ciascuno fra quei musicisti che assumono di preferenza il compito di eseguire brani musicali già composti, e che alla fine raggiungono un livello particolarmente elevato di perizia in uno strumento o nel canto [1840, p. 462].

Ciò veniva scritto all'epoca in cui il virtuosismo era giunto ad affermarsi saldamente come forma di spettacolo musicale popolare nelle sale da concerto europee, in conseguenza dell'attività (fra gli altri) di violinisti, pianisti e cantanti che si esibivano nell'epoca d'oro della musica strumentale e

dell'opera, fra Sette e Ottocento. All'emergere del virtuosismo si accompagnò una critica che prendeva spunto dai suoi eccessi e divenne sempre più esplicita a mano a mano che i virtuosi proliferavano [Reimer 1972, pp. 6-7]. Tuttavia, il virtuosismo musicale è rimasto un fenomeno popolare fino a oggi, come evidenzia la continua divinizzazione degli esecutori più abili.

1.2. L'effetto del virtuoso.

Prima di passare in rassegna lo sviluppo storico del virtuosismo, è importante prendere in considerazione il suo effetto generale sul pubblico. Le critiche a tale pratica l'hanno denigrata in quanto fenomeno superficiale, che assume a torto come unico significato i propri aspetti tecnici e il compiacimento dell'ascoltatore. I resoconti sugli effetti prodotti dai "grandi" virtuosi rendono tuttavia chiaro che essi trasmettevano al loro pubblico qualcosa di più di un'esperienza superficiale: i principali virtuosi venivano segnalati per le loro capacità interpretative, che spesso eccellevano in passaggi e movimenti tali da non richiedere grande capacità tecnica. Le seguenti parole su Liszt potrebbero applicarsi altrettanto bene agli altri principali virtuosi:

[la sua] presenza spettacolare e la sua maestria tecnica non erano fine a se stesse, ma piuttosto conducevano il pubblico al compito più arduo di apprezzare la musica attraverso la sua espressione e la sua interpretazione [Deaville 1998, p. 292].

Una simile lettura del virtuosismo ci permetterebbe ad esempio di considerare altrettanto virtuosistiche la resa sottile della *Berceuse* di Chopin da parte di Raoul Pugno e la magniloquente esecuzione del *Grand galop chromatique* di Liszt a opera dello stesso esecutore.

Il tentativo di definire il virtuosismo ci rammenta che

la qualità astratta della maestria artistica e la paradossale immaterialità della sonorità stessa erano sperimentate e rese concrete dalla presenza degli esecutori e dalla loro fisicità nella produzione del suono [Leppert 1999, p. 258].

In altre parole, il pubblico reagiva a corpi che si esibivano, il che spiega la compresenza di due elementi a prima vista incongrui nelle descrizioni storiche del virtuoso all'opera: la sua apparenza, o presenza scenica, e la musica. Ma questo non spiega ancora perché il pubblico rispondesse al virtuoso proprio in quel modo.

Quella che durante l'età romantica i virtuosi realizzavano nelle sale da concerto e nei teatri lirici era un'operazione di potere: il pubblico rispondeva in ultima analisi all'esercizio del potere da parte del virtuoso in quanto personalità, in quanto tecnico, in quanto interprete. I sociologi teorizzano i rapporti di potere come un *continuum* che si estende dal dominio alla liberazione. Thomas Wartenberg ha sviluppato un paradigma efficace per

descrivere il potere del virtuosismo, identificandolo con quelli che egli chiama rapporti di potere trasformativi, i quali fanno assegnamento sullo svilupparsi di una relazione di fiducia tra l'agente subordinato (persona sulla quale l'azione viene svolta) e l'agente dominante (attore):

La fiducia è fondamentale nello stabilirsi di un rapporto che conceda veramente pieno potere [...]. La qualità essenziale di un rapporto di potere trasformativo è quella di consentire all'agente subordinato di trascendere il rapporto con l'agente dominante [...]. Ogni pratica sociale può essere affrontata in modo tale da aprire la possibilità di impegnarsi in un rapporto di potere trasformativo con gli altri [Wartenberg 1990, pp. 211-14, 221].

In questo rapporto di potere l'agente dominante incoraggia i subordinati a sviluppare il loro potenziale, la potenza. Ciò descrive anche il potere del virtuosismo, quando i membri del pubblico si abbandonano fiduciosamente all'agente dominante rappresentato dal virtuoso, ai fini di un loro proprio potenziamento trascendente. Wartenberg usa il concetto di «sovrapposizione» di agenti per descrivere questi rapporti (*ibid.*, pp. 214-21), che nel virtuosismo possono legare metaforicamente agente dominante e agente subordinato (interprete e ascoltatore) nell'esperienza dell'esecuzione musicale: quanto più stretta è la sovrapposizione, tanto più è forte il potenziamento.

1.3. Perché il virtuoso nell'età romantica?

È interessante osservare come nel corso del tempo il virtuosismo sembri aver prodotto analoghi effetti generali sul pubblico. Tuttavia ciò non implica che il significato attribuito alle attività dei virtuosi fosse il medesimo, ad esempio, ai tempi di Tartini e a quelli di Paganini. Così, mentre il pubblico aristocratico del XVIII secolo guardava al virtuoso per conformare la propria estetica [Anders 1989, pp. 37-39], Liszt e altre "superstars del virtuosismo" di metà Ottocento soddisfacevano le diverse aspettative della «cultura borghese [...] della classe media emergente» [Leppert 1999, p. 252].

Nel XVIII secolo il virtuosismo ebbe una sfera d'influenza limitata, in quanto le istituzioni a larga base sociale in cui i concertisti sarebbero divenuti di casa – il concerto pubblico e il *recital* solistico – dovevano ancora affermarsi. Nondimeno, la condizione più importante per il suo fiorire fu stabilita nel corso del Settecento con l'ascesa della musica strumentale, che si manifestò col proliferare dei costruttori di strumenti musicali, con l'esordio di orchestre stabili e con lo sviluppo di generi adatti all'esibizione tecnica, specialmente il concerto [Geck 1979, p. 59]. In alcuni casi l'Ottocento aggiunse soltanto differenze quantitative, come le crescenti esigenze tecniche della musica o l'intensificata autoesaltazione degli artisti. E le polemiche contro il virtuosismo di Johann Adolph Scheibe (1708-76) o di Heinrich Christoph Koch (1749-1816) si situano chiaramente in una linea di svi-

luppo ininterrotto con le successive critiche dell'età romantica [Reimer 1973, pp. 237-43].

A dispetto di questi elementi di continuità, una serie di fattori concorrono a fare del virtuosismo nell'età romantica, e non prima, una pratica musicale dominante. Si è già fatta menzione della comparsa dei concerti pubblici – fu solo con l'affievolirsi della committenza nobiliare e con la creazione di un pubblico di massa che il virtuoso poté incontrare le condizioni sociali necessarie per la creazione di quel “sensazionalismo” tanto centrale per il virtuosismo e per la sua popolarità [Geck 1979, p. 59]. Inoltre, agli inizi dell'Ottocento il concerto – il genere che più chiaramente incarnava il virtuosismo – divenne veicolo di esibizione individuale e di autoesaltazione, in connessione con l'idea romantica del solista come eroe, in quanto dominatore della sala da concerto [Küster 1993, p. 126]. Il virtuoso non assunse comunque soltanto il carattere di individuo eccelso, ma fu altresì considerato come artista indipendente, come imprenditore, e quindi come un modello di successo borghese, di quell'individualismo tanto valorizzato dalla cultura dell'Ottocento [secondo Leppert 1999, p. 281, l'identità personale veniva messa in scena come uno spettacolo]. In un'altra manifestazione di ammirazione, il corpo esibito del virtuoso prese a essere il centro focale di attenzione per il pubblico: esso fu feticizzato, cosa che avrebbe costituito un anatema per la *sensibilité* del XVIII secolo [Le Guin 2002, pp. 226-28]. Questa enfasi sulla persona del virtuoso sorse con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione a stampa, che per la prima volta riportavano in dettaglio le attività di singoli virtuosi, così creando il sensazionalismo che circondava l'artista (qualcuno potrebbe dire creando l'artista medesimo). Infine, i perfezionamenti nella costruzione del pianoforte facilitarono lo sviluppo del virtuosismo.

Ciò non equivale ad affermare che prima del XIX secolo fosse la musica strumentale il dominio esclusivo del virtuosismo: infatti, la glorificazione delle primedonne e dei castrati nel XVIII secolo anticipò il successivo culto del virtuoso. Le descrizioni della reazione entusiastica da parte del pubblico del primo Settecento alla “coloratura” spericolata e al talento espressivo di Farinelli stanno in parallelo con i resoconti circa le prodezze di Paganini e di Liszt un secolo dopo. Vi sono tuttavia delle differenze fra il contesto sociale dell'attività di Farinelli e quello, per esempio, di Jenny Lind alla metà dell'Ottocento. L'opera seria, regno delle stelle del canto nel XVIII secolo, non era un intrattenimento per le masse. Inoltre, i primi cantanti non erano pionieri della libera iniziativa privata, quanto piuttosto dipendenti da un sistema di patronato.

Nonostante il pregiudizio di quei musicologi che considerano perlopiù il virtuosismo come fenomeno strumentale [si veda ad esempio Pincherle 1961], le nostre successive riflessioni storiche sul cambiamento della figura del virtuoso fra Sette e Ottocento prendono in considerazione tanto i

cantanti quanto i violinisti o gli esecutori su strumenti a tastiera. Sebbene in pratica vi fossero virtuosi per quasi tutti i generi di strumento, furono gli archi e le tastiere che giunsero a dominare i teatri d'Europa. Tuttavia lo sviluppo del virtuosismo in questa tipologia strumentale ebbe luogo in periodi così diversi e a ritmi tanto differenziati che è impossibile discutere il fenomeno secondo un *continuum* cronologico. Numerosi studi monografici evidenziano nondimeno come gli stessi risultati accompagnassero sempre l'apparizione dei virtuosi, indipendentemente dallo strumento specifico o dal quadro storico.

2. *I virtuosi del violino.*

I primi virtuosi del violino fecero la loro comparsa alla fine del Seicento, specialmente in Italia, dove l'arte della liuteria conobbe una precoce fioritura. Ad Arcangelo Corelli (1653-1713), che rappresenta la scuola violinistica bolognese, viene spesso attribuita la prerogativa di essere stato il primo violinista moderno, in virtù della sua scrittura idiomática per quello strumento. Tuttavia la sua carriera dipese troppo dal sistema di mecenatismo ecclesiastico e cortigiano perché lo si possa considerare un virtuoso in senso moderno (ad esempio, egli viaggiava poco), anche se nel 1708 il suo allievo Francesco Gasparini lo aveva definito «Virtuosissimo di Violino» [Moser 1966, I, p. 78]. Ma l'influenza esercitata da Corelli come compositore e insegnante sulle successive generazioni di violinisti, soprattutto italiani, fu incommensurabile.

Con l'attività di esecutore e compositore di Pietro Antonio Locatelli (1695-1764) abbiamo un precursore del virtuoso moderno sotto tutti gli aspetti: un esecutore dalla tecnica trascendentale, e inoltre una figura pittoresca e controversa. Per le vette senza precedenti della sua tecnica, per il suo modo demoniaco di assalire il violino e per il «suo apparire come in *trance* durante l'esecuzione» [McVeigh 1992, p. 52], i contemporanei lo associarono al diavolo. Egli fu il primo di una serie di violinisti accusati di fare lega col demonio – non a caso Paganini volle formarsi su Locatelli. Questi fu accusato di ciarlataneria per il suo impiego della tecnica, con cui anticipò alcuni sviluppi ottocenteschi. Lahee descrive con le seguenti parole la sua posizione:

egli ha oltrepassato ogni ragionevole limite nei suoi sforzi per ampliare i poteri di esecuzione del violino ed è stato chiamato, a questo riguardo, l'antenato dei nostri moderni "eroi del dito" [1899, pp. 36-37].

Benché sia oggi più noto per la sua sonata detta «Il trillo del diavolo», e sia probabilmente il meglio conosciuto dei virtuosi di violino settecenteschi, Giuseppe Tartini (1692-1770) si segnalò ai suoi tempi più per il mo-

do espressivo di suonare e per i talenti di insegnante che non per il virtuosismo [McVeigh 1992, p. 51]. Il suo contributo fu lo sviluppo del concerto per violino (ne scrisse oltre 130) in un genere atto all'esibizione violinistica, e inoltre la propagazione di idee musicali fondamentali (è uno dei pochi violinisti virtuosi del Settecento la cui musica sia rimasta nel repertorio corrente dei tempi moderni). In accordo col sospetto ottocentesco e novecentesco nei confronti del virtuosismo, i primi storiografi del violinismo innalzarono Tartini a nemico giurato di esso [cfr. ad esempio Ehrlich 1893, pp. 269-78].

Mentre la maggior parte dei violinisti italiani del Settecento godette di un impiego sicuro grazie al mecenatismo dei ricchi e della Chiesa, o tramite l'insegnamento, alcuni andarono in cerca di fortuna all'estero, come Francesco Geminiani (1687-1762) a Londra e Gaetano Pugnani (1731-98) a Parigi e ancora a Londra. Anche in questo caso, comunque, essi si appoggiarono a una qualche forma di mecenatismo. Assai pochi tentarono la vita precaria del virtuoso itinerante, almeno in parte perché le istituzioni e il pubblico necessari per sostenere una tale carriera non erano ancora emersi con una qualche consistenza.

Una di queste eccezioni fu Antonio Lolli (1725 ca. - 1802), le cui attività e la cui poetica anticiparono chiaramente Paganini. Come virtuoso itinerante, egli diede concerti negli anni Settanta e Ottanta del Settecento a Vienna, Parigi, Londra, in Germania, Italia, Polonia, Scandinavia, e anche in Russia [McVeigh 1992, p. 56]. Fu uomo di spettacolo alla maniera di Locatelli, soltanto ancor più eccessivo nella sua pirotecnica, vista dalla stampa come basata su giochi di prestigio, e dunque tipica di un virtuosismo "superficiale". Queste "acrobazie" – comprendenti trilli doppi, ampi bicordi e salti, nonché passaggi morbidi e veloci in "staccato" – venivano esibite in composizioni quali sonate solistiche, concerti e (fatto significativo per il confronto con Paganini) in 36 capricci per violino solo. Come Paganini, Lolli manifestava inoltre eccentricità che i suoi contemporanei attribuivano a forze oscure, in questo caso la follia: «Lolli era così eccentrico da essere considerato pazzo» [Lahee 1899, p. 55]. Tuttavia il pubblico apprezzava il suo virtuosismo; secondo quanto ha osservato Moser «con il suo virtuosismo egli scatenava dovunque uragani di applausi fino ad allora inauditi» [1966, I, p. 255]. Scrivendo retrospettivamente negli anni Sessanta dell'Ottocento, il critico viennese Eduard Hanslick stimava correttamente il ruolo di Lolli quando notava come «Lolli fu sotto molti aspetti precursore e modello di Paganini, e padre spirituale del virtuosismo sfolgorante, *genialmente* ciarlatanesco, fra i violinisti» [*ibid.*, p. 257].

Lolli fu tuttavia una figura di transizione nello sviluppo del virtuosismo violinistico. Nonostante i suoi lunghi viaggi egli non riuscì mai a ottenere i riconoscimenti finanziari realizzati dalla successiva generazione di virtuosi, e quindi non poté mai liberarsi appieno dal sistema del mecenatismo. An-

cora, egli suonava in un periodo in cui il gusto musicale illuminista non aveva ancora imparato ad apprezzare il simbolismo del singolo artista come eroe, come modello di successo. In questa atmosfera estetica, le stelle dell'esecuzione fungevano piuttosto da oggetti di sensazionalismo, e se interpretavano musica eccessivamente difficoltosa, ciò era visto come asse portante per la propria autoesibizione piuttosto che come occasione per un'esperienza musicale più profonda, il che spiega perché Lolli non fu giustamente apprezzato dalla critica.

Sia Lolli sia Locatelli ispirarono direttamente il più eminente virtuoso di violino dell'Ottocento: Niccolò Paganini (1782-1840), i cui *Ventiquattro capricci* del 1820 si dice abbiano avuto come modello *L'Arte del violino* di Locatelli, del 1733. Nell'evoluzione della sua carriera Paganini rifletté la transizione dall'età del musicista di corte a quella del concertista [Metzner 1998, p. 123]. Accanto al pianista Liszt, Paganini fu il virtuoso che catturò maggiormente l'attenzione del pubblico dell'età romantica, attraverso una coincidenza unica di straordinario talento e di profondo mistero personale. Nel corso della sua vita, sorse attorno a lui un mito così potente, alimentato di stranezze nel sembiante e nel comportamento, da metterlo nella posizione di figura diabolica, sulla linea di Locatelli. Paganini stesso coltivò tale stereotipo, che faceva appello all'immaginario proto-romantico del suo pubblico e contribuiva a renderlo sensazionale. Ad esempio si diceva che avesse ucciso un rivale in amore e che, mentre era in prigione, gli fosse stato consentito di esercitarsi sul suo violino, che alla fine perse tutte le corde tranne quella di *sol*. Di questo aneddoto ci si serviva all'epoca per spiegare la sua abilità sulla corda di *sol*; oggi esso illustra anche come con Paganini la figura del virtuoso uscisse dall'ombra dell'anonimato [Messner 1992, p. 11]. In una versione più sinistra del mito si dice che Paganini costruisse corde di violino usando gli intestini delle sue vittime. Le associazioni con Satana facevano parte integrante di quest'immagine di Paganini, il cui aspetto scarso, dovuto alla condizione di sifilitico, favoriva l'impressione che il suo straordinario talento nascesse da un patto col diavolo. La pittoresca descrizione che Alan Walker fa del suo aspetto chiarisce questa associazione:

Vestiva in nero dalla testa ai piedi. Il suo corpo, tormentato dai dolori, veniva lentamente consumato dalla sifilide. Più che camminare, egli scivolava attraverso il palcoscenico – come un avvoltoio minaccioso che si librasse lievemente sul posto per consumare la sua preda. I suoi occhi erano profondamente rientrati nelle orbite, e questo, insieme al suo colorito cereo, gli conferiva un aspetto spettrale [...]. Il mercurio prescrittogli per curare il *morbo gallico* aveva intaccato lo stomaco e corrosa la mascella, provocando l'indebolimento e la caduta della dentatura e facendo sparire la bocca entro il mento. Quando Paganini suonava, si aveva l'impressione di un teschio dilavato con un violino incastrato sotto il mento [1987, pp. 169-70].

Nel corso della sua carriera, Paganini crebbe da fenomeno locale a fenomeno internazionale. Dopo gli inizi come bambino-prodigio, un periodo

di servizio alla corte di Lucca e diversi viaggi per l'Italia come virtuoso itinerante, nel 1828 fece ingresso nell'arena internazionale a Vienna, dove i suoi concerti destarono immediatamente scalpore. I suoi dagherrotipi furono ampiamente diffusi, "caramelle Paganini" vennero vendute dai confettieri, e nelle strade di Vienna il suo nome venne associato alla banconota da cinque fiorini, il prezzo per l'ingresso ai suoi concerti [Metzner 1998, p. 127]. Stava spuntando l'era del concertista *star*, e Paganini l'alimentava al botteghino e nella sala da concerto: poiché raddoppiava, triplicava e persino quadruplicava i prezzi d'ingresso (conferendo ai suoi concerti un'aura di grande rilievo e di unicità), ricompensava poi il pubblico pagante con sensazionali esibizioni. Diede concerti a Praga, Berlino, Varsavia, Monaco, Amburgo – Goethe lo sentì a Weimar e identificò in Paganini un "tipo demonico" affine a Napoleone, per cui lo ricondusse alla figura del virtuoso come conquistatore, ma in questo caso un conquistatore oscuro, dunque una figura ancor più romantica e trasgressivamente carismatica. Nel 1831 Paganini andò a Parigi, dove fece sensazione e fortuna, ispirando così innumerevoli successori a tentare la sorte come virtuosi itineranti. Diede poi in Gran Bretagna oltre cento concerti di grandissimo successo. La recensione del critico Leigh Hunt dall'«*Examiner*» del 23 giugno 1831 esemplifica l'accoglienza dei londinesi a Paganini:

In una parola, non abbiamo mai sentito niente di paragonabile a un momento *qualunque* della sua esibizione, nemmeno il più piccolo fra i miracoli di cui abbiamo parlato. La gente siede attonita, sfogandosi in mormorii di «Meraviglioso!» – «Buon Dio!» – e altre manifestazioni di meraviglia insolite per gli Inglesi; e quando giunge l'applauso, alcuni di essi ne approfittano per ridere, semplicemente incapaci di esprimere in altro modo le loro sensazioni [Sullivan 1990, p. 390].

La primavera del 1832 ricondusse Paganini a Parigi, dove Liszt lo ascoltò e decise di applicare la stessa tecnica al pianoforte (si veda *infra*). Nei pochi anni successivi, Paganini intraprese ancora tre viaggi, ciascuno dei quali includeva Parigi e l'Inghilterra, prima di ritirarsi in Italia nell'autunno del 1834. Anche questa inattesa dipartita dalla scena concertistica provocò commozione fra la gente: pur suonando occasionalmente in pubblico nell'Italia del Nord, Paganini avrebbe vissuto altri sei anni in relativo isolamento, il che non fece che ribadire agli occhi dei frequentatori di concerti l'eccentricità del suo comportamento.

Taluni aspetti del modo di suonare di Paganini confermavano la sua immagine popolare e lo rendevano oggetto di sensazione sempre maggiore. Al suo vocabolario tecnico non mancava alcun aspetto del virtuosismo violinistico, mentre le normali tecniche venivano portate all'eccesso. La sua ornamentazione era la più veloce, i suoi salti coprivano diverse ottave, i suoi accordi multipli coprivano tutte le quattro corde per lunghi passi. Gli accorgimenti caratteristici di Paganini comprendevano suoni armonici artifi-

ciali dal suono spettrale e rapide alternanze fra note con l'arco e pizzicati alla mano sinistra – l'incapacità degli altri strumentisti di fare altrettanto creò alla musica di Paganini la sua reputazione di ineguagliabilità, il che contribuiva a sua volta all'attrazione mistica dei suoi concerti. La sua consuetudine di suonare interamente certi pezzi su una corda sola, quella di *sol*, costituiva anch'essa un *tour-de-force* tecnico. Risultato in apparenza di un'intenzionale rottura di tutte le altre corde durante l'esecuzione, questa pratica rientrava nella ben nota violenza del suo tocco. Egli coltivava inoltre il mito delle sue esibizioni, che comportava il fatto di non permettere all'orchestra locale di sentire in anticipo la sua *cadenza* e di diffondere la voce che egli non facesse mai prove [Walker 1987, p. 169].

Le tecniche virtuosistiche erano intrinseche alla musica di Paganini. Questa necessità non inficia il giudizio sul suo valore, anche in un periodo di scetticismo verso l'eredità estetica dell'idealismo tedesco, incarnatasi in concetti quali "unità organica" e "sostanza". Anzi, in queste opere del primo Ottocento la messa in primo piano della tecnica potrebbe esser vista come una resistenza all'ideologia organicista emergente nell'Europa centrale, una ripresa del pensiero meccanicistico del Settecento. Le sue superiori capacità esecutive vinsero qualsiasi pregiudizio che i commentatori contemporanei potessero avere circa la sua musica. Ignaz Moscheles argomentava con forza contro qualunque critica alla musica di Paganini:

Ed infine le sue composizioni erano così straordinariamente originali e proprio per questo così in armonia col suo aspetto fantasticamente bizzarro, e così travolgenti nella sua esecuzione, da non lasciar trasparire né la mancanza di profondità, né la mancanza di un serio lavoro, e neppure alcun altro difetto [Geck 1979, p. 64].

Benché non sia questo il luogo per un'analisi della musica di Paganini, occorre ripetere come egli coltivasse i generi più idonei all'esibizione solistica: il concerto, la serie di variazioni, lo studio. In particolare, i suoi capricci per violino solo innalzarono lo studio a una forma artistica autonoma – in questi pezzi egli metteva in primo piano nel modo più evidente la tecnica, attirando dunque l'attenzione sul suo corpo. Anche qui la sua produzione corrispondeva molto da vicino a quella di Liszt, che non solo scrisse "alla maniera di Paganini" le sue *Études d'exécution transcendante*, ma pure trascrisse per pianoforte alcuni dei suoi capricci per violino.

Il fascino dell'aspetto di Paganini, e più in particolare la feticizzazione del suo corpo, attraversano tutta la letteratura che lo riguarda. Parrebbe che molti spettatori andassero a vederlo, piuttosto che a sentirlo. Tuttavia non si trattava di una pura e semplice attrazione morbosa per il suo corpo malato, o di un piacere trasgressivo, proibito, per il lato diabolico (cioè tecnicamente straordinario) del suo suonare. La maggior parte degli scrittori sottolineavano l'incongruenza fra il suo aspetto e il suo modo di suonare: in altre parole, il suo superamento dei limiti fisici nell'esecuzione. Avendo

superato le avversità, come pure la difficoltà delle note, il virtuoso incarnato in Paganini era divenuto sia un eroe (come Beethoven), sia un modello di successo per la borghesia. D'altra parte il fascino del suo corpo può aver trascinato le folle, ma i suoi concerti offrivano loro di più: un'esperienza trascendente di arte musicale, che costituisce un ulteriore piano di paragone con Liszt. E anche Liszt funse da modello di successo, superando le limitazioni delle note e dello spazio fisico.

La successione di Paganini fu presa da altri virtuosi del violino: Henri Vieuxtemps (1820-81), Joseph Joachim (1831-1907), Pablo de Sarasate (1844-1908), Carl Flesch (1873-1944), Jascha Heifetz (1901-87), Itzhak Perlman (1945). Tuttavia il culmine della smania pubblica per un violinista è stato raggiunto con Paganini. Più avanti nel secolo, il pregiudizio contro il virtuosismo si fece sentire nel gusto comune, e i successori di Paganini si orientarono verso il conservatorismo nella presenza scenica e nelle scelte di repertorio, preferendo perlopiù opere di larga diffusione. I virtuosi novecenteschi del violino (compresi i violinisti jazz) continuarono su questa linea, fino all'apparizione di figure quali Nigel Kennedy (1956) e Vanessa Mae (1978), le quali hanno reintrodotta quell'elemento di fascinazione del pubblico che caratterizzava Paganini e alcuni dei suoi predecessori più pittoreschi.

3. *I virtuosi della tastiera.*

Il virtuosismo della tastiera ebbe sviluppi storici diversi da quelli del violino, in primo luogo a causa della natura solistica degli strumenti, che fu sfruttata ben presto nella storia dell'organo, del clavicembalo e del pianoforte. Si può sostenere che il virtuosismo della tastiera si sia affermato prima di tutto in chiesa [Pincherle 1961, pp. 11-12], con figure quali Francesco Landini nel Trecento, o Girolamo Frescobaldi agli inizi del Seicento. Nella chiesa, l'esibizione tecnica poté giustificarsi in quanto al servizio della glorificazione di Dio, e così Johann Sebastian Bach ebbe fama in vita fra i suoi contemporanei soprattutto come virtuoso d'organo. Come tale egli si impegnava di buon grado in esibizioni a gara con insigni organisti dell'epoca, come avvenne con Louis Marchand a Dresda nel 1717; si può dire che Bach a un tempo anticipò i duelli al pianoforte dell'età romantica e rivelò il desiderio di affermarsi come celebre esecutore. Tuttavia agli inizi del Settecento le condizioni non erano favorevoli all'emergere del virtuoso come fenomeno sensazionale. Inoltre fin dall'epoca di Bach i virtuosi d'organo non furono in grado di catturare l'attenzione del pubblico come i virtuosi di altri strumenti, in parte perché la Chiesa non poteva acconsentire all'autoesibizione individuale richiesta alle celebrità artistiche del Romanticismo.

Nel contempo vennero affermandosi come palestra di virtuosismo gli strumenti a tastiera muniti di corde. Qui l'emergere del virtuoso fu tuttavia più lento e tardivo rispetto a quello dell'organista o del violinista, in certa misura a causa delle più limitate possibilità di un impiego sicuro nella chiesa o a corte. Uno dei più importanti virtuosi di strumenti a tastiera muniti di corde fu il clavicembalista Domenico Scarlatti (1685-1757), le cui brevi sonate soddisfacevano le esigenze tecniche idiomatiche del suo strumento. Tuttavia, dal momento che operò in aree marginali (Portogallo e Spagna) e limitò il pubblico delle sue esibizioni ai suoi committenti reali, «egli rimase del tutto sconosciuto alla generalità del pubblico» [Kirkpatrick 1953, p. 186], esercitando soltanto una scarsa influenza sullo sviluppo del virtuosismo. Ancora: il suo grande isolamento può aver consentito a Scarlatti di esplorare tecniche nuove, come gli ampi intervalli, l'incrocio delle mani, le rapide volate e le note ribattute che sarebbero divenute usuali nel virtuosismo tastieristico. Questo concentrarsi sulla tecnica pura anticipò i virtuosi ottocenteschi della tastiera, per i quali il superamento degli ostacoli tecnici divenne componente integrale del comporre.

Per contrasto, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-88) servì da modello di solista per gli arbitri del gusto di fine Settecento, i quali ricercavano nei loro virtuosi una combinazione di abilità tecnica e di genio naturale [Anders 1989, pp. 37-38]. Come virtuoso ideale, egli comunicava col suo suonare valori etici ed estetici, distogliendo l'attenzione dalla sua persona e dirigendola verso la musica che stava eseguendo, chiunque ne fosse il compositore. Il suo trattato *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* («Saggio sulla vera arte di suonare strumenti a tastiera», 1753-62) polemizzava contro gli eccessi del virtuosismo. Anche se Carl Philipp Emanuel Bach costituì l'elemento di transizione fra il clavicembalo e il pianoforte, come virtuoso rimase un figlio dell'Illuminismo.

Sino alla fine del XVIII secolo il pianoforte non figurava come strumento di virtuosismo, e decollò in questa funzione soltanto a inizio Ottocento. Mozart e Muzio Clementi (1752-1832) furono i pianisti più importanti di fine Settecento, ma incarnarono anche quel contrasto fra tipologie di virtuoso che segnò la transizione dal periodo classico a quello romantico. Come nota Harold Schönberg, «dinanzi al pubblico Clementi era prima pianista, poi musicista. Mozart era prima musicista, poi pianista. Egli insisteva sulla naturalezza» [Schönberg 1987, p. 43]. Mozart può aver lasciato nei suoi concerti per pianoforte una meravigliosa eredità compositiva, ma il suo virtuosismo non puntava al futuro («il modo di suonare di Mozart, pochi anni dopo la sua morte, era considerato splendido, ma antiquato» [*ibid.*, p. 48]); egli era radicato piuttosto nella medesima estetica interpretativa di stampo illuminista che era stata di Carl Philipp Emanuel Bach. Un altro aspetto conservatore della sua attività di virtuoso fu il suo rapporto col sistema dominante di committenza mecenatistica: egli non fu capace di assi-

curarsi una posizione adeguata a corte o nella Chiesa, ma non riuscì neppure a lavorare come artista indipendente. Infine, la precoce carriera come bambino prodigio della tastiera improntò la sua successiva attività di concertista, ma non a suo vantaggio, poiché la sua attrattiva principale era radicata nell'interesse settecentesco per la fisiologia del bambino, piuttosto che nell'immagine del virtuoso (una volta raggiunta la maturità, Mozart fu molto meno richiesto come concertista).

Clementi rappresentava l'altra, futuristica direzione del virtuosismo, in quanto *star* dell'esecuzione, uomo di spettacolo: il suo «modo di suonare elettrizzava le platee come Mozart non fece mai» [*ibid.*, p. 56]. È stata questa maniera di suonare, così come la sua musica, che ha spinto Schönberg a definirlo «il primo dei grandi virtuosi» [mentre Mozart sarebbe «il primo dei grandi pianisti»; *ibid.*, p. 61]. Non vincolato al sistema del mecenatismo, nella sua maturità di virtuoso Clementi fu in grado di viaggiare in lungo e in largo, a differenza di Mozart. I due effettivamente si impegnarono in una competizione pianistica dinanzi all'imperatore austriaco ai primi di gennaio del 1781, e la tradizione dice che vinse Clementi.

Clementi preparò la scena per il primo virtuoso moderno del pianoforte: Beethoven. Fu nel corso della vita di Beethoven, e secondo alcuni in risposta alle esigenze della sua musica, che il pianoforte divenne importante per l'affermazione del virtuosismo, attraverso rivoluzionarie modifiche costruttive. Ad esempio si aumentò l'estensione dello strumento, si aggiunsero dei pedali, si irrobustì la struttura portante e si introdusse una meccanica più agile – il risultato fu uno strumento più risonante, ancora più sensibile, che era perfettamente idoneo agli intenti del virtuoso romantico. Con la potenza, la flessibilità e le capacità espressive offerte dal pianoforte rinnovato, esso divenne il veicolo privilegiato del virtuosismo, specialmente in considerazione del fatto che i pianisti non necessitavano di alcun accompagnamento, e incarnavano così più immediatamente l'ideale romantico del singolo artista come eroe.

Ciò che distingueva il pianismo beethoveniano da quello dei contemporanei era l'investimento di tutta la sua personalità. Alle soglie del Romanticismo, Beethoven incarnava perfettamente il ruolo del virtuoso quale artista che trascendeva i limiti normali, manifestandosi nel vittorioso superamento della sordità. Del resto, egli si era già distinto a Vienna nell'ultimo decennio del Settecento come virtuoso del pianoforte impegnato in duelli con altri virtuosi, quali Joseph Gelineck, Josef Wölfl e Daniel Steibelt. Il suo modo di suonare travolgeva i viennesi non in virtù della sua precisione o della sua rapidità, quanto piuttosto per la sua potenza, la sua temerarietà e la sua iconoclastia. Egli proiettava queste qualità nella sua presenza scenica, che rivelava quello stesso investimento personale che sarebbe divenuto caratteristico dei virtuosi più tardi. Ecco come Sir John Russell descrive l'aspetto di Beethoven durante l'esecuzione:

Nel momento in cui egli siede al pianoforte è insensibile all'esistenza di qualsiasi altra cosa [...]. I muscoli del suo volto si tendono e le sue vene si gonfiano; l'occhio furioso rotea doppiamente furioso; la bocca fremito; e lo sguardo di Beethoven è come quello di uno stregone sopraffatto dai demoni che ha evocato (*ibid.*, p. 95).

La sua reputazione personale di uomo introverso e difficile non fece che contribuire all'attesa e alla sensazionalità che circondavano le sue apparizioni di virtuoso. Anche se sostenuto da mecenati nobili, Beethoven ruppe con la tradizione del virtuoso di corte, esibendosi per un pubblico più vasto. Dal 1805 la sua incipiente sordità lo costrinse a ridurre le esibizioni pubbliche, ma la sua reputazione di virtuoso sopravvisse – di certo la sua musica per pianoforte, specialmente le sonate, mantenne viva la sua eredità di concertista ed ebbe una funzione di legame con la generazione successiva di virtuosi del pianoforte, tutti da lui influenzati.

Tale generazione comprendeva nomi illustri quali Carl Czerny (1791-1857), Carl Maria von Weber (1786-1826), John Field (1782-1837), Friedrich Kalkbrenner (1785-1849) e Johann Nepomuk Hummel (1778-1837); ma la figura che li eclissò, e che rappresenta il successore diretto di Beethoven e il contraltare pianistico di Paganini, fu Franz Liszt (1811-86). Walker [1987, *passim*], Metzner [1998, pp. 136-57] e altri hanno già raccontato in dettaglio la vita di Liszt alla tastiera. Tuttavia alcuni punti chiave, nella misura in cui concernono la sua figura di virtuoso, meritano particolare menzione. L'incontro con Beethoven nel 1823, in cui si dice che l'anziano compositore abbia dato al giovane Liszt un "bacio di consacrazione", può aver avuto luogo o meno, ma esso venne a simboleggiare la santificazione di Liszt come compositore e come beneficiario dell'eredità virtuosistica di Beethoven. Come già riferito, Liszt sentì Paganini suonare a Parigi nel 1832, il che lo spinse a decidere di emulare al pianoforte la tecnica del violinista [Walker 1987, pp. 173-77] – questo rimase l'unico contatto effettivo fra i due artisti, i cui nomi e le cui carriere sarebbero stati comunque legati come esemplari del virtuoso romantico. Nel 1837 Liszt aveva acquisito a Parigi una tale fama come pianista che un'esibizione a gara con Sigismund Thalberg si trasformò in un duello, un evento memorabile per i parigini, che si schierarono a seconda del livello sociale (Thalberg ricevette il sostegno dei membri più raffinati e aristocratici della popolazione). L'anno seguente Liszt si lanciò in una serie di *tournées* internazionali che durò fino al 1847 e che lo condusse da Lisbona a San Pietroburgo, guadagnandogli attestati e panegirici senza precedenti [cfr. Saffle 1994, *passim*]. Nel 1847, l'inattesa dipartita di Liszt dalle scene del virtuosismo provocò altrettante discussioni di quella di Paganini nel 1834.

Liszt è spesso considerato come il più grande pianista di tutti i tempi – certamente è il più celebrato fra i virtuosi di pianoforte. È un degno contraltare di Paganini, ma mentre ambedue erano padroni delle tecniche più avanzate del loro strumento, Liszt era in tutto e per tutto ciò che Paganini

non era: vigore, attrazione fisica, ed era colto. Nondimeno, il corpo di Liszt fu oggetto di feticismo quanto quello di Paganini – Richard Leppert ne ha parlato in questi termini: «le reazioni a Liszt nel corso delle sue esibizioni ravvisano precisamente nel suo corpo fisico un testo che deve essere letto» [1999, p. 258] (lo stesso potrebbe dirsi per Paganini). In particolare, il corpo di Liszt divenne oggetto di desiderio sessuale nella “lisztomania” (per usare il termine coniato cinicamente da Heine) che percorse l'Europa nei primi anni Quaranta dell'Ottocento.

Il Liszt virtuoso conquistò la fantasia dell'Europa per una serie di ragioni. Egli non sarebbe potuto diventare un fenomeno sensazionale senza l'attività di una stampa giornalistica e musicale relativamente nuova che prosperava sulle notizie circa la vita di personaggi pubblici [Deaville 2002, pp. 42-45]. Inoltre, egli sopraggiunse nel momento in cui la nascente borghesia stava attraversando una crisi d'identità, cercando eroi e modelli di successo individuale – diversamente da Paganini, Liszt non conobbe mai come virtuoso il mecenatismo nobiliare, e fu così costretto a entrare nella spietata concorrenza di mercato degli innumerevoli virtuosi itineranti di pianoforte durante gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Liszt ebbe successo perché era ben consapevole di se stesso come prodotto di consumo, fu capace di sfruttare il desiderio della classe media di vedere l'identità personale messa in scena come uno spettacolo, col risultato di impegnarsi nel compito di “reinventare” se stesso [Leppert 1999, p. 265] a seconda del mutare dei gusti e del bisogno di novità. Anche la sua creazione dei concerti solistici rivela che Liszt usava la sua posizione di soggetto per dar forma all'estetica borghese, identificando il messaggio (l'arte musicale) col messaggio (l'artista solista). Si aggiungano a ciò il suo straordinario talento e il suo carisma personale, e si avrà la formula di un successo senza paragoni per una delle prime stelle veramente popolari del concertismo. La figura del virtuoso ha compiuto un lungo cammino dai giorni di Johann Sebastian Bach, non in termini di talento quanto piuttosto di ruolo sociale.

Attirando l'attenzione sulla sua persona e sul suo corpo, Liszt partecipava della fissazione romantica per l'atto del guardare, che – liberato nella sala da concerto – divenne il meccanismo per far scattare a livello di esperienza musicale l'operazione di potere trasformativa. Abbiamo già osservato come le descrizioni dell'aspetto e del comportamento di Paganini occupassero gli scrittori del tempo, soverchiando di fatto il dibattito sulla sua musica. Il vedere Liszt acquisiva importanza fondamentale per il godimento del suo virtuosismo, se nel 1840 Schumann osservava:

Ma bisogna ascoltarlo e anche vederlo: Liszt non potrebbe assolutamente suonare dietro le quinte; altrimenti andrebbe perduta una gran parte di poesia [1840, p. 102].

Il “corpo performante” di Liszt fu colto in innumerevoli ritratti, e soprattutto caricature, che consentirono all'atto critico di collocarsi nel regno

del visivo, del non verbale. Liszt stesso curava una gestualità che trascinava il pubblico dentro lo spettacolo, sia estemporaneamente prima o durante l'esibizione, sia come parte delle esigenze fisiche della musica. La fisicità del suo modo di esibirsi divenne per il pubblico ancora più autentica con la sua famigerata abitudine di aggredire le tastiere, a causa della quale un certo numero di corde andava rotto nel corso di un concerto: quest'immagine di violenza divenne terreno fertile per la caricatura e rafforzò le frequenti associazioni di Liszt con Napoleone e altri conquistatori, eroi e sovrani del tempo [Gooley 2000, *passim*]. Mentre la fama di distruttore acquisita da Liszt instaurava un ulteriore legame con Paganini, l'attribuzione indiretta di tale potere a forze demoniache non divenne mai principale esito nella ricezione di Liszt come virtuoso. Inoltre, anche se non si può ignorare l'idea del suo virtuosismo come incarnazione di violenza o quanto meno di dominio sulle donne [cfr. McClary 1991, p. 205], questo potere ebbe un effetto liberatorio.

Con tutto ciò va sottolineato che le qualità straordinarie attribuite al modo di esibirsi di Liszt non erano soltanto la creazione di un virtuoso consapevole della propria immagine e del suo pubblico bisognoso e avido, quanto piuttosto il prodotto di capacità tecniche e interpretative superiori. Il seguente passo, tratto da un servizio giornalistico viennese del 1846 a firma di Heinrich Adami, rende davvero bene questo punto:

Con tutta la sua straordinaria abilità tecnica [...] egli non giunge mai a destare stupore mediante pezzi di bravura che sono più per l'occhio che non per l'orecchio, ma è un artista autentico e al tempo stesso grande, dappertutto egli dà allo spirito il dominio sulla forma, e molto spesso sono proprio i passaggi più semplici quelli con cui egli massimamente agisce sul suo pubblico [Legány 1984, pp. 86-87].

Come Paganini, Liszt possedeva il dominio totale del proprio strumento. Non occorre enumerare le tecniche pianistiche cui Liszt fece da pioniere [per un elenco di quelle identificate dai critici viennesi cfr. Deaville 1998, p. 294]. Schönberg nota come «per lui le difficoltà non esistevano» [1987, p. 177], e per Walker egli «aveva un senso infallibile della "topografia" del pianoforte» [1987, p. 302]. In linea con l'immagine dell'aeronauta proposta da Metzner [1998, p. 1], analogamente il virtuosismo di Liszt vinceva i limiti spaziali, intendendo qui per spazio quello fisico della tastiera.

Non a caso egli coltivò gli stessi tipi di musica che Paganini rese veicolo di virtuosismo: lo studio e il concerto. Tuttavia l'opera virtuosistica di Liszt rende indistinta la linea di demarcazione fra lo studio e altri brani solistici tradizionalmente chiamati "pezzi caratteristici" (brevi composizioni descrittive che evocano un ambiente, una persona, uno stato d'animo), in opere come le *Études d'exécution transcendante* e i tre quaderni di *Années de pèlerinage*. Questi brani offrono una dimostrazione visiva della tecnica trascendentale di Liszt, ma rivelano anche momenti di lirismo che spostano

l'accento sulle sue incomparabili capacità espressive (ad esempio «Harmónies du soir» nelle *Études d'exécution transcendante* e «Au Bord d'une source» nel primo quaderno («Suisse») delle *Années de pèlerinage*).

Tra i virtuosi, Liszt fu il pianista più impegnato nell'esecuzione di musica altrui. Leggendarie fra l'altro le sue interpretazioni di Beethoven, mentre con le esecuzioni di proprie trascrizioni virtuosistiche dei Lieder di Schubert egli contribuì a rendere popolare questo compositore. Il farsi campione di altri autori rivela la sua abilità nel penetrare lo spirito della musica oltre il livello dell'esibizione, per comunicare un messaggio musicale scritto da altri.

In tali casi, così come nelle proprie creazioni virtuosistiche, Liszt usava il potere trasformatore a fini musicali: l'esperienza del suo virtuosismo non si fermava agli aspetti superficiali dell'uomo di spettacolo o al livello del *sex appeal*, quanto piuttosto conduceva gli ascoltatori a un'esperienza più profonda della musica sul piano dell'espressione. Il seguente passo da una recensione del 1846 di August Schmidt rivela come questo potere si realizzasse nelle sale durante i concerti di Liszt:

Il carattere peculiare del suo modo di suonare si rivela in una potenza infinita di espressione dell'anima, una forza irresistibile che tutto fa suo e in sé tutto trascina [...]. Così inclusivo, così irresistibile [...]. Il suono di Liszt non ci attrae soltanto, ma ci rapisce con sé [...]. La nostra volontà è sottomessa alla sua musica. Perdiamo, mentre lo ascoltiamo, la nostra autonomia spirituale [Legány 1984, pp. 88]

Questa potenza irresistibile del suono di Liszt trasportava con sé l'uditore, costringendolo a perdersi nella musica e – qui risiedono gli effetti politici del Liszt virtuoso – causando attraverso tale esperienza una liberazione almeno temporanea dall'oppressione delle condizioni economiche, sociali e culturali dell'epoca. Come già suggerito, uomini e donne vedevano in Liszt un modello di successo borghese [Weber 1975, p. 119]; Franz von Schober lo esprime in tal modo: «ognuno vedeva incarnato e realizzato l'oggetto dei suoi desideri e dei suoi sforzi» [1843, p. 25]. Assistendo ai suoi concerti, collezionando ricordi e reliquie, il pubblico sperava di poter partecipare al suo successo. Immergendo il pubblico nella musica, il virtuoso Liszt gli forniva un'esperienza musicale trascendentale, che serviva a distrarlo dalle sue preoccupazioni. Nella misura in cui egli poteva offrire al suo uditorio una forma di liberazione, Liszt era una figura politica che non poteva passare inosservata agli occhi dei governi e delle polizie – ad esempio, le autorità austriache ne seguirono come un'ombra i passi durante la sua *tournee* ungherese del 1846. L'ironia di Liszt come virtuoso è che, al pari dei dominatori ai quali veniva paragonato, egli aveva potere sui suoi sudditi, ma quel potenziale di dominio aveva anche un effetto liberatorio. Così i concerti di Liszt furono forse uno dei pochi luoghi in cui le inquiete masse femminili degli anni Trenta e Quaranta poterono sperimentare la li-

bertà e l'uguaglianza nell'oppressiva società ottocentesca [Deaville 1998, p. 299]. Secondo Gustav Schilling, un pioniere della musicologia, il potere virtuosistico di Liszt superava anche le differenze di classe (ovvero di istruzione) e di nazione:

Il grado di cultura [...] dilegua totalmente grazie alla popolarità e universalità della materia produttiva [...]. Nelle sale da concerto scompare quasi ogni traccia di diversità nazionale [1844, p. 10].

Sebbene il messaggio fosse musicale, nell'età romantica la figura del virtuoso aveva acquisito un significato che andava al di là delle note stesse.

Pur non generando la stessa quantità di leggende sorte intorno a Paganini, Liszt lasciò un'eredità musicale che supera quella del suo illustre collega. Egli non solo trasmise alla posterità un *corpus* di composizioni musicalmente più sostanzioso e più variato, ma fece anche da battistrada per un'intera generazione di pianisti. In effetti, nel secondo Ottocento divenne di rigore per gli aspiranti pianisti completare gli studi a Weimar con Liszt - nelle loro file si annoverano alcuni dei nomi più insigni fra gli artisti della tastiera del XIX secolo (Hans von Bülow, Carl Tausig, Eugène d'Albert, Arthur Friedheim, Alfred Reisenauer, Moriz Rosenthal, Emil von Sauer). Nondimeno, questi e altri successivi virtuosi di pianoforte possono aver emulato Liszt, possono anche aver superato le sue realizzazioni tecniche, ma nessuno apparve come lui in un momento così cruciale per lo sviluppo del discorso virtuosistico, quando era possibile a un virtuoso influire sulle vite altrui dentro e fuori la sala da concerto, e perciò dare valore e speranza a una generazione.

4. *Virtuosi della voce.*

Il virtuosismo canoro ha goduto fra il suo pubblico un periodo di popolarità particolarmente lungo. Durante il momento di maggior fioritura del madrigale profano nell'Italia del Cinquecento si formò alla corte di Ferrara il prestigioso "concerto delle dame", un complesso virtuosistico di cantanti donne. Il sorgere dell'opera favorì l'affermarsi della *prima donna*, e, più tardi, quella del "castrato". Farinelli (al secolo Carlo Broschi, 1705-82) fu indiscutibilmente uno dei più celebrati cantanti del XVIII secolo, segnalato soprattutto per la sensibilità interpretativa e per la potenza e il controllo della voce. Il critico musicale settecentesco Charles Burney riferisce l'impressione prodotta da Farinelli come esecutore:

Il suo talento aveva sugli ascoltatori effetti che oltrepassavano quelli di qualsiasi altro esecutore musicale dei tempi moderni, e si può dubitare che i musici più celebrati dell'antichità, Orfeo, Lino e Anfione, per quanto miracolosi fossero i loro poteri sul cuore degli umani, abbiano mai destato sui loro ascoltatori una magnificenza così splendida e unanime [cit. in Pleasants 1981, p. 78].

In un'epoca in cui un solo tipo di musica (l'opera) consentiva "naturalmente" al corpo dei cantanti di venire alla ribalta e di fungere da luogo di delizia musicale, costoro trassero pieno profitto dalla possibilità di "mettere in scena" il proprio virtuosismo. E i commentatori del Settecento erano sensibili fino in fondo a quel corpo che risuonava sensualmente, e di cui la voce rappresentava la naturale estensione. Il potere del desiderio era ben vivo nei teatri d'opera del Settecento.

Tuttavia, come osserva Metzner, Farinelli intratteneva «i membri dell'*élite* sociale» [1998, p. 113] esibendosi dinanzi a piccoli gruppi di mecenati e ai loro invitati. In questi circoli ristretti Farinelli può aver suscitato il medesimo entusiasmo che i suoi colleghi del violino o del pianoforte avrebbero evocato nei primi decenni dell'Ottocento, ma un aneddoto dimostra quanto lontano egli fosse dalle condizioni sociali che nell'età romantica consentirono l'affermarsi dell'esecutore celebre e indipendente: per dieci anni Farinelli cantò al re Filippo V di Spagna le stesse quattro arie all'ora di coricarsi [*ibid.*, p. 116]. Il sistema di mecenatismo settecentesco non consentiva al virtuoso o alla virtuosa di occupare il ruolo di protagonisti culturali che avrebbero ricoperto un secolo dopo.

Una cantante che bene illustra tale cambiamento di ruolo è Jenny Lind (1820-87), il cosiddetto "Usignolo svedese", la quale ebbe come impresario Phineas Taylor Barnum durante la trionfale serie di concerti che tenne per due anni negli Stati Uniti (1850-52). Era cresciuta nel teatro lirico, e aveva raggiunto grande successo in Scandinavia, Germania e Inghilterra, quando nel 1849 abbandonò il palcoscenico per dedicarsi ai concerti. Nella sua *tournee* statunitense, Barnum ebbe la brillante idea di capitalizzare la sua immagine europea di angelo del canto annunciandola nel programma come "angelo di virtù", cosa che, come egli aveva giustamente previsto, attirò le folle [Schwab 1976, p. 642]. Ella era diventata una luterana devota, che non aveva interesse manifesto né per il sesso né per il denaro. Il suo corpo sano e la sua presenza scenica modesta contribuirono a un fenomeno virtuosistico che non poteva contrastare più radicalmente con quello di Paganini. È quindi ironico che la Lind abbia prodotto col suo virtuosismo una serie di reazioni analoghe: le fu intitolata una frittella, il suo nome apparve su una quantità di prodotti, e camerieri intraprendenti vendevano agli ammiratori ciocche della sua capigliatura [Metzner 1998, p. 158].

Se ella rifuggì dall'arte di ammaliare il pubblico, quale fu la fonte di quella potente attrattiva che la rese un fenomeno sensazionale al pari di Paganini e di Liszt? Certamente possedeva del *sex appeal*, a dispetto del suo stile di vita austero e della sua limitata presenza scenica (che per le cantanti era condizionata da rigide norme di comportamento). Tuttavia può essere stata proprio la mistica della decenza, della distanza, dell'irraggiungibilità a fare di una figura come quella della Lind un potente oggetto di desi-

derio per il suo uditorio maschile (dopo tutto, al suo debutto newyorkese sette ottavi del pubblico erano uomini).

Nondimeno, gli effetti del virtuosismo della Lind, come per Liszt e Paganini, non erano limitati alla sfera sessuale. Resoconti dell'epoca non lasciano dubbi sul fatto che ella possedesse sia una tecnica superba, sia capacità interpretative incomparabili che trascendevano i modelli di esibizione correnti per l'epoca:

Nella seconda parte del concerto [all'Avana], ella eseguì la *Cavatina* dalla *Lucia* di Donizetti [...]; e, per quanto io l'avessi sentita già altre volte interpretarla meravigliosamente, non gliel'ho mai sentita cantare con una sensibilità più raffinata e con un'esecuzione più abile che in quell'occasione. La sua voce pareva incalzare inconsciamente l'ispirazione della sua volontà, e l'ornamentazione di cui faceva mostra in quell'aria può quasi chiamarsi un miracolo vocale, neppure avvicinabile, a quanto credo, da qualsiasi altro cantante [Rosenberg 1851, p. 123].

Per mezzo di queste straordinarie capacità la Lind conduceva il pubblico al supremo risultato possibile: apprezzare la musica a prescindere dal sesso dell'ascoltatore. Ma, come gli altri virtuosi più importanti, ha fornito anche un modello di successo agli strati più inquieti della società ottocentesca. In particolare le donne guardavano a lei come a un modello, così come facevano con Clara Schumann – il sociologo William Weber ha giustamente osservato: «ogni uomo si vedeva come un Franz Liszt, ogni donna come una Jenny Lind» [1975, p. 119]. Al pari dei suoi colleghi, la Lind e il suo virtuosismo ebbero così sul pubblico un effetto che trascendeva il carisma spettacolare e il sensazionalismo per assumere un potenziale liberatorio.

L'infatuazione che accompagnò le esibizioni virtuosistiche dei castrati e della Lind si sarebbe ripresentata in un'altra occasione, connessa a una figura come quella di Caruso. Tuttavia, il sensazionalismo vocale messo in scena alla Barnum non sarebbe riaffiorato sino alla fine del xx secolo, col fenomeno dei "Tre tenori". Come i loro equivalenti violinistici Kennedy e Mae, questi cantanti hanno dimostrato che il virtuosismo "classico" può ancora trovare vasta udienza se presentato con professionalità spettacolare e imprenditoriale.

5. Conclusioni.

Paragonando Tartini a Paganini, Bach a Liszt, abbiamo potuto vedere come la figura del virtuoso segni la transizione fra l'abile artigiano settecentesco, maestro nel proprio mestiere, e il musicista famoso dell'Ottocento, modello eroico di successo individuale e anche oggetto feticistico di desiderio sessuale. Alimentato dallo sviluppo di una stampa che prosperava sulle notizie riguardanti le celebrità, e sostenuto dall'emergere di generi strumentali, quali il concerto e lo studio, che erano stati ideati per l'esibi-

zione solistica, questo protagonismo dell'esecutore individuale rifletteva i cambiamenti fondamentali nella società musicale fra epoche diverse, da quella del mecenatismo aristocratico verso la musica e i musicisti a quella di un'economia di mercato incentrata sulla sala da concerto. I virtuosi erano ben consapevoli della loro nuova posizione, come ad esempio risulta evidente nell'adozione dell'autopromozione quale stile di vita e nella cura del proprio corpo come un testo da presentare alla lettura di un pubblico borghese palesemente avido. Tuttavia, nonostante le pressioni del mercato i virtuosi di maggior successo comunicavano anzitutto e come sempre a livello musicale. I pochi artisti che riuscirono a combinare con successo il sensazionalismo e una trascendente musicalità furono quelli che giunsero a catturare l'attenzione del vasto pubblico (a differenza delle istituzioni artistiche "alte"), e dunque il virtuoso può essere visto come colui che ha reso popolare, tesaurizzato, e probabilmente democratizzato la scena musicale dell'Ottocento. Quest'eredità dell'epoca romantica ci resta ancor oggi, non solo nella permanente relazione amorosa del pubblico con gli esecutori "classici" di punta, ma anche nella venerazione per le *rock-star*. Mentre può essere discutibile il paragone fra Liszt ed Elvis (ad esempio perché il loro pubblico non era lo stesso), il fascino di questi artisti carismatici rimane identico. La loro odierna popolarità suggerisce che il virtuosismo possieda ancora il potere di sopperire a taluni bisogni umani fondamentali, così come ha fatto nel corso della storia musicale, e soprattutto nel Settecento e nell'Ottocento.

Anders, N.

- 1989 *Virtuos und Virtuöser: Entstehung und Verselbständigung eines modernen Künstlertyps*, in «Concerto: Jahrbuch für alte Musik», VI, n. 39, pp. 34-40.

Brossard, S. de

- 1703 «Virtu», in *Dictionnaire de musique*, Ballard, Paris, n.n.

Deaville, J.

- 1998 *Liszt's virtuosity and his audience: gender, class and power in the concert hall of the early 19th century*, in A. Kreutziger-Herr (a cura di), *Das Andere. Eine Spurensuche in der Musikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Lang, Frankfurt am Main, pp. 281-300.
- 2002 *Liszt in the German-Language Press*, in B. A. Westport (a cura di), *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Westport, pp. 41-54.

Ehrlich, A.

- 1893 *Berühmte Geiger der Vergangenheit und Gegenwart*, Payne, Leipzig.

Geck, M.

- 1979 *Musikalisches Virtuositentum im 18. und 20. Jahrhundert*, in A. Bojanowski e U. Günther (a cura di), *Musikunterricht in der Sekundärstufe II*, Athenäum, Königstein im Taunus, pp. 47-71.

- Gooley, D.
2000 *Warhorses: Liszt, Weber's Konzertstück, and the Cult of Napoléon*, in «Nineteenth Century Music», XXIV, n. 1, pp. 62-88.
- Heister, H.-W.
1998 «Virtuosen», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), 2^a ed. riveduta a cura di L. Finscher, 21 voll. in corso di pubblicazione, Bärenreiter, Kassel - Basel - London - New York - Praha, Sachteil, IX, coll. 1722-32.
- Jander, O.
2001 «Virtuoso», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XXVI, pp. 789-90.
- Kirkpatrick, R.
1953 *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, Princeton N.J. (trad. it. Eri, Torino 1984).
- Kramer, L.
2001 *Franz Liszt and the virtuoso public sphere: sight and sound in the rise of mass entertainment*, in Id., *Musical Meaning: Toward a Critical History*, University of California Press, Berkeley, pp. 68-99.
- Küster, K.
1993 *Das Konzert: Form und Forum der Virtuosität*, Bärenreiter, Kassel («Bärenreiter Studienbücher Musik», n. 6).
- Lahee, H. Ch.
1899 *Famous Violinists of To-Day and Yesterday*, Page, Boston.
- Legány, D.
1984 *Franz Liszt: Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822-1880*, Corvina Kiadó, Budapest.
- Le Guin, E.
2002 *One says that one weeps, but one does not weep: "sensible", grotesque, and mechanical embodiments in Boccherini's chamber music*, in «Journal of the American Musicological Society», LV, n. 2, pp. 207-54.
- Leppert, R.
1999 *Cultural contradiction, idolatry, and the piano virtuoso: Franz Liszt*, in J. Parakilas (a cura di), *Piano Roles*, Yale University Press, New Haven Conn., pp. 252-81.
- McClary, S.
1991 *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- McVeigh, S.
1992 *The violinists of the baroque and classical periods*, in R. Stowell (a cura di), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 46-60.
- Messner, A.
1992 *Das Violinkonzert von Johannes Brahms und die Ideologie des Violinvirtuosen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts: Eine Annäherung*, Tesi di laurea, Universität Wien.

Metzner, P.

- 1998 *Crescendo of the Virtuoso: Spectacle, Skill, and Self-Promotion in Paris during the Age of Revolution*, University of California Press, Berkeley Ca. («Studies on the History of Society and Culture», n. 30).

Mitchell, M.

- 2000 *Virtuosi: A Defense and a (Sometimes Erotic) Celebration of Great Pianists*, Indiana University Press, Bloomington.

Moser, A.

- 1966 *Geschichte des Violinspiels*, a cura di H.-J. Nösselt, Schneider, Tutzing; 2ª ed.

Pincherle, M.

- 1961 *Le Monde des virtuoses*, Flammarion, Paris.

Pleasants, H.

- 1981 *The Great Singers: From the Dawn of Opera to Caruso, Callas and Pavarotti*, Fireside, New York.

Reimer, E.

- 1972 «Virtuose», in H. H. Eggebrecht (a cura di), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Steiner, Wiesbaden.
 1973 *Die Polemik gegen das Virtuosenkonzert im 18. Jahrhundert: Zur Vorgeschichte einer Gattung der Trivialmusik*, in «Archiv für Musikwissenschaft», XXX, n. 4, pp. 235-44.

Rosenberg, C. G.

- 1851 *Jenny Lind in America*, Stringer & Townsend, New York.

Saffle, M.

- 1994 *Liszt in Germany, 1840-1845: A Study in Sources, Documents, and the History of Reception*, Pendragon Press, Stuyvesant N.Y.

Samson, J.

- 2003 *Virtuosity and the Musical Work: The Transcendental Studies of Liszt*, Cambridge University Press, Cambridge.

Schilling, G.

- 1840 *Lehrbuch der allgemeinen Musikwissenschaft oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, notwendig wissen muß*, Groos, Karlsruhe.
 1844 *Franz Liszt: sein Leben und Wirken aus nächster Beschauung*, Stopani, Stuttgart.

Schober, F. von [Ritter v. S.]

- 1843 *Briefe über F. Liszt's Aufenthalt in Ungarn*, Schlesinger, Berlin.

Schönberg, H. C.

- 1987 *The Great Pianists*, Fireside, New York; nuova ed. riveduta.

Schumann, R.

- 1840 *Franz Liszt*, in «Neue Zeitschrift für Musik», XII, n. 26 (27 marzo), pp. 102-3.

Schwab, H. W.

- 1976 *Formen der Virtuosenenehrung und ihr Sozialgeschichtlicher Hintergrund*, in *International Musicological Society: Report of the Eleventh Congress, Copenhagen, 1972*, Hansen, Copenhagen, vol. I, pp. 637-43.

- 1991 *Vom Auftreten der Virtuosen: Berichte und Bilder aus der Kulturgeschichte des KonzertsaaIs: III*, in «Das Orchester», XXXIX, pp. 1358-63.
- Sullivan, J.
1990 *Words on Music: From Addison to Barzun*, Ohio University Press, Athens.
- Walker, A.
1987 *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811-1847*, Cornell University Press, Ithaca N.Y.; nuova ed. riveduta.
- Wartenberg, Th.
1990 *The Forms of Power: From Domination to Transformation*, Temple University Press, Philadelphia Pa.
- Weber, W.
1975 *Music and the Middle Class: The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna*, Croom Helm, London.

MAURIZIO GIANI

Fede e teatralità nella musica sacra dell'Ottocento

1. *Musica sacra, religiosa, spirituale.*

La costellazione fissata nel titolo non prefigura affatto, come parrebbe, un'esposizione tranquillamente descrittiva, ma sottende in realtà una selva di paradossi. Per una storiografia musicale orientata sul fattore della rilevanza in sede sia compositiva sia di storia della recezione, appaiono infatti significative opere che dal punto di vista della Chiesa debbono di necessità sollevare dubbi e perplessità, perché di fatto musica sacra deragliata, uscita dai ranghi della liturgia ed insediatasi nella sala da concerto, mentre risulta irrilevante tutto un sottobosco di produzione che ha costituito la quotidianità liturgica senza tuttavia lasciar tracce consistenti nella storia musicale. Nell'ambito di questo problematico insieme, la "teatralità" circoscrive un sottoinsieme non meno problematico nella stessa prospettiva laica dell'estetica dell'autonomia.

Sebbene nel tragitto dialettico della *Fenomenologia dello spirito* (1807) la Kunstreligion emerga, come figura dello spirito, in relazione all'arte antica e quindi ad un passato irrecuperabile, proprio l'epoca di Hegel è segnata dall'idea della religione dell'arte e della sacralizzazione della musica. Sullo scorcio del XVIII secolo Wilhelm Heinrich Wackenroder, pur fornendo insieme a Ludwig Tieck la prima fondazione metafisica della musica strumentale, aveva sostenuto comunque il primato di quella sacra («A giudicare dall'oggetto, la musica sacra è in verità la più nobile e la più alta, come nelle arti della pittura e della poesia la parte dedicata a Dio dev'essere, sotto questo punto di vista, la più degna d'onore» [Wackenroder 1799, trad. it. p. 152]; l'argomentazione però è debole perché surrettizia rispetto al nucleo più autentico del suo pensiero: solo poche righe più avanti Wackenroder dichiara che la musica come tale è una «sacra musa». Pochi anni dopo, Schleiermacher ribadirà che «solo nel campo religioso la musica raggiunge[la] perfezione», per poi osservare anch'egli, nella stessa pagina, che «la musica sacra potrebbe fare a meno non solo del canto, ma anche delle parole determinate» [1805, trad. it. in Guanti 1981, p. 176]. Se tutta l'arte è religiosa, l'arte religiosa diviene una tautologia; l'unione col testo mette in pericolo l'autonomia della musica. A Richard Wagner, che aveva assorbito in gioventù il pensiero romantico sulla musica, negli anni di Parigi le sinfonie di Beethoven appariranno del tutto coerentemente opere sacre, «i più

sublimi sacrari dell'arte» [Wagner 1841, ed. 1887, p. 141]. Il processo che dalla musica per la chiesa porta alla musica "spirituale" può essere percepito anche nei mutamenti linguistici. Wackenroder, August Wilhelm Schlegel ed Ernst Theodor Amadeus Hoffmann parlano ancora di *Kirchenmusik* o *kirchliche Musik*, cioè di "musica da chiesa" o "ecclesiastica"; i teorici successivi, Solger, Weiße, Hand, Vischer, invece, di *religiöse Musik*, espressione contenente una sfumatura idealistica. Nonostante inevitabili accavallamenti, "musica religiosa" designa opere contrapposte al repertorio funzionale alla liturgia, e ne riflette la situazione problematica, senza peraltro implicare ancora l'idea di un degrado; mentre *geistliche Musik* rimane per indicare la vasta gamma di opere dalla collocazione ambigua [cfr. Krummacher 1979, p. 367]. In questo senso rientrerebbero a buon diritto nella categoria *religiöse Musik* anche, solo per citare un paio d'esempi, l'Adagio religioso della Sinfonia n. 2 di Mendelssohn o il sesto dei *Bilder aus Osten* schumanniani per pianoforte a quattro mani, intitolato *Reuig, andächtig* («Pentito, con devozione»), che non possono in alcun modo esser detti *geistliche Musik*.

D'altro canto, con l'avanzata dello storicismo – la forma borghese per eccellenza di autocomprensione culturale – si mescolano progressivamente le funzioni della chiesa, del monumento, del museo e della sala da concerto. (Già Goethe e Hölderlin avevano equiparato il museo, il primo a un sacrario, il secondo a una vera e propria «chiesa estetica» [cfr. Kirsch 1985, p. 178]). La riesumazione della *Passione secondo Matteo* bachiana, diretta da Mendelssohn a Berlino nel maggio 1829, è l'emblema perfetto di questo processo: come mostra la recezione coeva, la sala della Singakademie assunse il carattere di un luogo sacro, e l'opera bachiana, concepita un secolo prima come parte integrante della liturgia, trovò collocazione definitiva in un ambiente del tutto estraneo alla sua destinazione originaria [cfr. Geck 1967]. L'altra faccia di questo complesso quadro è il passaggio dalla tematica religiosa ad una pietà mondana che trasfigura la bellezza sensibile in un orizzonte affatto immanentistico. Ciò emerge con particolare evidenza nella riflessione sulle arti figurative. Nel 1841 Friedrich Theodor Vischer annuncia sul n. 28 del «Deutsches Jahrbuch für Wissenschaft und Kunst» la fine della pittura religiosa-cristiana, e l'avvento del «cosiddetto quadro di soggetto storico-profano». Nei circoli artistici di Monaco intorno alla metà secolo la parola d'ordine sarà «dipingere la storia. La storia è la religione del nostro tempo» [cit. in Kirsch 1985, p. 178].

La difficoltà di contestualizzare forme e modi della "teatralità" nella musica sacra sta invece, da un lato, nel fatto che tutto ciò che si poteva sussumere sotto tale categoria divenne nell'Ottocento oggetto d'una discussione ininterrotta ma spesso sterile, a causa dell'uso tanto polemico quanto poco chiaro dei termini, dall'altro nell'estrema vaghezza teorica dei proclami che nel corso del secolo auspicarono una convergenza di musica sacra e teatrale. (È un paradosso ricco di verità l'affermazione di Carl Dahlhaus

secondo cui «nell'Ottocento [...] piú che musica sacra c'erano libri su di essa e se ne parlava continuamente» [1980, trad. it. p. 190]). La controversia venne poi complicata dall'idea della "purezza" dello stile, divenuta parola d'ordine col fortunato volumetto *Ueber Reinheit der Tonkunst* («Sulla purezza della musica», 1824) di Anton Friedrich Justus Thibaut, uno dei precursori del movimento ceciliano. Incarnata nel contrappunto rigoroso e nello stile a cappella palestriniano, di cui Thibaut estremisticamente esigeva la ricostituzione, la purezza veniva in tal modo a indicare l'*intentio recta*, la "sincerità" esprimendosi in forme stilisticamente adeguate ai testi sacri, contrapposta all'*intentio obliqua*: la musica sacra "teatralizzata" aveva introdotto elementi linguistici mondani, e dunque corrotti, e dunque falsi o insinceri. Ma anche entro la «dialettica aggrovigliata» [Krummacher 1985, p. 106] dell'estetica dell'autonomia gli elementi drammatici apparivano sospetti, in quanto gettavano un ponte tra la musica sacra – genere che non diversamente dall'età barocca continuava ad apparire, per dirla con Manfred Bukofzer, il «baluardo di uno stile retrospettivo» [1947, trad. it. p. 351] – e l'opera lirica, il cui statuto di *opus absolutum et perfectum* si affermò in ritardo rispetto alle forme della "musica assoluta", in ogni caso non prima della metà del secolo. In questo caso la critica muoveva da un ideale, certo piú moderato, di compostezza e nobile gravità (di cui sarebbero col passare del tempo divenuti modelli, nell'area protestante, Bach e Händel). In entrambi i casi il *topos* si inseriva in una controversia di tradizione antica, illustre e, si dovrebbe aggiungere, tenace, se la troviamo ancor oggi operante, ad esempio nella riflessione del musicologo David G. Hughes sul *Requiem* di Verdi, da lui definito «operistico per forma e stile, *ma profondamente sincero*» [cit. in Rosen 1995, p. 91; corsivo mio]. Sembra passata invano una battuta di Johann Mattheson, che già nel 1727 aveva potuto scrivere, in polemica con Joachim Meyer – autore, l'anno prima, di *Unvorgreifliche Gedancken über die neulich eingeřißene theatralische Kirchen-Music und denen darinnen bishero üblich gewordenen Cantaten mit Vergleichung der Music voriger Zeiten, zur Besserung der unsrigen* («Pensieri non prevenuti sulla musica teatrale da chiesa di recente introduzione, e sulle cantate ivi divenute consuete; il tutto messo a confronto con la musica delle epoche passate, allo scopo di migliorare la nostra») – che la musica sacra «dev'essere sí onorevole e moderata, in circostanze che richiedono materie onorevoli e moderate», ma non ci sono ragioni per «concludere che questa musica non possa essere in qualche misura teatrale, ovvero perché non possa essere conformata secondo il modello dell'opera: visto e considerato che anche nel teatro d'opera avvengono cose assai serie» (*Der neue göttingische, aber viel schlechter, als die alten Lacedaemonischen urtheilende EPHORUS* («Il nuovo EFORO di Gottinga, dal giudizio peggiore di quello degli antichi Lacedemoni») [cit. in Turnow 1960, col. 1807]). Le parole di Mattheson sottintendono la dignità del linguaggio operistico, e la non riducibilità dello *stylus*

theatralis globalmente inteso alla parata delle formule deteriori. (Gli attacchi di Nietzsche al dramma wagneriano si spiegano proprio a partire da una preconcepita ostilità verso il teatro come tale, colpevole ai suoi occhi di essere quello che è: si veda per tutti l'aforisma 86 nella seconda parte della *Gaya scienza*). D'altro canto la critica agli eccessi drammatici, ancorata al concetto regolativo di cui si è detto, spesso non faceva altro che colpire quegli elementi del linguaggio musicale sviluppatisi nel primo quarantennio dell'Ottocento che vennero salutati dal teorico della scuola neotedesca Franz Brendel come prodotto di una ineluttabile dialettica storica: grazie ad essi la musica era ormai hegelianamente «determinata all'idea», e quindi infinitamente più ricca che in passato di capacità espressive e di registri stilistici differenziati.

2. *Fede, secolarizzazione, processo compositivo.*

La sacralizzazione dell'arte è l'altra faccia del processo di secolarizzazione che investe l'intero Ottocento. La religione dei tempi moderni, per citare ancora Hegel, si basa sul sentimento riassumibile nella frase «Dio è morto» [1802, trad. it. p. 252]. Sul versante della dimensione soggettiva, la secolarizzazione – a rigore, lo svincolarsi dello stato e dei gruppi sociali dalla Chiesa – comporta un deciso «affievolimento di legami religiosi, di atteggiamenti trascendenti, di attese ultraterrene, di atti culturali e di locuzioni cristallizzate» [Blumenberg 1988, trad. it. p. 9]. Non farà meraviglia che molte tra le opere di cui si parla qui siano frutto di autori il cui rapporto con la trascendenza si era fatto problematico. (Che poi non poche di esse venissero tenute a battesimo in luoghi sacri, e giudicate schietta musica da chiesa, è solo un altro dei sullodati paradossi). La rassegna di posizioni critiche è lunga: ricorderemo la dichiarata avversione di Schubert per la Chiesa come istituzione (dipendesse il suo anticlericalismo dall'assorbimento della cultura dell'*Aufklärung* promossa da Giuseppe II o, più prosaicamente, dal disgusto per gli anni trascorsi nello *Stadtkonvikt*, il collegio viennese gestito con ferrea disciplina dai padri piaristi); la religiosità “senza religione” di Schumann; il franco agnosticismo di Berlioz, Brahms, Fauré, Verdi (che ebbe a definirsi, in una lettera famosa a Giulio Ricordi, «un po' ateo» [cfr. Cesari e Luzio 1913, p. 223]). In ogni caso bisogna guardarsi da troppo sbrigative conclusioni; tanto più che il motivo della sincerità personale, assunto come criterio di valutazione, è a sua volta irto di aporie, anche a prescindere dalla difficoltà di accertare sino in fondo la posizione di ciascun compositore. Di Schubert ci è pervenuta un'annotazione del 1824 – «L'uomo entra nel mondo con la fede, che viene di gran lunga prima di intelletto e conoscenze; ché per intender qualcosa, debbo prima credere in qualcosa [...]. L'intelletto non è altro che fede analizzata» [Deutsch 1964, p.

233] – interpretabile sia come espressione di un generico sentimento della trascendenza, sia come fiducia nella forza creativa della natura [così Jaskulsky 1986, p. 47], sia infine come constatazione che nell'esperienza quotidiana operano di continuo assiomi riguardanti la realtà esterna che pretendono da noi un atto di fede. (I paradossi di un' "estetica della sincerità" possono essere dimostrati con qualche esempio. La *Messa da Requiem* verdiana, rispondendo a Hughes, dovrebbe essere definita sincera proprio perché scritta nello stile peculiare dell'autore, e viceversa insincero il *Pater noster* "storicistico" del 1880, che riecheggia così da vicino lo stile polifonico antico. Mentre Liszt, la profondità del cui legame col cattolicesimo è fuori discussione, si sarebbe addirittura diviso da se stesso scrivendo da un lato opere sacre di impronta sinfonico-drammatica come la *Graner Messe* e l'oratorio *Die heilige Elisabeth* – che venne anche eseguito in forma scenica – e dall'altro composizioni severe e spoglie come la *Missa Choralis* o la *Via Crucis*).

Sembra dunque opportuno cercare anzitutto nell'articolazione interna delle opere i segni ed eventualmente i limiti della "fede". Per tornare a Schubert, bastano certi particolari nel suo trattamento del testo della messa a suggerire un atteggiamento quantomeno di perplessità di fronte al dogma. Il versetto «genitum, non factum, consubstantialem Patri» del Credo è stato da lui musicato in forma integrale solo nelle messe D 105, 167 e 324, parzialmente in quella D 452 e tralasciato nelle ultime due, D 678 e 950; ancor più significativamente Schubert ha omissso in tutt'e sei il «credo in unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam». (Ciò indusse, nella seconda metà del secolo, a disastrosi interventi integrativi per ripristinare la totalità del testo e renderlo utilizzabile in sede liturgica). Ma anche sul piano strettamente compositivo si notano anomalie. Nel Credo della Messa D 950 il rullo di timpani isolato che apre il brano e ritorna altre sei volte a separare l'enunciazione – affidata al coro – dei vari articoli di fede, ha un ruolo ambiguo: funziona tanto come mezzo di articolazione sintattica quanto come grumo timbrico estraneo e "perturbante" – in termini semiotici, un caso di «prima articolazione» linguistica [cfr. Beghelli 1998, p. 447] – analogamente al trillo nel registro grave all'inizio della Sonata per pianoforte D 960, scritta pochi mesi dopo. L'«Incarnatus» e il «Crucifixus», con soluzione affatto extraliturgica, vengono poi ripetuti in forma abbreviata dopo la prima esposizione; se da un lato si può interpretare in senso contenutistico questa scelta singolare (Schubert potrebbe aver voluto offrire due volte all'ascoltatore una meditazione sul principale mistero della fede cristiana), dall'altro è opportuno notare che qui è anzitutto all'opera una pura logica compositiva, che mediante la ripresa garantisce un saldo equilibrio, ma di tipo eminentemente formale, all'episodio, trasformato in un'architettura ABAB (il che si ricollega al tema stesso su cui è intonato il «Credo», un periodo asimmetrico di sette battute, integrato e reso compiuto ogni volta, nello stile della musica assoluta, da una clausola di legni e ottoni). Infine,

la fuga sull'«Et vitam venturi speculi» viene destabilizzata dal motivo cromatico discendente che, prima intonato sul solo «Amen», si estende verso la fine all'intero segmento di testo, e sembra quasi insinuare dubbi sul suo contenuto dottrinale. Lo stesso inaspettato ritorno dell'«Agnus Dei» nel bel mezzo del «Dona nobis» si iscrive in questa interpretazione altamente personale del cerimoniale liturgico.

Anche il rapporto con lo stile può essere interpretato come segno di un atteggiamento psicologico particolare; persino negli autori che, come Berlioz e Verdi, più apertamente guardano al modello operistico, si osserva il bisogno di temperare il proprio linguaggio, di spianare le linee melodiche, di perpetuare la tradizione della nobile gravità. Ma sotto questo profilo il «capolavoro estraniato» [Adorno 1959], la *Missa Solemnis* beethoveniana, costituisce un esito senza termini di confronto nell'intero secolo. Non è certo che Beethoven avesse letto *Alte und neue Kirchenmusik* («Musica sacra antica e nuova») di Hoffmann, anche se sembra probabile [cfr. Dahlhaus 1987, trad. it. p. 198]; in ogni caso la sua interpretazione dello stile sacro si colloca sullo stesso piano delle tesi di fondo dell'articolo. Pur esaltando Palestrina e servendosi come di un *cribrum musicum* per setacciare i difetti della musica sacra coeva, Hoffmann – a differenza di Thibaut – si rendeva perfettamente conto che la grande stagione della polifonia antica era un bene irrecuperabile:

Lo spirito che tutto domina spinge incessantemente in avanti; non torneranno mai più le figure scomparse che vissero in carne ed ossa in questo mondo, ma l'elemento della verità è intramontabile, e una comunità meravigliosa lega assieme in modo misterioso passato, presente e futuro. I grandi, antichi maestri vivono ancora in spirito, e l'eco dei loro canti non si è spenta [...]. Possa non tardare il tempo del compimento delle nostre speranze, e possa una vita pia avere inizio nella gioia e nella letizia [1905, p. 162].

Un atteggiamento analogo sembra aver indotto Beethoven a reinterpretare nella sua messa vari aspetti del linguaggio polifonico, allo scopo – per dirla in termini hegeliani – di «superare e conservare» il passato: per dare all'«elemento della verità intramontabile» una forma adeguata allo «spirito che spinge incessantemente in avanti». Secondo Adorno la risposta alla domanda su cosa ci sia di tanto incomprensibile nella *Missa Solemnis* sta nella semplice constatazione che «uno che non la conoscesse difficilmente potrebbe capire ascoltandola che è di Beethoven» [Adorno 1993, p. 201; lo stesso concetto in forma diversa in Adorno 1959, trad. it. p. 211]. Nella *Missa Solemnis* l'assenza quasi totale del consueto stile sinfonico beethoveniano è, in senso dialettico, il momento della negazione semplice; la «negazione della negazione» consiste nella ripresa dei moduli della tradizione retorico-musicale [cfr. Kirkendale 1971], nell'adozione di ombreggiature modali, non tutte ugualmente avvertibili all'ascolto – ad esempio le «quattro colossali affermazioni di Do maggiore» [Cooper 1970, trad. it. p. 265]

inserite nel *re* maggiore del Gloria, ovvero la poderosa sequenza di pure triadi (LA-sol-DO-SOL-LA-RE) alle bb. 312 sgg. dello stesso brano –, sino alla ricreazione manifesta dello stile palestriniano: il caso più impressionante si trova nell'«Et resurrexit», dal punto di vista cristiano il momento “oggettivo”, rivestito di musica non meno oggettiva; al suo cospetto il breve movimento orchestrale che segue alle bb. 194-221 e 240-63 – quello sì perfettamente beethoveniano nelle caratteristiche tematiche e nella condotta – suona come vera “apoteosi della danza” volta a celebrare *nello stile attuale e più elevato* la gloria del Cristo risorto. (La «comunità meravigliosa» di cui parlava Hoffmann continuerebbe dunque anche qui a legare assieme passato e presente). La “deduzione” compositiva – in senso kantiano: giustificazione del procedimento sul piano stilistico e storico – era diventata per l'ultimo Beethoven un punto di impegno cui ancorare anche la testimonianza di fede e di sincerità, espressa in forme meno esoteriche nella celebre annotazione sull'autografo («Vom Herzen – möge es wieder zu Herzen gehen» [«dal cuore – possa tornare ai cuori»]) e nelle enunciazioni di devozione soggettiva che pullulano nella partitura, dall'«ah miserere» nel Gloria al recitativo dei solisti sovrastato dalla musica militare di trombe e timpani al centro dell'Agnus Dei. Pensata per la liturgia, e riconosciuta anche nel xx secolo come opera senz'altro idonea a funzioni solenni [cfr. Riezler 1936, trad. it. pp. 267-68], la *Missa* è però concepita in pari tempo come opera autonoma, e mal sopporterebbe una interruzione prolungata tra i vari movimenti.

3. *Foro interiore e soggetto implicito.*

Col crescere del *pathos* dell'individuazione, nell'Ottocento il repertorio di musica sacra polarizzata sull'idea della *Kunstmusik* si configura dunque sempre più come una serie di risposte critico-estetiche all'oggetto musicato (i testi della liturgia) nelle quali l'atteggiamento del compositore è – indipendentemente dalle sue specifiche convinzioni religiose – il vero fattore costitutivo. Da questo punto di vista si osservano innumerevoli momenti in cui la voce che intona il testo liturgico convoglia l'immagine di una *musical persona* che parla per suo tramite, aprendo uno spazio privato nell'oggettività della cornice: momenti di una ricostruzione critica e soggettiva della dimensione religiosa, connotati talora in senso esplicitamente autobiografico. Persino nello stile sacro “senza tempo” di Anton Bruckner, raggiunto al di fuori di ogni temperie storicistica, è dato rinvenirne: nel Kyrie della Messa in *fa* minore l'ingresso del tenore sulla parola «Christe» fa l'effetto di un grido improvviso e angosciato, quasi condensazione senza filtri stilistici d'un'esperienza precompositiva (ma a smorzarne il tono “parlante” Bruckner provvede subito, affidando al soprano l'«eleison» che segue). Nel *Requiem* di Schumann la prima entrata solistica avviene col «Quid sum

miser tunc dicturus» del Dies irae, intonato dal tenore su una nitida citazione dall'Adagio della Seconda Sinfonia: si può immaginare che questa allusione (anch'essa, si potrebbe aggiungere, *für den, der heimlich lauscht*, «per colui che sa ascoltare in segreto»), giusta il verso di F. Schlegel posto in esergo alla Fantasia op. 17) non fosse per lui meno importante delle simmetrie e proporzioni numeriche ricercate con fervore cabalistico durante la stesura, onde ottenere la fusione di un «sentimento bello, poetico e schiettamente religioso» con forme rigorose, auspicata già nella lettera a Johannes Verhulst del 4 novembre 1848 [cit. in Edler 1982, trad. it. p. 209].

Ma nell'epoca della soggettività anche opere pacificamente catalogabili come frutto di fede ortodossa possono tradire difficoltà quando non vere e proprie ossessioni. I due oratorii di Mendelssohn, *Paulus* (1836) ed *Elias* (1846), nonostante evidenti differenze strutturali convergono entrambi sulla definizione di aspetti severi o addirittura minacciosi della religione. Nel primo il discorso di Paolo ai pagani (Recitativo, aria e coro: parte II, n. 35 della partitura), grazie agli interventi del librettista Julius Schubring e soprattutto al carattere della musica, finisce per apparire ancor più violento e intimidatorio che non negli *Atti degli apostoli*. Quanto al secondo, la – musicalmente avvincente – sfida di Elia ai sacerdoti di Baal (*Elias*, parte I, nn. 11-16) e il suo sarcasmo di fronte ai loro vani sforzi di far scendere dal cielo il fuoco sulle offerte producono un effetto imbarazzante sapendo che di lì a poco il profeta li farà scannare tutti. (Potrebbe essere interessante studiare i presupposti di questa palese identificazione con l'aggressore nella prospettiva della psicostoria, patrocinata da Gay [1985]).

La trasformazione del paradigma appare con la massima evidenza in Johannes Brahms. La sua decisione di costruirsi da sé il testo del *Deutsches Requiem*, scegliendo in piena libertà passi dell'Antico e Nuovo Testamento, se da un lato prolunga una tradizione illustre – si pensi alle *Musikalische Exequien* di Heinrich Schütz – si colora però dall'altro di aspetti nettamente immanentistici. Il 9 ottobre 1867, durante la composizione del *Requiem*, Brahms scrisse all'amico Reinthaler:

Passi come p.es. Giov. Cap. 3 v. 16 [si tratta del versetto «Poiché Dio ha tanto amato il mondo, ch'egli ha dato il suo unigenito figlio affinché chiunque crede in lui non perisca ma abbia la vita eterna»] li ho omessi in piena consapevolezza e volontà. Per contro ho trascritto volentieri qualcosa, poiché sono musicista, poiché quel qualcosa mi serviva, poiché non posso contendere o contestare ai miei onorevoli poeti neppure un «da ora in poi» [cit. in Kross 1963, p. 205].

Il riferimento a «da ora in poi» (da *Apocalisse* 14, 13: «Beati sono i morti che muoiono nel Signore, da ora in poi», musicato nel VII movimento) testimonia tutto il suo disinteresse per questioni dottrinarie circa la salvezza: per Brahms le parole della Bibbia non sono più immediata rivelazione divina, ma *espressione poetica*. Come artista gli interessano le questioni

fondamentali dell'esistenza; i misteri della fede, ma anche la dimensione strettamente personale, vengono separati dal quadro della sua musica "spirituale". (In questo caso si vede come possa tornare utile ai fini esegetici una corretta indagine biografica. Si è ripetuto spesso che Brahms avesse tratto incentivo alla composizione del *Deutsches Requiem* dalla scomparsa della madre; tuttavia proprio il brano che meglio sembra rievocare l'immagine materna, «Ihr habt nun Traurigkeit» per soprano e coro, venne aggiunto dopo che l'opera era già stata eseguita in prima assoluta – in termini psicoanalitici: al termine della «elaborazione del lutto»).

4. *Storicismo e teatralità.*

Come "opera di argomento spirituale", l'oratorio fu il genere sacro più in voga nell'Ottocento borghese. (Si potrebbe osservare che il legame con la sfera teatrale aveva un saldo fondamento in sede storica: dopotutto, nel tardo Barocco l'oratorio in Italia soggiacque ovunque all'influsso dell'opera, che doveva sostituire durante la stagione quaresimale, e si attenne fedelmente alla riforma di Zeno, differenziandosi dall'opera solo nell'uso occasionale del coro). Alla sua diffusione contribuirono motivi pratici, perché garantiva possibilità di esecuzione anche in centri dove difficilmente avrebbero trovato spazio altri generi di ampie proporzioni. Negli oratorii di Friedrich Schneider, in particolare nel *Weltgericht* del 1820, si dispiega una sorta di enciclopedia delle tecniche oratoriali, comprensive di elementi drammatici (aspri contrasti, mutevole drammaturgia degli organici, musica descrittiva, motivi mnemonici, ecc.).

A una destinazione liturgica dei suoi oratorii Mendelssohn non credeva: il soggetto biblico vi è trattato a partire dal primato estetico, non più come immediata rivelazione della verità, ma con forte significato simbolico. Il recupero storicistico dei modelli händeliani vi produsse risultati che apparvero subito di grande coerenza stilistica [cfr. fra tutti Schumann 1837, trad. it. pp. 538-41], nonostante la presenza nel *Paulus* di ampi corali protestanti, del narratore e di una problematica differenziazione delle funzioni del coro: i cui numeri sono di volta in volta narrativi, oppure propongono meditazioni sugli eventi appena rappresentati, oppure ancora danno vita a vere e proprie scene di folla. Tuttavia Mendelssohn non sembrava soddisfatto dell'assetto del genere oratoriale, e se ne lamentò in una lettera a Julius Schubring del 16 dicembre 1845:

Non posso sopportare gli elementi semioperistici della maggior parte dei testi degli oratorii (dove ci si aiuta con figure generiche, per esempio "un israelita", "una ragazza" ...), li ritengo deboli e non vorrei aver niente a che fare con essi. Ma certamente non è neppure giusto basarsi sull'eterno "egli disse", ecc. [cit. in Werner 1980, trad. mia; cfr. ed. it. pp. 598-99].

Di fatto l'*Elias* venne concepito in modo interamente drammatico, con la totale esclusione di parti epiche. All'aggettivo «semiooperistico» è però sottesa un'ambiguità: come osservò già nel 1848 Otto Jahn, in un articolo pubblicato sulla «Allgemeine musikalische Zeitung», «ciò che normalmente si definisce rappresentazione drammatica è in verità solo una rappresentazione caratteristica» [cit. *ibid.*, p. 598]. Richard Wagner, che aveva iniziato la sua carriera di critico musicale attaccando l'oratorio, «alla cui forma e al cui contenuto nessuno più crede» [1834, ed. 1983, p. 12], pur riconoscendo al *Paulus mendelssohniano* un valore particolare, avrebbe poi ribadito le sue accuse in *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'opera d'arte dell'avvenire*): l'oratorio è un «parto innaturale» che «vuol essere dramma, ma per vero solo sinché permette alla *musica* di essere la cosa assolutamente principale, l'unica forma artistica che dà tono al dramma» [1850, ed. 1887, p. 119]. Ora, che l'oratorio, e la musica sacra in genere, non possano mai essere realmente «drammatici» è evidente già dalla banale constatazione che vi mancano in ogni caso l'assetto scenico e il vero e proprio dramma, cioè un'azione articolata tramite il confronto di personaggi collocati in situazioni determinate. Tuttavia ciò non esclude che 1) forme specifiche del linguaggio operistico possano essere utilizzate all'interno di sezioni particolari della composizione stessa, e che 2) sia pure frammentariamente elementi di un teatro immaginario vi si addensino in punti strategici. Lo stesso Wagner, come vedremo, negli anni precedenti la stesura di *L'opera d'arte dell'avvenire* aveva dato un significativo contributo in tale direzione.

5. *Musica drammatica, operistica, teatrale.*

I proclami o gli auspici d'una «musica sacra dell'avvenire» rintracciabili nel corso del secolo lasciano aperti vari problemi. Sebbene cronologicamente al di fuori dell'ambito che ci interessa, si possono ricordare qui le riflessioni di Jean-François Le Sueur sul «drame sacré», anche perché anticipano direttamente le concezioni del suo allievo Berlioz. Le Sueur le espone in un trattato del 1786, *Essai de la musique sacrée*, seguito l'anno seguente da quattro parti di un *Exposé d'une musique une, imitative et particulière à chaque solennité*. Secondo Le Sueur la musica sacra dovrebbe impiegare gli stessi mezzi compositivi dell'opera:

Si dirà che la musica da chiesa non dev'essere drammatica? Ma interroghiamo i compositori celebri; interroghiamo i Gluck, i Piccinni, i Grétry, i Paisiello, i Philidor, gli Anfossi, ecc.; essi ci risponderanno – o piuttosto: i loro capolavori ci risponderanno in loro vece – che la musica drammatica è quella che è imitativa; che quella che è imitativa è quella che rende le situazioni, che suscita nel fondo dei cuori i sentimenti che esprime; infine, essi risponderanno che la musica imitativa è quella che dipinge. Ora, la musica da chiesa deve dipingere; essa è dunque drammatica.

Per essere tale, si serve degli stessi mezzi che sono propri a questo genere di musica. Le sue voci, i suoi strumenti, la sua magia, i suoi effetti sono gli stessi [cit. in Schacher 1985, p. 209].

Si tratta dunque di trasformare la messa in dramma sacro, garantendo l'unitarietà della musica mediante *chaînes de rapport* (ripetizione di determinate parti formali in seno ad uno stesso brano). Ovviamente Le Sueur fa un uso affatto metaforico del termine "drammatico": nel passo citato esso è suppergiù sinonimo di "plastico ed efficace", e si riferisce solo all'aspetto strettamente musicale della questione.

Nell'Ottocento la teoria di una possibile convergenza tra musica sacra e teatrale si annoda all'idea del progresso, un progresso che contiene in sé, sul versante dei mezzi tecnici, il principio idealistico di una crescente adeguatezza delle forme fenomeniche allo "spirito", ma guarda d'altro canto anche alla realtà sociale. Nel frammento *Über zukünftige Kirchenmusik* («Sulla musica sacra del futuro»), poi inserito con modifiche nella serie di articoli per la parigina «Revue et gazette musicale» *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, Liszt scrive:

Questa musica, che noi in mancanza di un'altra definizione batteizzeremo *umanitaria*, deve essere *solenne, vigorosa ed efficace, deve unire in colossali rapporti teatro e chiesa, deve essere contemporaneamente drammatica e sacra, sfarzosa e semplice, festosa e seria, infuocata e sbrigliata, impetuosa e tranquilla, luminosa e profonda* [1834, trad. it. p. 436].

Additando nella *Marsigliese* uno dei «precursori terribili e splendidi» di tale musica Liszt manifesta una personale interpretazione delle tesi sansimoniste, assorbite negli anni precedenti [cfr. Locke 1986, pp. 101-6], ma la sua posizione è, se non nelle premesse almeno in alcune conclusioni, condivisa anche da altri. Nel 1846 Friedrich Thiersch, un estetologo minore il cui sistema delle arti anticipa di tre anni quello schizzato da Wagner in *L'opera d'arte dell'avvenire*, auspica che i compositori coltivino di nuovo, in futuro, la «dramatisch-kirchliche Tonkunst». L'espressione non sembra doversi riferire all'oratorio, che nel primo quarantennio del secolo era stata la forma di musica sacra più coltivata sul suolo tedesco. Più avanti Thiersch scrive:

Tuttavia si trova nascosto qui un materiale ricco e sublime, e spetta ai compositori dell'avvenire innalzare un tesoro smisurato, se l'epoca giungerà alla coscienza di quanto in quest'ambito si possa plasmare muovendo dai contenuti del cristianesimo [1846, p. 134].

Se non si vuole continuare a intendere "drammatico" e i termini ad esso correlati – "teatrale" e "operistico" – solo in senso metaforico, e in fondo come sinonimi, è necessario tentare qualche precisazione in sede metodologica. Li si potrebbe considerare alla stregua di gradi del paradigma verbale (dopotutto la nozione di apofonia, nel riferirsi ad un fenomeno emi-

nentemente vocale, ha una qualche pertinenza col nostro ambito), distinguendo in via del tutto pragmatica tra livello *drammatico* (genericamente circoscritto dall'idea di "vigoroso sbalzo di contrasti"), *operistico* (in cui è possibile individuare nelle composizioni sacre forme specifiche, o loro spezzoni, impiegate comunemente nell'opera), e "*teatrale*" (con le virgolette: a significare il livello di una spettacolarità implicita, immaginaria). Al livello designato come drammatico si può ascrivere tutto quanto Hoffmann in *Alte und neue Kirchenmusik* aveva etichettato, rifiutandolo, come «slancio melodico» [Hoffmann 1905, p. 140], e che in fondo vale anche per le parti più riuscite del suo *Miserere* in *si* bemolle minore (1809): lo sbalzo dei contrasti contraddirà l'ideale di una musica sacra grave e nobile, ma appartiene ai mezzi irrinunciabili del compositore ottocentesco. In questo senso, tanto per fare un esempio neutrale, l'Eroica è senz'altro drammatica ma non operistica (semmai si potrebbero definire "teatrali" parti della Marcia funebre), mentre il carattere operistico delle arie per tenore nello *Stabat mater* e nella *Petite messe solennelle* di Rossini deriva dalla loro vicinanza strutturale e vocale ai consimili modelli "eroici" della sua produzione seria, senza che per questo si possa ravvisare nel contesto che le ospita una vera situazione teatrale. Sempre al livello drammatico si osserva la vicinanza di dettagli compositivi appartenenti a opere stilisticamente irriducibili. Nei Kyrie della *Petite messe* rossiniana e di quella D 950 di Schubert, ad esempio, l'«eleison» è intonato facendo ricorso a mezzi analoghi (salto ascendente di terza per raggiungere la sillaba tonica tenuta su un accordo di settima, *forte* diminuendo), rispetto ai quali le scelte dei due compositori appaiono gradazioni di una stessa ombreggiatura espressiva (settima di terza specie in Schubert, diminuita in Rossini; terza minore nel primo, maggiore nel secondo). Qualcosa di simile vale per le interferenze tra generi: sostenere il carattere teatrale del *Paulus* argomentando che Wagner ne parafrasò l'inizio nella prima scena del *Lohengrin* è lo stesso che dichiarare operistico il Lacrymosa di Verdi per il fatto che il suo tema principale deriva da un concertato del *Don Carlos* eliminato durante le prove della prima assoluta. Ma a quest'ultima osservazione si può replicare con David Rosen [cfr. 1995, p. 94] che alla base del concertato c'è un motivo schiettamente drammatico, cioè conflitto e incomprensione (non appena Filippo II ha terminato Don Carlo attacca con una linea melodica in netto contrasto col "tema del Lacrymosa"), laddove nel Lacrymosa la situazione è del tutto diversa e il tema passa tranquillamente dal mezzosoprano al basso. Allo stesso modo, quel che unisce Mendelssohn e Wagner è in primo luogo la plasticità caratteristica del passo del *Paulus*, rifunzionalizzato da Wagner a fini operistici.

Da questo punto di vista, si deve dire che nelle maggiori composizioni sacre che presentino elementi formali riconducibili al teatro musicale questi ultimi molto di rado sono trapiantati tali e quali nel nuovo contesto. Semmai proprio la produzione più debole – per ripetere il criterio fatto va-

lere nell'ambito del dramma tedesco da Walter Benjamin, il «gracile corpo dell'opera difettosa», in cui la forma «risulta spesso evidente [...] in certo modo come il suo scheletro» [1928, trad. it. p. 43] – può aiutare a comprendere *ex contrario* l'avvedutezza dei maggiori autori di “musica sacra teatrale”. Ad esempio, il fallimento del «Liber scriptus» nel *Requiem* di Giovanni Pacini (un lavoro scritto nel 1864 per la progettata traslazione delle ceneri di Bellini) non dipende tanto dalla modesta qualità della composizione, quanto dalla scelta discutibile di musicare come pezzo concertato con coro le strofe 5-8 della sequenza. Se l'essenza del concertato sta nell'appoggiarsi a un «discorso “improprio”», la cui funzione drammaturgica è di liberare grazie alla musica «il contenuto espressivo d'uno sgomento silenzio» [Dahlhaus 1988, p. 103], l'idea di applicarlo a un segmento di testo come questo, per metà narrativo e per metà concepito come discorso diretto, è di necessità infelice anche a prescindere dalla contraddittoria attribuzione a cantanti e coro di ruoli drammatici fittizi. Verdi, il cui *Requiem* è stato definito operistico sino alla noia, non cade mai in quest'errore, sebbene la sua partitura presenti un numero considerevole di pezzi d'assieme. (L'attacco del Kyrie ha, volendo, un sapore di “quasi-concertato”, ma lo sviluppo delle battute seguenti, con l'entrata in imitazione delle voci, s'incarica di sconfiggere presto l'impressione). Nell'interpretazione verdiana del «Liber scriptus» la “sezione narrativa”, affidata perlopiù al coro, è separata dalle strofe di discorso diretto con una strategica e non liturgica ripresa del «Dies irae». D'altro canto, poco dopo l'inizio del Libera me (bb. 20-43) troviamo un elemento squisitamente operistico come il *parlante*, introdotto sulle parole «tremens factus sum ego».

Più sfumato si fa il discorso in rapporto alle locuzioni tipiche dell'orchestra del melodramma, che si insinuano qua e là, non sempre con un intento preciso. Nella *Grande Messe des morts* di Berlioz si possono far rientrare in questa categoria, ad esempio, il lungo trillo misurato a sedicesimi di flauti e clarinetti su «et lux perpetua» (un passaggio dalla sonorità preverdiana), oppure, nel *Lacrymosa*, lo stabilizzarsi del ritmo dopo la lunga introduzione a sincopi e contratempi, con tanto di punteggiatura dei tempi forti per mezzo dei bassi pizzicati e della grancassa e il “tempo giusto” degli archi a preparare l'ingresso del coro. (Ma in pari tempo emergono anche inflessioni affatto eterogenee, tipiche del mondo armonico-timbrico della *Symphonie fantastique*, come il *poco ritenuto* dopo il n. 9 nell'Introito, che ha un preciso modello nella *Scène aux champs*).

6. Teatro immaginario.

Che nel paragrafo precedente il discorso cadesse soprattutto sul *Dies irae* era forse inevitabile: si tratta del brano liturgico che più si presta ad

una interpretazione "teatrale", alla cui suggestione non seppe resistere neppure il severo Cherubini (soprattutto nel tardo *Requiem* in re minore; ma anche il colpo di tamtam dopo le fanfare che aprono il Dies irae del suo *Requiem* in do minore è senz'altro di grande effetto "scenico", per quanto si giustifichi sul piano ideologico anche come evocazione stilizzata di lontananze bibliche, di sonorità da sinagoga antica). Il punto di intersezione con il mondo dell'opera è qui manifesto per due motivi. Anzitutto parecchie strofe della sequenza possono essere lette come espressioni di timore e tremore individuale in una situazione ben determinata; inoltre si tratta dell'unico testo della messa (con la possibile eccezione dell'«Incarnatus» del Credo) in cui il tema del meraviglioso – fattore insostituibile nell'opera – si offra in modo esteso alla fantasia del compositore. Nelle versioni che accentuano il carattere drammatico del testo la rappresentazione musicale finisce in ogni caso con il contraddire il taglio narrativo della prima parte. Proprio come la ticoscopia – lo "sguardo dalle mura" della tragedia classica, grazie al quale è resa possibile la descrizione di eventi lontani dalla scena – presenta problemi rilevanti nell'ambito dell'opera, allo stesso modo lo sguardo del narratore che supera la distanza temporale per avventurarsi a descrivere l'apocalisse futura viene di necessità trasformato dalla musica in puro presente. Tale contraddizione, che si trova in forma inaugurale nell'assolo di trombone nel «Tuba mirum» del *Requiem* di Mozart – un'opera la cui influenza sulla produzione ottocentesca può difficilmente essere sopravvalutata – venne colta con precisione nel 1825 da Gottfried Weber e denunciata come «pseudorealizzazione» [*scheinbare Verwirklichung*], a causa del «salto eccessivo» dallo stile narrativo a quello drammatico [Weber 1825, p. 136].

Questi accenni ci conducono all'altro punto indicato alla fine del paragrafo 4: all'idea cioè di un teatro immaginario che trovi realizzazione, anche frammentaria, in seno alla composizione sacra. Il *Liebesmahl der Apostel* («La cena degli apostoli») di Wagner (1843) costituisce sotto questo profilo un caso di particolare interesse, indipendentemente dal livello intrinseco della musica: si tratta «per così dire [di] un'atto culturale divenuto teatro (secolarizzato)», che possiede «rilevanza sia liturgico-ecclesiastica sia teatrale» [Kirsch 1985, p. 176]. Wagner scrisse questa *Scena biblica* a Dresda, ispirandosi liberamente al passo degli *Atti degli apostoli* che descrive la discesa dello Spirito Santo nel giorno di Pentecoste; l'esecuzione ebbe luogo nella cornice della Frauenkirche, con una massa inconsueta di esecutori (100 orchestrali e 1200 coristi). L'idea drammaturgica più suggestiva riguarda proprio la rappresentazione sonora dell'evento centrale del passo evangelico: per due terzi la *Cena* è scritta rigorosamente a cappella, e mette in scena dapprima l'incontro degli apostoli con i fedeli, poi il timore crescente di questi ultimi di fronte alle persecuzioni che minacciano ovunque le comunità cristiane, infine la discesa dello spirito, simboleggiata dall'ingresso del-

l'orchestra. In questo caso si può parlare di un rovesciamento della situazione creatasi alla Singakademie di Berlino durante l'esecuzione della *Pasione secondo Matteo*: la chiesa assolve qui la funzione di un singolare teatro, in cui l'evento spirituale più significativo viene rappresentato come una celebrazione del potere metafisico della musica strumentale. (Ma già Beethoven, nel Benedictus della *Missa Solemnis*, aveva simboleggiato la presenza del Cristo nelle specie trasformate con l'assolo di violino, un episodio varie volte imitato in composizioni più tarde). Nonostante i suoi limiti il *Liebesmahl* sottintende l'autonomizzazione del culto, il suo svincolarsi dalla connessione originaria, il principio dell'accoglimento di funzioni culturali da parte della musica, in breve l'idea tutta ottocentesca della religione dell'arte. E si può convenire con Kirsch che nella composizione il «carattere visionario della musica [...] esercita addirittura una funzione di sostituto per la scena mancante» [*ibid.*, p. 175].

Tuttavia l'idea di *drame sacré* propugnata da Le Sueur venne tradotta in realtà nel modo migliore da Berlioz, e non tanto nell'oratorio *L'Enfance du Christ* quanto nelle sue due maggiori opere liturgiche, la *Grande Messe des morts* (1837) e il *Te Deum* (1849). Entrambe – e in forme diverse anche la *Messa da Requiem* di Verdi – danno forma a esempi articolati e coerenti di teatro immaginario. Negli anni Trenta Berlioz condivise con Liszt un certo interesse per le posizioni sansimoniste, ma sarebbe un'indebita semplificazione vedere nella sua *Grande Messe des morts* la realizzazione di un programma comune, sebbene le parole di Liszt citate più sopra la descrivano a meraviglia (lo stesso vale anche per il *Liebesmahl* wagneriano). Per quanto riguarda il testo, in certi punti Berlioz lo trattò alla stregua di un vero e proprio libretto, intervenendo pesantemente in modo da trasformare la messa in una successione di tre visioni, incentrate rispettivamente sul giorno del Giudizio, sul Purgatorio, infine sul Paradiso (Cone [1980] l'ha definita senza mezzi termini «la *Divina commedia* di Berlioz»). Manifestandosi attraverso il testo liturgico, tali visioni sono per così dire evocate dagli scenari da esso proposti.

Quel che Berlioz presenta non è tanto la celebrazione della messa, quanto le esperienze emotive di uno spettatore che ne segua lo svolgimento e [...] immagini di essere presente alle scene meravigliose e terribili che vi vengono descritte [*ibid.*, p. 4].

L'ordine delle strofe nella sequenza del Dies irae, in particolare, è radicalmente alterato – con tanto di interpolazioni dall'Offertorio – allo scopo di intensificare il contrasto tra “pubblico” e “privato”, tra il cataclisma immaginato e la reazione di terrore da parte dei singoli individui. Tuttavia Berlioz ha rinunciato a personalizzare le porzioni di testo in prima persona, affidandole sempre al coro (l'unica parte vocale solistica, nell'intera opera, è il Sanctus per tenore, eseguibile però in alternativa da dieci cantanti all'unisono). L'Offertorio, uno dei vertici della concezione berlioziana del

drame sacré, aiuta a capire in che misura il livello "teatrale" della spettacolarità implicita prescinda dall'impiego di inflessioni "gergali" o di forme operistiche in senso stretto: il brano consta infatti di una vasta tessitura fugata dell'orchestra (una linea espressiva che Berlioz ha seguito anche nella *Damnation de Faust* e all'inizio della sinfonia *Harold en Italie*, il cui archetipo va rintracciato, con tutta probabilità, nel primo movimento del Quartetto op. 131 di Beethoven); su di essa, a spezzoni di estensione irregolare, si inserisce la litania del coro in forma di ostinato (sin verso la fine le voci intonano il testo solo su due note, *la* e *si* bemolle). Anziché porsi come preghiera dei fedeli per le anime dei defunti, la costruzione evoca piuttosto l'idea che siano *questi ultimi* a pregare per la propria redenzione (nell'edizione della partitura curata personalmente da Berlioz - Ricordi, Milano 1853 - si legge, dopo l'indicazione «Offertoire», l'aggiunta «Choeur des âmes du Purgatoire»).

Verdi, che certamente conosceva l'opera, quantomeno in parte (tra i suoi libri si è conservato il *Trattato di strumentazione* berlioziano, che contiene diversi esempi tratti dal «Tuba mirum»), preferì accentuare la dimensione soggettiva, creando dalle strofe in prima persona della sequenza qualcosa di molto simile a una galleria di penitenti che sfilano davanti al giudice supremo.

Da quest'angolatura neppure il *Deutsches Requiem* brahmsiano può essere considerato del tutto estraneo alla sfera della spettacolarità immaginaria. Nel sesto movimento - in certo modo il corrispettivo del Dies irae della messa tradizionale, un Dies irae considerato però nella prospettiva della I lettera ai Corinzi di san Paolo piuttosto che della sequenza medievale - l'episodio che inizia a b. 28, con chiari indicatori drammaturgici come il rullo di timpano e i tremoli nei violini, ha tutto il carattere di una scena, in cui il baritono, con una linea di canto situata tra il recitativo e l'arioso, incarna l'apostolo mentre rivela il mistero della resurrezione, e il coro, ripetendo sottovoce le stesse parole sillabate su una nota ribattuta, assume i tratti di una folla sbigottita e balbettante.

Nella *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich* («Storia della musica in Italia, Germania e Francia»; apparsa nel 1851 e ampliata sino al 1867) Franz Brendel indicò nella *Graner Messe* di Liszt (1855) il massimo conseguimento della musica sacra del tempo. Di fatto, nella messa il principio costitutivo del tessuto musicale è eminentemente sinfonico: si tratta da un lato della tecnica delle citazioni incrociate, per cui il «Christe» viene riproposto nel Benedictus, l'apertura del Credo ricompare nell'«Amen» finale, mentre il «Resurrexit» ritorna negli «Hosanna» e nell'Agnus Dei; dall'altro della trasformazione di unità tematiche mantenute riconoscibili nel corso dello sviluppo, in modo da configurare un decorso "narrativo". In questo senso è perfettamente corretto definire il Credo come un «poema sinfonico per soli, coro e orchestra» [Dahlhaus 1980, trad. it. p. 200]. Tuttavia anche in questa partitura si possono individuare elementi di teatro im-

maginario; soprattutto nell'apertura anticonvenzionale del Gloria. In luogo della consueta figura ascendente (l'*anabasis*, in termini retorici) che simboleggia il gesto del celebrante di alzare le mani, Liszt mette in scena una vera e propria *katabasis*, suggerendo l'idea di voci angeliche che *discendono* verso gli ascoltatori e si fanno sempre più vicine. Nel concepire questo brano ebbe con ogni evidenza un modello, di cui replicò disposizione delle parti ed effetto complessivo: l'ingresso in scena del protagonista nell'atto I del *Lohengrin*, tra lo stupore della folla riunita sulla spianata lungo la Schelda (Liszt ne aveva diretto la prima assoluta a Weimar nell'agosto 1850).

7. *Musica sulla musica.*

Non diversamente da altri generi, anche la musica sacra nel corso dell'Ottocento è pervasa da un problematico rapporto con i capolavori che via via vanno ad allinearsi nel "museo immaginario" delle opere sacre da concerto. Per un altro verso gli ideali restaurativi della Chiesa cattolica non erano affatto d'incentivo ai compositori che non fossero disposti a sacrificare l'originalità per meglio servire alle necessità della liturgia. La risposta critico-estetica al testo liturgico si interseca con la risposta a modelli compositivi del recente passato, al punto che si possono rintracciare significative catene intertestuali. Del legame tra Verdi e Berlioz si è detto; quanto al *Deutsches Requiem*, non è azzardato considerarlo una vasta meditazione, oltre che sulla morte, anche sullo stile dell'ultimo Beethoven. L'inizio dell'opera riproduce infatti la disposizione delle parti – con gli archi divisi senza violini e il pedale di bassi e organo – del preludio al Benedictus della *Missa Solemnis*, ed è costruito su una melodia che deriva a sua volta in modo molto netto dal motivo esposto dai legni alle battute 74 sgg. nel primo movimento della Nona Sinfonia. Anche la *Graner Messe* si pone in rapporto di dipendenza dalla *Missa*, in una considerevole quantità di dettagli (l'impianto tonale, le concatenazioni armoniche tra i movimenti, il loro specifico andamento, la configurazione del motivo principale del Gloria, il violino solo nel Benedictus); e persino Bruckner, ogni sinfonia del quale sembra voler rinnovare l'*incipit* della Nona, non saprà trattenersi dal riecheggiare anch'egli l'assolo di violino del Benedictus nella sua Messa in *fa* minore.

Anche la scelta di sottili allusioni o rimandi per accrescere il livello della significazione si iscrive in questo quadro. Sebbene si fosse ispirato al *Requiem* di Verdi per la sua messa, nel comporre lo *Stabat mater* (1877) Antonín Dvořák rinunciò ad elementi teatrali o operistici, e quasi completamente anche a quelli storicistici, utilizzando perlopiù il proprio collaudato linguaggio sinfonico (solo verso la fine dello *Stabat Mater* si notano accenni espliciti al linguaggio barocco, mutuato soprattutto da modelli cechi). Sembrava viceversa che Dvořák volesse dissimulare nel tessuto della composizio-

ne echi della tradizione retorica: non si può escludere del tutto che la linea cromatica discendente ond'è composto il motivo principale della prima parte si ispiri al *passus duriusculus* che nel «Crucifixus» della Messa in *si* minore di Bach “diminuisce” il tetracordo discendente (emblema barocco del lamento), o che la *Klangfarbenmelodie* con cui l'opera si apre (una serie di *fa* diesis esposti su varie ottave da gruppi strumentali diversi) sia stata pensata in rapporto alla simbologia sei e settecentesca tipicamente germanica che gioca sul doppio significato di *Kreuz*, sia “diesis” sia “croce”.

In una lettera a Brahms del 1° marzo 1869 Philipp Spitta poteva affermare che «un genere vero e proprio di musica da chiesa non esiste più» [cit. in Fellinger 1985, p. 223]. La contaminazione tra i generi che si fa via via più marcata nel corso del secolo ne è una riprova. Né per Bruckner né per Mahler è improprio parlare di musica sacra importata nella sinfonia, anche se i loro percorsi intellettuali sono in certo senso antitetici. La citazione inserita da Bruckner, nell'Adagio della Nona Sinfonia, di un inciso di quattro note proveniente dal «Miserere» della sua Messa in *re* minore va senz'altro interpretato in senso autobiografico come già l'autocitazione di Schumann nel *Requiem*, ma stabilisce un rapporto di segno rovesciato. Là il soggetto musicale dice «Io» in seno alla messa attraverso la forma più alta di composizione profana; qui la forma sinfonica si tinge di sacralità attraverso il riferimento ad una composizione liturgica. Sullo stesso piano si colloca la parte conclusiva dell'Adagio di un'altra sinfonia di Bruckner, la Settima, che non si apparenta al *Te Deum* solo per la prolungata citazione del «non confundar in aeternum»: è lo stesso spirito fervido della composizione sacra a vibrare nella serie di vette in cui culmina il brano sinfonico, e a legittimarne l'interpretazione, se non come un “*Te Deum* per orchestra”, certo come musica religiosa del più alto grado. Invece la lunga parafrasi delle battute 189 sgg. del Credo dalla *Graner Messe* lisztiana, introdotta da Mahler nel finale della Seconda Sinfonia – *Kräftig*, 10 battute dopo il n. 15: una parafrasi che adotta linea melodica e colore orchestrale del modello –, se da un lato potrebbe confermare per via indiretta l'omogeneità del linguaggio del Liszt sacro a quello sinfonico, dall'altro svela l'intenzione di Mahler di sacralizzare anch'egli con un esplicito riferimento intertestuale la propria opera, che dopotutto mette in scena una vasta teologia della Resurrezione. Nel 1880 Wagner sostenne in *Religion und Kunst* («Religione e arte») che l'arte aveva il compito di salvare il nucleo della religione, la «profonda verità» insita nei suoi simboli, nell'epoca in cui essa si era fatta artificiosa [Wagner 1880, ed. 1887, p. 211]. Lo scritto funge da fondazione teorica al *Parsifal*, completato circa un anno e mezzo più tardi, e alla sua pretesa di incarnare l'utopia estetica sulle ceneri della religione: di essere dunque, in quanto *Bühnenweihfestspiel*, “azione scenica sacrale”, eredità e superamento dello spirito della musica sacra.

Se nella secolarizzazione sta la «legittimità dell'età moderna» [Blumen-

berg 1988], solo nel XIX secolo tale legittimità è divenuta pienamente visibile. In questa prospettiva le composizioni sacre fattesi opere da concerto, guardino o meno alla sfera mondana del teatro musicale, testimoniano negli esiti maggiori uno sforzo senza pari di mediare tendenze centrifughe e sostanzialmente irreconciliabili come lo storicismo restaurativo da un lato e la spinta progressiva insita nella «dialettica del materiale musicale» dall'altro, lasciando aperto il drammatico problema di fondo del loro assetto stilistico. Ma, per estremo paradosso, esse appaiono tanto più significative quanto più rendono manifesto questo aspetto della mondanizzazione, cioè l'interpretazione del divino a partire da una concezione risolutamente immanentistica. Se vogliamo convenire con Adorno che «le fratture dell'individuo sono la scrittura della verità» [1960, trad. it. p. 286], con tutte le sue contraddizioni l'eterogenea costellazione di opere sin qui costeggiate esprime perfettamente i dubbi e le incertezze di una civiltà che, anche dove non aveva negato fino in fondo Dio, sentiva in ogni caso – per ripetere la felice espressione di John Hollander [1970] – di avere sopra di sé un «untuned sky», un «cielo scordato».

Adorno, Th. W.

- 1959 *Verfremdetes Hauptwerk. Zur Missa Solemnis*, in «Neue Deutsche Hefte», n. 54, pp. 886-97 (trad. it. *Straniamento di un capolavoro*, in Id., *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano 1959, pp. 205-25).
- 1960 *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Mahler*, in Id., *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1966).
- 1993 *Beethoven. Philosophie der Musik*, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Beghelli, M.

- 1998 *Instrumental idiolects: a case of "first articulation" in musical language*, in G. Stefani, E. Tarasti e L. Marconi (a cura di), *Musical Signification, between Rhetoric and Pragmatics*, Proceedings of the 5th International Congress on Musical Signification, Clueb, Bologna, pp. 447-54.

Benjamin, W.

- 1928 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Rowohlt, Berlin (trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino 1971).

Blumenberg, H.

- 1988 *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, nuova ed. riveduta (trad. it. *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova 1992).

Brendel, K. F.

- 1851 *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich*, nuova ed. riveduta e aggiornata della 4^a ed. a cura di R. Hövker, Schumann, Leipzig 1903.

Bukofzer, M.

- 1947 *Music in the Baroque Era*, Norton, New York (trad. it. *La musica barocca*, Rusconi, Milano 1982).

- Cesari, G., e Luzio, A.
1913 (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Stucchi Ceretti, Milano.
- Cone, E. T.
1980 *Berlioz's Divine Comedy: the "Grande Messe des morts"*, in «19th-Century Music», IV, n. 1, pp. 3-16.
- Cooper, M.
1970 *Beethoven. The Last Decade*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Beethoven. L'ultimo decennio, 1817-1827*, Eri, Torino 1979).
- Dahlhaus, C.
1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wiesbaden (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Scandicci 1990).
1987 *Beethoven und seine Zeit*, Laaber, Laaber (trad. it. *Beethoven e il suo tempo*, Edt, Torino 1990).
1988 *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Edt, Torino, pp. 77-162.
- Deutsch, O. E.
1964 *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel.
- Edler, A.
1982 *Schumann und seine Zeit*, Laaber, Laaber (trad. it. *Schumann e il suo tempo*, Edt, Torino 1991).
- Fellinger, I.
1985 *Zur Situation geistlicher Musik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in AA.VV., *Geistliche Musik. Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, pp. 223-36 («Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», n. 8).
- Gay, P.
1985 *Freud for Historians*, Oxford University Press, Oxford (trad. it. *Storia e psicoanalisi*, il Mulino, Bologna 1989).
- Geck, M.
1967 *Die Wiederentdeckung der Matthäuspassion im 19. Jahrhundert*, Bosse, Regensburg.
- Guanti, G.
1981 (a cura di), *Romanticismo e musica. L'estetica musicale da Kant a Nietzsche*, Edt, Torino.
- Hegel, G. W. F.
1802 *Glauben und Wissen*, in «Kritisches Journal der Philosophie», II, n. 1, pp. 3-188 (trad. it. *Fede e sapere*, in Id., *Primi scritti critici*, Mursia, Torino 1981, pp. 121-253).
- Hoffmann, E. T. A.
1905 *Alte und neue Kirchenmusik* (1814), in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di E. Grisebach, XV. *Musikalische Aufsätze und Rezensionen*, Hesses, Leipzig, pp. 134-62.

Hollander, J.

- 1970 *The Untuning of the Sky: Ideas of Music in English Poetry, 1500-1700*, Norton, New York.

Jaskulsky, H.

- 1986 *Die lateinischen Messen Franz Schuberts*, Schott, Mainz.

Kirkendale, W.

- 1971 *Beethovens Missa Solemnis und die Rhetorische Tradition*, Böhlau, Wieden, pp. 121-58 («Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte», CCLXXI) (trad. it. *La "Missa solemnis" di Beethoven e la tradizione retorica*, in G. Pestelli (a cura di), *Beethoven*, il Mulino, Bologna 1988, pp. 215-58).

Kirsch, W.

- 1985 *Richard Wagners Biblische Scene "Das Liebesmahl der Apostel"*, in AA.VV., *Geistliche Musik cit.*, pp. 157-84.

Kross, S.

- 1963 *Die Chorwerke von Johannes Brahms*, Hesse, Berlin-Wunsiedel.

Krummacher, F.

- 1979 *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in «Die Musikforschung», n. 32, pp. 365-93.
1985 *Religiosität und Kunstcharakter. Über Mendelssohns Oratorium "Paulus"*, in AA.VV., *Geistliche Musik cit.*, pp. 97-117.

Liszt, F.

- 1834 *Über zukünftige Kirchenmusik. Ein Fragment*, in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di L. Ramann, vol. II/1, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1881, pp. 55-57 (trad. it. *Sulla musica sacra del futuro*, in Id., *"Un continuo progresso". Scritti sulla musica*, a cura di G. Kroó, Ricordi-Unicopli, Milano 1987, pp. 435-436).

Locke, R. P.

- 1986 *Music, Musicians, and the Saint-Simonians*, University of Chicago Press, Chicago Ill. - London.

Riezler, W.

- 1936 *Beethoven*, Atlantis, Berlin-Zürich (trad. it. Rusconi, Milano 1977).

Rosen, D.

- 1995 *Verdi: Requiem*, Cambridge University Press, Cambridge.

Schacher, T.

- 1985 *Geistliche Musik als "drame sacré". Über den Einfluß Le Sueurs auf Berlioz' kirchenmusikalisches Werk*, in AA.VV., *Geistliche Musik cit.*, pp. 203-21.

Schleiermacher, F. D. E.

- 1805 *Weihnachtsfeier 1805*, in Id., *Werke*, a cura di O. Braun e J. Bauer, Meiner, Leipzig 1913, vol. IV, pp. 473-532 (trad. it. in Guanti 1981, pp. 174-77).

Schumann, R.

- 1837 *Fragmente aus Leipzig*, in Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Wigand, Leipzig 1854, vol. II, pp. 226-30 (trad. it. *Frammenti da Lipsia*, in Id., *Gli scritti critici*, Ricordi-Unicopli, Milano 1991, pp. 538-41).

Thibaut, A. F. J.

1824 *Ueber Reinheit der Tonkunst*, Mohr, Heidelberg.

Thiersch, F.

1846 *Allgemeine Ästhetik in akademischen Lehrvorträgen*, Reimer, Berlin.

Turnow, H.

1960 «Mattheson», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* (MGG), a cura di F. Blume, 17 voll., Bärenreiter, Kassel-Basel, VIII, coll. 1795-1815.

Wackenroder, F. H.

1799 *Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst*, Perthes, Hamburg (trad. it. in Id., *Scritti di poesia e di estetica*, Sansoni, Firenze 1934).

Wagner, R.

1834 *Die deutsche Oper*, pubbl. anonimo in «Die Zeitung für die elegante Welt», 10 giugno; poi in Id., *Sämtliche Schriften*, Breitkopf & Härtel, Leipzig s.a., vol. XII, pp. 1-4; ora in Id., *Dichtungen und Schriften*, a cura di D. Borchmeyer, Insel, Frankfurt am Main 1983, vol. V, pp. 9-12.

1841 *Une Soirée heureuse [Ein glücklicher Abend]*, in «Revue et gazette musicale», 24 ottobre - 7 novembre; ora in Id., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritsch, Leipzig 1887, vol. I, pp. 136-49; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976.

1850 *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig; ora *ibid.*, vol. III, pp. 42-177.

1880 *Religion und Kunst*, in «Bayreuther Blätter», n. 3, pp. 269-300; ora *ibid.*, vol. X, pp. 211-53.

Weber, G.

1825 *Über Tonmalerei*, in «Cäcilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt», III, n. 10, pp. 125-72.

Werner, E.

1980 *Mendelssohn. Leben und Werk in neuer Sicht*, Atlantis, Zürich (trad. it. *Mendelssohn. La vita e l'opera in una nuova prospettiva*, Rusconi, Milano 1984).

WALTHER DÜRR

Poesia e musica nel Lied con pianoforte del Romanticismo tedesco

1. I fondamenti teorici del genere.

In un importante saggio su *L'arte del Lied*, scritto per l'allora autorevole *Allgemeine musikalische Zeitung* di Lipsia, il compositore, editore e direttore musicale svizzero Hans Georg Nägeli annuncia con veemenza una nuova epoca nella storia del Lied, che si differenzerebbe radicalmente dalle precedenti:

si dovrebbe [egli afferma] creare uno stile di Lied più elevato, e da esso far nascere una nuova epoca dell'arte liederistica (in base al mio criterio di classificazione, la quarta), il cui carattere precipuo sarà una *poliritmia* sinora ignota, così che ritmo del linguaggio, del canto e dell'accompagnamento strumentale s'intreccino a dar vita ad un tutto artistico più alto – una poliritmia che nell'arte vocale non è meno essenziale della polifonia nell'arte strumentale [1817, coll. 765 sgg.].

In un precedente saggio Nägeli aveva distinto la storia del Lied dalla metà del XVIII secolo ai giorni suoi in tre epoche: nella prima (specialmente nei *Lieder* di Carl Philipp Emanuel Bach) si sarebbe cercato «di seguire in genere la tendenza del poeta», di mantenere le strutture formali e gli «affetti» della poesia, ma nessuno sarebbe stato in grado «di elevare la propria arte ad un'espressività che si adattasse in modo del tutto peculiare alla parola», in cui la musica seguisse in ogni dettaglio ritmo, suono e contenuto della poesia [Nägeli 1811, col. 633]. Ciò sarebbe poi riuscito soltanto alla seconda epoca, quella dello «stile declamatorio», in cui compositori come Johann Abraham Peter Schulz e il primo Reichardt posero la musica totalmente al servizio della poesia. Ai suoi giorni, infine, la situazione si sarebbe nuovamente ribaltata: nei *Lieder* di Johann Rudolf Zumsteeg, in alcuni del tardo Reichardt e soprattutto in quelli di Karl Friedrich Zelter si sarebbe tornati a rendere maggior giustizia alla musica; fondamentale sarebbe stata non più soltanto la declamazione, ma anche la cantabilità, e gli strumenti avrebbero riacquisito maggior importanza nel preludio, interludio e postludio.

Ma ciò non bastava, afferma Nägeli nel suo saggio del 1817: poesia e musica avrebbero dovuto fondersi in modo del tutto particolare. Linguaggio, voce e pianoforte procedono sì di volta in volta per proprio conto, seguono un proprio «ritmo», hanno anche di volta in volta forme proprie (che

devono restare riconoscibili come tali), ma al tempo stesso sono sempre riferiti gli uni agli altri, e soprattutto sempre al linguaggio verbale. Infatti tutti i mezzi dell'arte «servono, se propriamente applicati, ad elevare l'espressione della parola». Per il compositore ciò significa che egli «si sforza, sulla scorta della poesia, di progredire e di idealizzare ogni singola poesia nella sua forma peculiare», cioè «in tal modo da ogni poesia egli crea veramente un nuovo tutto artistico» [1817, coll. 765 sgg.].

Ciò che Nägeli qui auspica, proclama, ma è lungi dal realizzare nei suoi stessi *Lieder*, costituisce in certo qual modo la caratteristica del Lied romantico – rispetto alla pluricentenaria storia del Lied europeo (monodico e polifonico, accompagnato e non). E risulta al tempo stesso una descrizione concreta delle caratteristiche del Lied schubertiano – del resto, quando Nägeli formulava le proprie tesi nel 1817, Schubert aveva già scritto quattrocento *Lieder*, pur non avendone ancora pubblicato alcuno. Ciò che scrive Nägeli corrispondeva quindi forse a quanto “era nell'aria”, allo *Zeitgeist* – infatti non trova altrimenti eco nella coeva teoria sul Lied. Quest'ultima si rifà al Lied delle epoche precedenti, soprattutto a quello della “media età goethiana” (1770-1814) [cfr. Schwab 1965], ai *Lieder* della cosiddetta seconda scuola liederistica berlinese (Schulz, Reichardt, Zelter), che come nessun'altra promosse il dibattito teorico sul genere.

Ma il miglior modo di illustrare come la teoria “ufficiale” sul Lied abbia definito il genere, è consultare i dizionari, i lessici musicali e le enciclopedie allora in voga: queste opere di consultazione all'epoca assai diffuse non si limitano infatti soltanto a riportare il consenso generale in modo più chiaro di tanti saggi di estetica musicale o trattati di composizione forse più originali – ma proprio per la loro diffusione e autorità lo influenzano a loro volta anche per le generazioni future. Secondo queste fonti, “Lied” è anzitutto un concetto poetico, e designa poesie regolarmente strutturate e soprattutto cantabili. Così, nel *Musikalisches Lexikon* di Heinrich Christoph Koch, edito nel 1802, si dice: con il termine *Lied*

si designa genericamente ogni poesia lirica composta da più strofe, destinata al canto e connessa ad una melodia che viene ripetuta a ogni strofa; essa è caratterizzata dal fatto che non può contenere né una tessitura vocale ampia, né quei manierismi vocali e prolungamenti di sillabe che contraddistinguono il canto artificioso e complesso dell'aria [1802, col. 901].

Qui si riflette sostanzialmente l'estetica di quello “stile declamatorio” caratteristico della seconda epoca di Nägeli: semplicità popolare e legame diretto con il testo erano le caratteristiche musicali del Lied. Nel periodo successivo, in quella terza epoca in cui si tornò “a rendere maggior giustizia alla musica”, crebbero nuovamente le pretese nei confronti del compositore e dell'esecutore – un organo vocale sano e non del tutto privo di duttilità non fu allora più sufficiente.

Al principio fondamentale del Lied strofico si restò comunque fedeli. Tutte le strofe dovevano poter essere cantate sulla stessa melodia, e ciò implicava una serie di esigenze, tanto per la musica quanto per la poesia: le singole strofe dovevano essere costruite "regolarmente", per quanto riguarda sia il numero sia la lunghezza dei versi, sia il ritmo, la posizione e l'accentuazione delle parole. La poesia doveva inoltre essere " lirica ", cioè né poesia di pensiero né descrittiva di un'azione. Essenziale era attenersi a un affetto fondamentale unitario. La musica doveva ora, per citare il poeta e compositore Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, riunire

tutti gli elementi dell'affetto in una sorta di punto focale dal quale s'irradia la melodia, le cui note sono quindi [...] il simbolo di tutti i diversi elementi dell'intrinseco affetto che il canto del poeta reca in sé [1814, ed. 1963, p. 238].

La musica non deve affatto illustrare l'andamento della poesia – del resto ciò non sarebbe quasi mai possibile per tutte le strofe – deve piuttosto sorreggere la poesia, fornirle la veste musicale già ad essa immanente, ma anche renderla (per dirla semplicemente) popolare. La censura di stato – soprattutto in Austria – rivolgeva perciò una particolare attenzione al Lied cantato, alla pubblicazione di canzoni corredate di musica: ciò che come poesia poteva ancora passare la censura, soprattutto in lavori di alto livello qualitativo (come per esempio *Der Kampf* di Schiller), incontrava spesso difficoltà in forma musicata, quand'anche essa pure di alto livello qualitativo (come l'intonazione schubertiana della poesia di Schiller [cfr. Obermaier 1979, pp. 122 sgg.; cfr. anche Hanson 1985]).

Ciò che all'inizio dell'Ottocento appare tanto inequivocabilmente definito, nel corso del secolo si fa via via meno preciso (perché la realtà della composizione liederistica non corrisponde quasi più alla sua definizione), e tuttavia continua a trasparire.

Contrassegnare a sufficienza il vero carattere interiore ed esteriore di un Lied è in realtà assai difficile, anzi quasi del tutto impossibile, e questo principalmente a causa dell'uso sinora assai impreciso del vocabolo Lied come nome di un tipo particolare di poesia e di composizione [in *Universal-Lexicon der Tonkunst* 1835-38, IV, p. 383].

Così Gustav Schilling e Gustav Nauenburg iniziano l'articolo *Lied* redatto a quattro mani per l'*Universal-Lexicon der Tonkunst* di Schilling [*ibid.*, pp. 383 sgg.], pubblicato negli anni 1835-38, in un'epoca cioè in cui erano già comparsi non solo gran parte dei *Lieder* di Schubert, ma anche numerose composizioni di Mendelssohn e di Loewe. Anche in questi autori ritorna un importante concetto del saggio di Nägeli [1817, coll. 765 sgg.], cioè che nel Lied poesia e musica si fondono: le due arti sarebbero qui tanto pervasivamente fuse l'una con l'altra, quanto in quasi nessun'altra musica vocale. Tuttavia, Schilling e Nauenburg ribadiscono che il Lied

si suddivide sempre in versi e strofe uguali, così da poter essere cantato su un'identica melodia;

inoltre

la sua forma è più cantabile di qualunque altra poesia,

e infine ha

la stessa semplicità, brevi sezioni e cesure, e a tutto ciò corrisponde una limitata tessitura vocale, in cui gli intervalli soprattutto devono essere facili da trovare, così come il senso delle parole deve essere facile da comprendere [1817, coll. 765 sgg.].

L'influenza esercitata da quest'articolo enciclopedico si può misurare ancora alla fine del secolo, quando nel 1880, nella seconda edizione del *Musikalisches Conversations-Lexikon* di Hermann Mendel [VI, pp. 322 sgg.], l'inizio dell'articolo di Schilling e Nauenburg viene ripreso alla lettera.

La revisione dell'enciclopedia era stata tuttavia curata da August Reissmann, che nel 1861 aveva pubblicato una storia del Lied tedesco – a lui la vecchia voce non bastava più; rimandava perciò dalla voce «Lied» a una nuova, *Deutsche Lied*, da lui stesso redatta [1861, III, pp. 127 sgg.]. In quest'ultimo, Reissmann significativamente rinunciava a postulati generali di estetica musicale per rimpiazzarli con una breve storia del Lied. Conformemente a un'epoca che non a torto è stata riconosciuta come caratterizzata dallo "storicismo", a Reissmann non premeva più mostrare come dovesse essere un Lied, ma piuttosto com'era stato. Da qui egli perveniva tuttavia ad una sostanziale identità di vedute: «La costruzione musicale del Lied – egli scrive – è naturalmente condizionata dalla struttura strofica del testo poetico». Ora però non si intende più il solo Lied strofico, in cui tutte le strofe «vengono cantate su un'identica melodia», ma anche il Lied *durchkomponiert*, in cui la musica segue liberamente l'andamento della poesia:

Anche nel Lied *durchkomponiert* [si dice nella voce] il compositore deve rispettare la forma della poesia, e cioè in modo tale che, come nel Lied strofico i singoli versi devono essere connessi l'uno all'altro a formare una strofa, così nel Lied *durchkomponiert* le singole strofe devono essere connesse ad un tutto più ampio, entrando in relazione l'una con l'altra [*ibid.*].

Ciò significa anzitutto, e specialmente per il Lied *durchkomponiert*, che il compositore non è più tenuto a mantenere un affetto musicale unitario, ma che il riferimento a un affetto di fondo (per esempio tramite il piano tonale, le connessioni motiviche, l'unità o l'affinità dei modelli ritmici e di condotta) dovrebbe sempre essere riconoscibile. Ciò significa inoltre che i confini delle strofe devono rimanere riconoscibili come cesure, che la forma poetica cioè si rispecchia in quella musicale anche quando il Lied è *durchkomponiert*. E significa infine che, tanto nel Lied strofico quanto in quello *durchkomponiert* (ed è in ciò che questo genere continua a differenziarsi ra-

dicalmente dall'aria), le ripetizioni testuali si possono operare solo con grande attenzione: è vero che a volte parole e parti di frasi possono ritornare immediatamente (soprattutto al termine delle strofe o del Lied, come una sorta di effetto finale), ma in linea di principio nessuna particella di testo e nessun verso delle strofe precedenti possono essere inseriti nelle successive. La forma poetica ne verrebbe guastata, spesso anche il senso di una poesia. Ma neppure singole parti di testo si possono, per così dire, scombusso-lare, ossia ripetere più volte in diverse combinazioni. Ciò che Koch [1802, col. 159, in appendice alla *Allgemeine Theorie der Künste* di Johann Georg Sulzer] esige per l'aria – e cioè che nel corso della redazione musicale si “smembrino” le parole – non è consentito al compositore di Lied.

Caratteristico di questa tarda trattazione enciclopedica del concetto di Lied è un ulteriore aspetto: la naturalezza con cui Reissmann, da una generica voce «Lied», rimanda a una nuova *Deutsche Lied*. Per autori come Koch, ma ancora per Schilling, il Lied era un genere praticato sia in Italia e Francia sia in Germania [*Universal-Lexicon der Tonkunst* 1835-38, col. 313, per esempio, alla voce «Chanson» non si trova che il rimando «v. Lied»]. Reissmann invece intendeva con Lied una nuova forma d'arte sviluppatasi all'inizio del XIX secolo, in particolare nei paesi di lingua tedesca.

Nessuno ha saputo descrivere questa specifica novità altrettanto chiaramente quanto Nägeli – e nessuno ha messo altrettanto chiaramente in evidenza il legame con la poesia romantica. Quando Nägeli pone l'accento sul fatto che nel Lied, “idealizzato” dal compositore nella sua forma individuale, nasce un nuovo “tutto artistico”, vengono d'istinto alla mente la “poesia universale” di cui parlavano i preromantici, i fratelli Schlegel e la loro “arte universale”, la fusione delle arti in un nuovo tutto, che negli Schlegel si chiama “poesia”, ma che altrettanto propriamente – e forse ancor più a ragione – potrebbe chiamarsi “musica”. Così, Friedrich Schlegel [1970, pp. 64 sgg.] negli *Athenäums-Fragmente* definisce la poesia «pittura parlante», ma anche «musica spirituale», e altrove si entusiasma:

Comincerebbe forse un'epoca completamente nuova delle scienze e delle arti se la *sinfilosofia* e la *simpoesia* divenissero così universali e intime da non esser più una rarità il fatto che più nature reciprocamente integrantis creassero opere in comune [*ibid.*, trad. it. p. 68].

In questo contesto non va dimenticato che Schubert e la sua cerchia si occuparono spesso e a fondo di Schlegel e della sua estetica, e che nel suo diario, in data 25 marzo 1824, Schubert si esprime in modo analogo:

Odio dal più profondo del cuore quella limitatezza che a tanti poveri di spirito fa credere che solo ciò a cui essi si dedicano [dipingere, poetare, comporre] sia il meglio, e tutto il resto non conti nulla. Una bellezza deve entusiasmare l'uomo per tutta la vita, questo è vero; ma il fulgore di questo entusiasmo deve illuminare tutto il resto [in Deutsch 1964, p. 232].

Se dunque i romantici aspirano all'unità delle arti, la "poesia universale" illustra come una tale fusione delle arti, in cui una illumina l'altra, sia possibile; in Friedrich Schlegel, per esempio, si trova l'indicazione:

Il poeta e artista, invece [a differenza dell'uomo semplicemente attivo], raffigurerà di nuovo la raffigurazione [un'opera già "svilupata"], vorrà formare ancora una volta il già formato; completerà l'opera, la svecchierà, le darà nuova forma [*Über Goethes Meister*, in F. Schlegel 1970, p. 466]

Questo vale, come si è detto, per tutte le arti, per la poesia come per la musica. In questo processo esse rinvengono la loro arte corrispondente. Al nuovo rapporto della musica con la sua materia, la poesia, corrisponde dalla fine del XVIII secolo un nuovo rapporto della poesia con la propria materia. Entrambe le arti – sempre incomplete, che vanno sempre di nuovo e sempre ancora "formandosi" – sono, quando si uniscono, parte di un processo comune. All'inizio della sua ventitreesima lezione «sulle belle lettere e la poesia», August Wilhelm Schlegel riprende le teorie del fratello Friedrich: il medium della poesia (e questo sarebbe lo «spirito universale» presente in tutte le arti) è il linguaggio, ma esso

non è un prodotto della natura, bensì un'espressione dello spirito umano, che ad esso affida origine e conformità delle proprie idee, e l'intero meccanismo delle proprie operazioni. Nella poesia dunque il già formato viene nuovamente formato; e la plasmabilità del suo organo è appunto tanto sconfinata quanto la capacità dello spirito di tornare a se stesso tramite riflessioni sempre più altamente potenziate [A. W. Schlegel 1884, coll. 261 sgg.].

tramite un processo che egli definisce «poesia della poesia».

Il poeta, afferma qui August Wilhelm Schlegel, lavora con un determinato materiale già "formato", strutturato: il linguaggio. Ma anche il musicista, quando intona il linguaggio, lavora con quello stesso materiale. Egli forma anzitutto al medium della poesia (cioè appunto al linguaggio) il proprio *medium* (la composizione musicale – o secondo Nägeli i propri *media*, vale a dire parte vocale e parte strumentale). Quest'ultimo egli lo struttura parallelamente alla poesia. Così, l'opera di entrambi è unita da uno stesso materiale. Ma quando il musicista – come richiede da lui il genere Lied – non sopprime la poesia col proprio medium, ma la lascia agire ancora in "canto poliritmico" come una sorta di "cantus firmus", la compresenza di strutture musicali e poetiche (che non possono mai essere del tutto congruenti, già solo perché poeta e musicista, in quanto individui diversi, interpretano diversamente lo stesso materiale) porta a una nuova prospettiva, a una pluristratificazione, e al tempo stesso a una forma aperta. I contrasti fra strutture poetiche e musicali provocano esattamente ciò che secondo Schlegel rappresenta l'essenza della poesia romantica: la «riflessione sempre più altamente potenziata». Così si giunge fors'anche a ciò che nella nuova, quarta epoca di Nägeli costituisce il Lied d'arte romantico. Ciò presuppone tutta-

via che i tre parametri costitutivi del "Lied d'arte poliritmico" – linguaggio, canto, strumento – siano pressappoco equilibrati. Ovviamente, di sezione in sezione uno dei parametri potrà talvolta prevalere sull'altro, il *melos* coprire la poesia, o la "composizione musicale" (lo strumento) – ma contemplando l'opera come un tutto, l'impressione di equilibrio dovrebbe ricomparire. Di seguito cercheremo di mostrare come si comportano concretamente alcune opere rispetto a questi principî estetici. Gli esempi sono stati scelti – seguendo August Reissmann – anzitutto dalla storia del Lied tedesco del XIX secolo.

2. Un esempio: "Gretchen am Spinnrade" di Schubert.

Il nuovo Lied romantico presuppone – non necessariamente in teoria, come si è visto, bensì nella prassi musicale – la legittimazione del Lied *durchkomponiert*, giacché solo questo può aderire pienamente al ritmo e al contenuto di parole e frasi, non solo al metro e all'affetto di versi e strofe (dove ciò sarà possibile senza problemi e senza contrasti, i compositori scriveranno anche in seguito Lieder strofici). Schubert si riallacciò a questo proposito ai Lieder e alle ballate del maestro dell'orchestra di corte di Stoccarda Johann Rudolph Zumsteeg, che già da cantore quattordicenne egli aveva studiato con estremo interesse, e i cui testi – come allora diceva – intendeva trasporre in modo "nuovo", più intenso e moderno. Ma il vero e proprio passaggio al Lied "poliritmico" romantico gli riuscì solo quando, verosimilmente nell'autunno del 1814, all'età di diciassette anni, conobbe le poesie di Goethe, ebbe tra le mani il suo *Faust* e ne musicò la scena di Margherita all'arcolaio. Una bella copia di questo Lied reca la data del 19 ottobre 1814 – e si è soliti legare simbolicamente a questa data la nascita del Lied romantico con pianoforte. Schubert, come i suoi amici, era consapevole di aver realizzato con questo Lied qualcosa di nuovo. Quando sette anni più tardi, nell'aprile 1821, il compositore diede alle stampe il Lied (apparve come "op. 2" poco dopo l'*Erkönig* "op. 1") fece pubblicare sulla rivista viennese «Der Sammler» un breve testo introduttivo, redatto forse dal suo amico Joseph Hüttenbrenner. Nel testo si dice:

lo stato di Gretchen, in cui si alternano le emozioni e le sensazioni dell'amore, del dolore e della gioia, è descritto in modo toccante dalla musica di Schubert [...]. Nella composizione, inoltre, anche la voce del pianoforte, che nell'esprimere il moto dell'arcolaio si fa tanto felicemente sfumata, e il magistrale sviluppo del motivo, sono eccellenti. Al piccolo Lied *Gretchen am Spinnrade* vanno insomma riconosciute originalità e inimitabilità pari all'*Adelaide* di Beethoven e all'*An Chloe* e all'*Abendempfindung* di Mozart [Waidelich 1993, pp. 74 sgg.].

Diversi sono gli elementi degni di nota, in questa breve e apparentemente modesta recensione: in primo luogo, l'autore mette in evidenza la

pari dignità delle parti di canto e pianoforte. La parte di canto è veicolo dell'affetto (dello «stato di Gretchen»), il pianoforte caratterizza la scena (col «moto dell'arcolaio»), e inoltre struttura la composizione (il motivo viene «sviluppato»). L'autore della recensione rimanda poi a dei modelli: non ai compositori, tuttora normativi per la teoria del Lied, della Scuola liederistica berlinese – per esempio a Zelter o al tardo Reichardt, nei quali si potevano rinvenire lavori analoghi – ma a compositori viennesi, a Mozart e Beethoven. Sono autori per i quali nemmeno i viennesi dell'epoca avrebbero mai pensato in primo luogo ai *Lieder*, ma semmai a elementi della composizione classica, cui si associano spesso concetti come “sviluppo di un motivo”. Infine l'autore della recensione rimanda all'alternanza di emozioni e sentimenti («amore, dolore, gioia») che rende il Lied inadatto alla forma strofica. Ma quando poi egli rimanda a lavori analoghi, si tratta di *Lieder* non solo *durchkomponiert*, ma che al tempo stesso si rifanno al modello del teatro musicale: l'*Adelaide* di Beethoven è una piccola aria, *An Chloë* di Mozart invece potrebbe esser stato scritto per un *Singspiel*. E anche *Gretchen am Spinnrade* di Schubert è del tutto a misura teatrale.

Il Lied di Margherita (dal *Faust*, parte I, scena xv), diversamente per esempio dalla sua ballata *Der König von Thule* («Il re di Thule», anch'essa musicata da Schubert, ma come Lied strofico), non è un vero Lied. È piuttosto un monologo che spesso assume tratti liederistici, dal momento che Margherita lo canticchia fra sé e sé al ritmo dell'arcolaio. Esso si configura inoltre come canto ciclico, giacché dopo ogni fase di grande emozione Margherita riprende il monotono lavoro della filatura. Nascono così dieci strofe molto brevi, di quattro versi ciascuna, che non appaiono però come strofe di Lied, e neppure potrebbero venir musicate come tali (perfino se il compositore, come Schubert fa spesso, avesse voluto riunire più strofe a formare un Lied), poiché l'intero monologo è articolato, dalla duplice ricorrenza della strofa iniziale, «Meine Ruh ist hin | mein Herz ist schwer, | ich finde sie nimmer | und nimmermehr» [«La mia pace è perduta | il mio cuore è pesante | io non la ritroverò più | mai più»; Goethe 1991, I, pp. 172-75], in tre parti disuguali (3 + 4 + 3 strofe); una prima che esprime l'inquietudine interiore di Margherita, una seconda che descrive l'amato, e una terza in cui l'inquietudine cerca una risposta, che però non giunge. Le tre parti rispecchiano quindi un processo interiore che si pone in contraddizione con il principio di un canto ciclico. Alla fine del Lied manca quindi in Goethe il consueto ritornello, il monologo resta aperto (la scena richiede una prosecuzione, che difatti si realizza). Di conseguenza esso è aperto nel senso schlegeliano del termine, foriero di “riflessioni potenziate”, romantico.

Che cosa fa di tutto questo Schubert? Se intendeva scrivere un Lied in cui – per dirla con Nägeli – «ritmo del linguaggio, del canto e dell'accompagnamento strumentale» si fondessero in «un tutto artistico più alto», doveva rendere manifeste anche nella composizione, nel rapporto fra testo e

melodia, fra melodia e accompagnamento, le contraddizioni insite nel testo. Anzitutto, egli intensifica la contraddizione formale. Se Goethe ha scritto un monologo che assume la forma di un Lied, Schubert scrive appunto un Lied che si dilata a una piccola aria (e nel farlo si richiama, come abbiamo visto, a Beethoven e a Mozart). Conformi al Lied sono in lui il *ductus* melodico, soprattutto nella strofa che costituisce il ritornello, e la serrata articolazione formale (che segue la struttura del testo); conforme all'aria è la tessitura vocale (la nota più acuta *la*₄ è un'ottava sopra la nota centrale della strofa-ritornello); conformi all'aria sono anche i crescendo molto dilatati alla fine della seconda e terza parte, e infine (e soprattutto) le ripetizioni testuali nello *stretto* della terza parte. La strofa-ritornello di Goethe si differenzia sostanzialmente dal consueto ritornello di un canto ciclico: egli intende infatti scrivere un monologo "aperto" – e così anche il ritornello è già aperto. L'interrogativo che insorge nell'ascoltatore: perché il cuore sia "pesante" e la "pace" tanto irrimediabilmente perduta, non riceve risposta, o riceve solo una risposta evasiva. Schubert procede così: la strofa modula, passa da *re* minore a *do* maggiore, da *piano* a *forte*, desta aspettative che non vengono appagate; un interludio pianistico riconduce sì nuovamente al punto di partenza, ma solo per dar modo al compositore di citare ancora una volta il ritornello all'inizio della strofa successiva, per poi prorompere nel vero e proprio monologo, passando dal modo del Lied a quello dell'aria (cfr. fig. 1).

Schubert lega le singole parti con una figurazione unitaria che permea l'intero Lied: un singolo motivo viene «sviluppato», ci dice il testo della recensione su «Der Sammler». Qui Schubert, anche questo ci dice la recensione, è stimolato dal «moto dell'arcolaio»: la mano destra del pianista esegue un moto rotatorio uniforme, monotono (appunto la ruota dell'arcolaio), la sinistra invece gli imprime impulsi ritmici regolari, come i piedi della ragazza che azionano la ruota. Se qui Schubert si riferisce alla scena in modo illustrativo, ci presenta però al tempo stesso un modello tipico di quei Lieder e arie che lavorano con figure di movimento uniformi. Mentre questi canti, nell'epoca precedente e nei contemporanei di Schubert, si articolano solitamente su due livelli – a una parte di canto pacata si lega, nell'accompagnamento, un movimento caratteristico – in Schubert essi sono assai spesso a tre livelli: alla parte di canto e alla figura di movimento (di solito ritmicamente indifferenziata) si aggiunge un basso che struttura ritmicamente queste figure. Ne risulta una certa autonomia dello strumento: nei Lieder a due livelli, dove l'"accompagnamento" per definirsi ritmicamente e metricamente necessita della parte di canto, senza quest'ultima esso risulta insensato; se invece trova questa definizione già in sé (in questo caso nel basso) risulta, anche se preso da solo, in certo qual modo completo. Lo si potrebbe eseguire senza la parte di canto, e si otterrebbe un pezzo che qui ricorda un preludio (forse un po' prolisso).

I tre parametri di cui parlava Nägeli sono in effetti equilibrati: il testo conferisce al Lied la sua struttura. Il testo di un Lied si differenzia da quello di un'aria fondamentalmente per il fatto che il testo di un'aria riproduce un modello formale dato, deve permettere al compositore un "da capo" o una "cabaletta", mentre il testo di un Lied è libero nella forma; nella sua

Figura 1.

Schubert, *Gretchen am Spinnrade*, mis. 1-9.

Nicht zu geschwind (M.M. $\text{♩} = 72$)

Mei - ne Ruh ————— ist

4 hin, ————— mein Herz ————— ist schwer. ich

7 fin - de, ich fin - - - de sie nim mer und

cresc. *f*

disposizione formale ogni Lied è quindi un *unicum*. La parte di canto è elaborata, richiede una voce esperta, e fornisce al testo la vera e propria veste musicale. Il pianoforte però illustra la scena. Come nel *Faust* il poeta associa il testo di Margherita a una scena determinata, che di per se stessa fornisce un'immagine conclusa, così il musicista la fa cantare su un "accompagnamento" che conferisce al canto una dimensione supplementare (ciò vale anche quando questo accompagnamento non rispecchia al tempo stesso un'immagine definita).

Schubert d'altronde non si attiene rigorosamente alla concezione goethiana del testo: lo interpreta liberamente, anche se non ne intacca l'andamento in modo particolare, e comunque non in modo che l'autonomia del parametro "testo" ne risulti inficiata. Come si è visto, egli scrive un Lied dai tratti ariosi, ma non una scena musicale nel senso di musica di scena. Il Lied segue perciò leggi proprie: Goethe poté concludere la sua scena in modo tale che doveva necessariamente seguirne un'altra. Schubert non può (ancora) farlo. Al Romanticismo era sì familiare il concetto di "frammento" come espressione di un'arte che stimola il fruitore a riflessioni sempre più altamente potenziate – ma ciò che era lecito e possibile alla poesia (e anche alle arti figurative, che a tal proposito si richiamavano al "torso" antico) non valeva per la musica. All'epoca di Schubert essa doveva ancor sempre concludersi formalmente – anche se non di rado poteva mettere in dubbio tale conclusione con inflessioni armoniche nelle ultime battute di un postludio. Il Lied di Schubert è qualcosa a sé. Egli non vuole (e non può) farlo terminare con lo *stretto*, con un'elusione (gli ultimi versi del testo goethiano – «an seinen Küssen vergehen sollt!» («dovessi morire dei suoi baci!» [Goethe 1991, pp. 174-75]) – li musicò con un salto alla nota più acuta del Lied e in *fortissimo*). Egli riconduce quindi il Lied alla sua base e alla dinamica fondamentale (*pianissimo*), ripete poi ancora una volta i due primi versi della strofa-ritornello, e fa così del Lied un canto effettivamente ciclico. Infine, nel postludio, lascia estinguere anche gli impulsi di movimento. L'amato è lontano, il bacio solo illusione. Il Lied si chiude come era lecito aspettarsi – ma l'ascoltatore continuerà a riflettere, a chiedersi perché un canto d'amore tanto appassionato debba concludersi tanto malinconicamente.

3. *Tipi di Lied.*

Ci siamo qui occupati di un Lied *durchkomponiert* per eccellenza, a cui le tesi di Nägeli si applicano in modo particolarmente calzante. E tuttavia egli stesso può aver avuto in mente proprio il Lied strofico. È pertanto necessario che, prima di dedicarci all'ulteriore evoluzione della storia del Lied ottocentesco, ci occupiamo del rapporto in cui si pongono l'uno rispetto all'altro i singoli generi di Lied. Si dovrebbero allora distinguere da un lato

il Lied *durchkomponiert* e i diversi tipi del Lied strofico, dall'altro però anche quei tipi di Lied da cui intorno al 1800 presero le mosse la teoria e l'estetica musicale. Se ci occupiamo di questi ultimi, abbiamo fondamentalmente a che fare con due categorie: quelle che partono dalla funzione del Lied, e quelle che si orientano a caratteristiche della tecnica compositiva.

Così, nella prima parte del suo articolo dedicato al Lied, Sulzer [1792-1794, pp. 255-58] distingue Lieder per la chiesa («canti spirituali»), Lieder «che mirano al risveglio e al rafforzamento di nobili sentimenti nazionali» (cioè Lieder marziali, ma anche politici), «canti morali», «canti di lamento» e Lieder conviviali. Nella seconda parte dell'articolo, dedicata in modo particolare alla musica, Sulzer descrive poi anche le caratteristiche musicali che conseguono da tali elementi specifici (canto liederistico «corale», Lieder dalla struttura ritmica – soprattutto i Lieder marziali e quelli da ballo – tendenza alla fuga e al canone nel Lied conviviale). Certo, una simile articolazione dei Lieder in base alla loro funzione coglie solo perifericamente il Lied romantico con pianoforte: in esso vi sono, è vero, Lieder spirituali e conviviali, di lamento e persino marziali; ma – a differenza dei Lieder a cui pensa Sulzer – essi non sono scritti né per la chiesa né per l'esercito, ma sempre per la casa borghese, o semmai per l'esecuzione in un più vasto ambito privato, in salotto o in sala da concerto, dove si mischiano i Lieder appartenenti a tutti questi generi. Il tipo di poesia ha dunque un concreto influsso sulle composizioni solo nella misura in cui ha direttamente a che fare con l'affetto del Lied. Il compositore, se per esempio musica un «Lied marziale», citerà l'«impostazione ritmica», la marcia (come Schumann cita la *Marsigliese* nel Lied su versi di Heine *Die beiden Grenadiere* op. 49 n. 1), oppure si rifarà a una danza (come di nuovo Schumann nel primo Lied del piccolo ciclo da Heine, *Der arme Peter* op. 53: qui egli cita un *Ländler*). Ma tutte queste citazioni non costituiscono più un genere liederistico a sé – determinano piuttosto il carattere individuale di un Lied.

In base ai generi poetici, vi sono poi differenze che all'inizio del secolo non vengono ancora attribuite al Lied: l'ode, l'inno, la ballata, la romanza, l'idillio, la poesia didascalica. I compositori – e ciò vale anche per quegli autori che si pongono nel solco della tradizione del «Lied berlinese», come Reichardt e Zelter – collegano a questi concetti idee di volta in volta diverse di «messa in musica», di intonazione musicale di un testo. Di conseguenza all'inizio del secolo apparvero spesso raccolte liederistiche dal titolo *Lieder und Gesänge* («Lieder e canti») in cui «Lied» era inteso in senso stretto come intonazione di una poesia a carattere lirico. Queste poesie possedevano perlopiù una struttura strofica regolare, semplice (e dunque ad esempio l'ode strofica, su modello classico, non rientrava in questo novero), mentre i generi residui si potevano (o meno) organizzare regolarmente in una struttura strofica pura e semplice. La teoria moderna che, in base al trattamento della strofa distingue i Lieder in strofici, strofici variati e *durchkomponiert*,

corre parallela alla più antica tipologia, ma non la soppianta. Essa designa l'approccio dei compositori al testo, mentre il tipo più antico di distinzione si orienta piuttosto a tradizioni e modelli poetici. Ci occuperemo anzitutto delle fondamentali tecniche compositive, per poi dedicarci al problema del rapporto in cui esse si pongono rispetto ai generi tradizionali.

All'inizio del secolo, il Lied strofico si conformava ancora perlopiù a modelli concepiti dai compositori delle scuole liederistiche berlinesi: la ritmica era collegata al metro della poesia, scandiva i versi prolungando regolarmente le sillabe accentate sui tempi forti della battuta, o perlomeno correlandole ad essi. Si evitavano così accenti specifici, che di solito avevano un senso soltanto nella prima strofa. Naturalmente ciò significava anche che non erano consentiti ampi prolungamenti di singole note ed estesi melismi. E tuttavia anche piccole canzoni senza pretese presentano spesso caratteristiche specifiche del Lied "poliritmico".

Un esempio di questo tipo è il piccolo ma famoso Lied di Felix Mendelssohn-Bartholdy *Gruß* («Leise zieht durch mein Gemüt» op. 19 n. 5), su una lirica di Heinrich Heine. Il testo («Leise zieht durch mein Gemüt | Liebliches Geläute; | Klinge, kleines Frühlingslied, | Kling' hinaus ins Weite» [«Lieve passa per l'anima mia | una dolce melodia; | suona, canto di primavera, | suona e diffonditi tutt'intorno»] [Massarotti Piazza 1989, p. 138]) è costituito da due strofe di quattro versi ciascuna, che – come accade per molte strofe di canti popolari – combinano in alternanza regolare versi quaternari e ternari con cadenze "sorde" e "sonore": – U – U – U – | – U – U – U | – U – U – U – | – U – U – U – U. Se si declamano questi versi in base al senso, nella seconda strofa si accenteranno altre parole più fortemente o debolmente che nella prima (l'inizio della prima strofa, «Leise zieht», lo si leggerà, secondo il modello, come – U –, invece l'inizio della seconda, «Zieh' hinaus» come U U –); ma se si parte dal modello metrico, allora tutti i versi fra loro corrispondenti appaiono uguali. E Mendelssohn ha musicato il testo proprio così: ogni sillaba riceve una croma, ogni sillaba accentata nella cadenza una semiminima. Nessuno si turba alla declamazione risultante, che a rigore sarebbe "insensata" (cfr. fig. 2).

Da qui pare che fondamentalmente la musica – come nei Lieder della Scuola berlinese (e si tenga presente che Mendelssohn era un allievo di Zelter) – non sia altro che un'intensificazione delle strutture ritmico-metriche già inerenti alla poesia. A ciò corrisponde in certo qual modo anche la struttura melodica: le sillabe accentate stanno solitamente più in acuto di quelle non accentate. Peraltro, con la sua estensione di una decima la melodia oltrepassa già ciò che era consueto per il canto popolareggiante. E nella di-

Figura 2.

Mendelssohn, *Gruß* (completo).

Andante

p

1. Lei - se zieht durch mein Ge - müt lieb - li - ches Ge - läu - te;
 2. Zieh hin - aus bis an das Haus, wo die Veil - chen sprie - ßen;

klin - ge, klei - nes Früh - lings - lied, kling hin - aus ins
 wenn du ei - ne Ro - se schaut, sag, ich laß sie

Wei - - - te.
 grü - - - ßen.

pp

sposizione melodica essa consegue inoltre una struttura autonoma: evita la tonica (il *re*₄ alla battuta 7 non è armonizzato come tonica, ma come quinta della sottodominante) e ottiene così una certa "sospensione", che ben si attaglia al "saluto" (*Gruß*), il quale nella poesia va in cerca dei propri destinatari. Inoltre la parte di canto modula, passando indipendentemente (tramite propri arpeggi, battute 9-10) attraverso *si*₄ maggiore (la sottomedianta estranea alla scala, quindi molto remota in un Lied così breve) a *mi* minore, una tonalità piuttosto insolita. Da un Lied "di tono popolareggiante" ci si sarebbe aspettati semmai una modulazione alla dominante (*la* maggiore) o alla relativa minore (*si* minore). La parte di canto costruisce pertanto strutture proprie, è dunque non subordinata, ma coordinata al testo, opera come parametro a sé.

Ciò diviene ancor più evidente se si considera la parte strumentale: autonomo è qui non solo il preludio, dominato da una formula di saluto, ma anche l'"accompagnamento" della parte di canto. Esso è – come in Schubert – strutturato a due strati: alla parte superiore udiamo note stazionarie, ritmicamente indifferenti, probabilmente evocate dall'idea della "dolce melodia" (testo della prima strofa, battute 7-8), inizialmente su *re*₃, che poi passa, in concomitanza con la modulazione a *si* maggiore, a *mi*₃, e conclude infine nel basso (forse rispondendo all'esortazione «*kling' hinaus ins Weite*» alla fine della strofa). Il basso integra questo con un proprio "bordone", un profondo, reiterato *re* grave, con cui il Lied aveva già esordito nel preludio. Così, anche lo strumento ha – nel corso di tutto il Lied – compiti propri di illustrazione e commento del testo. A differenza di quanto accade in Schubert, il basso non è però in grado di definire ritmicamente la parte acuta. È anzi altrettanto ritmicamente indifferente quanto quest'ultima. A ciò provvede il testo insieme alla parte di canto, costruita sul metro. Quest'ultimo non può qui sussistere da solo, al pari di tutti i parametri che costituiscono il Lied "poliritmico" – solo dall'armonia nasce il «nuovo "tutto" artistico» auspicato da Nägeli.

Nel "Lied strofico variato" il compositore si concede, variando la composizione secondo lo sviluppo della poesia, di intervenire anche sulle irregolarità della struttura strofica, di appianare i contrasti che avrebbero potuto insorgere attenendosi rigorosamente alla melodia della strofa com'era musicata in origine. Nel far ciò, egli prende in considerazione – lasciando peraltro invariata la composizione – anzitutto e solamente varianti nella declamazione, e precisamente nel modo che nel Lied strofico semplice ci si aspettava di solito dal cantante. All'inizio dell'Ottocento questi aveva ancora, anche nel Lied, ampia libertà nei confronti della partitura, manoscritta o a stampa: poteva abbellirla in determinati punti, poteva (anzi doveva) adattare nelle singole strofe il tempo e la dinamica al contenuto del testo, e suddividere o prolungare le note scritte a seconda del metro del verso, al fine di evitare una declamazione scorretta. Per scongiurare arbitrî eccessi-

vi, il compositore stesso prese poi a indicare tutto ciò. Così, nel Lied *Frühlingsglaube* (op. 9 n. 8) Mendelssohn prescrive sui versi della seconda strofa, «Nun blüht das fernste, tiefste Tal» [«Ora fiorisce la valle più lontana e profonda»], una variante declamatoria alle battute corrispondenti della prima strofa, «O frischer Duft! O neuer Klang!» [«O fresco profumo! O rinnovata armonia!»]. La cesura, necessaria nella prima strofa dopo la quarta sillaba, dopo il punto esclamativo, spezzerebbe nella seconda la parola «fernste» – la cesura (meno significativa) si trova qui solo dopo la quinta sillaba.

Varianti di questo genere non mutano nulla di essenziale nella composizione del Lied – anche quando sono considerevolmente più cospicue; rientrano in un certo modo nell'ambito della prassi esecutiva, nella competenza del cantante. Altro è quando il compositore si occupa di modificare la struttura strofica o l'affetto del testo, intervenendo quindi nella concezione musicale della composizione e anche dell'accompagnamento. Schubert per esempio lo fa (soprattutto nei primi Lieder) quando inserisce tra alcune strofe due battute (e più tardi ripete un verso) per render giustizia allo spostamento di cesure entro la strofa (nel *Lied aus der Ferne*, prima versione del luglio 1814, D. 107), o anche quando inserisce fra le altre una strofa strutturata a mo' di recitativo (in *Der Abend*, D. 108, anch'esso del luglio 1814): qui, tra le strofe 3 e 5, la quarta strofa è in recitativo.

Se le varianti si fanno più estese e consistenti, il "Lied strofico variato" si avvicina al Lied *durchkomponiert*. Nell'*Abendlied für die Entfernte* [«Serenata per l'amata lontana»] di Schubert, su testo di August Wilhelm Schlegel (D. 856, composto nel settembre 1825), le prime due strofe, in cui il poeta parla dei sentimenti che lo legano "all'amata lontana", sono composte in tono idilliaco, in "movimento moderato", in *fa* maggiore, la tonalità tradizionale dell'idillio, e in un cullante tempo di 6/8. Ma nella terza strofa il poeta volge il pensiero all'universale: «Wenn Ahnung und Erinnerung | Vor unserm Blick sich gatten [...] | Ach, dürften wir mit Träumen nicht | Die Wirklichkeit erwerben [...]» [«Quando presagio e ricordo | si confondono dinanzi al nostro sguardo [...] | Ah, se a noi non fosse dato | intrecciare la realtà coi sogni [...]»]. Questi sono concetti fondamentali del Romanticismo: il presente precedentemente descritto riunisce in sé «presagio e ricordo», futuro e passato, e fa di tutto un sogno. Nella nostra poesia il cantante supera così la "lontananza". Schubert sente di non poter musicare questa strofa come le restanti – le conferisce un maggior peso, un'altra coloritura, porta la melodia in minore. Per il momento ciò significa soltanto una sesta minore, anziché maggiore, in una melodia altrimenti invariata.

Ma poi le modulazioni nella strofa originaria, modulazioni che Schubert non può semplicemente trasferire nella strofa in modo minore, costringono a variazioni più consistenti. La strofa si presenta ora come una variazione in minore entro un ciclo di variazioni. Varia anche la parte del pianoforte:

essa non solo segue la parte di canto, la sua armonia più dilatata, ma cerca anche una nuova tonalità, più equilibrata, per gli interludi. Nell'ultima strofa Schubert ritorna infine all'originaria melodia in maggiore, sebbene anche questa strofa sia di carattere universale (il poeta trae qui le conseguenze dalla strofa precedente, che tratta di come la nuova realtà creata da «presagio e ricordo» sia imperitura). Schubert avrebbe anche potuto limitarsi a far seguire alle due strofe in maggiore due strofe in minore. Se non lo fa, è verosimilmente per ragioni musicali: egli desidera presentare ancora una volta, a distanza ravvicinata, il contrasto maggiore/minore – ora però, dal momento che la conclusione in maggiore è in certo qual modo obbligata, lo fa in successione inversa, minore/maggiore. In tal modo, collegando la strofa finale più universale in minore con la strofa più personale in maggiore, Schubert riferisce nuovamente l'universale al personale, restituisce alla discrezione del cantante, che ne è titolare, il tono dei sentimenti. La combinazione tra minore iniziale e maggiore finale appare così nell'ultima strofa come una naturale conseguenza delle precedenti, un'antitesi assai marcata da cui l'ascoltatore (Schlegel: «tramite riflessioni sempre più altamente potenziate») ricava la sintesi. Così, la forma del "Lied strofico variato" offre a Schubert l'opportunità di comporre un Lied romantico che stimola la riflessione.

Se il tipo del "Lied strofico variato" sopra descritto ricorda il principio strumentale della variazione, il "Lied a strofe alternate" ricorda quello del rondò: qui si alternano regolarmente una o due strofe (perlopiù affini per affetto e tipo agogico), e non di rado si ha l'impressione che al compositore stia soprattutto a cuore evitare la monotonia. Così, per esempio, nel Lied di Schubert su testo di Goethe *Der Musensohn* (D. 764, composto nel dicembre 1822) troviamo strofe agitate in *sol* maggiore che si alternano con altre un poco più pacate in *si* maggiore. Il vivace movimento in tempo di 6/8 viene mantenuto invariato, come pure il modello ritmico di base, ma mancano nella strofa alternata quegli accenti che nella strofa principale mettono in rilievo le note più acute di ogni battuta. La modulazione è legata allo spostamento dell'affetto fondamentale nelle strofe alternate: in Schubert – come in misura via via crescente in molti compositori del XIX secolo – la sopramediante maggiore sostituisce spesso la dominante, e allo stesso modo si comporta la sottomediante maggiore con la sottodominante; inoltre il ritorno alla sopramediante non di rado esprime una visione sognante, quello alla sottomediante invece esprime l'incamminarsi verso il sepolcro e la morte. Qui la prima strofa della poesia descrive la concreta situazione del cantante, che vaga in uno scenario di ghiaccio e neve, la seconda invece tratta dell'attesa della primavera. La terza torna alla realtà, la quarta evoca la danza di Calendimaggio e quella conclusiva accenna a ciò che realmente sta a cuore al cantante: riposare «ihr am Busen» [«sul seno di lei»]. Questa è ovviamente un'attesa ancor più intensa – ma il principio del rondò richiede il ritorno alla strofa principale. E dal momento che realtà e sogno di fat-

to si compenetrano in tutte le strofe (esclusa forse la prima), Schubert resta fedele al modello musicale.

4. *Ballate e inni.*

I tipi di composizione liederistica qui descritti si ritrovano nei generi del Lied già individuati dai teorici all'inizio del XIX secolo. È vero che, oggi come allora, si associa al Lied strofico soprattutto il canto lirico, ma anche ballate e romanze potevano essere tanto Lieder strofici puri o variati quanto Lieder *durchkomponiert* – dipendeva soprattutto dalla loro dimensione. Se invece inni, odi, elegie e idilli erano più spesso *durchkomponiert*, ciò si doveva ai metri più complessi di versi e strofe di tali generi poetici. Illustreremo questo fenomeno con esempi tratti dall'ambito delle ballate e degli inni.

Con il termine “ballata” – un genere antico, ma tornato a nuova vita nella seconda metà del XVIII secolo – si intendeva nell'Ottocento una poesia narrativa scritta in «metro lirico» [Koch 1802, col. 212], cioè con articolazione strofica, e legata da rime, una poesia che ama il «misterioso, senza essere mistica» [cfr. Goethe 1902, p. 223]. Ciò vale anche per la romanza – ma da quest'ultima ci si aspettava altresì «uno stile estremamente ingenuo e semplice» [Koch 1802, col. 1271]. La romanza è pertanto adatta all'opera e al Singspiel, e tuttavia, con la sua struttura perlopiù strofica, si differenzia chiaramente dall'aria, appare per così dire un pezzo fuori programma. La ballata invece ha una forma del tutto libera (secondo Goethe essa può cominciare in modo lirico, epico, drammatico, e proseguire mutando a piacere la forma) e spesso è così estesa che già verso fine Settecento si esitava a musicarla stroficamente, benché a quel tempo si ritenesse che questa fosse la sua forma ideale. Ciò poteva valere per ballate più brevi, liriche, sul tipo della romanza, come si potevano ascoltare spesso anche a teatro (si pensi per esempio all'*Erlkönig* di Goethe, che venne inserito nel suo Singspiel *Die Fischerin*, e che Corona Schröter musicò come Lied strofico [cfr. Friedlaender 1896, I, p. 64]). Per evitare invece un'eccessiva monotonia nel caso di ballate estese, si fece dapprima frequente ricorso all'alternanza di due o più melodie strofiche come fece ad esempio Reichardt musicando la *Lenore* di Gottfried August Bürger, che all'epoca veniva ritenuta il prototipo della ballata. Anche questo parve tuttavia insoddisfacente. Funse allora da guida il tentativo di Johann Rudolf Zumsteeg di scrivere ballate su modello della cantata solistica per voce e basso continuo, intrecciando insieme generi diversi del canto solistico – ariosi, ariette e “scene” *durchkomponiert* in diverse tonalità e tempi, spesso uniti l'un l'altro da semplici recitativi – anzi includendovi persino Lieder strofici (come residuo della ballata musicata stroficamente: nella famosa ballata su testo di Bürger *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain*, 1790, Zumsteeg collega in questo modo fino a sette strofe delle 38 complessive).

Zumsteeg fu poi il modello dichiarato delle ballate di Carl Loewe, senza dubbio le più amate nel XIX secolo [Dürr 1997]. Quest'ultimo si rifece in parte direttamente alle ballate di Zumsteeg, pur applicandovi tecniche nuove (nell'*Archibald Douglas*, su testo di Theodor Fontane, è per esempio con le reminiscenze motiviche, predilette soprattutto nell'opera e nel poema sinfonico, che egli collega i pezzi sparsi); in parte però fece propri anche procedimenti compositivi che iniziavano ad affermarsi nel Lied lirico in senso stretto – soprattutto quando si trattava di ballate più brevi, sul tipo della romanza. La sua intonazione dell'*Erlkönig* di Goethe (1818) presenta per esempio tratti della cantata, dal momento che egli contrappone i singoli personaggi della ballata (il padre, il bambino, il re degli elfi) tramite procedimenti compositivi, ritmi, armonie, modalità di canto caratteristici, propri di ciascun personaggio. Ma i singoli passaggi sono collegati da una tonalità uniforme (*sol* minore), da un tempo in larga misura unitario di 9/8, e da figure di tremolo costantemente reiterate, che creano un'atmosfera sinistra e spettrale. L'incessante movimento di spinta in avanti – suscitato dalla domanda del preludio: «Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?» [«Chi cavalca a quest'ora nella notte e nel vento?»] – è interrotto solo quando parla il re degli elfi. Allora la ballata e il flusso del racconto per così dire si arrestano – si ha l'impressione di un'irruzione dell'irreale in un'azione del tutto reale. All'ascoltatore resta il compito di conciliare la realtà e il "misterioso" – nuovamente l'opera è "frammento" che giunge veramente a compiersi solo grazie alle «riflessioni sempre più altamente potenziate» dell'ascoltatore.

La forma di ballata libera creata da Zumsteeg si rivelò poi un modello proficuo anche per i restanti, summenzionati generi di poesia lirica a più strofe, anche quando si trattava di strofe irregolari, o di poesie liberamente strutturate *tout court*: anche qui, essa permetteva di collegare parti strofiche, variate o meno, con parti ariose e liberamente *durchkomponiert*, e forniva al compositore la possibilità di organizzare come Lieder sezioni di una certa ampiezza tratte da poesie epiche più ampie (analogamente a come un tempo i madrigalisti italiani si erano serviti dell'*Arcadia* di Sannazaro o della *Gerusalemme liberata* di Tasso). Così, Schubert trasse dalla poesia epica in esametri *Elisa* di Johann Ladislaus Pyrker una sezione di nove versi, che pubblicò come grande inno *durchkomponiert* intitolato *Die Allmacht*.

In definitiva, un solo genere poetico-musicale mantenne ancora una certa autonomia: la declamazione. Essa fu fondata, e anche teoricamente legittimata, da Johann Friedrich Reichardt, in certo qual modo sulla scorta del melologo (in cui voci recitanti declamano testi, mentre gli strumenti le accompagnano). Qui il cantante declama perlopiù odi e inni d'una certa ampiezza, poesie di alto livello qualitativo, meditative, che trapassano liberamente dal recitativo nell'arioso, per poi tornare al recitativo. Nel farlo, egli segue il testo in ogni dettaglio, mentre il pianoforte illustra ciò che acca-

de nella poesia. Un esempio di questo genere è l'intonazione musicale di Reichardt del *Prometheus* di Goethe (pubblicata nel 1809 nella raccolta *Goethe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen*: si noti che il titolo distingue fra generi poetici). Essa funse a sua volta da modello per la musica schubertiana sullo stesso testo (D. 674, ottobre 1819), e di conseguenza per un gran numero di suoi Lieder analoghi (tra cui *Grenzen der Menschheit* – D. 716, marzo 1821 –, che va ascoltato come una sorta di risposta al *Prometheus*).

5. Linee di sviluppo.

Nel corso dell'Ottocento gli equilibri fra i parametri del Lied "poliritmico" si modificano poco per volta. Naturalmente non si trattò di un mutamento improvviso: già nel Lied schubertiano vi erano, oltre a Lieder tradizionali in cui dominava il testo (si pensi a Lieder strofici come *Heidenröslein* su testo di Goethe, D. 257, ma anche alle summenzionate "declamazioni"), Lieder in cui venivano in primo piano forme musicali autonome, in cui forma e sviluppo dell'opera non derivavano più dalla poesia; si trattava per esempio di Lieder da ballo, ma anche di Lieder che si rifacevano al modello di un'aria o di forme strumentali minori, come per esempio il rondò: già nel Lied a strofe alternate operano spesso principi di contrasto musicale, piuttosto che idee contenutistiche suggerite dal testo. Tuttavia, si constata che dalla metà del secolo i principi del procedimento compositivo "poliritmico" vigono ancora nel Lied, ma che il parametro testuale passa generalmente in secondo piano rispetto a quelli musicali, e che in seguito – e ciò non sorprende, in un secolo in cui l'interesse estetico si rivolge generalmente alla musica strumentale pura – il parametro "accompagnamento", il genericamente "strumentale", acquista maggior peso.

Nel corso del secolo questo fenomeno si palesa in tre diversi modi. Il testo come elemento costitutivo del Lied ripiega sullo sfondo quando emergono in primo piano momenti ariosi. Ne è un esempio l'ultimo dei Wesendonck-Lieder di Wagner: *Träume* («Sogni», su testo di Mathilde Wesendonck, composto nel dicembre 1857 [cfr. Dürr 1986, pp. 41 sgg.]). Wagner trasforma le due sillabe della parola eponima in un motivo a due note, un effetto-sospiro, da cui trae anzitutto l'ampio preludio del Lied, ma che determina poi anche l'ulteriore sviluppo della composizione. La parola "Träume" ritorna più volte nel testo, come "figura retorica" che introduce sempre nuove immagini, nuove idee cui si vuol dare rilievo e sulle quali la poetessa richiama l'attenzione tramite "figure" reiterate. Il musicista invece corre via veloce su queste nuove parole, come se gli premesse raggiungere nuovamente il motivo centrale che gli interessa (cfr. fig. 3).

Come in alcune arie d'opera (dove poche parole definiscono contenuto e affetto), anche qui di fatto all'ascoltatore basta capire questa parola, "so-

Figura 3.

Wagner, *Träume*, mis. 11-20.

Andante

15

"Träume"

P

Sag', welch

pp

20

wun - der - ba - re Träu - me

gni", e interpretare semanticamente il motivo ad essa associato. Wagner musicò il Lied per orchestra, e lo fece eseguire per Mathilde Wesendonck come brano sinfonico – per così dire come "Lied senza parole". Il testo poetico, il suo sviluppo, la sua forma, sono qui ormai di secondaria importanza – tutto ciò che c'è da dire l'ascoltatore lo trova esposto nei parametri musicali, il "titolo" gli è noto.

Da qui a *Lieder* in cui un singolo motivo nell'"accompagnamento" viene sviluppato in modo così intenso che l'attenzione dell'ascoltatore si sposta spontaneamente dalla parte di canto a quella strumentale, il passo è breve. "Sviluppare" a regola d'arte un certo motivo nella parte del pianoforte era già aspirazione di Schubert (cfr. *supra* a proposito di *Gretchen am Spinnrade*), ma ne risultava piuttosto una "scena", che però cedeva presto il passo alla figura cui essa era destinata (nel caso specifico Gretchen). Adesso invece i motivi possono divenire tanto caratteristici da dominare senza contrasto l'evento musicale. Nel "Lied popolare" *Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht*, del compositore svedese August Söderman (su testo di Heine, composto nel 1856-57 come ultimo Lied del ciclo *Heidenröslein*), viene presentato nel preludio un motivo bipartito, costituito da un salto ascendente di ottava e da una successiva discesa di ottava dal chiaro profilo ritmico. Esso domina tutta la prima parte del Lied e anche la sua conclusione, mentre la parte di canto si riduce quasi a un formulario di recitativo. Si tratta di un procedimento che in seguito Hugo Wolf svilupperà in modo pressoché sistematico.

Un esempio di tale procedimento si trova nei *Peregrina Lieder*, dalla prima grande raccolta liederistica di Wolf, i 53 «Mörrike-Lieder» del 1889. In *Peregrina I e II* l'argomento è l'alienazione da sé, il perdersi: il divenire una cosa sola con l'amata (la "Peregrina") priva il cantante della "casa", della protezione, del luogo in cui dimorare, dell'orientamento. Wolf rappresenta paradigmaticamente tutto questo già nel primo dei due *Lieder*, e per la precisione non nella parte di canto ma in quella del pianoforte: ritmi chiari, sostenuti, "puntati", in periodi regolari, strutturati quasi come "pietre angolari", la contraddistinguono fin dall'inizio. È come se il compositore volesse costruire una "casa", una struttura che dia sicurezza – ma questa casa non si realizza, l'arco armonico non si conclude: dopo alcune modulazioni, i ritmi collassano prima di raggiungere nuovamente la tonalità d'impianto: al loro posto subentrano motivi di breve respiro, cromaticamente discendenti. La voce recitante interpreta la rottura mediante il testo: tu, Peregrina, «reichst lächelnd mir den Tod im Kelch der Sünden» [«mi porgi sorridente la morte nel calice del peccato»]. I motivi cromatici derivano in effetti dall'attacco della parte vocale: là essa cantava alle pietre angolari della casa una melodia cromatica discendente, sincopata («Der Spiegel deiner treuen, braunen Augen» [«Lo specchio dei tuoi fedeli occhi scuri»]), contraddicendo in un certo qual modo sin dall'inizio i semplici ritmi del pianoforte. Certo, si trattava solo di una breve sezione che non si consolidava mai temati-

camente (nello sviluppo del Lied, la parte di canto retrocedeva poi a una declamazione assai tesa del testo). Un indizio musicale giunge soltanto dall'attacco melodico nel postludio del primo Lied, mediante ripetizioni, variazioni e un caratteristico procedimento compositivo strumentale: l'ascoltatore ora sa già – il calice del peccato è «lo specchio dei tuoi fedeli occhi scuri». Il Lied successivo (*Peregrina II*) vi si connette direttamente. Il preludio riprende il motivo, e nell'ulteriore sviluppo lo strumento lo esegue, ampliandolo e variandolo, e infine lo fa sfociare in un accordo diminuito, che si configura come indizio dell'alienazione (tonale), della mancanza d'un luogo.

In conclusione il messaggio del Lied emerge d'ora in poi dall'azione congiunta di contenuto del testo, *incipit* della parte di canto e parte del pianoforte – abbiamo a che fare con un Lied “poliritmico” nel senso in cui lo intendeva Nägeli. I parametri non sono però equilibrati: il vero e proprio evento musicale si sposta sul pianoforte, che assume una porzione del proprio materiale dalla parte di canto, e il cui sviluppo viene definito contenutisticamente – non formalmente – dalla declamazione del testo. Ciò che qui si prefigura rivestirà poi un ruolo importante nelle forme liederistiche del Novecento – per esempio quando Arnold Schönberg rinuncerà del tutto, nel suo *Pierrot lunaire*, a una concreta fissazione delle altezze nella parte di canto (mentre invece proprio i rapporti intervallari saranno per lui assai importanti).

Mentre in *Lieder* come quello qui descritto il peso si è tanto spostato sul parametro strumentale, in altri si mantiene un equilibrio fra parte di canto e pianoforte – solo il parametro testuale perde d'importanza. Caratteristica in questo caso è la ricerca per il Lied di forme più strumentalmente definite, che si sovrappongono alla forma del testo. Un esempio di questo tipo si rinviene nei *Vier ernste Gesänge* (op. 121) di Johannes Brahms, composti nel 1892-96. Già nel 1853 – nel suo celebre saggio *Neue Bahnen*, con cui richiamava l'attenzione del mondo musicale su Brahms – Robert Schumann aveva scritto che nei *Lieder* di Brahms si comprenderebbe la poesia anche senza conoscere le parole, sebbene una profonda melodia cantabile le compenetri tutte. In simili “*Lieder* senza parole” si rinvencono poi spesso “forme liederistiche” di musica strumentale, quelle forme cioè che secondo l'opinione comune sono omogenee al Lied, ma tuttavia sono pre-determinate, a cui il testo si adegua, ma che da esso non derivano.

I *Vier ernsten Gesängen* sono scritti su testi biblici, privi cioè di una forma lirica in senso stretto. Brahms riuscì perciò senza grossi sforzi ad adattarli alle proprie concezioni formali. Ad esempio il primo di questi brani (*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh* [«Perché un'unica sorte hanno uomo e animale»]) fa pensare a un rondò. Un ampio tema principale sviluppa la tesi di fondo (come muoiono le bestie, così muoiono anche gli uomini: *Ecclesiaste*, III). Si tratta di un tema in cui una figura analoga alla ciaccona viene ripetuta dallo strumento per sette volte. All'inizio, anche la voce esegue questa figura, ma poi va per la sua strada, declamando più che cantando,

per ritornare infine alla figura di partenza. Segue quindi una sezione vivace, virtuosistica («es ist alles von Staub gemacht» [«tutto è polvere»]), in cui voce e pianoforte si contrappongono in linee ad arco (la voce sale quando il pianoforte scende, e viceversa), poi il gesto musicale cambia bruscamente: con una serie di energici accordi il compositore sottolinea le frasi della voce, lanciandosi poi in ampi archi musicali: «Wer weiß, ob der Geist des Menschen aufwärts fahre und der Odem des Viehes niederwärts?» [«Chi può dire se lo spirito dell'uomo sale in alto e il respiro dell'animale scende sotto terra?»]. Il tema principale si ripete poi, come si addice a un rondò, con un nuovo testo: l'uomo si allieti nel compimento del proprio lavoro. Il ritorno alla figura di partenza è tanto poco condizionato dall'affetto del testo quanto dalla sua forma o da determinate figure del discorso. Il ritorno del tema principale ha motivazioni esclusivamente musicali. Infine segue ancora una volta il tema collaterale, che da ultimo sfocia in una coda: l'uomo vedrà «was nach ihm geschehen wird» [«ciò che sarà dopo di lui»]. Manca il secondo ritorno del tema principale, consueto nel rondò, giacché il Lied deve avere una conclusione aperta (con una figura interrogativa caratteristica del "Lied romantico", la chiusa sul quinto grado), così che il successivo Lied del piccolo ciclo («Ich wandte mich und sahe an alle, die Unrecht leiden» [«Mi volsi e considerai tutti coloro che [sotto il sole] soffrono ingiustizia»]) vi si connette non solo facilmente, ma in modo pressoché necessario.

Deutsch, O. E.

1964 *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Bärenreiter, Kassel.

Dürr, W.

1986 *I Wesendonck-Lieder di Richard Wagner e la tradizione ottocentesca del lied*, in L. Secci (a cura di), *Effetto Wagner. Dalla struttura alla ricezione*, Edizioni Scientifiche Italiane, Perugia, pp. 27-44.

1997 *Des Pfarrers Tochter von Taubenhain – über Zumsteegs Ballade und Loewe, in Carl Loewe 1796-1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus, Händel-Haus, Halle, pp. 372-286.*

Dürr, W., e Krause, A.

1997 *Schubert Handbuch*, Bärenreiter-Metzler, Kassel-Stuttgart.

Fauser, A.

1994 *Der Orchestergesang in Frankreich zwischen 1870 und 1920*, Laaber, Laaber.

Friedlaender, M.

1896, 1916 (a cura di), *Gedichte von Goethe in Kompositionen*, 2 voll., Goethe-Gesellschaft, Weimar.

Goethe, J. W.

1902 *Ballade. Betrachtung und Auslegung (in Über Kunst und Alterthum)*, in *Goethes Werke, Sophienausgabe*, Goethe-Gesellschaft, Weimar.

1991 *Faust e Urfaust*, a cura di G. V. Amoretti, 2 voll., Feltrinelli, Milano, I.

Hanson, A. M.

1985 *Die zensurierte Muse. Musikleben im Wiener Biedermeier*, Böhlau, Wien.

Hoffmann, E. T. A.

1814 *Kritik von F. W. Riehm, 12 Lieder aller und neuer Dichter*, in *Schriften zur Musik*, a cura di F. Schnapp, Winkler, München 1963.

Koch, H. Ch.

1802 *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt am Main, Hermann; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1964.

Massarotti Piazza, V.

1989 (a cura di), *Lieder*, Garzanti, Milano; 3^a ed.

Mendel, H.

1880 *Musikalisches Conversations-Lexikon*, 12 voll. (1870-83), Oppenheim, Berlin, VI.

Nägeli, H. G.

1811 *Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur*, in «Allgemeine musikalische Zeitung», XIII, coll. 629-42 e 645-52.

1817 *Die Liederkunst*, ivi, XIX, coll. 761-82.

Obermaier, W.

1979 *Schubert und die Zensur, in Schubert-Kongreß, Wien 1978*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz, pp. 117-25.

Reissmann, A.

1861 *Das deutsche Lied in seiner historischen Entwicklung*, Oswald Bertram, Kassd.

Schlegel, A. W.

1884 *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*, vol. I, Henninger, Heilbronn («Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts», XVII).

Schlegel, F.

1970 *Athenäums-Fragmente und über Goethes Meister*, in W. Rasch (a cura di), *Kritische Schriften*, Hanser, München, pp. 25-88, 452-72 (trad. it. parziale in *Frammenti dell' "Athenaeum"*, in F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, a cura di V. Santoli, Sansoni, Firenze 1967).

Schwab, H. W.

1965 *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770-1814*, Bosse, Regensburg 1965.

Sulzer, J. G.

1792-94 *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Weidmannsche Buchhandlung, Leipzig, 4 voll., 2^a ed.; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1994.

Universal-Lexicon der Tonkunst

1835-38 *Universal-Lexicon der Tonkunst*, Franz Heinrich Köhlern, Stuttgart.

Waidelich, T. G.

1993 (a cura di), *Franz Schubert, Dokumente 1817-30*, Schneider, Tutzing 1993, vol. I.

ROSSANA DALMONTE

Il pianoforte nell'Ottocento

1. Denominazione e ambito cronologico.

Per descrivere la vicenda del pianoforte, il suo lunghissimo e travolgente "crescendo" e il suo repentino "diminuendo", occorre fare qualche preventiva osservazione.

Prima di tutto il nome. In questo articolo si parlerà di pianoforte senza distinguere fra i vari tipi di strumento: fortepiani, pianini, cembali a martelli, piani da tavola, a coda, a gran coda, a giraffa, a sistema inglese, francese, tedesco o americano, ecc. sono tutti strumenti a corde percosse nei quali il suono si produce abbassando i tasti di una tastiera; sono tutti strumenti capaci di graduare il volume sonoro da un massimo di "piano" a un massimo di "forte". Chiameremo "pianoforte" lo strumento che lungo tutto il secolo va modificandosi attraverso l'applicazione di oltre mille brevetti, salvo qualche precisazione su caratteristiche particolari, dove ciò sia funzionale all'argomento in quel punto affrontato. Non si tratta di indifferenza rispetto alle qualità tecniche dei diversi strumenti, ma piuttosto di un adeguamento alla prassi dell'epoca: se nel 1837 l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* recensisce l'edizione di un'antologia di «Alte Klaviermusik», dal sottotitolo *Pezzi per pianoforte di celebri maestri del XVII e del XVIII secolo raccolti da K. F. Becker*, contenente brani di Couperin, Kuhnau e G. Böhm, significa che assai poca importanza veniva data alle differenze fra i meccanismi che potevano essere messi in moto da una tastiera [Schumann 1991, I, p. 517].

Un'altra precisazione riguarda il periodo scelto: per descrivere alcuni aspetti del "pianoforte nell'Ottocento" occorre allargare l'arco di tempo e considerare un secolo composto da almeno tredici-quattordici decenni. Se è vero, infatti, che i tratti caratteristici del pianoforte, della musica pianistica e della sua diffusione si definiscono nel secolo XIX, negli ultimi decenni del secolo precedente e nei primi del successivo troviamo, rispettivamente, le necessarie anticipazioni e le logiche conseguenze di quanto accaduto nel corso del secolo. Sarà quindi necessario spostare indietro o in avanti l'arco cronologico a seconda del tema affrontato.

L'allargamento, ad ogni modo, non può essere precisato con esattezza; non avrebbe senso, ad esempio, cominciare a raccontare il pianoforte partendo dalla bottega di Bartolomeo Cristofori nella Firenze del 1707, e nep-

pure prendendo in considerazione lo strumento costruito da Gottfried Silbermann per Federico II attorno alla metà del secolo XVIII, poiché sia i musicisti sia i cortigiani continuarono ancora per qualche tempo a preferire cembali e clavicordi per il suono più robusto e per la possibilità di variarlo coll'uso di registri. La vera storia del pianoforte comincia soltanto quando una certa musica non può più venire eseguita su una tastiera qualsiasi, ma richiede la sonorità di quel particolare strumento. Pare certo che le sonate di Haydn e quelle di Mozart fossero scritte per il pianoforte, ma studiosi ed esecutori sono assai discordi nel decidere su quale strumento venissero poi concretamente eseguite [Winter 1984, p. 55]. Per trovare un momento da cui iniziare la storia occorrerà dunque che qualche altro elemento, oltre la prassi esecutiva e lo stile del repertorio, venga a sostenere l'ipotesi che si tratti proprio di pianoforte e non di qualche altro strumento a tastiera.

2. *La rivoluzione pacifica.*

Dopo aver valutato i pro e i contro, proporrei di iniziare la narrazione della vicenda del pianoforte nell'Ottocento da una serata alla corte di Vienna, come ci viene riportata da uno dei protagonisti.

Sono qui da cinque giorni, scrive Muzio Clementi da Vienna il 24.XII.1781, e questa sera avrò l'onore di essere presentato alla Granduchessa, che desidera ascoltarmi al pianoforte [Plantinga 1977, trad. it. pp. 61-62].

Non era un semplice invito, non solo la curiosità di ascoltare uno dei più ammirati concertisti dell'epoca; si trattava di mettere a confronto due celebrità: il *genius loci* Wolfgang Amadeus Mozart, allora d'anni venticinque, e il cosmopolita oriundo italiano, noto proprio grazie alla sua musica per tastiera. Non sappiamo su che tipo di strumento i due musicisti si esibirono, ma il clima che si produsse durante l'incontro, così come si può ricostruire dalle testimonianze giunte fino a noi, è proprio quello tipico delle innumerevoli sfide pianistiche svoltesi durante tutto l'Ottocento per la gioia dei fan dei competitori e per quella dei commentatori più o meno di parte. Che qualsiasi tipo di tastiera abbia stimolato la competitività diretta e che dunque il confronto *ad personam* non sia una prerogativa del pianoforte è ben noto: basti pensare all'incontro fra Johann Sebastian Bach e Louis Marchand all'organo di Dresda (1717), o alla sfida fra Thomas Roseingrave e Alessandro Scarlatti al cembalo, a Venezia, qualche anno prima [Kirkpatrick 1953, pp. 30-31]. Anch'essi erano stati messi a confronto con l'obiettivo di stabilire chi dei due fosse il migliore, tanto che non si possono raccontare questi episodi senza attingere al vocabolario pugilistico o comunque sportivo, ma l'atmosfera (non solo lo strumento!) all'inizio del

Settecento dovette essere assai meno competitiva, se i protagonisti non ne fecero menzione nei loro scritti e i loro primi biografi dedicarono solo poche righe all'evento. Non così per la serata voluta dall'imperatore Giuseppe II, che fu vissuta sia dai musicisti sia dagli spettatori come qualcosa di importante, e non solo dal punto di vista artistico. Anche se non ci fu – né quella volta, né nelle gare successive – un dichiarato vincitore, un testimone oculare e competente quale il compositore Karl Ditters von Dittersdorf riferisce che l'imperatore aveva ascoltato attentamente e aveva scommesso per Mozart [Coleridge 1970, p. 251]. Ed è proprio questo tratto a rendere "ottocentesco" e "pianistico" l'episodio. È vero che lo scenario non è un salotto borghese ma la corte imperiale, tuttavia in questo caso (e qui sta la modernità del fatto) i musicisti non si esibiscono per creare un gradevole sottofondo alla conversazione degli aristocratici, non fanno da cornice a qualcos'altro, bensì sono essi stessi l'evento, il centro dell'attenzione. È forse questa la prima volta (o, almeno, la prima volta di sicuro rilievo) che il musicista non è chiamato a rendere più piacevole la serata del principe, ma è da lui osservato come personalità autonoma e degna di nota, non gli serve come tappezzeria sonora né come *status symbol*, bensì diventa lui stesso argomento di conversazione, oggetto di dibattito. Durante l'esibizione di Mozart e di Clementi Giuseppe II e i suoi ospiti non chiacchierano, non flirtano, non giocano a carte, bensì ascoltano, cercano di memorizzare tutto quello che possono, indi mettono a confronto l'abilità e il gusto dei due musicisti, la loro invenzione musicale, ciò che ciascuno di loro "ha detto". È questa forse la prima delle tante rivoluzioni che si succederanno da questo momento in poi, la più "pacifica" certamente, ma non perciò poco significativa: il musicista da servitore si trasforma in veicolo di idee, in portavoce di gusti e di mode, in propugnatore di principî, e ciò non attraverso il dispiegamento di forze imponenti come nel teatro d'opera e nel repertorio per la grande orchestra, ma attraverso il pianoforte, lo strumento più facile da suonare ai livelli inferiori e il più pronto a rispondere alle esigenze compositive dei grandi artisti, lo strumento di tutti per più di un secolo, l'eroe indiscusso dell'Ottocento. Un libro abbastanza diffuso di Eleanor Spencer Perény s'intitola *The Artist as a Romantic Hero* ed è dedicato a Liszt, ma un altro libro si dovrebbe scrivere col titolo *The Piano as a Romantic Hero*.

Ora che la cultura musicale passa attraverso le onde magnetiche, il disco e la rete virtuale, è difficile immaginare che solo qualche generazione fa era il pianoforte il mezzo col quale essa veniva espressa e diffusa. Tutta la musica del secolo venne pensata al pianoforte e perfino Wagner, il meno pianista di tutti i musicisti dell'Ottocento, componeva le sue opere sulla tastiera, come dimostrano, ad esempio, i primi schizzi del *Tristano* conservati nel Nationalarchiv der Richard Wagner-Stiftung di Bayreuth. Con ciò non si vuole sottovalutare la ricchezza dei colori orchestrali o la magia

dello spettacolo d'opera, ma soltanto ribadire il fatto che le idee espresse da Beethoven non soltanto nelle sue Sonate per pianoforte, ma, per esempio, nella *Terza Sinfonia*, o la visione del mondo che Verdi affidò a *Traviata* vennero comunicate e divennero patrimonio di milioni di persone grazie alle riduzioni pianistiche più che agli spettacoli teatrali o ai concerti sinfonici. E di ciò erano ben consapevoli i protagonisti dell'intera vicenda:

Nello spazio di sette ottave il pianoforte abbraccia l'estensione di un'orchestra; le dieci dita di un solo uomo bastano a rendere le armonie prodotte dal concorso di più di cento strumenti concertanti. Attraverso la sua mediazione si diffondono opere che la difficoltà di mettere insieme un'orchestra lascerebbe ignorate o poco conosciute. Esso sta alla composizione orchestrale come l'incisione al quadro; la moltiplica, la trasmette a tutti e, se non può rendere i colori, riproduce tuttavia le luci e le ombre. Grazie ai progressi già compiuti e a quelli che il lavoro assiduo dei pianisti raggiunge ogni giorno, il pianoforte accresce sempre più la sua potenza assimilatrice. Possiamo fare arpeggi come l'arpa, note prolungate come gli strumenti a fiato, passaggi staccati e mille altri effetti che fino a ieri sembravano prerogativa speciale di tale o talaltro strumento. Nuovi perfezionamenti già intravisti nella fabbricazione dei pianoforti ci daranno sicuramente quelle differenze di sonorità che ancora ci mancano. [...] Tuttavia, per quanto ancora ci manchi questa condizione essenziale, cioè la diversità nella sonorità, siamo già riusciti ad ottenere degli effetti sinfonici soddisfacenti, che i nostri predecessori non potevano neanche immaginare [Liszt 1979, pp. 82-83].

Molti compositori trascrissero personalmente le loro opere sinfoniche e Liszt, come Busoni, fece della trascrizione una vera opera d'arte, ma anche le più modeste "riduzioni" adatte alle limitate capacità tecniche dei (e delle) dilettanti ebbero larghissima diffusione e un impatto sociale straordinario.

E se è vero che il trascrivere, come il tradurre, è sempre una sorta di tradimento, presto ci si accorse che valeva la pena di fare le cose sul serio e di spingersi fino a scegliere che cosa trascrivere di un'opera, e come riorganizzare il materiale musicale messo a disposizione dal primo compositore, insomma che si poteva arrivare a ri-comporre l'opera, sia alla maniera geniale di Thalberg e di Liszt [Quaranta 2000], sia nei modi più modesti ma sempre imprevedibili degli innumerevoli riveditori, per esempio, di *Traviata* [Pasticci 1999].

Un altro possibile inizio per il racconto "Il pianoforte nell'Ottocento" potrebbe proprio essere il momento in cui le sinfonie di Haydn uscirono dalla residenza dei principi Esterházy e cominciano a circolare nelle case borghesi sotto forma di spartito per quattro mani. Cosa succede in questo passaggio? L'appropriazione da parte di una classe inferiore di opere commissionate da e composte per l'aristocrazia toglie loro qualche valore? Certo la trascrizione pianistica appiattisce la varietà timbrica dei pezzi, ma il loro contenuto di idee musicali, la loro eleganza formale, la finezza dei passaggi armonici e molto altro ancora poterono così diventare nutrimento per

la crescita di una dimensione culturale nella quale la musica acquistò, nel corso del secolo, sempre maggiore importanza. E se i filosofi collocano la musica in cima al sistema di tutte le arti e la considerano come "il linguaggio dell'anima", qui possiamo tranquillamente rileggere le loro asserzioni dall'angolazione del linguaggio pianistico.

3. *Il linguaggio e le forme pianistiche.*

In che momento della storia si può cominciare a parlare di "linguaggio pianistico", ossia di una scrittura che non può essere tradotta in suoni se non da quel particolare strumento? A questa domanda, già a prima vista insidiosa, si potrebbe rispondere in due modi: con gli strumenti dell'analisi musicologica si potrebbero evidenziare i tratti melodico-ritmici, le diverse densità testurali che acquistano sul pianoforte maggiore rilevanza rispetto alla loro resa su altri strumenti; oppure si potrebbe fare un'indagine sociologica e verificare quando le persone smisero di acquistare e di usare il clavicembalo e lo sostituirono con il pianoforte. Nel primo caso si può spostare molto indietro l'apparizione di un linguaggio "già" pianistico in un'epoca dominata dal cembalo; nel secondo caso, al contrario, troveremmo che "fino" alla metà del secolo (1846) un famoso editore (Hasslinger, Vienna) presentava un'opera di Liszt (i tre sonetti di Petrarca) come «für das Cembalo komponiert», ossia affidava alla grazia sottile di uno strumento a pizzico un gruppo di brani fra i più romantici e più ottocenteschi che la tastiera conosca [Schott 1985, p. 26].

Imboccando il primo percorso ci si trova subito di fronte al fatto che Beethoven, prima del 1800, aveva già scritto tredici sonate (fra le quali l'op. 13, le due op. 27 e le due op. 49), i primi due concerti e numerose variazioni su tema dato.

Mentre i primi concerti, quartetti e sinfonie sono generalmente inferiori ai capolavori dello stesso genere di Haydn e di Mozart, non si può dire lo stesso delle prime sonate. Nelle sonate per pianoforte Beethoven espresse per la prima volta l'intero ambito espressivo e le possibilità inventive che negli anni successivi avrebbe rivelato in altre forme. Le sonate del primo periodo non solo dimostrano la sua completa padronanza dello stile classico viennese, ma contribuiscono esse stesse a definirlo. L'influenza di queste opere è stata incalcolabile [Kinderman 1990, pp. 55-56].

Dunque il "linguaggio pianistico" era già pienamente affermato negli ultimi decenni del XVIII secolo. È estremamente significativo che ancor prima dell'inizio del secolo qui considerato Beethoven trovi la sua dimensione più propria nelle opere per pianoforte, ma ancora più illuminanti mi sembrano le numerose testimonianze della sua abilità improvvisativa, del suo trascendente talento nel variare all'infinito qualsiasi tema gli venisse propo-

sto [Frimmel 1968, p. 270]. L'improvvisazione, infatti, e specialmente quella che si esercita su un tema presentato all'artista dal pubblico stesso, è la chiave che apre al pianoforte la porta dei salotti più ambiti, delle riunioni più riservate. Mentre improvvisa l'artista non è un esecutore, un medium per trasformare in suoni qualcosa che già esiste grazie soltanto alle sue capacità riproduttive; in quei momenti egli inventa e crea musica davanti agli occhi degli ascoltatori che assistono "in tempo reale" alla manifestazione del genio. Nulla commuove ed entusiasma il pubblico, prima a corte poi nei salotti borghesi, come il trovarsi in presenza del processo creativo; è il magnetismo che si sprigiona dal grande mobile di legno pregiato che ognuno può toccare a decidere della carriera di innumerevoli "virtuosi" in tutta Europa, ma soprattutto nelle capitali della musica: Vienna, Parigi, Londra, Milano, San Pietroburgo. Per avere un'idea di quanti fossero attorno alla metà del secolo i pianisti affermati (probabilmente tutti anche improvvisatori), basta leggere il preciso resoconto di M. G. Friedrich, che così sintetizza la sua ricerca: «i bravissimi sono circa 2000, 1500 sono da scartare e 500 sono in preparazione» [Friedrich 1846, p. 188].

La pratica dell'improvvisazione non è né un'invenzione né una prerogativa del pianoforte; su tutti i tipi di tastiera si è sempre esercitata la fantasia di coloro che possedevano la virtù di trarre ogni volta nuove immagini musicali da un materiale preesistente, anche se nei secoli precedenti non erano perciò chiamati "virtuosi". Se non che nell'Ottocento non solo il fenomeno assume proporzioni inaudite, ma diventa anche uno dei motori profondi di un cambiamento del linguaggio e delle forme musicali. Alla Sonata, che già nelle monumentali creazioni dell'ultimo Beethoven era uscita dallo schema aureo del classicismo viennese, vengono preferite forme più brevi nate, forse, proprio dallo spirito dell'improvvisazione: non solo le Variazioni su tema, ma anche l'Elegia, il Notturmo, l'Improvisato, la Ballata, lo Scherzo, il Capriccio, la Fantasia, la Romanza senza parole, il Foglio d'album, il Pezzo lirico dal titolo descrittivo. Tutti i generi nati all'inizio dell'Ottocento, o meglio, nati a nuova vita in quel periodo, non hanno una forma precisa, ma scaturiscono da un fantasticare libero sulla tastiera che proprio nell'improvvisazione ha le sue radici. Anche brani come la Polonaise, la Scozzese, la Rapsodia (ungherese, spagnola, russa) non sono propriamente forme di danza, ma da quelle assumono soltanto alcuni caratteri ritmici o formali per trasformarli in pezzi liberi, appena connotati da un particolare sapore folklorico-nazionalistico. Non si tratta di "forme minori" né da un punto di vista della tecnica compositiva, né per il loro valore estetico; se è vero, infatti, che fu prodotto in queste forme un repertorio gigantesco senza grandi pretese artistiche dedicato alle riunioni private e modellato sulle capacità tecniche dei (delle) dilettanti, è altrettanto indubbio che in queste forme si esprime la qualità più alta del pianismo ottocentesco, dai *Valses nobles* di Schubert (1827) ai *Valses nobles et sentimentales* di Ravel (1911),

dalle *Bagatellen* di Beethoven (1802) alle *Bagatellen und impromptus* di Smetana, da *Papillons* di Schumann (1832) a *Goyescas* di Granados (1911), dai *Lieder ohne Worte* di Mendelssohn (1830) ai *Lyriske Stykker* di Grieg (1883), dall'*Aufforderung zum Tanz* di Weber (1819) alle *Barcarolles* di Fauré (1894) e così via (ognuno può ricordare altri brevi pezzi di fattura finissima, di immediato impatto emotivo, ascoltati sia in qualche salotto sia in concerto). Di alcuni compositori si sono dimenticate le opere più impegnative e sono sopravvissuti soltanto i brevi pezzi per pianoforte. Esempio in questo senso la ricezione di Franz Schubert: per molto tempo scomparso dai programmi concertistici fuori Vienna e dal curriculum degli studenti di pianoforte di tutti i conservatori, è stato da pochi decenni "riscoperto" grazie ai *Lieder* e ai piccoli pezzi pianistici. Ancora oggi il largo pubblico non sa che egli compose sedici opere teatrali, sei Messe, otto Sinfonie (per tacere della musica da camera e dei pezzi corali) e anche venti Sonate (o forse più, dal momento che il catalogo delle opere nella seconda edizione del *New Grove* ne indica ventiquattro), attorno alle quali si è aperto un aspro dibattito storico-filologico [Badura-Skoda 1990, pp. 100-138]. Ma la notizia che in questo contesto mi pare più significativa è che la prima edizione della Sonata in Mi maggiore (D. 459), pubblicata postuma dall'editore Klemm di Lipsia nel 1843, apparve non con la sua giusta intestazione, bensì col titolo di *Fünf Klavierstücke*: evidentemente l'editore, che doveva conoscere bene le idiosincrasie dei suoi acquirenti, sapeva che cinque pezzi per pianoforte si vendevano più facilmente di una sonata. Probabilmente Klemm (e i suoi clienti) non facevano gran differenza fra una composizione di Schubert e un qualsiasi altro pezzo da salotto, in quanto li utilizzavano tutti come mezzo di intrattenimento e li valutavano secondo le stesse categorie estetiche: il pubblico non cercava una musica "per l'umanità", una musica da affidare ai posteri e alla storia, bensì una musica funzionale, che doveva entrare a far parte del nuovo modo di vivere borghese. Ma le infinite, cristalline melodie pianistiche di Schubert sono sopravvissute tutte e ancora attendono di essere ricollocate nella loro giusta dimensione, da quello strumento così dolcemente vagheggiato nel Lied su poesia di Schubart *An mein Klavier* («Sanftes Klavier [...], Liebes Klavier [...], Goldnes Klavier [...] Trautes Klavier! »).

La convivenza sullo stesso leggio di un Improvviso di Schubert – uno degli ultimi (D. 935), dei più profetici pezzi schubertiani – e, ad esempio, della *Preghiera di una Vergine* di Tekla Badarewska-Baranowska non è più fastidiosa ai nostri orecchi dell'unione fra la musica di Schubert e i versi di tanti più che modesti poeti, da lui resi immortali nei *Lieder*. Eppure è proprio osservando queste luci e ombre, l'insieme di sublimità e pochezza che si può cogliere la natura del pianoforte nell'Ottocento.

E se questo è il modello del repertorio che si va formando nella prima metà del secolo, nella seconda il panorama è ancora più piatto. Le testimo-

nianze dell'epoca, recentemente raccolte da due studiosi tedeschi, ci tramandano notizie desolanti sul livello estetico delle composizioni più amate dai pianisti e dai dilettanti. Afferma August Wilhelm Ambros (1860):

Se si potessero consultare gli spartiti ammassati sui pianoforti, in nove casi su dieci, accanto a qualche fascicolo di Studi (di Cramer e di Czerny) non si troverebbe altro che Potpourri e Danze [...]. Lo stile alto è di solito rappresentato da un logoro esemplare della Sonata Patetica e della Fantasia in Do minore di Mozart, alla quale manca l'ultima pagina [...] [cit. in Ballstaedt e Widmaier 1989, pp. 342-43].

Tornando alle forme brevi, c'è da dire che fra esse ce ne sono almeno due per le quali, al di là del valore estetico, la categoria di *Salonmusik* va decisamente troppo stretta: lo Studio e il Preludio. In realtà entrambe le forme erano note anche nella letteratura precedente, ma l'accezione ottocentesca le trasforma sostanzialmente. Questa trasformazione avviene prima di tutto sotto le dita delicate di Chopin, un prediletto dell'aristocrazia parigina, ma non un "virtuoso" della tastiera, tanto che Kalkbrenner gli propone di diventare suo allievo per tre anni, perché «privo di scuola» [F. Chopin, lettera del 12 dicembre 1831, in Chopin 1986, p. 117].

Chopin conquista i salotti parigini con le Mazurke e i Valzer, brani apparentemente simili a quelli di altri ormai dimenticati pianisti-compositori, ma dai quali emana un fascino particolare, subito percepito, sia pure in maniera subliminale e inespressa, da chi lo stava ad ascoltare. Molte signore della buona società vogliono avere lezioni da lui, ed egli le accontenta, ma non è per loro che scrive gli Studi. Le due famose raccolte op. 10 (edita nel 1833) e op. 25 (edita nel 1837) sono dedicate rispettivamente a Liszt e alla sua compagna Marie d'Agoult, in nome della stima e dell'amicizia, e sono pensate non come mezzo per impadronirsi di qualche abilità di dita, ma per trasformare la difficoltà fisica in raggiungimento artistico. Chopin non aveva un rapporto facile con la tastiera e lui stesso ebbe a dire che non era mai riuscito a liberarsi di una certa debolezza nel quarto dito, ma forse proprio per questo riuscì a "conquistarla" in tutte le sue zone più remote, a scoprirne gli innumerevoli livelli espressivi. Ognuno degli Studi prende spunto da un particolare problema tecnico, che però non prevede né mani particolarmente grandi, né polsi particolarmente robusti. Una volta che il pianista si sia esercitato in quella particolare situazione, le pagine dell'intero Studio si distendono con naturalezza sotto le sue dita, come se quello fosse l'unico modo di scrivere per pianoforte. La ricezione di questo pianismo fu immediatamente favorevole: gli Studi uscirono dalla casa del Maestro (ammettendo che li abbia proposti prima di tutto ai suoi allievi più dotati), conquistarono i salotti e di lì si diffusero nelle sale da concerto di tutta Europa. Lo stesso *iter* trionfale percorsero anche gli Studi di Liszt e, in minor misura, quelli di Schumann, per cui si può dire che il secolo conobbe tre tipi di Studi: quelli da concerto, veicoli delle più accese fantasie e dei più

teneri abbandoni romantici; quelli didattici, ad esempio gli Studi di Hummel, di Czerny, di Clementi e di Moscheles, che servirono da palestra a molte generazioni di pianisti e di amatori; e infine le composizioni di questo stesso genere, che però mancarono entrambi gli obiettivi riuscendo solo a confondere gli acquirenti e a intasare il mercato di esercizi inutili «che ciascuno saprebbe benissimo scriversi da sé», come s'affretta a rilevare Schumann sulle colonne della «Neue Zeitschrift für Musik» (1837) recensendo le recenti pubblicazioni di Alexander Dreyschock, Konrad Lüders, Sigismond Thalberg, William Sterndale Bennett e Ludwig Berger [Schumann 1991, I, pp. 494-99, cit. a p. 494].

Anche la forma del Preludio muta la sua tradizionale natura legata alla funzione improvvisativa e d'apertura sotto le dita di Chopin. Forse è proprio pensando ai Preludi del Clavicembalo ben temperato che Schumann, leggendo l'op. 28 (1839), la definisce «una strana raccolta di Preludi» e poi continua:

Confesso che me li immaginavo assai diversi, condotti, come i suoi Studi in uno stile grandioso. È invece quasi il contrario: sono schizzi, principi di Studi, o, se si vuole, rovine, singole penne d'aquila, tutto disposto in modo selvaggio e alla rinfusa. Ma in ciascuno dei pezzi sta scritto, quasi in un raffinato ricamo di perle: «Lo scrisse Frederick Chopin»; lo si riconosce nelle pause e nel respiro violento e appassionato. Egli è e rimane lo spirito più ardito e più fieramente altero del nostro tempo. Questo fascicolo comprende anche qualcosa di malato, di febbricitante e di repulsivo; cerchi dunque ciascuno ciò che gli potrà giovare, e solo il filisteo ne rimanga lontano [*ibid.*, II, p. 667].

Nel decennio 1834-44 Robert Schumann scrisse sulla rivista di cui era direttore, redattore e proprietario numerose recensioni di opere e di esecuzioni, nelle quali andava inseguendo le vicende dello strumento al quale con tutta l'anima avrebbe voluto dedicarsi in prima persona. Alcune vanno pesantemente contestualizzate, se ci si rifiuta di ammettere che Schumann non avesse talento critico, altre invece restano ancora oggi illuminanti, come mi sembra si possa affermare del passo appena citato, che non solo coglie con acutezza il particolare carattere dei Preludi di Chopin, ma si direbbe addirittura trovi espressioni profetiche per i lontani destini di questa forma musicale. Se, infatti, si lasciano passare circa otto decenni e si ascoltano i Preludi di Debussy, si potrebbe ancora dire che in essi si riconosce «lo spirito più ardito e più fieramente altero» del suo tempo, e che le due raccolte comprendono anche «qualcosa di malato, di febbricitante e di repulsivo».

4. *Il laboratorio del suono.*

Ma prima di arrivare tanto vicino alla fine della sua gloriosa parabola, molti altri aspetti del pianoforte devono ancora essere qui ricordati. Fino

ad ora lo abbiamo visto trasformarsi da sottofondo alla, ad argomento della conversazione, lo abbiamo osservato come mezzo di promozione sociale, come strumento di comunicazione nelle riunioni salottiere, come campo di scontro di artisti rivali, come orizzonte aperto all'invenzione di nuove forme; ora, senza andare oltre la metà del secolo, vorremmo rapidamente accennare alla sua natura di "laboratorio del suono", alla scoperta che attraverso la tastiera è possibile inventare sonorità propriamente pianistiche e inaudite. Mentre nel pianismo di Beethoven è possibile intravedere l'orchestra o il quartetto d'archi, insomma l'idea strutturale è pensabile anche in altra veste sonora; mentre Liszt, e tanti altri dietro di lui, si sforzano di imitare col pianoforte le sonorità dell'orchestra, il comporre di Schumann al pianoforte va alla ricerca di nuove sonorità. Schumann s'accorge che il suono del pianoforte è legato al corpo del pianista e allora egli compone pensando come persone diverse. Eusebio ha un suono, Florestano ne ha un altro, e altre sonorità ancora caratterizzano i personaggi evocati nelle sue opere: quelli del ballo mascherato in *Papillons*, la variopinta compagnia di *Carnaval*, non solo le maschere classiche della commedia dell'arte (Pierrot, Arlecchino, Pantalone e Colombina), ma anche persone in carne ed ossa, come Paganini e Chopin, Clara Wieck (*Chiarina*) ed Ernestine von Fricken (*Estrella*), e tutti i fratelli della Lega di Davide dell'op. 6. Ognuno di questi pezzi, come gli articoli della rivista, porta una firma, in questo caso sonora, in quanto attraverso l'evocazione di un corpo il suono ha acquisito una fisiologia particolare. Schumann, l'unico compositore non-pianista, nasconde il suo corpo dietro tutti i corpi che popolano il suo mondo, quello reale e quello fantastico, e inventa per ogni maschera non solo melodie, armonie e ritmi caratteristici, ma anche diversi tipi di suono. Schumann rimase a lungo nascosto nel labirinto delle sue maschere, apprezzato da pochi contemporanei ed eseguito raramente dopo la sua morte. Ma questo si potrebbe dire per tutti i grandi pianisti dell'Ottocento eccetto Chopin: anche coloro che riempivano le cronache dei loro successi – si pensi a uno per tutti, a Franz Liszt – vennero apprezzati per le loro qualità più effimere, mentre il pensiero che avrebbero voluto comunicare veniva recepito solo da pochi: quanti suonarono Beethoven negli anni Trenta-Quaranta? [Prod'homme 1927, pp. 116-22]. Chi proponeva il pianismo di Schubert al di fuori della cerchia dei suoi amici? [Brusatti 1978, *passim*]. Forse qualcuno, se non Clara, ha fatto conoscere Schumann in un recital?

A tutte queste domande si potrebbe rispondere semplicemente: Liszt. e pochi altri. L'Ungherese, infatti, assunse su di sé e rimodellò tutti gli aspetti dello strumento e del suo repertorio così come si erano andati configurando nella prima metà del secolo portandoli alle estreme conseguenze. Onorò Beethoven come un dio-padre (e lavorò senza risparmiarsi per pagare quasi tutte le spese per il suo monumento), cantò e danzò le note di Schubert alla sua maniera, scrisse un libro su Chopin, e spesso suonò e fe-

ce conoscere ai suoi allievi le opere di Schumann. Sotto le sue dita lo Studio giunse al livello trascendentale e il pianoforte si trasformò in teatro del dramma dell'uomo e della natura. Il suo virtuosismo non è quasi mai esibizione di abilità tecniche, ma è un atto di trasmissione artistica di idee astratte, di situazioni storiche, di capolavori della poesia universale. E invece il pubblico lo osannò soltanto per il carisma che emanava la sua figura. Come si può, allora, affermare (come ho fatto all'inizio di questo saggio) che il pianoforte nell'Ottocento fu il mezzo attraverso il quale la cultura musicale venne espressa e diffusa, se proprio i rappresentanti più significativi di questa cultura non vennero compresi? Luciano Berio, parlando della musica dei nostri giorni e della sua difficoltà a farsi comprendere osservava:

Più semplice e monodirezionale è il discorso musicale e più diffuso ed immediato è il suo rapporto con la realtà quotidiana. Più concentrata e complessa è la struttura musicale, più concentrato e selettivo è il suo rapporto col sociale [Berio 1981, p. 11].

La saggezza di questa osservazione si misura dal fatto che può essere "retrodatata" e può servire a rendere ragione del fenomeno che qui si va illustrando: è vero che il pianoforte esprime e diffonde la cultura musicale dell'Ottocento, quella alta e quella dell'intrattenimento; entrambe ebbero larga accoglienza nel tempo libero della società capitalistica in ascesa, ma mentre la seconda "passò" direttamente dal compositore al pubblico, quella destinata all'umanità lasciò ai contemporanei solo alcuni aspetti di sé e non sempre i più significativi. È ancora Schumann a sintetizzare aforisticamente il fenomeno:

Segno dello straordinario è di non venire compreso ogni giorno; per il superficiale la maggioranza è sempre disponibile, ad esempio ad ascoltare cose da virtuosi [1991, I, p. 144].

Negli anni dei suoi trionfi concertistici Liszt poteva proporre una sonata di Beethoven accanto a una tarantella e veniva osannato in egual misura per entrambi i pezzi. Ecco, ad esempio, il programma eseguito a Monaco, nella Sala Odeon, il 21 ottobre 1843: Sonata in do minore op. 13 di Beethoven, Fantasia da *La Sonnambula*, Tarantella, una Mazurka di Chopin, la Polonaise da *I puritani*, Fuga in mi bemolle minore di Bach [Saffle 1994, p. 266]. In realtà la maggior parte degli ascoltatori non applaudiva la musica, bensì chi la eseguiva; una società che scopriva il miracolo del tutto inedito di poter diventare qualcuno nel mondo soltanto con le proprie forze, era pronta a tributare onori a tutti coloro che con la propria abilità e il proprio ingegno erano stati capaci di compiere una certa ascesa: negli affari di borsa, nell'industria o sul palcoscenico dell'opera e del concerto, non faceva molta differenza.

5. *Bambini-prodigio, maestri e imprenditori.*

È forse per questo che molti genitori desiderosi di aiutare i loro figli a conquistare il mondo si misero d'impegno per promuoverli fin da piccoli. È vero che nemmeno la predilezione per i bambini-virtuosi è una prerogativa dell'Ottocento: papà Leopold Mozart in piedi dietro ai suoi due figli al cembalo è un'immagine indimenticabile. Ma si trattava in quel caso di un comportamento abbastanza eccezionale, mentre nell'Ottocento i bambini-prodigio sono moltissimi, ma non per questo meno apprezzati. Dieter Hildebrandt, autore di un piacevolissimo *Romanzo del pianoforte nel diciannovesimo secolo*, dedica un capitolo molto vivace alle esibizioni di Felix Mendelssohn (1821) e di Clara Wieck (1831), entrambi dodicenni, nel salotto del vecchio Goethe a Weimar. Le due visite sono descritte nelle lettere e nei diari dei protagonisti, dei loro accompagnatori e di alcuni ospiti spettatori. Da queste testimonianze veniamo a sapere che Felix (la cui visita si protrasse per due settimane) deliziava Goethe soprattutto con improvvisazioni e variazioni su tema dato, mentre Clara, che pure si esibì nell'escuzione all'impronto, preferiva presentarsi con opere di altri e specialmente con quelle di Henri Herz. Felix ricorda di essersi divertito un mondo a decifrare un manoscritto di Beethoven gelosamente conservato da Goethe, mentre Clara amava esibire con grande ferezza la medaglia regalatale dal vecchio poeta. Felix doveva suonare ogni giorno per il suo ospite, mentre Clara fu presentata anche al Granduca e poi suonò in teatro per un pubblico di cinquecento persone [Hildebrandt 1988, pp. 95-101]. Ma erano davvero contenti questi bambini superdotati di esibirsi pubblicamente? Liszt non pare si divertisse molto:

quando i presentimenti paterni mi strapparono alle steppe dell'Ungheria, dove crescevo libero e indomito fra greggi selvagge [il padre di Ferenc era "contabile delle greggi" del principe Esterházy], e mi scaraventarono, fanciullo ignaro, nel cuore di una società brillante pronta ad applaudire le prodezze di colui che essa onorò con il glorioso e avvilente appellativo di piccolo prodigio, una malinconia prematura pesò da allora su di me e dovetti subire con una repulsione istintiva la mortificazione appena mascherata del servilismo artistico [Liszt 1979, pp. 54-55].

Se fosse veramente «mortificazione [...] del servilismo artistico» o semplicemente nostalgia di un'infanzia non vissuta, non lo sapremo mai, ma non c'è dubbio che la grande maestria esibita da pianisti giovanissimi non fu soltanto frutto di particolari doti naturali, ma dovette basarsi anche su un esercizio quotidiano intenso, probabilmente non sempre eseguito volentieri dai piccoli prodigi. Si può immaginare che il riconoscimento pubblico e una carriera brillante fossero considerate ricompensa sufficiente per i sacrifici infantili, ma per i più ciò non avvenne. Nel corso dell'Ottocento

e dei primi decenni del Novecento un numero crescente in maniera esponenziale di bambini (e soprattutto di bambine) ha passato una larga fetta della propria infanzia a esercitarsi sulla tastiera per rendere la mano agile e pronta a ogni tipo di difficoltà: scale a velocità sempre crescente, scale per terze e per seste, ottave in scala e per salti, arpeggi e trilli eseguiti meccanicamente per ore e ore furono capaci di soffocare in molti allievi il gusto del fare musica e di corrompere a tal punto il loro gusto da portarli a preferire l'esecutore-atleta a quello musicalmente intelligente. E se poi si voleva a tutti i costi preparare gli allievi alla carriera del virtuoso, si ricorreva perfino all'uso di appositi strumenti, macchine diaboliche e torturatrici, come l'*Handleiter* costruito da Kalkbrenner e il *Dactylion* di Henri Herz. Quest'ultimo era un apparecchio in metallo di costruzione abbastanza complessa; in sintesi l'allievo doveva passare le dita attraverso degli anelli messi in modo da non impedire lo schiacciamento del tasto, ma tali da mantenere la giusta posizione della mano e dell'avambraccio. Anche nella Parigi di Chopin e di Liszt, infatti, non erano del tutto tramontati gli astri di un pianismo che metteva in primo piano le doti di brillantezza e di agilità: Pixis, Hallé, Herz e Kalkbrenner erano ancora attivi e non solo come esecutori, ma anche come compositori e come insegnanti, mentre nel Nord della Germania Wieck era il modello del didatta, così come Czerny lo era a Vienna. Un reportage sulla vita musicale parigina pubblicato sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*» del 1843 descrive i pianisti come se fossero macchine:

Le dita degli odierni virtuosi sono splendidamente oliate: non c'è nulla che scricchioli o s'intoppi. Una ruota, pardon, un dito s'innesta nell'altro che è un piacere [Ballstaedt e Widmaier 1989, p. 48].

Carl Czerny, forse il modello del Maestro nelle prime decadi dell'Ottocento, era così immedesimato nel suo ruolo di guida che non si limitava a stimolare gli studenti a procurarsi agilità e forza di mano, ma li ammaestrava anche nell'arte di presentarsi al pubblico. Si legge nel suo *Metodo per il pianoforte*, op. 500 pubblicato nel 1839:

Dopo i tre dovuti inchini (uno verso il palco principale, uno dall'altro lato e il terzo verso il centro) il pianista prenderà posto, si toglierà i guanti bianchi e farà cenno all'orchestra. Si dovrà assolutamente evitare ogni forma di esercizio preliminare, e perciò il pianista dovrà aver cura di scaldarsi le dita e sciogliersi la mano prima di salire sul palco. La maggior parte dei giovani artisti non si rende conto di quanto importante sia la prima apparizione davanti al pubblico. Il futuro successo dell'artista dipende dal fatto che egli, fin dalla prima volta, abbia suscitato attenzione, ammirazione e autentica benevolenza. In questo modo egli guadagna il vantaggio di venire ascoltato con attenzione, così che non vada perduta alcuna finezza, alcun passaggio ben riuscito. È nella natura delle cose che in un pubblico numeroso, e perciò stesso misto, si debba suscitare sorpresa con qualcosa di eccezionale, e la cosa più sicura, anzi l'unico mezzo per ottenere questo obiettivo, è: una perfetta preparazione unita a buon gusto [cit. in Hildebrandt 1988, pp. 183-84].

Facile a dirsi, ma il maestro sa benissimo che proprio l'ingresso in sala è il momento più terrificante per ogni pianista; le varie parti del corpo, infatti, sembrano essersi staccate l'una dall'altra ed essere sofferenti di differenti mali: la testa duole, gli occhi sono come appannati, la gola è chiusa da un nodo, le braccia vogliono stare soltanto attaccate ai fianchi, le gambe tremano e le mani sono madide di sudore; il caro pianoforte, il dolce amico, pare essersi trasformato in un gigantesco animale pronto a divorarti. Czerny assicura l'allievo che questo penoso stato è facilmente superabile se si seguono tre fondamentali principi: 1) acquisire una salda preparazione di base attraverso un metodo razionale e diversificato (come, ad esempio, il suo); 2) non presentare un pezzo in pubblico se non si è riusciti ad eseguirlo privatamente dieci volte di seguito senza nemmeno il più piccolo errore; 3) scegliere pezzi adeguati alla propria natura. Insomma, avere fiducia in se stessi e prepararsi con serietà sono le migliori medicine per vincere la paura [*ibid.*, pp. 185-86].

Nell'Ottocento la professione di insegnante s'inizia spesso al termine di una carriera di virtuoso, che, a parte qualche rara eccezione, ha durata inversamente proporzionale all'intensità, ossia è di solito piuttosto breve. Alcuni, come Czerny e Moscheles, collegano l'attività didattica a contatto con gli allievi a quella teorico-pratica legata alla pubblicazione di Studi e di Metodi per l'apprendimento delle tecniche pianistiche; altri preferiscono dedicarsi alla costruzione e al commercio dello strumento stesso. Questo secondo *iter* è inaugurato da Muzio Clementi a Londra, quando, nel 1785, comincia a stampare in proprio le sue composizioni, indi si associa con gli editori Longman & Broderip e prima della fine del secolo rileva tutta l'impresa, allargata alla costruzione di pianoforti, col titolo di Longman Clementi and Co. Poco dopo a Parigi sorge la Manufacture de pianos par Henri Herz, marchand de modes et de nouveautés, mentre Kalkbrenner preferisce aggregarsi alla già affermatissima casa Pleyel. Il rapporto fra pianisti e fabbricanti di pianoforti non finisce qui: per tutto il secolo i produttori di pianoforti allettano in ogni modo i grandi pianisti donando loro prestigiosi strumenti e aprendo sale a metà fra il pubblico e il privato per le loro esibizioni; per non parlare che di Parigi, si faceva musica nella Salle Pleyel (la più grande di tutte con i suoi 180 posti), ma anche da Herz, Erard, e Pape. L'industria doveva aspettarsi grandi guadagni dalla pubblicità che il dono di un pianoforte a un Grande avrebbe portato alla ditta, se Erard fa viaggiare un suo strumento a coda per Beethoven da Parigi a Vienna (1803), e allo stesso artista Broadwood di Londra spedisce per mare attraverso lo stretto di Gibilterra fino al porto di Trieste e di lì alla capitale austriaca un suo esemplare, affinché competa con lo Streicher su cui il Maestro stava componendo (1817-18) [*ibid.*, pp. 55-57].

Per descrivere dettagliatamente la tipologia dei pianoforti donati a Liszt occorrerebbe un libro intero, anche se si sa per certo che molti degli stru-

menti messigli a disposizione (ad esempio nelle sue numerose residenze romane) non sono registrati nelle fonti documentarie. Le rivalità fra fabbricanti di strumenti (e non solo di pianoforti) sono argomento ricorrente nella storia dell'organologia, come pure i doni di strumenti ai virtuosi, ma anche questo tema arriva a climax inauditi per il pianoforte dell'Ottocento. Basti pensare, ad esempio, quale battaglia dovettero ingaggiare i tre giovani fondatori delle case Steinway di New York, Bechstein di Berlino e Blüthner di Lipsia fin dal 1853, anno d'inizio della loro attività, in un momento che vedeva l'industria del pianoforte in fortissima scesa, ma vedeva anche l'acuirsi della tensione competitiva fra le varie case. Il 1853, infatti, è l'anno che segna uno spartiacque nel flusso export-import del pianoforte. Nella prima metà del secolo l'Inghilterra esportava in Germania la metà della sua produzione, mentre alla fine del secolo, al contrario, sono i pianoforti tedeschi ad attraversare la Manica. Gli strumenti austriaci, legati a obsoleti sistemi di fabbricazione, non riescono a reggere la concorrenza e si limitano ad alimentare un mercato locale, mentre per l'industria americana e tedesca si aprono nuovi mercati verso il Brasile, il Sud Africa e l'Australia [Ballstaedt e Widmaier 1989, pp. 75-77]. Le due tabelle che seguono sintetizzano approssimativamente in cifre la situazione appena descritta:

Tabella 1.

Pianoforti costruiti nei diversi paesi [*ibid.*, p. 66].

Anno	Inghilterra	Francia	Germania	Usa
1850	23 000	10 000	-	10 000
1870	25 000	21 000	15 000	24 000
1890	50 000	20 000	70 000	72 000
1910	75 000	25 000	120 000	370 000

Tabella 2.

Numero di impiegati nella fabbrica Blüthner [*ibid.*, p. 70].

Anno	Numero di impiegati
1853	3
1857	17
1861	30
1864	37
1882	350
1895	600
1903	650
1907	680
1913	750

A queste cifre devono poi aggiungersi i dati riguardanti altri settori dell'industria che ruotano attorno ai costruttori di pianoforti: le fabbriche che forniscono i telai in ferro in fusione unica, quelle che preparano le parti principali della meccanica e le corde, quelle che lavorano l'avorio della tastiera, e infine tutti i negozi che si incaricano della vendita al minuto degli strumenti e dei loro accessori. Dalla somma di tutte queste cifre emerge un'altra immagine del pianoforte: lo strumento del cuore, il fedele amico di milioni di amatori in tutto il mondo, proprio per il fatto di soddisfare un bisogno largamente sentito è diventato oggetto di mercato, è diventato una merce. E poiché lo strumento non basta, ma occorre anche musica da suonare, l'editoria specialistica aumenta le sue tirature in maniera esponenziale durante tutto il secolo. Mentre la vendita degli strumenti si basa su un rapporto qualità-prezzo tendenzialmente corretto, nel campo dell'editoria l'obiettivo di vendere il più possibile fa passare in secondo piano la qualità a favore della facilità. Nelle pubblicità degli editori, negli elenchi di pezzi disponibili, succede spesso che non si distingua fra "musica d'arte" e "musica d'intrattenimento", ma piuttosto, si distingua, secondo i livelli di difficoltà tecnica, fra "musica molto facile", "musica facile" e "musica di media difficoltà", come risultato del fatto che il criterio estetico è stato sostituito dal calcolo delle probabilità di vendita. Mentre presso Breitkopf & Härtel di Lipsia s'iniziano le grandi imprese editoriali che raccolgono le *opera omnia* dei grandi del passato (Bach inizia nel 1850, Beethoven nel 1862 e Mozart nel 1867), gli editori non interessati alla storia e alla filologia si occupano del presente e arrivano perfino a stimolare con premi in denaro la creatività di giovani talenti della composizione, pur di arricchire di sempre nuovi titoli i loro cataloghi di musica prevalentemente "da salotto", ma molto utilizzata anche nelle sale da concerto [*ibid.*, p. 85].

6. *Pianoforte al femminile.*

Nel corso del secolo il rito del concerto pubblico si dota di regole precise: prima di tutto scompaiono i programmi misti eseguiti da diversi strumentisti e cantanti e la prassi del recital diventa una norma; il pianoforte stesso non può più essere posto in un luogo qualsiasi della sala o del palcoscenico ma deve sempre avere la parte degli acuti rivolta verso il pubblico, affinché si possa ammirare il suo fianco più sinuoso; infine, grazie alla spavalda sicurezza di Clara Wieck, i pianisti che aspirano a una brillante carriera a partire dalla fine degli anni Trenta si debbono esibire da soli e a mani vuote, ossia senza spartiti sotto braccio e senza volta-pagina al seguito.

Benché quest'ultima innovazione sia stata introdotta da una fanciulla, le donne, sia le compositrici sia le interpreti, giocano un ruolo assolutamente secondario nella storia del pianoforte dell'Ottocento. Mentre alle stel-

le del bel canto e a quelle del balletto la stampa dedica uno spazio superiore a quello riservato ai colleghi maschi, il pianoforte pare essere regno quasi esclusivo del sesso forte. Clara Schumann e Marie Pleyel sono le virtuose di maggior rilievo della prima metà del secolo, mentre nelle decadi successive cresce il numero delle pianiste, ma poche raggiungono fama internazionale come Frederike Streicher (allieva di Chopin), Sophie Mentner (allieva di Liszt) e la sudamericana Teresa Carreño. A Parigi numerose fanciulle si dedicano alla carriera concertistica sfidando gli atletici colleghi sul terreno virtuosistico delle fantasie su temi d'opera, il più generoso di applausi, ma i loro sforzi di emulazione vengono giudicati severamente sia fra le mura domestiche sia sulla stampa specialistica [Ellis 1997]. Per non parlare della scarsa incidenza femminile nel campo della composizione: a eccezione, ancora, di Clara Wieck Schumann, poco si può citare oltre la produzione pianistica e liederistica di Fanny Mendelssohn Henselt e quella di Loïsa Puget, fertilissima compositrice di romanze da salotto negli anni Quaranta.

Nel vasto campo del pianoforte ottocentesco c'è soltanto una specialità nella quale le donne la vincono di gran lunga sugli uomini, ed è il campo della letteratura. Le eroine dei romanzi, da *Emma* di Jane Austen (1803), passando per *Madame Bovary* (1857) e per *The Woman in White* di Wilkie Collins (1860) sino alla fine del secolo, suonano il pianoforte e quasi sempre lo utilizzano come paraninfo. Più che nella realtà tramandataci dalle cronache, nelle fantasie dei romanzieri il pianoforte è descritto come facente parte del sistema di segni attraverso i quali passava una larga parte della comunicazione interpersonale, e specialmente la comunicazione sentimentale. Nei romanzi ci appare con tutta chiarezza il ruolo sociale di un repertorio che non ha alcun rilievo nella Storia e si capisce come Marcel Proust, che pure vedeva nella musica «un modello redentore della letteratura» [Nattiez 1984, trad. it. pp. 73 sgg.], potesse dedicare alla produzione amatoriale un saggio dal titolo eloquente di *Elogio alla cattiva musica*.

7. Verso la fine del secolo.

Se sul fronte della musica da salotto il secolo registra soltanto un aumento del consumo, sul piano della musica "autonoma" avvengono decisivi mutamenti sia nel linguaggio compositivo sia nella prassi concertistica.

Assumendo su di sé l'eredità pesante lasciata da Beethoven, Brahms vive il lavoro del comporre – e anche quello del comporre al pianoforte – come una responsabilità. Ogni sua opera è frutto di una conquista lungamente perseguita, è una scelta decisa dopo aver scartato molte altre possibilità, tutte attentamente prese in considerazione. Basti ricordare il Concerto n. 1 in re minore op. 15, costatogli quattro anni di fatiche e di tentativi per dare forma degna a idee musicali che di volta in volta rifiutavano di adat-

tarsi alla misura di una sonata per due pianoforti, a quella di una sinfonia o di un'opera corale. La realizzazione ottimale per Brahms non sta nascosta al compositore come la statua che lo scultore indovina nel blocco di marmo; la forma sonora non esiste, ma va trovata nel confronto fra l'idea e tutte le sue possibili ipotesi di attualizzazione. Ma molte ipotesi appaiono presto inagibili o impari alle attese, troppo legate al passato o troppo avanzate nel cammino verso il superamento delle sicurezze tramandate. E anche se il travaglio non lascia tracce penose sulla superficie udibile, il pianoforte di Brahms non è uno strumento "leggero", né è a tutti gradito, mentre l'insuccesso del Concerto op. 15 alla prima di Lipsia allunga la sua ombra inquietante sulla produzione successiva.

Il fatto è che, avvicinandosi la fine del secolo, la platea s'allarga smisuratamente e il pubblico diventa necessariamente sempre più disomogeneo. Il punto di partenza per la carriera di un pianista può essere ancora Parigi con i suoi salotti di industriali e banchieri, di editori e musicisti, ma l'Europa non è più la sola meta da raggiungere: al di là dell'oceano altri pubblici sono a disposizione, pubblici che dal pianoforte attendono la conoscenza e il piacere della musica. Il pianista, avendo ormai definitivamente surclassato il violinista, allarga la sua fama al pubblico di tutto il pianeta, il suo carisma diventa mondiale.

Di questa nuova immagine di pianista scegliamo di considerare due rappresentazioni che possono essere assunte come emblematiche: Gottschalk e Busoni.

Louis Moreau Gottschalk, nato a New Orleans ma formatosi in Europa, nel 1853 torna negli Stati Uniti per iniziare una carriera concertistica di dimensioni "americane" che egli stesso narra nel suo volume autobiografico *Notes of a pianist*. Sono episodi ora malinconici ora ironici, ora in tono eroico e ora depresso, narrati da un instancabile lavoratore della tastiera che non esita – spinto dal suo mai sazio impresario – a esibirsi di fronte ai cercatori d'oro di Nevada City, a sfidare i venti della guerra di secessione e ad arrangiare per quattordici pianoforti la marcia del *Tannhäuser* da eseguire in un mega-concerto per qualche festa nazionale. Gottschalk, pianista dei due mondi, Garibaldi della tastiera, come lui finì i suoi giorni in completo ritiro.

Ferruccio Busoni, invece, inizia la sua carriera con una "normale" tournée di concerti in Italia (1881-82), ma presto lascia il paese natale per diventare cittadino del mondo. La prima tappa è Lipsia, indi lo troviamo insegnante al conservatorio di Helsinki, poi a quello di Mosca. A Boston si ferma tre anni, poi torna in Europa e si stabilisce a Berlino dove diventa il centro di attrazione dei musicisti più giovani che in lui apprezzano le doti esecutive e compositive come la profondità del pensiero teorico-estetico. Le sue opere e i suoi scritti circolano nel vecchio come nel nuovo continente in una dimensione priva di connotazioni nazionalistiche, nella repubblica quasi-mondiale del pianoforte.

Un'altra figura di dimensioni internazionali legata al pianoforte s'afferma nel corso degli ultimi decenni dell'Ottocento e ancora oggi prospera e impera: l'impresario concertistico. Nel corso del secolo, infatti, non solo il pianoforte è diventato una merce, ma anche il pianista viene "promosso" ed esibito per allettare all'acquisto di un concerto i direttori delle sale, gli ideatori dei festival, i responsabili delle "stagioni". Benché la platea si sia enormemente allargata, l'alto numero dei concertisti fa salire a punte parossistiche la tensione della concorrenza. Oltre alle qualità artistiche, diventano indispensabili altri requisiti, quali la forza fisica per affrontare *tournees* massacranti, la furbizia di assicurarsi un'adeguata pubblicità, la capacità di adattare il repertorio ai gusti del pubblico.

A volte questa corsa all'idea brillante, funzionale alle esigenze della carriera più che a quelle della musica, finisce per imboccare una strada foriera di esiti non solo economici. Si pensi all'idea di Anton Rubinštejn di organizzare i suoi programmi in ordine storico e in cicli, attraverso i quali venivano rivisitate le maggiori opere per tastiera apparse dal tempo dei virginalisti inglesi alle sue stesse composizioni ancora fresche d'inchiostro. Questo solido pianista, che Liszt chiamava «Van II» per una certa somiglianza con Beethoven, capace di suonare in un solo concerto otto delle trentadue sonate, instancabile esecutore, didatta e programmatore, sembra chiudere nei suoi cicli concertistici la vicenda del pianoforte nell'epoca del suo massimo splendore. Raccogliendo quanto di meglio era stato fatto, lasciando da parte tutto quanto non fosse grande musica e mettendo tutto bene in fila, Rubinštejn sottopone una vicenda ancora viva e vibrante alla riflessione storica, la cataloga per categorie estetiche e razionalizza ciò che era nato nelle sfere più segrete della sensibilità romantica. A questo punto una schiera di pianisti, sempre più numerosi e tecnicamente agguerriti, s'impadronisce del "repertorio" e lo diffonde, senza nulla togliere o mutare, a ogni livello e in ogni angolo abitato. Contemporaneamente, però, già a partire dall'ultimo decennio dell'Ottocento, il pianoforte riscopre con Debussy, Ravel e Skrjabin la sua vocazione più autentica di laboratorio per la creazione di nuove sonorità. Mentre l'epopea dello strumento romantico per eccellenza decade rapidamente fossilizzandosi come monumento storico, una nuova vicenda s'inizia, che, fino a oggi, vede il pianoforte al centro delle ricerche linguistiche e timbriche più avanzate e stimolanti.

Badura-Skoda, E.

- 1990 *The piano works of Schubert*, in L. R. Todd (a cura di), *Nineteenth Century Piano Music*, Schirmer Books - Mcmillan, New York - Toronto, pp. 100-46.

Ballstaedt, A., e Widmaier, T.

- 1989 *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Steiner, Stuttgart («Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft», XXVIII).

Berio, L.

- 1981 *Intervista sulla musica*, a cura di R. Dalmonte, Laterza, Roma-Bari.

Brusatti, O.

- 1978 *Schubert im Wiener Vormärz. Dokumente 1829-1848*, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, Graz.

Chopin, F.

- 1986 *Lettere*, a cura di V. Rossella, Il Quadrante, s.l.

Coleridge, A. D.

- 1970 *The Autobiography of Karl Ditter von Dittersdorf Dictated to his Son*, Da Capo Press, New York.

Ellis, K.

- 1997 *Female pianists and their male critics in nineteenth-century Paris*, in «Journal of the American Musicological Society», L, n. 2-3, pp. 353-85.

Friedrich, M. G.

- 1846 *Gesamtüberblick über die hervorragendsten Erscheinungen auf dem Felde der ausübenden Kunst des In- und Auslandes*, in «Caecilia», XXVII, pp. 56-64, 116-25, 185-92.

Frimmel, Th.

- 1968 *Klavierspiel*, in *Beethoven-Handbuch*, a cura di Th. Frimmel, 2 voll., Olms-Breitkopf, Hildesheim-Wiesbaden, I, pp. 269-73.

Hildebrandt, D.

- 1988 *Pianoforte oder Der Roman des Klaviers im 19. Jahrhundert*, DTV-Bärenreiter, München-Kassel.

Kinderman, W.

- 1990 *Beethoven*, in L. R. Todd (a cura di), *Nineteenth Century Piano Music* cit., pp. 55-96.

Kirkpatrick, R.

- 1953 *Domenico Scarlatti*, Princeton University Press, Princeton N.J.

Liszt, F.

- 1979 *Lettres d'un bachelier ès musique*, in «Revue et Gazette Musicale de Paris», dicembre 1835 - marzo 1839, citate da R. Meloncelli (a cura di), *Franz Liszt. Divagazioni di un musicista romantico*, Salerno, Roma.

Nattiez, J.-J.

- 1984 *Proust musicien*, Bourgois, Paris; 2^a ed. riveduta, Bourgois, Paris 1999 (trad. it. *Proust musicista*, Sellerio, Palermo 1992).

Pasticci, S.

- 1999 *“La traviata” en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale ottocentesca*, in «Studi verdiani», n. 14, pp. 118-87.

Plantinga, L.

- 1977 *Clementi. His Life and Music*, Oxford University Press, London - New York (trad. it. *Clementi. La vita e la musica*, Feltrinelli, Milano 1980).

Prod'homme, J.-G.

- 1927 *Les Débuts de Beethoven en France*, in G. Adler (a cura di), *Beethoven-Zentenarfeier*, Universal, Wien.

Quaranta, A.

- 2000 *La bella contessa e il dio greco: Thalberg e Liszt di fronte a Verdi*, in «Quaderni dell'Istituto Liszt», n. 2, pp. 7-38.

Saffle, M.

- 1994 *Liszt in Germany 1840-1845. A Study in Sources, Documents and the History of Reception*, Pendragon, Stuyvesant N.Y.

Schott, H.

- 1985 *From harpsichord to pianoforte. A chronology and commentary*, in «Early music», XII, n. 1, pp. 23-28.

Schumann, R.

- 1991 *Gli scritti critici*, 2 voll., Ricordi-Unicopli, Milano.

Winter, R.

- 1984 *Performing practice after 1750*, in S. Sadie (a cura di), *New Grove Dictionary of Musical Instruments*, 3 voll., Macmillan, London, III, pp. 55-61.

MARCO BEGHELLI

Morfologia dell'opera italiana da Rossini a Puccini

Com'è fatta un'opera italiana dell'Ottocento? Non è possibile una risposta unitaria: se per la prima metà del secolo si succedono strategie compositive che accomunano *grosso modo* la produzione di Rossini, di Donizetti, di Bellini, del giovane Verdi e dei tanti autori di contorno [Beghelli 2004c], gli anni successivi corrispondono a un progressivo superamento di tali schemi, a favore di strutture più indeterminate, formalmente imprevedibili [Fabbri 1988].

1. *L'eredità settecentesca: il superamento dell'aria drammaticamente statica.*

A inizio Ottocento resiste ancora, perdurando di fatto per gran parte del secolo, la struttura di un libretto rigidamente ripartito fra *versi sciolti* (endecasillabi e settenari variamente alternati) destinati ai *recitativi* (in termini musicali, formulette vocali stereotipiche, ritmicamente libere, formalmente aperte, sostenute da scarne armonie del cembalo – recitativo *secco* – o, sempre più spesso, dell'orchestra – recitativo *strumentato* o *accompagnato*) e *versi lirici* (perlopiù quinari, senari, settenari, ottonari o decasillabi regolarmente rimati e raggruppati in strofe) finalizzati ai cosiddetti *numeri* (ovvero *pezzi chiusi*, o *misurati*, o *cantabili*, come vengono detti, in ragione dell'organizzazione formale, ritmica e melodica che li distingue dai recitativi). Due fondamentali differenze intervengono tuttavia rispetto al secolo precedente:

- 1) l'interesse sempre più spiccato per i numeri d'assieme: non solo arie solistiche, dunque, ma vieppiù duetti (ben rari fino a metà Settecento), terzetti, quartetti, nonché scene di massa cui s'unisce il coro, posizionate in momenti strategici, tra i quali l'apertura di sipario (Introduzione) e la chiusura d'atto (Finale Primo, Finale Secondo);
- 2) il superamento della netta distinzione drammaturgica fra recitativi portatori dell'azione e pezzi cantabili adibiti a sublimare liricamente l'affetto che il recitativo ha prodotto: già in Rossini non c'è, di fat-

to, evento d'una certa importanza per l'azione che non venga inscenato a tempo di musica, nei versi lirici di un numero chiuso.

Di queste nuove istanze s'impadronisce ben prima l'opera buffa che non l'opera seria: basterebbe confrontare, in campo mozartiano, l'opposta tipologia narrativa di *Così fan tutte* (1790) e *La clemenza di Tito* (1791) per farsene una ragione. Se prendiamo a paradigma una partitura come *Ginevra di Scozia* di Giovanni Simone Mayr che apre il nuovo secolo (1801) e che per successo e diffusione costituirà un modello melodrammatico negli anni a venire, vediamo come l'azione stenti ancora a fare il suo ingresso nei numeri chiusi dell'opera seria, sempre più vasti, sempre più spesso potenziati da interventi corali, ma sostanzialmente statici sul piano drammatico.

Non tuttavia sul piano musicale, essendosi ormai largamente diffuso il nuovo modello di aria in due tempi che per il XIX secolo rappresenterà l'aria *tout court* dell'opera seria, denominata eventualmente *cavatina* oppure *rondò* se adottata, rispettivamente, come "aria di sortita", di serena "presentazione" scenica e musicale del personaggio sul principio del primo atto, ovvero come "grande aria" affettivamente tormentata nel secondo atto, a ridosso del *dénouement*, o gioiosamente risolutiva, in luogo di finale d'opera [Beghelli 2000b]. Sua caratteristica musicale è appunto la giustapposizione di due tinte sonore contrastanti, legate ad agogiche e affetti contrapposti: un tempo Adagio e uno Allegro, un momento più distesamente *cantabile* e un altro più rapido, con funzione di *stretta* conclusiva (il motivo melodico, accattivante, prenderà presto il nome di *cabaletta* [Beghelli 2000a]), una sezione dove dominano di preferenza i toni patetici, l'altra votata a quelli brillanti o eroici, con frequente taglio virtuosistico.

Su questa bipartizione musicale e affettiva si attestano ben presto non solo le arie, ma anche i pezzi a più voci, nei quali si fa sentire sempre più impellente la necessità di addurre una ragione drammatica plausibile per l'improvviso cangiamento d'umore veicolato dalla musica. Non fu tuttavia sempre facile coniugare le ragioni della forma musicale con l'opportunità drammatica, se ancora a metà Ottocento non mancano a Verdi le occasioni per lamentarsi in proposito coi suoi librettisti:

Non c'è distacco di pensiero dall'adagio a quello della cabaletta [nel testo originariamente fornitogli per la cavatina del tenore, nei *Due Foscari*]: queste son cose che andran bene in poesia ma in musica malissimo. Fa fare dopo l'adagio un piccolissimo dialogo tra il fante e Jacopo, poi un ufficiale che dica «Guidate il prigioniero», poscia una cabaletta, ma che sia di forza [lettera a Francesco Maria Piave del 22 maggio 1844, in Cesari e Luzio 1913, p. 426].

Penetrando dentro il numero chiuso, l'azione ne articola dunque la forma: non come recitativo inserito frammezzo alle due sezioni portanti (l'Adagio e l'Allegro), ma come parte integrante del pezzo cantato, di cui assume

ritmi verbali (versi lirici) e musicali (andamento misurato). Tale “zeppa” narrativamente dinamica inserita fra un Adagio cantabile e un Allegro cabalettistico tendenzialmente statici assume il nome, intuitivo, di Tempo di mezzo, cui danno il loro apporto messaggeri, ancelle o coristi d’ogni identità sopraggiunti inattesi a interferire con l’affetto dei personaggi impegnati nei loro numeri “a solo”. Rimane invece parzialmente irrisolto, sul piano drammatico, il problema del successivo Allegro: quella che nell’aria in due tempi di fine Settecento era stata una semplice Stretta giustapposta alla sezione lenta dell’aria, a mo’ di brillante conclusione [Chegai 2003], nei primi decenni dell’Ottocento cresce progressivamente per dimensioni e autonomia formale, sino a raggiungere l’apparente statuto di ulteriore aria a sé stante (e non mancano di fatto, nei moderni testi divulgativi, improprie etichette del tipo di “aria doppia”, a disgiungere l’unione formale di Adagio e Allegro, ovvero di “seconda aria”, per indicare quest’ultimo). La nuova Stretta, ben evidente già nel Rossini maturo (si vedano, per tutte, la Cavatina di Malcolm nella *Donna del lago*, 1819, o quella di Arsace in *Semiramide*, 1823), si snoda a sua volta in quattro momenti successivi: la prima esposizione della cabaletta (come s’è detto, il tema melodico portante), un ponte intermedio musicalmente più neutro e indistinto, la seconda esposizione della stessa cabaletta, una coda che tiri le fila dell’intero brano. Il celebre finale del primo atto della *Traviata* (1853) di Verdi, tutto incentrato su una grande aria del soprano, ben si presta a esemplificare didatticamente le fattezze di una stretta, essendo ponte e coda facilmente individuabili e circoscrivibili per la presenza inattesa anche di una voce di tenore:

STRETTA NELLA SCENA E ARIA DI VIOLETTA

cabaletta (prima esposizione, preceduta da intonazione strumentale): «Sempre libera degg’io»

ponte intermedio: canto del tenore fuori scena, poi «Follie!.. follie!...»

cabaletta (seconda esposizione): «Sempre libera degg’io»

coda: vocalizzi conclusivi attorno al canto del tenore

È questa una struttura rigidamente codificata fino a metà secolo, ma che troppe volte nella produzione d’inizio Ottocento sentiamo come appiccicata al precedente Adagio quasi per obbligo formale. La doppia esposizione di un medesimo motivo aveva trovato infatti in origine una giustificazione edonistica: il piacere di udire il cantante variare ad arte la ripresa di quella cabaletta; col tempo, era diventata una semplice asseverazione drammatica del concetto esposto, percepita in molti casi – se il dramma fatica a giustificare la presenza tutta di quell’Allegro baldanzoso dopo l’effusione lirica di un Adagio pateticamente cantabile – come un’anticaglia ingombrante, quando non un vero e proprio controsenso, là dove la convenzione della stretta costringe il personaggio a sostare in scena per l’immane cabaletta doppia, foss’anche in una situazione di totale urgenza.

2. *Ragioni drammatiche e convenzioni formali.*

Per gli addetti ai lavori, il cimento consisteva insomma nel conciliare al meglio forma e dramma: fino a quando l'azione era rimasta esclusa dall'aria, il problema non si dava, vivendo l'aria in una sua dimensione peculiarmente musicale, drammaticamente sospesa; ma nel momento stesso in cui l'aria si articola al suo interno per aderire all'azione, un minimo di plausibilità viene pur richiesta, benché non sempre raggiunta.

Troviamo un esempio del tutto compiuto e pressoché perfetto di condurre una scena solistica in equilibrio fra ragioni drammatiche e convenzioni formali nel numero conclusivo della donizettiana *Lucia di Lammermoor* (1835), tutto incentrato sul tenore. Quello che in passato era stato lo scarno recitativo secco sorretto dal cembalo è ormai divenuto un ampio e articolato recitativo strumentato (tecnicamente chiamato *Scena*), non privo d'interesse musicale (c'è tanto di preludio introduttivo), di una certa ampiezza retorica nell'orchestra e nella voce (che non si limita più a formule ritmico-melodiche stereotipate), di una pregnanza espressiva ricercata sin nel libretto e degna d'un monologo drammatico. Non è dunque un caso se i dischi antologici titolino eccezionalmente questa «*Scena e Aria di Edgardo*» con l'*incipit* icastico della scena («*Tombe degli avi miei*»), anziché – come di consuetudine – con quello dell'aria propriamente detta («*Fra poco a me ricovero*»).

Né più né meno di quanto avveniva in un'opera settecentesca, il pezzo chiuso, melodicamente squadrato, ritmicamente misurato, sboccia anche qui come effusione lirica (poetica e musicale insieme) attorno all'affetto costruito dal recitativo (nella fattispecie, l'afflizione dell'eroe che si crede definitivamente tradito dall'amata, convolata ad altre nozze), ma vive di una sua dinamicità intrinseca, musicale non meno che drammatica, tale da superare ogni sintomo di staticità: sebbene nel linguaggio corrente si tenda a identificare l'aria di Edgardo con questa sola prima sezione lirica, il numero musicale si prolunga infatti, con le sue articolazioni interne, fino al termine dell'opera, attraverso fasi drammatiche e musicali successive. All'Adagio cantabile «*Fra poco a me ricovero*» segue dunque un Tempo di mezzo, in cui il flusso degli eventi riprende il suo corso, dopo la pausa meditativa: il coro fa il suo ingresso in scena per informare l'eroe sui nuovi sviluppi (la poverina, costretta a nozze indesiderate, è uscita di senno, rimanendo infine sopraffatta dal dolore) e apportando così quel mutamento d'affetto – la sopraggiunta disperazione per la morte della donna amata – che giustifica l'ultima sezione dell'aria: l'Allegro o Stretta (*vulgo*: “la cabaletta” senza meno, secondo un facile processo di *sineddoche*, che identifica la parte – il motivo melodico – con il tutto). Ebbene, l'esempio in esame si allontana dalla media per una non comune aderenza alle ragioni del dramma: la struttu-

ra di stretta sopra delineata perde infatti ogni meccanicità, e la cabaletta propriamente detta «Tu che a Dio spiegasti l'ali» viene separata dalla sua canonica ripetizione attraverso un ponte drammaticamente risolutivo, in quanto ospita nientemeno che il suicidio dell'eroe (la *climax* emotiva che porta all'insano gesto viene tradotta in musica nel cosiddetto *crescendo*: un artificio non solo dinamico, ma principalmente metrico, che consiste nella ripetizione concatenata, solitamente per tre volte, sempre più fragorosa, di un medesimo modulo strumentale ritmico-melodico costruito appositamente per girare a vuoto su se stesso). Trafitto da parte a parte, Edgardo non potrà quindi più intonare la seconda cabaletta con la baldanza della prima volta, e alla tradizionale riesposizione letterale si sostituisce eccezionalmente una ripetizione stentata, frammentaria: il violoncello solista viene allora in soccorso del tenore languente, intonando in sua vece la ripresa della cabaletta – donde il doppio effetto di una “personificazione” sentimentale dello strumento e di una “naturalizzazione” sentimentale della forma [Zoppelli 1994, pp. 85-87, 93]. Una rapidissima coda recante l'ultimo respiro dell'eroe conclude la partitura in poche battute musicalmente risolutive, strutturate su un giro di cadenze armoniche stereotipate.

3. *La “solita forma” del duetto.*

Ecco: questo brano da *Lucia di Lammermoor*, che sulla carta avrebbe dovuto imporsi come modello compositivo del tutto efficace sul piano drammaturgico-musicale, spicca invece per la sua eccezionalità, la “solita” forma dell'aria in più sezioni successive venendo troppo spesso riproposta per dovere d'ufficio, piuttosto che per una puntuale aderenza al decorso dell'azione. Le istanze drammatiche risultano semmai raccolte con maggiore consapevolezza dai brani a più voci, a cominciare dal duetto [Balthasar 1989] che, pur enucleando al suo interno la contrapposizione Adagio/Allegro tipica dell'aria solistica, sviluppa una propria drammaturgia sufficientemente codificata, così riassunta da un commentatore dell'epoca:

Un duetto, verbigratzia, comincerà [dopo la Scena] da due strofe pari di quantità, nelle quali, con proposta e risposta, si dice un libero sentimento, tanto più degli altri importante nel senso poetico, quanto meno complicato nell'accompagnamento musicale [...]. Verrà talora dopo l'adagio, in cui si risponderanno perfettamente co' sentimenti e desinenze loro i versi de' due contendenti. Terrà dietro un dialogo di canto dissimulato a guisa de' recitativi. Finalmente nella cabaletta si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole [Ritorni 1841, p. 44].

Vediamone la realizzazione pratica in un celebrato esempio belliniano: «Scena e Duetto» fra Norma e Adalgisa nel secondo atto dell'opera *Norma* (1831). La Scena («Me chiami, o Norma!...»), condotta attraverso i tradizionali versi sciolti da intonarsi in stile recitativo (a questa altezza crono-

bgica, ormai sempre o quasi di tipo accompagnato dall'orchestra), serve a rendere chiari i termini della questione: Norma, già amante segreta di Pol-lione, ch'è ora sentimentalmente unito con Adalgisa, ha deciso di farsi da parte, affidando i due figli al loro legittimo padre e alla sua nuova sposa, prima di togliersi la vita. Leggendo il testo, si noti la libera alternanza di endecasillabi e settenari, nonché il tipico fenomeno della frantumazione del verso tra i personaggi, quando il dialogo si fa serrato:

NORMA	Odi. Purgar quest'aura contaminata dalla mia presenza ho risoluto, né trar meco io posso questi infelici... a te li affido...	<i>settenario endecasillabo endecasillabo endecasillabo fratto</i>
ADALGISA	O cielo!	<i>fra due personaggi</i>
NORMA	A me li affidi?	<i>endecasillabo fratto</i>
NORMA	Nel romano campo guidali a lui... che nominar non oso.	<i>fra due personaggi endecasillabo</i>
ADALGISA	Oh! che mai chiedi?	<i>settenario fratto</i>
NORMA	Sposo	<i>fra due personaggi</i>
NORMA	ti sia men crudo... io gli perdono e moro.	<i>rima baciata fra gli ultimi</i>
ADALGISA	Sposo!... Ah! non mai...	<i>due versi, a segnalare la</i>
NORMA	Pei figli suoi t'imploro.	<i>conclusione del recitativo</i>

La Scena di preparazione si chiude dunque con una situazione di conflitto: ed è questa che farà scaturire il duetto, inteso come un microdramma fra due personaggi incarnati da due voci contrapposte. Il "duello" si consuma metaforicamente a suon di musica, di stoccate vocali concorrenti. Si parte con il cosiddetto Tempo d'attacco, una tipica sezione d'avvio, che importa l'azione all'interno del numero misurato in versi lirici (qui ot-tonari) prima che scocchi l'Adagio (tipico dei pezzi d'assieme, il Tempo d'at-tacco non è tuttavia del tutto sconosciuto alle arie solistiche più complesse, specie d'epoca rossiniana [Beghelli 2004c; Lamacchia 1999]). Le «due strofe pari di quantità» cui si riferiva Ritorni e che ne costituiscono l'ossa-tura portante sono davvero la «proposta e risposta» con cui i personaggi si attaccano e contrattaccano, utilizzando in successione una medesima arca-ta melodica a evidenziare metaforicamente l'esibizione di ugual forza reto-rica, gesto tanto più significativo qualora il secondo personaggio non inten-da farsi sopraffare dal primo:

NORMA
Deh! con te, con te li prendi...
li sostieni, li difendi...
Non ti chiedo onori, e fasci:
a' tuoi figli ei fian serbati;
prego sol che i miei non lasci
schiavi, abbiatti, abbandonati...
Basti a te che disprezzata,
che tradita io fui per te.

ADALGISA
Vado al campo, ed all'ingrato
tutti io reco i tuoi lamenti.
La pietà che m'hai destato
parlerà sublimi accenti...
Spera, spera... amor, natura
ridestarsi in lui vedrai...
Del suo cor son io sicura...
Norma ancor vi regnerà.

Si tratta dunque di strofe non soltanto verbali, ma anche e soprattutto melodiche: due periodi identici in sé conchiusi, articolati al loro interno secondo una struttura fraseologica antropomorfica, dal respiro biologicamente ordinato: quattro cicli completi di ispirazioni ed espirazioni, uno per ogni distico. Gli studiosi d'oltreoceano hanno coniato l'etichetta di *lyric form*, riferibile – nella sua manifestazione più regolare – a una struttura melodica di 16 battute (due per verso) organizzate musicalmente in $a_4 a'_4 b_4 a''_4$ (il numero in pedice indica le battute pertinenti a ogni frase melodica), con le varianti possibili di un b_4 suddiviso in $b_2 + b'_2$ e dell' a''_4 sostituito da un c_4 , cui fanno per solito seguito code melodiche di varia natura col libero recupero di parole già proferite in forma lineare [Huebner 1992; Pagannone 1996]. La cabaletta «Tu che a Dio spiegasti l'ali» sopra ricordata è una perfetta *lyric form* + coda, così come lo sono «Di quella pira» e centinaia di periodi melodici ben fissatisi negli orecchi dell'appassionato ascoltatore d'opera. La *lyric form* è insomma un'unità metrica e nel contempo narrativa del periodare melodrammatico, un discorso organizzato retoricamente in un'esposizione iniziale (1° e 2° verso) con reiterazione asseverativa (3° e 4°), uno svolgimento centrale di riflessione (5° e 6°) e una conclusione d'epilogo (7° e 8°): un'effusione lirica, appunto, in grado d'incarnare musicalmente l'unità temporale, l'espressione di un singolo gesto scenico dilatata poeticamente in un ampio gesto vocale.

Espressa ognuno la propria istanza, i due personaggi tendono pian piano ad avvicinarsi affettivamente, con botte e risposte sempre più serrate, fino a congiungersi nel successivo Adagio cantabile in un canto comune a due voci parallele (alla base, naturalmente, una *lyric form* anche qui, benché ampliata dalla doppia esposizione in alternanza fra i due personaggi):

ADALGISA

Mira, o Norma, a' tuoi ginocchi
questi cari pargoletti.
Ah! pietà di lor ti tocchi,
se non hai di te pietà.

NORMA

Ah! perché la mia costanza
vuoi scemar con molli affetti?
Più lusinghe, più speranza
presso a morte un cor non ha.

Il tempo drammatico tende ora a fermarsi, irretito – al pari del pubblico – dalle spire canore in cui le due voci s'intrecciano; i personaggi lasciano momentaneamente il campo ai cantanti per allettare lo spettatore con molli e struggenti melodie: è il trionfo del *belcanto*, inteso come l'arte di piegare la voce a quanto di “idealmente” più bello, di più astratto dalla “realtà” drammatica si possa immaginare. L'incantesimo culmina nella cosiddetta *comune*, la grande cadenza vocale in cui anche l'orchestra sospende quel tanto di scansione temporale che ci aveva tenuti ancora legati alla realtà materiale, per consentire infine alle voci di librarsi senza peso in volute inebrianti che toccano il vertice espressivo concesso a questo stile musicale (se al contrario l'effetto ci suona oggiogiorno troppe volte stucchevole, anziché

esaltante, ciò dipende – v'è da crederlo – dalla rozzezza di esecuzioni prive della necessaria consapevolezza stilistica, lontane due secoli dai canoni dell'aureo belcantismo primottocentesco).

Quando i personaggi rientrano in sé – e con loro il pubblico che ha saputo e voluto lasciarsi sedurre – scocca il Tempo di mezzo, che come nell'aria solistica ha il compito di creare le condizioni per cui, al termine del duetto, le posizioni del dramma non siano più le medesime dell'inizio:

ADALGISA	Cedi... deh! cedi!
NORMA	Ah! lasciami.
	Ei t'ama.
ADALGISA	E già sen pente.
NORMA	E tu?...
ADALGISA	L'amai... quest'anima sol l'amistade or sente.
NORMA	O giovinetta!... e vuoi?...
ADALGISA	Renderti i dritti tuoi, o teco al cielo e agli uomini giuro celarmi ognor.
NORMA	Hai vinto... hai vinto... Abbracciami. Trovo un'amica ancor.

Sono frasi, queste, che per contenuto potrebbero ben servire un recitativo; mantengono tuttavia la struttura metrica di versi lirici rimati (qui tutti settenari, ora sdrucchioli, ora piani, ora tronchi) e ricevono un'intonazione vocale fintamente libera («un dialogo di canto dissimulato a guisa de' recitativi», scriveva Ritorni) su un tappeto orchestrale che al contrario di un recitativo è però rigidamente strutturato. Siamo insomma all'interno di quel genere compositivo che i contemporanei appellavano *stile parlante*: i personaggi dialogano con libertà su un'orchestra mensuralmente organizzata.

Proferito l'ultimo verso del Tempo di mezzo, il compito del dramma-turgo sarebbe concluso: in un dramma parlato i due personaggi abbandonerebbero la scena, carico ognuno del nuovo sentimento che l'incontro/scontro gli ha suscitato in seno. Ma siamo nel mondo del melodramma, dove anche le ragioni estetiche della musica pretendono la loro parte, suggellando il pezzo con un rituale sonoro confacente alla situazione: ecco dunque la Stretta conclusiva, dove i personaggi «si combineranno a cantar assieme forse le stesse parole»:

NORMA E ADALGISA
Sì, fino all'ore estreme
compagna tua m'avrai:
per ricovrarci insieme
ampia è la terra assai.
Teco del Fato all'onte
ferma opporrò la fronte,
finché il mio core a battere
io senta sul tuo cor.

Nella fattispecie, la doppia cabaletta viene intonata immediatamente “a due”; variante non meno comune è quella che vede prima l'uno poi l'altro personaggio intonare la propria strofetta (come era avvenuto durante il Tempo d'attacco), per poi unirsi nella ripetizione congiunta finale, dopo il canonico ponte costruito ben spesso con la tecnica del crescendo. Le tipiche cadenze armoniche conclusive – connotato stilistico peculiare del melodramma italiano primottocentesco [Pagannone 1997] – fungono da rapidissima coda.

4. *Versatilità e pervasività della forma quadripartita.*

Ciò delineato, è necessaria una serie di considerazioni aggiuntive.

Questa struttura formale quadripartita (preceduta da un Tempo di preparazione costituito spesso da un recitativo e talvolta arricchito da un coro, da un pezzo di carattere o altro)

SEZIONE	GENERE MUSICALE	CARATTERE DRAMMATICO
0. Tempo di preparazione (Scena)	<i>recitativo e/o altro</i>	referenziale, dialogico
1. Tempo d'attacco	<i>lyric form e/o parlante</i>	propositivo, cinetico
2. Adagio cantabile (concertato)	<i>lyric form e/o canone</i>	contemplativo, statico
3. Tempo di mezzo	<i>parlante</i>	risolutivo, cinetico
4. Stretta (cabaletta I, ponte, cabaletta II, coda)	<i>lyric form, crescendo, cadenze armoniche</i>	raffermativo dell'esito raggiunto nel n. 3, statico

si adatta più o meno bene a numeri solistici o variamente collettivi, rivelandosi ottimale per le esigenze di un Finale, il grande affresco drammatico-musicale posto al centro fisico, estetico ed emotivo della partitura, in conclusione d'atto, nel quale si saggiava tanta parte della maestria compositiva di un compositore, impegnato a condurre la vicenda verso il punto di massima crisi. Vediamone una strutturazione tipica:

0. i personaggi convergono per varie ragioni nello stesso luogo, spesso inavvertitamente (ad esempio, nel Finale Primo del *Barbiere di Siviglia* rossiniano, 1816, a partire da «Ehi di casa... buona gente», pagina lunghissima e variegata, tutta intessuta in stile parlante su un tempo di marcia dell'orchestra);
1. incontrandosi, gli animi cominciano ad agitarsi; s'avvia lo scontro dialettico che porterà allo scoppio della “bomba” drammatico-musicale: un gesto di maledizione, una rivelazione fatale, il sopraggiungere inat-

teso di un altro personaggio che sconvolge i piani di tutti, il comportamento inverosimile di qualcuno, ecc. (nel *Barbiere*, da «Che cosa accadde, | signori miei?», fino all'inspiegabile reazione dell'Ufficiale che, giunto per arrestare il finto soldato, si profonde d'improvviso in mille ossequi, lasciando tutti sbigottiti);

2. grande "concertato di stupore" [Balthazar 1991; Bianconi 1994] come reazione al colpo di scena inopinato: tutti rimangono attoniti, il tempo psicologico s'arresta [Dahlhaus 1981], ognuno esprime per proprio conto il suo sonoro silenzio – un eloquentissimo sgomento fattosi magicamente canto – intrecciandosi con gli altri in un'inaudita cattedrale sonora (nel *Barbiere*: «Freddo/a ed immobile | come una statua», con entrate a canone, un personaggio dopo l'altro, "concertando" appunto attorno a un soggetto melodico comune; che nella fattispecie Figaro, artefice di tutta la messinscena, non venga contagiato neppure musicalmente dallo stupore generale, ma resti in disparte a ridersela di gusto, è un'eccezione alla norma);
3. ripresa di coscienza e rientro nella realtà: la scena torna dinamica, si riaccende il dialogo interpersonale, si tentano vane spiegazioni o riappacificamenti, ma gli animi hanno ormai trascorso ogni logica razionale e la situazione degenera in una crisi rovinosa (è interessante osservare come, nel *Barbiere*, in assenza di un elemento scenico capace di ricondurre i personaggi alla realtà, alcuni registi sentano l'esigenza d'inventarlo, facendo ad esempio cadere rumorosamente un oggetto o richiedendo a Figaro uno schiocco di dita capace di svegliare tutti dall'attonito stupore);
4. grande strepito inconcludente, musica clamorosa, parole che nulla aggiungono all'azione, in quanto tutto è già stato detto: la Stretta sostiene soltanto una funzione retorica, di degna conclusione a cotanta architettura sonora, di finale strappapplauso, psicologicamente eccitante, vessatorio per il pubblico coi suoi ritmi irrefrenabili, coi suoi crescendo mozzafiato e i clangori insostenibili, fino alla liberazione conclusiva, patrocinata dal reiterato giro armonico cadenzale che dà voce alla coda (nel *Barbiere*, «Mi par d'esser con la testa | in un'orrida fucina» assolve la funzione di cabaletta, con la sua doppia esposizione canonica separata dal ponte «Alternando questo e quello | pesantissimo martello», ch'è un preclaro esempio del meccanico crescendo rossiniano).

Per quanto ravvisabile in trasparenza nel 70 per cento dei numeri musicali di un'opera italiana primottocentesca, quella sin qui descritta è di fatto una struttura formale astratta, sostanzialmente teorica, presente nella realtà in mille varianti differenti. Si tratta dunque di un massimo comun denominatore, di cui peraltro gli artefici dell'epoca non parlano mai in for-

ma esplicita e completa, e del quale ci sfuggono persino i termini verbali più idonei per indicarne le singole parti non meno dell'insieme. Per quanto si sia setacciato, di tale struttura pare infatti rimanerci soltanto una delinea-zione teorica al negativo, nelle parole di un illustre critico di metà Otto-cento, che riferendosi a un duetto del *Rigoletto* verdiano costruito in mo-do desueto (quello fra il protagonista e Sparafucile nel primo atto dell'ope-ra), commenta:

Si mostra con questo pezzo, che non manca l'effetto ancora quando [...] si al-lontani dalla solita forma de' duetti, cioè da quella che vuole un *tempo d'attacco*, l'*adagio*, il *tempo di mezzo*, e la *cabaletta* [Basevi 1859, ed. 2001 p. 261].

In mancanza di attestazioni precise, gli studiosi di fine Novecento, che per primi si sono avvicinati al melodramma italiano indagandolo sul piano formale, hanno dunque fatto proprie – ed esteso anche al repertorio prece-dente a Verdi – non solo locuzioni come Tempo d'attacco e Tempo di mez-zo (assai più diffuse sono invece quelle di Adagio, Stretta e cabaletta), ma anche – paradossalmente – l'etichetta di “solita forma” melodrammatica (un'espressione di ben dubbia liceità, benché d'efficacissimo impatto), a in-dicare proprio quella forma onnipresente priva di una sua identità ana-grafica precisa [Powers 1987].

5. *Modularità: il gioco delle forme.*

Tale forma, più che una struttura compatta e univoca, va intesa come coniugazione di singoli moduli, ognuno ben caratterizzato di per se stesso sul piano e drammatico e musicale. Un Adagio viene riconosciuto come tale non per la posizione che occupa all'interno del pezzo chiuso, ma per la sua natura intrinseca di sezione poeticamente lirica, drammaticamente ri-stagnante, musicalmente estatica. Di fatto, si possono dare forme monche di una o più sezioni: comunissime le arie composte di solo Adagio e Allegro, i duetti mancanti di Tempo d'attacco o persino di Adagio, e più in genera-le i Tempi di mezzo ridotti al punto da risultare conglobati nella Stretta, come “mossa” d'avvio prima della vera e propria cabaletta melodica, ov-vero Strette che non contengono tutte le ripetizioni canoniche delle caba-lette stesse. Vi sono persino forme codificate nella loro “incompletezza” formale: Duettino e Terzettino sono etichette che stanno a indicare la chiu-sura del brano al termine dell'Adagio; Cavatina (nel senso settecentesco di aria monopartita) e Romanza (perlopiù di struttura bistrofica) sono due ter-mini in uso nella prima parte del XIX secolo per indicare le arie limitate an-ch'esse al solo tempo Adagio, variamente strutturato al suo interno.

Analogamente, esistono forme maggiorate: dalle arie in quattro tempi di cui s'è detto, provviste anch'esse di una sorta di Tempo d'attacco prima

dell'Adagio (in Rossini, le grandi arie di Otello, Ramiro, Agorante, Rodrigo, Antenore, in *Otello*, *La Cenerentola*, *Ricciardo e Zoraide*, *La donna del lago*, *Zelmira*), alla cosiddetta Gran Scena [Beghelli 2004a], praticamente un rondò ampliato da un'ulteriore cavatina monopartita (in Rossini, per i protagonisti di *Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Ermione*, *Bianca e Falliero*), sino ai Finali Primi con doppio "concertato di stupore" (ad esempio, nel *Tancredi* e nell'*Otello* di Rossini, a seguito di due distinti colpi di scena).

Non mancano infine le strutturazioni a incastro, dove singoli elementi formali s'insinuano all'interno di pezzi chiusi regolarmente costituiti, senza che la loro identità ne risulti comunque offuscata: e questo proprio grazie alla forte caratterizzazione drammatico-musicale di ogni singolo modulo. Basti per tutti il Duetto fra soprano e tenore («L'onda de' suoni mistici») che s'inserisce fra l'Adagio e il Tempo di mezzo della «Scena e Aria di Manrico», nel terzo atto del *Trovatore* verdiano (1853): chiunque sarà in grado di riconoscere «Di quella pira» come la Stretta cabalettistica conseguente all'Adagio «Ah sí, ben mio», nonostante il corpo estraneo che s'intromette a separarli.

Piú interessanti ai fini narrativi sono tuttavia le forme decettive, in cui il compositore inganna le aspettative d'ascolto dello spettatore. Si tratta, è chiaro, di espedienti drammaturgici maturi, possibili solo nel momento in cui la traiettoria formale di un numero musicale standard si è ormai talmente radicata nella consapevolezza del pubblico da consentire un gioco a rimpiattino tra le forme. Nello stretto rapporto di dipendenza instauratosi col tempo fra Scena e Aria, questa sentita quale diretta conseguenza formale di quella, se il baritono si vede ad esempio scippare sul labbro dal tenore l'aria-serenata cui un appassionato recitativo lo aveva naturalmente condotto e predisposto, l'immagine della rivalità in amore fra i due personaggi risulterà immediatamente dipinta con icasticità perfino superiore a quanto nessuna parola avrebbe mai potuto. È ciò che avviene di fatto nel primo atto del *Trovatore* [Bianconi 1993, p. 74]. Una studiata deviazione dalla forma musicale invalsa diventa allora, per chi la sappia leggere, un colpo di scena narrativo: cosí come il tenore è in grado di strappare al baritono l'aria che un percorso formale consolidato gli/ci prospettava, altrettanto lo stesso tenore sarà in grado di fare con la donna che tale aria abortita avrebbe voluto omaggiare. Effetto analogo si osserva quando il tenore sopraggiunga inopinato per concludere a braccetto col soprano un impossibile duetto d'amore che il baritono aveva disperatamente tentato d'intessere con la primadonna. V'è un bell'esempio nell'atto iniziale dell'*Ernani* verdiano (1844) [Beghelli 2004b]: l'appropriazione canora di un elemento formale prefigura l'appropriazione sessuale del personaggio, in uno scavalcamento semantico delle parole da parte della musica che può raggiungere anche livelli di alta sofisticazione metaforica.

6. *Il matrimonio morganatico fra parola e musica.*

È tale, almeno, l'immagine che di simili situazioni melodrammatiche recepisce preconsciamente l'ascoltatore "epidermico", quello appunto che nulla sa delle parole, ma si fa condurre esclusivamente dalla narrazione musicale: duelli di voci, amplessi di voci. E si badi: tale condizione d'ascolto non è necessariamente riduttiva, bensì la più confacente a questo genere di spettacolo, che con una felicissima formula c'è chi ha appellato il «melodramma melodrammatico» [Accorsi 1980]. Il presupposto è quello di un testo - l'opera in musica - costituito dalla confluenza di due testi distinti ma non autosufficienti: il libretto e la partitura, le parole e la musica. Il compositore non può fare a meno della componente verbale, ma nel momento in cui intona il libretto, questo cade inevitabilmente in sott'ordine, non foss'altro per reali problemi di comprensibilità della parola intonata, specie se affidata a una fonazione particolarissima come quella richiesta dal teatro lirico, che penalizza la dizione nell'estensione acuta, fra le voci femminili in particolare. Cosa percepisce, di fatto, l'ascoltatore medio del duetto fra Norma e Adalgisa? una peripecia drammatica o non piuttosto una peripecia canora? Scriveva nel 1940 Bruno Barilli, commentando *Il trovatore*:

Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola.

La vicenda trae tutta la sua virulenza dal ritmo, e non si può raccontarla, o spiegarla per mezzo di parole, mentre si capisce in un lampo attraverso l'esecuzione sonora.

Il barocco libretto non è che l'elemento occasionale che provoca l'esplosione, e dietro quella ricade annientato (dispersione confusa di rime, sillabe e balbettamenti) e scompare senza traccia per sempre.

Poi, quel che è stato è stato: il libretto non esiste più. Ma c'è l'opera viva, immortale [1985, p. 92].

La dimensione poetica procurata con tanta acribia dal librettista si perde dunque nel momento dell'intonazione musicale: i versi sciolti sottoposti alle formulette recitative tendono alla prosa, mentre i versi lirici subiscono i caratteristici stiramenti e compressioni, dilatazioni e accelerazioni, omissioni o ripetizioni che il melodizzare operistico sovente impone alla regolarità del metro verbale, fino a trasformare la poesia nei casi estremi in una sequenza informe di parole, di sillabe, di singoli fonemi, priva di ogni dignità letteraria benché carica di funzionalità drammatica. Se non mancano casi in cui l'intonazione canora rispetta la linearità del discorso verbale (un passo negli orecchi di tutti: Verdi, *Rigoletto*, «La donna è mobile | qual piuma al vento | muta d'accento | e di pensiero»), altrettanti se ne contano infatti in cui la melodia porta avanti le parole a stratonni (Verdi, *Nabucco*, «Va, pensiero, sull'ali d'ora - a - a - a - te»), arrivando non di rado a disintegrare l'identità metrica del verso.

Se nel recitativo l'intonazione fluida e asciutta del testo consente di salvaguardarne la percepibilità semantica, questa tende a diminuire progressivamente nel pezzo cantabile quanto più la vocalità si allontana dalla secca declamazione per avvicinarsi a un melodizzare vocalizzato. La scarsa comprensibilità del testo verbale è di fatto un tratto distintivo particolarissimo dell'opera in musica, che la distingue dagli altri generi rappresentativi. In tale ottica, la classica ansia dello spettatore inesperto, di capire cioè tutte le parole pronunciate dai singoli personaggi, risulta in larga parte ingiustificata, e non solo perché impresa tecnicamente impossibile allo stesso spettatore di madrelingua, ma anche a ragione della sua effettiva inutilità: specie nelle sezioni in versi lirici, i libretti sono infatti per costituzione testi ridondanti, ammassi di parole e locuzioni stereotipiche necessarie a sostenere materialmente le melodie cantate. Un atteggiamento distaccato dal testo librettistico era del resto assunto dallo stesso pubblico dell'epoca, come ci rivela quell'acuto osservatore dell'opera italiana che fu Stendhal:

Chi bada alle parole di un'opera seria? Sono sempre quelle: «felicità», «felice ignora», «crude stelle», ecc. A Venezia nessuno legge un libretto serio, neppure, credo, l'impresario che lo paga [1823, trad. it. p. 241].

Date queste premesse, il merito di un libretto d'opera non sarà già il pregio poetico intrinseco (ancora Verdi, nel lodare quello di *Rigoletto*, lo diceva «uno dei più bei libretti, salvo i versi, che vi sieno» [lettera a Cesare De Sanctis del 7 febbraio 1856, in Luzio 1935, p. 32]), ma:

- 1) la *funzionalità all'intonazione musicale*, individuabile in particolari ritmi e strutture del testo idonee allo stile musicale prescelto (la predisposizione di versi sciolti per il recitativo o di parole tronche al termine di ogni strofa rientrano ad esempio in questo ambito di problemi, non meno della ridondanza programmatica),

e soprattutto, trattandosi di un'opera teatrale,

- 2) la *predisposizione al dramma in musica*, cioè la capacità di fornire al compositore una serie di situazioni sceniche idonee a far scoccare la scintilla musicale. Ancora Stendhal ci fotografa Rossini mentre s'infuria con un librettista di scarso mestiere: «Tu mi hai dato dei versi, ma non situazioni» [1823, trad. it. p. 66].

7. *Situazione drammatica e numero musicale: il programma preventivo della partitura.*

Sul concetto drammaturgico di *situazione* si gioca sostanzialmente la natura del melodramma italiano ottocentesco. Parola sfuggente, utilizzata con

differenti sfumature dagli operisti nei loro epistolari e dai critici coevi nei loro commenti, non va confusa con la *trama*: questa può intendersi come la successione dei vari eventi che costituiscono la vicenda da narrare, quella è invece ognuno degli agglomerati "forti" di tale trama, che scandiscono lo spettacolo come le stazioni di una *via crucis*, come le singole immagini delle storie dipinte. Sono i momenti – perlopiù stereotipati e comuni a tutto il genere – su cui si punterà l'attenzione del compositore, che ad essi attende come il pittore ai soggetti in primo piano del suo dipinto: la serenata, la preghiera, lo sfogo interiore, la festa a palazzo, il brindisi, l'inno, il giuramento, il duello, il rapimento, l'agnizione, l'incontro inatteso, il colpo di fulmine, il pubblico gesto di maledizione, il suicidio, l'ultimo respiro dell'eroe, e via dicendo.

Da ogni situazione, abilmente preparata e costruita attraverso dialoghi espressi sotto forma di recitativo, scaturisce dunque il singolo affresco musicale, il pezzo chiuso, appunto, che assume di volta in volta la forma di aria solistica, di duetto, di terzetto, di coro, di gran pezzo finale d'atto per lo scontro rovinoso fra tutti i personaggi. È la situazione a creare la musica, ad accendere il pezzo musicale con la scintilla del dramma; e i vari pezzi di un'opera non sono che una successione di *situazioni drammatiche* più o meno convenzionali, divenute a loro volta – possiamo ora ben dirlo – *situazioni musicali* non meno precostituite. Tali pagine musicali in cui sfocia ogni sezione di recitativo sono appunto i "numeri" o "pezzi chiusi" di cui si diceva in principio (tra dieci e venti in un'opera di primo Ottocento), la cui somma, coi rispettivi recitativi che li intercalano e un'eventuale Sinfonia o Preludio orchestrale d'apertura, costituisce la partitura musicale, un prodotto dunque frammentario e disomogeneo, dove il grigiore musicale dei recitativi funziona da elemento di efficace contrasto con il colore che spunta a intermittenza nei numeri chiusi: un'alternanza vitale sul piano della percezione, onde ovviare a un facile effetto di saturazione («I recitativi servono ancora a frapporre ai pezzi del canto riposi opportuni e contrapposizioni modeste» [Ritorni 1841, p. 41]).

L'ascolto di un'opera così composta equivale pertanto a una rassegna di quadri sonori inanellati, sottesi sì da un testo verbale, legati fra loro da una vicenda comune in evoluzione, ma preminenti nella scala dei valori estetici sugli altri parametri costitutivi (si va all'opera per gustare siffatta narrazione musicale, non già quella verbale; per farsi irretire dalla trama sonora, non da quella drammatica, ché anzi la mancata originalità della vicenda inscenata non fu mai ritenuta un demerito, per costume valendosi i librettisti di precedenti lavori letterari, assai spesso già noti ai loro spettatori). Ma, si badi, ciò non significa affatto ridurre l'opera a un concerto di arie e duetti: la dimensione narrativa della sola musica non basta a se stessa: senza una situazione drammatica forte ad accendere il numero musicale, la partitura suona infatti come una sequela di "effetti" privi di una "causa" sprigio-

nante, sensazione che si prova anche nell'opera più accattivante tutte le volte che un'aria parte senza una vera ragione drammatica, solo per ottemperare a certe convenzioni teatrali che pretendono – in particolari luoghi della partitura e in date quantità – la presenza di quei brani specifici. Compito prioritario del librettista sarà dunque suddividere l'azione da inscenare in singoli momenti drammatici ben distinti e caratterizzati, tali da divenire il contenuto ideale di forme musicali altrettanto distinte e caratterizzate: si tratta di una mediazione continua, fra quanto appunto le convenzioni del sistema produttivo richiedono e quanto il soggetto prescelto consente, l'unità drammaturgica di riferimento rimanendo sempre e comunque il numero musicale in quanto tale.

Per toccare con mano quanto la strutturazione di un'opera d'inizio Ottocento passasse attraverso l'abbozzo preventivo di un'*ossatura* musicale, di un *programma* di situazioni, tornerà utile rileggere la narrazione che il librettista Jacopo Ferretti ci ha lasciato sulla genesi dell'opera *La Cenerentola*:

Mancavano due soli dì al Natale dell'anno 1816, quando [...] mi si pregò di trovare e scrivere a volo un nuovo argomento [per un'opera di Rossini]. [...] Ristrettici in casa dell'[impresario] Cartoni a bere il thè in quella sera freddissima, io proposi un venti o trenta soggetti da melodramma; ma quale fu riconosciuto troppo serio ed in Roma allora, almeno in carnevale, volevano ridere; quale troppo complicato; quale soverchiamente dispendioso per l'impresario, le di cui viste economiche esser debbono sempre rispettate dalla docilità de' poeti, e quale infine non conveniente a' virtuosi cui veniva destinato.

Stanco dal proporre e mezzo cascante dal sonno, sillabai in mezzo ad uno sbadiglio: *Cendrillon*. Rossini, che, per esser meglio concentrato, si era posto in letto, rizzatosi su come il Farinata dell'Alighieri: «Avresti tu core di scrivermi *Cendrillon*?», mi disse; ed io a lui di rimando: «E tu di metterla in musica?»; ed egli: «Quando il programma?»; ed io: «A dispetto del sonno, dimani mattina»; e Rossini: «Buona notte!»: si r avvolse nella coltre, protese le membra e cadde in un beato sonno, simile a quello degli dèi d'Omero: io presi un'altra tazza di thè, combinai il prezzo, scrollai la mano al Cartoni e corsi a casa.

Là un buon caffè di moka rimpiazzò il thè della Giamaica: misurai più volte per largo e per lungo con le braccia conserte la mia camera da letto, e quando Dio volle mi vidi dinanzi il quadro: scrissi il programma della *Cenerentola*, e all'indomani lo inviai al Rossini. Ne restò soddisfatto [1835, ed. 1996, pp. 185-86].

Non ci è rimasta, purtroppo, traccia di tale programma della *Cenerentola*, ma sarà facile farcene un'idea scorrendo quello analogo che un altro librettista aveva formulato pochi mesi prima per *Il barbiere di Siviglia*:

Scena I: Tenore. Serenata e Cavatina con cori e Introduzione.

Scena II: Cavatina Figaro. Cavatina del Tenore. Altra della prima Donna. Duetto Donna e Figaro «di scena» Figaro spiega alla Donna l'amore del Conte. Gran Duetto tra Figaro e il Conte. Aria Vitarelli [l'interprete di Don Basilio]. Aria Tutore con pertichino. Finale di gran scena e giocato assai [Cagli e Ragni 1992, p. 135].

Chi abbia in mente l'opera, in questo programma preliminare ritroverà con buona approssimazione lo svolgimento dell'intera partitura del primo atto. Ma si badi: uno svolgimento visto quasi esclusivamente in ottica musicale e canora in particolare («Cavatina del Tenore», «Altra della prima Donna»), ch   d'indicazioni sull'evolversi della vicenda ne compaiono ben poche: non una successione di eventi, dunque, quanto la programmazione dei numeri musicali che incarna  ranno i singoli eventi, le singole situazioni.

A sua volta – come abbiamo visto – il numero musicale nel suo insieme si trova articolato al proprio interno in *sottosezioni musicali* (dal Tempo d'attacco alla Stretta), ognuna delle quali corrisponde a *sottosezioni drammatiche* di azione o introspezione, raggruppate sotto una singola campata narrativa (il numero musicale), come in un capitolo unitario di un romanzo, come in una sequenza cinematografica narrativamente definita, in cui una data vicenda compia integralmente la sua parabola evolutiva: per certi aspetti, un microdramma in musica.

8. *Il superamento delle forme musicali precostituite.*

Una simile lettura “modulare” del melodramma italiano, visto a blocchi drammatico-musicali, attraverso le varie convenzioni formali e la loro soddisfazione o violazione, va sempre pi   stretta al repertorio del secondo Ottocento, a mano a mano che procediamo negli anni. L'immagine di un'aria, di un duetto, di un finale che si allontanano dalla forma canonica loro pertinente sar   sempre pi   consona alle opere del Verdi maturo e dei suoi epigoni. Il primo numero musicale del *Trovatore* non ha ormai pi   nulla a che spartire con gli analoghi rossiniani o donizettiani: per quanto l'analista si sforzi a rinvenirvi lacerti di quella che era stata la “solita forma” delle Introduzioni, la sua struttura appare all'ascolto del tutto libera, svincolata da ogni convenzione formale, strettamente connessa al decorso delle immagini evocate nei versi del libretto. La parola sembra dunque riprendersi la sua rivincita, riequilibrando le proporzioni verso quel tanto vagheggiato “recitar cantando” ch'era stato la chimera teorica agli albori dell'opera in musica: chi ascolta l'attacco del terzo atto dell'*Otello* verdiano (1887) o i primi minuti di Mim   nella *Bohème* pucciniana (1896) si trova di fronte a dialoghi sciorinati con la stessa naturalezza e libert   formale del teatro di prosa, ma caricati di un'intonazione canora che – lontanissima ormai dai rigidi formulari del recitativo secco – introduce un valore aggiunto “paralinguistico” cos   pregnante che, quando capita di riascoltare i medesimi passi nella veste originale (ad esempio, nell'*Otello* di Shakespeare), si finisce col provare quell'ineffabile senso di disagio per qualcosa che, senza tale musica, risuona incompiuto, insufficiente a se stesso, privato com'   – diceva George Bernard Shaw – dell'ampiezza retorica, dell'elevazione espressiva

cui la trasposizione operistica ci aveva abituati [Lindenberger 1984, trad. it. pp. 5-6].

Le vecchie forme, con Verdi, Ponchielli, Boito, Franchetti, Catalani e il giovane Puccini, si disintegrano a poco a poco; non scompaiono però del tutto i loro singoli elementi costitutivi, che continuano a fare capolino come "citazioni di genere". Il grande "concertato di stupore", ad esempio, è l'ultimo a morire. Già nel secondo atto della *Traviata* (1853) Verdi lo aveva spogliato di tutti gli elementi di contorno, facendo calare il sipario nel punto esatto in cui lo spettatore si sarebbe aspettato l'avvio di un Tempo di mezzo e di una successiva Stretta; sin nelle ultime sue opere non mancherà tuttavia mai di procurare che il programma della partitura contenga almeno una grande scena d'assieme capace di porre a conflitto i singoli personaggi (col coro di sostegno) e d'intrecciarne le voci una dopo l'altra in quel tessuto sonoro che – partendo quasi inavvertitamente dall'intervento di un singolo (con una libera declamazione che sfocia pian piano in una *lyric form* più o meno regolare o completa) – lievita a poco a poco attraverso l'ingresso degli altri interlocutori, coinvolti nella macchina sonora come in una reazione a catena: nella scena del trionfo di *Aida* (1871) è Amonasro a dare la stura («Quest' assisa ch'io vesto vi dica»), nella scena del consiglio per il *Simon Boccanegra* revisionato (1881) è il Doge («Plebe! Patrizi! Popolo»), in *Otello* (1887) Desdemona («A terra!... sí... nel livido fango»), seguiti a ruota da tutti gli astanti, in un *crescendo lento* di grande intensità espressiva che nulla ha più in comune con la meccanicità del vecchio crescendo rossiniano, benché ne condivida in parte la struttura metrica a frasicconcatenate. Per la sua forza trascinante, in tempi recenti [Kerman e Grey 1989] è stato paragonato a un'ondata crescente (*groundswell*) che gonfia fino a squarciarsi ("onda infranta" è la traduzione italiana di quel termine oceanografico), all'apice dell'eccitazione emotiva, in una possente deflagrazione liberatoria (sottolineata spesso da un fragoroso colpo di piatti). L'archetipo storico viene comunemente individuato nella pagina conclusiva della *Norma* belliniana; lo spirito, se non proprio la tecnica compositiva, rimane ancora evidente nei concertati che Puccini organizza nel secondo atto della *Bohème* (1896), affidando l'innescò della miccia a Musetta e al suo valzer («Quando men vo soletta per la via»), ovvero nel finale della *Fanciulla del West* (1910), col grande affresco sonoro avviato dalla perorazione di Minnie («E anche tu lo vorrai»).

Citazioni di genere, s'è detto, estrapolate dalla forma complessiva in cui quegli elementi sonori nacquerò e crebbero, come le famigerate cabalette, che spuntano ancora riconoscibilissime nelle ultime partiture verdiane:

Non dubiti, io non aborro dalle cabalette, ma voglio che vi sia il soggetto ed il pretesto. Nel duetto del *Ballo in maschera* c'era un pretesto magnifico. Dopo tutta quella scena bisognava, sto per dire, che l'amore scoppiasse [lettera ad Antonio Ghislanzoni del 22 agosto 1870, in Cesari e Luzio 1913, p. 642],

scrive Verdi istruendo il librettista di *Aida*; e con cabalette perfettamente squadrate secondo la tradizionale *lyric form* intonata a turno dai due personaggi si concluderanno ancora il duetto Aida-Radamès («Sì, fuggiam da queste mura») e il duetto Otello-Jago («Sì, pel ciel marmoreo giuro!»), costruiti peraltro nelle loro sezioni precedenti secondo criteri che adombrano la vecchia, solita forma dei duetti ottocenteschi [Gossett 1974; Hepokoski 1987, p. 194; Powers 1987].

Le sembianze di una Scena, di un Tempo d'attacco, di un Adagio cantabile, d'un Tempo di mezzo e di una Stretta si possono del resto ancora individuare in certi duetti della generazione successiva, come quello tra Manon e il fratello nella *Manon Lescaut* (1893) di Puccini [Girardi 1995, p. 98], quello tra Mimì e Rodolfo nel primo atto della *Bohème*, quelli fra Santuzza e Turiddu e fra Santuzza e Alfio nella *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni. Di fatto, la forma codificata del duetto pluripartito primottocentesco risultava nell'insieme una struttura assai funzionale sul piano drammatico, ben oltre i limiti culturali dell'opera italiana, obbedendo per certi versi a un protocollo socialmente invalso in un incontro/scontro fra individui: i preliminari, le reciproche spiegazioni, la pausa di riflessione, i tentativi d'intesa, la ricomposizione o lacerazione definitiva del rapporto. Che poi l'impiego fatto di quelle viete forme risulti a fine secolo strutturalmente libero, è una circostanza che rientra nelle regole del gioco: poco importa se, ad esempio, dell'Adagio cantabile tradizionale s'impadronisse uno solo degli interlocutori, facendone una propria aria solistica (tale diventa «In quelle trine morbide» nel citato duetto di *Manon Lescaut*) o se al contrario si sdoppia in due pagine separate e contrapposte, una per personaggio («Ora per sempre addio» ed «Era la notte» nell'*Otello*, «Che gelida manina!» e «Mi chiamano Mimì» nella *Bohème*); la funzione di stasi lirica ed effusione canora viene in tutti i casi svolta secondo copione, prima di una sorta di Tempo di mezzo e della conclusiva Stretta a due voci.

D'altra parte, l'immediato successo con cui il pubblico accolse un'opera come *Cavalleria rusticana* deve in gran parte attribuirsi alla perfetta riconoscibilità di stilemi noti, fra i quali lo spettatore riesce perfettamente a orientarsi: al di là dell'effettiva organizzazione interna dei singoli pezzi, la partitura ci appare infatti tangibilmente articolata in numeri musicali a se stanti, ben più frammentata di certi lavori rossiniani:

Preludio e Siciliana di Turiddu
 Coro d'Introduzione
 Scena e Sortita di Alfio
 Romanza e Scena di Santuzza
 Scena e Preghiera
 Duetto Santuzza e Turiddu, e Stornello di Lola
 Duetto Santuzza ed Alfio
 Intermezzo

Scena, Coro e Brindisi
Finale

Mutano le etichette, certo (si dice "sortita", non "cavatina"; "romanza", non "aria"), ma è appunto solo questione di termini. Proliferano i "pezzi di carattere" (siciliana, stornello, brindisi e – nascosti fra le pieghe – cori folkloristici, canti da carrettiere, inni, preghiere) che rimarranno un punto forte della drammaturgia di fine secolo, come concessione al pezzo chiuso giustificata da intenti realistici – la serenata di Arlecchino in *Pagliacci* (1892) di Leoncavallo, le strofe poetiche dettate dal carcere in *Andrea Chénier* (1896) di Giordano e la czarda di De Siriex in *Fedora* (1898) dello stesso autore, lo stornello del pastore in *Tosca* di Puccini (1900) – anche nel momento in cui la tendenza sta diventando sempre più quella di una partitura *durchkomponiert*, composta cioè senza interruzioni musicali, benché la continuità grafica sulla pagina sia il più delle volte del tutto fittizia.

9. *Dall'aria al monologo, dal duetto al dialogo.*

Saranno allora questi "pezzi caratteristici" – e sempre più spesso – gli unici "a solo" formalizzati in strutture ben precise (perlopiù strofiche); l'aria solistica non scompare, ma perde ogni connotato strutturale, avvicinandosi a quello che nel teatro parlato è il monologo rapsodicamente articolato, con colpo d'ala conclusivo atto a strappare l'applauso. Il modello, precocissimo, viene ancora una volta da Verdi: benché costruita su versi sciolti (quelli destinati al recitativo), la lunga meditazione di Rigoletto «Pari siamo!... Io la lingua, egli ha il pugnale» è da sempre stata percepita come un'aria (non per forma: per funzione), accolta da salve d'applausi nonostante la mancanza di una cesura conclusiva (formalmente si tratta della Scena che introduce il successivo Duetto), applausi scaltramente richiamati dall'acuto finale liberatorio imposto dalla tradizione, proprio come al termine di una "vera" aria. Non si tratta, comunque, del primo caso: sempre Verdi aveva ad esempio già prodotto (1847) analogo monologo per il protagonista di *Macbeth* («Mi si affaccia un pugnale?! L'elsa a me volta?»), ma è chiaro che fu soprattutto l'esempio di *Rigoletto* a fare scuola, consolidato – quando i tempi erano ormai più maturi – dal «Credo in un Dio crudel» di Jago, nell'*Otello*. Il libero e variamente sfaccettato monologo diventa quindi uno dei nuovi modelli di aria (il «Te Deum» di Scarpia in *Tosca*, l'«Improvviso» di *Andrea Chénier*, lo stesso «Prologo» di *Pagliacci* e, metateatralmente, la recitazione del monologo di Fedra in *Adriana Lecouvreur* di Cilea (1902), nonché il monologo di un inserviente che assiste dalle quinte alla recita di un altro monologo, nella stessa opera), assumendo spesso vere e proprie funzioni di autopresentazione, com'era stato per la vecchia Ca-

vatina: «Mi chiamano Mimí, | ma il mio nome è Lucia» (*La bohème*), «Io son l'umile ancella | del genio creatore» (*Adriana Lecouvreur*).

Lo stesso può dirsi del duetto, definitivamente dirottato verso un ben più libero *dialogo*, sulla via di quello "stile di conversazione" che viene comunemente additato come uno dei tratti distintivi della drammaturgia musicale pucciniana. Il secondo atto di *Tosca* è un esempio perfetto di tale conduzione del dramma attraverso una libera intonazione musicale, ad onta della presenza fra i dialoghi in "tempo reale" di quelle effusioni liriche («Ella verrà... per amor del suo Mario!» del baritono, «Vittoria! Vittoria!» del tenore, «Vissi d'arte, vissi d'amore» del soprano) e di quelle citazioni di genere (la «Gavotta» intonata nel salone delle feste) che continuano ad ammiccare al tradizionale numero chiuso.

10. *Nuovi orizzonti drammaturgici.*

A tenere insieme il tutto, in queste nuove partiture che rifiutano l'articolazione formale a medie e lunghe arcate, il tessuto connettivo fra un monologo e l'altro, fra un'espansione lirica e una citazione di genere non è poi a ben vedere molto dissimile da quello del vecchio Tempo di mezzo. L'orchestra conduce il discorso, per quanto frammentario, continuamente interrotto e ripreso, lanciato a velocità vertiginose o rallentato fino a bloccarsi in silenzi interlocutori, senza riferimenti formali preordinati (si veda il primo quarto d'ora della *Bohème*); le linee vocali si appoggiano sul flusso strumentale, inserendosi fra i suoi incisi ritmici, rispondendo a qualche proposta melodica o facendosi raddoppiare dai violini nelle frasi di maggior enfasi, rinverdendo in definitiva quello che era stato il vecchio stile parlante del melodramma romantico (la partitura della *Fanciulla del West* potrebbe paradossalmente venir eseguita per grandissima parte senza l'apporto delle voci, tanto prepondera il ruolo conduttore dell'orchestra). Ciò che manca, rispetto ai vecchi modelli, è quel senso di continuità e di compattezza che le vecchie forme sapevano procurare, appoggiandosi su melodie svolte a tutto tondo. Di momento in momento, invece, la voce cambia ora registro espressivo, passando dall'accento patetico all'urlo, dalla secca declamazione a un melodizzare canzonettistico. L'arcata melodica ampia e memorabile non morirà mai del tutto, rimanendo l'ingrediente primario dello stile operistico italiano fino almeno alla Grande Guerra («Sentirai Debora – per me non va – ma certo (voglio risentirla) ci sono cose del massimo interesse; quell'abolizione della melodia è [però] un grande sbaglio, perché quest'opera non potrà mai aver vita lunga», scrive Puccini a Schnabl a proposito di una nuova opera di Pizzetti e del suo stile programmaticamente antimelodico [lettera a Riccardo Schnabl del 26 dicembre 1922, in Puccini 1981, p. 209]); semmai v'è da rilevare che sempre più di rado l'ab-

brivio melodico si sviluppa in una romanza d'ampio respiro, limitandosi a una fugace effusione lirica, com'era la Cavata dell'opera seicentesca che promuoveva occasionalmente al rango di "arioso" un distico pregnante d'un recitativo continuo e uniforme. E ancora una volta, tale processo di «miniaturizzazione» dell'aria [Van 1992, trad. it. p. 327] trova nell'ultimo Verdi preclari modelli da seguire, a cominciare dall'«Esultate!» (dodici battute di slancio) con cui si presenta Otello. Che i tenori d'inizio Novecento, a cominciare dal creatore del ruolo Francesco Tamagno, abbiano più volte registrato il passo ai primordi della discografia operistica, come si trattasse di un'aria *full length*, è significativo dei livelli di percezione comune. A un gradino ancora inferiore rimane posto soltanto per il grido realisticamente inteso (non discaro alla nuova generazione: si veda la chiusa di *Cavalleria rusticana*), di cui tante arie di dolore o d'esultanza avevano pur rappresentato, nei decenni precedenti, l'ampia e ben tornita sublimazione in musica.

Tali effusioni melodiche, ridotte spesso a incisi di poche note, diventano in certo Puccini – ma non solo in lui – materiale grezzo da utilizzare nel corso di tutta la partitura, come una "divisa" sonora che caratterizza la singola opera. Si tratta di una sorta di combinazione fra la tecnica italiana della *reminiscenza* (un tema ritorna testualmente nel corso dell'opera a rievocare situazioni passate che a quel tema erano state collegate) e la tecnica tipicamente wagneriana dei *Leitmotive* (elementi non solo melodici, ma anche ritmici e timbrici, associati concettualmente a qualche personaggio, a qualche evento o immagine affettiva, che vengono ripetutamente elaborati nel corso della partitura, divenendone il materiale costruttivo): non dunque lo sforzo inane d'impossessarsi di uno stile irripetibile quale fu quello di Wagner, indissolubilmente legato al suo creatore, come pur tentarono di fare uno Smareglia (*La falena*, 1897) o un Franchetti (*Germania*, 1902), ma l'ideazione di un nuovo sistema compositivo sempre e comunque fondato sulla melodia [Budden 1987]. *Manon Lescaut* è probabilmente l'opera dove l'esito suona più evidente, anche agli orecchi dell'ascoltatore inesperto: memorabile, fra le tante, la frase di sette note con cui la protagonista si presenta al giovane Des Grieux («Manon Lescaut mi chiamo») destinata a divenire un vero "tormentone" melodico dell'opera, nella sua forma originale o in altre derivate, accompagnando le fasi successive del dramma, con un effetto unificante che va oltre la singola scena. Il "riepilogo tematico", sia nel senso di rivisitazione analettica dei sentimenti passati (l'ultima scena di *Bohème*), sia di suggello disperato della vicenda attraverso il grido straziante di un motivo capitale dell'opera (le ultime battute orchestrali di *Bohème*, di *Tosca*, di *Madama Butterfly*), funziona altrettanto bene come fulmineo surrogato di quell'espansione lirica un tempo incarnata dall'aria finale (il rondò della primadonna di donizettiana memoria).

Sul piano strettamente librettistico, per quanto la squadratura melodi-

ca di una *lyric form* aveva bisogno di versi metricamente regolari, a loro volta raggruppati in strofe appositamente predisposte per dar voce alle singole fasi di un'aria o di un duetto pluripartiti, altrettanto il nuovo metodo compositivo sente la strofa classica come una costrizione ritmica contraria alla libertà prosodica perseguita dalla musica, salvo i rari momenti che lo richiedessero. Così, se Donizetti è abilissimo nel costruire di sua iniziativa arcate melodicamente regolari all'interno di recitativi che non intendono suggerirglielie affatto (sorta di *cavate* anch'esse), manipolando a dovere l'irregolarità dei versi sciolti (si veda «Per me la vita | è orrendo peso!... L'universo intero | è un deserto per me, senza Lucia!...» nella Scena di Edgardo citata all'inizio), già ai tempi del primo *Simon Boccanegra* Verdi vagheggia per celia quello che all'epoca sembra evidentemente ancora impossibile: «Questa volta, per fare una novità, conto di mettere in musica un libretto in prosa!» [lettera a Francesco Maria Piave del 12 settembre 1856, in Conati 1983, p. 383]. I tempi avrebbero forse potuto essere maturi al momento di *Aida*, ma non doveva risultare facile ridurre un librettista – un poeta, sul piano professionale – a rinunciare alla sua peculiare natura:

So bene ch'ella mi dirà: «E il verso, la rima, la strofa?». Non so che dire; ma io, quando l'azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l'azione esige. Purtroppo, per il teatro è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia, né musica [lettera ad Antonio Ghislanzoni del 17 agosto 1870, in Cesari e Luzio 1913, pp. 641-42].

Quanta acqua sotto i ponti era passata dal giorno in cui lo stesso Verdi, all'epoca di *Ernani*, si lamentava del problema opposto, per un libretto che sciorinava troppi versi sciolti di seguito:

Chi sarà quel Maestro che potrà metter in musica senza seccare 100 versi di Recitativo come in questo terz'atto? In tutti intieri i quattro atti del *Nabucco*, o dei *Lombardi* non troverà sicuramente più di 100 versi di Recitativo [lettera a Guglielmo Brenna del 15 novembre 1843, in Conati 1983, p. 102].

E dunque, «il verso andava bene al tempo delle cabalette»: parola di Luigi Illica, librettista fidato di tutti gli operisti di fine Ottocento [lettera a Giulio Ricordi del dicembre 1899, in Gara 1958, p. 186]; e ancora:

Il verso nel libretto non è che una abitudine invalsa, una moda passata in repertorio proprio come quella di chiamare *poeti* quelli che scrivono libretti. Quello che nel libretto ha vero valore è la parola. Che le parole corrispondano alla verità del momento (la situazione) e della passione (il personaggio)! Tutto è qui, il resto è *blague* [lettera a Giulio Ricordi dell'ottobre 1907, *ibid.*, p. 358].

Se versi proprio dovevano essere, sarebbero dunque stati all'orecchio dei non-versi, di varia natura e mescolati a caso, con rime interne irregolari (qui evidenziate dalla sottolineatura):

Mimí ne andasti e piú non torni. O giorni
 Lontani - e belli,
 piccole mani - odorosi capelli,
 collo di neve! O gioventú mia breve!

Degli «illicasillabi», come li appellava scherzosamente il suo collaboratore Giuseppe Giacosa! Il resto lo avrebbe compiuto Puccini, che trattava il libretto come un serbatoio di materiale grezzo: messo in musica, così risuona il passo nel quarto atto della *Bohème*:

O Mimí, tu piú non torni,
 o giorni belli,
 piccole mani,
 odorosi capelli...
 Collo di neve!
 Ah! Mimí, mia breve gioventú!

col beneplacito del poeta che, in linea teorica almeno, dichiarava:

Io dico, e ne sono persuaso, che la forma di un libretto è la musica che la fa. E che dal musicista non si deve musicare il *verso*, ma il *concetto*, l'angoscia di un dolore, l'impressione e il momento di una situazione [lettera a Giulio Ricordi del dicembre 1899, *ibid.*, p. 186].

Il cammino verso libretti totalmente in prosa è dunque a questo punto breve: tale fu di fatto, in quegli stessi anni, *Risurrezione* di Cesare Hanau e Camillo Antona Traversi intonato da Franco Alfano (1904). Sulla medesima scia concettuale si pose il filone della cosiddetta *Literaturoper*, l'opera cioè che si picca di mettere in musica un testo letterario preesistente tale e quale, senza filtrarlo attraverso un'adeguata riduzione librettistica: in Italia *Guglielmo Ratcliff* (1895), per il quale Mascagni utilizza la vecchia traduzione della tragedia di Heine condotta da Andrea Maffei; per certi versi la stessa *Parisina* (1913) su testo di D'Annunzio, benché nata in funzione dell'intonazione musicale e utilizzata solo in seguito dal poeta come tragedia da recitarsi autonomamente: Mascagni si era vantato di averne musicato fedelissimamente anche le virgole!

Persa col tempo la dimensione formale del vecchio numero chiuso (Scena e Aria, Scena e Duetto, Finale, ecc.), abbandonata ogni struttura coagulante del libretto (il verso, la strofa), l'unità narrativa cui si appiglia l'opera italiana, vale a dire il modulo costruttivo minimo su cui ragionare in termini formali e drammaturgici, diviene così l'intero Atto, ovvero il Quadro che ne delimita una sottosezione, per quanto spazio possa essere lasciato a elementi piú brevi, quali la romanza (genericamente, un pezzo "a solo" non meglio definito), il duetto (genericamente, una scena "a due" priva di particolari percorsi formali interni), il coro (inteso come libero squarcio corale), ecc.: anche in ciò, Verdi aveva fatto scuola, con *Falstaff* (1893), la sua

ultima produzione teatrale. Nell'ottica neoclassicista in cui cresce *Turandot* (1926), l'opera incompiuta di Puccini, proprio l'intero atto potrà leggersi alla luce di macrostrutture formali più o meno rigide: si veda l'assetto da «sinfonia in quattro tempi senza interruzione» rinvenuto da taluni nell'atto iniziale [Carner 1958, trad. it. p. 652] e le articolazioni preordinate di quelli successivi [Ashbrook e Powers 1991, pp. 15-38]; ma è chiaro che ci troviamo ormai di fronte a strutturazioni di tale complessità e ampiezza che trascendono la comune percezione d'ascolto, al contrario delle tradizionali forme ottocentesche che suonavano e risuonano tuttora a misura d'uomo, facendosi cogliere facilmente per la loro immediatezza.

Sotto certi aspetti, è anche questo un sintomo del progressivo allontanamento del teatro d'opera dal suo pubblico tradizionale, quello che – senza alcuna connotazione negativa – avevamo definito l'ascoltatore “epidermico”, capace di farsi trascinare da una drammaturgia fortemente costruita su una narrazione di tipo musicale – e vocale in particolare – assai più che verbale. Persa la musica il suo potere accattivante e il canto la sua forza di seduzione – colpevoli anche le nuove istanze moderniste – sarà il novello cinema a ereditare quella dimensione tipicamente “melodrammatica” che aveva fatto grande e irresistibile l'opera italiana dell'Ottocento [Pezzotta 1992].

Accorsi, M. G.

- 1980 *Il melodramma melodrammatico*, in «Sigma», nuova serie, XIII, n. 1, pp. 109-27.

Ashbrook, W.

- 1982 *Donizetti and His Operas*, Cambridge University Press, Cambridge (trad. it. *Donizetti. Le opere*, Edt, Torino 1987).

Ashbrook, W., e Powers, H. S.

- 1991 *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton University Press, Princeton.

Balthazar, S. L.

- 1989 *The “Primo Ottocento” Duet and the transformation of the Rossinian code*, in «Journal of Musicology», VII, n. 4, pp. 471-97.
1991 *Mayr, Rossini, and the development of the early “Concertato” Finale*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVI, n. 2, pp. 236-66.

Barilli, B.

- 1985 *Il paese del melodramma*, a cura di L. Viola e L. Alvellini, Einaudi, Torino.

Basevi, A.

- 1859 *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze; nuova ed. a cura di U. Piovano, Rugginenti, Milano 2001.

Beghelli, M.

- 2000a *Alle origini della cabaletta*, in F. Passadore e F. Rossi (a cura di), «L'aere è fosco, il ciel s'imbruna». *Arti e musica a Venezia dalla fine della Repubblica al Congresso di Vienna*, Fondazione Levi, Venezia, pp. 593-630.

- 2000b *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in F. Nicolodi e P. Trovato (a cura di), *Le parole della musica*, III. *Studi di lessicologia musicale*, Olshki, Firenze, pp. 185-217.
- 2004a *Che cos'è una Gran Scena?*, in D. Brandenburg e Th. Lindner (a cura di), *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, Präsens, Wien, pp. 1-12 («Primo Ottocento», n. 3).
- 2004b *Duettar d'amore*, in A. Caprioli (a cura di), *Poesia romantica in musica*, Bononia University Press, Bologna.
- 2004c *The dramaturgy of the operas*, in E. Senici (a cura di), *The Cambridge Companion to Rossini*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 85-103.
- Bianconi, L.
- 1993 *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, il Mulino, Bologna.
- 1994 *«Confusi e stupidi»: di uno stupefacente (e banalissimo) dispositivo metrico*, in P. Fabbri (a cura di), *Gioachino Rossini 1792-1992. Il testo e la scena. Convegno internazionale di studi, Pesaro, 25-28 giugno 1992*, Fondazione Rossini, Pesaro, pp. 129-61.
- Budden, J.
- 1973-81 *The Operas of Verdi*, 3 voll., Cassell, London; nuova ed. Oxford University Press, Oxford 1992 (trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Edt, Torino 1985, 1986, 1988).
- 1987 *Wagnerian tendencies in Italian opera*, in N. Fortune (a cura di), *Music and Theatre: Essays in Honour of Winton Dean*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 299-332.
- Cagli, B., e Ragni, S.
- 1992 (a cura di), *Gioachino Rossini. Lettere e documenti*, vol. I, Fondazione Rossini, Pesaro.
- Carner, M.
- 1958 *Puccini. A Critical Biography*, Duckworth, London; 3^a ed. 1992 (trad. it. *Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961).
- Cesari, G., e Luzzio, A.
- 1913 (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano.
- Chegai, A.
- 2003 *La cabaletta dei castrati*, in «Il Saggiatore musicale», X, n. 2.
- Conati, M.
- 1983 *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano.
- Dahlhaus, C.
- 1981 *Zeitstrukturen in der Oper*, in «Die Musikforschung», XXXIV, n. 1, pp. 2-11 (trad. it. *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna 1986, pp. 183-93).
- 1988 *Drammaturgia dell'opera italiana*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, VI. *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Edt, Torino, pp. 77-162.
- D'Amico, F.
- 1992 *Il teatro di Rossini*, il Mulino, Bologna.

Della Seta, F.

1993 *Italia e Francia nell'Ottocento*, Edt, Torino.

Fabbri, P.

1988 *Istituti metrici e formali*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI cit., pp. 163-233.

Ferretti, J.

1835 *Alcune pagine della mia vita*, manoscritto; ed. a cura di F. P. Russo, in «Ricerca», VIII (1996), pp. 157-94.

Gara, E.

1958 (a cura di), *Carteggi pucciniani*, Ricordi, Milano.

Girardi, M.

1995 *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia.

Gossett, Ph.

1974 *Verdi, Ghislanzoni, and «Aida». The uses of convention*, in «Critical Inquiry», I, n. 2, pp. 291-334.

Hepokoski, J.

1987 *Giuseppe Verdi, Otello*, Cambridge University Press, Cambridge.

Huebner, S.

1992 *Lyric Form in Ottocento Opera*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, n. 1, pp. 123-47.

Kerman, J., e Grey, Th.

1989 *Verdi's groundswells: Surveying an operatic convention*, in C. Abbate e R. Parker (a cura di), *Analyzing opera: Verdi and Wagner*, University of California Press, Berkeley, pp. 153-79.

Lamacchia, S.

1999 «Solita forma» del Duetto o del numero? *L'aria in quattro tempi nel melodramma del primo Ottocento*, in «Il Saggiatore musicale», VI, pp. 119-44.

Lindenberger, H. S.

1984 *Opera: The Extravagant Art*, Cornell University Press, Ithaca-London (trad. it. *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, il Mulino, Bologna 1987).

Lippmann, F.

1969 *Vincenzo Bellini und die italienische Opera Seria seiner Zeit. Studien über Libretto, Arienform und Melodik*, in «Analecta Musicologica», VI (ed. it. *ri-veduta Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia*, in M. R. Adamo e F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, Eri, Torino 1981, pp. 313-555).

Luzio, A.

1935 *Carteggi verdiani*, vol. I, R. Accademia d'Italia, Roma.

Nicolaisen, J.

1991 *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Pagannone, G.

1996 *Mobilità strutturale della Lyric Form. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, in «Analisi», VII, n. 20, pp. 2-17.

- 1997 *Tra «cadenze felicità felicità felicità» e «melodie lunghe lunghe lunghe». Di una tecnica cadenzale nel melodramma del primo Ottocento*, in «Il Saggiatore musicale», IV, n. 1, pp. 53-86.
- Pezzotta, A.
 - 1992 (a cura di), *Forme del melodramma*, Bulzoni, Roma.
- Powers, H. S.
 - 1987 «*La solita forma*» and «*the uses of convention*», in «Acta Musicologica», LIX, n. 1, pp. 65-90; anche in *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Istituto di Studi Verdiani - Ricordi, Parma-Milano 1987, pp. 74-109 (trad. it. «*La solita forma*» e gli «*usi della convenzione*», in E. Ferrari (a cura di), *Estetica e drammaturgia della «Traviata»*. Tre studi sul teatro d'opera di Verdi, Cuem, Milano 2001, pp. 11-66).
- Puccini, S.
 - 1981 (a cura di), *Giacomo Puccini. Lettere a Riccardo Schnabl*, Emme, Milano.
- Ritorni, C.
 - 1841 *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*, Pirola, Milano.
- Stendhal
 - 1823 *Vie de Rossini*, Boulland, Paris (trad. it. *Vita di Rossini, seguita dalla Note di un dilettante*, a cura di M. Bongiovanni Bertini, Edt, Torino 1983).
- Tortora, D.
 - 1996 *Drammaturgia del Rossini serio. Le opere della maturità da «Tancredi» a «Semiramide»*, Torre d'Orfeo, Roma.
- Van, G. de
 - 1992 *Verdi. Un théâtre en musique*, Fayard, Paris (trad. it. *Verdi: un teatro in musica*, La Nuova Italia, Scandicci 1994).
- Zoppelli, L.
 - 1994 *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia.

CAROLYN ABBATE e ROGER PARKER

La presenza del *grand opéra* in Verdi e in Wagner

1. Introduzione.

L'influenza della cultura francese su Verdi e su Wagner è comunemente concepita sotto il profilo della visualità e della tecnologia. Nella storia del periodo verdiano maturo, ad esempio, si tende oggi a identificare un legame diretto coll'avvento delle nuove tecnologie francesi, specie nella luminotecnica. Com'è noto, Verdi rimase tanto impressionato dai raffinati quaderni di regia (i cosiddetti *livrets de mise en scène*) nei quali si tentava di registrare in dettaglio ogni aspetto della prassi scenica del *grand opéra*, che esortò il suo editore Ricordi a imitarli per gli allestimenti italiani delle sue opere. Inoltre il compositore aveva già soggiornato in Francia per lunghi periodi, sulle orme dei suoi famosi predecessori italiani venuti per abbeverarsi non soltanto alle fonti della cultura operistica francese, ma anche di forme d'intrattenimento teatrale meno sfarzose ed elitarie. All'epoca di *Aida* (1871), la fusione del *grand opéra* con la consorella forma italiana sembrava ormai completa: nasceva un'opera internazionale. L'atteggiamento di Wagner verso il *grand opéra* potrebbe parere il prodotto di un trauma biografico: i suoi due lunghi soggiorni a Parigi, dapprima nel 1841-43 come postulante respinto, poi nel 1859-62 come malfamato autore di quel *Tannhäuser* il cui disastroso allestimento del 1861 all'Opéra era entrato a pieno titolo nella leggenda storico-musicale. Specie il primo periodo parigino ci è stato tramandato dall'autobiografia wagneriana *Mein Leben* [Wagner 1963] come il tragico racconto di un genio misconosciuto, dove l'Opéra si interessa soltanto al suo soggetto del *Fliegender Holländer*, lo compra, lo paga e lo traveste nel libretto de *Le Vaisseau fantôme* (1841, con musica di Pierre-Louis Dietsch). Meyerbeer vi compare come un rivale geloso che gli blocca la strada del successo; una visione paranoide la cui improbabilità non cancella un dato di fatto: la povertà e le angosce di Wagner in quegli anni. Anche se, in modo scontato, Wagner denunciava la *grandeur* figurativa del *grand opéra* come indice di decadenza, di vacua promiscuità, è sempre possibile avvertire in questa sua furiosa ostilità l'innamorato respinto che volta le spalle all'oggetto del quale continua a subire la seduzione. Certo il suo gusto per i monumentali colpi di scena e la dimensione visiva del suo immaginario musicale sono sempre stati riconosciuti come tratti di originaria ascendenza francese [per una biografia di Verdi, cfr. Degrada 2000; per Wagner, Deathridge 1984].

Pur se sarebbe futile negare il ruolo che nella nostra storia riveste l'equazione *grand opéra* = prevalenza di messa in scena, pittura di fondali, musica per *tableaux*, vogliamo qui presentare un punto di vista alternativo, anzi in certo modo opposto. Un motivo è che la vecchia storia incorpora un infratesto nel quale due tradizioni musicali "autentiche" (quella vocale italiana e quella strumental-sinfonica di tipo tedesco) vengono corrotte dagli appariscenti piaceri visivi della cultura borghese dominante in Francia, e lo sfarzo esteriore generato dalla gran macchina scenica parigina dilaga per l'Europa. Ma i percorsi lungo i quali l'occhio di Verdi e quello di Wagner si addestrarono alla precisione e al lusso non sono rettilinei. Ad esempio: nella misura in cui l'immaginazione visiva di Wagner si accese a contatto col *Freischütz* di Weber (1821), un'influenza aurorale sugli effetti ottici wagneriani si rivela frutto di una tradizione mista franco-tedesca – l'opera con dialoghi parlati rappresentata da umili personaggi su un pittoresco sfondo locale – nella mediazione offerta dalle arti visive del Romanticismo tedesco. Nel 1841, in occasione dell'allestimento del lavoro weberiano all'Opéra, Wagner scrisse un saggio, *Der Freischütz in Paris*, protestando per la sostituzione dei dialoghi con recitativi cantati e per la canonica aggiunta di un balletto (gli uni e l'altro su musica di Berlioz). Il suo tentativo di espungere qualsiasi manomissione "francese" del *Freischütz* non riesce comunque a nascondere il suo semiconsapevole riconoscimento circa le affinità fra questo lavoro tedesco e la tradizione del *grand opéra*; egli stesso si lascia sfuggire l'ammissione rivelatrice secondo cui la scena della tana del lupo e il demone Samiel fanno naturalmente pensare a tutto l'apparato del *grand opéra*.

In breve, è difficile erigere un cordone sanitario intorno ad aspetti specificamente francesi della produzione verdiana o wagneriana, giacché, nonostante la retorica nazionalista della critica operistica ottocentesca, i confini restarono sempre assai permeabili. Così i luoghi comuni – canto italiano, scenografia francese, sinfonismo tedesco – contraddicono nella loro banalità le circostanze reali, che erano invece fluide e complesse. Vogliamo quindi suggerire che sotto alcuni aspetti l'influenza francese fosse meno semplice, e meno facile da isolare rispetto al contenuto musicale in sé e per sé.

2. Wagner intorno al 1840: il progenitore occulto.

Nel caso di Wagner, non si può sottovalutare il ruolo che Giacomo Meyerbeer – tedesco di nascita e di nome (si chiamava in realtà Jacob Liebmann Meyer), operista francese per scelta – rivestì non soltanto nell'auto-costruzione narrativa del Sé wagneriano, come ben si vede nei saggi e nella citata autobiografia, ma anche nello sviluppo di Wagner come compositore d'opera. L'ammontare dei debiti artistici di quest'ultimo si può misurare dal silenzio o dal disprezzo che riservava ai suoi veri creditori. In quanto

poeta, Wagner non cessava di proclamare i propri rapporti di filiazione con la tragedia greca, con la mitologia germanica e la poesia medievale, come pure col Romanticismo tedesco e con colossi del calibro di Goethe; invece il ricorso a drammi di second'ordine e generi teatrali minori come fonti dei suoi libretti è stato, nella scia del suo esempio autobiografico, regolarmente sottaciuto dai biografi. E mentre il Wagner compositore designava quali suoi legittimi progenitori anzitutto Beethoven, e poi Weber, Mozart e Bellini, gli aspetti meyerbeeriani del *Fliegender Holländer* (1843) e del *Tannhäuser* (1845) saltano all'occhio non meno che all'orecchio.

Troviamo nella produzione di Meyerbeer taluni collegamenti fra il gesto visivo e quello simbolico-musicale sulla stessa piccola scala caratteristica del *Leitmotiv* wagneriano in alcune sue classiche forme. In *Robert le Diable* (1831), la canzone narrativa *Jadis régnait en Normandie* presenta l'antefatto della trama (descrivendo un ribaldo e suo figlio Robert, l'anti-eroe dell'opera), mentre contemporaneamente collega la storia ad alcuni motivi musicali che ricorreranno ad accompagnare non soltanto le allusioni verbali ai relativi peronaggi, ma anche le loro apparizioni sulla scena. Così quella che potremmo chiamare la formula primordiale del *Leitmotiv* – il legame tra un frammento simbolico-musicale e una manifestazione visiva – seppur certo già presente in Weber come in Auber e Halévy, viene manipolata e organizzata da Meyerbeer in modi che prefigurano esattamente, come non avviene con altri compositori, un precoce costume wagneriano (l'esempio più chiaro è *Der fliegende Holländer*). Molto più di Halévy o di Auber, nel far uso di questi "pacchetti" simbolici, insieme visivi e musicali, Meyerbeer oltrepassò i confini del numero chiuso; un passo rivoluzionario sul piano formale che in *Oper und Drama* [1852] Wagner addita come un'innovazione operistica del decennio precedente, la cui iniziativa attribuisce a se stesso. Tuttavia nel suo saggio sul *Freischütz* egli menziona esplicitamente il grande concertato dell'atto IV di *Les Huguenots* (1836), che esordisce con un sestetto di voci virili (i congiurati cattolici capeggiati da St. Bris) per espandersi in un massiccio finale corale. In altre parole, non c'è dubbio che già attorno al 1840 o poco dopo l'opera di Meyerbeer fosse ben presente all'immaginario compositivo wagneriano. E gli aspetti avanguardistici di quel concertato – che comprendono segmenti di libera declamazione *durchkomponiert* dove le singole sottosezioni si succedono incalzanti, nonché l'artificio architettonico di riprendere la melodia iniziale («Pour cette cause sainte») come una perorazione posticipata di circa dieci minuti – non sono meno innovativi di certi numeri wagneriani in odore di radicalismo, come il "racconto di Roma" nel *Tannhäuser*. In quest'ultima scena la retorica formale dei numeri chiusi all'italiana, peraltro onnipresente nel resto del *Tannhäuser*, è tenuta a freno in misura non secondaria dal contrappeso inconfessato di siffatti esperimenti meyerbeeriani. Allo stesso tempo, il famoso settimino vocale nell'atto I del *Tannhäuser*, benché formalmente simile ai finali di Bellini

e di Donizetti, è debitore del suo insolito timbro alla predilezione – tipica del *grand opéra* – per la vocalità virile a grande organico, così evidente nel suddetto concertato degli *Huguenots*.

Col suo allestimento del 1861 all'Opéra, possiamo dire che il *Tannhäuser* (da sempre considerato l'opera più "francese" di Wagner assieme al *Rienzi* del 1842), fece ritorno alle proprie radici. E le reazioni critiche a quell'allestimento, assieme alle modifiche grandi e piccole richieste dall'Opéra, sono una cartina al tornasole che sembra svelare le modalità d'assorbimento e di trasformazione del gusto francese da parte di Wagner. Ad esempio il personaggio di Venere nel *Tannhäuser*, un trapianto esotico nella cultura nordica, parrebbe anticipare una posteriore tendenza dell'opera francese, instauratasi dopo il 1870: gli intrecci orienteggianti imperniati su una *femme fatale* straniera all'Occidente. Come Carmen e Dalila, le eroine di Bizet e di Saint-Saëns, Venere è un mezzosoprano, i cui allettamenti sono presentati già nella trama come soprattutto acustici. Ciò che conta davvero, ciò che definisce il potere di queste donne, sono i suoni legati alla loro figura: o le loro voci in se stesse, o la reminiscenza dei suoni musicali che ne caratterizzano la sfera. Tuttavia, quando *Tannhäuser* fu allestito a Parigi (e nonostante la nuova musica aggiunta da Wagner per le due scene di Venere nell'atto I) i numeri davvero popolari si rivelarono quelli che il pubblico parigino poteva ricondurre a tipologie familiari: il settimino, la Marcia e Finale dell'atto II. Il lato più ironico nel "fiasco" degli adattamenti wagneriani a uso di Parigi sta nella precisione con cui erano stati calcolati (a livello macro- e microstrutturale) per illustrare in musica i gesti fisici visibili sulla scena. Ciò non necessita di dimostrazione nel caso dell'ampio balletto dell'atto I (aggiunto per offrire quella scena coreografica che, come Wagner sapeva, era richiesta dalle consuetudini locali), ma vale anche per i minimi fra i ritocchi apportati nelle revisioni del 1860-61. Ad esempio, proprio alla fine dell'atto II Wagner aggiunse prima del grido conclusivo di Tannhäuser «Nach Rom!» una lussureggiante figurazione del violino, con la quale intendeva illustrare il gesto del protagonista che si inginocchia a baciare l'orlo della veste di Elisabetta. In altre parole, di tanto in tanto Wagner continuava ad aggiungere musica che illustrava, o traduceva in suono, movimenti corporei e azioni visibilmente rappresentate; l'esatto corrispondente di quanto veniva considerato il marchio di fabbrica e il tratto distintivo del *grand opéra*.

Con la categoria del gesto siamo giunti tuttavia al nodo centrale del dibattito circa l'influenza francese sull'arte di Wagner. Se era ancora facile comprendere nelle grandiose scene corali wagneriane (ad esempio il finale dell'atto II di *Lohengrin*, 1850) la derivazione dai noti modelli di Meyerbeer, Halévy e Auber, e se non è difficile trasferire la stessa nozione di *grand opéra* al *Tannhäuser* e al *Lohengrin*, ciò che è stato occultato dalle celebrazioni del genio creativo di Wagner – autobiografiche, biografiche e critiche –

è il modo in cui la rivoluzione operistica del 1848-52 e il nascente ciclo del *Ring* trascendevano il nazionalismo tedesco da cui sembravano trarre la più prossima ispirazione.

3. *Verdi attorno al 1840: una tradizione condivisa.*

Le oscure circostanze, il pesante fardello biografico, per non parlare degli scambi musicali potenzialmente fatidici che circondano i primi contatti di Wagner col *grand opéra* parigino; tutto ciò sembra difficile da riscontrare quando si passa a Verdi. Dopo tutto, il suo viaggio verso Parigi ricalcava un sentiero ben sperimentato, per non dire canonico. Per molto tempo i compositori italiani avevano guardato a Parigi come a un lucroso sbocco internazionale, una maniera di sfuggire a quello che appariva sempre più (dentro e fuori la penisola) un campicello artistico provinciale e isolato. Per non citare che il passato più recente, fra gli anni Venti e Trenta dell'Ottocento Rossini, Mercadante, Bellini e Donizetti vi avevano riciclato con successo le proprie opere italiane; Rossini e Donizetti erano anzi andati oltre, creando esemplari di *grand opéra* (rispettivamente il *Guillaume Tell* e *La Favorite*) che si rivelarono tra i più fortunati e longevi in un genere quanto mai rischioso e soggetto agli incidenti. Se aggiungiamo che fin dal Settecento la drammaturgia francese aveva rappresentato l'archetipo formativo del libretto italiano, un "episodio" parigino diveniva pressoché inevitabile per molti.

Era forse questo senso d'inevitabilità la causa, almeno parziale, dell'atteggiamento pragmatico che, a differenza di Wagner, i compositori italiani coevi tendevano ad assumere quando si trattava di adattare al gusto francese il proprio nativo idioma operistico? Così Donizetti nel 1839, scrivendo al suo venerato vecchio maestro Simone Mayr:

Darò alla *Grand'Opera Francese* il mio *Poliuto* proibito a Napoli per essere troppo sacro, allargato in quattro atti invece di tre com'era, e tradotti e aggiustati pel Teatro Francese da Scribe. Da ciò ne avvenne che ho dovuto rifar tutti i recitativi di nuovo, far un nuovo finale 1.º atto, aggiunger arie, terzetti e ballabili analoghi come qui si usa, acciò non si lagni il pubblico che la tessitura è italiana, che in questo non ha torto. La musica, e la poesia teatrale francese hanno un *cachet* tutto proprio al quale ogni compositore deve uniformarsi; sia nei recitativi sia nei pezzi di canto; per esempio, bando ai *crescendi* etc. etc. bando alle solite cadenze *felicità, felicità, felicità*; poi in tra l'una e l'altra cabaletta avvi sempre una poesia che innalza l'azione senza la solita ripetizione de' versi di cui i nostri poeti fanno uso [lettera datata Parigi, 8 aprile 1839, in Zavadini 1948, pp. 494-95].

Troviamo qui condensata una grande quantità di utili e dettagliate informazioni circa le differenze tra l'opera francese e quella italiana: la prima era meno incline alla censura, specialmente, a quanto pare, di natura reli-

giosa; i francesi esigevano lavori più lunghi, l'inserzione di un balletto, un maggior numero di finali, pezzi lirici più differenziati; non gradivano molto l'"architettura musicale", erano più interessati a che l'azione progredisse all'interno dei numeri chiusi e sopportavano meno le complesse code ripetitive – quelle che Donizetti etichetta deliziosamente le «solite cadenze felicità, felicità, felicità», alludendo a una parola sovente ripetuta nel finale di tante entusiastiche cabalette.

Ciò che manca nel resoconto di Donizetti è l'indizio che scrivere un *grand opéra* comportasse un qualsiasi profondo ripensamento in termini musicali. Certo si doveva modificare la forma, e talvolta la maniera, della tipica opera italiana; ma si ha l'impressione che si richiedessero soprattutto alterazioni superficiali e pressoché meccaniche. Tale impressione non può che rafforzarsi se consideriamo il primo esperimento verdiano di opera in lingua francese, la *Jérusalem* del 1847. Ciò tanto più perché, come Rossini e Donizetti prima di lui, Verdi aveva debuttato all'Opéra rimaneggiando un lavoro italiano preesistente: *I Lombardi alla prima crociata*, scritto in origine per la Scala nel 1843. I cambiamenti furono invero cospicui: alla lista donizettiana delle necessarie alterazioni (tutte applicate da Verdi alla propria partitura) potremmo aggiungere il consapevole sforzo di impiegare un'orchestrazione "interessante", di intensificare la rappresentazione musicale del color locale, e – aspetto probabilmente connesso nelle intenzioni verdiane – una certa sperimentazione con armonie "interessanti". Finì per produrre un'opera giudicata non indegna dell'occasione; ma non si trattò certo di una svolta fondamentale nel suo percorso creativo, e presto scomparve dal cartellone dell'Opéra.

In questa fase, uno sviluppo più importante è dato da quella visibile influenza di modelli francesi che talvolta affiora nelle forme liriche impiegate da Verdi nelle sue opere italiane, specie dopo il suo prolungato soggiorno parigino del 1847-49. Il caso forse più degno di nota è *La battaglia di Legnano* (1849). La prima scena è musicata in una sorta di forma parabolica, con brevi arie per due dei protagonisti annidate in una sequenza simmetrica di numeri corali e orchestrali: marce per orchestra aprono e chiudono la scena, fiancheggiate da una coppia di cori all'interno dei quali si collocano i due assoli vocali. Al centro della parabola campeggia infine un ulteriore coro. Siffatta organizzazione differisce molto dalla tipica scena d'apertura in stile italiano (ad esempio quelle del *Nabucco* o di *Ernani*), dove l'avvenimento centrale suole essere un'aria bipartita per un solo personaggio, attorno alla quale si organizzano gli interventi corali. Peraltro la disposizione della *Battaglia di Legnano* presenta notevoli analogie con le opere che Verdi poteva ascoltare ogni sera a Parigi: i lavori di Auber, Meyerbeer e dei loro contemporanei minori. In altre parole, il suo nuovo stile italiano era direttamente mutuato da quello francese. Non è semplicemente una questione di struttura. Ad esempio *Il corsaro* (1848) esordisce con due arie len-

te, organizzate entrambe – seppure con modalità assai differenti – in due strofe. Più famosi esempi posteriori comprendono la tipica forma francese di *couplet* (così chiamata a causa del più breve verso ritornellante che conclude ciascuna strofa), riscontrabile nell'aria di Rodolfo «Quando le sere al placido» (*Luisa Miller*, atto II) e in quella di Germont «Di Provenza il mar, il suol» (*La traviata*, atto II).

Questa infatuazione francese riguardava soltanto la forma e la struttura lirica? Alla luce di quanto Wagner aveva mutuato così significativamente dall'esempio francese, è interessante esaminare un breve passo di *Jérusalem*. Non lontano dall'inizio dell'atto II entra barcollando un pellegrino, accompagnato da quel tipo di musica mimica generalmente presente in Auber e in Adam: esili motivi orchestrali punteggiati da pause di silenzio. I versi del recitativo sono sommersi dalle didascalie di regia che vanno "realizzate" in musica:

(Un pèlerin paraît sur la montagne)
(Il tombe exténué de fatigue)

PÈLERIN

Du secours! ô mon Dieu! faut-il mourir ainsi!
(Il se laisse tomber sur un fragment de roc)

ROGER

(Sortant de sa caverne avec un bâton de pèlerin)
 Un pèlerin que la fatigue accable.
(Il prend une gourde attachée à son bâton de voyage et la porte aux lèvres du pèlerin).

[(Un pellegrino compare sulla montagna)
(Cade estenuato dalla fatica)

PELLEGRINO

Soccorso! O Dio! Devo morire così?
(Si lascia cadere su uno spuntone di roccia)

ROGER

(Uscendo dalla sua caverna appoggiato a un bastone da pellegrino)
 Un pellegrino che la fatica opprime.
(Prende una borraccia appesa al suo bastone da viaggio e l'accosta alle labbra del pellegrino.)]

Questa piccola prefigurazione della scena iniziale in *Die Walküre* è senza dubbio influenzata, non meno della sua più giovane consorella, dalla moda francese della musica gestuale tanto nel balletto quanto nell'opera; ma si tratta di una modalità di creazione del dramma musicale notevole in primo luogo per la sua assenza dalle partiture verdiane giovanili. Durante quel periodo l'interesse di Verdi era collocato altrove, forse soprattutto nel far montare sensazioni d'irresistibile impeto. Momenti gestuali come questo tendono a segnare il passo, esaltando il frammento; il giovane Verdi era invece percorso da un'incessante spinta propulsiva.

Non era così per tutti i compositori italiani, in particolar modo per Do-

nizetti, le cui ultime opere italiane mostrano una decisiva svolta in questa direzione gestuale. Ad esempio *Linda di Chamounix* (1842) e *Maria di Rohan* (1843), entrambe scritte per Vienna, presentano scene complesse in cui la musica gestuale riveste un ruolo importante. Nella seconda opera, ampi passaggi orchestrali accompagnano la scrittura di lettere, oppure le entrate e le uscite dei personaggi. Cosa ancor più importante, la tendenza verso una scrittura frammentaria, di tipo motivico, s'infiltra nei momenti lirici più tradizionali, molti dei quali sono per loro natura suscettibili di interrompersi, disgregandosi in gesti isolati. Pur se soprattutto la *Maria di Rohan* denuncia qualche debito nei confronti di Meyerbeer (specie forse nel modo in cui il duetto d'amore dell'atto II riecheggia elementi di quello fra Raoul e Valentine negli *Huguenots*), una fonte più ovvia si può trovare nel *mélodrame* francese, che il compositore aveva potuto sperimentare di prima mano durante i lunghi soggiorni parigini negli ultimi anni della sua vita attiva.

4. Wagner e l'ipotetico.

Per Verdi come per Wagner, gli anni Cinquanta sono stati ipostatizzati alla stregua di un decennio quasi prodigioso, un periodo d'immenso fervore creativo e di rivoluzionarie innovazioni. Che del loro lavoro di questo periodo si parli in termini tanto hegeliani attesta non soltanto il potere esercitato da narrazioni storiche canonizzate – la stessa idea di una rivoluzione trascendente generi e sintesi – ma anche la circostanza indubbia che a partire da quest'epoca le loro opere sono sopravvissute nel Pantheon, senza mai perdere la loro aura a favore delle successive mode di pubblico o di repertorio. D'altro canto, le traiettorie biografiche dei due compositori conoscono durante questo periodo fasi reciprocamente contrastanti. Mentre Verdi era vicino al culmine del suo successo internazionale, Wagner rimase in esilio a partire dal 1849, perlopiù in Svizzera, e tutta la sua produzione di questo periodo fu di tipo ipotetico: o divagazioni teoriche e speculazioni filosofiche – oppure letteralmente ipotetica anche sul piano pratico, poiché *Das Rheingold* (1854), *Die Walküre* (1856), gli atti I e II del *Siegfried* (1857) e il *Tristan* (1859) furono tutti composti in astratto, senza prospettive di rappresentazione e senza avere in mente particolari cantanti; niente voci reali dotate di concrete tessiture o punti di forza.

Ciò ha sempre conferito ai lavori wagneriani composti a partire dagli anni Cinquanta una solida reputazione di musica astratta, perpetuatasi fino alle ultime parti del *Ring* (atto III del *Siegfried*, 1869; *Götterdämmerung*, 1874). A puntellare quest'aura sta il fatto che, avanti di comporre una sola delle sue rivoluzionarie note, Wagner sembra già aver pensato nei suoi

primi scritti teorici degli anni Cinquanta tutte le radicali innovazioni dei suoi lavori successivi al *Lohengrin*: la "melodia infinita", il *Leitmotiv*, il rifiuto del numero operistico chiuso fatto per strappare l'applauso, il ruolo potenziato dell'orchestra e della musica strumentale. Infine, l'incontro di Wagner nel 1854 con gli scritti filosofici di Arthur Schopenhauer, e il tono metafisico che da quel momento cominciò di colpo a soffondere una così gran parte della sua prosa, non hanno certo attenuato la nozione che queste opere siano state scritte per cantanti immaginari e teatri inesistenti, come se la loro forma ideale fosse puramente noumenica e qualsiasi rappresentazione concreta, con le sue contingenze reali, non potesse che avvicinarsi imperfettamente. In questo senso, le circostanze in cui nacquero le opere wagneriane di quegli anni hanno subito una facile riduzione a motivazioni idealistiche, quasi che Wagner, transcendendo le costrizioni impostegli da un *ethos* operistico forestiero (fosse italiano o francese), avesse scoperto i materiali per un'«opera d'arte dell'avvenire» nelle natie radici germaniche – come egli stesso era ben pronto ad affermare.

Questo punto di vista è tuttavia smentito da un'attenta lettura di *Oper und Drama* [1852], il più importante lavoro filosofico di Wagner. Tanto per cominciare, il trattato abbraccia quello stesso internazionalismo che contrastava profondamente con i prodromi ormai incipienti della xenofobia tedesca. Ad esempio – in quella che diverrà la più famosa metafora di tutto il libro – Wagner paragona le tre tradizioni operistiche dominanti a tre tipi femminili imperfetti; sicché, mentre il *grand opéra* francese può venir liquidato come "la civetta", l'opera tedesca tradizionale, caratterizzata come un'algid e inaccostabile *prude*, se la passa anche peggio. Per fare un altro esempio (ed è qui che il problema del gesto musicale si fa ancora una volta urgente) Wagner rivela che, mentre le sue idee più radicali erano germinate dai semi già presenti in *Der fliegende Holländer*, le sue opere precedenti non avrebbero in sé potuto produrre tali frutti senza i modelli operistici forestieri. Così, mentre durante gli anni Cinquanta Wagner aveva potuto fare poca esperienza pratica di quel repertorio internazionale che aveva conosciuto in modo assolutamente concreto nei due precedenti decenni di attività direttoriale, le sue conoscenze pregresse finirono bruciate come carburante durante gli anni dell'esilio.

Oltre a ciò, come già si è accennato, la pratica compositiva di Wagner durante gli anni Cinquanta (e in particolar modo la sua più celebre innovazione, il *Leitmotiv* simbolico) è molto più un prodotto della memoria e della sintesi che non della speculazione filosofica e dell'isolamento. Specie come vengono impiegati nel *Ring* (forse l'unico lavoro in cui tale concetto è davvero puntuale), i *Leitmotive* sembrano di solito funzionare come astrazioni semiotiche, con un tema strumentale già presentato in connessione a una qualche idea poetica, e che in seguito veicola talvolta quella stessa carica semantica, e talaltra l'adombra sino a farla divenire un elemento pura-

mente musicale, non radicato nel regno concreto della narrazione e dell'immagine visiva [cfr. Dahlhaus 1971]. Eppure, se si considerano parecchi esempi tratti dal *Rheingold*, i motivi si rivelano come qualcosa di più fisico e carnale, e meno invischiati in complessi sistemi significanti, di quanto non suggerirebbe quel punto di vista. Un esempio è il motivo circolare cantato dapprima da Wellgunde, una delle Figlie del Reno, nel descrivere il potere dell'anello. Questo motivo è ripreso e trasformato dall'orchestra nell'interludio fra la prima e la seconda scena, un artificio che generalmente si ritiene voglia dimostrare una trasformazione di significato, dal momento che il "motivo dell'anello" diventa quello "del Walhalla", così segnalando un legame narrativo fra Alberich e Wotan. Ma si potrebbe ugualmente scorgervi un riflesso della convinzione che i corpi in scena, non diversamente dal suggeritore in quanto passivo risuonatore fisico, incarnino un certo suono particolare, e che quando gli strumenti cantano il motivo ci troviamo misteriosamente di fronte a un'orchestra antropomorfizzata e trasformata in un tutto coerente, quasi che si trattasse di un oggetto o di un altro corpo. Lungi così dal tipizzare – o nella genesi o nella prassi compositiva – un qualche *ethos* metafisico che avrebbe ricreato la musica in una dimensione mentale, filosofica o astratta, le opere degli anni Cinquanta riflettono un accoppiamento di gestualità fisica e di espressione musicale corporea; proprio la lezione che Wagner aveva appreso dalla sua esperienza con l'opera francese.

5. Verdi e l'attuale.

Si potrebbe dire che Wagner, a dispetto del suo ripiegamento politico e professionale durante gli anni Cinquanta, continuasse a comporre per il pubblico con modalità forse sottostimate. Con Verdi non c'è questione di un analogo ripiegamento nel privato: di qui la minore necessità di un dibattito per interpretare i suoi lavori contro la retorica del genio solitario artefice di una rivoluzione senza precedenti. Durante questo periodo gli incontri di Verdi con Parigi, con l'ombra proiettata dall'opera francese, con la realtà degli allestimenti veduti nella capitale francese, furono numerosi e significativi. Uno di questi è notoriamente il biennio parigino del 1854-55, che vide il completamento e la rappresentazione di *Les Vêpres siciliennes* (1855). Ai primi del 1852, impegnato nella composizione del *Trovatore* e della *Traviata*, Verdi aveva concluso un contratto con l'Opéra, e nell'estate scrisse una lunga lettera a Eugène Scribe, il librettista di Meyerbeer di cui Verdi aveva insistito per ottenere la collaborazione. È interessante paragonarla alla già citata lettera di Donizetti:

Desidererei, ho bisogno, di un soggetto grandioso, appassionato, originale: di una messa in scena imponente, abbagliante. Ho sempre davanti agli occhi tante e tante di quelle scene magnifiche che si trovano nella vostra poesia: fra le altre *L'in-*

coronazione nel Prophète! In questa scena nessun altro compositore avrebbe fatto meglio di Meyerbeer: ma ugualmente con questo spettacolo, ma soprattutto con questa situazione così originale, grandiosa e al tempo stesso così appassionata, nessun compositore, per quanto poco sentimento avesse, avrebbe mancato di produrre un grand'effetto. [...] Concordo assolutamente con voi che all'Opéra bisogna dare spettacoli con donne, balli magnifici, ecc. [Porter 1978-79, p. 97; originale in francese].

Rispetto a quello di Donizetti il tono appare molto diverso, ed è quello di chi desidera entrare in competizione su uno specifico aspetto dei maggiori successi parigini degli anni Trenta e Quaranta. Qui, rivolgendosi a Scribe, Verdi fa mostra di cortese deferenza nei confronti di Meyerbeer, l'ovvio rivale in questo genere; la sua compagna Giuseppina Strepponi si esprime più crudamente qualche anno dopo, descrivendo *Les Vêpres* come un tentativo di «far morire l'Ebreo per un'attacco di pubblicità» [Budden 1978, trad. it. p. 187]. Tuttavia a un altro livello questa insistenza sulla spettacolarità e l'"effetto" appare curiosa nel contesto della poetica verdiana, che sin dalla fine degli anni Quaranta si era orientata verso soggetti più intimi e "privati". Poteva anche essere anacronistica nell'ambiente parigino dove, con scarse eccezioni, negli ultimi anni Quaranta e nel decennio seguente i tentativi di ripetere i grandi successi spettacolari degli anni Trenta non andarono a buon fine. La spinta concorrenziale era davvero tanto grande?

In ogni caso, quando Verdi venne a capo del lavoro su *Les Vêpres* dimostrò di aver davvero imparato da Meyerbeer, ma forse non nel modo che egli stesso aveva inteso all'inizio. Pur se le sue scene di massa non riescono a pareggiare quelle di Meyerbeer, l'uso del color locale diviene un connettore sempre più importante, forse come necessario correttivo alla dilatazione del campo e del clima drammatico. L'atto finale de *Les Vêpres siciliennes* esordisce con tre numeri "d'atmosfera" (il coro «Célébrons ensemble», la *siciliana* di Hélène «Merci, jeunes amies», e la *mélodie* di Henri «La brise souffle au loin») dove l'azione progredisce poco o nulla ma si esplora abbondantemente il colore locale. Ancor più importante è il tentativo verdiano di misurarsi con Meyerbeer sul suo stesso terreno, operando una convergenza verso la "prosa musicale" del compositore tedesco nell'allungamento e nella frammentazione delle linee melodiche. D'altro canto la stessa tendenza si può riscontrare anche nelle sue opere italiane, dove gli endecasillabi e altri tipi di versi lunghi divengono più comuni nei numeri lirici; e lì l'accento meyerbeeriano è più difficile da cogliere. Senza dubbio il nuovo livello di rifinitura orchestrale s'ispirava in parte a modelli parigini, quantunque nemmeno nei suoi momenti di massima complessità Verdi si avventurasse in quelle minute sfumature di dettaglio per le quali Meyerbeer era tanto famoso.

Esiste dunque un fondamento per affermare che l'unico consapevole

tentativo verdiano di imitare la lingua franca del *grand opéra* abbia rappresentato solo una variante di percorso nella sua carriera. Se mai imparò qualcosa di essenziale dalla prassi teatrale francese, gli venne da altre fonti. Forse l'influenza più ovvia fu quella del teatro francese non operistico; in special modo la tradizione del *mélodrame* che egli poté conoscere di prima mano durante i suoi lunghi soggiorni parigini. Ad esempio la scena finale di *Stiffelio* (1850), derivata direttamente da un *mélodrame* contemporaneo, rinuncia quasi all'espressione di una vocalità lirica in favore di uno sfondo orchestrale "atmosferico", di una tesa declamazione e di eloquenti immagini visive; tratti tipici del teatro francese di *boulevard*. Può trattarsi di un caso limite, ma effetti di *mélodrame* sono riscontrabili in varie opere verdiane di questo periodo. L'esempio più famoso è quello che apre la scena finale di *Traviata* (1853), dove Violetta legge la lettera di Germont accompagnata dagli accenti sentimentali di un motivo della memoria, un assolo di violino in classico stile francese.

Sempre dalla *Traviata*, un altro non meno significativo episodio di derivazione francese: verso la fine dell'atto II, in un grande spazio pubblico, Alfredo aggredisce Violetta per il suo presunto abbandono; in tipico stile parigino, questa scena-madre è preparata da una coppia di *divertissements*. Giunge dapprima un gruppo d'invitate travestite da zingarelle, poi uno di uomini in costume di *matadores* e *picadores*. Verdi e il suo librettista Piave inserirono probabilmente tali episodi per sottolineare quel lato superficiale e "metropolitano" che ha tanta importanza per il color locale di *Traviata*; ma nel far questo Verdi attinge liberamente, forse per la prima volta, all'idioma musicale dell'Opéra-Comique e del balletto francese. Non è però tanto il linguaggio musicale a destare sorpresa, quanto la violenza del cozzo stilistico con la profonda gravità di ciò che segue. Pur con talune eccezioni, i grandi lavori degli ultimi anni Cinquanta e del decennio successivo (specie *Un ballo in maschera*, 1859) prolungano questa tendenza verso una maggior varietà di espressione – ed è un tratto che ci rimanda naturalmente alla classica tradizione del *grand opéra*.

Durante gli anni Cinquanta e Sessanta il carteggio di Verdi è abitualmente punteggiato di diatribe contro i francesi, in special modo contro «la loro *blague*, l'insolente *politesse* e lo sprezzo che hanno per tutto ciò che non è francese» [Cesari e Luzio 1913, p. 578]. Ma la diatriba più vigorosa compare in una famosa lettera del 7 dicembre 1869, indirizzata al librettista e direttore teatrale parigino Camille Du Locle:

Ciascuno vuol dare un parere, vuol emettere un dubbio, e l'autore vivendo per molto tempo in quell'atmosfera di dubbi non può a meno, a lungo andare, di non essere un po' scosso nelle sue convinzioni e finire a correggere, ad aggiustare, o per meglio dire, guastare il suo lavoro: in questo modo si trova alla fine, non un'opera di getto, ma un *mosaico*, e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre *mosaico*. Mi si opporrà che all'Opéra avvi una filza di capi-d'opera fatti in questo modo. Sian pu-

re capi-d'opera; ma siami permesso dire che sarebbero ben più perfetti se non vi si sentisse di tratto in tratto la pezza e l'*aggiustatura* [*ibid.*, p. 220].

La lettera addossa tutte le colpe al metodo di allestimento praticato a Parigi, specie alla natura cooperativa dell'impresa; Verdi giunge ad affermare che in Italia – almeno per un autore della sua fama – le condizioni erano diverse: là il compositore godeva di un potere decisionale assoluto.

Ma il nodo era non più tanto esterno, quanto interno alla stessa natura dell'opera "moderna", fattasi ormai troppo complessa per soggiacere alla giurisdizione di un unico individuo. I lavori di Verdi, venissero allestiti in Italia o in altri paesi, non facevano eccezione. Con *Don Carlos* (1867) e *Aida* egli creò, è vero, altri due lavori orientati alla tradizione del *grand opéra*, ma nei quali – come già si è accennato – era divenuto difficile isolare precisi punti di contatto. Almeno fra Italia e Francia, l'opera si era internazionalizzata senza scampo.

6. Congedo.

Negli anni Sessanta e Settanta, col suo rimpatrio in Germania, con la protezione di re Ludwig di Baviera e negli anni che condussero alla fondazione del teatro di Bayreuth, Wagner giunse ad abbracciare in modi più chiassosi quel nazionalismo reazionario che siamo soliti associare al Circolo di Bayreuth e alla più ribalda xenofobia dei suoi ultimi anni. Certo è difficile riconoscere nel librettista che proclamava il trionfo della «santa arte tedesca» (*Meistersinger*, 1865), oppure nell'autore satirico che metteva in caricatura l'assedio di Parigi («Eine Kapitulation», 1870), la personalità ben altrimenti aperta da lui espressa negli anni Quaranta e Cinquanta. E così il racconto storico che accoppia Wagner e l'opera francese in una relazione feconda, pur se non sempre facile, deve necessariamente terminare *ex-abrupto* con questo epilogo morboso e sterile. Ma anche questo diventa un capitolo della storia. Non è forse il *Parsifal* (1882), con le sue intenzionali raffigurazioni di impotenza senile e frivolezza musicale nell'atto II, uno sberleffo rivolto all'opera francese e ai suoi compositori – e nel contempo, con l'involontario sentore di muffa e lo statico tedio degli atti I e III, una lezione oggettiva circa i pericoli connessi a un'identità chiusa e omogenea, che ha espunto qualsiasi elemento estraneo?

Anche l'ultimo Verdi potrebbe magari far parte di questa storia. La maggior difficoltà che lui e Boito dovettero superare scrivendo uno scenario per l'*Otello* fu quella di trovare spazio e giustificazione drammatica per un concertato finale. Sarebbe impossibile immaginarli nell'atto di progettare una cabaletta o qualsiasi altra forma chiusa di mezzo secolo prima, da gran tempo abbandonata quando non ridicolizzata. Tuttavia il grande concertato centra-

le, fastidio drammatico e sonoro, cozzo violento di vicende pubbliche e private, era sopravvissuto per tutto il secolo; in parte protetto e nutrito non solo da generazioni di onesti mestieranti italiani, ma anche, più avanti nel tempo, dalla durevole voga di Meyerbeer e dei suoi *grands opéras* più fortunati.

Abbate, C.

- 1991 *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.

Bloom, P.

- 1987 (a cura di), *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, Pendragon Press, Stuyvesant N.Y.

Budden, J.

- 1978 *The Operas of Verdi*, II. From "Il trovatore" to "La forza del destino", Cassell, London (trad. it. *Le opere di Verdi*, II. Dal "Trovatore" alla "Forza del destino", Edt, Torino 1986).

Cesari, G., e Luzio, A.

- 1913 (a cura di), *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano; rist. anastatica Forni, Bologna 1968.

Dahlhaus, C.

- 1971 *Richard Wagners Musikdramen*, Friedrich, Velber; nuova ed. Reclam, Stuttgart 1996.
1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber, Laaber (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990).

Deathridge, J.

- 1984 «Life», in J. Deathridge e C. Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, Macmillan, London, pp. 1-67.

Degrada, F.

- 2000 *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, Skira, Milano.

Della Seta, F.

- 1993 *Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, IX. *Italia e Francia nell'Ottocento*, Edt, Torino.

Gerhard, A.

- 1998 *The Urbanization of Opera: Music and Theatre in Paris in the Nineteenth Century*, University of Chicago Press, Chicago Ill.

Mila, M.

- 1958 *Giuseppe Verdi*, Laterza, Bari.

Petrobelli, P.

- 1994 *Music in the Theater. Essays on Verdi and other Composers*, a cura di R. Parker, Princeton University Press, Princeton.

Porter, A.

- 1978-79 "Les Vêpres siciliennes": *New Letters from Verdi to Scribe*, in «19th-Century Music», II, n. 3, pp. 95-109.

Wagner, R.

- 1852 *Oper und Drama*, Weber, Leipzig; ripubblicato in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritsch, Leipzig 1887, voll. III e IV; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1966 (trad. it. *Opera e dramma*, Bocca, Torino 1894).
- 1963 *Mein Leben (1813-1868)*, a cura di M. Gregor-Dellin, List, München (trad. it. *La mia vita*, Edt, Torino 1982).

Zavadini, G.

- 1948 *Donizetti: Vita, Musiche, Epistolario*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo.

GERARDO GUCCINI

Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione

1. *Premessa.*

Nel pieno Ottocento, l'empirica cultura degli interpreti scenici, con le sue "convenienze", le sue tecniche, il suo attaccamento alle tradizioni e la sua capacità di trasformarsi inventando nuovi modi di concepire e realizzare il personaggio, ha profondamente coinvolto non solo le prassi spettacolari e il mondo sociale delle compagnie, ma anche il lavoro creativo degli autori, dei librettisti e dei compositori del teatro lirico.

Analizzando i principî teatrali che risultano dall'epistolario di Giuseppe Verdi, esamineremo in queste pagine il processo di assimilazione con cui il Maestro fece propria la "scrittura performativa" degli attori formalizzando il "dramma realizzato" in opere, che, proprio perché esprimono musicalmente lo spettacolo drammatico, covano in sé, se non i principî della regia (per i quali è ovviamente fondante l'autonomia estetica dello spettacolo), i suoi obiettivi, le sue preoccupazioni, il suo modo d'intendere l'evento scenico come punto culminante e termine di riferimento d'ogni singola fase del processo compositivo.

Se Verdi trovò nella cultura dell'attore dei valori organici allo sviluppo della sua drammaturgia, lo si deve, oltre che a un'affinità elettiva e quasi fisiologica, anche a concrete ragioni inerenti l'organizzazione dei sistemi d'allestimento, che, in Italia, non erano disposti in modo gerarchico né affidavano lo spettacolo, come avveniva invece in Germania o nei teatri di Parigi, a un responsabile unico e autorevole [cfr. Guccini 1988, pp. 144-153]. Questa mancanza, faceva sì che, nell'ambito del teatro drammatico, gli attori gestissero autonomamente la realizzazione delle loro parti e che, in ambito operistico, le incombenze del librettista e del compositore debordassero naturalmente nella realizzazione dei progetti spettacolari già delineati dalla loro collaborazione.

I sistemi d'allestimento - basati su convenzioni relativamente adattabili ancor più che sul principio di autorità incarnato in specifici ruoli - tendevano insomma a consegnare lo spettacolo drammatico agli attori e quello lirico al compositore e al librettista, gettando così i presupposti di possibili scambi e ibridazioni.

2. *La strategia di Verdi.*

Con Verdi, il consolidato reticolo di convenzioni compositive e allestitive che affidava la realtà scenica del dramma non tanto e non solo alla rappresentazione delle formalizzazioni scritte (testi e partiture), ma anche alla sua integrazione con insiemi (spesso imponderabili) di invenzioni performative, per i quali il drammaturgo predisponeva, come altrettante zone di convergenza, transizioni, espressioni affettive e atmosfere, si spezzò per sempre. Da un punto di vista concettuale, la strategia perseguita dal Maestro di Busseto fu assai semplice, ma, nei fatti, cancellò l'estetica dell'opera seria tradizionale e, per così dire, melodrammatizzò il rituale operistico che, da aristocratico che era, acquisì i valori e le energiche tautologie del dramma popolare [cfr. Sala 1996]. In breve: Verdi, assunto il controllo dell'intero percorso produttivo, integrò lungo uno stesso asse processuale argomento, scenario, libretto, partitura e spettacolo, avendo cura che ogni successivo livello di formalizzazione risultasse organico e funzionale all'evento conclusivo, il cui svolgimento veniva prefigurato ai livelli dello scenario e del libretto, ed espresso a quello della partitura, che porgeva agli attori e alle maestranze sceniche un modello spettacolare implicito al quale adeguarsi.

Verdi, in certo senso, fu per il lato attorico e performativo del cantante quel che Rossini era stato per il lato vocale. Dopo che Rossini prese a scrivere per esteso gli abbellimenti e le variazioni, i cantanti, a detta di Stendhal, non ebbero «nemmeno più la facoltà di comporre per conto loro la *corona*» e abbandonarono del tutto gli «esercizi dai quali procedevano poi quei trasporti di follia e di felicità così frequenti nella storia [...] dell'opera antica» [Stendhal 1823, trad. it. p. 235]. Allo stesso modo, dopo che Verdi definì egli stesso l'interpretazione attorica della parte, l'arte recitativa dei cantanti si ridusse alla realizzazione degli intenti disseminati dall'autore, inquadrandosi in una prospettiva puramente interpretativa alla Adelina Patti [cfr. Conati 1996].

Oggi, siamo talmente abituati a vedere nel teatro lirico un bene culturale da conservare e proteggere, che le considerazioni del Maestro sulla necessità di restringere l'inventiva degli interpreti all'assimilazione dell'esempio fornito dall'autore ci sembrano esprimere il punto di vista del puro e semplice "buon senso". Ma l'impressione non corrisponde per nulla alla realtà dei fatti. Attraverso la sua drammaturgia e le sue prese di posizione, Verdi, mentre ancora ferveva, più affannata che mai, la ricerca di nuove soluzioni e stili, affermò che l'opera, allo stato attuale, non poteva che esistere in una condizione di stasi organizzata. Altri drammi musicali si sarebbero aggiunti a quelli che già formavano l'ossatura del repertorio e, forse, il repertorio stesso avrebbe assunto diverse articolazioni tematiche e stilistiche; in ogni caso, però, le nuove composizioni e le realtà materiali

della scena si sarebbero continuate a rapportare all'interno d'un sistema teatrale che, riconoscendo alle seconde una funzione esclusivamente riproduttiva [cfr. Rosen 1986], le inibiva a esercitare quel ruolo interlocutorio e dialettico dal quale dipendono trasformazioni e sviluppi delle forme drammatiche. Le premesse del ragionamento verdiano erano, come sempre, piane, condivisibili e sensate: le opere sono un prodotto dell'ingegno e l'autore deve essere messo in grado di sorvegliare e garantire la loro integrità. Ma la loro applicazione minacciava seriamente l'evoluzione storica del genere: se i cantanti e i direttori d'orchestra, in ossequio all'unicità del modello codificato dall'autore, non maturavano autonome linee di ricerca e creatività, il teatro musicale non avrebbe più potuto fecondare la produzione dei testi operistici con le tecniche, le suggestioni e i modelli prodotti dal livello performativo.

Verdi reagì alla crisi del sistema operistico individuando le condizioni e le strutture che avrebbero consentito al teatro musicale di durare indefinitamente in quanto contesto di pura conservazione culturale. Dalle sue osservazioni, ancor più che dai proclami wagneriani sulla "musica dell'avvenire" – che, peraltro, prefigurano il teatro di regia e la danza moderna –, vediamo delinearsi l'opera quale la conosciamo: un Pantheon di repertori che, nel venire eseguiti, continuano a insegnare i segreti dell'interpretazione e del canto.

3. *Lo spettacolo come "creazione" dell'autore.*

Verdi non ebbe modo di confrontarsi col ruolo del regista modernamente inteso – fosse vissuto quanto lui, quest'opportunità sarebbe toccata a Wagner, che, nel maggio del 1896, avrebbe potuto esaminare (come fece invece la moglie Cosima) le *Notes sur L'anneau du Nibelung* di Adolphe Appia. In compenso, il Maestro di Busseto si scontrò con la nuova configurazione artistica e professionale del direttore d'orchestra, che, nel teatro lirico, individuò e rivestì per primo quelle funzioni di interprete unico e creativo che sarebbero poi state assunte dal responsabile dell'allestimento scenico. La specularità fra i due ruoli è tutt'altro che occasionale. Entrambi, nell'ultimo scorcio del XIX secolo, vennero infatti potenziati o resi necessari dall'emergere di fattori analoghi e, per certi versi, coincidenti. Ricordiamo la sempre maggiore complessità degli organismi di produzione; il delinearsi all'interno dei testi (drammatici o musicali) d'una "funzione regista" e d'una "funzione direttore d'orchestra" che, al momento dell'esecuzione, richiedeva d'essere oggettivata e materialmente assunta; la tendenza a eseguire brani e testi desunti da tradizioni oblite o comunque lontane, e quindi bisognosi d'una reinterpretazione che ne risarcisse l'estraneità rispetto alle correnti prassi esecutive. In Italia, poi, il direttore d'orchestra acquisì,

in quanto anello di congiunzione fra la cultura nazionale, il *grand opéra* parigino e il sinfonismo tedesco, un prestigio, un'autorevolezza e un diritto all'interpretazione creativa, che esaltarono le valenze registiche di tale ruolo e suscitarono nuove problematiche circa la trasmissione dell'opera d'arte e l'autonomia estetica dell'esecuzione.

Possiamo dunque utilizzare gli argomenti sollevati da Verdi contro l'autonomia creatività del direttore d'orchestra in quanto documento del rapporto fra il Maestro e i valori fondamentali della regia.

La lettera in cui Verdi prese posizione contro i nuovi equilibri di potere è notissima; tuttavia, vale la pena citarla estesamente perché mostra come lo scontro fra il Maestro e il direttore d'orchestra (nel caso specifico, Angelo Mariani) non avesse solo per oggetto l'esecuzione spettacolare o quella musicale, ma un'entità intermedia che potremmo definire come "espressione musicale del dramma scenico".

Sulla divinazione dei Direttori [...] e sulla creazione ad ogni rappresentazione [...] Quest'è un principio che conduce al barocco e al falso. È la strada che condusse al barocco e al falso l'arte musicale alla fine del secolo passato e nei primi anni di questo, quando i Cantanti si permettevano di *creare* (come dicono ancora i Francesi), le loro parti, e farvi in conseguenza ogni sorta di pasticci e controsensi. No: io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisca semplicemente ed esattamente quello che è scritto; il male sta che non si esegue mai quello che è scritto. Leggo sovente nei giornali di *effetti non immaginati dall'autore*; ma io per parte mia non li ho mai trovati. Capisco tutto quello che dite voi all'indirizzo di Mariani. Tutti siamo d'accordo sul suo merito, ma qui si tratta non di un individuo, per quanto sia grande, ma di arte. Io non ammetto né ai Cantanti né ai Direttori la facoltà di *creare*, che, come dissi prima, è un principio che conduce all'abisso [...]. Volete un esempio? Voi mi citaste altra volta con lode un effetto che Mariani traeva dalla sinfonia della *Forza del Destino*, facendo entrare gli *ottoni* in *sol* con un fortissimo. Ebbene: io disapprovo quest'effetto. Quelli *ottoni* a *mezza voce* nel mio concetto dovevano, e non potevano esprimere altro, che il canto religioso del Frate. Il *fortissimo* di Mariani altera completamente il carattere, e quello squarcio diventa una fanfara guerriera: cosa che non ha nulla a che fare con il soggetto del dramma, in cui la parte guerriera è tutt'affatto episodica. Ed eccoci sulla strada del barocco e del falso [Lettera a Giulio Ricordi, Genova, 11 aprile 1871, in Cesari e Luzio 1913, p. 255].

Letta alla luce delle accezioni teatrali dei suoi termini chiave ("effetto" e "creazione"), questa importante dichiarazione di poetica precisa gli obiettivi del processo d'assimilazione attuato dal Maestro, che espone qui il principio secondo il quale ogni opera implica una e una sola forma percepita, la cui manomissione sfigura il senso drammatico, tradendo la ragion d'essere della rappresentazione musicale.

Innanzitutto, osserviamo che il termine "creazione" viene utilizzato sia nella diffusa accezione francese, che designava la definizione scenica del personaggio o dello spettacolo da parte dei suoi primi esecutori, sia come neologismo. Verdi, infatti, dice di ammettere «un solo creatore», lascian-

do intendere che l'opera possa essere considerata la "creazione" dell'autore. La definizione è tutt'altro che ingenua. Verdi, in quanto artista e uomo di teatro, sapeva perfettamente che la "creazione" della parte comportava la fase della "concezione" e quella dell'"esecuzione" [cfr. Molinari 1980], la definizione degli elementi paraverbali e la dislocazione degli "effetti". Quindi, allorché indicava in se stesso il "creatore" unico del dramma, segnalava implicitamente che quest'ultimo andava considerato alla stregua di una "creazione" attorica dilatata all'insieme della rappresentazione.

Parlare dell'autore come del "solo creatore" dello spettacolo può oggi apparire espressione d'una opinione datata e tutt'altro che originale; all'epoca di Verdi, la stessa frase, animata – come s'è visto – da uno straordinario neologismo, designava invece una sorta di nuova creatività caratterizzata dall'innesto delle funzioni esecutive alla formalizzazione drammatica dell'opera.

Verdi fu consapevole di aver realizzato con le sue parti più caratteristiche e riuscite delle "creazioni" attoriche fissate [cfr. Guccini 1989] alle quali, per riuscire efficaci e suscitare quegli effetti che sulle scene del teatro recitato erano prerogativa dei grandi attori, bastava il supporto interpretativo di cantanti che, ancorché mediocri sotto il profilo vocale e quello recitativo, "sentissero" il personaggio. Per segnalare questi suoi particolari prodotti artistici, Verdi si limitava a segnalare che, in tali casi, «la parte era fatta». Scrive il 20 novembre del 1880, in occasione della ripresa del *Simon Boccanegra*:

Il vostro Baritono [...] non avrà mai la calma, la compostezza, e quella certa autorità scenica indispensabile per la parte di *Simone*. È una parte faticosa quanto quella del *Rigoletto*, ma mille volte più difficile. Nel *Rigoletto* la parte è fatta, e con un po' di voce e di anima, si può cavarsela bene. Nel *Boccanegra* la voce e l'anima non bastano [Medici e Conati 1978, II, p. 290].

Pochi giorni dopo, il 2 dicembre, la nozione di «parte fatta» viene ulteriormente precisata:

Il *Boccanegra* manca di *Teatralità*! Nella *Forza* le parti sono fatte; nel *Boccanegra* sono tutte a farsi. Quindi grandi attori prima di tutto [Petrobelli, Di Gregorio Casati e Mossa 1988, p. 77].

Nel lessico verdiano, la "teatralità" misura la capacità del testo drammatico-musicale di entrare in sintonia col pubblico, facendo capire le "intenzioni" dell'autore. In alcuni casi, l'esecuzione della partitura esprime già di per sé la costellazione di effetti che definisce la forma percepita del dramma. In altri, invece, l'opera si limita a indicare ai suoi interpreti gli obiettivi da raggiungere. Nei primi, il lavoro dell'autore viene considerato ricco di "teatralità", poiché trasmette spontaneamente i propri contenuti alle facoltà percettive dello spettatore. Nel secondo, la carenza di "teatralità" del-

l'opera va invece compensata con il corrispondente potenziamento del teatro: «grandi attori prima di tutto».

È significativo osservare che la "teatralità" dell'opera e la qualità artistica del teatro si combinino secondo quantità inversamente proporzionali. Tanto maggiore è la "teatralità" del testo, tanto più debole può essere la concreta realtà del teatro («anche una mediocrità può avere qualità per emergere [nella *Traviata*]»). Tanto minore è tale "teatralità", tanto più forti e validi devono essere i mezzi teatrali chiamati a risarcirne le deficienze.

Verdi, attraverso la sua opera, si rapporta costantemente all'insieme del teatro musicale coniugando il principio della fedeltà all'Autore con l'assetamento d'una teatralità organica, per quanto svuotata di tensioni dialettiche; comprensiva del lato umano dei cantanti, per quanto limitante la loro creatività; capace di suscitare nuovi interpreti, per quanto fondata sull'organizzazione della stasi.

Storicamente, questo particolare assetto teatrale corrisponde alla trasformazione dell'opera da *evento rituale* – in cui è il convergere del sociale a determinare l'esistenza del genere – a *istituzione* – in cui è l'esistenza del genere a determinare l'afflusso del sociale. Lo strumento di cui Verdi si servì per portare a termine il suo vasto piano di riforma fu la composizione, intenzionale e consapevole, di nuovi repertori. Si badi bene: di repertori e non di generiche sequele di produzioni artistiche. Per concorrere alla loro definizione, le opere dovevano, infatti, presentare caratteristiche assai precise: capacità di durata, replicabilità, autonomia estetica rispetto agli interpreti, una forte identità, tinte ben definite, caratteri scolpiti e «parti fatte».

Questa riforma non s'impennò a teorie o a modelli preesistenti, ma a un'empiria compositiva che esplicò le proprie possibilità nell'esercizio del mestiere, e che solo in un secondo momento si tradusse in concetti che indicavano le scoperte fatte, i principî praticati, i percorsi svolti. La nozione di «tinta musicale» è del 24 agosto 1850; quella di «Dramma scenico-musicale» appare il 17 agosto 1869; la nota contrapposizione «o l'opera per i cantanti, o i cantanti per l'opera», che riassume il passaggio da una teatralità impennata all'evento scenico al sistema del repertorio, è del 18 giugno 1869; l'espressione «parola scenica» viene coniata il 17 agosto 1870 e la formula «inventare il vero» il 20 settembre 1876. La dichiarazione che equipara la composizione musicale alla «creazione» attorica (11 aprile 1871) fa parte di questo ristretto insieme di formule e definizioni, che illumina valori e punti di riferimento dell'empiria verdiana.

Reagendo alle positive valutazioni di Giulio Ricordi sulle tendenze della direzione orchestrale, Verdi accomuna in un unico fascio di esperienze negative l'autonomia dei grandi cantanti-attori del primo Ottocento e quella dei nuovi direttori d'orchestra che avevano preso a sovrapporre le proprie concezioni a quelle dell'autore servendosi, esattamente come gli attori, sia dei tagli sia d'una diversa distribuzione degli effetti. Il tono è, come

sempre, secco e preciso, ancor più che battagliero, un vero e proprio strumento d'offesa. Impostato il sistema del repertorio, acquisito un saldo dominio della scena e vinta la lotta contro l'autonomia scenica del cantante - fenomeno che, del resto, gli si era presentato in una fase già regressiva («Io non amo queste caricature della Malibran - scriveva il 5 ottobre 1850 - che non hanno che le sue stravaganze senza nulla avere del suo genio» [Conati 1983, p. 219]), Verdi si trovò a dover fronteggiare una nuova minaccia che proveniva proprio da quel ruolo di «maestro concertatore e direttore d'orchestra» che, riunendo sotto una stessa guida la fase delle prove e quella dell'esecuzione in pubblico, era ormai divenuto una condizione ineludibile per rappresentare con compattezza e slancio anche le opere vaste e complesse che si ispiravano al modello del *grand opéra*.

Quanto più la tradizione belcantistica entrava in crisi e cessava di predeterminare le pratiche compositive, tanto più Verdi poté assimilare diverse forme spettacolari modellando una drammaturgia sincretica e complessa; quanto più i prodotti di tale drammaturgia si radicarono (unitamente alle opere di Meyerbeer e al repertorio wagneriano) nei gusti del pubblico, tanto più fu necessario sottoporre il complesso drammatico musicale all'autorevole controllo del direttore d'orchestra, il quale, però, ponendosi quale *alter ego* dell'autore, ripropose l'autonomia del livello performativo rispetto al progetto codificato dall'opera. Verdi, dunque, riscontrando nelle esecuzioni musicali delle varianti intenzionali e di successo (come il *forte* del Mariani nell'*ouverture* della *Forza del destino*), assimilò gli odierni direttori d'orchestra ai grandi cantanti/attori del primo Ottocento, e stigmatizzò le loro infedeltà all'Autore con una nozione che escludeva la possibilità di letture diversificate. L'opera, infatti, doveva venire considerata come la "creazione" del compositore.

Verdi, per colpire l'autonomia dell'interprete, filtra il proprio lavoro artistico attraverso il lessico degli attori, formulando una nozione estetica che, da un lato, esalta le funzioni creative dell'attore proprio nel momento in cui ne restringe l'area d'azione e, dall'altro, legittima il confronto fra la drammaturgia operistica e la regia creativa.

4. Verdi regista.

Procediamo con ordine. Verdi, leggendo un testo drammatico, isola, come farebbe un attore, le "posizioni" che possono consentire il conseguimento di un "effetto" sul pubblico. Il che significa che l'ossatura del "programma" viene definita da una serie di momenti che, per quanto suscettibili di connessioni e sfumati approfondimenti espressivi, rispondono al requisito primario dell'evidenza e si riferiscono al *dramma realizzato*. In questa economia compositiva, il concetto drammaturgico di "posizione" ricava dal testo ori-

ginario la struttura del progetto librettistico; il libretto consegna gli “effetti” alla musica e la musica si fa carico del loro conseguimento scenico.

Coerentemente, Verdi – quanto meno, prima di collaborare con Boito – tende a subordinare la parola alla “posizione”, da cui dipendeva la possibilità di predeterminare la forma percepita del dramma e, quindi, la “creazione” dell’autore. Scrive nel 1852 a Carlo Antonio Borsi, che gli aveva chiesto di aggiungere una cavatina al *Rigoletto* per far meglio figurare Teresa de Giuli, sua moglie:

Dei versi e delle note se ne possono fare, ma sarebbe sempre senza effetto dal momento che non vi è la posizione [Cesari e Luzio 1913, p. 497].

Poi, in una lettera al conte Arrivabene (5 febbraio 1876), critica il rapporto parola/posizione nella drammaturgia, diametralmente opposta alla sua, di Charles Gounod:

Musica stupenda, simpatica, dettagli magnifici, ben espressa quasi sempre la parola [...] intendiamoci bene, la parola, non la situazione, non bene delineati i caratteri, e non impronta e colore particolare al Dramma, o ai Drammi [Alberti 1931, pp. 185-86].

Anche la notissima nozione di «parola scenica» (17 agosto 1870), confrontata a quest’ordine di pensiero, ribadisce il rapporto di subordinazione della parola ai valori dell’azione scenica:

Non so s’io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione [Cesari e Luzio 1913, p. 641].

Le “posizioni” che inquadrano gli “effetti” ne sono al contempo i contenuti e, una volta individuate, consentono di valutare sinteticamente le gamme emozionali e la fisionomia generale dell’opera da realizzare.

La supremazia della “posizione” rispetto alla parola poetica – che s’impone nella misura in cui la “scolpisce” – non deve però far passare in secondo piano il fatto che l’obiettivo del percorso compositivo – rispetto al quale risultavano strumentali tanto le “situazioni” che le parole – erano gli “effetti”, il cui conseguimento soltanto poteva proiettare sullo spettatore i valori del dramma, la sua “morale”, le sue passioni, i suoi personaggi. Non è dunque un caso che “effetto” sia

forse il concetto drammaturgico che ricorre più spesso nell’epistolario di Verdi, e con una frequenza quasi ossessiva quando, come per la “prima” cairota dell’*Aida* (1871), il musicista telegrafando da casa impetra notizie sull’efficacia teatrale di questa o quella scena, da lui immaginata sì, ma mai ancora veduta a teatro [Bianconi 1993, p. 69].

La conoscenza degli “effetti” includeva quella delle “posizioni”, e costituiva un requisito essenziale sia all’arte del librettista sia a quella del compositore. Dice di Solera: «conosce il teatro, l’effetto e le forme musicali» [Conati 1983, p. 102, 15 novembre 1843]. E di se stesso, commentando la

decisione della censura di togliere nell'ultimo atto del *Rigoletto* il sacco da cui usciva Gilda:

cosa importava del sacco alla polizia? Temono dell'effetto? Ma mi si permetta dire, perché ne vogliono sapere in questo più di me? Chi può fare da Maestro? Chi può dire questo farà effetto, e quello no? Una difficoltà di questo genere c'era pel corno d'Ernani: ebbene chi ha riso al suono di quel corno? [*ibid.*, p. 233, 14 dicembre 1850].

Per Verdi, il lavoro svolto di concerto col librettista non costituiva soltanto una fase preparatoria del libretto, ma forniva i primi impulsi alla composizione musicale che, esercitandosi a partire dall'individuazione delle "posizioni" e degli "effetti" che si intendevano raggiungere, incominciava fin da subito a interagire col progressivo aggiustamento della "selva" e del testo poetico integrando ogni elemento del processo compositivo in un'unità organica, le cui fasi nel succedersi l'una all'altra reagivano ognuna alle sollecitazioni che provenivano, in modo simultaneo e intrecciato, dal testo originario, dall'ispirazione musicale e dalla *mise en espace* mentale dell'evento scenico. Operazione che portò Verdi a trattare le entrate in scena come segni drammatici muti la cui attuazione musicale correggeva l'equilibrio emozionale della "solita forma" operistica collocando il "Tempo d'attacco" – posto, di norma, subito dopo la "Scena" – [cfr. Bianconi 1993, p. 71] *prima* degli enunciati verbali che ne venivano coinvolti e travolti in inusitate forme di "parlante": si pensi alle entrate di Manrico nel giardino di Leonora, a quella di Violetta in casa di Flora a quella di Rigoletto nel secondo atto dell'opera omonima.

Queste particolarità processuali avvicinano l'opera verdiana e la regia. Entrambe individuano lo spettacolo quale sola realtà estetica del teatro. La regia praticandolo come forma d'arte, l'opera verdiana strutturandosi a partire da "effetti" che, essendo stati scelti in funzione della loro capacità di colpire l'immaginazione, individuano uno spettacolo virtuale ad altissima concentrazione emotiva: la massa energetica dalla cui espansione risulterà il dramma realizzato. Inoltre, sia la regia sia l'opera verdiana rivendicano l'alterità e la specificità dello spettacolo rispetto al testo letterario. Lo spettacolo che l'opera progetta nel definire se stessa non coincide infatti con la rappresentazione virtuale del dramma da cui era partita (quasi sempre, nel caso di Verdi, un testo *non* librettistico), ma è l'esito di sintesi, tagli, integrazioni e montaggi, attuati col piglio quasi selvaggio di chi vuol vincere la propria battaglia in scena. Verdi non condivide con le drammaturgie colte la tendenza – evidentissima in Manzoni e nel Boito del *Nerone* – a estendere intorno all'argomento prescelto conoscenze e letture, da cui far risultare l'opera finita, quasi per autonoma capacità di autodeterminazione del referente in sé, sia esso personaggio o periodo storico [cfr. Guccini 1998, pp. 249-52]. Per lui, il punto di partenza è quasi sempre un testo dramma-

tico, e questo testo, scorso in fretta e quasi immaginato più che letto (anche se è proprio attraverso Shakespeare e l'annoso lavoro sul *Lear* che Verdi scopre un nuovo modo di far teatro), gli si configura in quanto contenente identità drammatiche che dispiegano le proprie peculiari potenzialità non già a contatto con ricognizioni e contestualizzazioni storico-letterarie, ma allorché s'inquadrano nel tempo e nello spazio dell'attuazione scenica. È intorno a questi fantasmi mentali che Verdi s'interroga, freme, esercita le sue facoltà, cercando collegamenti, idee, comportamenti e anche figurazioni e immagini e oggetti (il corno di Ernani, la corona di Attila, l'anello di Desdemona e il paravento del *Falstaff*) che li aiutino a sbucare nel mondo reale del teatro acquisendo, grazie alla musica, un'evidenza espressiva nuova e duratura. E se in certi casi segue più da vicino che in altri il dramma originario, riproducendone le "posizioni" fin nei minimi particolari, questa scelta non implica fedeltà alla lettera ma, da un lato, risponde alla volontà di scompaginare le convenzioni operistiche importando nuovi effetti dalla scena parallela dell'attore e, dall'altro, discende dal riconoscimento che il testo, così com'è, «non sbaglia», «produce un'impressione immensa», «è fatto».

5. *Stanislavskij e Verdi.*

Il processo compositivo che ho qui sommariamente rievocato presenta una caratteristica che distinguerà poi i processi della regia creativa: e cioè l'esigenza di un criterio-guida che organizzi il passaggio dal dramma preesistente a una creatività ulteriore. In questa prospettiva, la "posizione" verdiana equivale al "germe" di cui parlava Stanislavskij durante le prove della sua ultima regia: il *Rigoletto* di Giuseppe Verdi.

A è l'idea primaria che l'autore si pone come compito da realizzare e sviluppare attraverso tutta l'opera. Da questo punto partono le linee di sviluppo – le diverse forze che agiscono nel romanzo, in una pièce o in una sinfonia; è lo stesso processo. Esse si sviluppano e come risultato abbiamo l'opera. In tal modo la linea BC che taglia verticalmente le linee che si dipartono a ventaglio da A, indicherà l'opera compiuta – romanzo, pièce o altro. Noi prendiamo questo romanzo o pièce e seguiamo il processo inverso, e cioè cerchiamo il germe dal quale tutto si è sviluppato. Procedendo analiticamente troviamo e mettiamo a nudo il germe posto dall'autore. Adesso, noi lo "seminiamo" nuovamente e compiendo il medesimo processo creativo percorso dall'autore facciamo crescere questo seme. Da esso nascerà una nuova opera: la pièce da noi rappresentata [Stanislavskij 1993, pp. 205-6].

Per Verdi la "posizione" chiave del *Roi s'amuse* (ma potremmo anche dire il suo "germe" tanto i concetti sono affini) è la maledizione di Monsieur de Saint-Vallier / Monterone.

Tutto il soggetto [scrive il 3 giugno 1850] è in quella maledizione che diventa anche morale. Un infelice padre che piange l'onore tolto alla sua figlia, deriso da un buffone di corte che il padre maledice, e questa maledizione coglie in maniera spaventosa il buffone [Abbiati 1959, II, p. 63].

Nella partitura registica di Stanislavskij, il "germe" del dramma di Hugo-Piave-Verdi sembra invece essere la natura metateatrale di Rigoletto, i cui conflitti fra sentimento e ruolo sociale, realtà e finzione, interiorità e apparenza, sono riconducibili alla fenomenologia generale dell'attore. Per dare evidenza scenica al "germe", Stanislavskij trasforma la drammatica entrata di Rigoletto nel terzo atto in una «processione buffonesca». «Rigoletto, vestito da re-buffone, conduce per mano una regina-nano con la barba», poi, tra un "La-rà la-rà" e l'altro, esce dal ruolo, si dimentica la parte, si ferma e piange asciugandosi le lacrime con un lembo del manto regale.

Per i cortigiani il dolore di Rigoletto è uno spettacolo. Si sono distribuiti per tutto il corridoio per vedere questa *rappresentazione* [Stanislavskij 1993, p. 196].

Inoltre, nel *Rigoletto* del 1938, il carattere metateatrale del personaggio si comunica anche al tema del rapporto con il potere e quindi al personaggio del duca, il quale non solo dichiara la sua affinità con il buffone (canta sulla musica di «Questa o quella»: «Io e te siamo i re del banchetto»), ma viene continuamente osservato dai cortigiani, che si assiepano alle merlature del cortile interno per sorprendere la sua intimità con la contessa di Ceprano, lo spiano da dietro le tende, commentano i suoi comportamenti e precedono le sue reazioni.

Non è escluso che il "germe" individuato da Stanislavskij sia effettivamente stato uno dei punti di partenza della concezione originaria di Hugo, il quale, appassionato frequentatore di teatro, aveva scritto a proposito dei comici della Porte-Saint-Martin:

Quali eterni e incurabili dolori nell'allegria d'un buffone! Che lugubre mestiere far ridere! [Hugo 1887, ed. Nelson s.d., p. 12].

D'altra parte, Verdi stesso dissemina nel *Rigoletto* alcune invenzioni metateatrali di grande pregnanza: l'entrata in simulazione del buffone – la stessa che Stanislavskij trasformerà in dramma pantomimo – e, prima ancora, sul finire del primo atto, l'azione con cui i cortigiani spiano con morbosa curiosità la fanciulla in cui credono di ravvisare l'amante del gobbo. Qui, Verdi evidenzia il ludibrio implicito nell'atto di scrutare non visti l'intimità altrui, dando in pasto ai cortigiani il canto di Gilda – vale a dire l'anima del personaggio esteticamente oggettivata e presente; canto «che va perdendosi in lontananza con magico effetto» [Basevi 1851, p. 193], mentre le frasi sillabate del coro gli stringono intorno una nera cerchia di sarcasmi impietosi.

6. *Vedere con l'orecchio.*

L'opera verdiana e la regia creativa presentano un ampio ventaglio di analogie. Alcune, di carattere storico e strategico, sono legate alla scelta di operare sull'insieme del sistema teatrale sconfinando dai limiti d'una specifica mansione professionale. Altre riguardano la comune necessità di ricavare dal testo drammatico di base un evento artistico ulteriore. Per enuclearle è stato qui necessario utilizzare un'impostazione metodologica assai diversa da quella applicata ad altre connessioni ugualmente rappresentative della teatralità verdiana: Verdi e gli attori, Verdi e la *mise en scène*, Verdi e i suoi interpreti. Questi argomenti individuano infatti delle realtà storiche oggettive, e si prestano a venire svolti da studi e ricerche che ricostruiscano il reticolo dei rapporti personali e degli scambi artistici, mentre il rapporto fra Verdi e la regia s'inquadra nel rapporto di compatibilità fra le drammaturgie storiche e la cultura teatrale del xx secolo, che, applicata alle opere del passato, può farci acquisire nuovi e importanti elementi. Credo, infatti, che la facoltà di percepire il processo compositivo di Verdi in quanto dinamica registica, che non soltanto smembra e ricompone in nuove forme i materiali drammatici, ma si sostanzia in livelli processuali strettamente connessi agli esiti scenici, contribuisca a sciogliere uno dei nodi più intricati della civiltà teatrale ottocentesca. Civiltà nella quale il testo esalta le proprie funzioni progettuali e, avviando processi di trasformazione ancora poco indagati, interagisce con le pratiche e la storia dello spettacolo fino a correggere le competenze e il profilo artistico degli autori drammatici che, sul finire del secolo, «hanno bisogno di una particolare messinscena; presuppongono il regista e in qualche modo *lo mimano*» [Alonge 1988, p. 94]. Forse, come ha insegnato Copeau,

creare con la parola un'opera drammatica e metterla materialmente in azione nella scena per mezzo dell'attore non sono che i due tempi di una sola e medesima operazione dello spirito [1935, trad. it. p. 206].

Le ricognizioni sugli aspetti registici della drammaturgia verdiana potrebbero però risultare esercizi puramente accademici se non si fondassero sul fatto che Verdi, proprio in quanto compositore e non come *metteur en scène* delle proprie opere, fu un artista anche *fisiologicamente* affine al regista creativo. Come è stato osservato, la «cellula drammatica» da cui partiva il processo creativo del Maestro era spesso di «natura visiva»: «nel momento in cui ideava un'azione drammatica – scrive Pierluigi Petrobelli – egli sovente “vedeva” nella sua mente il muoversi e l'atteggiarsi dei personaggi» [1996, p. 20]. Farei un passo in più e direi che Verdi “vedeva”, sí, i personaggi e le loro azioni, ma con le orecchie. Non è una battuta. L'addensamento delle funzioni percettive nell'organo dell'udito è, infatti, una con-

dizione fisiologica assolutamente essenziale all'arte del drammaturgo musicale (a "vedere" con gli occhi era piuttosto Boito, la cui drammaturgia è di matrice plastica e figurativa molto più che musicale).

Il 6 febbraio 1881, Verdi scrisse a Tito Ricordi a proposito di una recente ripresa dell'*Ermani*: «Dissi dunque a Giulio che io sarei venuto a *sentire lo spettacolo*» [Petrobelli, Di Gregorio Casati e Mossa 1988, p. 120; il corsivo è nostro]. La frase è troppo eloquente per essere occasionale, e troppo s'accorda alle continue richieste di Verdi per apparati figurativi dimessi e funzionali che ospitassero il dramma senza prevaricarlo.

Verdi percepiva attraverso le musiche una forma drammatica che, all'origine, era nata come espressione musicale dell'evento scenico, e che poi, venendo eseguita, stava allo spettacolo materiale come il mondo diegetico sta alla sua rappresentazione. Possiamo immaginare che il Maestro seguisse due spettacoli simultaneamente, l'uno era quello "ascoltato" che lui stesso aveva composto, l'altro era quello realizzato. Il secondo cercava di aderire al primo appiccando alla parte la famosa "scintilla" dell'interprete scenico, e articolando nello spazio della rappresentazione le azioni previste dall'Autore. Mentre il primo, rinnovando i contenuti dell'invenzione musicale ed estendendo gli interessi artistici del compositore all'insieme del sistema teatrale, prefigurava e, quasi, metteva preliminarmente alla prova modalità e obiettivi dell'imminente svolta registica.

Abbiati, F.

1959 *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano.

Alberti, A.

1931 *Verdi intimo (1861-1886)*, Mondadori, Milano.

Alonge, R.

1988 *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Laterza, Roma-Bari.

Basevi, A.

1851 *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Tipografia Tofani, Firenze (rist. anastatica Forni, Bologna 1978).

Bianconi, L.

1993 *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, il Mulino, Bologna.

Cesari, G., e Luzio, A.

1913 (a cura di), *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, Commissione esecutiva per le onoranze di Giuseppe Verdi nel primo anniversario della nascita, Milano; ed. in facsimile Forni, Bologna 1968.

Conati, M.

1983 *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano.

1996 *Il cantante in scena... fuoco, anima, nerbo ed entusiasmo...*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi. Parma, Teatro Regio - Conservato-*

rio di musica A. Boito, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, pp. 265-272.

Copeau, J.

- 1935 «La mise en scène» (dicembre), in *L'interprétation dramatique*, in *Encyclopédie Française*, Larousse, Paris, vol. XVII, pp. 1-5 (trad. it. *La regia*, in Id., *Il luogo del teatro*, antologia degli scritti a cura di M. I. Aliverti, la casa Usher, Firenze 1988, pp. 199-206).

Guccini, G.

- 1988 *Direzione scenica*, in L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V. *La spettacolarità*, Edt, Torino, pp. 123-74.
- 1989 *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di Giuseppe Verdi*, in «Teatro e Storia», IV, n. 7 (ottobre), pp. 245-82.
- 1998 *I due Mefistofele di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in W. Ashbrook e G. Guccini, «*Mefistofele*» di Arrigo Boito, Ricordi, Milano, pp. 147-318.

Hugo, V.

- 1887 *Choses vues*, in *Œuvres inédites de Victor Hugo*, Hetzel & C., Paris; nuova ed. Nelson, Paris s.d.

Medici, M., e Conati, M.

- 1978 (a cura di), *Carteggio Verdi-Boito*, con la collaborazione di M. Di Gregorio Casati, 2 voll., Istituto di Studi Verdiani, Parma.

Molinari, C.

- 1980 *Teorie della recitazione: gli attori sull'attore. Da Rossi a Zacconi*, in S. Ferone (a cura di), *Teatro dell'Italia unita*, Il Saggiatore, Milano, pp. 75-93.

Petrobelli, P.

- 1996 *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* cit., pp. 17-24.

Petrobelli, P., Di Gregorio Casati, M., e Mossa, C. M.

- 1988 (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi: 1880-1881*, Istituto di Studi Verdiani, Parma.

Rosen, D.

- 1986 *La mess'in scena delle opere di Verdi. Introduzione alle "disposizioni sceniche" Ricordi*, in L. Bianconi (a cura di), *La drammaturgia musicale*, il Mulino, Bologna, pp. 209-22.

Sala, E.

- 1996 *Verdi e il teatro di boulevard parigino degli anni 1847-1848*, in P. Petrobelli e F. Della Seta (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* cit., pp. 187-214.

Stanislavskij, K.

- 1993 *Partitura registica per l'opera "Rigoletto"*, a cura di G. Guccini, in «Teatro e Storia», VIII, n. 15 (ottobre), pp. 179-207.

Stendhal

- 1823 *Vie de Rossini*, Boulland, Paris; nuova ed. Brunel, Gallimard, Paris 1992 (trad. it. *Vita di Rossini*, Passigli, Città di Castello s.a.).

PIERLUIGI PETROBELLI

La regia dell'opera: lettura storica o interpretazione attuale?

Negli ultimi decenni due differenti – anzi, contrastanti – concezioni aventi per oggetto la realizzazione scenico-visiva nello spettacolo in musica si sono gradualmente cristallizzate in una irriducibile opposizione.

Una prima concezione, che potremmo definire storica (e non filologica, perché ritengo che il termine si riferisca soltanto a un testo letterario o musicale criticamente definito), intende riproporre uno spettacolo basato su un rispetto assoluto delle prescrizioni sceniche contenute nel libretto – e anche nella partitura; la fedeltà invocata da questa concezione riguarda in primo luogo il momento storico dell'azione, e quindi l'ambientazione, i costumi, gli attrezzi scenici, ecc. Ma questo modo di intendere lo spettacolo si propone anzitutto di ricostruire il tipo di impostazione scenica tradizionalmente impiegato, una impostazione che viene sinteticamente definita da un importante oppositore della concezione stessa come «historically informed fourth-wall naturalism» [Ashmann 2001, p. 43]. I sostenitori di questa concezione invocano il ricorso a una ben precisa – e a volte abbondante – documentazione disponibile, alla quale far riferimento per la ricostruzione storica dello spettacolo: anzitutto i bozzetti approntati dagli scenografi dei vari teatri per la prima esecuzione e per le successive riprese dell'opera; poi i figurini per i costumi e infine, per quanto riguarda quella che oggi definiamo la regia dello spettacolo, cioè i movimenti degli attori e la disposizione delle masse – cori e comparse – nel corso dell'azione, il rispetto delle prescrizioni contenute nei *livres de régie* francesi e nelle *Disposizioni sceniche* italiane, su quelli modellate. I sostenitori di questa concezione si propongono così di raggiungere una rappresentazione che si possa definire autentica, la quale – rispettando le informazioni contenute nei dati obiettivi a disposizione – possa aspirare a essere una resa dello spettacolo il più conforme possibile alle intenzioni dell'autore.

A questa concezione si contrappone l'altra, che invoca invece una realizzazione visiva della parte scenica nello spettacolo operistico che sia «adventurous and intelligent» [Levin 2003, p. 464], per liberarsi dalle soffocanti prescrizioni contenute nel testo originario, e concedere al regista (questa volta il termine vuole avere il suo significato corrente) la libertà di ambientare l'azione dove la sua fantasia – o anche la sua sensibilità sociale

o il suo impegno politico – lo indirizzano; l'intenzione esplicitamente dichiarata di questa concezione è di rendere attuale per il pubblico del XXI secolo la vicenda rappresentata. Essa ritiene che l'opera di Verdi «è servita come modello – come prigioniera – della cultura operistica della reiterazione» [*ibid.*, p. 465].

Mi preme sottolineare subito che siamo di fronte, in entrambi i casi, a due concezioni, cioè prese di posizione, forse anche culturalmente rilevanti o per lo meno sintomatiche di un determinato momento storico, ma – per lo meno questa è la mia convinzione – entrambe equidistanti dalla realtà culturale e artistica che il teatro in musica rappresenta; ritengo in ogni caso che esse non possano aspirare alla realizzazione di ciò che ciascuna, in maniera opposta, si propone, e cioè di stabilire con il pubblico al quale si rivolgono quella comunicazione immediata del messaggio che in un modo o nell'altra lo spettacolo si propone di trasmettere.

Partiamo dalla concezione che ho elencato per prima, e dai dati storici su cui è basata. Se la presenza della documentazione riguardante la parte visiva dello spettacolo d'opera rimane una costante nella storia del genere, a partire dalle sue prime manifestazioni, la funzione di questi documenti cambia radicalmente a partire dal momento in cui allo spettacolo in musica nato come evento unico, irripetibile perché creato in tutte le sue componenti per una determinata occasione, e soltanto per quella, si contrappone la sua ripresa, cioè il graduale formarsi di quello che diverrà poi il repertorio. Questo avviene già nel XVII secolo, ma in maniera sistematica e normativa soltanto all'inizio del XIX, quando assistiamo al verificarsi contemporaneo di differenti situazioni. Anzitutto il successo immediato e incontrastato, e questo a livello veramente mondiale, di alcune partiture sin dal loro primo apparire sulla scena. La prima figura emblematica di questa situazione fu Rossini, alcune partiture del quale vennero a costituire il nerbo nel repertorio del teatro musicale ottocentesco. La trasformazione in *grands opéras* di alcune sue opere nate all'interno della tradizione italiana e la creazione infine di *Guillaume Tell* (1829) portarono all'innesto della concezione originaria – basata sulla prevalenza assoluta della vocalità – nel tronco della tradizione operistica francese, dove la parte visiva aveva se non una preponderanza per lo meno altrettanta rilevanza quanto la parte musicale. A ciò si aggiunga l'esigenza, nel *grand opéra*, di una definizione ben precisa dell'aspetto scenico dello spettacolo – determinata in primo luogo dalla voluta complessità dell'azione, dall'impiego sistematico di effetti, e anche dalla determinante presenza delle masse corali e delle comparse. Tutto questo doveva di necessità venire stabilito nei minimi particolari non soltanto per esigenze pratiche, ma anche perché la gestione dello spettacolo era sottoposta a una stretta vigilanza governativa, che si esercitava per ogni singola rappresentazione. Nel momento in cui Verdi si cimenta con il genere, i mezzi e le esigenze del *grand opéra* – prima con la trasformazione de *I Lom-*

bardi in *Jérusalem* (1847) e poi con la composizione de *Les Vêpres siciliennes* (1854-55), su libretto del *pontifex maximus* del teatro in musica francese Eugène Scribe) – egli scopre uno strumento ideale per attuare la propria concezione drammatico-musicale, tesa a una coordinazione di tutte le componenti dello spettacolo. I *livres de régie* del *grand opéra* hanno infatti il medesimo valore e la medesima funzione prescrittiva della partitura d'orchestra; questi due strumenti testuali hanno la concorde funzione di stabilire e indicare con esattezza tutto ciò che il compositore richiede – tanto per la parte musicale che per quella scenica – nel corso della rappresentazione. Il concetto di unità drammatica, la cifra individuante – a mio modo di vedere – del teatro verdiano, trova così lo strumento ideale per coordinare armoniosamente le due componenti fondamentali – quella musicale e quella visiva – dello spettacolo d'opera. Nelle intenzioni di Verdi – come pure dei gerenti l'Opéra parigina, e così pure dell'editore Ricordi che pubblicò le *Disposizioni sceniche* verdiane, di Boito e di Puccini – la realizzazione scenica dello spettacolo era quella – e soltanto quella – descritta e prescritta nella pubblicazione a stampa.

Una volta accertato tutto questo, rimane da vedere fino a che punto e in quali occasioni queste prescrizioni venivano rispettate – e le intenzioni dell'autore realizzate. E qui il problema rientra nell'alveo più ampio della storia della tradizione esecutiva dell'opera in musica. A partire dal momento in cui uno spettacolo d'opera perde il suo carattere di unicità, per venire ripreso in altra sede e in momento successivo, il più delle volte con esecutori diversi da quelli della prima rappresentazione, intervennero sempre mutamenti di ordine diverso in tutte le dimensioni dello spettacolo. Alcune parti della struttura drammatica vennero modificate, e di conseguenza il loro testo poetico e la loro musica riscritti (ho in mente le varie redazioni dei Prologhi nelle opere seicentesche veneziane). Sul piano degli esecutori, le modifiche riguardarono l'aggiunta o la sostituzione di personaggi, nonché una diversa composizione dell'organico strumentale (per quanto se ne possa sapere), in rapporto con la dimensione dello spazio acustico in cui la rappresentazione si sarebbe svolta. Per quanto riguarda l'aspetto visivo, e sebbene la documentazione in merito sia estremamente scarsa, non vi è motivo alcuno per non dedurre che modifiche di natura e di origine analoga non avvenissero. Le stesse deduzioni si possono fare per gli spettacoli ottocenteschi, per i quali esiste tutta la documentazione di cui si è parlato più sopra. L'adattamento alle disponibilità locali – in primo luogo i cantanti – di tutte le componenti lo spettacolo, ivi compresa la dimensione scenica, era una realtà ben nota agli autori stessi, una realtà del tutto incontrollabile. Le lettere verdiane che costantemente lamentano la distanza tra la prassi esecutiva corrente e la concezione originale delle sue partiture – o, per dir meglio, dei suoi «drammi in musica» – sono un documento estremamente evidente di questo stato di cose.

Vi è inoltre da tener presente la componente – assai forte – di dati esecutivi che si tramandava oralmente e della quale abbiamo testimonianze soltanto indirette, ma non per questo meno eloquenti. Tanto per fare qualche esempio: che tipo di suono, di produzione vocale si richiedeva ai cantanti? E, per rimanere nel campo dell'aspetto visivo, qual era la gestualità degli attori? E quale tipo di illuminazione veniva praticato prima dell'invenzione dell'elettricità? Sono tutte domande alle quali una risposta "fedele all'originale" è praticamente impossibile e, quando anche lo fosse, del tutto impraticabile al giorno d'oggi, e soprattutto inaccettabile per il pubblico del nostro tempo. In realtà, l'idea di avere una realizzazione scenica di un'opera di Verdi (o di ogni altro compositore) completamente fedele, storica è altrettanto falsa, e davvero irrealizzabile, quanto quella di poter rivivere nella Francia del XIV secolo o nella Venezia del Settecento, come ha splendidamente dimostrato Sir Isaiah Berlin nel suo saggio *The sense of reality* (1996).

Detto questo, rimane da vedere se l'altra concezione può essere recepita, e in più se essa riesce a mettere in luce, come proclama, significati nascosti, non ancora esplorati. Per attuare tutto questo, i responsabili della parte visiva dello spettacolo – il regista, ma anche il sovrintendente, o il direttore artistico che gli affidano il compito della sua realizzazione – possono essere certamente *adventurous*, ma devono essere soprattutto *intelligent*, nel senso più letterale del termine; devono cioè prendere coscienza di quali siano gli elementi costitutivi della struttura drammatica, e allo stesso tempo come siano stati resi evidenti dal compositore nella sua partitura. Una realizzazione scenica che prescindendo, come sembra essere molte volte il caso, dalle precise indicazioni contenute nella partitura – tutta la semiologia insita nel linguaggio musicale impiegato dal compositore – rischia, nel migliore dei casi, di mettere in luce un solo aspetto, una sola chiave di lettura della vicenda, a scapito di tutte le altre. Uno studio intenso, profondo e impegnato di *tutte* le implicazioni drammatiche contenute nella partitura è l'unica via per creare uno spettacolo che possa aspirare a far giungere il messaggio non solo del compositore, ma anche dei suoi interpreti del nostro tempo. Altrimenti si corre il grosso rischio di creare non già un chiarimento, bensì una contraddizione fra il messaggio di natura musicale e quello di ordine visivo, fra ciò che la musica dice e ciò che invece si vede. L'idea di ambientare l'azione del *Macbeth* di Verdi nel Kosovo della fine degli anni Novanta può essere senz'altro intelligente. La sete di potere di Slobodan Milošević ha certamente prodotto orrendi crimini ed è altrettanto vero che sua moglie ha avuto una parte fondamentale nell'acquisizione e nella tenuta di quel potere; sono entrambi personaggi che certamente richiamano Macbeth e Lady Macbeth; come è altrettanto vero che i bosniaci – e del resto anche i serbi, seppure in modo diverso – sono stati le vittime del regime di quel dittatore e hanno pagato un prezzo tremendo, tragico, con il sacrificio di migliaia di vittime umane. Ma la mia domanda è: come si può rendere in ter-

mini odierni non già l'assassinio di Banco, ma l'apparizione del suo spettro, di quella degli otto re, o anche delle streghe, soprattutto in rapporto con ciò che Verdi fa o dice nella sua partitura?

La ragione per la quale ancora oggi il teatro in musica si esegue e si rappresenta non è già per la serie di melodie più o meno orecchiabili che la partitura contiene, e tanto meno per consentire al regista di far sfoggio della sua *Konzeption*, ma per il valore simbolico che la vicenda rappresentata assume nel momento in cui viene trasfusa nel linguaggio musicale. Quale che sia la veste visiva conferita allo spettacolo – tradizionale o avventurosa – il suo fine ultimo sarà sempre e soltanto quello di comunicare un messaggio di valore universale, di rappresentare una vicenda nella quale gli spettatori di ogni genere e di ogni nazione possano direttamente ed emotivamente identificarsi. Se questo avviene oppure non avviene è – a mio modo di vedere – indipendente dal tipo di realizzazione scenica prescelta; alla fine, il nocciolo della questione è la responsabilità che i realizzatori dello spettacolo si assumono; tanto più valide saranno le loro scelte quanto più saranno concordi nel realizzare visivamente ciò che gli spettatori stanno ascoltando.

Ashmann, M.

- 2001 *Misinterpreting Verdi and dramaturgy, history and grand-opera*, in Latham e Parker 2001, pp. 42-46.

Berlin, I.

- 1996 *The sense of reality*, in Id., *The Sense of Reality. Studies in Ideas and their History*, Chatto and Windus, London, pp. 1-39.

Della Seta, F., Marvin, R. M., e Marica, M.

- 2003 (a cura di), *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale - Proceedings of the International Conference, Parma - New York - New Haven, 24 gennaio - 1° febbraio 2001 - 24 January - 1° February 2001*, Olschki, Firenze.

Hepokoski, J.

- 2001 *Operatic stagings: positions and paradoxes*, in Latham e Parker 2001, pp. 477-83.

Latham, A., e Parker, R.

- 2001 (a cura di), *Verdi in Performance*, Oxford University Press, New York - Oxford.

Levin, D. J.

- 2003 *"Va pensiero"? Verdi and theatrical provocation*, in Della Seta, Marvin e Marica 2003, pp. 463-75.

Petrobelli, P.

- 2003 *Response to David J. Levin*, in Della Seta, Marvin e Marica 2003, pp. 485-87.

Risi, C.

- 2003 *The performativity of operatic performances as academic provocation*, in Della Seta, Marvin e Marica 2003, pp. 489-96.

MARK EVERIST

Struttura sociale e contesti artistici nell'opera francese (1806-64)

1. *Ostacoli attuali alla comprensione dell'opera francese ottocentesca.*

È fuorviante considerare la creazione e la cultura operistiche del XIX secolo come sostanzialmente analoghe a quelle odierne, tolti viaggi aerei, televisione o telefoni cellulari. Il presente saggio vorrebbe essere una panoramica delle strutture e dei contesti a partire dai quali si sviluppò la cultura operistica francese dell'Ottocento, e nel far ciò intende evidenziare i punti di frizione tra la prassi musicale di quel periodo e quella attuale, nel tentativo di rendere più precisi aspetti di un ambiente operistico che mal si presta a essere giudicato secondo le moderne categorie. Questo saggio si concentra in particolare sul periodo in cui l'opera francese era regolata dal sistema delle licenze, ovvero dal 1806/807 al 1864.

L'opera francese del XIX secolo non è stata giudicata benevolmente dalle generazioni successive. Opere che trionfarono in tutta Europa due secoli fa sono ora relegate ai margini della storia della musica o accatastate negli archivi dei teatri d'opera. Persino nell'ambito degli studi musicologici le indagini sull'opera francese sono quantitativamente limitate. Il *grand opéra* è stato studiato più come fonte d'ispirazione del giovane Wagner, o come luogo di escursioni occasionali di Verdi e di Donizetti, che non come genere autonomamente rilevante. Una simile prospettiva è confortata da quegli studi sull'opera francese ottocentesca che ne evidenziano gli aspetti imprenditoriali a scapito di quelli artistici, e quelli spettacolari piuttosto che quelli musicali, o che sostengono una preponderanza delle dinamiche politiche o tecniche rispetto a quelle legate all'impulso creativo. Con ciò non si vuol dire che considerazioni politiche o tecniche non possano avere spazio nell'analisi del fenomeno, ma semplicemente si vuole sottolineare come le modalità critiche applicate, per esempio, all'opera di Meyerbeer o di Auber, siano oggi radicalmente diverse da quelle impiegate negli studi wagneriani e verdiani. Ulteriori ostacoli alla comprensione dell'opera francese degli anni 1806-64 risiedono nell'eccessiva attenzione dedicata all'istituzione conosciuta, a seconda del periodo, come Académie Impériale/Royale/Nationale de Musique (e che noi chiameremo d'ora in poi Académie de Musique), a detrimento degli altri importanti teatri operistici disseminati nella capitale francese, nonché nell'incomodo *status* del più famoso autore di *grand opéra*: Giacomo Meyerbeer. Alla sua morte (1864) la reputazione

di Meyerbeer come figura centrale dell'opera europea venne rapidamente offuscata, passando dall'incondizionata venerazione del pubblico allo scherno e al dileggio. Uno degli artefici di questa *damnatio memoriae* fu Richard Wagner (*Mein Leben, Das Judentum in der Musik, Oper und Drama*). Dato che fu proprio Wagner, figura considerata determinante per lo sviluppo e per la ricezione moderna dell'opera, a fomentare la sfortuna critica di uno dei suoi rivali, si potrebbe mettere in dubbio la validità stessa di alcune premesse critiche della storia operistica dell'Ottocento. Ci si potrebbe chiedere che cosa sarebbe accaduto se fosse stato Meyerbeer a creare un festival per promuovere le proprie opere, e se Wagner non avesse beneficiato di un seguito di adulatori tanto impegnati a difenderne la reputazione. In realtà Meyerbeer non ebbe bisogno di un festival, poiché le sue opere continuarono a essere apprezzate in tutta Europa. Fu lo sviluppo sistematico dell'avversione di Wagner nei confronti di Meyerbeer, spesso velata di antisemitismo, a favorire l'incredibile declino della sua reputazione nel XX secolo.

Il fatto di considerare l'intera storia del melodramma ottocentesco attraverso una lente verdiana o wagneriana ha reso i critici insensibili verso la qualità di opere la cui integrità strutturale appaia un po' meno salda. A prescindere dalla varietà di tagli cui sono state sottoposte le opere di Wagner e di Verdi, oggi esse sono perlopiù viste come organismi autonomi e compatti, come se almeno a livello concettuale fosse possibile identificare un *Otello* o un *Parsifal* "autentici". Se ciò corrisponda o meno alle intenzioni o alla pratica ottocentesca, rimane una questione aperta. È certo però che gran parte dei compositori dell'Académie de Musique abbia creato molta musica superflua (specialmente per il *grand opéra* in cinque atti) con la prospettiva poi di praticarvi tagli – spesso estesi fino a un quarto della partitura – in favore dell'efficacia drammatica, della brevità, della convenienza dei cantanti, ma raramente come risultato di un ripensamento artistico; questo portò a vedere il *grand opéra* – da parte dei critici di area austro-tedesca e dei loro seguaci – come un genere di minor valore rispetto a quelle opere che più si ispirano a un concetto di organicità. In realtà potrebbe essere vero il contrario, vale a dire che le pratiche così trasparenti del *grand opéra* francese potrebbero evidenziare verità spiacevoli sulla prassi operistica nelle culture italiana e tedesca.

Un ulteriore ostacolo alla comprensione dell'opera francese è rappresentato dal fatto che gli aspetti extramusicali, specialmente nel caso del *grand opéra*, sono tenuti in maggiore considerazione rispetto al libretto o alla musica, i quali invece sono studiati con particolare attenzione nelle opere di Wagner e, più recentemente, di Verdi. La messa in scena – un aspetto indubbiamente fondamentale del *grand opéra* – viene esaminata con dovizia di particolari (anche perché i documenti rimasti consentono una grande precisione in tali studi) con il risultato che brevi trattazioni sull'opera di Halévy, Auber o Meyerbeer raramente hanno a che fare con problemi mu-

sicali o drammaturgici. Esiste invero una corrente critica minoritaria che sembra implicitamente suggerire come la musica di questi compositori sia meno degna dell'attenzione formale rivolta a Wagner o a Verdi, a causa degli elementi spettacolari in essa contenuti. A tale punto di vista ha dato grande forza l'affermazione di William Crosten, secondo la quale il *grand opéra* (e ci si riferiva solamente ai prodotti dell'Académie de Musique) era «sia un'arte che un affare», un'idea questa che venne utilizzata da una generazione di musicologi per denigrare quel genere come un complemento teatrale al *juste-milieu* della Monarchia di Luglio [Crosten 1948]. L'affermazione di Crosten era ambigua (esattamente lo stesso ordinamento finanziario era stato attuato nel 1824 per l'Odéon sotto il regno di Luigi XVIII, e mantenuto sotto Carlo X), ma le risposte a Crosten, quali *The Nation's Image* di Fulcher, promuovono una visione ugualmente discutibile del *grand opéra* come genere politicizzato [Fulcher 1987]. Certamente la cultura nella quale si muoveva tutta l'opera francese (ancora una volta l'attenzione di Fulcher è esclusivamente incentrata sull'Académie de Musique) era politica, ma la pretesa che l'impatto estetico del *grand opéra* fosse fondamentalemente politico si è spinta troppo lontano, fino a precludere la possibilità di analizzare l'opera francese del XIX secolo usando le categorie applicate a Wagner o a Verdi.

Nell'Ottocento il repertorio operistico francese era costituito da un eterogeneo amalgama di opere nuove, rielaborazioni e, soprattutto, dalla conservazione canonica di vecchie composizioni. La programmazione era tale per cui in una stessa settimana si potevano eseguire opere di epoche differenti: ad esempio le opere di Gluck rimasero in cartellone fino agli anni Venti, e quelle di Grétry fino agli anni Cinquanta. A Parigi apparvero dunque per la prima volta i tratti salienti della cosiddetta opera di repertorio. Tale atteggiamento nei confronti della programmazione si evolveva costantemente. Per esempio, l'ondata delle nuove opere che entrarono a far parte del repertorio dell'Académie de Musique alla fine degli anni Venti (*La Muette de Portici*, 1828, *Guillaume Tell*, 1829, e *Robert le Diable*, 1831) comportò la cancellazione di quasi tutto il repertorio precedente – inclusi Spontini e Gluck – fino ad allora tanto importante. Nella cultura operistica francese l'innovazione ha tuttavia un ruolo contraddittorio. Le istituzioni stesse erano responsabili della conservazione del repertorio, e ciò o per vocazione o per legge (la denominazione "Académie" è significativa in tal senso). Tuttavia gli impresari teatrali e la stampa dell'epoca valutavano positivamente le novità, e si presume che lo stesso fosse vero per il pubblico. Alla fine di ogni stagione venivano stilate graduatorie che rivelavano quali teatri d'opera avessero messo in scena più opere nuove: il plauso era per i più prolifici e la disapprovazione colpiva i più ritrosi. Fra questi ultimi figuravano spesso proprio quelle istituzioni che erano il fulcro della conservazione del repertorio operistico: l'Académie de Musique, il Théâtre-

Italien e l'Opéra-Comique. Simili critiche facevano frequente riferimento alle ingenti sovvenzioni statali ricevute dai cosiddetti *grands théâtres*, e divenivano in tal modo un'occasione per contestare l'operato dei governanti di volta in volta al potere.

2. Regolamenti governativi.

2.1. Le licenze.

I decreti napoleonici del 1806 e 1807 diedero luogo a un sistema che regolò i teatri fino alla loro abrogazione nel 1864. Per la maggior parte del secolo, numero, repertorio e funzioni dei teatri parigini furono controllati direttamente dall'impero, dalla monarchia o dalla repubblica. La prima fase di questa legislazione identificò quattro *grands théâtres* e quattro *théâtres secondaires*. Ciascuno dei primi era autorizzato a mettere in scena un genere o un gruppo di generi: l'Académie Impériale de Musique era dedicata all'opera francese e al balletto, il Théâtre-Français alla prosa, il Théâtre de l'Opéra-Comique all'opera con dialoghi parlati (*opéra comique*) e il Théâtre de l'Impératrice, che era considerato un'appendice sia del Théâtre-Français sia del Théâtre de l'Opéra-Comique, alla prosa e all'opera italiana (perciò divenne famoso col nome di Théâtre-Italien). Tutti e otto questi teatri, i quattro *grands théâtres* e i quattro *théâtres secondaires*, ospitavano i generi musicali più disparati, dalla più ambiziosa opera con recitativi musicali dell'Académie Impériale de Musique ai più modesti arrangiamenti di melodie popolari in uno dei *théâtres secondaires*.

Nel corso del secolo, il sistema creato nel 1807 consentì l'ammissione di altre sale nel circuito dei teatri d'opera autorizzati. Altre istituzioni importanti per la storia dell'opera nel periodo delle licenze furono il Gymnase Dramatique (aperto nel 1820, la licenza permetteva di rappresentarvi selezioni di opere), l'Odéon (che ospitò il Théâtre de l'Impératrice, e mise in scena melodrammi dal 1824 al 1828), il Théâtre de la Renaissance (1838-40), il Théâtre-Lyrique (1851-72; in precedenza era chiamato Opéra National, fu distrutto durante la rivoluzione del 1848), e il Théâtre des Bouffes-Parisiens, inaugurato nel 1855. Durante il sistema delle licenze, in qualunque momento all'Académie de Musique, all'Opéra-Comique e al Théâtre-Italien furono messi in scena spettacoli forniti dagli altri teatri in attività. Ciascuno dei teatri non specificati dalla normativa del 1807 aveva il suo proprio repertorio, definito dalla licenza accordatagli. L'obiettivo era di delimitare un genere che non si sovrapponesse a quelli codificati per gli altri teatri; ciò raramente andò a buon fine, o perché la licenza era così restrittiva da rendere impossibile la sopravvivenza economica dei nuovi teatri (è il caso del Théâtre de la Renaissance e della compagnia dell'Odéon) o per-

ché la licenza finiva per provocare costanti dissapori con i *grands théâtres*. Spesso inoltre gli adattamenti di opere comportavano sia problemi economici sia sovrapposizioni di repertorio.

Il sistema delle licenze regolava il repertorio e le convenzioni operistiche: determinate opere potevano andare in scena solo in particolari teatri, e così si delinearono specifiche convenzioni per tenerne conto. Ciò significava che durante l'Ottocento tre grandi pilastri reggevano l'opera parigina e demarcavano in maniera inequivocabile il *grand opéra*, con i suoi recitativi integralmente musicati e i suoi balletti, dall'*opéra comique* caratterizzata dai dialoghi parlati, e dall'opera italiana (sia con recitativo semplice, sia con vari tipi di recitativo accompagnato dopo il 1830). Per i teatri che si affacciavano per la prima volta sulla scena operistica parigina le licenze potevano in alcuni casi stimolare la creatività, in altri provocare controversie. La licenza dell'Odéon permise di mettere in scena opere italiane e tedesche in traduzione, il che consentì le prime rappresentazioni delle opere di Weber a Parigi e il consolidarsi di questo compositore come figura chiave per la ricezione del Romanticismo tedesco in Francia. D'altro canto la licenza per il Théâtre de la Renaissance parlava in modo ambiguo di *opéra de genre*: ciò spinse il teatro a mettere in scena opere tali per cui quasi tutti gli altri teatri furono autorizzati a intraprendere azioni legali. L'opera di Grisar *L'Eau Merveilleuse* venne accusata dall'Opéra-Comique di essere troppo simile agli spettacoli di sua competenza, e *La Chaste Suzanne* di Monpou fu considerata dall'Académie de Musique troppo vicina al *grand opéra*. Più crudele risultava la clausola nella licenza dell'Odéon che permetteva di mettere in scena opere di compositori e librettisti morti da almeno dieci anni; in almeno un caso è accertato che il direttore del teatro attendesse con ansia la scomparsa di un anziano librettista per poter finalmente eseguire le sue opere.

Occorre distinguere le istituzioni operistiche dalle sedi che le ospitavano. Per ciò che riguarda l'Académie de Musique il periodo preso in considerazione cominciò al Théâtre National de Rue de la Loi, ove rimase fino all'assassinio del duca di Berry e alla demolizione dell'edificio nel 1820; a quel punto l'Académie si spostò dapprima nella Salle Favart (1820-21), poi per breve tempo alla Salle Louvois (1821), e infine alla Salle le Peletier finché quest'ultima non venne rasa al suolo da un incendio nel 1873. Rispetto ai traslochi delle altre istituzioni, quelli dell'Académie non furono numerosi: il teatro dell'Opéra-Comique cominciò la sua attività alla Salle Feytaud, dove rimase fino al 1829; poi traslocò nella Salle Ventadour fino al 1832, alla Salle de la Bourse fino al 1840, e di lì alla Salle Favart fino all'incendio del 1887. La Salle Ventadour fu la sede dell'Opéra-Comique dal 1829 al 1832, rimase chiusa dal 1832 al 1834, dopodiché ospitò il Théâtre-Nautique (1834-35), il Théâtre-Italien (1838), il Théâtre de la Renaissance (1838-1840), e ancora il Théâtre-Italien (1841-78).

Sebbene il sistema delle licenze abbia posto le basi del mantenimento

di repertori separati per ciascuna istituzione, esso doveva essere tenuto sotto costante controllo. A seconda del regime politico vigente, le controversie venivano gestite dalla Maison du Roi durante la Restaurazione, o dal Ministero degli Interni nei periodi successivi. Le questioni venivano affrontate sulla base di procedure assai eterogenee, e che erano emanazione o dell'autorità di un ministro del re o della decisione di un tribunale parigino. Nel corso di tutto il XIX secolo, le infrazioni alle licenze venivano gestite in due modi: o ricorrendo direttamente all'istituzione che aveva emanato la licenza (il governo), o indirettamente col ricorso in tribunale di entrambe le parti in causa. Col passare degli anni e con l'aumentare delle pressioni sul sistema delle licenze, accadde due fatti nuovi: si rilasciarono licenze che permettevano a due o più teatri di mettere in scena spettacoli appartenenti a generi pressoché analoghi, e si cominciò a ignorare eventuali infrazioni. La licenza per il Théâtre-Lyrique fu una delle più liberali mai concesse a un teatro al di fuori di quelli posti sotto la tutela delle leggi del 1806-807, e anche in quel caso le trasgressioni vennero trattate con acquiescenza. Nel caso del Théâtre des Bouffes-Parisiens, Offenbach diede origine con successo a un nuovo genere in spregio ai termini restrittivi della sua licenza. *Orphée aux Enfers* non aveva alcun diritto legale di andare in scena al Théâtre des Bouffes-Parisiens nel 1858, ma non furono attuati seri tentativi di fermarlo. Un simile disfaccimento del sistema delle licenze non poteva che comportare la sua definitiva soppressione, avvenuta nel 1864.

2.2. Finanziamenti e sovvenzioni.

A dispetto dell'apparente omogeneità dei meccanismi che governavano l'ambiente operistico nella Parigi del XIX secolo, per ciò che riguarda i finanziamenti esisteva un ampio ventaglio di possibilità. Dovendo generalizzare, c'erano quattro possibili vie per finanziare un teatro d'opera, e tutte erano percorse, spesso anche nell'ambito dello stesso teatro nel corso del secolo. I teatri potevano essere istituzioni statali in cui i rischi imprenditoriali erano assunti dal governo, istituzioni gestite da privati con l'aiuto di sovvenzioni statali, istituzioni gestite da un individuo senza alcuna sovvenzione statale (nel qual caso l'impresario assumeva su di sé il rischio imprenditoriale, ma ricorreva spesso alla suddivisione in quote societarie), oppure un'istituzione gestita dai suoi *sociétaires*. Il XIX secolo fu testimone di un cambiamento significativo nella gestione dei teatri: lo Stato non si mostrò più disposto ad assumersi il rischio finanziario della loro gestione e finì con l'affidare a impresari privati anche quelli di maggior lustro, pur continuando a sovvenzionarli in modo più o meno accentuato a seconda dei casi. L'esempio più noto di questo passaggio fu l'assegnazione a Louis Véron della gestione dell'Académie Royale de Musique nel marzo del 1831, un'operazione che, per la prima volta dopo decenni e nel volgere di breve

tempo, fu in grado di assicurare solide basi economiche al piú prestigioso teatro d'opera parigino.

Di fondamentale importanza per il funzionamento di tutti i *grands théâtres*, e di conseguenza per tutti i teatri d'opera, era il livello delle sovvenzioni che attenuavano il rischio degli impresari. La somma assegnata ai teatri era oggetto di una trattativa pressoché costante fra lo Stato e gli impresari che, spesso sostenuti dalla stampa, ne chiedevano sovente l'aumento. Occasionalmente poteva darsi il caso contrario. Ad esempio, mentre nel 1839 il Théâtre de la Renaissance stava attraversando un periodo fortunato senza l'ausilio di sovvenzioni, l'Opéra-Comique, che godeva invece di cospicui aiuti finanziari, venne accusata con vigore da una piccola frangia della stampa di non essere sufficientemente produttiva (le statistiche presentate nelle tabelle 1-3 mostrano che una simile campagna denigratoria era ingiusta e forse malevola). Oltre gli otto stabiliti nel 1807, l'unico nuovo teatro che riuscì a ottenere una sovvenzione dallo Stato fu il Théâtre-Lyrique, ma dovette aspettare fino al 1864: a quell'epoca era già in esercizio da tredici anni, e comunque l'intero sistema delle licenze venne abolito proprio in quell'anno.

La vita operistica parigina dell'Ottocento era controllata da una burocrazia governativa che interveniva in misura piú o meno ampia secondo i correnti imperativi politici, sociali o amministrativi. Un provvedimento che rimase in atto per quasi tutto il periodo in esame fu la censura. Con l'eccezione dei primi cinque anni della Monarchia di Luglio (1830-35) e della Seconda Repubblica (1848-50), la censura fu applicata per tutto il periodo in cui rimase in atto il sistema delle licenze. Essa comportava la presentazione del libretto al censore, che a sua volta nominava un gruppo di lettori incaricati di redigere rapporti sul libretto. Dal confronto fra questi rapporti risultavano tre possibili azioni: 1) il libretto veniva approvato; 2) venivano evidenziati i passi da emendare; 3) il libretto non veniva autorizzato e l'opera non si poteva rappresentare. Fra queste alternative la prima era la piú frequente, la seconda accadeva di tanto in tanto, mentre la terza era veramente rara. La sopravvivenza negli archivi parigini dei libretti e dei rapporti può facilmente indurre a sopravvalutare il significato di questa pratica censoria, che in realtà era un atto di *routine*. Ma gran parte dell'attività del censore era prevedibile, e si concentrava sulla rappresentazione in scena di istituzioni o di personalità religiose o regali. L'insistenza del censore sulla rimozione del personaggio di Caterina de' Medici da *Les Huguenots* di Meyerbeer era facilmente prevedibile, e probabilmente l'unica ragione per cui Scribe non eliminò il personaggio dal libretto prima di sottoporlo all'esame fu che egli ne aveva steso il primo abbozzo quando la censura non era in atto, rimanendo così spiazzato dal suo ripristino. In un tale contesto è interessante la riscrittura della storia europea recente nel *Gustave III* di Auber. Alcune figure storiche cui si ispiravano i personaggi del libretto erano ancora vive nel 1833, all'epoca della prima rappresentazione; ci si potrebb-

be chiedere come sarebbe stato giudicato un tale libretto – che era stato autorizzato durante uno dei periodi in cui non funzionava la censura, e che comprendeva un adulterio e un regicidio – se fosse stato sottoposto allo scrutinio del censore, ad esempio nel 1840. Più tardi in Italia, lo stesso soggetto, impiegato in *Un ballo in maschera* di Verdi, subì un trattamento del tutto differente da parte della censura.

3. *Le caratteristiche della cultura operistica parigina.*

La vita teatrale e operistica nella Parigi dell'Ottocento era radicalmente diversa da quella cui siamo abituati oggi nella capitale francese e nelle altre metropoli europee che ospitano diversi teatri d'opera. In un mondo privo di televisione e di cinema, e in cui il consumo di romanzi d'appendice costituiva il più diffuso passatempo, la frequentazione di spettacoli teatrali e operistici finiva per occupare buona parte della vita di chiunque se lo potesse permettere.

Esistevano due modelli produttivi. La maggioranza delle istituzioni – i teatri di secondo piano, l'Opéra-Comique e l'Odéon – proponeva spettacoli ogni sera della settimana; sovente si offriva più di uno spettacolo per serata, a meno che non si trattasse di una prima rappresentazione. Al contrario, l'Académie de Musique e il Théâtre-Italien erano attivi per tre giorni settimanali ciascuno. Dunque quasi ogni giorno dell'anno andava in scena uno spettacolo operistico. Le uniche eccezioni erano la Settimana Santa, il Natale e alcune altre festività. Il Théâtre-Italien, inoltre, chiudeva per Pasqua e riapriva i battenti solamente in ottobre. La quantità delle rappresentazioni operistiche, specialmente all'Opéra-Comique e all'Odéon, al Théâtre de la Renaissance e al Théâtre-Lyrique – quando erano in funzione – era a dir poco colossale, e imponeva una forte pressione sulle altre istituzioni: l'Opéra-Comique e il Théâtre-Italien furono costretti a chiudere in vari momenti per motivi finanziari, e talvolta anche politici.

Una caratteristica costante della vita operistica parigina nell'Ottocento era la coesistenza di nuovo e antico. Il rapporto fra innovazione e conservazione variò nel corso del secolo, e si differenziò da un teatro all'altro, ma ciò che cominciò a emergere, a mano a mano che alle opere classiche si affiancavano nuove creazioni di compositori contemporanei, fu un vero e proprio canone operistico. L'anno 1839, quasi al centro del periodo delle licenze, può servire da esempio. *Les Huguenots* di Meyerbeer era andato in scena tre anni prima, e la disastrosa prima del *Benvenuto Cellini* di Berlioz risaliva alla fine dell'anno precedente. Donizetti e Wagner si trovavano a Parigi, e il Théâtre de la Renaissance era in funzione a fianco delle altre tre sale d'opera attive all'epoca. La tabella 1 delinea i tratti dell'attività operistica a Parigi nel 1839.

Tabella 1.

Rappresentazioni operistiche nel 1839: frequenza.

<i>Istituzione</i>	<i>Numero di serate</i>	<i>Numero di rappresentazioni</i>
ARM (opera)	126	126
ARM (balletto)	67	116
TI	84	84
OC	353	682
Ren	360	890 (246 opere)

L'Opéra-Comique e il Théâtre de la Renaissance non solo erano attivi pressoché ogni giorno dell'anno, ma quasi sempre mettevano in scena più di uno spettacolo a serata. Per 256 giorni all'anno, l'Opéra-Comique produsse due spettacoli, per 42 giorni tre spettacoli e per 55 uno spettacolo. Il Théâtre de la Renaissance offrì uno spettacolo per 23 sere, due per 179 sere, e tre per 108 sere. E poiché il teatro produceva anche spettacoli di prosa, per 45 sere si misero in scena quattro differenti lavori, e per cinque sere se ne montarono altrettanti. Il numero più limitato di spettacoli dati al Théâtre-Italien è dovuto alla brevità della sua stagione.

Quando i giornalisti francesi fecero il resoconto del numero di prime rappresentazioni andate in scena nel 1839, encomiarono l'Opéra-Comique e il Théâtre de la Renaissance, e probabilmente rimasero insoddisfatti dei risultati dell'Académie de Musique e del Théâtre-Italien (cfr. tab. 2).

Negli anni ormai a ridosso del 1840 si tentava di sopperire al generale azzeramento dell'Académie de Musique verificatosi un decennio prima, cosicché non è sorprendente assistere a una tale concentrazione di opere nate durante gli anni Trenta. Tralasciando il balletto, il repertorio dell'Académie de Musique era costituito per il 78 per cento da opere composte dopo il 1830 e per il 22 per cento da opere composte dopo il 1820; bisogna però considerare che queste ultime risalivano esclusivamente agli ultimi due anni del decennio (*Le Comte Ory*, *La Muette de Portici* e *Guillaume Tell*). A parte alcuni atti isolati di due vecchie rielaborazioni di opere rossiniane per l'Académie de Musique, nel 1839 non si misero in scena opere create prima del 1828. Ciò che colpisce è la concentrazione del repertorio dell'Opéra-Comique sul periodo successivo al 1830: non c'è quasi nulla di Boïeldieu, nemmeno *La Dame Blanche* (1825), e nessun'opera di Auber antecedente il 1829, e perfino *La Fiancée* (1829) e *Fra Diavolo* (1830) occuparono un posto limitato nel repertorio del teatro. Paradossalmente fu il Théâtre-Italien – in genere associato da alcuni a innovazioni spettacolari – a diffondere con sistematicità la musica degli anni compresi fra il 1810 e il 1830.

La tabella 3 mostra la distribuzione delle opere per compositori.

Tabella 2.

Rappresentazioni nel 1839: prime assolute e date d'origine delle opere riprese.

<i>Istituzione</i>	<i>Numero di prime</i>	<i>Percentuale di prime</i>	<i>1830-39</i>	<i>1820-29</i>	<i>1810-19</i>	<i>Ante 1810</i>
ARM (opera)	3	18%	55%	16%	0%	0%
ARM (balletto)	2	16%	26%	3%	0%	0%
TI	2	21%	56%	27%	15%	2%
OC	10	53%	91%	3%	2%	2%
Ren (opere)	10	53%	100%	0%	0%	0%

Tabella 3.

Rappresentazioni nel 1839: presenza dei compositori.

<i>Istituzione</i>	<i>Meyerbeer</i>	<i>Auber</i>	<i>Rossini</i>	<i>Donizetti</i>	<i>Bellini</i>	<i>Mozart</i>	<i>Adam</i>	<i>Halévy</i>	<i>Monpou</i>	<i>Grisar</i>	<i>Flotow</i>	<i>Altri</i>
ARM (opera)	33%	29%	20%			1%		14%			3%	
TI			35%	34%	17%	12%					2%	
OC		16%					27%	8%	8%	3%	38%	
Ren (opere)			3%	14%								
								18%	18%	25%	18%	22%

Meyerbeer risulta il monarca assoluto dell'Académie de Musique. La concorrenza di Auber a questo titolo venne favorita nel 1839 dal fatto che egli ebbe una prima (*Le Lac des Fées*, che conta per un 11 per cento di tutte le rappresentazioni) mentre Meyerbeer non ne ebbe nessuna. Rossini e Donizetti si dividono l'onore al Théâtre-Italien. La presenza limitata di Bellini è interessante: un paio di rappresentazioni di *Puritani*, *Norma* e *Sonnambula* sono poca cosa per un compositore che alla sua morte, avvenuta quattro anni prima, era la figura preminente dell'opera italiana a Parigi. La presenza in loco del compositore fu un fattore importante, e Donizetti ebbe grandi profitti al Théâtre-Italien nel 1839, così come in altri teatri nel 1840-41. Auber e Adam erano i compositori meglio rappresentati all'Opéra-Comique. Un dato curioso è il fatto che l'Académie de Musique e il Théâtre-Italien derivarono la gran parte del loro repertorio dai pochi compositori indicati nella tabella 3. Viceversa, l'attività dell'Opéra-Comique e della Renaissance dipendeva dal contributo di un ampio ventaglio di compositori. Monpou e Grisar erano all'inizio della carriera, e lo stesso si può dire per Ambroise Thomas e Clapisson. Fra i dati dell'ultima colonna sono compresi tre autentici classici dell'Opéra-Comique: *Adolphe et Clara* di Dalayrac (1799), *La Jeune femme colère* di Boïeldieu (1805) e *Une Heure de Mariage* di Dalayrac (1804), sebbene nessuna di queste opere abbia ottenuto un gran numero di repliche.

4. Caratteri stilistici.

4.1. Le convenzioni.

Le convenzioni fondamentali dell'opera francese ottocentesca erano controllate dalle licenze. Per esempio, il recitativo semplice e il dialogo parlato erano banditi dall'Académie de Musique, e altrettanto accadeva all'Opéra-Comique col recitativo accompagnato. Nel corso del secolo emersero convenzioni altrettanto rigorose della solita forma in uso nell'opera italiana, sebbene mai in modo così prescrittivo a livello strettamente locale. In generale un *opéra comique* poteva suddividersi in uno o in tre atti, quantunque fosse pacifico che un'opera originariamente in tre atti si poteva ridurre a due, se le esigenze drammatiche lo richiedevano. All'inizio del secolo il *grand opéra* era di norma suddiviso in cinque atti. Dopo *La Muette de Portici*, l'Académie de Musique mise in scena due tipi di opera: il primo e più conosciuto era in cinque atti, sul modello della *tragédie lyrique*; il secondo era pensato per essere unito a un balletto, e poteva essere in uno o due atti; ne sono esempi *Le Philtre* di Auber e *Benvenuto Cellini* di Berlioz. Gli spettacoli al Théâtre-Italien erano invece sottoposti a inevitabili condizionamenti provenienti dall'estero che influivano pesantemente sulla loro forma.

Diversi *couplets* punteggiavano ampi tratti non solo dell'*opéra comique*, ma anche del *grand opéra*, piú di quanto solitamente non si creda; oltre ai balletti e ai cori danzati disseminati nella struttura del *grand opéra*, era prevista la presenza obbligatoria di un balletto nell'atto III; chi avesse ignorato questo imperativo avrebbe corso un serio rischio d'insuccesso. Diversamente dall'Opéra-Comique, le opere dell'Académie de Musique erano pensate per sfruttare le enormi risorse sceniche disponibili nel teatro e che il pubblico si attendeva; a partire dal 1830, la voga dell'opera basata su temi storici incoraggiò l'uso fantasioso di apparati scenici elaborati. I costi di tali produzioni variavano notevolmente: nel 1831, l'allestimento di *Robert le Diable* di Meyerbeer costò quaranta volte piú della produzione dell'*Euryanthe* di Weber andata in scena lo stesso anno. Si sarebbe tentati di trovare una spiegazione del successo di *Robert le Diable* e dell'insuccesso di *Euryanthe* nelle cifre spese per la loro messa in scena, ma per quanto una simile osservazione possa eventualmente rafforzare il pregiudizio per cui il senso del *grand opéra* risiederebbe in gran parte nell'aspetto scenico ricco e sfarzoso, i critici dell'epoca erano perlopiú all'oscuro dello scarso investimento finanziario per la messa in scena di *Euryanthe*, e in generale rimasero soddisfatti di quella produzione.

4.2. Opere a piú mani. *Pasticci*.

Le tradizioni annose erano piú persistenti a Parigi che non nel resto d'Europa; due di esse, il *pasticcio* e l'idea di opera a piú mani, durarono per tutto l'Ottocento. Nel terzo decennio del secolo, il *pasticcio* era ben radicato nel repertorio dell'Odéon, non solamente con opere adattate da Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze) tratte da un vasto ventaglio di fonti, ma anche con *pasticci* creati da altri, e talvolta – come nel caso dell'*Ivanhoé* (1826), *pasticcio* rossiniano tratto da Walter Scott – con il compositore delle musiche originali nel ruolo di supervisore. L'Odéon aveva l'intenzione di proporre simili *pasticci* di opere di Weber e Meyerbeer; Weber morì però prima che l'idea potesse realizzarsi e Meyerbeer fu ostacolato da un librettista recalcitrante. Musiche di Rossini furono utilizzate per un ulteriore *pasticcio*, questa volta ancora nel 1847, *Robert Bruce*, arrangiato da Niedermeyer su un libretto di Royer e Vaëz. Anche le opere a piú mani erano molto diffuse: come in altri repertori, la pratica corrente di far portare a termine da altri musicisti opere lasciate incompiute portò al completamento da parte di Halévy del *Ludovic* dopo la morte di Hérold nel 1833 (Opéra-Comique), a quello da parte di Fétis dell'*Africaine* dopo la morte di Meyerbeer nel 1864 (Académie de Musique), e al noto fallimento di Meyerbeer nel tentativo di terminare *Die drei Pintos* di Weber. Nell'Ottocento, la collaborazione di piú autori alla stesura di un libretto era perfino piú consueta dell'affidamento dell'opera a un singolo poeta, tanto che Scribe pare essere stato così proli-

fico solo perché poteva contare su un sistema produttivo che aveva i caratteri di un *atelier*. I musicisti collaboravano molto meno fra di loro, ma quando ciò accadeva i nomi in gioco erano numerosi. Nel 1831 Scribe e Castil-Blaze scrissero per l'Opéra-Comique il libretto de *La Marquise de Brinvilliers*, che fu musicato da Auber, Batton, Berton, Blangini, Boïeldieu, Carafa, Cherubini, Hérold e Paër. E ancora nel 1867 Bizet compose il primo dei quattro atti di un'opera a più mani, *Marlborough s'en va-t-en guerre*, insieme con Édouard Legouix, Emile Jonas e Léo Delibes.

4. 3. Cosmopolitismo.

Il Théâtre de l'Opéra-Comique metteva in scena soprattutto opere di compositori di nazionalità francese, l'Académie de Musique era il centro della cultura musicale internazionale. Alcuni celeberrimi autori delle opere più amate del suo repertorio erano italiani o austro-tedeschi: Spontini, Rossini, Donizetti, Meyerbeer (*La Vestale*, *Guillaume Tell*, *La Favorite*, e i quattro *grands opéras* di Meyerbeer). Col passare degli anni questo cosmopolitismo cominciò a scemare, per essere sostituito da un repertorio i cui protagonisti erano francesi: Halévy, Auber (che visse fino al 1871), Gounod e, per quanto meno prolifico, Berlioz. Verdi fu chiamato a Parigi per sovrintendere alle rappresentazioni de *Les Vêpres Siciliennes* nel 1855 e di *Don Carlos* nel 1867; egli si era però più fedelmente adeguato alle convenzioni parigine quando nel 1847 aveva trasformato *I Lombardi alla prima crociata* in *Jérusalem*. La rielaborazione di opere italiane in *grands opéras* fu pratica diffusa; per Rossini fu un modo per assimilare i tratti dell'opera francese; *Le Siège de Corinthe* e *Moïse* (rielaborazioni rispettivamente di *Maometto II* e *Mosè in Egitto*) furono la prova generale per il *Guillaume Tell*. Il *Don Giovanni* mozartiano venne rielaborato per l'Académie de Musique nel 1834, e per la stessa istituzione Berlioz presentò le proprie versioni delle opere di Gluck. All'Académie esisteva una lunga tradizione di adattamenti di opere tedesche, spesso vere e proprie riscritture, inaugurata con *Les Mystères d'Isis* (*Die Zauberflöte*) nel 1801, e proseguita con *Euryanthe* (1831), *Der Freischütz* (1841) e *Tannhäuser* (1861). Sebbene il repertorio principale del Théâtre-Italien fosse costituito da opere italiane rappresentate per la prima volta in Italia, il *Don Pasquale* di Donizetti fu scritto per Parigi, e nel 1835 la città fu testimone delle *premières* di due lavori dei maggiori operisti italiani del tempo: *I Puritani* di Bellini e *Marin Faliero* di Donizetti. Le opere in traduzione francese furono di centrale importanza per i tre teatri che avevano la licenza per tali spettacoli: l'Odéon, il Théâtre de la Renaissance e il Théâtre-Lyrique. Il risultato di questa libertà fu che, specialmente nel caso dell'opera italiana, un'opera in traduzione e il suo originale italiano potevano essere rappresentati la stessa sera in due teatri diversi.

4.4. Rango sociale di compositori, librettisti e cantanti.

Nell'Ottocento le persone coinvolte nell'impresa operistica occupavano posizioni alquanto differenti da quelle odierne. L'aspetto più singolare è che ancora all'inizio del secolo l'autore dell'opera s'identificava col librettista piuttosto che col compositore, cosicché nei titoli di giornale e nelle locandine si annunciavano *Les Huguenots* di Scribe e *La Favorite* di Vaëz e Royer. Questa situazione cominciò a mutare nel corso del secolo, ma non c'era un solo musicista nell'ambiente operistico parigino che fosse in grado di scrivere i propri libretti; persino quando terminò il periodo delle licenze, e sebbene i compositori fossero già visti come autori principali delle loro opere, i librettisti venivano ancora nominati per primi nei materiali a stampa. Ciò si potrebbe spiegare con la longevità di alcuni tra i più famosi librettisti. Oltre ovviamente a Scribe, che morì nel 1861 dopo essere stato attivo per più di mezzo secolo, anche altri librettisti, quali Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges e Jean-François-Alfred Bayard, produssero molti lavori, e in gran parte proprio nel periodo delle licenze. Il libretto era il primo fattore dell'impresa artistica a venir concordato coi teatri: il librettista contrattava con l'istituzione prima che qualsiasi accordo venisse preso col musicista, pur avendo già in mente il nome del compositore che gli aveva dato dei suggerimenti per l'azione. I contratti fra Meyerbeer, Scribe e l'Académie de Musique furono un'eccezione, mentre il contratto di Scribe con l'Académie de Musique per *La Juive* venne firmato prima che la partecipazione di Halévy fosse presa in considerazione, e questa era la prassi normale.

I compositori, così come i librettisti, potevano cimentarsi in più di un genere. Oltre a scrivere opere, molti musicisti componevano musiche per i balletti. Inoltre non era insolito che un musicista, nel corso della sua carriera, avesse a che fare sia col *grand opéra* che con l'*opéra comique*; tanto Auber quanto Halévy ne sono buoni esempi. Il solo *opéra comique* di Berlioz, *Béatrice et Bénédicte*, non fu scritto per Parigi, mentre altri musicisti, fra cui Adolphe Adam, ebbero il loro maggiore successo all'Opéra-Comique, sebbene molti di loro aspirassero a comporre per altri teatri. Al termine del periodo delle licenze, Offenbach fu il primo compositore a oltrepassare i confini tra i generi, ma per farlo dovette creare il proprio teatro d'opera. In qualche misura ciò fu vero anche per il Théâtre-Lyrique, per quanto in questo caso nessun compositore giungesse a prevalere sugli altri. Sebbene i *grands opéras* di Meyerbeer ricoprano un periodo di 35 anni, la sua attività nel campo dell'*opéra comique* occupa una fase molto limitata della sua carriera, e cioè gli anni Cinquanta del secolo (*L'Étoile du Nord*, 1854; *Le Pardon de Ploërmel*, 1859); ciononostante, leggendo i diari di Meyerbeer si scopre che egli fu un sostenitore dell'*opéra comique*, e che aveva intrapreso dei progetti non andati in porto prima del 1850. Se anziché Scribe il suo col-

laboratore fosse stato, per esempio, Saint-Georges, la sua produzione sarebbe potuta risultare molto diversa.

Nonostante la possibile compresenza di *grand opéra* e *opéra comique* all'interno della produzione di un solo autore, pare evidente che i musicisti cercassero di affermarsi come compositori di *opéra comique* prima di dedicarsi al più impegnativo *grand opéra*. È il caso di Auber, il quale non solo ebbe una carriera ricca di successi come autore di *opéra comique* prima di comporre *La Muette de Portici*, ma significativamente abbozzò quest'opera in tre atti – la consueta struttura di un *opéra comique* – prima di riscriverla in cinque; pertanto il *grand opéra* che ne risultò mantenne ancora alcune caratteristiche dell'*opéra comique*. I compositori stranieri percorsero una strada differente nell'accostarsi al *grand opéra*. Per l'Académie de Musique, Rossini rielaborò in francese due delle proprie opere italiane; Meyerbeer condensò due opere in una sola per ricavarne la versione francese di *Margherita d'Anjou*; inoltre scrisse *Robert le Diable* come *opéra comique* prima di rielaborarlo come *grand opéra* per l'Académie de Musique. Donizetti compose la versione francese di *Lucia di Lammermoor* per il Théâtre de la Renaissance, poi scrisse *La Fille du Régiment* per l'Opéra-Comique, e solo allora creò *La Favorite* e *Dom Sébastien* per l'Académie de Musique (*La Favorite* era basata in gran parte su un'opera portata a termine ma non rappresentata per il Théâtre de la Renaissance, *L'Ange de Nisida*, che a sua volta era tratta dalla mai eseguita *Adelaide* del 1834). In un tale contesto spicca la carriera di Halévy. Fino al momento in cui gli furono commissionate le musiche per *La Juive*, la sua produzione era rimasta circoscritta a *opéras comiques* in un atto e musiche per balletto, molto distante quindi dalle risorse compositive richieste dal *grand opéra* in cinque atti su libretto storico di Scribe. La spiegazione è duplice e curiosa: mentre nel 1832 Halévy stava lavorando a un ambizioso progetto di *opéra comique*, *Yella* (mai eseguita), ricavò grande prestigio – nonché la commissione della *Juive* – dall'aver completato il *Ludovic* di Hérold (morto nel 1833).

Un tratto costante nelle relazioni fra compositori, critici e istituzioni musicali era lo sviluppo di carriera dei laureati dal *Prix de Rome*. I vincitori del prestigioso premio erano invitati (sebbene alcuni di essi la vedessero più che altro come un'imposizione) a trascorrere tre anni presso Villa Medici a Roma, spesso seguiti da altri viaggi in Europa. Le difficoltà crescevano al loro ritorno a Parigi, dove non c'era un contesto tale da poter permettere il proseguimento della loro carriera. Questo paradosso venne sottolineato dalla stampa e dagli stessi compositori, che più di una volta inoltrarono una petizione alla Maison du Roi o al Ministro degli Interni. Per quasi quarant'anni ci furono tentennamenti da parte dello Stato, finché finalmente non fu deciso di concedere agevolazioni per i giovani laureati del *Prix de Rome*. Nel 1851 il Théâtre-Lyrique ricevette con la licenza anche questo obbligo:

I primi premi di composizione musicale avranno un giro di favore nei due anni che seguiranno il termine del loro convitto, per la rappresentazione di un'opera in due atti di cui il direttore dovrà fornire i versi.

Tre anni dopo, al teatro si richiese di mettere in scena almeno tre atti (un'opera in tre atti o tre opere in un atto) di compositori il cui lavoro fosse inedito per Parigi.

I cantanti erano salariati dalle istituzioni musicali e andavano soggetti a regolamenti restrittivi che governavano la loro condotta. All'inizio del secolo, il cantante che disattendesse le istruzioni dell'impresario poteva finire in prigione, e poteva venire multato per aver saltato una prova o per esservi giunto in ritardo. Alla fine del secolo questo rapporto pareva già essersi invertito, rassomigliando al potere, per noi familiare, che il moderno *star-system* esercita nei confronti delle istituzioni musicali e del pubblico stesso. Sebbene spettasse alla discrezione del singolo cantante stabilire la durata del contratto, una volta che era stato assunto, per esempio, all'*Opéra-Comique*, il suo spazio di manovra era molto ristretto. Eventuali giri di concerti si effettuavano generalmente a teatro chiuso, e la pratica non era vista con favore. Quando i compositori si abituarono a selezionare i cantanti per le parti che avevano scritto piuttosto che a comporre in base a quelli disponibili, le cose cominciarono a cambiare. Per esempio, Meyerbeer e Berlioz, anche se per motivi differenti, promossero con successo Pauline Viardot all'*Académie de Musique*, dove il suo profilo era altrimenti trascurabile. Alcuni artisti rimasero fissi presso una stessa istituzione per tutta la loro lunga carriera: all'*Opéra-Comique*, Marie-Julie Boulanger (la nonna della direttrice e insegnante Nadia Boulanger) partecipò alle prime de *La Dame Blanche* di Boïeldieu nel 1825 e de *La Fille du Régiment* di Donizetti nel 1840. Diversamente da lei, Laura Cinti-Damoureaux cantò prima al *Théâtre-Italien* (1819-26), poi all'*Académie de Musique* (1826-35) e infine all'*Opéra-Comique* (1836-37).

5. *Il pubblico.*

È difficile delineare un ritratto del pubblico dei teatri d'opera parigini. Le testimonianze aneddotiche sono sporadiche e poco attendibili; inoltre, gli unici dati quantitativi disponibili provengono da una poco sistematica collezione di liste di abbonamenti (*Académie de Musique*, 1833-34 e 1866-1867; *Théâtre-Italien*, 1850-51; *Opéra-Comique*, 1846-47). Ciononostante, sulla base di questi documenti è possibile dedurre alcune osservazioni sul livello di sovrapposizione tra i pubblici delle diverse istituzioni e - in una certa misura - sulla composizione del pubblico stesso. Affermazioni generali, come quella che definisce l'*Académie de Musique* il luogo degli ari-

stocratici e l'Opéra-Comique il teatro della borghesia, non corrispondono alla complessità della realtà né alle lacune presenti nelle documentazioni. Uno studio che permette di conoscere l'identità degli abbonati grazie alle liste ancora disponibili [Huebner 1989] conduce a una serie di osservazioni. Forse l'aspetto più sorprendente risiede nel fatto che, quando un abbonato dell'Académie de Musique o del Théâtre-Italien possedeva un abbonamento a un secondo teatro, questo era l'Opéra-Comique e non un altro teatro "aristocratico"; fra gli 85 abbonati del Théâtre-Italien e i 122 dell'Académie de Musique vi sono solo otto nomi in comune nel periodo 1846-1848. Tuttavia, 65 degli 85 abbonati al Théâtre-Italien e 42 dei 122 all'Académie de Musique erano anche abbonati all'Opéra-Comique. Questi dati si scontrano con la convinzione che l'Académie de Musique e il Théâtre-Italien facessero spettacoli in sere differenti per permettere al pubblico di assistere a tutte le rappresentazioni. Circa un terzo degli abbonati all'Académie de Musique e al Théâtre-Italien possedeva un titolo nobiliare, mentre un quinto degli abbonati all'Opéra-Comique era formato da aristocratici, e ciò contraddice l'affermazione che l'Opéra-Comique fosse il teatro della borghesia. Gli uomini d'affari (*négociants*) erano rappresentati in proporzioni simili tanto all'Académie de Musique (32,8%) quanto all'Opéra-Comique (29%); al Théâtre-Italien il dato era invece piuttosto basso (24,3%). Le professioni liberali erano più rappresentate all'Opéra-Comique (20%), sebbene contassero per un 17 per cento all'Académie de Musique (nel 1833-1834; nel 1866-67 il dato non superava l'8 per cento, la qual cosa potrebbe indicare un certo cambiamento delle modalità di frequentazione). Solamente il Théâtre-Lyrique nei suoi primi anni di attività, e l'Odéon, che proponeva abbonamenti speciali per studenti di medicina e di legge, offrivano biglietti a prezzi sufficientemente bassi da attrarre quantomeno i più agiati entro un pubblico veramente di massa.

6. La stampa.

Le ricerche sulla stampa hanno dominato gli studi sulla musica francese dell'Ottocento. Ciò non sorprende, vista l'abbondanza di scritti sulla musica pubblicati in quel periodo. La stampa musicale e teatrale era divisa in tre categorie: il *feuilleton* pubblicato nei quotidiani dell'epoca («Le Journal de Paris», «Journal des Débats», «Le Constitutionnel», ecc.); la stampa musicale ex professo, che di norma usciva settimanalmente (come per esempio «Le Ménestrel» e «La Revue et Gazette Musicale de Paris») e le pubblicazioni quotidiane sull'attività dei teatri («Le Courrier des Théâtres», «Le Corsaire»). Il contenuto di tutte queste tre categorie di pubblicazioni andava dalle recensioni di eventi musicali al pettegolezzo più insignificante, come se «The Musical Times» si mescolasse con il rotocalco «Hello!»

Gli studi sulla musica strumentale e operistica francese dell'Ottocento hanno privilegiato gli scritti di quegli autori noti per la loro produzione letteraria, senza dar peso alle loro inclinazioni ideologiche o estetiche; gli scritti di Stendhal, Gautier, e soprattutto di Berlioz, sono quindi presi come modelli del giornalismo musicale dell'epoca. Ciò può essere valido finché la critica musicale viene letta allo stesso modo della *Certosa di Parma* o di *Capitan Fracassa*, opere letterarie di fantasia amate fino ai giorni nostri. Quando però le opinioni di questi scrittori vengono considerate insindacabili, allora sorge qualche problema. È difficile infatti riuscire a comprendere quanto gli scritti di Berlioz, Gautier o Stendhal rappresentino il loro interesse soggettivo piuttosto che quello del pubblico, per cui è molto più probabile leggere una critica rispondente al vero negli scritti di autori meno conosciuti o anonimi. Di certo, nel caso della polemica creata da Berlioz nei confronti di Donizetti alla fine degli anni Trenta è difficile non scorgere una punta d'invidia, poiché Berlioz, la cui incursione all'Académie de Musique nel 1838 con *Benvenuto Cellini* era stata un totale fiasco, aveva dovuto digerire i successivi trionfi di Donizetti al Théâtre-Italien, al Théâtre de la Renaissance, all'Opéra-Comique, e infine all'Académie de Musique.

I critici musicali dell'epoca vengono oggi spesso accusati di partigianeria; e ciò può essere vero se si prende a modello un'immagine di critico imparziale, per nulla compromesso con le parti in causa. Tuttavia una simile immagine non si è quasi mai realmente riscontrata entro i rapporti fra impresari, compositori ed esecutori, e la Parigi del XIX secolo non faceva eccezione. E dunque più fruttuoso tentare di capire le relazioni intercorrenti fra critici, librettisti, compositori, censori, impiegati dell'amministrazione civile e impresari d'opera. Pochi fra questi posti di lavoro erano a tempo pieno, e i conflitti d'interesse erano inevitabili quanto ovvi. Due esempi possono risultare utili. Durante la Restaurazione, della dozzina di persone impiegate nell'ufficio della censura meno di un quarto era esente da compromissioni o come autore a pieno titolo, oppure come giornalista, membro di un'impresa teatrale o (in un caso curioso) del comitato di lettura dell'Odéon. Questo fa capire le origini della commissione chiamata a giudicare il *Benvenuto Cellini* di Berlioz. Dopo essere stato rifiutato, a quanto pare, dal direttore dell'Opéra-Comique nel 1834, il libretto fu sostenuto da Armand Bertin, il proprietario del giornale per cui scriveva Berlioz: il «Journal des Débats». Bertin era anche un membro della Commission spéciale des Théâtres royaux et du Conservatoire de Musique che aveva il compito di regolamentare tutti i teatri di Parigi e a cui ogni impresario doveva rendere conto, e poté quindi esercitare pressioni su Véron e poi su Duponchel affinché fosse messa in scena l'opera di Berlioz (il primo la respinse, mentre il secondo cedette). Dal canto suo, la Commission spéciale doveva rendere conto a Jules de Wailly, cugino di Léon de Wailly, uno dei librettisti dell'opera. Per quanto oggi tali situazioni conflittuali non si verifichino più, o

almeno così ci piace pensare, esse erano la norma nel mondo operistico francese di allora. Strano è che gli studiosi tacciano di simili situazioni compromettenti nel caso di Berlioz, mentre se ne servono per infangare la reputazione di compositori come Meyerbeer, il quale aveva usato con grande successo la stessa rete di relazioni per promuovere le proprie opere.

Bara, O.

- 1998 *Le Théâtre de l'Opéra Comique entre 1822 et 1827: la difficile recherche d'un genre moyen*, Tesi di dottorato, Université de Paris III, Paris.

Barbier, P.

- 1987 *La Vie quotidienne à l'opéra au temps de Rossini et de Balzac (Paris 1800-1850)*, Hachette, Paris.

Betzwieser, Th.

- 2001 *Sprechen und Singen: Ästhetik und Erscheinungsformen der Dialogoper*, Metzler, Stuttgart-Weimar.

Crosten, W. L.

- 1948 *French Grand Opera: An Art and a Business*, King's Crown, New York.

Everist, M.

- 2002 *Music Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, University of California Press, Berkeley.

Fulcher, J. F.

- 1987 *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Cambridge University Press, Cambridge.

Gerhard, A.

- 1992 *Die Verstädterung der Oper: Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Metzler, Stuttgart; University of Chicago Press, Chicago Ill. - London 1998.

Huebner, S.

- 1989 *Opera Audiences in Paris 1830-1870*, in «Music and Letters», LXX, n. 2, pp. 206-25.

Johnson, J. H.

- 1995 *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, Berkeley («Studies in the History of Society and Culture», XXI).

Johnson, J. L.

- 1988 *The Théâtre Italien and Opera and Theatrical Life in Restoration Paris*, 3 voll., Tesi di dottorato, University of Chicago, Chicago Ill.

Lacombe, H.

- 1997 *Les Voies de l'opéra français au XIX^{ème} siècle*, Fayard, Paris.

Lecomte, L.-H.

- 1905 *La Renaissance. Histoire des théâtres de Paris*, vol. VI, Daragon, Paris.

Ozanam, Y.

- 1981 *Recherches sur l'Académie Royale de Musique sous la seconde Restauration*, Tesi di dottorato, École des Chartes, Paris.

Soubies, A., e Malherbe, Ch.

1892-93 *Histoire de l'Opéra Comique: la seconde salle Favart, 1840-1887*, 2 voll., Flammarion, Paris.

Walsh, Th. J.

1981 *Second Empire Opera: The Théâtre Lyrique, Paris, 1851-1870*, Calder-River-run, London - New York.

Wild, N.

1989 *Dictionnaire des théâtres parisiens au XIX^{ème} siècle: les théâtres et la musique*, Amateurs des Livres, Paris.

MORITZ CSÁKY

Operetta

1. Premesse storiche e sociali.

1.1. Premesse storiche.

Il termine "operetta" come diminutivo di opera era già in uso nel XVIII secolo. Esso indicava perlopiù uno spettacolo musicale d'intrattenimento, di piccole dimensioni e di contenuto gaio: un'opera buffa (*komische Oper*, *opéra comique*), una commedia con arie e canzoni, una parodia o travestimento (soprattutto a Parigi e Vienna nella seconda metà del Settecento), un *Singspiel* (rappresentazione cantata). Mozart stesso aveva definito operetta il suo *Ratto dal serraglio* (1782). Quando, un secolo prima, uno spettacolo musicale di Antonio Bertali (1605-69) veniva presentato col titolo di *Operetta: Pazzo amore. Per la nascita dell'Imperatrice Eleonora* (Vienna 1664), il termine qui non indicava altro che una breve composizione, e aveva ben poco in comune con il futuro genere musicale.

La classica operetta parigina era stata preceduta dalle forme drammatico-musicali più disparate; se ne citeranno solo alcune.

- 1) La *comédie-ballet*, introdotta nel 1664 alla corte di Luigi XIV da Jean-Baptiste Lully (1632-87) e Jean-Baptiste Molière (1622-73); una fusione di commedia classica e danza (*ballet de cour*), con recitativi, arie, duetti, cori e dialoghi parlati, come *La Princesse d'Élide* (1664), *Les Fêtes de Versailles* (1668) o *Le Bourgeois gentilhomme* (1670).
- 2) L'*opéra comique* settecentesco, originariamente un lavoro in prosa con l'introduzione di *couplets* cantati, che sapeva unire gli elementi dell'opera buffa italiana (ad esempio del commediografo Carlo Goldoni e del compositore Niccolò Piccinni) con le tradizioni dell'opera di corte parigina, e prendeva in prestito i caratteri delle *comédies en vaudeville* e delle *comédies mêlées d'ariettes* dei teatri di periferia, come si può riscontrare ne *Le Devin du village* (1752) di Jean-Jacques Rousseau, o nelle opere di Egidio Romualdo Duni (ad esempio *La cascina* e *La buona figliola*, su testi di Goldoni, 1756), François-André Philidor (*Le Fife enchanté, ou Le Soldat magicien*, 1760; *Le Sorcier*, 1764; *Le mari comme il le faudrait tous*, 1788) e Pierre-Alexandre Monsigny (*Les Aveux indiscrets*, 1759; *La Belle Arsène*, 1773). Va sottolineato che i compositori concepivano le loro opere per il grande pubblico urba-

no, e affinché fossero più gradite inserivano fra i lunghi dialoghi parlati melodie ed elementi musicali familiari a tutti. Tale aspetto culturale e sociologico riveste un'importanza particolare anche per la nascita dell'operetta classica moderna.

- 3) I *vaudevilles* erano lavori di prosa con inserzioni musicali, che a volte univano canti popolari a elementi dell'*opéra comique* e della *comédie-ballet*. Le loro melodie spesso stereotipate, polistrofiche e con il ritornello generalmente eseguito da un coro, derivavano direttamente dal modello dei *Lustspiele* (ad esempio *Le Mariage de Figaro ou La Folle journée* di Pierre-Augustin Beaumarchais, 1781/84).

Questi sviluppi, specifici dell'ambiente parigino, esercitarono un'influenza durevole anche su altri centri urbani europei, dove tuttavia entrarono in gioco altri influssi alloctoni e autoctoni.

- 1) La *ballad opera* inglese *The Beggar's Opera* (1728) di John Gay (1685-1732) e John Christopher Pepusch (1667-1752), secondo Michael Klügl l'«archetipo dell'operetta moderna» [Klügl 1992, p. 10], era una satira politica e musicale basata su uno studio sociale dei bassifondi di Londra, in cui i furfanti venivano dipinti come eroi e trasfigurati comicamente. Anche una delle prime operette di Offenbach, *Les Deux aveugles* (1855), seguì lo schema della *Beggar's Opera*. Quanto fosse importante per il pubblico urbano, allora come in seguito, l'impiego di elementi musicali autoctoni, è evidente in *The Devil to Pay or The Wives Metamorphosed* (1731) di Charles Coffey (m. 1745), che con le sue melodie inglesi incontrò scarso favore a Berlino nel 1743, ed ebbe successo solo nel 1753, a Lipsia, con la musica di Johann Georg Standfuß (m. 1759).
- 2) Il *Singspiel* lipsiense di Johann Adam Hiller (1728-1804) fondeva i modelli londinesi e parigini con la tradizione locale. Il librettista di Hiller, Christian Felix Weiße, aveva conosciuto l'operetta francese durante il suo soggiorno a Parigi, e venne influenzato fra gli altri dai lavori di Charles-Simon Favart (1710-92), che egli seppe trasformare abilmente. Così da *Ninette à la cour* di Favart nacque *Lottchen am Hof* di Weiße (1767), e da *Annette et Lubin* nacque *Die Liebe auf dem Lande* (1768), entrambi musicati da Hiller. Quest'ultimo accenna all'influenza esercitata su di lui dalla *musique légère* di André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817) e François André Philidor (1726-95). I *Singspiele* di Hiller e Weiße si rivolgevano a gruppi sociali urbani e rappresentavano, con la loro «affabulazione della realtà», un contraltare della razionalità illuministica: ad esempio in *Der Teufel ist los: Die verwandelten Weiber* (1766) – una parafrasi di *The Devil to Pay* di Coffey – gli spettatori vengono trasportati «per un'ora in un piacevole sogno» [Klügl 1992, p. 15]. Sicché le

trame di queste operette-*Singspiele* rispecchiano le speranze e le paure del loro pubblico.

- 3) La cosiddetta operetta eroica e spettacolare di Parigi, ben esemplificata da *La Caravane du Caire* (1783) di Grétry. In *Richard Cœur-de-Lion* (1784/85), come avverrà più tardi nell'operetta moderna, una "canzone di successo" viene ripetuta perfino otto volte. Seguirono poi questo genere alcuni lavori di Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), come *Doktor und Apotheker* (1786), o i mozartiani *Bastien und Bastienne* (1768, dalla rielaborazione di Favart de *Le Devin du village* di Rousseau), *Zaide* (1779/80), *Die Entführung aus dem Serail* (1782) e *Der Schauspieldirektor* (1786).
- 4) Nell'ambiente urbano di Vienna, in cui operava anche Mozart (1781-1791), il teatro popolare e di periferia aveva un notevole peso. L'attore popolare, poi direttore del teatro di Porta Carinzia, Joseph Anton Stranitzky (1676-1727) non solo creò e interpretò il personaggio buffonesco di Hanswurst ("Gianni salsiccia"), nato sull'esempio di Arlecchino e di Pickelhering ("Aringa affumicata"), ma con questo protagonista sviluppò anche una forma di commedia dell'arte, il cui dialogo liberamente improvvisato doveva rivestire un ruolo fondamentale anche nelle parti parlate dell'operetta viennese moderna. Johann Josef Felix von Kurz (1715-86) sostituì poi Hanswurst, molto amato ma divenuto ormai moralmente scandaloso, con la maschera veneziana del Bernardon. Questo personaggio si trasformò poi nella figura di Kasperl con l'attore popolare Johann Laroche (1745-1806), che utilizzava il dialetto viennese - caratteristica tipica non solo delle commedie di Nestroy, ma anche delle parti parlate dell'operetta viennese. In queste commedie popolari avevano un ruolo importante anche le inserzioni musicali, ad esempio un valzer *ante litteram* nella commedia di travestimenti *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon* (1754) di Kurz. Quest'ultimo fornì anche il testo per *Asmodeus, der hinkende Teufel / Der krumme Teufel* (1752) di Joseph Haydn. Senza dubbio più famoso è il canovaccio librettistico di Emanuel Schikaneder per la *Zauberflöte* (1791) di Mozart, in cui fu l'attore stesso a interpretare Papageno fin dalla prima rappresentazione. Oltre a Lipsia fu soprattutto Vienna, dal regno di Giuseppe II (1780-90) in poi, il centro del *Singspiel* (*Nationalsingspiel*), nel quale accanto alle tradizioni locali (ad esempio l'opera delle marionette, le farse popolari) fecero il loro ingresso anche elementi dell'opera buffa e dell'*opéra comique*. *Das Donauweibchen* (1798) di Ferdinand Kauer (1751-1831), una favola popolare comico-romantica con parti cantate, può essere considerata come l'antesignana sia dei lavori di Ferdinand Raimund (1790-1836) e di Johann Nestroy (1801-62), sia dell'operetta viennese. Anche la commedia popolare ungherese dell'Ot-

tocento (*népszimű*), pur con caratteri musicali tipicamente magiari, era debitrice di quella viennese, e doveva a sua volta influenzare l'operetta di Budapest. Lo stesso Nestroy scrisse la maggior parte delle sue commedie sull'esempio dei *vaudevilles* francesi, pur conferendo alle parti cantate una funzione particolarmente significativa. Non è strano che, alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento, fosse proprio Nestroy a promuovere a Vienna l'esecuzione di operette parigine. D'altra parte anche alcune operette viennesi di successo, come *Die Fledermaus* di Johann Strauss o *Die lustige Witwe* di Franz Lehár, si servirono di canovacci francesi (da Henri Meilhac e Ludovic Halévy). Nei precursori dell'operetta viennese è già rilevante l'acquisizione di elementi musicali autoctoni, ad esempio quelli del *Ländler* contadino in 3/4, che nell'ambiente urbano del primo Ottocento si trasformerà poi nel valzer borghese. Il valzer, con i suoi tempi accelerati e il ritmo "erotico", venne considerato fino alla seconda metà dell'Ottocento sia come un sinonimo musicale della modernità, sia come un simbolo della corruzione morale dell'ambiente cittadino. Elementi delle danze ungheresi (*verbunkos*, *csárdás*) si trovano fra gli altri anche in Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven, Ferdinand Kauer, Johann Nepomuk Hummel e Joseph Lanner, e vennero diffusi tramite l'operetta viennese.

1.2. Premesse sociali.

Fino a oggi al giudizio musicologico, estetico e storico-culturale del genere operetta si sono frapposti pregiudizi dovuti soprattutto a un canone culturale tardo-ottocentesco. Di conseguenza la musicologia ha attribuito fino a poco tempo fa una connotazione dispreziativa a tutta quella musica orientata principalmente all'intrattenimento. Lo studio storico-culturale [Hauser 1967] o sociologico-culturale [Adorno 1962, trad. it. pp. 26-30] dell'operetta ha più che altro contribuito alla sua emarginazione, anziché tentare di comprenderla entro un contesto sociale più ampio. Di fatto lo sviluppo che ha portato dall'opera di corte all'*opéra comique*, e dall'opera seria - passando per l'opera buffa - al Singspiel e alle prime forme di operetta, dipende strettamente dalle trasformazioni sociali, vale a dire dalla nascita di un nuovo pubblico cui questi messaggi musicali erano di volta in volta destinati. Il nuovo pubblico era composto dagli abitanti dei centri urbani europei, in rapida espansione a causa delle trasformazioni economiche avviatesi nella seconda metà del Settecento. Al tempo di Luigi XIV Parigi contava circa 490 000 abitanti, alla fine del XVIII secolo già 640 000, a metà Ottocento un milione e alla fine del secolo (1896) già più di due milioni e mezzo. Qualcosa di analogo successe anche a Vienna, dove il numero di abitanti aumentò da 154 000 nel 1754 a 231 000 nel 1800; nel 1857 erano già

476 000, per arrivare a 1,7 milioni nel 1900. Queste trasformazioni demografiche erano causate da rivolgimenti economici (industrializzazione, modernizzazione) che provocarono l'inurbamento delle popolazioni rurali. La conseguenza diretta non fu soltanto il declino delle vecchie strutture sociali, ma anche la nascita di nuove classi, supportata dai bruschi rivolgimenti politici (1789, 1830, 1848). In un'atmosfera percepita come instabile (Nestroy, Baudelaire) si trasformò anche la coscienza culturale, determinata dal dominio di nuove classi borghesi e da insicurezze (crisi d'identità), come pure dalla ricerca di nuovi modelli d'identificazione (pluralismo stilistico dello storicismo). Una delle reazioni a questa situazione ambivalente fu l'aumento delle forme d'intrattenimento ("frenesia del divertimento"), che si esprime anche attraverso una moltiplicazione dell'offerta di musica (feste, balli). La fioritura del teatro musicale d'intrattenimento corrisponde quindi a questa concreta situazione socioeconomica. Anche l'operetta moderna, che dalla metà dell'Ottocento diverrà la tipica forma d'intrattenimento musicale urbano, è in ultima analisi legata al processo di accelerazione dello sviluppo economico e socioculturale iniziato nel Settecento. Essa è il riflesso di una situazione che contraddistingue tutta la modernità europea, e si può considerare come un tentativo di fuga da un mondo di crescenti disparità economiche e sociali, da un'insicurezza individuale e collettiva verso un immaginario, favoloso mondo di felicità [Csáky 1998].

Se si considera che l'operetta nasce nell'ambiente socioculturale urbano, diventa anche poco sensato suddividerla secondo criteri nazionali (operetta francese, austriaca, tedesca, inglese). È più logico invece considerare le diverse varianti dell'operetta a seconda delle città di provenienza. Le città divenivano infatti sempre più simili, avevano più punti in comune che differenze e partecipavano a un processo di scambio reciproco esteso a tutta l'Europa, ma ciò che più le distingueva era il fatto che i loro abitanti provenivano da diversi contesti etnici, culturali o sottoculturali; le città si riempivano di nuovi abitanti provenienti dalle regioni contigue, ognuna con le proprie tradizioni culturali. Per avere successo l'operetta doveva perciò utilizzare o fondere tra loro quegli elementi musicali che i destinatari potevano riconoscere come propri. Così, a Parigi come a Vienna, Berlino o Londra, accanto agli elementi paneuropei e unificanti si giunse anche ad accogliere quelle tradizioni musicali o contenutistiche diverse, autoctone (elementi popolari), e furono proprio queste a determinare il particolare timbro musicale di un'operetta viennese, o la scelta del soggetto di un'operetta parigina.

2. *L'operetta parigina.*

La nascita dell'operetta nella Parigi del Secondo Impero viene spesso collegata esclusivamente al nome di Jacques Offenbach (1819-80), ma a tor-

to, sebbene costui superi di gran lunga in qualità tutti gli altri compositori. Inoltre, anche dal punto di vista storico è opinabile valutare il fenomeno dell'operetta moderna basandosi soltanto sulla creatività di singoli compositori; anche in questo caso bisognerebbe piuttosto esaminare in dettaglio il contesto socioculturale dal quale l'operetta proviene. Questo tipo di analisi è stato realizzato almeno nel caso dell'operetta offenbachiana [cfr. Benjamin 1991; Klotz 1991; Kracauer 1980], nella misura in cui si è cercato di considerarla come una reazione al Secondo Impero, al sistema di governo di Napoleone III (1852-70). Di fatto, la nascita dell'operetta parigina va inquadrata nel contesto di un mondo borghese ambivalente, eterogeneo, nel quale fino al 1864 anche il teatro sottostava a leggi complessivamente restrittive (emanate nel 1806 e nel 1807), che venivano però messe sempre più in discussione da una realtà sociale e culturale in continua trasformazione. In concreto accadde che ad esempio la *comédie-vaudeville* di Eugène Scribe (1791-1861), il dramma romantico e la commedia sociale di Alexandre Dumas (1824-95) ed Émile Augier (1820-89) cominciarono a mettere in dubbio il sistema di valori ufficiale. D'altra parte l'assimilazione dell'*opéra comique* al *grand opéra*, e la riforma del *vaudeville* (che consisteva poi nell'omissione sempre più frequente degli spiritosi *couplets* cantati) avevano lasciato un vuoto considerevole nel teatro musicale. Mancavano ora quelle *pièces* attuali, aderenti al vissuto, spensierate, ironiche, che il pubblico delle città pretendeva. L'operetta ne tenne conto, e la sua entusiastica accoglienza fin dalla metà degli anni Cinquanta è una prova di come essa venisse pienamente incontro ai gusti del pubblico.

Florimond Ronger, detto Hervé (1825-92), organista, compositore e direttore d'orchestra, si cimentò per primo in questo genere. Divenuto famoso grazie alla sua *opéra-bouffe* dal titolo *Don Quichotte et Sancho Pança*, rappresentata nel 1848 al Théâtre National, assunse nel 1854 la direzione delle Folies-Dramatiques, da lui rinominate Folies-Concertantes o Folies-Nouvelles, una piccola sala teatrale in cui gli fu permesso di rappresentare brevi *pièces* con un comico e una o due cantanti. Già nel 1855 vennero rappresentate tredici delle sue operette in un atto (fra le altre *La Belle créature*, *Le Sergent Laramé*), e sino alla fine del 1857 se ne rappresentarono altre dieci (fra cui *Fifi et Nini*, *Femme à vendre*, *Brin d'amour*, *Phosphorus*). Il teatro delle Folies-Nouvelles divenne famoso in tutta Parigi quando nell'estate del 1855, durante l'Esposizione Universale, venne rappresentata la *bouffonnerie* musicale di Jacques Offenbach *Oyayaye, ou La Reine des îles*. Dopo questo strepitoso successo di Offenbach, che poi aprì un teatro in proprio, Hervé si vide costretto a rinunciare alla direzione delle Folies. Successivamente assunse la direzione dell'orchestra del Théâtre des Délassements-Comique (1859-1962) e dell'Eldorado (1865). Di Hervé possediamo in tutto ottanta *pièces* teatrali (ma pare ne abbia scritte oltre centoventi), soprattutto operette, pantomime e schizzi musicali (*pochades musicales*). Esse mettono al-

la berlina gli atteggiamenti e gli ideali culturali della borghesia cittadina, ad esempio: *L'Œil crevé* (ottobre 1867, Folies-Dramatiques); la parodia dei Merovingi *Chilpéric*, con la quale Hervé uscì dall'ombra di Offenbach e raggiunse la fama (24 ottobre 1868, Folies-Dramatiques); *Le Petit Faust* (una parodia del *Faust* di Gounod) che andò in scena il 23 aprile 1869 alle Folies-Dramatiques e nello stesso anno venne rappresentata anche in una versione ampliata con l'aggiunta di recitativi e balletti; *Mam'zelle Nitouche* (26 gennaio 1883, Variétés), una satira laicista in forma di operetta-vaudeville sull'educazione cattolica nei conventi; *Le Cosaque* (1° febbraio 1884, Renaissance), le ultime due su testi di Henri Meilhac e Albert Milhaud. I lavori di Hervé vennero eseguiti in molti grandi e piccoli centri d'Europa (Vienna, Berlino, Londra, Budapest) e degli Stati Uniti (New York). Sintomatico della dimensione internazionale assunta dal genere d'intrattenimento è il fatto che Hervé nel 1870-71 dirigesse i Concerti Johann Strauss di Londra, mentre nel frattempo lavorava all'adattamento inglese delle proprie opere.

Quando Offenbach, dopo il grande successo ottenuto nella sala Hervé, inaugurò il 5 luglio 1855 la sua stagione dei Bouffes-Parisiens con *Les Deux aveugles*, il pubblico cosmopolita dell'Esposizione Universale (collocata nel vicino Palais de l'Industrie) e l'elegante uditorio parigino si accalcarono nella stretta sala di legno, tanto che alla fine dello stesso anno si rese necessario il trasferimento dei Bouffes in un locale più ampio del Théâtre-Comte. Le opere di Offenbach, per le quali è stato appositamente coniato il termine francese *opérette*, univano il divertimento del *vaudeville* all'elevata qualità musicale dell'*opéra comique*. Causa le ridotte dimensioni degli ambienti in cui venivano rappresentate, esse avevano un'orchestrazione snella, quasi da camera. Offenbach aveva compiuto la sua formazione musicale di base al Conservatorio di Parigi con Luigi Cherubini (1760-1842) e Jacques-François Fromental Halévy (1799-1862), il padre del suo futuro librettista Ludovic Halévy. Il "Liszt del violoncello", sebbene fosse nato a Colonia, si dichiarava né tedesco né ebreo, ma sposo di Parigi, e ancora durante il suo esilio viennese (1870) pronunciò sulla Germania e sui tedeschi solo giudizi sprezzanti. Egli si dedicò ben presto alla composizione di pezzi musicali di dimensioni ridotte, come valzer, romanze o brani da salotto, che perlopiù eseguiva personalmente. Nel 1850 assunse la direzione musicale della Comédie-Française. L'ascesa di Offenbach è dovuta sicuramente alla qualità del suo linguaggio musicale, che contribuì al successo delle sue prime opere comiche, come *Le Trésor à Mathurin* (1853), *Pépito* (28 ottobre 1853, Variétés), una parodia del rossiniano *Barbiere di Siviglia*, e la già citata "anthropofagie musicale" *Oyayaye ou La Reine des îles* (7 agosto 1855, Folies-Nouvelles). Offenbach si rivolgeva sempre più non solo a un uditorio parigino, ma anche a un pubblico internazionale, sensibile alla provocazione delle sue satire. Inoltre, malgrado la pungente ironia delle sue opere, aveva molti estimato-

ri anche fra le alte personalità della vita pubblica parigina: il principe Girolamo Bonaparte, la principessa Mathilde, sorella del precedente, il principe Charles-Auguste de Morny, padrino di suo figlio Auguste e co-autore del testo di *Monsieur Choufleury restera chez lui le 24 janvier 1833* (31 maggio 1861, rappresentazione privata), la famosa attrice Rachel (al secolo Éli-sa-Rachel Félix, 1821-58), e non ultimo l'imperatore Napoleone III, che lo ricevette alle Tuileries e per un certo periodo fu suo fedele ammiratore. In Ludovic Halévy, figlio del compositore Jacques-François Fromental Halévy e suocero di Georges Bizet, e in Henri Meilhac, Offenbach trovò dei librettisti a lui congeniali; l'immediato successo di alcune sue operette fu merito non da ultimo anche della convincente interpretazione di Hortense Schneider (1833-1920), che debuttò in *Le Violoneux* di Offenbach (31 agosto 1855, Bouffes-Parisiens) e ottenne trionfali successi per sé e per le operette di Offenbach nel ruolo di protagonista in *La Belle Hélène* (17 dicembre 1864, Variétés), *Barbe-bleu* (5 febbraio 1866, Variétés), *La Péri-chole* (6 ottobre 1868, Variétés) e *La Diva* (22 marzo 1869, Bouffes-Parisiens). Rachel fu senz'altro una delle prime stars del mondo dell'operetta parigina, paragonabile a Marie Geistinger a Vienna o Luiza Blaha a Budapest. Proprio con *Orphée aux Enfers* (21 ottobre 1858, Bouffes-Parisiens, rappresentato in versione rielaborata il 7 febbraio 1874, Gaîté) – travestimento della mitologia greca, parodia trasportata nell'antichità della situazione politica e sociale contemporanea, e insieme travestimento dell'*Orfeo* di Gluck, citato musicalmente – Offenbach si era conquistato un posto sicuro sulla scena musicale parigina, anche se non del tutto incontrastato dalla critica del tempo. I paralleli con la situazione politica erano fin troppo evidenti: Giove, il grande seduttore, era Napoleone III; i politici dell'opposizione si nascondevano sotto i panni degli Dèi dell'Olimpo, che liberano gli Inferi al suono della *Marsigliese*, canzone proibita sotto il Secondo Impero. Le opere successive all'*Orphée* fecero degli anni fino al 1870 l'età dell'oro di Offenbach. Un trionfo iniziale l'aveva riscosso la già citata prima de *La Belle Hélène*, portata alle stelle da Victorien Sardou, e rifiutata invece dal parnasiano Théophile Gautier per il suo trattamento lascivo e modernizzato del mondo degli dèi, era secondo Offenbach una resa dei conti con la situazione del tempo, soprattutto con le idee culturali e morali della borghesia. Al tempo della seconda Esposizione Universale di Parigi ebbe luogo il debutto de *La Grand-Duchesse de Gérolstein* (12 aprile 1867, Variétés), un'operetta (*opéra-bouffe*) in tre atti e una scena di travestimento: una satira pungente sul sempre più esagerato militarismo e sul favoritismo del sistema napoleonico, e insieme una canzonatura della morale piccolo-borghese ambientata in un curioso staterello tedesco, in cui a tenere le fila della storia è la granduchessa, ironica figura di *femme fatale* splendidamente interpretata dalla Schneider. Poco prima era stata tenuta a battesimo *La Vie parisienne*, un ritratto musicale della società borghese (31 ottobre 1866, Palais Royal). Fu,

annotava Halévy, «un grande, grandissimo successo, forse il nostro maggior successo» [Faris 1980, trad. ted. p. 162]. *Les Brigands* (10 dicembre 1869, Variétés), un'operetta burlesca in tre atti, in cui i soldati arrivano sempre troppo tardi, può essere vista invece come un ammonimento di Offenbach alla vigilia della guerra franco-prussiana. Nei dieci anni seguenti Offenbach compose ancora più di venti lavori teatrali, due dei quali per Vienna, dove era emigrato dopo lo scoppio della guerra (*Fleurette*, 8 marzo 1872, Carl-Theater, e *Der schwarze Corsar*, 21 settembre 1872, Theater an der Wien); ma a causa dei mutati rapporti politici e sociali aveva perduto proprio quel pubblico che era stato il vero destinatario del suo messaggio musicale. L'*opéra-fantastique* in tre atti *Les Contes d'Hoffmann* (10 febbraio 1881, Opéra-Comique), il lavoro offenbachiano più rappresentato nel mondo, venne completata e orchestrata da Ernest Guiraud (1837-92) solo dopo la morte dell'autore. Il linguaggio musicale di Offenbach è internazionale, cosmopolita, legato alla tradizione di Mozart e Rossini. Quest'ultimo chiamava Offenbach «il Mozart degli Champs-Élysées». Tipici in lui sono gli eclettici prestiti dalle musiche da ballo di altre nazioni, che danno alla sua opera varietà ritmica e vitalità: il can-can nordafricano, la quadriglia, il valzer viennese, la polacca, la polka, il galop. Il risultato è una musica molto apprezzata dal pubblico urbano, che a essere cosmopolita ci teneva. Tali caratteri contraddistinguevano anche la produzione di operette di successo in altri centri europei (Vienna, Berlino, Budapest, Londra). Oggi il fatto che le operette di Offenbach fossero una forma di «protesta rivoluzionaria» [Kracauer 1980, p. 280] viene messo ragionevolmente in dubbio [Dahlhaus 1980, trad. it. pp. 242-43]. Certamente però erano il riflesso di un sistema sociale che con le trasformazioni rivoluzionarie del 1871 aveva perso le sue fondamenta.

Verso la fine degli anni Settanta il citato trio Halévy-Meilhac-Offenbach si era sciolto, e i librettisti si erano associati a Lecocq, che nel 1857 aveva vinto insieme a Bizet un premio istituito dallo stesso Offenbach (*Le Docteur Miracle*, 8 aprile 1857, Bouffes-Parisiens). In contrapposizione al tono satirico di Offenbach (sottolineato anche dalla condotta armonica e dal ritmo, fino agli inserti spesso crudi e frammentari di musiche da ballo come il can-can), Alexandre Charles Lecocq (1832-1918) comunicava invece con la sua musica un'atmosfera sempre più melodiosa e lirica. Il successo internazionale gli arrise con *La Fille de Madame Angot* (4 dicembre 1872, Bruxelles, Fantaiesies-Parisiennes), una satira in cui monarchici e repubblicani si mettevano fuori combattimento a vicenda. In poco tempo l'operetta venne rappresentata in oltre cento città della Francia e in parecchie città europee (fra le altre Vienna, Berlino, Londra). Nel 1874 seguì la prima della spagnolescante *Giroflé-Girofla* (21 marzo 1874, Bruxelles, Fantaiesies-Parisiennes), che venne rappresentata a Londra (3 ottobre 1874) ancor prima che a Parigi (11 novembre 1874), e nel 1875 raggiunse anche New

York e la Spagna. Il terzo successo di Lecocq fu *Le Petit Duc* (25 gennaio 1878, Renaissance), la cui vasta diffusione fu dovuta non solo alle forme stilistiche raffinate, a volte mozartiane, e al melodismo accattivante, ma anche al libretto di Meilhac e Halévy.

Delle ventiquattro opere di Robert Planquette (1848-1903), soltanto due rimasero a lungo in cartellone: *Les Cloches de Corneville* (19 aprile 1877, Folies-Dramatiques) e *Rip van Winkle* (13 ottobre 1882, Londra). Edmond Audran (1840-1901), che seppe soprattutto utilizzare magistralmente la risonanza mondiale del valzer viennese, mieté il suo primo grande successo con l'operetta *Le Grand Mogol* (24 febbraio 1877, Marsiglia, Gymnase). *La Mascotte* (29 dicembre 1880, Bouffes-Parisiens) fu rappresentata ben 460 volte di seguito, *Gillette de Narbonne* (11 novembre 1882, Bouffes-Parisiens), *La Cigale et la Fourmi* (30 ottobre 1886, Gaité) e *La Poupée* (21 ottobre 1896, Gaité) furono le più amate fra le trentasei operette di Audran. Della ricca produzione di Louis Varney (1844-1908) le operette che rimasero più a lungo in cartellone furono *Les Mousquetaires au couvent* (16 marzo 1880, Bouffes-Parisiens), *Coquelicot* (2 marzo 1882, Bouffes-Parisiens), *Fanfan la tulipe* (21 agosto 1882, Folies-Dramatiques) o una delle sue ultime opere, *Le Chien du régiment* (5 dicembre 1902, Gaité). Una delle grandi creazioni misconosciute della scena operettistica parigina di fine Ottocento fu invece *L'Étoile* (28 novembre 1877, Bouffes-Parisiens) di Emmanuel Chabrier (1841-94), di cui andrebbero citate anche *Le Roi malgré lui* (18 maggio 1887, Opéra-Comique) e *Une Éducation manquée* (1° maggio 1879, Parigi, Circolo della Stampa). *Ubu Roi* (10 dicembre 1896, Nouveau-Théâtre), del seguace di Offenbach Claude Terrasse (1867-1923), ebbe anch'essa un notevole successo. Meno noto è il fatto che anche compositori famosi come Léo Delibes (1836-91), Georges Bizet (1838-75) o Charles Gounod (1818-93) si erano fatti conoscere attraverso le operette. Dopo il 1900 Parigi perse sicuramente importanza nel campo dell'operetta. Tuttavia sono apparse anche nel xx secolo numerose produzioni, quali riviste e varietà, che però non hanno ottenuto una diffusione mondiale come operette nel vero senso della parola: ad esempio quelle di Henri Marius Christiné (1867-1941), Charles Cuvillier (1877-1955), Reynaldo Hahn (1875-1947), Francis Lopez (1916-95) o Maurice Yvain (1891-1965). Già dal 1900 il ruolo di capitale dell'operetta classica era passato a Vienna.

3. L'operetta a Vienna (e Budapest).

Il tentativo di classificare l'operetta "viennese" secondo criteri nazionali si dimostra ancor più inconcludente che non nel caso dell'operetta parigina. Gli abitanti di Vienna provenivano in gran parte dall'area etnicamente e culturalmente eterogenea dell'Europa centrale, il che influì anche

sulla vita culturale della capitale. In questo caso perciò una chiara classificazione nazionale dei fenomeni culturali è quasi impossibile. Inoltre va rilevato che, in seguito all'aumento dei mezzi di comunicazione, non solo le grandi metropoli europee si trovavano coinvolte in un vivace processo di scambio, ma anche le città mitteleuropee soggette alla monarchia asburgica erano strettamente interconnesse. La familiarità di Nestroy con il *vau-deville* francese è stata forse decisiva se nel 1856, proprio nel Carl-Theater dello stesso Nestroy, una compagnia parigina faceva conoscere per la prima volta Offenbach al pubblico viennese, con *Les Deux aveugles*. A essa seguirono ben presto le produzioni dello stesso Offenbach (ad esempio *Aïmons notre prochain*, 18 gennaio 1857, Theater an der Wien, *Le Mariage aux lanternes*, 16 ottobre 1857, Carl-Theater, o l'*Orphée*, inscenato da Nestroy, 17 marzo 1860, sempre al Carl-Theater), che raggiunsero in breve anche altre città della monarchia. Non c'è dubbio che la conoscenza delle opere di Offenbach, fatte ben presto circolare in *pot-pourri* e riduzioni per pianoforte, diede impulso anche alla locale produzione di operette.

A dare il via fu l'italo-dalmata Franz von Suppé (1819-95, al secolo Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé Demelli) con l'atto unico *Das Pensionat* (24 novembre 1860, Theater an der Wien). Suppé, come il suo compaesano Ivan Zajc (1831-1914), che da compositore di operette viennesi fu promosso a compositore di opere croate a Zagabria, era cresciuto dapprima in un ambiente musicale italiano (Zara, Padova, Milano), subendo l'influenza di Rossini, Bellini e Donizetti; quindi, a Vienna, aveva preso lezioni di musica da un allievo di Mozart (Ignaz von Seyfried). Così egli riuscì, proprio in *Das Pensionat*, a fondere la chiarezza italiana con il tipico colore viennese (valzer), e anche a utilizzare inserimenti di balletti. Il fatto che Suppé, il quale aveva esordito come direttore d'orchestra al Theater an der Wien, abbia composto le musiche di scena per ben 183 lavori teatrali (farse, commedie di carattere, commedie magiche e fiabesche) viene oggi dimenticato, come pure il fatto che egli compose per una di queste commedie fiabesche, *S Alraunel* (1849), la famosa marcia *O du, mein Österreich*. Dopo una serie di operette, come ad esempio *Zehn Mädchen und kein Mann* (25 ottobre 1862, Kai-Theater), *Flotte Bursche* (18 aprile 1863, Theater am Franz Josefs-Kai), o *Franz Schubert* (10 novembre 1864, Carl-Theater), in cui Suppé, anticipando *Das Dreimäderlhaus* (15 gennaio 1916, Raimund-Theater) di Heinrich Berté (1858-1924), utilizzava Lieder di Schubert, seguì *Die schöne Galathée* (9 novembre 1865, Carl-Theater) – di certo legata alla *Belle Hélène* di Offenbach – una rielaborazione della storia di Pigmalione, sicuramente troppo poco satirica e spiritosa per il pubblico viennese. Essa dovette il suo successo molto più alla sapiente condotta musicale, all'accoppiamento dello *charme* viennese con il brio dei complessi concertati all'italiana, e non da ultimo al geniale arrangiamento dell'*ouverture*, che sarà il marchio di fabbrica per tutte le successive operette di Suppé. Molto meno

efficace il valzer in *sol* maggiore, apostrofato come “non-straussiano” dal pubblico viennese. L'*ouverture*, i tipici inserti di balletto e le cavatine divennero in seguito tratti caratteristici dell'operetta viennese. Dopo altre prove in questo campo, come *Leichte Cavallerie* (21 marzo 1866, Carl-Theater), *Banditenstreiche* (27 aprile 1867, Carl-Theater) o *Die Frau Meisterin* (20 gennaio 1868, Carl-Theater), seguì la composizione di *Fatinitza* (5 gennaio 1876, Carl-Theater) da un testo di Friedrich Zell (1829-95) e Richard Genée (1823-1895), che appartenevano alla cerchia di Strauss e due anni prima avevano scritto il libretto per *Die Fledermaus*. La Marcia in Trio, le melodie accattivanti e gli arrangiamenti di danza di questa operetta resero famoso Suppé anche all'estero (rappresentazioni nel 1878 a Londra, nel 1879 a New York). I due librettisti gli offrirono perciò un altro dei loro testi, il *Boccaccio* (1° febbraio 1879, Carl-Theater). Con questo allusivo ritratto di costume della morale borghese, e grazie alla qualità melodica della sua scrittura, Suppé sembrava divenuto un possibile concorrente di Johann Strauss nel campo dell'operetta. Tuttavia, dei suoi nove successivi lavori teatrali soltanto due (con testi di Zell e Genée) ebbero successo: *Donna Juanita* (21 febbraio 1880, Carl-Theater) e *Der Gascogner* (22 marzo 1881, Carl-Theater). Con ciò restava dimostrato che il successo di un'operetta era dovuto sia alla qualità della musica, sia a quella del libretto. Da un lato esso ispirava il compositore, dall'altro facilitava la comprensione dell'opera e contribuiva alla sua diffusione.

Anche Johann Strauss (1825-99) doveva fare la stessa esperienza. La sua fama mondiale si basava soprattutto sui brani orchestrali (come danze, valzer e marce) che egli portava in giro instancabilmente per mezza Europa e nel Nuovo Mondo con la sua orchestra personale. Sicuramente il suo geniale spirito musicale, la melodia innovativa e la brillantezza delle armonie influenzarono anche le sue operette, e il duraturo successo di alcune di esse fu dovuto alla sua ricchezza di idee. Tuttavia il successo o l'insuccesso dei suoi lavori teatrali dipendeva anche dalla qualità dei libretti, e – proprio come per Offenbach – anche dagli interpreti. Quello che per Offenbach era Hortence Schneider, fu per Strauss Marie Geisteringer (1836-1903), la protagonista della sua prima operetta *Indigo und die vierzig Räuber* (10 febbraio 1871, Theater an der Wien). Critici e spettatori basarono il loro giudizio di questo primo lavoro teatrale di Strauss su criteri mutuati dalla valutazione estetico-musicale delle sue composizioni per orchestra. Ciò costituì un'ulteriore sfida per la successiva produzione di operette a Vienna, che poteva anche essere controproducente dal momento che si trattava perlopiù di lavori d'occasione pensati per una concreta situazione di intrattenimento, e dato che la domanda di tali forme di musica ricreativa cresceva sempre più, e le stesse operette di Strauss nascevano da un lavoro di gruppo. Strauss seppe soprattutto dare alle sue operette quel *melos malinconico*, trasognato, che lo caratterizzava anche come compositore per orchestra,

e che era percepito come tipicamente viennese. Ciò veniva sottolineato anche attraverso il prestito di elementi popolari provenienti da tutto l'Impero: la malinconia della *csárdás* o la serena meditazione della polka. Il pericolo di scivolare nel sentimentalismo era in tal modo tenuto sotto controllo. Dato che nelle operette di Strauss – e non solo nelle sue – il materiale originale è sorprendentemente scarso, la necessaria rifinitura orchestrale non ha fatto che favorire questo sentimentalismo. *Der Carneval in Rom* (1° marzo 1873, Theater an der Wien) entusiasmava non solo per le continue entrate della Geistinger, ma soprattutto grazie agli inserti orchestrali ben noti al pubblico. Lo zenit del successo operettistico di Strauss fu *Die Fledermaus* (5 aprile 1874, Theater an der Wien), il cui soggetto, di Genée e Karl Haffner, ricalcava *Le Réveillon* (1872) di Meilhac e Halévy. Con la ricchezza di melodie ingegnose, l'armonizzazione a volte sottile e la bravura della direzione d'orchestra, unite a un contenuto pieno di spirito che mostrava agli spettatori una sarcastica parodia dei loro stessi valori borghesi e un ironico travestimento della reale situazione sociopolitica, *Die Fledermaus* diventò l'operetta viennese per eccellenza. Un segno del suo enorme successo fu l'assunzione del titolo nel repertorio della Hofoper (per la prima volta nel 1894, poi stabilmente dal 1899 con Gustav Mahler), mentre la sua ricezione all'estero (Londra 1876, Parigi 1877) naufragò, sicuramente a causa dell'impossibilità di tradurre l'enigmatica ricchezza di sfumature del testo. *Cagliostro in Wien* (27 febbraio 1875, Theater an der Wien) di Zell e Richard Genée – il secondo dei quali si era intanto fatto conoscere con operette di sua composizione (*Der Seekadett*, 1876, e *Nanon, die Wirtin vom Goldenen Lamm*, 1877), e aveva anche coadiuvato Strauss nell'orchestrazione di alcune sue operette – non riscosse un gran successo, forse anche perché l'azione era ambientata a Vienna, mentre la borghesia cosmopolita preferiva un respiro più internazionale. Anche l'operetta di Heinrich Reinhardt *Das süße Mädel* (25 ottobre 1901, Carl-Theater), che per di più si basava molto sul Lied viennese, doveva avere un analogo destino. Dopo *Prinz Methusalem* (3 gennaio 1877, Carl-Theater), *Blindekuh* (18 dicembre 1878, Theater an der Wien), *Das Spitzentuch der Königin* (1° ottobre 1880, Theater an der Wien) e *Der lustige Krieg* (25 novembre 1881, Theater an der Wien), la prima operetta ad avere successo a Vienna fu *Eine Nacht in Venedig*, ancora di Zell e Genée, rappresentata per la prima volta a Berlino (3 ottobre 1883, Friedrich-Wilhelm-Theater). *Der Zigeunerbaron*, concepito inizialmente come opera, doveva venire drasticamente accorciato dallo stesso Strauss per divenire un'operetta (24 ottobre 1885, Theater an der Wien). «Non cava un ragno dal buco», aveva perciò commentato dopo la prima il critico Eduard Hanslick (1825-1904 [cfr. anche Hanslick 1989, pp. 157-63]). L'idea veniva dal romanziere ungherese Maurus Jókai, molto in voga a quel tempo; la riduzione librettistica era stata curata da Ignaz Schnitzer. La ricostruzione della versione originaria dello *Zigeunerbaron* fa apparire chiaramente come (tra-

sposti nel XVIII secolo) vi comparissero sia gli avvenimenti politici degli ultimi decenni (rivoluzione del 1848, emigrazione, neo-assolutismo, accordo con l'Ungheria del 1867), sia la situazione culturale variegata della duplice monarchia asburgica. La funzione – propria alla maggior parte delle operette “viennesi” – di rammentare nei soggetti e nelle musiche la varietà etnico-culturale, e cioè le diversità, non viene qui incarnata soltanto nell'emigrante male accolto al suo ritorno o nella minoranza zigana, i *paria* della società, che gli offre protezione e accusa la maggioranza minacciosa; piuttosto *Der Zigeunerbaron* allude anche musicalmente all'eterogeneità culturale dell'Impero con marce, polke, *csárdás*, valzer o mazurke. Dopo lo *Zigeunerbaron* Strauss compose, oltre all'opera comica per la Hofoper *Ritter Pázmán* (1° gennaio 1892, Hofopern-Theater), altre sei operette: *Simplicius* (17 dicembre 1887, Theater an der Wien), su testo del futuro librettista di Lehár Victor Léon (1860-1940, al secolo Hirschfeld), fu un fiasco; l'operetta con canzonette *Fürstin Ninetta* (10 gennaio 1893, Theater an der Wien); l'operetta *Jabuka* (12 ottobre 1894, Theater an der Wien), ambientata nella Serbia occupata dagli Asburgo, e la cui melodia anticipava uno stile che doveva divenire familiare solo con Lehár. Inoltre: *Waldmeister* (4 dicembre 1895, Theater an der Wien); *Die Göttin der Vernunft* (13 marzo 1897, Theater an der Wien); e *Wiener Blut* (26 ottobre 1899, Carl-Theater), un'operetta su testo di Léon e Leo Stein (1862-1921) arrangiata da Adam Müller dopo la morte di Strauss, avvenuta il 3 giugno 1899. Nel 1905 Léon e Stein scrissero anche il libretto per *La vedova allegra*, l'operetta che doveva consacrare la fama di Franz Lehár. Le operette di Strauss sprizzano sicuramente vitalità musicale, ma alla maggior parte di esse manca quella chiara concezione drammaturgica che avrebbe potuto assicurarne il successo.

Ad alcune operette di Carl Millöcker (1842-99), un contemporaneo di Strauss, questo successo fu invece garantito. Millöcker aveva cominciato come flautista con Franz von Suppé al teatro della Josefstadt, era diventato quindi direttore d'orchestra a Graz (Thalia-Theater) e a Budapest, infine aveva assunto la direzione d'orchestra al Theater an der Wien e allo Harmonietheater. Le sue prime otto operette (1865-73) non riuscirono ad avere successo; solo *Das verwunschene Schloß* (30 marzo 1878, Theater an der Wien) attirò l'attenzione su di lui. A partire da quel momento, *Gräfin Dubarry* (31 ottobre 1879, Theater an der Wien), *Apajune der Wassermann* (18 dicembre 1880, Theater an der Wien), *Die Jungfrau von Belleville* (29 ottobre 1881, Theater an der Wien), *Der Bettelstudent* (6 dicembre 1882, Theater an der Wien) e *Gasparone* (25 gennaio 1884, Theater an der Wien), tutte con testi di Zell e Genée, lo resero uno dei più celebrati compositori di operette del suo tempo. Mentre la *Dubarry* divenne popolare solo decenni dopo la morte di Millöcker, soprattutto *Der Bettelstudent* fu da subito un gran successo. Il libretto, da un'idea di Victorien Sardou, trasportava sí lo spettatore nella Cracovia del XVIII secolo – allora soggetta alla monarchia

asburgica – ma in realtà era un confronto con la molteplicità etnica e con le relative difficoltà politiche del presente. La vocalità è qui, come nella maggior parte delle operette di Millöcker, chiara, facilmente comprensibile e accattivante, l'orchestrazione a tratti pastosa, e l'armonia, con i suoi passaggi cromatici, anticipa da vicino il gusto musicale del decennio a venire. Con le sue ultime otto operette il successo non arrise più a Millöcker, la cui attività s'incentrò, come per Suppé, soprattutto sulla composizione di musiche di scena per farse e *pièces* teatrali. Solamente *Der Feldprediger* (31 ottobre 1884, Theater an der Wien) e *Der arme Jonathan* (4 gennaio 1890, Theater an der Wien), in cui l'azione conduce lo spettatore in America, vennero accolte entusiasticamente dal pubblico. Intorno a Suppé, Strauss e Millöcker era sorta a Vienna, come già a Parigi, un'industria dell'operetta che cercava di soddisfare le necessità di divertimento del pubblico urbano. La maggior parte dei suoi prodotti era merce scadente, ed è caduta nell'oblio.

Carl Zeller (1842-98), funzionario statale e musicista ben preparato, ha lasciato sette lavori, due dei quali restarono a lungo sulle scene: *Der Vogelbändler* (10 gennaio 1891, Theater an der Wien), un'"operetta popolare" con una venatura contadina – il luogo dell'azione è il Tirolo – e perciò già *a priori* non consona al gusto del pubblico urbano, che tuttavia trionfò grazie alle sue melodie carezzevoli, e *Der Obersteiger* (5 gennaio 1894, Theater an der Wien), che cercava di riallacciarsi al successo del *Vogelbändler*. Non a caso i librettisti Moritz West e Ludwig Held erano due tedeschi che vivevano a Vienna. Carl Michael Ziehrer (1843-1922), direttore di banda e dell'orchestra di corte, compositore di numerosi valzer e marce, ha lasciato ventitre operette, fra cui *Der Landstreicher* (29 luglio 1899, Venezia a Vienna) e *Der Fremdeführer* (11 ottobre 1902, Theater an der Wien). Il critico musicale Richard Heuberger (1850-1914) fornì con *Der Opernball* (5 gennaio 1898, Theater an der Wien) un capolavoro a imitazione della *Fledermaus*, grazie anche al ben riuscito libretto di Léon e di Heinrich von Waldberg, che aveva come modello la farsa *Le Domino rose* (1876) di Alfred Delacour e Alfred Hennequin. Come nelle fortunate operette di Strauss, anche qui il valzer era l'elemento musicale trainante. Fra i numerosi compositori di operette noti alla loro epoca, basti qui citare Joseph Hellmesberger (1855-1907), Josef Bayer (1852-1913) – il quale si distinse soprattutto come compositore di balletti (*Die Puppenfee*, 1888) –, il direttore di banda Alfonz von Czibulka (1842-94), proveniente dall'Alta Ungheria, e il praghese Karel Komzák (1850-1905), anch'egli direttore di banda e in seguito di un'orchestra termale a Baden (presso Vienna).

Dalla fine degli anni Ottanta il pubblico aveva perso molto interesse all'operetta, e per svariate ragioni. Le operette nate nell'età dell'oro di Strauss cercavano sempre più di avvicinarsi all'opera nel contenuto e nella musica; l'azione nello stile del *Lustspiel* andò così gradatamente perdendo-

si, il *ductus* musicale divenne pomposo, patetico, pastoso, sentimentale, e il ricorso a riempitivi già sperimentati (come le famose *suites* di danze) agiva a volte nel contesto musicale come un elemento estraneo. Era cresciuta nel frattempo una nuova generazione, che oltre a prendere le distanze dalle preferenze dei padri proveniva in parte da un nuovo ceto urbano, che non riusciva a identificarsi con le posizioni della nuova alta borghesia. Perciò, attorno al 1900, la richiesta di un nuovo stile operettistico non si poteva più ignorare. Il creatore di questo nuovo stile fu Franz Lehár (1870-1948), nato nella cittadina ungherese di Komorn (oggi Komárno in Slovacchia), formatosi al Conservatorio di Praga, e per anni direttore di banda militare ed eccellente conoscitore della varietà musicale di una regione che lui stesso aveva attraversato con i suoi reggimenti. Lehár apparteneva proprio a quella nuova generazione che a Vienna, Praga e Budapest costituiva anche il gruppo sociale trainante della modernità. Nella sua opera il tradizionale si fonde con elementi contenutistici e formali appartenenti alla sua regione (ad esempio la scala pentatonica) e alle nuove forme d'espressione musicale di tutto il mondo (ad esempio nuove danze, allusioni a una "tonalità sospesa", miscela timbrica che ricorda Claude Debussy e Richard Strauss). Lehár aprì la strada con *Die lustige Witwe* (30 dicembre 1905, Theater an der Wien); l'operetta, anche grazie al libretto di Léon e Stein, che seppero trattare in modo leggero e satirico non solo la politica ma anche le esigenze della modernità, fu un successo sensazionale tanto a Vienna che, quasi contemporaneamente, sui palcoscenici di tutto il mondo; a Londra, dove debuttò nel 1907, fu rappresentata addirittura 778 volte di seguito. Il modello era *L'Attaché d'ambassade* di Henri Meilhac (1861). Prima di allora, Lehár aveva già presentato al pubblico diverse operette: *Wiener Frauen* (21 novembre 1902, Theater an der Wien), *Der Rastelbinder* (20 dicembre 1902, Carl-Theater), la cui prima esecuzione fu diretta da Alexander Zemlinsky, *Der Göttergatte* (20 gennaio 1904, Carl-Theater) e *Die Juxheirat* (22 dicembre 1904, Theater an der Wien). Léon, che apparteneva al circolo poetico della Giovane Vienna, aveva scritto i libretti per *Der Göttergatte* e *Der Rastelbinder*, un'operetta quest'ultima che, in un ambiente urbano sempre più antisemita, ha per protagonista proprio un ebreo (cfr. anche *Edelweiß und Rosenstock*, 16 marzo 1907); fu quindi la volta di *Das Fürstenkind* (7 ottobre 1909, Johann Strauss-Theater) e *Die gelbe Jacke* (9 febbraio 1923, Theater an der Wien); da quest'ultima, grazie alla rielaborazione contenutistica e musicale di Ludwig Herzer (1874-1929, al secolo Oskar Friedmann) e Fritz Löhner-Beda (1883-1942), sarebbe poi nata l'operetta *Das Land des Lächelns* (10 ottobre 1929, Metropol-Theater). Fino allo scoppio della prima guerra mondiale altre due operette di Lehár replicarono il successo della *Vedova allegra*: *Der Graf von Luxemburg* (12 novembre 1909, Theater an der Wien) e *Zigeunerliebe* (8 gennaio 1910, Carl-Theater), entrambe del duo librettistico Robert Bodanzky (1876-1923) e Alfred M. Willner (1859-

1929), mentre la loro collaborazione per *Eva* (24 novembre 1911, Theater an der Wien) e *Endlich allein* (30 gennaio 1914, Theater an der Wien) non venne particolarmente apprezzata dal pubblico. Con lo scoppio della guerra e dopo lo scioglimento della monarchia lo stile di Lehár mutò: operette senza lieto fine divennero «operette tristi», secondo l'espressione dello scrittore ungherese Deszö Kosztolányi. Questo fu certo dovuto anche al fatto che per Lehár, come del resto per altri compositori dell'ex Impero, le operette avevano perduto il retroterra culturale e sociale di cui si nutrivano e a cui si rivolgevano. Anche il successo a volte travolgente dei lavori seguenti di Lehár non deve ingannare sul fatto che il suo ideale era sempre più la grande opera. Così si creò una contraddizione fra quanto gli era concesso fare al servizio del divertimento e del tornaconto finanziario, e quanto egli avrebbe voluto fare, anche se per farlo i suoi talenti erano forse troppo limitati. *Frasquita* (12 maggio 1922, Theater an der Wien), *Paganini* (30 ottobre 1925, Johann Strauss-Theater), *Der Zarewitsch* (26 febbraio 1926, Berlino, Deutsches Künstlertheater) e *Das Land des Lächelns* confluiscono in *Giuditta*, una commedia musicale di Paul Knepler (1879-1968) e Löhner-Beda, una variazione sul soggetto della *Carmen* che ebbe la sua prima rappresentazione alla Staatsoper di Vienna (20 gennaio 1934). Lehár non aveva più scritto operette da quando, durante la dittatura nazista, doveva temere per la moglie ebrea e doveva piangere il destino dei suoi librettisti, anch'essi ebrei; infatti *Garabonciás* (20 febbraio 1943, Budapest, Oper) non era altro che una nuova versione ungherese di *Zigeunerliebe*.

Se in quegli anni l'operetta di Budapest si era in parte insediata anche a Vienna, lo si deve non solo a Lehár ma soprattutto a Emmerich (Imre) Kálmán (1882-1953). La ricezione di Offenbach, oltre che a Vienna, aveva avuto luogo contemporaneamente anche a Budapest e in altre città dell'Ungheria, dando impulso alla produzione autoctona di operette. A Budapest il giovane Kálmán non solo poteva ascoltare Suppé, Strauss e Millöcker, ma era anche circondato da amici già famosi che si dedicavano all'operetta e le davano un inconfondibile colore ungherese. Si ricordano Jenő Huszka (1875-1960), con il durevole successo di *Bob herceg* (1902; 1905 al Theater an der Wien), *Lili báróno* (1919) e *Leányvásár* (1911), ma anche *Szibill* (1914) di Victor Jacobi (1883-1921), o l'"operetta nazionale" di Pongrác Kacsóhs (1873-1923) *János vitéz* (1904), un soggetto che anche Zoltán Kodály avrebbe apprezzato, e per finire le opere di Albert Szirmai (1880-1967). Tipica nella produzione operettistica di Budapest è anche la notevole presenza di influssi americani, che diverranno predominanti nella produzione di Pál Abrahám (1892-1960; ad esempio *Viktoria und ihr Husar* 1930, *Die Blume von Hawaii* 1931 e *Ball im Savoy* 1932). Se le prime due operette di Kálmán, dissacrazioni satiriche dell'ordine militare, debuttarono contemporaneamente a Budapest e, in versione tedesca, a Vienna (*Tatárjárás*, Budapest 1908 = *Herbstmanöver*, 22 gennaio 1909, Theater an der Wien; *Az obsitos*, Buda-

pest 1910 = *Der gute Kamerad*, 27 ottobre 1911, Bürgertheater), il processo inverso si verificò, con poche eccezioni, in seguito al suo trasferimento a Vienna. Dopo *Der Zigeunerprimas* (11 ottobre 1912, Johann Strauss-Theater) seguirono per Kálmán successi trionfali come *Die Csárdásfürstin* (17 novembre 1915, Johann Strauss-Theater) e *Gräfin Mariza* (28 febbraio 1924, Theater an der Wien). Tuttavia anche le operette rappresentate più raramente, come *Die Faschingsfee* (21 settembre 1917, Johann Strauss-Theater), *Das Hollandweibchen* (30 gennaio 1920, Johann Strauss-Theater), *Die Bajadere* (23 dicembre 1921, Carl-Theater), *Die Zirkusprinzessin* (26 marzo 1926, Theater an der Wien), *Die Herzogin von Chicago* (5 aprile 1928, Theater an der Wien) o *Das Veilchen von Montmartre* (21 marzo 1930, Johann Strauss-Theater) contribuirono alla fama di Kálmán. Il compositore, col suo linguaggio musicale dall'afflato inconfondibilmente "austro-ungarico", l'erotismo piccante condito a volte da un certo sentimentalismo, divenne nel Novecento uno dei compositori di operette più rappresentati.

L'apice della produzione di Leo Fall (1873-1925) e Oskar Straus (1870-1954) si colloca anch'esso negli anni intorno alla fine della guerra. Entrambi attivi inizialmente nei cabaret berlinesi, essi arricchirono la scena operettistica viennese con brani musicali che in parte ricordavano Offenbach. *Die Dollarprinzessin* di Leo Fall (2 novembre 1907, Theater an der Wien), *Die geschiedene Frau* (23 dicembre 1908, Carl-Theater) su libretto di Léon, *Die Rose von Stambul* (2 dicembre 1916, Theater an der Wien) e l'operetta di Straus *Ein Walzertraum* (2 marzo 1907, Carl-Theater), su libretto di Felix Dörmann, un membro della Giovane Vienna, arricchirono la scena musicale della cosiddetta "età argentea". Fra loro si può ricordare anche Edmund Eysler (1874-1949) con *Bruder Straubinger* (20 febbraio 1903, Theater an der Wien); Ralph Benatzky (1884-1957), dalla cui operetta di gusto kitsch berlinese *Im weißen Rößl* (8 novembre 1930, Großes Schauspielhaus Berlin) furono spesso tratti dei film; il ceco Oscar Nedbal (1874-1930), che aveva frequentato il Conservatorio di Praga con Lehár, studiando fra gli altri con Antonín Dvořák, autore di *Polenblut* (25 ottobre 1913, Carl-Theater); Georg (György) Jarno (1868-1920), Bruno Granichstädten (1879-1944), Fritz Kreisler (1875-1962) e Fred Raymond (1900-54) e molti altri meno significativi. Non sono da dimenticare infine gli ultimi due compositori che portarono l'operetta classica viennese verso l'operetta-rivista: Robert Stolz (1880-1975) e Nico Dostal (1895-1981).

L'operetta viennese conobbe ampia diffusione in altri centri europei. Così non fu solo l'operetta parigina, ma anche e soprattutto quella viennese a spingere alcuni compositori italiani a praticare questo genere. Essi l'avevano conosciuta non solo a Vienna, ma anche grazie alle rappresentazioni avvenute a Trieste, a Milano o in altre città, e ne subirono costantemente l'influsso. Giuseppe Pietri (1886-1946) era legato a Lehár da profonda amicizia, e se quest'ultimo aveva introdotto nell'operetta viennese il colore un-

gherese e slavo, Pietri da parte sua l'arricchì con elementi italiani (ad esempio *Addio giovinezza*, 1915; *L'acqua cheta*, 1920; *Primarosa*, 1926; *Rompi-collo*, 1928). Già dal tempo di Suppé anche l'italianità era sicuramente divenuta un segno distintivo dell'operetta viennese. È ben nota la reciproca ammirazione e simpatia fra Lehár e Giacomo Puccini; quest'ultimo trasformò la propria operetta *La rondine* (1914) in un'opera (1917). Anche Pietro Mascagni si misurò con questo genere (*Sì*, 1919), così come Umberto Giordano o Ruggero Leoncavallo, che tra il 1905 e il 1925 scrisse non meno di nove operette (fra le altre *La Jeunesse de Figaro*, 1908; *La reginetta delle rose*, 1912; *Are You There*, 1913; *La candidata*, 1915; *A chi la giarrettiera?*, 1919; *La maschera nuda*, 1925).

4. L'operetta di Londra e di Berlino.

4.1. Londra.

A Londra, la fondazione del Mr & Mrs German Reed's Entertainment (1855) e la veloce diffusione dell'operetta parigina (Offenbach) negli anni Sessanta dell'Ottocento furono decisive per la formazione di un'operetta inglese autonoma. Con l'atto unico *Cox and Box* (26 maggio 1866, esecuzione privata presso Moray Lodge) Arthur Seymour Sullivan (1842-1900) trasportò in ambiente londinese il soggetto dei *Deux aveugles* di Offenbach, riallacciandosi però nello stesso tempo alla tradizione locale della *Beggar's Opera*. Con *Thespis, or The Gods Grown Old* (26 dicembre 1871, Gaiety), iniziò la stretta collaborazione con il librettista William Schwenck Gilbert (1836-1911), tanto che in seguito questa fase dell'operetta londinese è entrata nella storia della musica con l'etichetta di Gilbert & Sullivan. Caratteristica dell'operetta londinese è la rielaborazione satirica dei rapporti sociali e del mondo politico britannico, la sua lingua è ricca di formule dialettali e ingegnosi giochi di parole, fatto che rendeva difficoltosa la sua traduzione, e di conseguenza la sua diffusione internazionale. Tuttavia le commedie musicali di Gilbert & Sullivan riscossero trionfali successi anche nel continente, dove facevano concorrenza a quelle di Offenbach e Strauss. Le loro splendide scene corali, i numeri di danza e le canzoni, così come l'adesione alla moda contemporanea, rivoluzionarono le convenzioni usuali, e influirono anche sulla produzione di operette posteriore al 1900. Dopo *Trial by Jury* (25 marzo 1875, Royalty), *HMS Pinafore* (25 maggio 1878, Opera Comique London) o *Iolanthe* (25 novembre 1882, Savoy), fu la volta dell'evocazione teatrale dell'esotismo estremo-orientale con *The Mikado* (14 marzo 1885, Savoy), una farsa trasportata in ambiente giapponese. Il filone avrebbe influenzato anche Lehár (*Das Land des Lächelns*) e Puccini (*Madame Butterfly*, *Turandot*). Uno degli ultimi successi di Gilbert & Sulli-

van fu *The Grand Duke* (7 marzo 1896, Savoy). Nello stesso periodo, anche altri compositori popolavano la scena operettistica londinese. Fra essi vanno ricordati il belga Ivan Caryll (1861-1921), che lavorò soprattutto per i palcoscenici londinesi, Leslie Stuart (1864-1928, al secolo Thomas Barrett) con *The Shop Girl* (24 novembre 1894, Gaiety) e *Florodora* (11 novembre 1899, Lyric), Edward German (1862-1936) con *Merrie England* (2 aprile 1902, Savoy) e *Tom Jones* (30 marzo 1907, Manchester, Prince's), Lionel Monckton (1861-1924) con *The Quaker Girl* (5 novembre 1910, Adelphi), o Howard Talbot (1865-1928) con *The Arcadians* (28 aprile 1909, Shaftesbury). Con *A Gaiety Girl* (14 ottobre 1893, Prince of Wales), *The Geisha* (25 aprile 1896, Daly's Theatre) e *The Girl from Utah* (18 ottobre 1913, Adelphi) Sidney Jones (1861-1946) riuscì ad avvicinarsi ai successi di Gilbert e Sullivan. Attorno al 1900 l'operetta londinese cedette sempre di più all'influsso di quella viennese e si trasformò infine in *musical comedy*. Uno dei primi rappresentanti di questo genere negli Stati Uniti fu l'irlandese Victor Herbert (1859-1924). Il musical americano è nato quindi non da ultimo sotto l'influsso dell'operetta. I suoi primi esponenti furono anche compositori provenienti dalla monarchia asburgica, ad esempio l'allievo di Dvorák Rudolf Friml (1879-1972) o l'allievo di Heuberger Sigmund Romberg (1887-1951).

4.2. Berlino.

A Berlino, dal 1870 capitale del Reich tedesco, si svilupparono con l'impetuoso incremento demografico forme di intrattenimento tipiche delle metropoli europee. Anche qui si ebbe, soprattutto nella prima metà del XIX secolo, la mescolanza di farse di periferia e *vaudevilles* francesi. Offenbach era conosciuto, ma dopo la guerra franco-prussiana passò in secondo piano per ragioni di politica culturale, lasciando il posto all'operetta viennese. A partire da fine Ottocento la produzione operettistica autoctona venne determinata da criteri differenti rispetto all'operetta parigina, viennese o londinese. I suoi soggetti erano completamente apolitici ed evitavano la riflessione satirica sulle condizioni sociopolitiche; l'egemonia del valzer viennese fu sostituita dalla marcia, la rielaborazione di melodie popolari con l'immissione di ritmi moderni o di *pathos* sentimentale (*Salonmusik*) portò allo sviluppo della canzonetta tedesca, che nel Novecento doveva divenire il tratto inconfondibile dell'intrattenimento musicale in Germania: di tante operette berlinesi sono sopravvissute perciò soltanto singole canzoni di successo. Tutti questi elementi hanno favorito anche la tipica operetta-rivista berlinese, in cui non si riconosce più un'azione vera e propria. Dopo la sua visita alle Folies-Bergères parigine, Paul Lincke (1866-1946) diede il via all'operetta berlinese autonoma con *Frau Luna* (1° maggio 1899, Apollo-Theater), proseguendo poi con *Lysistrata* (1° aprile 1902, Apollo-Theater) e *Casanova* (5 novembre 1913, Chemnitz Stadt-Theater). L'interprete

più congeniale delle melodie di Lincke era il soprano viennese Fritz Masary (1882-1969), che aveva debuttato in *Geisha* di Sidney Jones, quindi si era esibita a Vienna in *Am Hochzeitsabend* (31 marzo 1903, Danzers Orpheum) di Lincke, per stabilirsi infine a Berlino. A partire dal 1901, il prussiano orientale Walter Kollo (1878-1940, al secolo Elimar Walter Kollodzieyski) era diventato famoso a Berlino per le sue canzoni, e oltre alle farse componeva anche operette, che ai suoi tempi furono un successo. Si citano fra le altre *Ali-ben-Mocca* (2 marzo 1907, Apollo-Theater), *Drei alte Schachteln* (6 ottobre 1917, Theater am Nollendorfplatz), *Sterne die wieder leuchten* (6 novembre 1918, Berliner Theater) o *Majestät läßt bitten* (Amburgo 1930). Della ricca produzione di Jean Gilbert (1879-1942, al secolo Max Winterfeld), *Die keusche Susanna* (26 febbraio 1910, Magdeburgo, Wilhelm-Theater) venne rappresentata in numerosi teatri europei; altri suoi successi berlinesi furono poi *Die Fahrt ins Glück* (2 settembre 1916, Theater des Westens) o *Die Frau im Hermelin* (23 agosto 1919, Theater des Westens). Del renano Eduard Künneke (1885-1953) è rimasto in repertorio fino a oggi *Der Vetter aus Dingsda* (15 aprile 1921, Theater am Nollendorfplatz); fra le altre ebbe inoltre grande successo *Das Dorf ohne Glocke* (5 aprile 1919, Friedrich-Wilhelm-Stadttheater), *Casino-Girls* (15 luglio 1923, Metropol-Theater) o *Die große Sünderin* (31 dicembre 1935, Staatsoper). L'operetta berlinese degli anni Venti e Trenta penetrò velocemente nel mercato grazie ai nuovi mezzi di comunicazione (cinema, radio) e supporti riprodotti (disco); ciò influì sia sulla strumentazione, sia sul fatto che un numero sempre maggiore di compositori di operette si dedicò alla lucrosa industria cinematografica (musica da film).

5. Sintesi

Di quando in quando possiamo ancora ascoltare con piacere le melodie operettistiche, divertendoci alle argute invenzioni dei loro *couplets*; ma non appena ci si voglia accostare all'operetta a un livello più serio, si rende quasi necessaria una giustificazione morale. Il suo atteggiamento nostalgico è oggetto di biasimo, e soprattutto la produzione successiva a Offenbach viene relegata di norma nel mondo del *kitsch*. Così il rigoroso critico e letterato Karl Kraus (1874-1936) già apostrofava la coeva operetta imperialregia come «la messa in scena di un'insensatezza presa sul serio» [Kraus 1909, p. 12]. Kraus – il quale piuttosto che l'operetta viennese ammirava e difendeva pubblicamente nelle sue conferenze il suo contraltare francese, l'operetta “politica” di Jacques Offenbach – credeva inoltre di riconoscere nella produzione operettistica intorno al 1900 quel declino culturale, quella decadenza che egli non si stancava mai di stigmatizzare in letteratura, nel giornalismo, nelle arti figurative o in politica. Pur non essendo un aperto

sostenitore dell'operetta, lo scrittore e critico ungherese Endre Ady (1877-1919) rendeva maggiore giustizia a quella imperialregia nel suo complesso, come fece in occasione della prima di *Bob herceg* (*Il principe Bob*, 1902) di Jenő Huszka. Con la sua sensibilità per le trasformazioni sociali e le loro conseguenze – tipica dei rappresentanti ungheresi della modernità – egli riconobbe subito il contesto sociale e la funzione politica dell'operetta coeva:

In realtà l'operetta è una fra le più serie, o almeno la più bella e libera delle produzioni sceniche con le quali possiamo dare uno schiaffo ai re senza correre pericolo. L'operetta è ricca di contenuti, ingegnosa, viene creata dagli innovatori, ed in questo mondo corrotto può quindi essere più efficace per smantellarlo e preparare un futuro migliore di quanto non farebbero cinque ostruzionismi parlamentari [Ady 1975, p. 28].

Anche secondo il sociologo Arnold Hauser (1892-1978), che prima del 1919 apparteneva al "Circolo domenicale" budapestino del filosofo György Lukács e dopo il 1938 dovette emigrare a Londra, l'operetta era nel complesso

molto più attraente del dramma borghese o del romanzo in voga, più socialmente rappresentativa del naturalismo e, come tale, è il solo genere che dia luogo ad opere popolari, adatte al gran pubblico e non prive di valore artistico [Hauser 1967, trad. it. p. 96].

Il seguace di Kraus Egon Friedell (1878-1938) divulgò ben più tardi i *clichés* del maestro nella sua fortunata *Kulturgeschichte der Neuzeit* («Storia culturale dell'era moderna», 1927-31). Secondo Friedell, come già per Friedrich Nietzsche, la *Carmen* di Bizet rappresentava «propriamente l'operetta ideale» [Friedell 1931, p. 1319; Nietzsche 1975, Framm. 319, p. 374]. L'operetta quale segnale della mancanza di atmosfera e di ideologia: è appunto l'accusa che le addressò anche lo scrittore Hermann Broch (1886-1951) subito dopo il 1945. Insieme all'arte e alla letteratura in genere, proprio l'operetta rappresentava per Broch un esempio di come Vienna fosse divenuta un luogo del «vuoto di valori»:

Se si paragonano tra loro i tre tipi di operetta rappresentati rispettivamente da Offenbach, Sullivan e Johann Strauss non si può fare a meno di accorgersi che, in contrasto coi primi due, a quest'ultimo manca qualsiasi tendenza satirica: la vena ironica [...] è completamente scomparsa. Al suo posto non è rimasto che un calco appiattito fino all'idiozia dell'opera buffa e del suo romanticismo aggraziato e scialbo. [...] Di qui la forma operettistica inaugurata da Strauss fu uno specifico prodotto del vuoto. [...] Il successo mondiale che essa ha riportato più tardi può essere persino considerato come un sintomo della caduta del mondo intero in un vuoto-di-valori sempre più integrale [Broch 1975, trad. it. p. 72].

Dunque l'operetta quale espressione della «gaia apocalisse»? Mentre sia Karl Kraus sia Hermann Broch cercavano in qualche misura di stabilire a un livello metastorico le cause ideologico-filosofiche della crisi del loro tem-

po, di cui scorgevano un sintomo nell'operetta, il tentativo di un'analisi storico-culturale di questo genere doveva appropriarsi solo marginalmente di tali criteri moralizzatori. Bisognava piuttosto cominciare col chiedersi in che misura l'operetta andasse considerata come l'espressione di una determinata epoca, di una concreta coscienza sociale, e quindi fino a che punto essa fosse in grado di rappresentare il "comportamento socio-culturale" di una popolazione urbana che figurava tra i principali destinatari e insieme promotori di quel genere artistico. Tale punto di vista non esclude certo di prendere in considerazione la critica di Broch, e indirettamente anche quella di Kraus, nella misura in cui si contemplino in linea di principio sia il contesto socio-culturale dell'operetta, sia l'interpretazione sociopolitica di un Endre Ady, o più tardi quella sociologica di un Arnold Hauser o di un Theodor W. Adorno. L'operetta, tipico prodotto della moderna «industria culturale» [Adorno 1962, trad. it. p. 37], è debitrice non da ultimo dei processi metamorfici della modernizzazione, che andavano di pari passo con un'accelerata differenziazione economica e sociale, contribuendo al formarsi di insicurezze collettive e individuali. Il rifugio nel divertimento è una reazione a questa situazione di crisi. L'enorme espansione nella produzione di operette a partire dal primo Ottocento non è dunque solo un indizio della fuga dalla realtà di tutti i giorni; il suo favore presso ampi strati della popolazione urbana pare anche suggerire che il suo pubblico si identificasse con i contenuti musicali e teatrali da essa veicolati. Con ciò si potrebbe considerare l'operetta, nel senso del neo-storicismo, come un genere nel quale circolava «energia sociale» (Stephen Greenblatt). Ritengo perciò che solo un'analisi storico-sociale e storico-culturale, quale ancora non è stata condotta con sufficiente serietà, potrebbe contribuire a mettere in qualche modo in discussione la critica cui è sottoposta l'operetta, una critica in parte giustificata, ma in parte cristallizzatasi su facili stereotipi.

Adorno, Th. W.

- 1944 *Kulturindustrie*, in M. Horkheimer e Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* (1947), Suhrkamp, Frankfurt am Main 1969; ora in Th. W. Adorno, *Gesammelte Schriften*, vol. III, a cura di R. Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, pp. 140-91, pp. 299-335 (trad. it. *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1971).
- 1962 *Einleitung in die Musiksoziologie*, in Id., *Gesammelte Schriften* cit., vol. XIV, pp. 169-447 (trad. it. *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 1971).

Ady, E.

- 1975 *Péntek esti levelek*, Szépirodalmi, Budapest.

Batta, A.

- 1992 *"Träume sind Schäume". Die Operette in der Monarchie*, Corvina, Budapest.

- Bauer, A.
1955 *Oper und Operette in Wien*, Böhlau, Graz-Köln.
- Benjamin, W.
1991 *Karl Kraus liest Offenbach*, in Id., *Gesammelte Schriften*, vol. IV/1, a cura di T. Rexroth, Suhrkamp, Frankfurt am Main, pp. 515-17 (trad. it. *Karl Kraus legge Offenbach*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, a cura di G. Agamben, Einaudi, Torino 1993, pp. 70-72).
- Broch, H.
1975 *Hofmannsthal und seine Zeit*, in Id., *Schriften zur Literatur*, vol. I. Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Hofmannsthal e il suo tempo*, Editori Riuniti, Roma 1981).
- Bruyas, F.
1974 *Histoire de l'opérette en France (1855-1955)*, Vitte, Lyon.
- Crittenden, C.
2000 *Johann Strauss and Vienna. Operetta and the Politics of Popular Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Csáky, M.
1998 *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar; 2ª ed.
- Dahlhaus, C.
1980 (a cura di), *Die Musik des 19. Jahrhunderts. Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. VI, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Athenaion-Laaber, Wiesbaden-Laaber (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990).
- Dufresne, C.
1981 *Histoire de l'opérette*, Nathan, Paris.
- Faris, A.
1980 *Jacques Offenbach*, Scribner, New York (trad. ted. Atlantis Musik-Verlag, Zürich 1982).
- Finscher, L., e Riethmüller, A.
1995 (a cura di), *Johann Strauß. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Frey, S.
1995 *Lehár oder das schlechte Gewissen der leichten Musik*, Niemeyer, Tübingen.
1999 *Franz Lehár und die Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert*, Insel, Frankfurt am Main - Leipzig.
2003 *"Unter Tränen lachen". Emmerich Kálmán. Eine Operettenbiografie*, Henschel, Berlin.
- Friedell, E.
1931 *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Beck, München.
- Gammond, P.
1991 *The Oxford Companion to Popular Music*, Oxford University Press, Oxford - New York.

- Grun, B.
1967 *Kulturgeschichte der Operette*, VEB Lied der Zeit Musikverlag, Berlin.
1970 *Gold und Silber. Franz Lehár und sein Werk*, Langen Müller, München-Wien.
- Hadamowsky, F., e Otte, H.
1947 *Die Wiener Operette. Ihre Theater- und Wirkungsgeschichte*, Bellaria, Wien.
- Hanslick, E.
1989 *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, a cura di P. Wapnewski, Bärenreiter, Kassel-Basel.
- Harding, J.
1979 *Folies de Paris: The Rise and Fall of French Operetta*, Chappel - Elm Tree Books, London.
- Hauser, A.
1967 *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Beck, München (trad. it. *Storia sociale dell'arte*, IV. *Arte moderna e contemporanea*, Einaudi, Torino 2004).
- Hyman, A.
1978 *Sullivan and his Satellites: a Survey of English Operetta 1860-1914*, Chappel - Elm Tree Books, London.
- Imbert, Ch.
1967 *Histoire de la chanson et de l'opérette*, Rencontre, Lausanne.
- Keller, O.
1926 *Die Operette in ihrer geschichtlichen Entwicklung. Musik/Libretto/Darstellung*, Stein, Leipzig - Wien - New York.
- Klotz, V.
1991 *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper, München-Zürich.
- Klügl, M.
1992 *Erfolgsnummern. Modelle einer Dramaturgie der Operette*, Laaber, Laaber.
- Kracauer, S.
1980 *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, Insel, Frankfurt am Main.
- Kraus, K.
1909 *Grimassen über Kultur und Bühne*, in «Die Fackel», X, n. 270-71 (19 gennaio), pp. 1-18.
- Linhardt, M.
2001 (a cura di), «*Warum es der Operette so schlecht geht*». *Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater (1880-1916)*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar.
- Linke, N.
1996 *Johann Strauß (Sohn) mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbeck b. Hamburg; 4^a ed.
- Massimini, S.
1984 (a cura di), *Enciclopedia dell'operetta*, Ricordi, Milano.
- Nietzsche, F.
1975 *Il caso Wagner. Il crepuscolo degli idoli. L'anticristo. Scelta di frammenti postumi 1887-1888*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Mondadori, Milano.

- 1980 *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, in Id., *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, München, vol. XII (trad. it. in Id., *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1975).
- Österreicher, R.
 1988 *Emmerich Kálmán. Das Leben eines Operettenfürsten*, Amalthea, Wien; 2^a ed.
- Pourvoyeur, R.
 1994 *Offenbach* (1977), Seuil, Paris (trad. it. *Offenbach, idillio e parodia*, Eda, Torino 1980).
- Runti, C.
 1985 *Sull'onda del Danubio blu. Essenza e storia dell'operetta viennese*, Lint, Trieste.
- Schneider, L.
 1924 *Berlin wie es weint und lacht. Spaziergänge durch die Berliner Operette*, Aufbau, Berlin.
- Trauber, R.
 1983 *Operetta. A Theatrical History*, Doubleday, New York.
- Traversetti, B.
 1985 *L'operetta*, Mondadori, Milano.

GUY MARCHAND

Il mito di Faust e la musica nel secolo XIX

Da Kierkegaard in poi (*Aut-Aut*, 1843) Faust è considerato, con Don Giovanni e Don Chisciotte, uno dei tre miti fondamentali dell'era moderna. Fra Don Giovanni, il seduttore libertino, e Don Chisciotte, l'idealista dal grande cuore, Faust incarna l'individuo che ribellandosi ai limiti della condizione umana aspira a trascenderli. Tuttavia, mentre Don Giovanni e Don Chisciotte sono oggi diventati stereotipi relativamente ben definiti, Faust continua a essere una figura più volatile, essendosi il suo profilo rinnovato più di una volta attraverso una serie di metamorfosi.

Il mito di Faust nasce da una leggenda popolare tedesca del Cinquecento, ma è solo dopo la pubblicazione delle due parti del *Faust* di Goethe, all'inizio del XIX secolo (rispettivamente 1808 e 1832) che si afferma come fonte importante di ispirazione in ambito musicale, mentre di converso la musica contribuisce alla sua diffusione. Ancor oggi il primo riferimento al mito di Faust resta per molti la celebre opera che Charles Gounod trasse nel 1859 dal capolavoro goethiano. Ma dal 1790, anno di pubblicazione dei primi frammenti del *Faust* di Goethe, al 1925, data di prima rappresentazione del *Doktor Faust* di Busoni, sono stati catalogati a tutt'oggi più di 350 lavori musicali ispirati al mito faustiano [Kelly 1976, pp. 193-220]. Fra questi: una trentina di opere liriche (senza tener conto delle parodie), una ventina di composizioni per coro e orchestra, una trentina di opere sinfoniche (oltre alle musiche di scena per il teatro di prosa), più di duecento Lieder, alcune decine di brani strumentali per pianoforte o piccoli organici e numerose trascrizioni di brani lirici. Di tale ampio *corpus* sono rimasti in repertorio una decina di lavori. Essi testimoniano dei diversi generi musicali attraverso i quali si è diffusa la conoscenza del *Faust* di Goethe, opera-faro della letteratura occidentale che partecipa della storia di un mito di cui vale la pena ricordare le principali espressioni prima di Goethe, onde cogliere appieno l'importanza e l'originalità della sua versione.

1. *Il mito di Faust prima di Goethe.*

All'origine del mito di Faust c'è una leggenda popolare tedesca del XVI secolo. Faust vi è rappresentato come un erudito dai talenti eccezionali che

tuttavia, deluso dalle poche conoscenze acquisite dopo una vita dedicata allo studio, vende l'anima al diavolo per accedere ai «fondamenti ultimi». Ma il diavolo distrae Faust dal suo obiettivo principale trascinandolo in una vita futile fatta di lussuria e di atroci scherzi messi a segno grazie ai poteri magici che gli procura. Alla scadenza di un patto della durata di ventiquattro anni (corrispondenti alle ventiquattro ore della giornata, microcosmo dei cicli naturali della vita) Faust è dannato e conosce una morte atroce prima di sprofondare negli eterni tormenti infernali.

La leggenda popolare si ispirava a un personaggio realmente esistito che, secondo i rari documenti riconosciuti autentici, avrebbe condotto fra il 1500 e il 1540 una vita errabonda tra le regioni della Germania centrale, attorno a Wittenberg, la culla della Riforma. Presentandosi egli stesso come Dottor Faustus (dal latino: "grande", nel senso di superdotato, di privilegiato dalla natura o da Dio), si diceva filosofo tra i filosofi, medico, astrologo, il più grande dei maghi viventi, padre dei negromanti capace di dominare tutte le scienze occulte conosciute al suo tempo.

Ma nessuno dei documenti disponibili riferisce di imprese soprannaturali o di patti con il diavolo. Alcuni testimoniano di una sua qualche reputazione come astrologo, ma la maggior parte lo denuncia come ciarlatano. Per quanto riguarda la sua morte, siccome i resoconti che la descrivono variano molto e già si tingono di leggenda, di soprannaturale e di diabolico, il massimo che si può ipotizzare è che sia stata assai violenta e sospetta, contribuendo così a mantenere vivo il ricordo lasciato da questo personaggio nella memoria popolare. Il Faust storico sarebbe morto intorno al 1540, poiché a partire da quella data tutti i documenti che lo riguardano ne parlano al passato.

Un coacervo di aneddoti cominciò allora ad aggregarsi intorno al suo ricordo, e fra questi c'è il patto con un subalterno di Satana chiamato Mefistofele; patto alla scadenza del quale egli sarebbe stato condannato all'inferno dopo avere conosciuto una fine atroce. La maggior parte di questi aneddoti hanno tuttavia un carattere comico, testimoniando così della simpatia con cui veniva considerato l'irriverente mago. Lungi dall'essere sempre rappresentato come agente del male, Faust diventa all'occasione perfino uno strumento della morale. Talvolta corregge la maleducazione di un contadino, talaltra si fa scherno dei confratelli maghi disonesti. Ma succede anche che si rechi dal papa in Vaticano per beffarsi di lui, oppure che faccia becco Solimano il Magnifico spacciandosi per Maometto presso le spose del suo harem. All'indomani dell'assedio di Vienna da parte di Solimano (1529) e della ribellione al papato da parte di Lutero (Confessione di Augusta, 1530) questi aneddoti avrebbero contribuito considerevolmente a fare di Faust, nella società tedesca dell'epoca, un autentico eroe popolare.

È probabile che, proprio per neutralizzare la nefasta influenza attribuita a questo personaggio dalle autorità luterane, comparisse anonimo nel

1587 un primo racconto comprendente tutti gli aneddoti che lo riguardavano, presentandoli però in un contesto edificante. Il frontespizio non potrebbe essere più esplicito a tal riguardo:

Storia del dottor Faust, celebre mago e incantatore, nella quale si narra come egli si consegnasse al diavolo con un contratto a data fissa, quali strane avventure conobbe, quali operazioni di magia fece e praticò, fino al momento in cui ricevette il meritato fio. Tutto è qui raccolto e stampato per servire da esempio spaventoso, da avvertimento orribile e per mettere utilmente in guardia da tutti quegli empi che spingono all'intemperanza e alla biasimevole curiosità [Anonimo 1970].

Questa prima pubblicazione, nota con il nome di *Faustbuch* e classificata come «racconto popolare», avrebbe conosciuto un grande successo in tutta Europa e sarebbe stata oggetto di molteplici riedizioni e traduzioni, spesso rimaneggiate e ampliate, sino alla fine del Settecento. Nell'arco dei cinque anni che seguono la pubblicazione del *Faustbuch*, un primo autore di genio se ne appropria trasformando il breve racconto edificante in una delle prime tragedie sulla condizione umana nell'era moderna. Quest'autore è Christopher Marlowe (1564-93), un contemporaneo di Shakespeare che prima di quest'ultimo aveva raggiunto la fama, contribuendo altresì a gettare le basi del dramma elisabettiano. Nella *Tragica storia del dottor Faustus* (1590), Faust e Mefistofele si esprimono come intellettuali del Rinascimento. L'inferno non è più un luogo alla Hieronymus Bosch ma una condizione esistenziale alla Jean-Paul Sartre, con la differenza che nel caso specifico l'inferno non è rappresentato dagli altri ma da se stessi.

Ma inferno è questo, né io ne son fuori [dice Mefistofele]. Credi tu forse che io, che contemplai la faccia di Dio e gustai le gioie eterne del cielo, non sia tormentato da diecimila inferni essendo privo dell'eterna beatitudine? [Marlowe 1604, scena IV, trad. it. p. 18].

L'inferno non ha limiti, né è circoscritto in un dato luogo; là dove siamo noi è l'inferno, e là dov'è l'inferno noi dobbiamo essere: e, per concludere, quando il mondo si dissolverà e ogni creatura sarà purificata, tutto lo spazio che non sarà cielo sarà inferno [*ibid.*, scena V, trad. it. p. 30].

Nel corso dei due secoli che separano il Faust di Marlowe (1590) dal periodo in cui Goethe comincia a concepire il suo (1770), nessun autore di qualche importanza riprenderà la leggenda in modo significativo. Eppure, paradossalmente questo è forse il periodo in cui il mito raggiunge l'apice della sua fama popolare grazie alle molteplici riedizioni e traduzioni del *Faustbuch* e al curioso destino che sarebbe toccato all'opera teatrale di Marlowe. Nel XVII secolo, come la commedia dell'arte italiana ebbe un'influenza decisiva sul teatro francese, in particolare sulla vocazione di Molière, così il teatro elisabettiano avrebbe letteralmente colonizzato i paesi di lingua germanica, soprattutto a partire dal 1640 quando in Inghilterra, dopo l'avvento al potere dei Puritani di Cromwell, i teatri erano stati chiusi e gli at-

tori costretti all'esilio. Successe dunque che i tedeschi ritrovassero il loro Faust trasposto sulle scene in una versione edulcorata e anonima del dramma di Marlowe, una versione popolare nella quale gli aspetti comici avevano la meglio sulla dimensione tragica. Nel XVIII secolo saranno le marionette ad appropriarsi di questo Faust da fiera di paese per farne uno dei personaggi più conosciuti del teatro per bambini. Cosicché, in seguito al successo europeo del *Faustbuch* e della versione popolare e anonima della tragedia di Marlowe, da leggenda regionale circoscritta alla Germania centrale Faust diventa un mito che si presta a corrispondere adeguatamente, e persino in eccesso, alle aspirazioni dell'Occidente moderno scaturito dal Rinascimento.

2. Il "Faust" di Goethe e l'Eterno Femminino.

Occorrerà attendere la fine del XVIII secolo perché altri scrittori di talento riscoprano il potenziale letterario e tragico del personaggio Faust. Già nel 1775, Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) notava come *Il Dottor Faust* del teatro popolare possedesse «una quantità di scene che solo un genio shakespeariano poteva inventare» [Dabiezies 1972, p. 54]. Lo stesso Lessing aveva a quel tempo annunciato l'intenzione di riprendere il tema in forma di tragedia, ma il progetto non fu mai portato a termine. Ventisei anni dopo la sua morte, avvenuta nel 1781, furono ritrovati solo pochi e brevi frammenti che vennero poi pubblicati in un'edizione completa delle sue opere. Faust vi si rivela, in ogni caso, del tutto trasformato in un degno rappresentante dei Lumi, un uomo razionale che aspira al sapere e alla conoscenza, aspirazione che non viene più presentata come biasimevole. Ecco perché Lessing, come farà poi anche Goethe, aveva previsto di concedere la salvezza al suo eroe.

La parola passa alla generazione successiva. Si tratta però di giovani autori che, in disaccordo con i Lumi, contrappongono all'apologia della ragione la legittimità dei sentimenti e delle passioni. Come già per Lessing, il desiderio faustiano di superare i limiti della condizione umana, lungi dall'essere un difetto da biasimare, pare piuttosto a questi autori una virtù somamente lodevole. Essi vedono in Faust un nuovo Prometeo, l'archetipo del genio incompreso, un portatore di luce ignorato da una comunità chiusa nelle tenebre dei pregiudizi e dell'ipocrisia. Fra questi autori figurano anche il giovane Goethe (1749-1832), Maler Müller (1749-1825) e Jacob Lenz (1751-92) i quali, ciascuno a suo modo, trattano il tema. La generazione pre-romantica prenderà il nome di *Sturm und Drang*, che significa "tempesta e impeto", dal titolo evocativo dell'opera teatrale di un membro del movimento, Friedrich Maximilian von Klinger (1752-1831).

Sempre a Klinger [1978] si deve il Faust più rappresentativo di questa ge-

nerazione, *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791; «Vita, avventure e discesa agli inferi di Faust»). In questo romanzo di feroce ironia, egli fa del suo Faust l'inventore della stampa, agli occhi degli Illuministi simbolo del progresso per eccellenza. Ma Klinger presenta questa invenzione come tenuta inizialmente in scarsa considerazione dagli uomini, che non ne colgono subito le potenzialità. Rovinato da anni di ricerca, non potendo più far fronte alle necessità della sua famiglia, considerandosi tradito da Dio e dagli uomini, il Faust di Klinger grida all'ingiustizia e si rivolge allora al diavolo. Fino alla metà del XIX secolo questo romanzo fu altrettanto popolare del *Faust* di Goethe, e fu oggetto di almeno due adattamenti operistici (Georg Lickl nel 1799 e Joseph Strauss nel 1814).

Goethe, da parte sua, avrebbe fatto del suo *Faust* l'opera di tutta una vita, lasciandosi alle spalle i suoi primi slanci di giovane *Stürmer*. Se già nel 1790 consente di darne alle stampe alcuni frammenti, sarà solo nel 1808, alla vigilia dei sessant'anni, che ne pubblicherà una prima parte considerata definitiva, accettando poi di mettere un punto conclusivo alla seconda parte solo venticinque anni dopo, nel 1832, alcune settimane prima della morte avvenuta all'età di ottant'anni.

Fin dal 1770, appena ventenne, Goethe spiegava in una lettera che il suo *Faust* avrebbe avuto per soggetto il «potere del male», o meglio «l'appello del divino al genere umano» [Andrews 1968, p. 10]. Ora, 62 anni più tardi, l'insieme del *Primo* e del *Secondo Faust* si inserisce fra un prologo e un epilogo in cielo, nei quali il potere del male incarnato da Mefistofele si rivela subordinato al disegno divino. Nel *Prologo in Cielo* che apre la prima parte, dopo avere scommesso con il diavolo, come nel Libro di Giobbe, che egli non riuscirà a corrompere Faust, un Dio sorprendentemente ironico confida al pubblico di avere bisogno del demonio per «spronare» l'uomo, che altrimenti si lascerebbe andare a compiacersi nella pigrizia [Goethe 1965, *Faust, Prologo in Cielo*, p. 13]. Alla fine della seconda parte, quando Mefistofele crede di aver vinto la scommessa, Faust viene salvato grazie a un'intercessione divina.

Si assiste nel *Faust* di Goethe a una nuova metamorfosi importante del mito: una certa qual «dongiovannizzazione» della figura faustiana. Fino a quel momento i personaggi femminili avevano avuto nella storia del mito solo ruoli da comparsa. Con Goethe, fin dai primi abbozzi del 1775 (ritrovati nel 1887 e noti da allora con il nome di *Urfaust*) è una donna, Margherita, a diventare uno dei principali interlocutori di Faust. Ma, come suggeriva Kierkegaard già nel 1843, la seduzione in Faust è di natura molto diversa da quella che pratica Don Giovanni:

Supposto che il pensiero, quando il dubbio si completa, trovi l'assoluto e si riposi in lui, esso riposa in lui non in seguito ad una scelta ma in seguito alla stessa necessità per cui dubitava [1993, p. 58].

La storia di Margherita è un dramma di cui Goethe era stato più volte testimone come giovane avvocato. Si trattava del caso, all'epoca frequente, di una giovane che dopo essere stata sedotta e abbandonata si ritrovava condannata a morte per avere ucciso o lasciato morire il bambino frutto della seduzione, mentre l'uomo se la cavava senza la minima noia. Per gli *Stürmer*, di cui Goethe faceva allora parte, questa situazione rappresentava la quintessenza dell'ipocrisia sociale del loro tempo, un'ingiustizia che denunciavano in forme diverse, attraverso romanzi, opere teatrali, quando non direttamente in opuscoli polemici.

Goethe ne fece la prima tappa dell'epopea nella quale avrebbe poi impegnato il suo eroe. Nel suo primo *Faust*, il vecchio saggio, roso dal dubbio e dalla disperazione, sfida Mefistofele a soddisfare i suoi desideri al punto di voler fermare il tempo per goderne senza fine. Il patto si trasforma in scommessa, quasi un'eco del *Prologo in Cielo*:

Se mai verrà il momento in cui, appagato, mi adagi sul letto del riposo, la sia tosto finita per me! Se lusingandomi potrai mai così illudermi che io mi compiacca di me stesso, se coi godimenti potrai così ingannarmi – sia quello il mio ultimo giorno! Ecco la scommessa che t'offro.

[...]

Se mai dirò all'attimo fuggente: Arrestati! Sei bello! Tu potrai mettermi i ceppi: sarò disposto a perire [...] [Goethe 1965, parte prima, p. 47].

Mefistofele gli restituisce dapprima la giovinezza, grazie a un filtro magico che gli farà anche vedere in ogni donna Elena di Troia, il mitico simbolo della bellezza. Faust s'invaghisce infatti della prima donna che vede, Margherita, e incapace di controllare l'empito del suo desiderio la trascinerà alla perdizione.

Nella seconda parte del *Faust* entra in scena Elena in persona. Come ha acutamente osservato Françoise Mies [1994, *passim*], stanca del fardello del proprio mito, di essere collocata su un piedistallo, Elena incita Faust a raggiungerla per poter finalmente parlare a un uomo faccia a faccia, da eguale a eguale. Faust riuscirà laddove si era smarrito con quella Margherita che, al contrario di Elena, egli guardava dall'alto in basso. Anche con Elena avrà un bambino, ma questa volta accetterà di dividerne la responsabilità. Tuttavia la felicità sarà di breve durata: il bimbo, come Icaro, tenterà l'impossibile nonostante gli avvertimenti paterni e perderà la vita. Elena, madre affranta dal dolore, scomparirà a sua volta.

Faust si lancia allora nell'azione con le sue ultime energie. Goethe ne fa l'inventore di innovazioni tecnologiche spettacolari, che consistevano a quell'epoca nella conquista di nuove terre strappate al mare e alle paludi, grazie alla costruzione di dighe e canalizzazioni. A quel punto, nella prospettiva di un avvenire migliore nel quale Faust vede se stesso «in terra libera fra una libera gente», gli tornano in mente i termini della scommessa: «Allora potrei dire all'attimo fuggente: "arrestati, sei bello!"» [Goethe 1965,

parte seconda, atto V, p. 324]. E su queste parole si accascia. Mefistofele crede di aver vinto la scommessa, ma una figura divina discendendo dal cielo intercede per Faust: è la Mater Gloriosa attorniata da donne penitenti fra le quali vi sono anche Margherita ed Elena. Le coorti celesti intonano allora un ultimo coro di otto versi:

Ciò che trapassa
Non è che un simbolo;
L'irraggiungibile
Si compie qua;
Ciò ch'è ineffabile
Qui divien atto;
femminio eterno
Qui ci trarrà.

[Ibid., p. 337].

È così che proprio alla fine del secondo *Faust* di Goethe fa la sua comparsa l'espressione «Eterno Femminino», non solo nella storia del mito faustiano, ma anche in quella del pensiero occidentale.

Mentre il primo *Faust* si presenta come un dramma romantico in stile shakespeariano, concatenazione ellittica di brevi scene realistiche inframezzate da alcuni episodi fantastici, Goethe ha conferito al suo secondo *Faust* la forma di una tragedia classica di ampio respiro, in cinque atti e in versi, dove la dimensione allegorica prevale sul realismo nell'intento di fare dell'epopea del suo Faust un'opera essenzialmente simbolica. Se il primo *Faust* conobbe fin dalla sua pubblicazione nel 1808 un successo immediato, occorrerà invece più tempo affinché l'influenza del secondo *Faust* venga riconosciuta.

3. La musica e l'impatto del "Faust" di Goethe.

L'influenza del *Faust* di Goethe nell'Ottocento è un fenomeno che André Dabezies [1972, pp. 102-6] paragonava nientemeno che all'esplosione di una bomba atomica. Sono addirittura centinaia gli scrittori del secolo che si impadroniranno del personaggio Faust. «Ogni poeta dovrebbe scrivere il suo *Faust*», afferma uno di questi; «Di Faust non si è ancora scritto abbastanza», aggiunge un altro. Ma oltre a questo genere di ricadute, fa la sua comparsa nella storia del mito anche un fenomeno nuovo: la musica.

Avanti la pubblicazione del primo *Faust* (1808), non sono stati a oggi ritrovati che tre Faust operistici, tutti risalenti agli anni fra il 1780 e il 1790, dunque al periodo in cui gli *Stürmer* riscoprivano il potenziale letterario e drammatico della leggenda popolare [Kelly 1976]. Abbiamo in primo luogo le opere di due colleghi e amici: la parodia *Doktor Faust* (1784) di Wenzel Müller (1767-1835), opera giovanile di un compositore austriaco che a Vienna ricoprì in seguito (1786-1813) la carica di *Kapellmeister* del Theater

in der Leopoldstadt; e *Das Faustrecht in Thüringen* (1796), *Singspiel* di Ferdinand Kauer (1751-1831), che fu primo violino nonché assistente di Müller al Leopoldstadttheater e il cui *Faust* fu rappresentato oltre 150 volte in vent'anni. Il *Doktor Faust* di Ignaz Walter (celebre tenore dell'epoca, 1751-1822), rappresentato nel 1787 e poi rimaneggiato nel 1798 e nel 1819, viene spesso citato come la prima opera lirica tratta dal *Faust* di Goethe. Il libretto sembra però rifarsi piuttosto agli *Stürmer*; infatti i pochi elementi mutuati da Goethe sono stati probabilmente tratti, in occasione delle revisioni del 1798, dai frammenti del *Faust* pubblicati otto anni prima e, per le revisioni del 1819, dal primo *Faust* pubblicato nel 1808.

L'accoglienza riservata al primo *Faust* fu influenzata da diverse tendenze, alle quali la musica non è certo sfuggita. Per la generazione romantica immediatamente successiva a Goethe, una prima tendenza si manifestò nel confronto tra Faust e Don Giovanni. Goethe stesso aveva dischiuso questa via, facendo di una donna il principale oggetto del desiderio del suo Faust. Più di un autore sarà allora tentato di spingere oltre la finzione, proponendo un vero e proprio incontro tra Faust e l'altro mitico personaggio che affascinava l'Europa da quando Mozart ne aveva fatto nel 1789 l'eroe di un melodramma a lungo considerato, grazie al racconto di Hoffmann (*Don Giovanni*, 1814), come l'opera romantica per eccellenza [Dahlhaus 1980, trad. it. p. 35]. Goethe stesso, il cui Faust comprende diverse scene concepite per il melodramma, aveva confidato al suo segretario Eckermann che le stesse avrebbero avuto bisogno di una musica degna del *Don Giovanni* di Mozart [Eckermann 1836-38, trad. it. pp. 583-84].

In letteratura, il *Don Giovanni e Faust* (1829) di Christian Dietrich Grabbe (1801-36) è l'esempio tipico di tale confronto. Attingendo tanto al *Don Giovanni* di Mozart che al primo *Faust* di Goethe, Grabbe fa in modo che Don Giovanni e Faust si trovino a desiderare la stessa persona, Donna Anna. La rivalità sfocia in una scena nella quale il confronto tra i desideri di Don Giovanni, troppo "umani" per i gusti di Faust, e quelli di Faust, al contrario troppo "sovrumani" per Don Giovanni, non può non richiamare al lettore di oggi una qualche anticipazione di Nietzsche.

Sulle orme di Goethe, altri autori cercheranno di spingere oltre la fusione delle due mitiche figure in un unico personaggio. Uno dei primi esempi di tale tentativo si ebbe nella musica. Si tratta del *Faust* di Ludwig Spohr (1784-1859), una delle personalità musicali più in vista del suo tempo, sia come didatta sia come compositore e virtuoso di violino; il solo, si diceva, che potesse pretendere di rivaleggiare con Paganini. Composto nel 1813 e messo in scena con la direzione di Weber nel 1816, questo *Singspiel* in due atti sarebbe stata la prima opera lirica a dichiararsi apertamente «opera romantica». Il librettista J. R. B. Bernard (1780-1850), un influente letterato del tempo, redattore di numerosi giornali e riviste culturali, si è palesemente ispirato sia al *Don Giovanni* di Mozart che ai *Faust* di Goethe e de-

gli altri *Stürmer* ancora in auge. Al vecchio saggio subentra il giovane seduttore smaliziato, indeciso fra due donne che non sa amare veramente e che finirà per alienarsi entrambe, prima di essere trascinato all'inferno da Mefistofele in una scena che ricorda il finale della celebre opera mozartiana. Nel 1852, in occasione di un nuovo allestimento al Covent Garden, Spohr rimetterà mano all'opera su richiesta della regina Vittoria, per farne una versione da *grand opéra* in tre atti con recitativi. Il *Faust* di Spohr fu uno dei melodrammi più popolari del repertorio, finché sul finire del secolo il *Faust* di Gounod, messo in scena nel 1859, non lo relegò poco per volta nell'oblio. Resta tuttavia un'opera chiave nella storia del melodramma tedesco, per il modo in cui si discosta dalla tradizionale sequenza di azioni coreografiche a vantaggio di scene dall'ampia struttura drammatica e musicale, ottenuta grazie alla complessità dell'orchestrazione e all'utilizzo di cromatismi e armonie inusitati per l'epoca. Inoltre, fino a prova contraria sarebbe questa la prima opera lirica ad avere inaugurato l'utilizzo del *Leitmotiv* che, come faceva notare coesione all'insieme». Nel 1993, due registrazioni (versione del 1816 su etichetta Capriccio, versione del 1852 edita da CPO) hanno consentito ai musicofili di riscoprire un'opera che, pur senza rivaleggiare seriamente con il *Don Giovanni* di Mozart o con il *Freischütz* di Weber, si rivela di notevole qualità musicale.

Ma fino alla metà del secolo la maggior parte dei melodrammi che riprendevano la figura di Faust si erano ispirati più o meno direttamente al primo *Faust* di Goethe. Tra le opere ormai dimenticate vale la pena di segnalare una curiosità: un *Fausto* italiano (opera semiseria, 1831) della compositrice francese Louise-Angélique Bertin (1805-77) che stupì, fra gli altri, anche Berlioz. Il più celebre resta comunque senza dubbio il *Faust* di Charles Gounod (1818-93). Il libretto di Barbier e Carré è stato tanto criticato per la sua povertà letteraria rispetto al testo originale di Goethe, quanto lodato per l'efficacia drammatica; l'adattamento di Barbier e Carré è comunque talmente incentrato sulla figura di Margherita da essere presentato in Germania con il titolo di *Margarethe*. Spesso anche la musica di Gounod è stata denigrata per il suo sentimentalismo convenzionale e i suoi compiacimenti, ma paradossalmente sono proprio queste caratteristiche a fare forse del suo *Faust* l'opera che, grazie alla sua fenomenale popolarità, ha maggiormente contribuito a proiettare il mito in una dimensione «universale».

La pubblicazione del secondo *Faust* di Goethe, nel 1832, provocò una forte reazione contraria: il rifiuto, da parte di una certa gioventù romantica, della salvezza infine accordata dal padre delle lettere tedesche al suo eroe, salvezza che veniva a contrapporsi alla tradizionale dannazione. Nikolaus Lenau (1801-50), poeta austriaco già celebre in quel periodo, sarà fra i primi a contestare la redenzione goethiana in un *Faust* (1835) nel quale ristabilisce un esito di dannazione, facendo in modo che Mefistofele co-

stringa Faust al suicidio. Nella seconda metà del secolo, il *Faust* di Lenau venne letto nei paesi di lingua tedesca non meno di quello di Goethe, e ispirò persino qualche lavoro musicale: il poema sinfonico in due quadri *Zwei Episoden aus Lenaus Faust* (1861) di Franz Liszt (1811-86) – il secondo di questi episodi è il celebre *Mephisto-Waltz* n. 1 – e la *Procession nocturne, poème symphonique d'après Lenau* op. 6 (1910) di Henri Rabaud (1873-1949). Dopo aver trascritto per pianoforte il suo *Mephisto-Waltz*, Liszt ne compose fra il 1880 e 1885 altri tre (*Mephisto-Waltz* n. 2, n. 3 e n. 4), oltre a una *Mephisto-Polka*. Del secondo dei suoi valzer Liszt elaborò anche una versione per orchestra.

Ma in musica l'opera più rappresentativa di questa ondata di reazione, come il suo stesso titolo dichiara, è senz'ombra di dubbio *La Damnation de Faust* di Hector Berlioz (1803-69). In seguito alla pubblicazione, avvenuta nel 1828, della celebre traduzione del primo *Faust* di Goethe per mano di Gérard de Nerval, il giovane Berlioz si era invaghito del soggetto. Già l'anno seguente pubblicava, ventiseienne, la sua opera prima: *Huit scènes de Faust*, ossia le scene esplicitamente musicali del primo *Faust* (le canzoni di Margherita, quelle di Mefistofele, il coro di Pasqua che distoglie Faust dal suo intento suicida). La traduzione del secondo *Faust*, pubblicata nel 1840, riaccende l'interesse di Berlioz per questo soggetto. Considerando tutte le libertà che Goethe si era concesso rispetto agli elementi tradizionali della leggenda, Berlioz si sentì autorizzato a scriverne la propria versione. Riprendendo liberamente la trama del primo *Faust* di Goethe, Berlioz modifica fra l'altro i termini del patto con Mefistofele e lo svolgimento complessivo della vicenda. Solo alla fine, per salvare Margherita, Faust acconsente a firmare un patto che sancisce *ipso facto* la sua dannazione. Non è dunque più l'Eterno Femminino ad assicurare la salvezza di Faust, ma è la dannazione di Faust a salvare Margherita. Un finale di questo genere offriva a Berlioz il pretesto per inscenare una spettacolare corsa verso il baratro, ispirata probabilmente sotto il profilo musicale alla scena del *Wolfschlucht*, la «Gola del Lupo» del *Freischütz* di Weber e, sotto il profilo visivo, a una delle celebri litografie di Delacroix, quella che illustra la scena più breve del dramma di Goethe, dove Mefistofele conduce Faust su cavalli magici alla prigione in cui è rinchiusa Margherita [Goethe 1965, *Notte. Aperta campagna*, p. 127]. Presentata come una «leggenda drammatica», l'opera fu messa in scena in una versione da concerto nel 1846, in una sala semivuota e indifferente; il lavoro comincerà a essere apprezzato solo intorno al 1870, dopo la morte del compositore. Nel 1893, una nuova rappresentazione riscuote un deciso successo, prima all'Opéra di Montecarlo e quindi, nel 1910, all'Opéra di Parigi. Da allora, la *Damnation de Faust* viene regolarmente rappresentata nei teatri lirici del mondo intero.

Durante la seconda metà dell'Ottocento l'intero *Faust* di Goethe diventa progressivamente oggetto di un vero e proprio culto nei circoli della cultu-

ra tedesca. Sempre di più si riconosce in Faust un simbolo del rinnovamento dell'umanità. Quando alla fine della sua epopea l'eroe di Goethe rinuncia alla magia e si impegna in grandi imprese per il bene dei suoi simili; quando, prima di morire, afferma nel suo ultimo monologo che «solo chi ogni giorno deve riconquistarsela, merita la libertà, merita la vita», che egli aspira a vivere «in terra libera fra una libera gente» [Goethe 1965, parte seconda, atto V, p. 324], il coraggio e l'abnegazione di cui dà prova diventano un modello da emulare, la promessa di un avvenire migliore, simboleggiata dall'apoteosi finale, da quella che ormai viene chiamata la "trasfigurazione" di Faust.

Fra le prime testimonianze di questa visione positivista e idealizzata del *Faust* di Goethe c'è un'opera musicale. Si tratta di *Szenen aus Goethes Faust*, un ampio oratorio in tre parti di Robert Schumann (1810-56) per un organico di dieci solisti, coro di voci bianche, coro misto e orchestra. Composto fra il 1844 e il 1853, sarà eseguito postumo soltanto nel 1862. Del primo *Faust* Schumann conserva unicamente tre delle scene di Margherita, trasformandole nella prima parte (la più breve) del suo trittico: l'appuntamento con Faust in giardino, la preghiera alla Mater Dolorosa e la tenzone con uno spirito maligno nella Cattedrale. Dal secondo *Faust*, Schumann avrebbe scelto per la seconda parte del suo oratorio i brani esemplari che valorizzano la ricerca metafisica del Faust goethiano, fra cui il celebre monologo prima della morte. Infine, nella terza e ultima parte Schumann musicò integralmente la scena conclusiva della redenzione dell'eroe grazie all'Eterno Femminino, e fu il primo compositore a farlo. In questo oratorio, nel quale la musica non va mai a detrimento della comprensione del testo, Schumann è forse – dopo Schubert con i suoi *Lieder* – il compositore che ha meglio saputo valorizzare il genio poetico di Goethe.

Nello stesso periodo, Franz Liszt (1811-86) affrontava il *Faust* di Goethe facendone il soggetto di una sinfonia. Richard Wagner (1813-83), dopo avere scritto nel 1831 *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*, aveva cullato anche lui un progetto simile, che rimase però limitato a *Eine Faust-Ouvertüre* (1839-40). In un primo tempo, Liszt pensò a un poema sinfonico in diversi quadri che riprendessero i principali episodi dell'epopea goethiana. Ma alla fine mise a punto una forma più originale: una sinfonia i cui tre movimenti intendono rappresentare rispettivamente la quintessenza psicologica dei tre personaggi principali. In questo Liszt sarà imitato da Anton Rubinstein (*Faust: Ein musikalisches Charakterbild für großes Orchester* op. 68, 1864) e, per quanto riguarda il pianoforte, da Sergej Rachmaninov (Sonata n. 1 per pianoforte in re minore op. 28, detta *Faust-Sonate*, 1907). Nella *Faust-Symphonie* di Liszt il primo movimento è un *Allegro agitato e appassionato* che comprende cinque temi, il primo dei quali propone le dodici note della scala cromatica. Questa molteplicità di materiali tematici contrastanti ha lo scopo di tradurre l'instabilità di Faust, diviso fra la vita contemplativa e

il desiderio d'azione. L'*Andante* centrale vuole essere un'evocazione della dolce Margherita, dai toni soffusi e dalla grande ricchezza contrappuntistica, mentre il finale colloca Mefistofele al centro di uno *Scherzo* ironico che riprende, volgendoli in caricatura, i temi associati a Faust, svelando in tal modo come lo scopo del diavolo sia quello di traviarlo. In una prima versione terminata nel 1853, la *Faust-Symphonie* si concludeva con una riconciliazione dei temi di Faust e di Margherita in una marcia accordale che Richard Wagner riprenderà nel *Parsifal* (1882) come motivo dei Cavalieri del Graal, conosciuto anche come motivo "delle campane di Monsalvat". Nella versione riveduta per l'esecuzione del 1857, Liszt sostituì questo finale con uno diverso, che prevedeva una voce solista e un coro, riprendendo gli otto versi del coro mistico che conclude il secondo *Faust* evocando l'Eterno Femminino. Curiosamente, questo coro che Goethe aveva fatto intonare alla Mater Gloriosa circondata da penitenti, angeli e santi anacoreti, è stato musicato da Liszt per tenore e coro maschile.

Solo nel 1868 un compositore osò cimentarsi per la prima volta in un adattamento lirico dei due *Faust* di Goethe. Si tratta di Arrigo Boito (1842-1918), noto soprattutto come librettista delle ultime opere shakespeariane di Verdi. Appassionato di musica quanto di letteratura, Boito era l'emblema stesso dell'artista di gran talento, ma tormentato da una cronica mancanza di fiducia nei propri mezzi. Per questa ragione il *Mefistofele* fu l'unica opera che gli riuscì di portare a termine. Brillanti studi al conservatorio di Milano gli valsero, a soli diciassette anni, una borsa di studio che gli permise di effettuare un fecondo soggiorno all'estero (1860-61). A Parigi conobbe Hugo, Berlioz, Rossini e Verdi, scoprì le opere di Meyerbeer e il *Faust* di Gounod, messo in scena l'anno precedente il suo arrivo. Fu allora che Boito concepì il disegno di riprendere a sua volta il medesimo tema. In Germania ebbe l'occasione di familiarizzare non soltanto con i due *Faust* di Goethe, ma anche con le esegesi che cominciavano a mettere in evidenza la portata simbolica dell'opera del maestro. Al suo ritorno in un'Italia appena unificata, Boito capeggiò insieme allo scrittore Emilio Praga l'ala musicale di un movimento contestatario di giovani intellettuali romantici detti Scapigliati. Il suo intento era quello di rilanciare il melodramma con un *Faust* che introducesse in Italia le innovazioni di Meyerbeer e di Weber. Scrisse egli stesso un libretto il cui principale merito è quello di aver saputo mantenere, conferendo loro evidenza musicale, i termini-chiave di Goethe, come ad esempio quelli della scommessa («se avvien ch'io dica all'attimo fuggente: | Arrestati! Sei bello!»); o ancora, quelli con i quali Mefistofele definisce se stesso come «Una parte di quella forza che vuole costantemente il Male e opera costantemente il Bene» [Goethe 1965, parte prima, p. 40], su cui Boito ha elaborato una scena di carattere divenuta celebre (atto I, scena II: «Sono lo spirito che nega» [*ibid.*, p. 104]). Ma nel desiderio di trasporre con la maggior fedeltà possibile le molteplici dimensioni simboliche

e allegoriche di Goethe, Boito sarebbe giunto a realizzare una prima versione dell'opera della durata di sei ore, la cui prima scaligera del 1868 si rivelò un fiasco. Il giovane Boito, che all'epoca aveva ventisei anni, ne fu profondamente scosso. Tuttavia la versione riveduta e ridotta a meno di tre ore che nel 1875 fu rappresentata a Bologna (una città nota per la sua disponibilità al nuovo) fu un vero e proprio successo, confermato cinque anni dopo ad Amburgo da un pubblico tedesco che avrebbe avuto tutte le ragioni per rifiutare l'opera di uno straniero tanto ardito da cimentarsi con un simile tesoro nazionale. Il merito di questa nuova versione è quello di accostare il dramma di Margherita all'episodio di Elena, mettendone così in risalto gli elementi contrastanti. Come il *Faust* di Spohr in Germania, anche se di qualità musicale superiore, il *Mefistofele* di Boito si situa fra Verdi e il Verismo come un'opera chiave nella storia del melodramma italiano. Senza raggiungere i livelli di popolarità del *Faust* di Gounod, fin dal 1875 l'opera non ha mai cessato di trovare nuovi estimatori.

Almeno altri due compositori sono stati tentati di seguire l'esempio di Boito: Heinrich Zöllner (1884-1941) il cui *Faust* rappresentato a Monaco nel 1887 costituiva il primo tentativo di musicare integralmente l'originale goethiano, e Alfred Brüggenmann (1873-1944) che, ispirandosi alla Tetralogia di Wagner, compose una trilogia le cui prime due parti furono messe in scena rispettivamente nel 1907 e nel 1910. Queste opere non ebbero alcun seguito.

A margine dei grandi generi lirici e sinfonici, alcuni passaggi del *Faust* di Goethe, in particolare le canzoni di Margherita e di Mefistofele, hanno dato vita nel corso di tutto l'Ottocento a un *corpus* di oltre duecento Lieder composti da circa 130 autori, fra i quali Schubert, Schumann, Beethoven, Liszt, Wagner, Wolff, Verdi, Musorgskij e Meyerbeer sono i più famosi. Questo *corpus* comprende più di 45 versioni della «Ballata del re di Thule» e oltre 35 versioni di quella di «Margherita all'arcolaio».

È forse nel primo Novecento che la visione positivista e idealizzata del Faust goethiano raggiunge il suo apice di diffusione. In musica trova la sua espressione più parossistica nell'Ottava Sinfonia di Mahler (detta «dei Mille» dal numero degli strumentisti richiesti), composta fra il 1906 e il 1907 ed eseguita per la prima volta a Monaco sotto la direzione dell'autore. Opera monumentale per sette solisti, coro di voci bianche, coro misto e orchestra, questa sinfonia comprende due soli movimenti. Il primo mette in musica il *Veni, creator Spiritus*, uno degli inni più antichi della cristianità (IX sec.), mentre il secondo movimento, come avviene anche nella parte conclusiva dell'oratorio di Schumann, riprende la scena finale del secondo *Faust* di Goethe con l'esaltazione dell'Eterno Femminino. Mahler si è dunque trovato a porre in risonanza due figure opposte e complementari del divino: l'ancestrale rappresentazione maschile dello Spirito Creatore e la nuova visione femminile e redentrica di Goethe.

Durante la prima guerra mondiale, il *Faust* di Goethe fu il libro più letto nelle trincee tedesche insieme al Nuovo Testamento. La figura di Faust, trionfante negli ultimi atti della seconda versione, rappresentò in particolare un modello di pazienza, abnegazione, determinazione nella lotta. Ciò che per molti giovani tedeschi era stato una sorta di penso, in quanto lettura scolastica obbligatoria, divenne nelle trincee una fonte d'intensa meditazione, in diretto collegamento con l'esperienza quotidiana.

Ma all'indomani della guerra, un saggio di filosofia della storia avrebbe seriamente scosso la visione eroica e idealizzata del Faust di Goethe. Pubblicato in due volumi, *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler (1880-1936) fu una delle opere che contribuì a rimettere in questione il concetto positivista di un progresso ininterrotto della storia. Ispirandosi all'idea di morfologia sviluppata da Goethe per la botanica, Spengler suggerì che ogni società attraversasse due fasi, una prima fase di crescita, ovvero di "cultura", e una seconda fase di decadenza, ovvero di "civilizzazione". E come Nietzsche aveva cercato nella *Nascita della tragedia* (1872) di caratterizzare il dinamismo culturale dell'Antichità classica grazie alla sintesi di due delle sue figure mitiche – quella apollinea che incarna lo spirito e la ragione e quella dionisiaca che incarna l'entusiasmo e le esigenze dei sensi – così Spengler propose di vedere in Faust l'archetipo della fuga in avanti dell'uomo occidentale, travolto dalla corsa infernale al progresso tecnologico, del quale sarebbe più schiavo che padrone. L'espressione «uomo faustiano», impiegata per caratterizzare l'uomo occidentale moderno, avrebbe fatto scuola.

In quello stesso periodo, Ferruccio Busoni (1866-1924) lavorava alla composizione di un *Doktor Faust* il cui pessimismo, benché nutrito da Schopenhauer (*Il mondo come volontà e rappresentazione*, 1818), fa senz'altro pensare a Spengler. A somiglianza di Goethe, Busoni aveva rimeditato per tutta la vita il soggetto, scrivendo lui stesso un libretto originale che si ispirava sia a Goethe sia al Faust popolare delle marionette della sua infanzia. Come egli stesso avrebbe sottolineato, non si trattava del Faust dipinto da Goethe, ma era scritto nella lingua di Goethe. Se sul piano dell'intreccio dominano i riferimenti al teatro delle marionette, si ritrovano effettivamente nell'opera di Busoni diversi temi goethiani, come quello della donna sedotta e abbandonata con il suo bambino; non Margherita, ma la duchessa di Parma (come appunto nei canovacci delle marionette). Senza dannazione né redenzione, questo *Doktor Faust* profondamente pessimista termina con la morte di un Faust vecchio, impotente a influire sul proprio destino e rassegnato a fare largo alle giovani generazioni, sottomettendosi a quella che, prima di morire, definisce «la Volontà Eterna».

Noto soprattutto come virtuoso di pianoforte, oltre che per le sue trascrizioni pianistiche dell'opera bachiana, Busoni fu anche saggista di una certa influenza (Varèse, per esempio, si richiamerà alle sue idee); in veste

di compositore, come diversi suoi colleghi del primo Novecento, cercava un'alternativa al romanticismo praticato in Germania dai post-wagneriani come Richard Strauss, e in Italia dal Verismo alla Puccini. Nel 1907 Busoni pubblica un saggio intitolato *Abbozzo di una nuova estetica musicale*, nel quale caldeggia fra l'altro l'emancipazione della tonalità. Rifiuterà però di trarne le premesse di una nuova maniera musicale, come stava invece incominciando a fare Arnold Schönberg. Busoni proporrà piuttosto una sorta di neoclassicismo volto a operare una sintesi di tutti i tesori stilistici accumulati dalla musica europea nel corso della sua storia.

Il suo *Doktor Faust* ne fornisce la dimostrazione forse più convincente. Ad esempio, nella scena del patto col diavolo alla fine del secondo prologo, quando Faust esita ad apporre la sua firma, gli echi di una messa provenienti da una chiesa vicina (idea tratta dal *Faust* di Goethe) ripropongono una sorprendente sintesi dei principali stili liturgici succedutisi nel corso della storia. Un Credo esordisce in *cantus firmus* medievale per subire poi un trattamento contrappuntistico evocante l'epoca d'oro della polifonia rinascimentale; segue un Gloria nello stile monumentale protrattosi dagli esordi del Barocco sino alla fine del Romanticismo, e l'Alleluia conclusivo è chiaramente ispirato all'*In Paradisum* del *Requiem* di Fauré (1887), modello di quella *piété française* che verso la fine del secolo aveva inteso reagire contro gli eccessi del monumentalismo precedente.

Busoni morì nel 1924, prima di riuscire a completare il suo *Faust*. Ultimata da Philipp Jarnach, l'opera fu portata sulle scene l'anno seguente, ottenendo appena un successo di stima, tanto che fu rappresentata solo quattro volte. Nei dodici mesi seguenti il mondo dell'opera avrebbe assistito al debutto della *Turandot*, ultimo melodramma di Puccini e canto del cigno della grande tradizione lirica; a quello del *Wozzeck*, opera prima di Alban Berg e prima grande opera a fare *tabula rasa* della tonalità e dell'armonia. Fra la tradizione, rappresentata da *Turandot*, e la rivoluzione radicale proposta da *Wozzeck*, il *Doktor Faust* di Busoni rappresentava un'alternativa che all'epoca del suo esordio passò per così dire inavvertita. Ma già dalla prima registrazione, avvenuta nel 1970 con Dietrich Fischer-Dieskau nel ruolo del protagonista, e nel solco del «polistilismo» propugnato dai cosiddetti compositori «post-moderni» come Alfred Schnittke, Busoni comincia a essere percepito come un precursore e a poter contare su un proprio pubblico.

Con la loro interpretazione pessimistica che mette in forse la visione positivista e idealizzata del Faust goethiano, *Il tramonto dell'Occidente* di Spengler e il *Doktor Faust* di Busoni segnano in qualche modo la fine del capitolo ottocentesco nella storia del mito di Faust, inaugurando contemporaneamente quello del xx secolo.

Adolf-Altenberg, G.

- 1960 *La storica figura del Doctor Faust ed il motivo faustiano nelle letterature europee*, Marzorati, Milano.

Andrews, W. P.

- 1968 *Goethe's Key to Faust*, Kennikat Press, Port Washington N. Y.; 1^a ed. Houghton Mifflin, Boston - New York 1913.

Anonimo

- 1970 *Das älteste Faustbuch: Wortgetreuer Abdruck der editio princeps des Speis'schen Faustbuches vom Jahre 1587*, Radopi, Amsterdam.

Anonimo

- 1970 *L'Histoire du Docteur Faust de 1587*, Les Belles Lettres, Paris.

Busoni, F.

- 1907 *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst*, Schmidt, Trieste (trad. it. in Id., *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e sulle arti*, Il Saggiatore, Milano 1977, pp. 39-72).

Butler, E. M.

- 1952 *The Fortunes of Faust*, Cambridge University Press, Cambridge.

Citati, P.

- 1970 *Goethe*, Mondadori, Milano.

Dabezies, A.

- 1972 *Le Mythe de Faust*, Colin, Paris.

Dahlhaus, C.

- 1980 *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Athenaion, Wiesbaden (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, La Nuova Italia, Firenze 1990).

Dent, E. J.

- 1933 *Ferruccio Busoni, a Biography*, Oxford University Press, Oxford; ed. in facsimile Eulenburg Books, London 1974.

Eckermann, J. P.

- 1836-38 *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, 3 voll., Tempel, Leipzig (trad. it. *Colloqui con il Goethe*, a cura di G. V. Amoretti, Utet, Torino 1957).

Ferchault, G.

- 1947 *Faust, une légende et ses musiciens*, Larousse, Paris.

Goethe, J. W.

- 1965 *Faust*, Einaudi, Torino.

Faust I

- 1808 J. W. Goethe, *Faust. Eine Tragödie*, Cotta, Tübingen.

Faust II

- 1832 J. W. Goethe, *Faust. Die Tragödie zweiter Teil in fünf Akten*, in Id., *Nachgelassene Werke (Gesammelte Werke)*, vol. XLII, Cotta, Stuttgart-Tübingen, 1832-42).

Grabbe, C. D.

- 1996 *Don Juan et Faust*, Théâtre de Gennevilliers, Gennevilliers.

Grim, W. E.

1988 *The Faust Legend in Music and Literature*, 2 voll., Edwin Mellen Press, Lewin-
ston N.Y.

Henning, H.

1963 *Faust in fünf Jahrhunderten*, Verlag Sprache und Literatur, Halle.

Kelly, J. W.

1976 *The Faust Legend in Music*, Information Coordinators, Detroit.

Kierkegaard, S.

1843 *Enten-eller: et livs-fragment*, 2 voll., Reitzel, Copenaghen (trad. it. *Aut-Aut. Estetica ed etica nella formazione della personalità*, Mondadori, Milano 1993).

Klinger, F. M.

1978 *Fausts Leben, Thaten und Höllenfahrt* (1791), Niemeyer, Tübingen.

Lenau, N.

1996 *Faust* (1835), Parole d'Aube, Vénissieux.

Marlowe, C.

1604 *The Tragical History of Doctor Faustus*, s.e., London; nuova ed. in *Doctor Faustus*, a cura di M. Keefer, Broadview Press, Calgary 1991 (trad. it. *La tragica storia del dottor Faust*, Laterza, Bari 1907).

Mies, F.

1994 *Faust ou l'Autre en question. Dieu, le mal, la femme*, Presses universitaires de Namur, Namur.

Newman, E.

1905 *Faust in Music*, in Id., *Musical Studies*, Lane, London, pp. 71-103; nuova ed. Haskell House, New York 1969.

Nietzsche, F.

1872 *Die Geburt der Tragödie*, Fritzsche, Leipzig; nuova ed. Goldman, München 1999 (trad. it. *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1995).

Spengler, O.

1918, 1922 *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 2 voll., Beck, München (trad. it. *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1981).

Faust nella musica.

Prospetto cronologico (tratto da Kelly 1976).

Melodrammi.

1784 Müller, Wenzel (1767-1835): *Doktor Faust*.

1787 Walter, Ignaz (1759-1822): *Doktor Faust*.

1796 Kauer, Ferdinand (1751-1831): *Das Faustrecht in Thüringen*.

1799 Lickl, Georg (1769-1843): *Leben, Thaten und Höllenfahrt des Doktor Faust*.

1814 Valente, G.: *Fausto*, melodramma italiano.

- 1816 Spohr, Louis (Ludwig; 1784-1859): *Faust*.
 1816 Strauss, Joseph (1793-1866): *Fausts Leben und Thaten*.
 1825 Roliszczek: *Twardowski (Faust)*.
 1825 Bishop, Henry Rowley (1786-1855): *Faustus*.
 1831 Bertin, Louise-Angélique (1805-77): *Fausto*.
 1831 Werstowsky, Alexis (1799-1862): *Pan Twardowski*.
 1832 Lindpaitner, Peter Joseph von (1791-1856): *Faust*.
 1832 Kugler, V. (1802-?): *Faust*.
 1834 Pellaert, Baron Von (1793-1876): *Faust*.
 1835 Hennebert, Porphire (1806-84): *Faust*.
 1836 Gordigiani, Luigi (1806-60): *Il Fausto*.
 1836 Rietz, Julius (1812-77): *Faust*.
 1837 Raimondi, P. (1786-1853): *Il Fausto arrivo*.
 1847 Gregoir, É.-G.-J. (1822-90): *Faust*.
 1853 Conti, Carlo (1796-1868): *Mefistofele*.
 1859 Gounod, Charles (1818-93): *Faust*.
 1868 Boito, Arrigo (1842-1918): *Mefistofele*.
 1880 Zajc Ou Zaitz, G. Von (1832-1914): *Twardowski (Faust)*.
 1886 Bandini, Primo (1857-1929): *Fausta*.
 1887 Zöllner, Heinrich (1884-1941): *Faust*.
 1909 Brüggeman, Alfred (1873-1944): I. *Faust*; II. *Faust und Gretchen*; III. *Faust und Helena*; *Faust's Verklärung*. Trilogia.
 1925 Busoni, Ferruccio (1866-1924): *Doktor Faust*.

Opere non datate.

- Cordella, Giacomo (1783-1847): *La Faustina*.
 Freitas-Gazul, Francisco (1842-?): *A Damnação do Fausto*. D'après Berlioz.
 Lachner, F. (1803-90): *Faust*.
 Meyer, Carl H. (1784-1837): *Faust*. Dalla tragedia di A. Klingemann.
 Ruta, Michele (1827-90): *Faust*.

Opere corali e sinfoniche.

- 1809 Dunkel, Friedrich: *Doktor Faust*. Balletto.
 1828 Reuner, Carl (1778-1830): *Faust*. Balletto.
 1829 Berlioz, Hector (1803-69): *Huit scènes de Faust, tragédie de Goethe*, op. 1.
 1831 Hiller, Ferdinand (1811-85): *Ouverture zu Goethe's Faust*.
 1831 Wagner, Richard (1813-83): *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*.
 1833 Adam, Adolphe (1803-56): *Faust* - Balletto.
 1833 Loewe, Carl (1796-1869): *Die erste Walpurgisnacht*.
 1833 Mendelssohn, Félix (1809-47): *Die erste Walpurgisnacht*.

Oratorio per coro e orchestra.

- 1839-40 Wagner, Richard (1813-83): *Eine Faust-Ouvertüre*.
- 1846 Berlioz, Hector (1803-69): *La Damnation de Faust. Légende dramatique*.
- 1846 Cohen, Henri (1808-69): *Faust et Marguerite, poème lyrique*.
- 1847 Mendelssohn, Fanny (1805-47): *Chöre zum zweiten Theil von Goethes Faust*.
- 1848 Panizza, Giacomo (1804-60): *Faust. Ballo fantastico*.
- 1850 Waldmüller, Ferdinand (1816-?): *Faust. Ballet fantastique*, op. 79.
- 1854 Pierson, Henry Hugh (1816-73): *Music for the Second Faust*. Per solisti, coro e orchestra.
- 1854 Pugnì, Cesare (1810-70): *Faust. Ballet fantastique*.
- 1857 Liszt, Franz (1811-86): *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern*.
- 1857 Ronzani, Domenic: *Faust. A Fantastic Ballet in Three Acts and Ten Tableaux*.
- 1862 Liszt, Franz (1811-86): *Zwei Episoden aus Lenaus Faust*.
- 1862 Schumann, Robert (1810-56): *Szenen aus Goethes Faust für Solostimmen, Chor und Orchester*.
- 1864 Rubinštejn, Anton (1829-94): *Faust. Ein musikalisches Characterbild für großes Orchester*, op. 68.
- 1869 Eeden, Jan Van Den (1842-1917): *Fausts laatste nacht*. Cantata per baritono e orchestra.
- 1872 Dachauer, Louis (1837-78): *Faust, symphonische Dichtung für Soli, Chor und Orchester*.
- 1872 Roda, Ferdinand Von (1818-76): *Faust, Musikdrama nach Goethes Dichtung für Concert-Aufführung*.
- ca. 1875 Litolff, Henry Charles (1818-91): *Scenen aus Goethes Faust, mit Orchester*, op. 60. Oratorio per solisti, coro e orchestra.
- 1875 Raspe, Dr.: *Symphonie nach Motiven aus Goethes Faust*.
- 1880 Mihalovitch, O. P. J. (1842-1929): *Eine Faust-Phantaisie für grosses Orchester*.
- 1882 Heidingsfeld, Ludwig (1854-1920): *Triumph-Sinfonie über Fausts Rettung (mit Bezug auf die Goethesche Tragödie)*.
- 1890 Geisler, Paul (1856-1919): *Walpurgisnacht*.
- 1905 Berger, Wilhelm (1861-1911): *Euphorion Oratorium*, op. 74. Oratorio dal Faust II di Goethe.
- 1910 Mahler, Gustav (1860-1911): *8. Symphonie (Symphonie der Tausend)*.
- 1910 Rabaud, Henri (1873-1949): *La Procession Nocturne. Poème symphonique d'après Lenau*, op. 6.
- 1911 Streicher, Theodor (1874-1940): *Szenen und Bilder aus Goethes Faust*. Per baritono, cori e orchestra.
- 1913 Boulanger, Nadia (1893-1918): *Faust et Hélène*. Cantata.
- 1913 Delvincourt, Claude (1888-1954): *Faust et Hélène*. Cantata.
- 1915 Foerster, Adolph (1854-1927): *Prelude to Goethe's Faust*.

Opere non datate in ordine alfabetico.

Bierey, Gottlob (1772-1840): *Ouvertüre zu Faust von Klingemann*.

Draeseke, Felix (1835-1913): *Österszene nach Goethes Faust*, op. 39.

Grönland, Peter (1761-1825): *Die erste Walpurgisnacht*.

Heidingsfeld, Ludwig (1854-1920): *Faust*. Poema sinfonico.

Hirschbach, Hermann (1812-88): *Fausts Spaziergang. Fantaisie für Orchester*, op. 27.

Mayer, Emilie (1821-83): *Faust Ouvertüre*, op. 46 (für großes Orchester).

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864): *Die Kirchenszene des ersten und das Hosiana der Cherubin des zweiten Theils aus Goethes Faust*. Manoscritto.

Mojsisovics, Roderich Von (1877-1953): *Chorus mysticus*, op. 24. Oratorio per due soprani, contralto, due cori e orchestra.

Minchejmer, Adam (1831-1904): *Mistrz Twardowski (Maestro Faust)*. Poema sinfonico.

Schule, Karl: *Faust Ouvertüre*, op. 8.

Taubert, Wilhelm (1811-91): *Ouvertüre zu Goethes Faust*.

JAN STĘSZEWSKI

Slavismo musicale. Realtà, ipotesi o illusione?

1. Premessa.

1.1. Dove non si scrive di slavismo musicale.

Il problema dello "slavismo" musicale non è trattato dalle enciclopedie, neppure dalle più recenti e ampie, come quella curate da S. Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o da L. Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Non ne parlano neppure opere più sintetiche, come quelle curate da E. Bücken, *Handbuch der Musikwissenschaft*, da C. Dahlhaus *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, o da T. Rice, J. Porter e Ch. Goertzen, *The Garland Encyclopedia of World Music*. Si potrebbe certamente immaginarne il motivo ma non credo che ne valga la pena.

1.2. "Slavismo" musicale.

Il tema centrale del presente saggio prende in considerazione due componenti. L'ambito della prima denominazione è più ampio e allude alla cultura in senso lato, ma è circoscritto dal più esatto aggettivo "musicale". La musica, come è noto, è un attributo dell'uomo e di tutte le società umane al mondo, e dunque è possibile annoverarla tra i fenomeni universali. Nell'uso del termine "musica" in varie società, culture ed epoche, sono sempre implicite distinzioni e diversificazioni, più o meno chiare, che caratterizzano i processi culturali e le ricerche ad essi dedicate. È sempre possibile inscrivere la musica in aree concentriche, dalla più piccola unità fino alle zone più ampie: la musica di gruppi locali, etnici, della regione, della nazione, del paese, del continente.

Rispetto alla musica in generale, la sfera dello "slavismo" distingue dunque sistematicamente la musica in qualche modo connessa con gli slavi. È evidente che la distinzione qui proposta ha un carattere formale, non poggia su argomenti musicali, ma per così dire geografici, e quindi può, ma non necessariamente deve, correlarsi con determinate qualità musicali che potrebbero caratterizzarla come un suo comune denominatore.

Sorge dunque il quesito più importante: le ricerche e le convinzioni diffuse sono davvero in grado di distinguere la musica slava per qualche precisa caratteristica tecnica, o per un elemento spirituale o per un carattere,

sufficientemente evidenti da giustificare la sua differenziazione da altre musiche? O forse si può giungere alla definizione di musica slava e di slavismo musicale anche per qualche altra via? La prima difficoltà sorge dalla genericità della denominazione: *slavismo musicale* è un'idea molto generica, forse possibile da pensare, ma enormemente difficile da precisare nelle sue concrete designazioni e da motivare nelle sue origini.

Hans Vaihinger, filosofo tedesco della fine del XIX secolo, definiva «finzione» tutto ciò che risiede solo nel pensiero, che non corrisponde alla realtà: in particolare sarebbero finzioni quasi tutte le concezioni generali e molte teorie scientifiche (*Die Philosophie des Als Ob*, 1911) [cit. in Tatarkiewicz 1959]. Anche il concetto generale di *slavismo* potrebbe appartenere a quest'area, e in effetti in qualcuno [cfr. Elschek 1981] ha espresso dubbi e scetticismo sulla possibilità di definirlo. Tanto più che concetti di questo tipo vengono motivati e manipolati ideologicamente, sono gravati da connotazioni soggettive che vanno al di là delle possibilità di una denotazione precisa.

1.3. Lo slavismo musicale nelle sue parti.

Nell'ambito dello slavismo musicale è possibile tuttavia distinguere musiche più specifiche, e queste concezioni – riferite ad esempio a musiche russe o polacche – risultano meglio definibili, poiché comunemente si avvalgono di richiami al folclore musicale locale, a tradizioni musico-culturali specifiche, a simboli nazionali presenti nella musica vocale, vocale-strumentale, strumentale e anche in quella a programma.

2. Dalla storia degli slavi.

2.1. Etnogenesi e tipogenesi.

La provenienza dell'etnonimo "slavi" non è chiara, ma prevale l'opinione che esso sia di radice linguistica slava. Anche l'etnogenesi e la topogenesi degli slavi sono oggetto di controversie [cfr. Kwilecka 1980]. Gli studiosi ammettono tuttavia che gli slavi appartengano a gruppi di popoli indoeuropei e che abbiano avuto origine dalla comunità baltico-slava nel terzo-secondo millennio prima della nostra era, non senza qualche amalgama con altre popolazioni e culture non indoeuropee. Alla metà del primo millennio gli slavi costituivano un insieme linguistico e culturale.

2.2. Migrazioni, contatti e differenziazioni.

Da quell'epoca, per svariati motivi i territori degli slavi andarono gradualmente modificandosi a causa di espansioni e moti migratori, ad esem-

pio in direzione sud (v, vi sec.). Si formarono allora anche le premesse dell'odierna differenziazione linguistica e culturale degli slavi (anche se quest'ultima è meno univocamente definibile), che si divisero – a esclusione dei gruppi minori – in slavi orientali (russi, bielorusi, ucraini), occidentali (polacchi, cechi, slovacchi, lusaziani) e meridionali (bulgari, serbi, croati, montenegrini, sloveni, slavi macedoni). Essi popolano un immenso territorio europeo, senza contare le terre in cui vivono gli slavi in diaspora, come le minoranze nazionali presenti ad esempio in Siberia e nelle due Americhe.

2.3. Cristianizzazione, islamizzazione, migrazione carpatica.

Tra i fatti rilevanti che hanno determinato la frattura culturale degli slavi già dagli albori della loro storia documentata, si annovera la loro appartenenza al cristianesimo orientale (ortodosso) e a quello occidentale (cattolico). Dal ix secolo l'ortodossia dipendente da Costantinopoli fu assunta dagli slavi orientali e da parte degli slavi meridionali (bulgari, serbi, macedoni), e vi furono anche tentativi di cristianizzazione ortodossa di altri gruppi di slavi [Mokry 1966]. Dal ix e x secolo la maggior parte degli altri slavi rimase legata a Roma. Infine ebbe un'importanza essenziale per la formazione della cultura e della musica degli slavi meridionali dal tempo della conquista e dell'occupazione dei turchi (dal xv secolo fino al 1821), l'islamizzazione dei Balcani.

Nella cultura della zona carpatica esercitarono un certo ruolo le cosiddette migrazioni pastorizie valacche (xiii-xviii sec.), che raggiunsero i territori slavi dai Balcani, attraverso i Carpazi, e gradualmente subirono la slavizzazione nelle regioni slovacche, ceche e polacche, conservando tuttavia tracce di elaborazioni culturali originarie (ad esempio strumenti musicali e danze popolari in Ucraina, in Huculszczyzna, in Polonia, nei Beskidi e nel Podhale [cfr. Elschekova 1981; Gasparikowa 1980].

2.4. Connessioni culturali e contesti politici.

Nell'ambito della cultura popolare gli slavi ebbero dunque molteplici contatti con altri popoli e si mescolarono con altre nazioni (ad esempio con i lituani, i tedeschi, gli ungheresi, i rumeni, gli albanesi, i greci), ma anche con popolazioni diverse (ad esempio con immigrati ebrei, armeni, turchi, tartari). Nell'ambito della cultura musicale alta, in tempi diversi (prima i cechi, i polacchi, gli sloveni, poi i bulgari e i serbi) gli slavi allacciarono gradualmente contatti con l'intera Europa [Czekanowska 1995] e col mondo. Le tracce originarie di quei contatti sono costituite dai libri liturgici e dalle composizioni musicali a più voci a partire dall'*organum* [Feicht 1967].

Un ruolo fondamentale nella storia degli slavi, nella loro cultura e nella consapevolezza della loro identità, fu giocato anche dalle vicende politiche,

e in particolare dalle situazioni di sottomissione, come quella turca nei Balcani, o dagli smembramenti della Polonia dalla fine del XVIII secolo fino al 1918, situazioni che destarono e rinforzarono la coscienza dell'appartenenza a un paese e infine motivarono il sorgere delle scuole nazionali in musica.

2.5. L'unità culturale slava e le caratteristiche della musica.

Le determinanti circostanze appena citate non favorirono il rinsaldarsi dell'originaria comunità culturale, anche musicale, degli slavi, ma contribuirono piuttosto alla sua differenziazione e, per circa un millennio, coinvolsero gli slavi nell'ambito delle trasformazioni della musica professionale europea. Non possiamo dunque meravigliarci se i processi storici non hanno favorito il "naturale" senso di identità della comunità slava e la "naturale" conservazione di un comune idioma musicale.

Tuttavia, per la definizione della specificità della musica slava o per l'identificazione di un possibile "slavismo" musicale, la comune genesi degli slavi in tempi remoti e la loro antica lingua comune sono talora divenuti, in modo più o meno esplicito, un "nocciolo duro" teorico, un *hard core* [Lakatos 1970] e un punto di partenza per le riflessioni sull'originaria – o anche posteriore – comunanza musicale degli slavi. È in ciò compresa anche la tacita tesi che esista una sorta di parallelismo fra alcuni settori della cultura, musica compresa, e i destini delle lingue slave, e che dalle affermazioni dei linguisti si possano attingere conoscenze sulle migrazioni degli slavi, sulle loro produzioni culturali, sulle epoche dei vari avvenimenti e così via. E ciò particolarmente in quei settori che dispongono di scarse fonti proprie, come la cultura spirituale e quella musicale.

Altre ipotesi, come ad esempio quella sulle caratteristiche biologiche e psicologiche (in ultima istanza razziali) degli slavi e della loro musica, ebbero un ruolo minore, anche se trovarono spazio nella etnomusicologia tedesca dei primi decenni del XX secolo. Tale interpretazione si manifestò in qualche misura anche nelle interpretazioni della musica colta.

3. *Processo di formazione delle musiche etniche e nazionali etero-stereotipiche. L'esempio della Polonia.*

La pratica artistica spesso precede le riflessioni della ricerca. Così, in tempi a noi più vicini e meglio documentati, le differenziazioni musicali di tipo nazionale e popolare che da tempo vigevano in Europa suscitarono in un primo momento l'interesse dei musicisti e poi dei teorici. Entro la prima metà del XVI secolo, apparvero in diverse raccolte notate (per organo, per liuto e altre) e in trattati musicali, danze fornite di denominazioni etniche, anche slave. I ritmi di quelle danze sono spesso indizio di tratti ca-

ratteristici di nazioni e gruppi regionali. Tali ritmi probabilmente rispecchiavano dei fatti concreti, ma resta aperta la questione se e in che misura essi fossero rappresentativi di reali tradizioni musicali.

Per quanto riguarda la Polonia esiste un etero-stereotipo della “polonesità” musicale, o per meglio dire uno stereotipo di musica polacca visto con occhi non polacchi: fu concepito e formulato probabilmente in area tedesca, e inizialmente il ruolo più importante in questo ambito lo ebbero i ritmi di mazurka [Stęszewski 1995]. Fonte di tale stereotipo-icona furono, casualmente o arbitrariamente scelti, i modelli delle danze nazionali e popolari dominanti nella Polonia centrale. Gli etero-stereotipi di questo genere si diffusero velocemente, si radicarono nella pratica musicale e furono utilizzati sia nella musica nazionale e popolare [Ramsten 2003], sia nelle opere dei compositori “colti”: tra gli esempi più illustri basti ricordare Telemann, Bach, Musorgskij e Čajkovskij [Simon 1916]. Processi simili si svolsero anche nei confronti di altre nazioni slave. Gli stereotipi gradualmente si consolidarono, col risultato di accentuare i particolarismi musicali della cultura europea, piuttosto che condurre alla formazione di autentici simboli di “slavismo”.

4. *Illuminismo, folklore, storicismo. Gli inizi degli studi sulla musica slava.*

Tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, sotto l'influenza delle idee di *Volksgeist* formulate da Herder [Suppan 1989] e di altre tendenze provenienti dalla cultura illuministica [Cocchiara 1952], sorse in vari paesi la necessità di una ricerca delle comuni radici storiche degli slavi. Avrebbero avuto qui un ruolo importante la cultura popolare e il folklore nelle sue espressioni verbali e musicali, inteso come “scrigno” di valori provenienti dalla preistoria slava (come si legge in una lettera di J. Llewel pubblicata a Cracovia nel 1802). Iniziò a quel tempo anche un periodo di intenso collezionismo delle cosiddette “antichità slave” conservate nella memoria collettiva del popolo; si fecero anche i primi raffronti interetnici di canti popolari e di musica modellati sulla linguistica comparata [Kolberg 1865; Zalesski 1833] come ipotesi dell'esistenza di un'originaria matrice musicale.

In relazione al repertorio delle melodie nuziali, Kolberg scrisse:

In tutte quelle musiche, così come nelle parole, si possono scorgere alcuni antichi modelli che, nonostante l'adattamento della melodia a nuovi testi poetici e nonostante possibili aggiunte melodiche, sono come essenze o radici quasi coperte dal muschio della vetustà. Da tempo immemorabile essi sono stati conservati e si sono ramificati su vasta scala. Tali modelli istituiscono una sorta di sonorità comune analoga a quella che i suoni della lingua istituiscono nel linguaggio [1865, p. 9].

Kolberg scorge inoltre somiglianze tonali di quella musica popolare con le scale greco-antiche. Tutto ciò risvegliò la speranza di poter ricostruire il modello di una cultura pre-slava, e di poter ricavare anche del materiale utile alla definizione dello slavismo, così come alla creazione di una musica nazionale.

Ricerche posteriori espressero dubbi su quelle supposizioni e su quelle speranze: esse provarono che fra quei canti, quelle danze e quegli strumenti esistevano forti differenze in tradizioni slave diverse [Brăiloiu 1952 *versus* Panoff 1929; Moszyński 1939; Muszkalska 1999], ma infine confermarono anche, in alcuni ambiti, la parziale esattezza delle precedenti intuizioni [Czekanowska 1995; Stęszewski 1995]. Un'altra prospettiva degna di attenzione è stata proposta da Walter Wiora [1953], che indica forme di unità di tipo dialettico e forme di eterogeneità nelle tradizioni musicali orali europee.

Alcuni studiosi tedeschi hanno provato a introdurre forme di categorizzazione nelle tradizioni musicali popolari europee [ad esempio Danckert 1939] e nella musica colta [ad esempio Moser 1960]. Danckert, avvalendosi della citata teoria sulla lingua degli slavi come *hard core*, ma riconoscendo anche forme di polarizzazione presenti in quelle tradizioni musicali, divide gli slavi in orientali, occidentali e meridionali, ed esamina il canto popolare delle singole nazioni all'interno di questa cornice. Le sue categorie analitiche poggiano sulla teoria della categorizzazione psicologica delle nazioni di O. Rutz. Si tratta di tre ambiti musicali che caratterizzano le specie melodiche (*Azsendenz-, Deszendenz- e Schwebemelos*). Danckert riunisce, attraverso queste caratteristiche non verbali, le espressioni musicali delle singole nazioni che le crearono, le presero in prestito o le rielaborarono. Come è noto, tuttavia, questo tipo di teorie si caratterizza per una particolare fraseologia metaforica il cui legame con la materia musicale non si presta a significati univoci. Di simili inafferrabili e psicologiche metafore per la caratterizzazione della musica slava (*Nationes slavicae*) si serve Hans Joachim Moser [1960].

È curioso come alcune caratteristiche generali degli slavi siano menzionate fin dalle prime relazioni dei viaggiatori che vennero in contatto con essi. Ad esempio Procopio di Cesarea scrive nel VI secolo della nostra era: «Tutti usano una lingua – nemmeno le forme dei corpi li differenziano [...]. La loro mente semplice non conosce né malvagità né falsità». Tuttavia l'imperatore Mauritius caratterizza così gli slavi nel VII secolo: «Non ascoltano nessun ordine, litigano continuamente tra di loro e si odiano». Widukind di Korwei (*Res gestae Saxonicae*) scrive nel X secolo: «Un popolo questo, duro e laborioso, avvezzo ai più ignobili cibi». In queste prime relazioni appaiono anche informazioni sugli strumenti musicali usati dagli slavi (tra gli altri quelli a corde). Nella letteratura tedesca del XX secolo si può intravedere, più o meno sottointeso o più o meno leggibile, un certo razzismo

biologico e psicologico, particolarmente esplicito nei lavori di Danckert [Konieczny 1934].

5. *Scuole nazionali nella musica slava. Funzione simbolica del valore estetico.*

Dalla fine del XVIII secolo nelle opere dei compositori slavi, in particolare nei generi destinati al teatro musicale, volentieri e di proposito si citavano melodie originali e stilizzate e ritmi del folklore locale, come fattori capaci di caratterizzare indirettamente la natura "slava". Così nacquero le opere popolari-nazionali polacche (ad esempio quelle di M. Kamieński, J. Elsner, K. Kurpiński e più tardi di S. Moniuszko), russe (di M. Sokołowski, E. I. Fomin, e più tardi di M. Glinka, S. Dargomyžskij, A. Borodin, M. Musorgskij, P. Čajkovskij, N. Rimskij-Korsakov), ceche (ad esempio di B. Smetana e di A. Dvořák) e slovene (ad esempio di J. Župan). Intenzioni simili ispirarono le opere di compositori posteriori come Janáček, Stravinskij e Szymanowski.

Anche se fino ad ora non sono stati avviati studi in questo ambito è possibile affermare che nei processi di semantizzazione nazionale dei diversi tipi di musica e dei modi della loro ricezione abbia avuto un'importanza fondamentale il valore attribuito ai compositori: da esso sembra dipendere il sorgere delle convenzioni nazionali. Indicativo è tuttavia l'esempio di Fryderyk Chopin, che evitò di parlare della musica polacca nazionale e popolare, anche se molta parte della sua opera contiene un'impronta o un "tono" nazionale, seppure difficile da indicare analiticamente. La sua musica, però, è diventata nella convinzione generale il modello della "polonesità". Questo quasi metafisico modello, secondo la tesi formulata da Władysław Stróżewski [1994], è divenuto, assai più di quello di altri compositori contemporanei, il simbolo tipico del carattere musicale "polacco". Il compositore e musicologo Zygmunt Mycielski soleva dire: «Chopin ha inventato la musica polacca».

Un appoggio alle ideologie "slavistiche" fu offerto dal cosiddetto panslavismo. Il termine formale apparve in lingua ceca nel 1826 e fu confermato anche più tardi, come avvenne a Praga al Congresso Slavo del 1848. Solo il pericolo della sua strumentalizzazione da parte della Russia risvegliò l'avversione dei paesi slavi minori.

6. *Conclusioni*

Il tema dello slavismo musicale continua a essere un'importante sfida per gli studiosi: non si può chiudere la questione semplicemente con una

più o meno approfondita falsificazione delle ricerche tradizionali realizzate sino ad ora in questo campo. Sono necessarie nuove ipotesi e migliori strumenti di analisi. È verosimile pensare che gli studi verteranno su due binari congiunti: da una parte la ricerca sulle intenzioni creative dei compositori e sugli strumenti di linguaggio da essi utilizzati, dall'altra la ricerca sulla collocazione di questo tema nelle categorie estetiche e storiografiche disponibili.

Brăiloiu, C.

- 1952 *Le Rythme aksak*, Paillart, Abbeville; ora in *Opere*, a cura di E. Comisel, Editura musicala a uniunii compozitorlor din Republica Socialista Romania, Bucarest 1967, vol. I, pp. 235-79.

Cocchiara, G.

- 1952 *Storia del folklore in Europa*, Einaudi, Torino; nuova ed. 1971.

Czekanowska, A.

- 1972 *Ludowe melodie wąskiego zakresu w krajach słowiańskich. Przegląd dokumentacji źródłowych, próba klasyfikacji metoda taksonomii wrocławskiej* [«Melodie popolari della ristretta cerchia dei Paesi slavi. Rassegna delle documentazioni originali, prova di classificazione del metodo della tassonomia di Wrocław»], Polskie Wydawn, Kraków.
- 1995 (a cura di), *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian* [«Il retaggio europeo della cultura popolare polacca nel tempo dei mutamenti»], Musica Iagellonica, Kraków.

Danckert, W.

- 1939 *Das europäische Volkslied*, Bard, Berlin.

Einstein, A.

- 1958 *Nationale und universale Musik, neue Essays*, Pan-Verlag, Zürich.

Elschek, O.

- 1981 *Slawische Musik - der Begriff und seine Deutung*, in R. Pečman (a cura di), *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu: hudebně-vedné sympozium, Brno 9.10. - 13.10.1978* (*Music of the Slavonic Nations and its Influence upon European Musical Culture: Musicological Symposium Brno 9.10. - 13.10.1978*), Česká hudební společnost, Brno.

Elschekova, A.

- 1981 (a cura di), *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpathen und auf dem Balkan*, Veda, Bratislava.

Feicht, H.

- 1967 *Muzyka u Słowian* [«Musica e Slavi»], in W. Kowalenko e G. Labuda (a cura di), *Słownik starożytności słowiańskich* [«Dizionario delle antichità slave»], vol. III, Ossolineum, Wrocław.

Gasparikowa, V.

- 1980 (a cura di), *Interetnické vzťahy vo folklóre karpatskej oblasti* [«Rapporti interetnici nel folklore della regione carpatica»], Veda, Bratislava.

Karbusicky, V.

- 1986 *Grundriß der musikalischen Semantik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.

Kolberg, O.

- 1865 *Lud, jego zwyczaje, sposób życia, mowa, podania, przysłowia, obrzędy, gusła, zabawy, pieśni, muzyka i tańce* [«Il popolo. Costumi, modi di vivere [...] canti, musica e danza»], serie I, Jana Jaworskiego, Sandomierz (Warszawa).

Konieczny, F.

- 1934 *O wielości cywilizacji* [«Sulla molteplicità della civilizzazione»], s.e., Kraków; nuova ed. Wydaw. WAM, Ksieza Jezuici, Kraków 1996 (trad. ingl. *On the Plurality of Civilisations*, Polonica Publications, London 1962).

Kwilecka, I.

- 1980 (a cura di), *Etnogeneza i typogeneza Słowian* [«Etnogenesi e tipogenesi degli Slavi»], Państwowe Wydawn. Nauk, Warszawa-Poznań.

Lakatos, I.

- 1970 *Falsification and the methodology of scientific research programs*, in I. Lakatos e A. Musgrave (a cura di), *Criticism and the Growth of Knowledge. Proceedings of the International Colloquium in the Philosophy of Science*, Bedford, 1965, Cambridge University Press, London, pp. 91-196.

Margolis, J.

- 1999 *What, after all, is a Work of Art?*, Pennsylvania State University, University Park Pa.

Mokry, L.

- 1966 (a cura di), *Anfänge der slavischen Musik*, Verlag der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Bratislava.

Moser, H. J.

- 1960 *Die Tonsprachen des Abendlandes. Zehn Essays als Wesenskunde der europäischen Musik*, Mberseburger, Berlin.

Moszyński, K.

- 1939 *Taniec, muzyka, instrumenty* [«Danza, musica, strumenti»], in *Kultura ludowa Słowian* [«Cultura popolare degli Slavi»], II. *Kultura duchowa* [«Cultura spirituale»], quaderno 2, Akademja Umiejetno'ci, Kraków, Polska, pp. 1103-346 (vol. I, 1929).

Muszkalska, B.

- 1999 *Tradycyjna wielogłosowość wokalna w kulturach basenu Morza Śródziemnego* [«Tradizione polifonica vocale nelle culture del bacino del Mare Mediterraneo»], Wydawn. Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań.

Nattiez, J.-J.

- 1975 *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditions, Paris.

Panoff, P.

- 1929 *Die altslawische Volks- und Kirchenmusik*, in E. Bücken (a cura di), *Handbuch der Musikwissenschaft*, vol. VIII, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpart-Potsdam, pp. 1v.1-31.

Pečman, R.

- 1981 (a cura di), *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kul-*

tu ru: hudebnevedné sympozium, Brno 9.10. - 13.10.1978 (Music of the Slavonic nations and its influence upon European musical culture: musicological symposium Brno 9.10. - 13.10.1978), Česká hudebí společnost, Brno.

Ramsten, M.

- 2003 (a cura di), *The Polska Dance in Scandinavia and Poland*, Svenskt visarkiv 17, Stockholm.

Simon, A.

- 1916 *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Tesi di dottorato, Universität Zurich.

Stęszewski, J.

- 1967 *Apokope, eine Eigentümlichkeit im Volksliedervortrag*, in AA.VV., *Festschrift für Walter Wiora. Zum 30. Dezember 1966*, Bärenreiter, Kassel, pp. 641-47.
1993 *Probleme der Theoriereduktion in der Musikwissenschaft*, in AA.VV., *Interdisciplinary Studies in Musicology: Report from the First Interdisciplinary Conference, Poznan, November 23-24, 1991*, Ars Nova, Poznań, pp. 67-72.
1995 *Polish national character in music: what is it?*, in T. Walas (a cura di), *Stereotypes and Nations*, International Cultural Centre, Kraków, pp. 147-52.

Stockmann, D.

- 1992 (a cura di), *Volks- und Populärmusik in Europa*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, a cura di C. Dahlhaus, vol. XII, Laaber, Laaber.

Stróżewski, W.

- 1994 *Symbol i rzeczywistość* [«Simbolo e realtà»], in Id., *Istnienie i sens* [«Esistenza e senso»], Wydawnictwo WAM & Wydawnictwo Naukowe PWN, Kraków, pp. 438-64.

Suppan, W.

- 1989 *Johann Gottfried Herders Beitrag zur Entstehung der Volksliedbewegung in den slawischen Ländern*, in C. Eberhardt e G. Weiss (a cura di), *Volks- und Kunstmusik in Südosteuropa*, Bosse, Regensburg, pp. 135-41.

Tatarkiewicz, W.

- 1959 *Historia filozofii* [«Storia della filosofia»], 3 voll., Państwowe Wydawn-Nauk, Warszawa, vol. III; nuova ed. 1999.

Wiora, W.

- 1953 *Europäischer Volkslied. Gemeinsame Formen in charakteristischen Abwandlungen*, Arno Volk, Köln.

Zaleski, W.

- 1833 *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* [«Canti polacchi e russi del popolo della Galizia»], s.e., Lwów.

Il "Gruppo dei Cinque" e la sua storia

1. Nuova Scuola Russa o Gruppo dei Cinque?

I compositori che in pieno Ottocento si definirono "Nuova Scuola Russa" sono indicati per consuetudine come "il Gruppo dei Cinque" oppure semplicemente "i Cinque", ma tali espressioni non corrispondono a quella originale *mogucaja kučka*, letteralmente "potente gruppetto", che fu coniata da Vladimir Stasov nel 1867 come appellativo augurale e fu utilizzata sarcasticamente dagli avversari. Inoltre, i grandi, cioè i *potenti*, furono soltanto tre – Musorgskij, Rimskij-Korsakov e Borodin – e nel migliore dei casi si può parlare di un "potente Gruppo dei Quattro", comprendendo anche Cui, non legato organicamente alla musica russa e neppure geniale quanto i colleghi, mentre Balakirev fu un importante operatore in campo sociale e musicale, ma come compositore, dopo un esordio interessante e coraggioso, si ridusse a scrivere musica da salotto e dovette la sua fama soprattutto all'attività di direttore d'orchestra, pianista e insegnante di pianoforte. Tuttavia, Balakirev era ritenuto la massima autorità – da qui la denominazione di *balakirevsky* –, sebbene i contemporanei attribuissero a Cui il ruolo di guida del Gruppo per la sua attività di critico militante. Infine, l'unità monolitica attribuita al Gruppo da Stasov e affermata da Rimskij-Korsakov nella sua *Cronaca della mia vita musicale* [1926] fu tale soltanto nei primi momenti: all'inizio della carriera artistica i membri del Gruppo furono molto vicini nelle ricerche e uniti nei giudizi e negli intenti, ma in breve prevalse la notevole differenziazione delle personalità artistiche e ognuno seguì la propria strada. Lo descrive molto bene Borodin:

Finché rimanemmo nella condizione di uova sotto la chioccia (cioè sotto Balakirev), eravamo tutti più o meno uguali, ma quando i pulcini uscirono dall'uovo e cominciarono a rivestirsi di piume, queste risultarono, ovviamente, diverse. Quando poi ci crebbero anche le ali, ognuno di noi volò là dove lo spingeva la sua natura [1928-50, II, p. 89].

Dal punto di vista strettamente formale i *balakirevsky* esistettero come un gruppo in contatto continuo fino al 1870, quando Balakirev si allontanò. Gli incontri e la collaborazione tra gli altri membri continuarono più a lungo, in forme e tempi diversi, e la fine definitiva del Gruppo può essere fatta coincidere con la morte di Borodin nel 1887.

La Nuova Scuola Russa fu un prodotto tipico del periodo di sviluppo sociale nella Russia della seconda metà degli anni Cinquanta, dopo la guerra di Crimea (1853-56) e la morte di Nicola I (1855), quando nacquero associazioni culturali – come le redazioni delle riviste «Sovremennik» («Il Contemporaneo») e «Iskra» («Scintilla») – e sodalizi artistici, come il gruppo di pittori «Peredvižniki» («Ambulanti») che si era distaccato dai tradizionalisti dell'Accademia delle Arti. All'apice di questo sviluppo sorse la Società Musicale Russa, che introdusse nel paese la formazione musicale professionistica con l'istituzione del Conservatorio di San Pietroburgo (1862) e di quello di Mosca (1866).

La formazione del Gruppo risale agli ultimi anni della vita di Glinka, quando la gioventù musicale di San Pietroburgo, con il compositore e critico Aleksandr N. Serov, il compositore e pianista Milij A. Balakirev e il critico Vladimir V. Stasov, si radunò intorno a lui. Il circolo di Glinka non visse a lungo: nella primavera del 1856 il compositore abbandonò la Russia e nel febbraio 1857 morì a Berlino. Ben presto Stasov e Balakirev si allontanarono da Serov, con il pretesto degli attacchi da lui rivolti a *Ruslan e Ljudmila* di Glinka, attacchi che diedero inizio a una polemica tra i «ruslanisti» (Stasov e i suoi amici) e l'«antiruslanista» Serov divenuto in seguito uno strenuo avversario del Gruppo, anche per dissidi personali con Stasov.

Nel gennaio 1856, in una serata a casa dell'ispettore dell'Università di San Pietroburgo Aleksandr E. Fitzum (che tra l'altro organizzava i concerti sinfonici universitari, allora molto in voga), Balakirev, già pianista di successo, incontrò l'ingegnere militare e compositore esordiente César A. Cui e tra i due si avviò un'amicizia basata sulla condivisione della stessa concezione della musica. Balakirev prese a frequentare Dargomyžskij, che aveva conosciuto da Glinka e che, dopo la morte di questi, era l'unico compositore russo di rilievo; nel dicembre 1857 giunse da Dargomyžskij anche Modest P. Musorgskij, giovane ufficiale del reggimento Preobraženskij e brillante pianista. Musorgskij conobbe Balakirev che prese a dargli lezioni di composizione e presto incontrò anche Cui, che frequentava le serate musicali di Balakirev alle quali prendevano parte pittori, letterati e cantanti e dove Stasov era un ospite fisso. Sorse così il nucleo del Gruppo, di cui inizialmente faceva parte anche Apolion S. Gussakovskij, giovane chimico e compositore promettente, stroncato da una morte prematura. In seguito apparvero nel Gruppo i compositori dilettanti Nikolaj N. Lodyženskij e Nikolaj V. Ščerbačev e altri musicisti. Nel novembre 1861 Fedor Canille, amico di Balakirev e insegnante di pianoforte, condusse a una serata musicale Nikolaj A. Rimskij-Korsakov, suo studente e giovane allievo dell'Accademia Navale; infine, nel 1862 Balakirev conobbe Aleksandr P. Borodin, un giovane chimico appena tornato da un periodo di studi all'estero, molto dotato come musicista: con il suo arrivo il «Gruppo dei Cinque» era al completo.

Fin dal primo incontro Balakirev aveva riconosciuto il talento di Rim-skij-Korsakov, al quale scrisse:

Io che, tranne che da Cui, non mi aspetto nulla da nessuno, da voi mi aspetto molto e in voi spero [Rimskij-Korsakov 1963-70, V, p. 27].

Dunque, inizialmente Balakirev non credeva nel talento di Musorgskij né in quello di Borodin, mentre si aspettava molto da Cui. Le lettere di Musorgskij a Balakirev, che risalgono in massima parte al periodo degli studi con lui, danno un'immagine della loro relazione: Musorgskij confidava sinceramente le proprie idee e i propri intimi crucci, con un'autoanalisi rigorosa e spietata e una fiducia giovanile, mentre Balakirev si permetteva di esprimere pesanti giudizi negativi, come dimostrano le repliche del suo allievo (le lettere del maestro non sono pervenute). Poco a poco Musorgskij si fece sempre più riservato e l'incrinatura nei loro rapporti si manifestò già all'inizio del 1861 quando Balakirev dichiarò che il suo allievo si circondava di persone mediocri, dalle quali sembrava generalmente attratto. Anche nella corrispondenza di Balakirev, Cui e Stasov l'atteggiamento nei confronti di Musorgskij è sprezzantemente ironico. Per esempio, dopo la prima rappresentazione di *Giuditta* di Serov nel 1863 Stasov si era indignato perché Musorgskij non si era unito a lui nell'inveire contro l'opera e se ne era lamentato con Balakirev scrivendogli: «Tutto in lui è fiacco e inespressivo, mi sembra che sia un perfetto idiota [...]. Non ha niente dentro», e Balakirev gli aveva risposto: «Musorgskij è quasi un idiota» [Balakirev e Stasov 1970, pp. 203, 212]. Dopo alcuni anni Stasov cambiò opinione su Musorgskij, mentre Balakirev mantenne sempre nei suoi confronti un atteggiamento di scetticismo.

Se il capo musicale del Gruppo fu Balakirev, guida spirituale ne fu invece Stasov. Più anziano degli altri membri del Gruppo, aveva una erudizione straordinaria in campo letterario, artistico ed etnografico e un brillantissimo talento polemico; era impiegato presso la Biblioteca Pubblica e ne dirigeva la sezione artistica, un lavoro che lo teneva aggiornato sulle novità letterarie, di cui informava il Gruppo. Il credo di Stasov è condensato in un motto formulato da lui stesso e al quale fu fedele per tutta la vita: essere utile agli altri, non potendo essere un artista in prima persona.

2. Gli obiettivi e le attività del Gruppo.

Basandosi sull'eredità artistica di Glinka e sul canto popolare, i *balakirevsky* lottavano contro la routine e cercavano vie nuove: un'arte vera e accessibile al popolo che affrontasse tematiche di rilievo sociale. Si prefiggevano l'affermazione dell'elemento nazionale russo nella musica contemporanea, la diffusione delle opere di Berlioz, Schumann e Liszt, a quel tempo

in Russia ancora poco conosciute o non apprezzate, e la creazione di un nuovo teatro musicale, vicino alla realtà nei contenuti e nazionale nel linguaggio musicale. La ricerca della verità fu la pietra angolare nella riforma del teatro musicale da parte di Musorgskij, Borodin e Rimskij-Korsakov (Balakirev non scrisse per il teatro e Cui esprime poco di nuovo e di personale). I problemi del realismo operistico, del contenuto drammatico e del rapporto tra musica e azione scenica e tra musica e testo furono affrontati da ciascuno con un orientamento diverso, ma li accomunavano obiettivi importanti: l'avvicinamento dell'arte alla realtà, la rappresentazione realistica della vita del popolo e l'analisi approfondita dei sentimenti umani [cfr. Dahlhaus 1982; Morazzoni 1985]. Il Gruppo combatté strenuamente, come sinonimi di stereotipia artistica e di manierismo, sia la cosiddetta "italomania", cioè la predilezione per il canto virtuosistico di scuola italiana, diffusa in Russia con un fanatismo superiore a quello di ogni altro paese, sia il "meyerbeerismo" determinato dal successo delle opere di tale autore.

Un ulteriore aspetto importante nell'attività del Gruppo fu la creazione e la gestione della Libera Scuola Musicale, fondata nel 1862 da Balakirev e da Gavril A. Lomakin, eccellente direttore di cori. La Scuola si contrapponeva al Conservatorio, che i *balakirevsky* consideravano «un'istituzione non solo inutile, ma addirittura dannosa» [Kaškin 1953, p. 14], poiché pensavano che lo studio sistematico inaridisse il talento naturale. Identificavano il Conservatorio con la "conservazione" e criticavano il fatto che i docenti, per mancanza di insegnanti russi, fossero tutti stranieri, inquinati dalla routine e rappresentanti del "partito tedesco". La Libera Scuola Musicale era aperta a tutti, non solo a chi dimostrasse doti musicali, ed era frequentata da persone dedite alle più svariate professioni (sarte, impiegati, insegnanti, ecc.); lo studio con musicisti e didatti autorevoli come Balakirev e Lomakin (e, dal 1874, anche Rimskij-Korsakov) allargava i loro orizzonti musicali, e qualcuno divenne professionista, per esempio il cantante del Teatro Mariinskij, Ivan A. Mel'nikov, che fu il primo interprete del personaggio di Boris Godunov nell'opera eponima, e il critico musicale Semyon N. Kruglikov. La Libera Scuola Musicale organizzava cicli annuali di concerti dedicati alla musica contemporanea, con brani dei *balakirevsky* ma anche di Berlioz, Liszt, Chopin, Schumann e alcune opere di Čajkovskij che il Gruppo aveva apprezzato.

Nei primi anni di esistenza del Gruppo, quando esso sembrava saldo e compatto, Balakirev si dedicò con tutte le sue forze alla Libera Scuola Musicale, scrisse l'*ouverture Mille anni* (poi ribattezzata *Russia*), le musiche di scena per la tragedia di Shakespeare *Re Lear* e la fantasia per pianoforte *Islamey*, iniziò il poema sinfonico *Tamara* (la cui composizione si protrasse per quasi vent'anni) e pubblicò diverse raccolte di canti popolari russi. Rimskij-Korsakov trascorse in navigazione gli anni dal 1862 al 1865, poi si stabilì a San Pietroburgo dove portò velocemente a termine l'orchestrazione

della sua Prima Sinfonia che fu eseguita il 19 dicembre 1865 sotto la direzione di Balakirev, ebbe molto successo e affermò il suo autore tra i migliori musicisti russi. Tra il 1862 e il 1866 Musorgskij componeva *Salammbô*, da Gustave Flaubert.

All'inizio del 1866 risale l'amicizia dei *balakirevcy* con la sorella di Glinka, Ljudmila I. Šestakova, generosa operatrice culturale dedita a perpetuare la memoria del fratello, del quale fece pubblicare le partiture; la sua casa divenne un punto d'incontro fisso per i musicisti del Gruppo. Anche l'amicizia con le sorelle Purgol'd fu molto importante, poiché i *balakirevcy* trovarono in loro interpreti precise e dotate, come ricorda Rimskij-Korsakov:

Aleksandra Nikolaevna era una splendida cantante, un mezzosoprano di registro alto, mentre Nadežda Nikolaevna era una magnifica pianista, una natura dotata di un grande talento musicale. [...] Balakirev e Musorgskij suonavano a quattro mani, Aleksandra Nikolaevna cantava, e tutti discutevamo di musica [1963-70, I, pp. 52-53].

L'attività del Gruppo nel 1867 è descritta da Rimskij-Korsakov nei termini seguenti:

Per quanto riguarda la composizione, la situazione nel gruppo era questa: Balakirev terminava allora o aveva già terminato *Islamey* [...]; Musorgskij, tornato dal soggiorno estivo in campagna, ci aveva portato le liriche *Savisna* e *Gopak* (su testo di Taras Ševčenko) appena composte; si apriva così la serie delle sue composizioni vocali di geniale originalità: *La raccolta dei funghi*, *Il montone*, *La gazza* e molte altre, che presero ad apparire in fretta, una dopo l'altra. Cui stava finendo il suo splendido *Ratcliff* e componeva velocemente un numero dopo l'altro. Borodin terminava la partitura della Prima Sinfonia ed era già assorbito dal progetto del *Principe Igor* [...]. A questo periodo risale anche la composizione della lirica *La principessa addormentata*. [...] Io ero già attratto dall'idea di scrivere una Seconda Sinfonia. [...] Trascorrevi da Balakirev la maggior parte delle mie serate [...]. Vedevo spesso Musorgskij e parlavamo molto di arte. Mi suonava brani della sua *Salammbô* o mi cantava le liriche che aveva appena composte [*ibid.*, p. 51].

Tra la fine del 1867 e l'inizio del 1868 Musorgskij affrontò il progetto di scrivere un'opera seguendo l'esempio di Dargomyžskij, cioè utilizzando senza alcun cambiamento un testo letterario. Tuttavia, mentre Dargomyžskij aveva usato per *Il convitato di pietra* il testo in versi del dramma di Puškin, egli scelse la commedia di Gogol' *Il matrimonio*, un testo in prosa. Il progetto, nato quasi per scherzo da un consiglio di Dargomyžskij, appassionò Musorgskij che dedicò tutta l'estate del 1868 alla composizione del primo atto. A quel tempo aveva già scritto numerose liriche per canto e pianoforte, che testimoniano l'originalità del suo talento e la sua tendenza a riprodurre i caratteri del popolo. A proposito del *Matrimonio* Borodin scrisse:

È una cosa straordinariamente curiosa e paradossale, piena di novità e a tratti di grande humour, ma nel complesso *une chose manquée*, di impossibile esecuzione [1928-50, I, pp. 108-9],

e la sua opinione corrispondeva complessivamente a quella degli altri membri del Gruppo. Lo stesso Musorgskij considerava la sua opera una sorta di esperimento propedeutico, come risulta da questa lettera a Šestakova:

Col *Matrimonio* passerò il Rubicone, ma *Il Matrimonio* è per ora la gabbia in cui sono rinchiuso fino a quando non mi sarò addomesticato, poi me ne andrò in libertà. [...] Io vorrei, ecco, che i miei personaggi parlassero sulla scena come parla la gente viva e per di più vorrei che il carattere delle intonazioni dei personaggi, appoggiati dall'orchestra che costituisce la trama musicale della loro conversazione, raggiungesse lo scopo, in modo diretto, immediato; ossia vorrei che la mia musica riproducesse il discorso umano in tutte le sue minime sfumature, e i suoni del discorso umano, in quanto espressioni esteriori del pensiero e dei sentimenti dovrebbero, senza esagerazione o caricatura, farsi musica vera, precisa, cioè artistica, altamente artistica. Ecco l'ideale al quale miro. [...] Ora sto lavorando al *Matrimonio* di Gogol'. Il successo del linguaggio gogoliano dipende dall'attore, dalla sua corretta intonazione. Io voglio fissare il linguaggio di Gogol' e fissare l'attore, ossia voglio esprimermi musicalmente in modo tale che non si possa parlare diversamente ed esprimermi così come vogliono esprimersi i personaggi gogoliani. Ecco perché col *Matrimonio* varco il Rubicone. È prosa vivente in musica, non c'è il solito disprezzo dei musicisti-poeti per il linguaggio umano semplice, non ornato dal manto eroico, c'è invece un profondo rispetto per il linguaggio umano, un tentativo di riproduzione della semplice parlata [Musorgskij 1971, trad. it. p. 132].

Nel ciclo vocale coevo *La camera dei bambini* Musorgskij realizzò la stessa intenzione, rivolgendosi però al linguaggio infantile. La prima lirica, *Con la balia*, è dedicata a Dargomyžskij, «grande maestro della verità musicale». Se la reazione di Borodin davanti al *Matrimonio* non era stata calorosa, è lecito supporre, sebbene manchino testimonianze in merito, che anche *La camera dei bambini* lo avesse lasciato indifferente. Nell'ottobre 1868 Musorgskij iniziò a comporre *Boris Godunov*, elaborando insieme il libretto e la musica; il lavoro procedette velocemente e alla fine dell'anno la partitura del primo atto era compiuta. Dopo una delle prime esecuzioni private Stasov scrisse a Nadežda Purgol'd:

L'originalità di Musorjanin è semplicemente geniale e fa scomparire tutti gli altri. Su questo è d'accordo perfino il vostro *idealista* Balakirev, al quale la musica *reale* di Musorjanin non è mai andata a genio [Rimskij-Korsakov 1963-70, V, p. 491].

3. La frattura con Balakirev.

Il 4 gennaio 1869 in un concerto della Società Musicale Russa fu presentata la Prima Sinfonia di Borodin diretta da Balakirev. La mattina successiva morì Dargomyžskij, da tempo gravemente malato; lasciava incompiuto *Il convitato di pietra*, al quale lavorava dall'autunno del 1868, che fu portato a termine da Cui per l'*ouverture* e da Rimskij-Korsakov per l'orchestrazione. Nel frattempo l'attività di Cui come critico aveva comincia-

to a preoccupare seriamente i *balakirevsky* e soprattutto Stasov, poiché i suoi articoli, spesso privi di diplomazia e troppo parziali, attiravano loro non poche inimicizie.

In questo periodo i rapporti tra Balakirev e gli altri membri del Gruppo si raffreddarono sensibilmente. Finché erano giovani, egli era stato un'autorità indiscussa, anche perché, come ricorda Rimskij-Korsakov, Balakirev era dotato

del senso dell'armonia e della condotta delle parti, grazie a doti naturali e grazie alla sua esperienza nella tecnica compositiva. Aveva il senso del contrappunto, della forma e dell'orchestrazione, in una parola, tutto quello che è necessario a un compositore. [...] Come critico, soprattutto come critico tecnico, era straordinario. Percepiva immediatamente ogni imperfezione, ogni errore, e coglieva subito i difetti nella forma. [...] Con il suo carattere dispotico esigeva che la composizione fosse corretta esattamente come aveva indicato. [...] Il suo influsso su coloro che lo circondavano era enorme (*ibid.*, I, pp. 17-18).

Nelle lettere di Musorgskij e Rimskij-Korsakov si avverte il peso di questo dispotismo e il Gruppo si spaccò in due: da una parte Balakirev e Cui, dall'altra Musorgskij, Borodin e Rimskij-Korsakov. Questi ultimi cominciarono a sentirsi più liberi, a mostrarsi le nuove composizioni, a scambiarsi consigli e a sfuggire agli incontri con i "vecchi". Il dispotismo di Balakirev e la mancanza di tatto di cui lo accusavano erano andati rafforzandosi mentre attraversava una crisi spirituale sempre più acuta, cui si aggiungevano varie avversità e difficoltà di ordine economico, una situazione che lo portò sull'orlo del suicidio e che fu forse causata da una malattia mentale. Fu costretto anche ad abbandonare la Società Musicale Russa (di cui dirigeva i concerti dal 1867) per contrasti con la direzione che, volendo puntare sul repertorio classico, non era soddisfatta dei suoi programmi, indirizzati prevalentemente a musicisti contemporanei, russi e occidentali. In una lettera di Borodin si legge:

L'estraniarsi di Milij, il suo allontanarsi dal gruppo e i giudizi bruschi che dava spesso, soprattutto su Modest, gli hanno alienato molte simpatie. Se va avanti così arriverà probabilmente all'isolamento totale, che nelle sue condizioni equivale alla morte morale. Io, e non solo io, ma molti altri, siamo in pena per lui, ma cosa si può fare? [1928-50, I, p. 312].

Con il distacco di Balakirev la vita del gruppo, ben lungi dallo spegnersi, si fece sempre più vivace: furono anni di incontri continui e di intensa collaborazione musicale. Borodin partecipava raramente alle attività del Gruppo, ma il suo arrivo era festeggiato ogni volta. La volontà di dedicarsi insieme alla chimica (era professore all'Accademia di medicina e chirurgia e studioso) e alla musica frenava sensibilmente la sua attività creativa: impiegò anni per comporre le sue sinfonie e addirittura decenni per il *Principe Igor*, che lasciò incompiuto.

4. *Intorno a Boris Godunov.*

Nel dicembre 1869 Musorgskij portò a termine *Boris Godunov* e nella primavera dell'anno successivo presentò la partitura alla Direzione dei Teatri Imperiali, che la respinse nel febbraio 1871. Il documento ufficiale con la motivazione del rifiuto non è stato rintracciato, ma dalle memorie dei contemporanei emergono due possibili ragioni: l'abbondanza di scene corali e la mancanza dell'"elemento femminile", cioè dell'intrigo amoroso. Nelle sue memorie Rimskij-Korsakov afferma che Musorgskij si offese e ritirò la partitura ma che presto superò il risentimento e decise di modificare l'opera, mentre dalle lettere di Rimskij-Korsakov ad Aleksandra Purgol'd e da altri documenti sembra che Musorgskij non fosse troppo amareggiato per il rifiuto ricevuto, ma l'avesse accettato con tranquillità e si fosse subito accinto ad apportare cambiamenti. Questa reazione può apparire strana, ma si spiega forse con il fatto che il compositore era ancora immerso nella sua opera e avvertiva l'esigenza di aggiungere nuove parti; infatti, dedicò tutto il 1871 alla composizione di nuove scene e alla rielaborazione di quelle già concluse, poi passò all'orchestrazione e la concluse nell'estate del 1872. In quello stesso anno Rimskij-Korsakov portò a termine *La fanciulla di Pskov* e Čajkovskij *Opričnik* («L'ufficiale della guardia»), una coincidenza tutt'altro che casuale, che indica il risveglio di un grande interesse artistico per la storia russa e i suoi momenti cruciali. Inoltre i compositori, come gli scrittori coevi, affrontavano questioni etiche: nelle tre opere, pur con tutte le differenze, il soggetto si basa sullo scontro tra caratteri forti e sul conflitto tra senso del dovere e coscienza, delitto e castigo.

In questo periodo il Gruppo si radunava in casa Purgol'd o da Šestakova, dove si eseguivano quasi ogni sera *La fanciulla di Pskov* e la nuova versione di *Boris Godunov* in un clima di entusiasmo generale.

Nell'estate del 1871 Rimskij-Korsakov fu chiamato a insegnare in Conservatorio, un impegno che determinò sostanzialmente tutta la sua attività, e dall'autunno dello stesso anno cominciò ad abitare con Musorgskij. Trascorsero un anno vivendo insieme in una sola camera.

Quello fra me e Musorgskij [ricorda Rimskij-Korsakov] credo sia l'unico esempio di convivenza tra due compositori. Come potevamo non disturbarci reciprocamente? Ecco come facevamo: dal mattino presto fino a mezzogiorno di solito stava al pianoforte Musorgskij, mentre io trascrivevo o orchestravo qualcosa di già composto. Alle 12 doveva recarsi al suo lavoro al Dipartimento e io usavo il pianoforte. Per la sera prendevamo accordi di volta in volta. Inoltre due giorni alla settimana io uscivo alle 9 per andare in Conservatorio, e Musorgskij spesso pranzava dagli Opočinin, per cui tutto funzionava nel migliore dei modi. Quell'autunno e quell'inverno lavorammo molto, scambiandoci in continuazione idee e progetti. Musorgskij compose e orchestrò l'atto polacco di *Boris Godunov* e il quadro popolare «Preso Kromy». Io orchestrai e portai a termine *La fanciulla di Pskov*. La domenica

pomeriggio veniva a trovarci qualcuno dei nostri amici [Rimskij-Korsakov 1963-70, I, p. 75].

Sulle loro visite a Musorgskij e Rimskij-Korsakov scrissero anche Stasov e Borodin; quest'ultimo, informando la moglie della coabitazione dei due amici, raccontava:

Modin'ka e Kõrsin'ka mi hanno suonato tutto ciò che hanno scritto. Com'è bello adesso il *Boris*! È semplicemente stupendo. Sono sicuro che avrà successo, se sarà rappresentato. Mi stupisce il fatto che sui musicisti il *Boris* agisce positivamente e con più forza della *Fanciulla di Pskov*, cosa che all'inizio non mi sarei aspettato. [...] Kõrsin'ka è al settimo cielo per le sue nuove attività. Raramente un musicista è stato fortunato come lui: ha debuttato proprio quando c'era più richiesta di musicisti russi, ha ottenuto subito brillanti successi che hanno consolidato per sempre la sua posizione, non si è fatto nemici in nessun circolo musicale, anzi, le sue qualità sono unanimemente riconosciute ovunque, e adesso ha ottenuto un posto che lo mette al riparo dalle preoccupazioni materiali e, cosa più importante, soddisfa le sue esigenze spirituali e musicali. Inoltre, le sue lezioni di direzione d'orchestra sono utili a lui quanto ai suoi studenti [1928-50, I, p. 293].

Però all'inizio dell'estate 1872 Rimskij-Korsakov e Aleksandra Purgol'd si sposarono e il matrimonio gettò nuove ombre sulla vita del Gruppo. Musorgskij, particolarmente sensibile e morbosamente reattivo agli attriti fra i colleghi, avvertì per primo il disagio, e quando gli sposi tornarono dal viaggio di nozze scrisse a Sestakova:

Tanto è stato luminoso il passato del circolo, altrettanto è fosco il suo presente: giorni nuvolosi sono sopraggiunti. Non farò colpa di ciò a nessun membro del circolo [...]. Per quanto io cerchi di scacciare la mosca noiosa che mi sta ronzando la brutta espressione «tutto è crollato», la mosca seguita a star qui col suo ronzio [Musorgskij 1971, trad. it. p. 211].

Le riunioni del Gruppo continuarono sia dai Rimskij-Korsakov sia a casa di Nadežda Purgol'd, sposatasi con il pittore dilettante Nikolaj Molas.

Nel 1872 Musorgskij era affascinato da un nuovo progetto, quello del dramma musicale popolare *Chovanščina*. Fu Stasov a proporgli il soggetto e ancora una volta, come nel caso di *Boris Godunov*, si trattava di un momento cruciale della storia russa. «Il passato nel presente: ecco ciò che mi prefiggo di raggiungere» [*ibid.*, trad. it. p. 209], scrisse il compositore all'inizio del nuovo lavoro. Creando *Chovanščina* Musorgskij cercava nel passato le risposte alle pressanti domande sul destino della sua patria, cercava nel passato il presente e il futuro, e concepiva il compito dell'artista come rappresentazione severa, senza abbellimenti, della vita: «vogliamo arrivare al popolo: lo vedo quando dormo, ci penso quando mangio e se bevo mi balugina dinnanzi, integro, grande, senza abbellimenti e indorature» [*ibid.*, trad. it. p. 244], scrisse nel 1873.

La prima rappresentazione della *Fanciulla di Pskov* (1° gennaio 1873) e

di tre scene da *Boris Godunov* (5 febbraio 1873) furono un'occasione di festa per i compositori della Nuova Scuola Russa e finalmente, il 21 gennaio 1874, ebbe luogo la prima di *Boris Godunov*. Il successo di pubblico fu straordinario, ma la critica conservatrice si scagliò contro la nuova opera, così lontana dagli schemi consueti. L'abbondanza di cori, la mancanza di pezzi chiusi, la raffigurazione realistica delle masse popolari e il dramma psicologico nell'opera suscitarono condanna o sbigottimento; in particolare furono criticati i cambiamenti nella successione dei versi di Puškin apportati dal compositore. Invece il pubblico, e soprattutto la gioventù, amò subito *Boris Godunov* e uscì dal teatro canticchiando temi dell'opera, soprattutto dai cori del popolo.

In quest'occasione apparve la doppiezza di Cui, temuta da Stasov. Nella sua recensione di *Boris Godunov*, uscita sul quotidiano «St-Peterburgskie vedomosti» («Notizie Pietroburghesi») del 6 febbraio 1874, Cui mostrò quanto gli fosse estraneo il realismo di Musorgskij e la novità della sua drammaturgia, rimproverando al compositore la mancanza di un'*ouverture* ben sviluppata e di interludi sinfonici e apprezzando soltanto la scena della taverna e quella di Kromy. Il giudizio che offese particolarmente Musorgskij fu questo:

Boris Godunov nel complesso è un'opera immatura [...]. I suoi difetti principali sono due: il trito recitativo e la frammentarietà dei pensieri musicali, che a tratti rendono l'opera simile a un pot-pourri. Questi difetti non nascono da una mancanza di capacità creative da parte di Musorgskij, ma dalla sua immaturità, dalla sua mancanza di autocritica e dal suo modo di comporre approssimativo, troppo sicuro di sé e affrettato [cit. in Orlova 1963, trad. ingl. pp. 378-83].

5. *Percorsi divergenti.*

Nel 1874 Musorgskij scrisse di getto in venti giorni la suite pianistica *Quadri da un'esposizione*, dopo aver visitato la mostra postuma dell'amico Viktor Hartmann, architetto e pittore scomparso prematuramente nel giugno 1873. Ancora nel 1874 avvenne il debutto di Rimskij-Korsakov come direttore di un'orchestra sinfonica, un'attività che svolse un ruolo importante per la diffusione delle composizioni del Gruppo: diresse la propria Terza Sinfonia, il coro *La disfatta di Sennacherib* di Musorgskij e musiche di Glinka, Dargomyžskij, Cui e Rubinštejn in un concerto di beneficenza. In questo periodo Balakirev si ritirò completamente dall'attività musicale e Rimskij-Korsakov fu invitato a dirigere anche i concerti della Libera Scuola Musicale.

Nel 1875 Cui terminò la composizione di *Angelo* e presentò il lavoro alla Direzione dei Teatri, che chiamò Rimskij-Korsakov e Musorgskij a valutare l'opera. Il giudizio di Musorgskij mostra tutta la sua delicatezza; in-

fatti, sebbene quell'opera romantica e tradizionale fosse lontana dai suoi ideali, scrisse che «L'opera di Cui *Angelo* presenta molte notevoli bellezze musicali», indicò le scene più riuscite, che «avrebbero senz'altro suscitato un'impressione straordinaria», e aggiunse:

Dal punto di vista tecnico la composizione pone l'autore al più alto livello. L'opera è ricca anche di bellezze melodiche. Unico difetto sono certe lungaggini, che comunque potrebbero facilmente essere corrette durante le prove, luogo della messa a punto definitiva di tutte le opere drammatiche [Musorgskij 1971, p. 190, cit. in Orlova 1963, trad. ingl. pp. 456-57].

Durante il 1875 Musorgskij continuò a lavorare a *Chovanščina* e contemporaneamente si dedicò a un'opera tratta da *La fiera di Soročincy* di Gogol'; compose anche tre liriche del ciclo *Canti e danze della morte*. Borodin, che poteva scrivere soltanto d'estate, proseguì *Il principe Igor*. Nonostante i contatti costanti e l'apprezzamento reciproco, cresceva il sostanziale isolamento di ciascuno e maturava la divisione. A proposito della nuova frattura che iniziava ad aprirsi, Musorgskij scrisse a Stasov:

Quando penso a certi artisti «fermi al passaggio a livello», non mi viene noia, ma un'ossessione opprimente. Tutta la loro aspirazione è far cadere una goccia dopo l'altra, e le goccioline sono tutte uniformi, scelte con cura; loro si divertono, e all'uomo tristezza e noia. A che serve star «fermi al passaggio a livello»? Senza ragione, senza volontà essi si danno da fare per vie già battute, sostengono la legge dell'inerzia, immaginando di compiere un gran lavoro. Tutto questo sarebbe soltanto poco piacevole, e antipatico fino a un certo punto, se essi, questi artisti, non avessero preso in precedenza l'asta di un'altra bandiera e non avessero tentato di «sollevarla orgogliosamente davanti alla società umana». Tenuti sulla giusta strada dal ferreo morso di Balakirev, essi respiravano con i suoi possenti polmoni (anche se non con il suo petto erculeo), si ponevano obiettivi capaci di turbare i grandi uomini. Si è allentata la briglia ferrea di Balakirev ed essi hanno sentito di essere stanchi, di aver bisogno di riposo; dove cercare questo riposo? – nella tradizione, è naturale: «come hanno fatto i nostri avi, faremo anche noi». Hanno messo da parte il glorioso gonfalone di battaglia, l'hanno nascosto con gran cura e l'hanno chiuso a doppia mandata. Hanno tirato un sospiro di sollievo e si sono messi a riposo. Senza insegne, senza aspirazioni, non vedendo e non desiderando vedere lontano, si rompono la schiena su ciò che è stato fatto da un pezzo. Ed ecco, ogni tanto, i ranocchi, gracchiando con tono adulatorio nel loro atavico pantano, distribuiscono applausi a loro, a questi artisti. E come non applaudire! Il «gruppo possente» è degenerato in un gruppo di voltagabbana senz'anima; la «frusta» è risultata una frustina da bambini. Gente più indifferente di tali artisti all'essenza della vita, più inutile all'arte contemporanea, penso, non ne trovi neanche nel regno dei cieli [1971, trad. it. pp. 322-23].

Quello che Musorgskij condannava era l'aver abbandonato i problemi scottanti della realtà contemporanea. Quanto al «pugno di ferro» di Balakirev, tutti vi facevano riferimento proprio nel periodo in cui l'ex capo del Gruppo aveva bisogno di qualcuno che lo spingesse all'attività. Il problema non stava nella guida ferrea venuta a mancare, ma nel fatto che tut-

ti i membri del Gruppo erano cambiati. In queste circostanze Borodin esprime un giudizio preciso e obbiettivo, dettato dal suo carattere benevolo e dalla sua attitudine da scienziato a non abbandonarsi all'emozione, in una lettera alla cantante dilettante Ljudmila I. Karmalina, grande ammiratrice dei compositori della Nuova Scuola Russa:

Fino a ora io non ho notato nulla che non sia nel corso naturale delle cose. [...] Noi non intendiamo allo stesso modo le parole «disgregazione del gruppo». Anche voi trovate che ci sono grandi differenze tra noi e avete osservato che le opere dei membri del gruppo erano anche prima molto diverse per carattere e per spirito, ma pure questo fa parte della «disgregazione». [...] Se io trovo questa disgregazione naturale è semplicemente perché succede sempre così in tutti i settori dell'attività umana. Man mano che un'attività si sviluppa, l'individualità prende il sopravvento sulla scuola, su quello che è stato ereditato dagli altri. [...] La formazione musicale e il patrimonio comune a tutto il gruppo sono restati, ma oltre a questo ognuno ha il suo carattere, la sua personalità. E Dio ne sia lodato! Chi pensa che ci siamo divisi da Balakirev per motivi personali si sbaglia: noi tutti continuiamo ad amarlo come prima. [...] Per quanto ci riguarda, ognuno di noi continua a interessarsi della produzione musicale degli altri; se non ci piace tutto quello che componiamo, anche questo è naturale: i gusti e le opinioni sono sempre un po' diversi, e anche la stessa persona in tempi diversi, in epoche diverse del suo sviluppo, cambia almeno in parte gusti e opinioni. Tutto questo è quanto di più naturale ci possa essere [Borodin 1928-1950, II, pp. 89, 107-8].

Il 1° febbraio 1876 andò in scena *Angelo* di Cui e Musorgskij esprime in una lettera a Stasov la propria opinione, al di là del giudizio ufficiale che aveva formulato sull'opera:

Come sono aumentate le esigenze della società verso gli artisti russi contemporanei! È il grande segno dei tempi terribili della scontentezza di tutte le classi. E come sono insopportabili, antiquati gli artisti che si fossilizzano nel lavoro da tavolino e in fantasterie fra quattro pareti. Oh, «Angelo»! [Musorgskij 1971, trad. it. p. 337].

Qui Musorgskij si riferiva anche a Rimskij-Korsakov, che dal 1874 si era dedicato ad approfondimenti teorici, in particolare sulla polifonia, una decisione considerata un tradimento e un distacco dalla vita reale. Per Rimskij-Korsakov era insufficiente ciò che si poteva cogliere immediatamente nello studio delle composizioni classiche e attraverso la pratica diretta, ma Stasov e Musorgskij non si sforzarono di capire la sua esigenza di conoscenze sistematiche.

Musorgskij e Rimskij-Korsakov non si rividero fino al 26 febbraio 1876 in una serata dalla Šestakova turbata da gravi dissapori, come attesta la lettera seguente:

È stato perpetrato un tradimento non di nascosto, ma sfrontatamente, «à bout portant», in quello stesso focolare, dove una volta ribolliva una vita nuova, dove venivano unite le nuove forze del pensiero, dove venivano studiati e apprezzati i nuovi compiti dell'arte. Ma non prendiamocela con C. Cui e N. Rimskij-Korsakov: «i

morti non portano pena». Tutto quello che è scritto è stato sentito e provato in casa vostra, mia cara. La verità non ama false messe in scena. Non c'era menzogna in voi, in noi, e neanche in loro – e le stesse pareti non mentivano in quella serata indimenticabile: tutto era *verità* e che *verità*! – l'allontanamento dal vero scopo dell'arte dei signori suddetti [Cui e Korsakov] – ossia parlare agli uomini «secondo verità». [...] Credo che Borodin non tradirà: è tardi ed è inutile. Oh se Borodin potesse adirarsi! [*ibid.*, trad. it. pp. 338-39].

È opportuno osservare come quello che Borodin considerava un evento naturale fosse per Musorgskij una vera tragedia. E Borodin non pensava affatto ad «adirarsi»!

La lettera citata di Borodin alla Karmalina contiene anche una notizia su Balakirev che ne attesta il graduale ritorno all'attività musicale proprio nel 1876:

In seguito alle insistenze della sempre energica e ardente Ljudmila Ivanovna [Šestakova], Balakirev ha ripreso a scrivere *Tamara*. Lo voglia Iddio! [1928-50, II, p. 108].

Quell'anno Musorgskij lavorò molto e Stasov poté scrivere al fratello:

Musorgskij in tutto questo tempo è avanzato talmente che è una meraviglia, e solo i «musicisti» (Rimijane, Cui ecc.) non sono in grado di accorgersene e di capirlo [1953-62, I, parte 2, p. 294].

Sempre nel 1876 Borodin compose un quartetto «per l'orrore di Modest», che non riconosceva il valore della musica da camera, mentre a suo avviso «la musica da camera è uno dei mezzi più efficaci per sviluppare una concezione musicale» [Borodin 1928-50, II, p. 106]. Lo stesso anno è segnato anche da un evento tristemente famoso: a partire dalla stagione autunnale *Boris Godunov* venne rappresentato mutilato della scena di Kromy. Stasov reagì a questo taglio con un violento articolo in cui attaccava il Teatro, ma il suo intervento non servì a nulla e l'opera continuò ad andare in scena senza l'ultimo quadro, un'esperienza particolarmente dolorosa per il suo autore.

Nella lettera a Stasov del 25 dicembre 1876 Musorgskij espose le sue intenzioni:

Voi sapete che, prima del *Boris*, io avevo fatto dei quadretti popolari. Mio desiderio attuale è di fare un *pronostico* ed ecco qual è questo *pronostico*: melodia *vitale*, non classica. Sto lavorando sul linguaggio umano, sono giunto alla melodia creata da questo linguaggio, sono giunto alla fusione del recitativo con la melodia (a parte i movimenti drammatici, *bien entendu*, quando si deve arrivare anche alle interiezioni). Vorrei chiamarla melodia razionalmente giustificata. Ed è una consolazione per me pensare che improvvisamente, come se ulla fosse, verrà cantato un pezzo nettamente contro la melodia classica (che va tanto per la maggiore) e subito questo pezzo verrà compreso da tutti. Se ce la farà, la considererò una conquista nel campo dell'arte. E bisogna che ce la faccia [1971, trad. it. pp. 357-58].

Nel 1877 Rimskij-Korsakov portò a termine una nuova redazione della *Fanciulla di Pskov*, e verso la fine dell'anno iniziò a comporre *Notte di maggio*, ispirata a una novella di Gogol'. Inoltre, continuò a dirigere e preparò, insieme con Balakirev, l'edizione delle opere di Glinka, un impegno in cui vide l'opportunità di perfezionare la propria formazione musicale:

Il lavoro sulle partiture di Glinka è stato per me una scuola inaspettata [...]. Non ci sono limiti al mio entusiasmo e alla mia venerazione per una personalità così geniale [Rimskij-Korsakov 1963-70, I, p. 101].

La pubblicazione di *Ruslan e Ljudmila* si tramutò nella "festa della partitura", come fu chiamata una serata organizzata da Šestakova nel novembre del 1878, alla quale parteciparono tutti i membri del Gruppo, compreso Balakirev.

Negli ultimi due anni della vita di Musorgskij la divisione tra i membri del Gruppo andò approfondendosi e l'isolamento di Musorgskij è segnalato in un passo dalle memorie del poeta Goleniščev-Kutuzov:

Quando Musorgskij continuò a procedere per la sua strada, discostandosi dagli altri anche in modo esteriore, allora il dispiacere si tramutò in ira: lo lasciarono fare e lo considerarono finito [1935, p. 28; cit. in Orlova 1991, p. 97].

6. Relazioni (dis)umane.

I rapporti personali che si instaurarono tra i membri del Gruppo rivelano l'atmosfera generale del sodalizio artistico. Nei loro carteggi colpisce la completa mancanza di confidenza sul piano umano: si davano sempre del "voi" e li univano soltanto interessi professionali. Erano persone sensibili e cordiali, ma tra loro regnava l'incomprensione e la mancanza di un'elementare informazione sui rispettivi problemi personali. Per esempio, nessuno sapeva che nel 1874 Musorgskij aveva sofferto per la morte di un'amica, probabilmente l'unica donna che avesse amato, Nadežda Petrovna Opočinina. Il dolore del compositore traspare nella lirica incompiuta *Morte crudele*, ritrovata tra le sue carte, ma in nessuna lettera di quel periodo, né in quelle di Musorgskij né in quelle che lo riguardano, si accenna a questa tragedia, e quando Stasov scrisse la prima biografia di Musorgskij credeva che Opočinina fosse ancora viva [cfr. Stasov 1974-80, III]. Qualcosa di simile avvenne rispetto all'alcoolismo di Musorgskij: gli amici lo criticavano ma non si occupavano delle cause che lo avevano determinato, soprattutto il peso della solitudine e il conflitto tra lo slancio creativo e la necessità di lavorare al Dipartimento delle foreste. Nessuno pensò di porgere aiuto al musicista che si lamentava della propria situazione:

Per ora io sono condannato ad avvizzire e a inacidire in terra caldea, a perdere tempo e fatica in un lavoro che, senza di me, andrebbe avanti benissimo lo stesso.

Sono condannato a rendermi conto di tutta la sterilità e l'inutilità del mio lavoro in materia forestale e, nonostante tale consapevolezza, continuare a lavorare in materia forestale. È spaventoso pensarci! [Musorgskij 1971, trad. it. p. 255].

Sono molte le affermazioni di questo genere, ma era una voce che urlava nel deserto. Pensarono ad aiutarlo soltanto quando era troppo tardi, quando aveva raggiunto uno stato tale da non poter più prestare servizio, ma allora non era più in grado di comporre. Gli amici consideravano la taverna Malyj Jaroslavec solamente come il luogo in cui Musorgskij andava a bere, mentre si trattava di un luogo d'incontro dell'*intelligencja* russa, vi si riunivano medici, letterati e artisti e non una compagnia di «infima scelta», come dicevano Stasov, Rimskij-Korsakov e altri.

L'estraneità sul piano umano non riguardava soltanto Musorgskij: la straordinaria mole di lavoro svolta da Borodin, il suo dividere la propria vita tra la musica e la chimica, non incontrò interesse e comprensione, ma soltanto disapprovazione e ironia; analogamente, non furono approfondite le cause della crisi psicologica di Balakirev.

7. *Gli anni Ottanta.*

Dopo la morte di Musorgskij (16/28 marzo 1881) soltanto Rimskij-Korsakov e Borodin restarono in contatto. I rapporti con Balakirev andarono guastandosi di anno in anno, sebbene nel 1883 egli fosse stato nominato direttore del coro della Cappella di corte, dove Rimskij-Korsakov era un suo collaboratore; per un certo periodo mantennero soltanto le relazioni strettamente necessarie al lavoro comune, poi Rimskij-Korsakov abbandonò la Cappella e il distacco divenne definitivo.

Nonostante gli incarichi presso il Conservatorio e la Cappella, Rimskij-Korsakov si dedicò con passione alla revisione delle opere di Musorgskij, secondo l'impegno che aveva assunto pubblicamente nel giorno delle esequie. Il suo lavoro può essere valutato in modo diverso ed è superato per molti aspetti, ma non si deve dimenticare che a suo tempo rese un servizio enorme all'arte russa e mondiale. Vi si riflette lo spirito cameratesco che alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento unì un Gruppo di giovani musicisti di talento, quello spirito di solidarietà che permise a Rimskij-Korsakov di affermare polemicamente, verso la fine della sua vita, quando il Gruppo da molto tempo aveva cessato di esistere: «Io sono un *Kučkist* [membro del Gruppetto] convinto» [Orlova 1969, p. 3].

Nel 1885 il ricco industriale del legno Mitrofan Beljaev affidò a Rimskij-Korsakov la direzione dei Concerti Sinfonici Russi. Dopo la morte di Borodin (15/27 gennaio 1887) i compositori superstiti del Gruppo si allontanarono definitivamente uno dall'altro: il "Potente Gruppetto" cessò di esi-

stere, mentre già sorgeva il circolo di Beljaev, guidato da Rimskij-Korsakov. Ecco come il compositore definì le differenze e i punti in comune tra questi due centri della vita musicale russa di quei tempi:

Si può considerare il gruppo di Beljaev la continuazione di quello di Balakirev? Che cosa hanno di comune e che cosa hanno di diverso questi due circoli? In comune hanno il fatto di essere un'avanguardia, ma nella storia della musica russa il gruppo di Balakirev corrisponde a un periodo di tempeste e di irruenza, il gruppo di Beljaev a un periodo di tranquilla evoluzione. Il gruppo di Balakirev era composto da cinque musicisti, Balakirev, Borodin, Cui, Musorgskij e io (i francesi continuano a chiamarci *les cinq*), mentre quello di Beljaev è più numeroso. Tutti i cinque membri del primo gruppo sono stati riconosciuti come rappresentanti di primo piano della musica russa; il secondo gruppo ha una composizione meno omogenea. I musicisti del gruppo di Balakirev erano tutti tecnicamente deboli, quasi dei dilettanti, e si fecero strada esclusivamente con la forza del loro talento creativo, una forza che a volte suppliva alla tecnica, a volte, come spesso in Musorgskij, non arrivava a nascondere tutte le deficienze. Il gruppo di Beljaev, al contrario, è formato tutto da musicisti ben preparati tecnicamente. Il gruppo di Balakirev era esclusivo e insofferente; quello di Beljaev è più indulgente ed eclettico. I *balakirevscy* non volevano studiare, ma avanzavano fidando nelle proprie forze, progredendo grazie a esse e così imparando; i membri del nuovo gruppo hanno studiato e danno un enorme significato alla perfezione tecnica e anch'essi avanzano, forse meno velocemente, ma più solidamente. I rapporti dei membri del gruppo di Balakirev con il loro capo erano i rapporti che si possono avere con un insegnante o con un fratello maggiore e si fecero sempre più deboli man mano che anche i giovani crescevano. Per forza di cose, da un punto di vista puramente musicale, mi sono trovato a essere a capo del gruppo di Beljaev. Sono molto più vecchio degli altri e sono stato insegnante di quasi tutti [Rimskij-Korsakov 1963-70, I, pp. 162-64].

L'autorevolezza di Rimskij-Korsakov era indiscussa e in base ai suoi giudizi, spesso parziali e inesatti, si diffusero molte leggende presso i suoi colleghi e i suoi allievi. Così, la sua opinione procurò la taccia di eccentrico dilettante a un compositore innovativo come Musorgskij, che invece cercò di perfezionarsi per tutta la vita. Le continue accuse di disprezzare la tecnica dovevano ferirlo profondamente e in una lettera a Stasov scrisse:

Forse che io tema la tecnica perché non sono forte in materia? Eppure c'è qualcuno meno bravo di me sotto questo aspetto [Musorgskij 1971, trad. it. p. 215].

Nel giorno della sua morte un visitatore vide, su un tavolino accanto al letto, il trattato di strumentazione di Berlioz e osservò: «È morto come un guerriero, con le armi in pugno» [Orlova 1963, trad. ingl. p. 611].

Balakirev, M. A., e Stasov, V. V.

1970 *Perepiska* («Corrispondenza»), a cura di A. S. Ljapunova, Muzyka, Moskva.
Borodin, A. P.

1928-50 *Pis'ma v. 4-ch vypuskach* («Lettere in 4 volumi»), Muzyka, Moskva.

Brown, M. H.

- 1982 (a cura di), *Musorgsky. In Memoriam 1881-1981*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.

Dahlhaus, C.

- 1982 *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Piper, München (trad. it. *Il realismo musicale: per una storia della musica ottocentesca*, il Mulino, Bologna 1987).

Goleniščev-Kutuzov, A.

- 1935 *Muzykal'noe nasledstvo* («L'eredità musicale»), Muzyka, Moskva.

Kaškin, N.

- 1953 *Stat'i o russkoj muzyke* («Articoli sulla musica russa»), Muzyka, Moskva.

Morazzoni, A. M.

- 1985 (a cura di), *Musorgskij. L'opera, il pensiero*, Unicopli, Milano.

Musorgskij, M. P.

- 1932 *Pis'ma i dokumenty* («Lettere e documenti»), Muzyka, Leningrad (trad. it. *Musica e verità nell'epistolario commentato da Andrej Rimskij-Korsakov*, a cura di F. D'Amico, Il Saggiatore, Milano 1981).

- 1971 *Literaturnoe nasledie: pis'ma; biograficeskie materialy i dokumenty* («Lascito letterario, vol. I. Lettere, materiali e documenti biografici»), a cura di A. A. Orlova e M. S. Pekelis, Muzyka, Moskva (trad. it. parziale in *Musica e verità nell'epistolario commentato da Andrej Rimskij-Korsakov* cit.).

Neef, S.

- 1992 (a cura di), *Die Russischen Fünf: Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski, Rimski-Korsakow. Monographien, Dokumente, Briefe, Programme, Werke*, Kuhn, Berlin.

Orlova, A. A.

- 1963 *Trudy i dni M. P. Musorgskogo. Letopis' žizni i tvorčestva* («Le opere e i giorni di M. P. Musorgskij. Cronaca della vita e delle opere»), Muzyka, Moskva (trad. ingl. *Musorgsky's Days and Works. A Biography in Documents*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich. 1983).

- 1969 *Stranicy zizni N. A. Rimskogo-Korsakova* («Pagine dalla vita di N. A. Rimskij-Korsakov»), Izd. Muzyka, Leningrad.

- 1991 *Musorgsky Remembered*, Indiana University Press, Bloomington.

Rimskij-Korsakov, N. A.

- 1926 *Letopis' moej muzykal'noj žizni 1844-1906* («Cronaca della mia vita musicale»), Gos. Izd. Muzyk. Sektor, Moskva (trad. ted. *Chronik meines musikalischen Lebens 1844-1906*, Dt. Verlag-Anstalt, Stuttgart-Berlin-Leipzig 1928; nuova ed. Reclam, Leipzig 1968; trad. fr. *Journal de ma vie musicale*, Gallimard, Paris 1938).

- 1963-70 *Polnoe sobranie socinenij* («Opere complete»), a cura di A. S. Ljapunova, 7 voll., Muzyka, Moskva.

Stasov, V. V.

- 1953-62 *Pis'ma k rodnym* («Lettere ai familiari»), 3 voll., Muzyka, Moskva.

- 1974-80 *Stat'i o muzyke* («Articoli sulla musica»), 5 voll., Muzyka, Moskva (trad. ingl. parziale *Selected Essays on Music*, Da Capo Press, New York 1980).

Taruskin, R.

- 1981 *Opera and Drama in Russia as Preached and Practiced in the 1860s*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
- 1993 *Musorgsky: Eight Essays and an Epilogue*, Princeton University Press, Princeton N.J.
- 1997 *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*, Princeton University Press, Princeton N.J.

PETER FRANKLIN

Le sinfonie *fin-de-siècle*

1. "*Fin-de-siècle*" e "*decadentismo*".

La "sinfonia *fin-de-siècle*" è una categoria storica tanto valida quanto problematica. Il suo valore risiede nella designazione di un periodo particolarmente ricco e vario di attività creativa e concertismo pubblico. Segnando un livello di alta marea nella composizione sinfonica europea, gli anni fra il 1880 circa e il 1920 hanno visto le prime esecuzioni assolute di molti lavori destinati a divenire fondamentali nel repertorio sinfonico novecentesco. L'aspetto problematico della categoria si trova nella connotazione negativa di lassismo e di declino tardo-romantico. L'espressione francese "*fin-de-siècle*" fu utilizzata, in Germania e altrove (con sfumature nazionali e razziali), fin dagli anni Ottanta dell'Ottocento per indicare la lussureggiante sensualità di una fiacca e "decadente" sensibilità che caratterizzava il modernismo ben presto obsoleto di un'élite aristocratica o alto-borghese in declino. In realtà, i segnali del "declino" o del "progresso" erano molto evidenti agli occhi o alle orecchie dell'osservatore, e la loro attribuzione critica indicava affiliazioni che erano in vario modo confermate o messe in discussione nei maggiori lavori sinfonici di quel periodo. Questi generalmente richiedevano ampie sale dove numerose unità orchestrali erano raccolte agli ordini di un direttore il cui ruolo si colloca in qualche modo fra il condottiero e il sacerdote ispirato, "posseduto" dalla visione che cerca di comunicare. Un momento esemplare fu la prima esecuzione a Parigi, nel 1905, della Terza Sinfonia del compositore-pianista russo Aleksandr Skrjabin. Intitolata *Le divin poème*, la sinfonia in tre movimenti fu eseguita dall'Orchestra Lamoureux (102 esecutori, con i fiati quadruplicati, due arpe e percussioni supplementari) sotto la bacchetta del celebre direttore tedesco Arthur Nikisch e con spesa ragguardevole (finanziata in parte da una facoltosa vedova, ammiratrice del compositore). Il lavoro fu spiegato in una dichiarazione pubblica descrittiva, di carattere filosofico, che combinava il nietzscheanesimo alla moda con i dogmi della teosofia mistica in un'esposizione didascalica di modalità esperienziali psicologiche e sensuali [Bowers 1996, I, pp. 339-41, II, p. 22]. Il primo movimento della sinfonia («Luttes») si presentava come una lotta interiore con la tradizionale fede religiosa; il secondo («Voluptés») mostrava un panteismo sensuale, mentre il terzo e ultimo movimento («Jeu Divin») celebrava uno spi-

rito che, «libero dalla sua sottomissione a un potere superiore e consapevole della sua unità con l'universo, abbandona se stesso alla suprema gioia di un'esistenza libera...» [cit. in Neville 1968]. L'arco sempre più intenso del secondo movimento, colmo del lirismo erotico del *Tristano*, apparentemente ambientato in un paesaggio musicale all'aperto fatto di afosi fruscii estivi e canti di uccelli, evoca molti collegamenti abituali con il termine "decadente": immerge l'ascoltatore passivo in un lussureggiante dispiegarsi di stimoli musicali pienamente conformi al manierismo chopiniano di Skrjabin in quanto concertista di pianoforte, spesso associato a forme più o meno esplicite di sensualità. Questi manierismi minacciavano la convenzionale scala di valori del dibattito sull'evoluzione della forma musicale, nonché forse le relative norme di correttezza morale e religiosa. Questo tipo di musica sembrava sposare l'autoindulgenza aristocratica con l'iconoclastia che scandalizzava la borghesia, in maniera tale da cogliere adeguatamente la doppia accezione della denominazione "fin-de-siècle", applicata alle sinfonie come pure alle altre produzioni estetiche e alle mode del periodo.

2. Sinfonie o poemi sinfonici?

Questa ambivalenza aumenta se adottiamo un punto di vista più distaccato circa l'opera di Skrjabin e se nella nostra valutazione includiamo il pubblico, ancora generalmente abbigliato in modo formale e spesso composto da un'unica classe sociale. Da una parte possiamo notare l'implicita anomalia delle sue allusioni, sia nel titolo sia nella struttura, rispetto alla classica "sinfonia" concepita in movimenti (con i suoi germanici rapporti di economia, logica e complessità), e dall'altra il suo modellarsi su un sensazionalismo adatto ad attrarre le masse e a gratificare il pubblico (come nel secondo movimento). In tal modo *Il poema divino* rispecchia molto del complesso e sovente assai controverso panorama culturale e critico nel quale la sinfonia europea ha prosperato per decenni a cavallo del 1900. Essa pareva destinata all'obsolescenza nel periodo dominato dall'opera e da quei generi orchestrali più moderni, in apparenza non sinfonici o addirittura anti-sinfonici, nei quali la vecchia sinfonia si stava dissolvendo o trasformando. *Il poema divino* già mostra le caratteristiche del "poema sinfonico" in un unico movimento: il genere adottato negli ultimi due lavori sinfonici di Skrjabin (*Il poema dell'estasi*, 1905-907, e *Prometeo - Il poema del fuoco*, 1909-10). La sopravvivenza della sinfonia in quanto genere culturale sembrava comunque alimentata in maniera costruttiva da quelle contraddizioni che la sua struttura tonale ereditaria – il primo movimento in forma-sonata, con i suoi sempre più pronunciati blocchi contrapposti di materiale del "primo" e "secondo tema" – pareva fatta apposta per esprime-

re, e anche per risolvere in proteiformi manifestazioni e ricostruzioni (nella mezz'ora di durata del primo movimento della Terza Sinfonia mahleriana tale contrasto era addirittura giustificato come quello fra la Vita e la Morte, metaforicamente rappresentate dalle forze dell'Estate e dell'Inverno).

In effetti è importante chiarire come nessun racconto della trasformazione evolutiva o della metamorfosi genetica possa spiegare la complessa attività sinfonica di questo periodo, dominata per così dire dal canone già affermato delle sinfonie classiche, di Beethoven soprattutto, che costituivano il principale repertorio di tutte le più importanti orchestre. Il poema sinfonico lisztiano della "scuola neo-tedesca" di metà Ottocento fu rivitalizzato nella serie, estremamente importante e fortunata, dei poemi sinfonici di Strauss che vanno dal *Don Juan* del 1889 a *Eine Alpensinfonie* del 1915. Dietro l'esempio di Čajkovskij, alcuni importanti compositori sinfonici di quel periodo, come il finlandese Jan Sibelius, si cimentarono in entrambi i generi; sebbene la produzione di Sibelius (particolarmente nelle sue ultime sinfonie compiute, come la Settima del 1924) dimostrasse, non meno di quanto accadeva in Skrjabin, una quasi sillogistica tendenza verso la struttura in un solo movimento, il fatto che la sua incompiuta Ottava Sinfonia sembri essere stata abbozzata ancora in più movimenti separati è un prezioso correttivo alle generalizzazioni secondo le quali un certo tipo di sinfonia potesse rappresentare una tendenza più «moderna» o «progressista» [Tawaststjerna 1997, p. 316].

Il panorama della produzione in esame è così contraddistinto da una notevole varietà e può legittimamente includere composizioni denominate "sinfonie" che non soddisfano la rigida definizione del genere accanto ad altri lavori che non mettono affatto in discussione alcuna definizione categoriale, eppure erano chiaramente concepiti per occupare una parte abbastanza ampia di un "concerto sinfonico". È più esattamente in rapporto a questa particolare forma istituzionalizzata di pratica culturale – che oltrepassa i confini nazionali entro una cultura "alta" e sempre più cosmopolita di celebri orchestre e direttori itineranti, da Hans von Bülow a Toscanini – che si può meglio comprendere il genere della sinfonia. Le caratteristiche nazionali e i programmi politici giocano senza dubbio la loro parte, come nel caso dei compositori che lavorano in paesi sotto dominio straniero (dove l'importanza del termine "nazionalista" applicato, per esempio, alle prime sinfonie di Sibelius, attivo in una Finlandia dominata dalla Russia), oppure dove ha operato un senso acquisito di inferiorità culturale; come nella Russia ottocentesca, in cui alcuni compositori si sentirono limitati dal modello dominante, o addirittura tirannico, della tradizione sinfonica tedesca da Beethoven a Brahms e di conseguenza cercarono nella propria cultura nazionale modi e materiali sinfonici alternativi. Ciò che tuttavia sorprende è l'ampia misura in cui, in un periodo dominato dalla critica e dal

giornalismo musicali, le categorie di comportamento sinfonico "moderno" in opposizione a "conservatore" o "tradizionalista" assunsero significati relativamente costanti al di là dei confini nazionali.

Diviene quindi possibile delineare alcune connessioni polivalenti fra quelli che, dal punto di vista dell'epoca, si potevano considerare lavori relativamente "conservatori", come la Quarta Sinfonia di Brahms (1885) da una parte, e dall'altra le prime composizioni dell'assai più giovane Alexander Zemlinsky in Austria, le sinfonie di Parry e Stanford in Inghilterra, di Franck e Saint-Saëns in Francia, di Dvořák in Cecoslovacchia o di Glazunov in Russia. Queste ultime erano di solito scritte per la normale orchestra sinfonica romantica (quattro parti di archi, quattro corni, due trombe, tre tromboni, doppi legni e una limitata sezione di percussioni comprendente i timpani), duravano fra i trenta e i sessanta minuti e si dividevano in quattro movimenti distinti, a volte con un titolo. A seconda delle affinità critiche e delle connessioni, questa classe di composizioni sinfoniche potrebbe sovrapporsi o meno a quelle che vengono considerate più apertamente come le sinfonie "tardo-romantiche" di Bruckner e di Mahler (entrambi, in maniera molto diversa, manifestarono un'affinità con Wagner quando la contesa Wagner-Brahms era al culmine), di Sibelius, di Rimskij-Korsakov (specie in *Shéhérazade*), di Čajkovskij o di Rachmaninov. Da questo punto di vista Richard Strauss, dopo i due saggi sinfonici giovanili d'impronta schumanniana, arrivò a rappresentare per molti critici, insieme con Mahler, una forma piuttosto estrema di esoterico "modernismo" sinfonico. Alcuni critici potevano ancora riservare a una particolare categoria lavori perfino più "decadenti", "avanzati" oppure apparentemente "non-sinfonici", come i cripto-sinfonici (seppure intenzionalmente non-tedeschi) *Nocturnes* (1900) o *La Mer* (1905) di Debussy, *Eternal Songs* (1907) di Mieczysław Karłowicz, compositore polacco di poemi sinfonici scomparso prematuramente, la Terza Sinfonia corale (*Canto della notte*, 1916) del suo compatriota Karol Szymanowski e gli ultimi tre lavori sinfonici di Skrjabin.

3. *Sinfonie, musica assoluta e a programma.*

È comunque al livello della ricezione, ossia di come il significato e i modi delle diverse composizioni *fin-de-siècle* sono stati e continuano a essere "letti", che le sinfonie di quel periodo (e quelle che in maniera retrospettiva vi sembrano collegate) ripagano uno studio accurato. Tale studio deve sempre essere orientato sia in maniera interdisciplinare sia multimediale - forse proprio perché l'ala conservatrice dei critici e teorici tedeschi di quell'epoca rivendicava l'"autonomia" ovvero l'assoluta "purezza" musicale quali specifiche caratteristiche della "vera" (un aggettivo che per altri

significava “tradizionale”) composizione sinfonica. Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento tale genere rappresentava per molti studenti europei di composizione ciò che l'autorevole critico viennese Eduard Hanslick, recensendo nel 1886 la Quarta Sinfonia di Brahms, descrisse come «la prova più severa del compositore – e la sua più alta vocazione» [Hanslick 1989, p. 31]. Di conseguenza (e non senza intento polemico) egli definì l'esemplare primo movimento come rivelatore di «forza virile, di intransigente coerenza e di una serietà che rasenta l'acredine» [*ibid.*]. Queste caratteristiche sarebbero rafforzate dall'implicito programma critico di una nuova disciplina come l'analisi musicale, che promuove austere abitudini d'ascolto fra i membri musicalmente più acculturati del pubblico dei concerti sinfonici, con tanto di partitura al seguito; questi potevano benissimo aver esaminato i nuovi lavori nelle riduzioni per pianoforte a due e a quattro mani che spesso venivano pubblicate in anticipo rispetto alle prime esecuzioni ufficiali. Tali ascoltatori potevano contare sulla guida sinfonica in formato di opuscolo (in tedesco “Führer”) che elencava in notazione musicale i temi e i motivi più importanti e analizzava la forma in rapporto ai modelli sinfonici consolidati – soprattutto quello beethoveniano.

Gli ascoltatori potevano o meno manifestare lo stesso tipo di avversione di Hanslick, allorché questi, nella Vienna del 1892, si trovò di fronte all'Ottava Sinfonia di Bruckner, lunga quanto l'intera serata. Egli la trovò:

interessante nei particolari ma nell'insieme strana e addirittura ripugnante. Il carattere del lavoro consiste – per farla breve – nell'applicazione alla sinfonia dello stile drammatico di Wagner [*ibid.*, p. 59].

Per Hanslick due erano i fattori determinanti del fenomeno: la presenza di spiegazioni verbali nel programma stampato (l'Adagio vi era associato a una visione dell'«Infinitamente amorevole Padre dell'Umanità nella sua infinita misericordia!» [*ibid.*, p. 60], il Finale all'«Eroismo al servizio del Divino!» [*ibid.*]) e l'accoglienza palesemente vivace del pubblico («Una grande ovazione, sventolio di fazzoletti da parte degli spettatori in piedi, innumerevoli chiamate... Il programma sembra essere stato scelto solo per il piacere di una chiassosa minoranza» [*ibid.*, p. 61]). A dispetto quindi del carattere spiritualmente e intellettualmente tradizionalista del preteso “significato” di questa sinfonia, Hanslick fu costretto a reagire ad esso con disprezzo appena minore di quello col quale salutò, nello stesso anno, il *Don Juan* di Richard Strauss:

Ho sentito dei seguaci di Wagner parlare del *Don Juan* di Strauss con tale entusiasmo che sembravano percorsi da brividi di piacere lungo la spina dorsale. [...] Colui che non desidera niente di più da un brano orchestrale che essere trasportato verso l'estasi dissoluta di un Don Juan, anelante a tutto ciò che è femminile, può ben ricavare piacere da questa musica, [...] nella quale sono mescolati tutti gli ele-

menti di stimolazione musicale e sensuale allo scopo di produrre un mirabile "gas esilarante" [Hanslick 1986, pp. 179-80].

Tale critica si basava sul nascente dibattito intorno alla cultura di massa, che assegnava diverse caratteristiche sia di genere sia di valore al "popolare" e al "serio" – nelle sinfonie come in altre forme di produzione culturale. Il fatto che molti critici dell'epoca leggessero siffatta critica in lingua tedesca o ne fossero influenzati (qualcuno aveva studiato in Germania) aiuta a spiegare come tali punti di vista avessero finito per prevalere e quindi fino a qual punto i critici di successo si ponessero con discreta ostilità di fronte ai lavori sinfonici di Wagner, Bruckner o Strauss, oppure di molti compositori di origine non germanica (spesso raggruppati spregiativamente sotto l'etichetta di "nazionalisti"). Per esempio, il giudizio della severa critica germanica sulle sinfonie russe di fine secolo – fra cui le ultime tre di Čajkovskij (fino alla Sesta del 1892) e le straordinarie Prima e Seconda di Rachmaninov (1895 e 1908) – si propagò fino all'ultimo terzo del Novecento, aumentando insieme il brivido e l'obbrobrio del loro forte richiamo popolare.

Dagli anni Ottanta dell'Ottocento i nuovi lavori sinfonici di carattere non tradizionale e apparentemente non tedesco godevano dell'appoggio di giovani critici militanti, meno saldamente affermati o meno considerati, come il compositore Hugo Wolf, che nel 1886 controbatté la stima di Hanslick per la Quarta di Brahms con aspro sarcasmo e attacchi fortemente personalizzati:

L'arte di Brahms si può anche definire divina. Certamente non è umana, a meno che non si preferisca riconoscere nell'impotenza musicale del compositore e nella sua vana lotta contro di essa un segno di umana debolezza, e percepirvi forse qualche sentimento umano. In verità, tutte e quattro le sinfonie di Brahms parlano la lingua della muta disperazione. Qui può trovarsi anche la causa dell'orrenda monotonia degli ultimi grandi lavori di questo compositore [Wolf 1911, p. 243].

È nei lavori di Gustav Mahler, amico e condiscipolo di Wolf, che i più recenti giudizi critici hanno riconosciuto i modelli esemplari della sinfonia a cavallo del 1900 come manifestazione e tentata risoluzione delle tensioni sociali, politiche, psicologiche e dei conflitti che, nei decenni immediatamente anteriori alla prima guerra mondiale, hanno terrorizzato sempre più profondamente la cultura europea. La loro particolare importanza storica è accresciuta dal fatto che questi lavori erano composti da un celebre direttore d'orchestra (in particolare di opera, benché egli avesse anche avuto una controversa reputazione concertistica) che conosceva a fondo la moderna e pletorica orchestra wagneriana. Egli fu inoltre consapevole che le nuove sinfonie si prestavano molto meno che le nuove opere liriche a una risposta critica favorevole: e ciò rende ancora più significativa la devozione di Mahler per la forma sinfonica come un luogo in cui forgiare e mettere in di-

scussione una voce "tedesca" quale da sempre la Vienna antisemita ha tendenzialmente guardato con scetticismo (e di fatto negato) per i compositori ebrei e gli altri "estranei".

Il conflitto fra le "nobili" caratteristiche germaniche e quelle non germaniche, moderne, popolari o "programmatiche" delle sue sinfonie (apparentemente contraddistinte da "cadute di gusto") veniva spesso inteso come problematica dimostrazione della sua complessa situazione di *outsider-insider*. La devozione al modello classico diviso in movimenti è evidente in tutte le sue dieci sinfonie pervenuteci (undici se includiamo *Das Lied von der Erde*), nonostante la sua propensione ad aggiungere movimenti tenda all'appropriazione bruckneriana (e implicitamente wagneriana) di interi programmi concertistici, con un intervallo talvolta collocato fra due "parti" o raggruppamenti di movimenti. Ancora più ambiziosa fu la sua adesione creativa al modello beethoveniano della Nona nelle sue tre vaste sinfonie corali (la Seconda, la Terza e l'Ottava), le cui aspirazioni spirituali, filosofiche o addirittura tacitamente politiche si riflettono negli elaborati titoli programmatici, nei testi e nelle spiegazioni inizialmente allegate alle sue prime quattro sinfonie. Queste non confermano tanto i tentativi di «applicare lo stile drammatico di Wagner alla sinfonia» (come disse Hanslick [1989, p. 59]), quanto le reazioni creative di Mahler alle poetiche visualizzazioni narrative di Wagner a proposito di lavori come la Nona di Beethoven. Nel 1846, parlando della sezione centrale del primo movimento della Nona, Wagner aveva suggerito:

immaginiamo di vedere due giganteschi lottatori [...]. Tra fuggevoli bagliori di luce noi riconosciamo il triste dolce sorriso di una felicità che sembra cercarci [...] in questo mirabile brano, forza, ribellione, sfida, nuova ricerca, rinnovata lotta costituiscono le componenti di un movimento incessante [Wagner 1887, p. 57].

Alla fine del XIX secolo questo tipo di critica evocativa era tanto comune nel giornalismo musicale divulgativo e nei personali resoconti dell'esperienza d'ascolto, quanto disdegnata in pubblico dai musicisti di professione e dai critici, la cui più oracolare concezione del "puramente musicale" si affermava in modo sempre più netto ed efficace nella sua funzione socio-culturale di esclusione del pubblico popolare dall'impegno musicale serio, di conseguenza esaltando una forma di piacere musicale (non soggettiva e non viscerale) che era evidentemente in contrasto con il gusto sempre crescente per il modernismo romantico, tanto nelle sale da concerto quanto nei teatri d'opera. Il predominio storico di questo discorso avrebbe intralciato la successiva comprensione del coevo sinfonismo popolare romantico; esso rivestì certo un ruolo importante nella reazione contro il palese sinfonismo a programma e le intitolazioni poetiche cui ricorrevano attorno al 1900 quei compositori che (come Mahler) cercavano una legittimazione meno ristretta di quella assicurata dai loro più giovani sostenitori wagneriani.

4. *Soggettività privata.*

La complessa politica culturale delle tematiche in questione lasciò il segno sulle caratteristiche interne delle sinfonie di quel periodo – come nelle intenzionali allusioni stilistiche e strutturali ai modelli “tradizionali”, che potevano tendere quasi a una forma prototipica di neoclassicismo, con una ridotta strumentazione e una sottolineatura delle tessiture contrappuntistiche. Esse risuonano altresì nel linguaggio espressivo di molte sinfonie *fin-de-siècle*, nelle quali i comportamenti “pubblici” e “privati” paiono interagire in maniera complessa. Le marce grandiose, le solenni fanfare, le danze di società e le evocazioni di spiritualità comunitaria fondate sul corale caratterizzano il linguaggio espressivo di molte importanti composizioni di questo periodo, la cui modalità centrale era tuttavia ritenuta spesso quella di un’“auto-espressione” rivelatrice o quasi autobiografica da parte del compositore (e per estensione del direttore d’orchestra che realizzava il lavoro in concerto).

Il problema della soggettività, collegato in particolare con l’effusione lirica dei movimenti sinfonici lenti, è stato frainteso, e ha continuato a esserlo, a causa del suo distacco da ogni più ampia considerazione di come la soggettività umana veniva riconfigurata nell’epoca del romanzo e dell’evoluzione della psicoanalisi. *L’interpretazione dei sogni* (1900) di Sigmund Freud può non aver avuto una diretta influenza sui compositori del periodo, ma aveva significativamente messo a fuoco quell’interesse post-romantico per le condizioni mentali e l’esperienza interiore, di cui i resoconti “programmatici” wagneriani sulle composizioni sinfoniche di Beethoven si possono considerare documenti chiave. Il dibattito, teso e spesso fazioso, sugli stimoli “extra-musicali” e “narrativi” della composizione sinfonica aveva raramente afferrato l’importanza dell’elemento visivo in esegesi sinfoniche come quelle di Wagner, in cui gli effetti di “taglio” e “montaggio”, che nel Novecento diventeranno i metodi normali della costruzione cinematografica, erano già strumenti familiari a una cultura ricca di resoconti poetici e narrativi delle esperienze oniriche e visionarie. Queste si ritrovano spesso, per esempio, nei romanzi di Jean-Paul Richter (1763-1825), autore prediletto da Schumann e che sappiamo aver tanto influenzato anche Mahler e le sue prime personali esperienze musicali come ascoltatore ed esecutore, soprattutto nelle ultime sinfonie e sonate pianistiche di Beethoven. I sinfonisti *fin-de-siècle* facevano segretamente appello soprattutto all’“occhio interiore” dei frequentatori di concerti, come pure alle loro emozioni viscerali. Nella loro dissimulata eppure pubblica storia d’amore con le attitudini ricettive dei loro ascoltatori, i sinfonisti forgiavano esperienze potenzialmente non meno emozionanti e travolgenti delle future epopee hollywoodiane ai primordi del cinema.

Molti documenti contengono il materiale per una storia non ancora scritta della soggettività e della sinfonia romantica popolare di fine secolo. Da un lato vi sono rivelazioni relativamente personali di ossessione musicale, come la lettera di Madame von Meck al compositore che ella finanziò senza mai incontrarlo. Facendosi appassionata portavoce del messaggio nascosto nella Quarta Sinfonia (1878) di Čajkovskij, ella vi sentì «il dolore della disperazione e la luce della speranza, l'angoscia e la sofferenza che tanto ho provato nella mia vita» [Poznansky 1991, p. 347]. Quasi a confermare i successivi sospetti di Hanslick sul «gas esilarante» di Richard Strauss, la sua passione toccherà un'intensità autodistruttiva:

questi suoni divini abbracciano tutto il mio essere, eccitano i miei nervi, conducono il mio cervello ad un tale stato di esaltazione che ho passato queste ultime due notti senza dormire, in una sorta di delirio. [...] Questo i musicisti possono apprezzarlo solo con l'intelligenza, ma io ascolto e sento e mi identifico con tutto il mio essere. Se nell'ascoltare ciò devo morire, morirò, ma continuerò ad ascoltare [*ibid.*].

Madame von Meck soffriva la propria ossessione sinfonica non molto tempo dopo che Nietzsche, ne *La nascita della tragedia* (1872), aveva intuito le potenzialità della futura sinfonia *fin-de-siècle* in un brano sul *Tristano e Isotta* di Wagner, indirizzando a

questi schietti musicisti [...] la domanda: possono immaginare un uomo che sia in grado di ascoltare il terzo atto [...] senza alcun sussidio di parole e di immagini, puramente come un immenso movimento sinfonico, senza esalare l'ultimo respiro sotto la spasmodica tensione di tutte le ali dell'anima? [Nietzsche 1872, trad. it. p. 140].

È chiaro che tali estasi visionarie rappresentavano un importante traguardo dello sviluppo viscerale delle sinfonie più avanguardistiche del tardo Ottocento. Nella maggior parte dei casi le si affrontava, come nella Quarta di Čajkovskij, mediante un discorso complesso e sfumato di stati mentali indotti, ispirati (per esempio) ad attesa, piacere, premonizione e reminiscenza, il cui modello narrativo di fondo era chiaramente proto-cinematografico.

È significativo che il programma personale di Čajkovskij, indirizzato a Madame von Meck ma negato e denigrato in comunicazioni con altri conoscenti personali e professionali, adottasse in modo caratteristico metafore visive e spaziali. Così egli scrisse (con tanto di esempi musicali acclusi) dell'episodio contrastante nel cupo primo movimento:

era apparso un dolce e tenero sogno ad occhi aperti. Una gentile, splendente figura umana aveva volteggiato intorno e accennava in una qualche direzione [...]. Che bello! Quanto sembra lontano adesso l'ossessivo primo tema dell'Allegro. Il sogno ad occhi aperti si era pian piano impossessato completamente dell'anima [Čajkovskij e Meck 1993, p. 186].

5. La sinfonia come discorso narrativo.

Il programma esplicativo dell'intera sinfonia risolveva l'apparente contraddizione fra lo svolgimento narrativo consequenziale e il mantenimento della suddivisione nei tradizionali movimenti giustificando questi ultimi come scene collegate ma discrete o episodi di un tutto coerente. Le cinque sezioni interconnesse in maniera psico-drammatica degli «Episodi dalla vita di un artista» di Berlioz (come recitava il sottotitolo programmatico della *Symphonie Fantastique*) e il paragone postumo di Schumann fra la sinfonia schubertiana in *do* maggiore («La Grande») e «un grosso romanzo in quattro volumi di Jean Paul» [Schumann 1840, pp. 82-83] sono esempi precoci e fra loro collegati di una modalità di ricezione sinfonica che verso il 1880 venne interamente assimilata nella pratica compositiva. Nella sua forma elementare essa risalta dalle ricorrenze «cicliche» di temi o motivi in movimenti diversi, specie nel primo e nell'ultimo; un procedimento romantico ispirato alla Nona di Beethoven, e che ricompare nella Terza di Brahms (1883), nell'Ottava di Bruckner (1885), nella Sinfonia in *re* minore di César Franck, nella *Shéhérazade* di Rimskij-Korsakov e nella Prima di Mahler, tutte e tre del 1888. Solo di rado i compositori erano ancora tuttavia propensi a teorizzare la complessa natura della sinfonia tardo-ottocentesca come discorso narrativo o espressivo, anche se contavano implicitamente sul suo riconoscimento presso il pubblico sempre più numeroso di coloro che, secondo Hanslick, avrebbero provato «brividi di piacere» anticipati nell'attesa di ascoltare il *Don Juan* di Strauss.

6. Dimensioni delle sinfonie e... contenuto.

Un esempio di tale teorizzazione si può trovare in una lunga lettera del 1893 scritta da Mahler in risposta a un giovane (forse istigato da un genitore o da un insegnante tradizionalista?) il quale gli aveva chiesto perché i compositori moderni avessero bisogno di organici orchestrali così imponenti. Sviluppando le implicazioni di ciò che Wagner avrebbe definito la sua «arte della più sottile e graduale transizione» [lettera del 29 ottobre 1859 a M. Wesendonck, in Wagner 1904, ed. 1999, p. 329] Mahler offrì una spiegazione di carattere storico:

con Beethoven cominciò la *nuova era* della musica: d'ora in poi le *basi* non sono più uno stato d'animo – per esempio la pura e semplice tristezza, ecc. – ma anche la transizione da un sentimento all'altro – i contrasti – la natura fisica e i suoi effetti su di noi – l'umore e le idee poetiche – tutto ciò è divenuto oggetto di imitazione musicale.

[...] Vorrei adesso accennare alla [...] necessità fisica di ingrandire l'apparato musicale: la musica stava diventando sempre più di dominio pubblico – divenendo gli

ascoltatori e gli esecutori sempre più numerosi [...] noi moderni abbiamo bisogno di un apparato così grande per esprimere le *nostre* idee, siano esse grandi o piccole. Primo, perché siamo costretti, per poter proteggere noi stessi dalla falsa interpretazione, a distribuire i vari colori dell'arcobaleno su diverse tavolozze; secondo, perché il nostro occhio sta imparando a distinguere sempre più i colori dell'arcobaleno e persino la più delicata e lieve modulazione; terzo, perché allo scopo di essere ascoltati da molti nelle nostre ultra-ampie sale da concerto e teatri d'opera dobbiamo fare anche noi un grande chiasso [lettera a G. Tolnay Witt, in Mahler 1982, pp. 107-8].

Gli estremi dinamici erano sfruttati con abile virtuosismo da Mahler, i cui apici sinfonici spesso travolgenti possono stupire ancor oggi, in un'epoca di amplificazione elettronica. Non annoverati fra le convenzionali categorie analitiche di temi, motivi, schemi tonali e struttura contrappuntistica, essi facevano parte delle risorse "multimediali" dell'espressione sinfonica, comprendente non solo titoli e programmi stampati, ma anche autocitazioni interne, allusioni, oppure addirittura particolareggiate riproduzioni di complessi e bande popolari, militari o "folk", e l'impiego di strumenti fuori scena o diversamente riposizionati, per un effetto sia drammatico sia acustico (una pratica connessa comportava l'uso di strumenti la cui sorprendente caratteristica visiva si sommava alle qualità timbriche: il fascio di ramoscelli percossi, i campanacci, le gravi campane da chiesa e il gigantesco "martello" - solitamente un grosso palo di legno - del Finale della Setta Sinfonia).

Tutti questi espedienti potevano facilmente essere associati dai critici contemporanei agli effetti pittoreschi di una sinfonia descrittiva o "nuova", la cui tradizione risaliva indietro nel tempo a ben prima delle sinfonie «Pastorale» e «della Battaglia» di Beethoven, e comprendeva lavori come la *Symphonia domestica* (1903) di Strauss, naturalisticamente autobiografica. Tali espedienti vennero utilizzati per indicare una svalorizzazione popolaresca. A complicare questo panorama c'era comunque la modalità del loro impiego da parte di Mahler all'interno di alcuni brani sinfonici strutturati in maniera elaborata, i cui dettagli, altrimenti ricercati ed espressivi, strutturali e gestuali, non solo minacciavano le più misurate norme della composizione sinfonica, ma potevano anche essere intesi - in un senso perfettamente logico - come minaccia proprio per la struttura sociale che formulava quelle norme e da esse dipendeva. Si pensi ad esempio alla paradigmatica forza virile, alla coerenza e alla caustica serietà che Hanslick ha accreditato alla Quarta di Brahms. Tutte quelle qualità erano presenti in Mahler, ma forzate in maniera referenziale e in apparente conformità a una bassa forma di naturalismo o "realismo" teatrale, in rapporto col mondo e la cultura materiale di tutti i giorni. Le marce militari, le marce funebri e le danze (sia urbane sia rurali) si coloravano di una sfumatura satirica o ironica con cui Mahler sembrava talora deridere la propria aspirazione verso

l'“irruzione” rivelatrice e il suo compimento (*Durchbruch* è il termine tedesco successivamente coniato da Adorno [1960, pp. 145 sgg.]). Nel più sonoro di tali momenti una voce trascendente, idealmente scollegata o esterna rispetto alla musica precedente, appariva intervenire in modo utopistico come un *deus ex machina* (l'origine teatrale di tali effetti è stata spesso rilevata, data l'esperienza di Mahler come direttore operistico).

La viva presenza di un compositore come Mahler in qualità di interprete dei propri lavori (esempi coevi, di presenza del compositore sul podio, sono Richard Strauss e figure meno autorevoli dal punto di vista creativo come Felix Weingartner) rafforzava il ruolo carismatico del direttore sinfonico sia come tiranno sia come visionario ed estendeva le implicazioni politiche e culturali di cui possiamo caricare le strategie creative. Le esecuzioni su larga scala di sinfonie corali come la Seconda o l'Ottava di Mahler esigevano un acume organizzativo pari a quello richiesto dalla regia teatrale. Il suo ferreo idealismo si trasmetteva, in maniera talora ispirata e talaltra sofferta, agli orchestrali che suonavano sotto la sua bacchetta; in effetti ciò avveniva anche con altri direttori, che consideravano indispensabile esercitare il potere mediante il terrore non meno che con la signorile persuasione. Inoltre, l'effetto di esplosioni rivelatrici felicemente inscenate, come nell'apocalittico Finale della Seconda Sinfonia («Resurrezione»), poteva elettrizzare sia gli esecutori sia gli ascoltatori, allorché la Tromba del Giudizio (*Grosser Appell*) affidata agli ottoni e ai timpani risuona in lontananza fuori scena, mentre sul palco l'orchestra, in gran parte silenziosa, concreta con alacri battute individuali l'onomatopea di un usignolo (flauto e ottavino) il cui canto risuona sinistramente nel minaccioso clima di terrore. Tutto ciò si dilegua nel successivo e implicitamente politicizzato rovesciamento dell'escatologia veterotestamentaria. Un sommesso corale dà il via a un finale sinfonico a mo' di cantata, che s'innalza fino ad una grandiosa perorazione, completa di campane e ripieno organistico. Mentre in precedenza il movimento aveva descritto una spaventosa processione di risorti che, senza distinzioni di classi sociali, s'incamminano verso il Giudizio Universale («mendicanti e ricchi, gente comune e re, la Chiesa militante, i Papi. Tutti danno voce al medesimo terrore [...]») [Bauer-Lechner 1984, p. 40] Mahler offriva ora un colpo di scena filosofico, oltre che musicale, riplasmando il trionfale coro finale dell'oratorio barocco (oppure di una sinfonia ottocentesca quale la Nona di Beethoven) come sovversivamente *liberatorio* piuttosto che semplicemente affermativo (nel senso marxista di affermazione dello *status quo*):

Non succede nulla di quanto ci si aspettava: nessun Giudizio Universale, nessun'anima salvata o dannata; niente giusti né malfattori, nessun giudice! [...] Un travolgente amore illumina il nostro essere. Noi conosciamo e siamo [Mahler e Mahler 1949, p. 269, cit. in Bauer-Lechner 1984, p. 40].

Il blasfemo nietzscheanesimo che si nascondeva dietro tali “rivelazioni” non sfuggì ai più feroci e avveduti critici di Mahler. Fu in risposta a un'esecuzione del 1909 della Terza Sinfonia in sei movimenti, nella quale Mahler aveva musicato il *Mitternachtslied* tratto da *Also sprach Zarathustra* – nello stesso anno (1896) in cui Strauss intitolò un poema sinfonico al medesimo saggio di Nietzsche – che Robert Hirschfeld trovò parole di ironica eloquenza per descrivere l'etica conservatrice che stava alla base della sua repulsione. Per lui, l'esecuzione rappresentava

una di quelle feste dionisiache cui le baccanti e le menadi mahleriane di Vienna partecipano con frenetico entusiasmo. Come gli antichi Greci avevano bisogno dei loro misteri per liberare gli istinti trattenuti da uno stile di vita pacifico [...] così una sinfonia di Mahler è utilizzata adesso [...] per liberare le forze esplosive che erano state represses nei tranquilli doveri e professioni borghesi [Hirschfeld 1909, p. 1].

La reazione perspicacemente scandalizzata di Hirschfeld spiega perché, data la crescente influenza culturale dei maggiori critici musicali, i sinfonisti come Mahler avessero bisogno di coltivare oculati rapporti con i recensori amici, e perché l'immediatezza comunicativa di tali sinfonie si dovesse sovente celare mediante prudenti smentite e tattiche evasive. In tal modo il “programmaticismo” poteva essere adottato come reazione appropriata, e nel contempo rifiutato in quanto strategia pubblica antiquata e populista. Mahler (che in realtà nelle sue partiture manoscritte continuò a utilizzare i titoli e le annotazioni verbali interne) così scrisse al critico Max Marschall nel 1896:

Proprio come trovo banale comporre musica a programma, ritengo insoddisfacente e sterile il tentativo di scrivere note programmatiche su di un brano musicale. Ciò rimane valido malgrado il fatto che la *ragione* per la quale una composizione viene alla luce debba essere qualcosa che il compositore ha sperimentato, qualcosa di reale, che dopotutto si deve considerare abbastanza concreta da poter venire espressa a parole [lettera n. 167 del 26 marzo 1896 a M. Marschall, in Mahler 1982, p. 149].

L'ambito esperienziale che le sinfonie *fin-de-siècle* potevano abbracciare era tanto ampio e innovatore quanto le risorse tecniche, stilistiche e materiali disponibili per il sinfonista che traeva vantaggio dall'evoluzione dell'orchestra post-beethoveniana e post-wagneriana. Il sottinteso tema della soggettività del suo linguaggio drammatico-musicale poteva spaziare dalle caratteristiche e aspirazioni nazionali, al lusso cittadino e alla vita di strada, fino alla discussione dei delicati problemi legati ai ruoli di genere, alla sensualità e alla sessualità (ricordiamo la scoperta di Hanslick della “forza virile” in Brahms in quanto opposta allo “sbavare dietro al femminile” nel *Don Juan* di Strauss). Quell'ambito comprendeva altresì questioni spirituali, nonché quell'onirico “flusso di coscienza” in cui qualsivoglia controllata certezza del risultato narrativo si perdeva a favore di ciò che sarebbe di-

venuto (come nella Sesta di Mahler e in altre successive sinfonie) un prototipo "modernista" o "espressionista" della rinuncia a una teleologia affermativa.

Rivolgendosi (come il romanzo dell'Ottocento) sia all'élite che al grande pubblico, che descriveva entrambi in tutta la loro complessità, la sinfonia *fin-de-siècle* tentò spesso di realizzare l'armonia universale e utopica che l'idealismo romantico ha sovente immaginato come specifico carattere e messaggio della musica. Talvolta questo compimento si ammantava di spiritualità estatica, come in Skrjabin, oppure si presentava come una non meno estatica dissoluzione dell'Io nella Natura, magari come ne *La Mer* di Debussy o nella Quinta Sinfonia di Sibelius. In altri casi, come nelle sinfonie di Rachmaninov, riccamente elaborate e spesso cariche di autunnale nostalgia, di Elgar o dell'ultimo Mahler, il genere sinfonico tende a ricomprendere con accresciuta complessità qualcosa del carattere storico del termine *fin-de-siècle*, rispecchiando (come temeva apertamente Hirschfeld) le ombre, le divisioni e le anomalie su cui poggiavano l'orgoglio e il commercio borghesi della società classista che edificava le imponenti sale da concerto e fondava le grandi orchestre dell'Europa imperiale.

Adorno, Th. W.

- 1960 *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad. it. *Wagner, Mahler. Due studi*, Einaudi, Torino 1975).

Bauer-Lechner, N.

- 1984 *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, ed. riveduta e ampliata a cura di H. Killian, Karl Dieter Wagner, Hamburg.

Bowers, F.

- 1996 *Scriabin. A Biography*, Dover, New York; 2^a ed. riveduta.

Čaikovskij, P., e Meck, N. von

- 1993 *"To my best friend". Correspondence between Tchaikovsky and Nadezhda von Meck 1876-1878*, Oxford University Press, Oxford (basato su P. Čaikovskij, *Perepiska s N. F. von Meck*, vol. I, Moskva-Leningrad 1934, lettera n. 101).

Franklin, P.

- 1991 *Mahler Symphony No. 3*, Cambridge University Press, Cambridge.

Hanslick, E.

- 1896 *Fünf Jahre Musik (1891-1895)*, Parte VII. *Der "Modernen Oper"*, Allgemeine Verein für Deutsche Literatur, Berlin; 2^a ed.
1989 *Aus dem Tagebuch eines Rezensenten. Gesammelte Musikkritiken*, a cura di R. Ermen e P. Wapnewski, Bärenreiter, Kassel.

Hirschfeld, R.

- 1909 [senza titolo], in «Wiener Abendpost», n. 24 (5 novembre), p. 1.

Mahler, A., e Mahler, G.

- 1949 *Erinnerungen und Briefe*, Allert de Lange, Amsterdam; 2^a ed.

Mahler, G.

- 1982 *Gustav Mahler Briefe*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di H. Blaukopf, Zsolnay, Wien-Hamburg.

Neville, H.

- 1968 *Sleeve note to "Scriabin. The Divine Poem"*, recording by the USSR Symphony Orchestra under Yevgeny Svetlanov (Melodiya/EMI, ASD 2523).

Nietzsche, F.

- 1872 *Die Geburt der Tragödie*, Fritzsche, Leipzig; nuova ed. Ullstein Materialien, Frankfurt am Main - Berlin - Wien (trad. it. *La nascita della tragedia*, Laterza, Roma-Bari 1995).

Poznansky, A.

- 1991 *Tchaikovsky. The Quest for the Inner Man*, Schirmer, New York.

Schumann, R.

- 1840 *Schuberts Symphonie in C-Dur*, in «Neue Zeitschrift für Musik», XII, pp. 82-83.

Tawaststjerna, E.

- 1997 *Sibelius, III. 1914-1957*, Faber and Faber, London.

Wagner, R.

- 1846 *Programm zur 9. Symphonie von Beethoven*, in «Dresdener Anzeiger», n. 24, 31 marzo, 2 aprile; ed. riveduta: *Bericht über die Aufführung der neunten Symphonie von Beethoven im Jahre 1846, nebst Programm dazu*, in Wagner 1887, pp. 50-64.
- 1887 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, vol. II, Fritsch, Leipzig, 2^a ed.; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976.
- 1904 *Richard Wagner an Mathilde Wesendonck. Tagebücher und Briefe 1853-1871*, Duncker, Berlin, p. 189, 7^a ed.; ora in Wagner 1999.
- 1999 *Sämtliche Briefe*, vol. XI, a cura di M. Dürrer, Breikopf und Härtel, Wiesbaden-Leipzig-Paris.

Wolf, H.

- 1911 *Musikalische Kritiken*, a cura di R. Batka e H. Werner, Breitkopf und Härtel, Leipzig.

JEAN-JACQUES NATTIEZ

L'universo wagneriano, i wagnerismi, il debussismo

1. La rivoluzione wagneriana.

Sebbene il catalogo di Wagner (WWV) comprenda ben 113 numeri d'*opus*, di cui 15 incompiuti e 28 perduti, sono solo le dieci grandi opere composte fra 1840 e 1882 ad assicurargli un posto di rilievo nella storia della musica. Tra le sue opere giovanili, *Die Feen* (1833-34), denominata "grande opera romantica", si inserisce nella linea di Hoffmann, Weber e Marschner, mentre nella sua prima opera rappresentata, *Das Liebesverbot* (1835), egli sembra voler imitare Donizetti e Auber. *Rienzi* (1837-40) è ancora, per dimensioni, soggetto e struttura, un *grand opéra* alla maniera di Meyerbeer. Seguono le opere del secondo periodo (1840-50): con *Der fliegende Holländer* (1840-41), Wagner abbandona gli argomenti storici per approdare a temi leggendari. Si tratta ancora però di opera a numeri chiusi, in cui arie, cori e duetti sono chiaramente distinti. *Tannhäuser*, rappresentata nel 1845, e *Lohengrin* (1850) sono ambientate nel Medioevo, ma l'elemento magico-leggendario vi gioca un ruolo considerevole. A quell'epoca Wagner non ha ancora elaborato né messo in pratica il concetto di *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale), non ha ancora reso sistematico l'uso del *Leitmotiv*, né ha abbandonato la leggenda per approdare al mito. I primi tre dei suoi grandi lavori sono ancora influenzati dalla tradizionale concezione operistica. Fra il 1849 e il 1853, durante l'esilio in Svizzera, Wagner accantona la composizione e si dedica alla redazione di importanti saggi teorici. In un terzo periodo (1853-82) egli compone nell'ordine: *Das Rheingold* (1851-54), *Die Walküre* (1851-56) e i primi due atti del *Siegfried* (1851-52, 1856-57, 1864-1865). Poi interrompe la composizione della Tetralogia, *Der Ring des Nibelungen*, per creare *Tristan und Isolde* (1856-59) e *Die Meistersinger von Nürnberg* (1861-64). Ritorna alla Tetralogia con il terzo atto di *Siegfried* (1869-1871) e *Götterdämmerung* (1869-74); segue infine il *Parsifal* (1877-82). A parte i *Wesendonck-Lieder* (1857-58) e il *Siegfried-Idyll* (1870), sono proprio queste dieci opere teatrali che caratterizzeranno un'epoca, ponendo le basi del "wagnerismo".

Non è esagerato affermare che le novità rivoluzionarie apportate da Wagner alla storia della musica e dell'opera sono di natura tanto estetica quanto ideologica e politica. Infatti, mentre è direttore musicale a Magdeburgo, Königsberg, Riga e Dresda (1834-48), egli si scontra con i costumi

e le tradizioni dei teatri operistici del tempo, in cui si rappresentano lavori concepiti essenzialmente per il divertimento dell'aristocrazia e della borghesia ascendente, e per mettere in rilievo il virtuosismo vocale del divo o della diva di turno: il flusso musicale si deve dunque interrompere per consentire l'applauso; i balletti sono obbligatori.

Nel suo saggio più importante, *Oper und Drama*, Wagner oppone l'opera seria a quella frivola [1852, parte I, capp. I e II]. Nella categoria screditata sono inclusi Rossini, Mozart (a cui, afferma Wagner, manca un poeta), Meyerbeer, che nel saggio sul giudaismo sarà bollato come prototipo del compositore asservito al dio denaro, e Auber. Dalla parte dell'opera seria, che Wagner si propone di approfondire e di arricchire, troviamo Gluck, Cherubini, Méhul e Spontini. Il tutto sullo sfondo della contrapposizione di natura nazionalistica fra la musica tedesca da una parte e la musica italiana e francese dall'altra. Sono opposizioni simboliche e spesso sommarie, e che comunque non gli impediranno di lodare *Don Giovanni*, di cui ammirava la forza drammatica, nonché *Norma* di Bellini, di cui rivede l'orchestrazione nel 1837. L'auto-immolazione di Norma sul rogo ispirerà "l'olocausto di Brünhilde" nel finale di *Götterdämmerung*.

Secondo Wagner, l'opera non deve essere un intrattenimento leggero, ma l'occasione per trattare soggetti profondi. Era quanto aveva già tentato in *Das Liebesverbot*, denunciando l'ingerenza dello stato nella vita privata (e specialmente sessuale) dei cittadini, e poi descrivendo le vicissitudini del potere e della politica (*Rienzi*). *Tannhäuser* e *Die Meistersinger* trattano problemi artistici (il dibattito sulla creazione del canto d'amore; la difesa della futura grande arte tedesca). La Tetralogia si interroga sull'origine e sul destino dell'umanità, secondo una prospettiva che oscilla fra l'orientamento rivoluzionario di Feuerbach e il pessimismo di Schopenhauer. Vi si descrive e denuncia il potere totalizzante del denaro (associato ancora una volta all'ebraismo, attraverso le figure di Alberich e Mime); come in *Tristan und Isolde*, vi si elogia l'amore capace di superare ogni convenzione, compreso il tabù dell'incesto (dall'unione di Siegmund con Sieglinde, fratello e sorella, nascerà Siegfried; il re Marke, cui è promessa in sposa Isolde, è lo zio di Tristan), e si esalta il sacrificio di sé. Con *Parsifal*, definito *Bühnenweihfestspiel* (azione drammatica sacra), Wagner vorrebbe indubbiamente dar vita a una nuova religione.

Per trattare questi argomenti, Wagner si pone nella scia di Gluck e proclama che

l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, e dello scopo dell'espressione (il dramma), si è fatto il mezzo [1852, trad. it. p. 26],

un'affermazione che gli procurerà le violente critiche di Hanslick [1854]. L'opera non è più divisa in numeri chiusi (arie, duetti, scene con coro, ecc.):

la drammatizzazione dell'azione presuppone la continuità. Così la declamazione wagneriana non è più una raccolta di arie isolate, ma tende a un recitativo continuo, ininterrotto (*durchkomponiert*, come si dice in tedesco), il cui prototipo è certamente il monologo di Wotan nel secondo atto della *Walküre* [per un'analisi approfondita del ruolo epico della narrazione, cfr. Dahlhaus 1971a, trad. it. pp. 146-47; per una discussione critica sulla funzione del recitativo nell'opera di Wagner in rapporto ai *Leitmotive*, cfr. Abbate 1991]. E poiché il dramma da raccontare è per Wagner di fondamentale importanza, egli diventa il primo compositore, eccezion fatta per Rousseau, a scrivere i libretti delle proprie opere. Egli si considerava un poeta, anche se Nietzsche denuncerà la sua lingua poetica come un «tedesco paludoso». Al momento di mettere in scena tutta la Tetralogia nel teatro di Bayreuth (1876), Wagner non si farà carico della direzione d'orchestra, affidata a Hans Richter, ma si occuperà della regia. Egli si considera dunque tanto un uomo di teatro quanto un compositore.

È certo che nel corso della sua esistenza Wagner non sosterrà mai la supremazia della poesia e del dramma sulla musica. All'epoca di *Tristan*, che sotto l'influenza di Schopenhauer ma anche del soggetto dell'opera sarà quasi un inno all'amore in forma di oratorio, e ancora dieci anni più tardi nel suo saggio su Beethoven [Wagner 1870], egli pagherà il suo tributo all'«absolute Musik» (musica assoluta; troppo spesso definita in francese «musica pura», il che però non ne rende appieno la dimensione metafisica), un'espressione che aveva utilizzato per primo nei suoi scritti dell'esilio svizzero, ma solo per criticarla [cfr. Dahlhaus 1978, cap. II]. In effetti, nel resto della sua carriera e ogni volta che si presenta la possibilità di una rappresentazione delle sue opere, Wagner afferma il predominio del dramma sulla musica [cfr. Nattiez 1990, Parte seconda]. Questo concetto fondamentale, che in diversi scritti del 1850 egli chiamerà esplicitamente «dramma musicale» – Wagner scrive opere *per dire* qualcosa –, si attua nella sua nuova concezione dell'opera, dell'istituzione lirica e della scrittura musicale.

In epoca moderna, Wagner è senza dubbio fra i primi a concepire il progresso artistico in funzione delle generazioni successive, molto in anticipo rispetto ai compositori dell'avanguardia novecentesca. Il titolo del suo saggio del 1849, *Das Kunstwerk der Zukunft* (*L'opera d'arte dell'avvenire*), favorirà la nascita del termine «musica dell'avvenire», che non è suo ma servirà d'emblema alle critiche dei suoi nemici e detrattori. In questo saggio egli sviluppa il concetto di *Gesamtkunstwerk* (parola che si traduce generalmente con «opera d'arte totale»), in cui musica, poesia e danza, le «tre eterne sorelle», formano un tutto unico rispecchiando «l'universale, il vero, l'assoluto» [Wagner 1849, trad. it. p. 46]. Egli vi aggiunge anche la scultura (che s'incarna nel corpo dell'attore), la pittura (che si manifesta nelle scenografie) e l'architettura: l'idea di un teatro concepito specificamente per rappresentare opere incentrate sull'azione e sul contenuto drammatico

si trova già *in nuce* in queste parole. Wagner esplicherà tutto ciò in una celebre lettera a Theodor Uhlig: egli sogna di far costruire

secondo i miei piani, in un bel luogo vicino alla città, un teatro molto semplice, in legno, con le scene e gli strumenti necessari solo a rappresentare il *Siegfried* [si tratta evidentemente di *Siegfried's Tod*]. Sceglierei poi i migliori interpreti disponibili, dovunque si trovino, e li farei venire per sei settimane a Zurigo. Proverei a creare un coro, composto per la maggior parte da amatori [...]. Allo stesso modo mi procurerei un'orchestra. A partire da Capodanno sarebbero pubblicati nei giornali tedeschi annunci e inviti rivolti a tutti gli amici del dramma musicale, per chiamarli ad assistere al festival drammatico e musicale che ho in mente [...]. Dopo la terza rappresentazione il teatro andrà demolito e la mia partitura verrà bruciata [lettera del 20 settembre 1850, in Wagner 1975, pp. 425-26].

Col denaro di Ludwig II di Baviera, il progetto si concretizzerà a Bayreuth nel 1876, ma in modo più professionale e stabile e non così apocalittico! Nasce però l'idea di un teatro concepito per adattarsi alle esigenze di opere specifiche e con cantanti e musicisti scritturati esclusivamente per una serie di esecuzioni "esemplari". In Wagner la composizione delle opere non è mai separata da una riflessione sulle istituzioni musicali che dovranno consentirne la realizzazione. E infatti l'idea del teatro di Bayreuth avrà legami organici con la struttura musicale delle opere da rappresentarvi: l'acustica del Festspielhaus sarà concepita per le necessità musicali della Tetralogia; *Parsifal*, in particolare il suo finale dove il coro è diviso in otto parti, sarà composto in funzione dell'acustica del Festspielhaus.

Con Wagner l'orchestra assume proporzioni mai raggiunte prima nella storia della musica, contribuendo a creare quella sensazione di totalità che sta alla base della sua concezione dell'opera, e che si impadronisce dello spettatore sia a Bayreuth sia in altri teatri. Certamente la Nona Sinfonia di Beethoven, con l'«Inno alla Gioia» su testo di Schiller, aveva aperto la strada all'integrazione della voce nel tessuto sinfonico. Certamente Berlioz aveva contribuito a fare del timbro un parametro a pieno titolo, ad affinare la scrittura orchestrale e a ispessire l'orchestrazione. Wagner, per parte sua, ingigantì ulteriormente l'organico orchestrale. In *Der fliegende Holländer* egli utilizza il basso tuba, e in *Das Rheingold* oltre a quattro tube la tuba contrabbasso (talvolta chiamata in Germania, e per buoni motivi, Wagner-Tuba). A partire dal *Tannhäuser* egli utilizza tre ottavini, tre flauti e quattro arpe. Nel *Lohengrin* introduce un terzo clarinetto e un terzo fagotto. Nel *Tannhäuser* riserva al corno inglese un ruolo solistico in scena, così come all'inizio del terzo atto di *Tristan*. In *Das Rheingold* il numero dei corni passa a otto e quello delle arpe a sei; inoltre sono introdotte una tromba basso e quattro tromboni bassi. E tutto questo senza far menzione del nuovo uso degli archi (nel preludio del *Lohengrin* i violini sono divisi in otto parti), delle percussioni, della musica suonata fuori scena, dell'incudine in *Das Rheingold* e in *Siegfried*, e delle campane nel *Parsifal*. Questo lussureg-

giant organico contribuirà a fare di alcuni passaggi orchestrali della Tetralogia veri e propri poemi sinfonici di grande respiro: «Il viaggio di Sigfrido sul Reno» e «L'alba» nel primo atto di *Götterdämmerung*, la «Marcia funebre di Sigfrido» dal terzo atto della stessa opera, che Thomas Mann definirà «un'impressionante cerimonia del pensiero e del ricordo» [1938, ed. 1963, p. 145]. Ma se alcuni contemporanei di Wagner, e in particolare i caricaturisti (cfr. tav. 19), gli rimprovereranno il rumore e il frastuono della sua nuova orchestra, non bisogna dimenticare il lato "cameristico" delle sue opere: citiamo l'orchestrazione leggera che avvolge il monologo di Wotan nel secondo atto della *Walküre*, il tremolo degli archi che evoca "il mororio della foresta" nel secondo atto di *Siegfried*, l'insieme degli archi che sostiene Brünnhilde nell'ultima scena del terzo atto di *Siegfried*.

Si potrebbe pensare che una tale massa orchestrale copra i cantanti. Forse ciò può accadere in un teatro normale, ma non a Bayreuth. L'orchestra, invisibile, sparisce nella fossa, nascosta allo sguardo degli spettatori da una conchiglia di legno [cfr. nel volume II della presente *Enciclopedia*, la seconda piantina della fig. 3, in D. E. Commins, *L'acustica dei teatri e delle sale da concerto*, p. 1091], la cui funzione acustica è quella di dirigere il suono dell'orchestra verso il soffitto in modo che l'ascoltatore abbia l'impressione che essa si trovi alle spalle dei cantanti. Allo stesso tempo, dato che lo spettatore non vede né il direttore d'orchestra né i musicisti, gli è permesso concentrarsi sulla scena e sull'azione rappresentata: e dato che a Bayreuth le poltrone sono disposte ad anfiteatro [cfr. *ibid.* la seconda piantina], la visuale è ottima ovunque ci si siede. L'architettura del Festspielhaus sottolinea dunque il ruolo di commento all'azione riservato all'orchestra. E ciò va di pari passo con l'utilizzo dei *Leitmotive*, che si fa sistematico a partire dal *Rheingold*.

La *Symphonie fantastique* di Berlioz era già percorsa da un'"idea fissa". Ma in Wagner il ricorso ai *Leitmotive* conferma il posto preminente riservato all'azione nell'ambito del dramma musicale. Fin dal principio [cfr. Wagner 1852, parte III, cap. IV] Wagner attribuisce ai *Leitmotive* due funzioni: contribuire alla costruzione formale e morfologica dell'opera per conferirle unità; completare e sottolineare l'azione e il testo poetico con i mezzi propri della musica. L'orchestra ha la capacità di risvegliare sentimenti e ricordi. In un importante articolo del 1879 Wagner sarà più preciso:

[L'unità dell'opera] si manifesta in una trama di temi fondamentali (*Grundthemen*), che attraversano l'intero lavoro e che si scontrano, si completano, si trasformano, si separano e si riuniscono come in un movimento di sinfonia: in questo caso però è l'azione drammatica rappresentata a regolare le modalità degli incontri e delle separazioni [1879, ed. 1976, p. 175].

I *Leitmotive*, di norma affidati all'orchestra, e che Wagner paragona al coro della tragedia greca, hanno dunque il compito di commentare l'azione.

I critici wagneriani hanno preso in considerazione soprattutto questa dimensione semantica del *Leitmotiv*: nell'ambito della bibliografia wagneriana ciò ha dato luogo a una moltitudine di "guide Michelin" dei *Leitmotive*, la cui proliferazione in molti paesi a partire dal 1876, anno del primo festival, venne favorita dalla moda dei «pellegrinaggi a Bayreuth» – così il titolo del più celebre tra i cataloghi francesi di *Leitmotive*, dovuto al direttore del Conservatorio di Parigi, Albert Lavignac, redatto nel 1897 e continuamente ripubblicato. Etichettati in maniera univoca, i *Leitmotive* sono associati ai personaggi (Le figlie del Reno, Loge, Walther, Kundry), ai loro sentimenti o ai loro caratteri (Collera di Wotan, Tristezza di Marke, Bontà di Sachs, Dolore di Herzeleide), a un oggetto (La Spada di Siegfried, l'Anello, il Filtro d'amore, l'Insegna dei Maestri cantori, il Graal, il Balsamo), a un luogo (il Walhalla, Kareol, il Deserto) a un'idea astratta (la Redenzione tramite l'amore, la Giustizia dell'espiazione), ecc. Certo si riscontrano notevoli differenze tra le varie guide, ma nonostante le discussioni sull'identificazione e la denominazione dei *Leitmotive* e sulle loro reali funzioni, la loro presenza non verrà mai negata (Lavignac ne identifica 82 nella Tetralogia). Inserendosi nel discorso wagneriano di musica come complemento del sentimento, d'Indy è stato uno dei pochi a osservare (pur non senza qualche forzatura) l'esistenza di un legame costante fra una particolare tonalità e l'espressione di un sentimento:

Per esempio in *Parsifal* l'idea di santità appare solo nella tonalità di *la* bemolle maggiore, mentre il *re* minore è riservato all'idea della morte [1930, pp. 50-51].

Queste corrispondenze sono poi state sistematizzate, per esempio nel primo atto di *Siegfried* [McCreless 1982; per *Tristan*, cfr. Nattiez 1990, trad. it. pp. 330-33].

Quali che siano i significati propri dei *Leitmotive* e delle tonalità, la funzione semantica dei *Leitmotive* non era per Wagner né l'unica, né la più importante. Del resto non fu lui, ma Hans von Wolzogen (il fondatore dei «Bayreuther Blätter», l'organo di propaganda wagneriana pubblicato dal 1879 al 1938) a proporre il termine di *Leitmotiv* e a pubblicarne i primi cataloghi [cfr. per esempio Wolzogen 1876 per il *Ring*]. Nel già citato saggio del 1879, Wagner preferisce l'espressione *Grundthema* e prende le distanze da Von Wolzogen

il quale ha preso in considerazione la natura dei *Leitmotive* – da lui così chiamati – più dal punto di vista della loro importanza e del loro effetto drammatico, [...] che da quello della loro utilità ai fini della struttura della composizione musicale [1879, ed. 1976, p. 185].

E una citazione dal diario della moglie Cosima, in data 1° agosto 1881, non lascia alcun dubbio su ciò che Wagner pensasse di queste etichette affibbate ai motivi delle sue opere:

Suono a quattro mani con Lusch dei passaggi da *Götterdämmerung*, R. dice di essere contento della sua opera. Purtroppo questa copia pullula di indicazioni, quali per esempio «motivo della gioia del viaggio», «motivo della disgrazia», ecc. R. dice: alla fine la gente crederà che queste assurdità le abbia volute io [C. Wagner 1977, p. 772].

Queste affermazioni non negano l'esistenza di una dimensione drammatica e semantica dei motivi, ma conducono senza dubbio a relativizzarla e a considerare la loro funzione propriamente musicale più di quanto non si faccia abitualmente. Perché Wagner insiste su questa dimensione? Perché, in quanto l'opera non è più fatta di una successione di numeri chiusi che terminano con brillanti cadenze, è necessario fornire all'ascoltatore *dei punti di riferimento sonori*, equivalenti ai temi di una sinfonia.

L'ascoltatore ha bisogno di questi riferimenti, tanto più nel contesto di un linguaggio musicale in cui, sul piano della melodia e dell'armonia, le relazioni tonali tradizionali sono piuttosto instabili. Vincent d'Indy [1930, pp. 46-47] ha riassunto perfettamente le caratteristiche di questo nuovo stile: «intervento sistematico del cromatismo»; «modulazioni transitorie [verso tonalità] lontane», differenti da quelle a cui ci aveva abituato l'uso del circolo delle quinte; «rottura della cadenza», per cui Wagner invece di risolvere un accordo rivolge la frase musicale verso una direzione inaspettata; infine «alterazione delle funzioni tonali», che d'Indy illustra, senza commentarla, con il famoso «accordo di Tristano», divenuto per generazioni di musicisti e musicologi l'emblema dello stile, ovvero della rivoluzione wagneriana sul piano musicale:

Figura 1.

R. Wagner, *Tristan und Isolde*, Preludio, mis. 1-3.



Qui il *sol* diesis al soprano (appoggiatura del *la*) si estende per cinque tempi mentre il *la* (tonica) ne occupa solo uno, facendo di questo accordo una configurazione armonica forse già utilizzata furtivamente da Wagner [Vogel 1962, p. 12], ma senza conferirle la durata che ne avrebbe poi fatta un'entità autonoma. Inoltre la linea melodica non si ferma al *la*, ma prose-

gue cromaticamente fino al *si*, attraverso il *la* diesis, e l'insieme sarà ripetuto e prolungato per tutte le tredici battute seguenti. Al termine del Preludio, Wagner ripropone le prime battute, ma invece di dar luogo a una cadenza che affermi la tonalità di *la* minore lo svolgimento musicale passa direttamente alla monodia del nocchiero che va dal *do* minore (batt. 112-13) al *mi* bemolle maggiore (batt. 114-15), poi al *si* bemolle maggiore (116-17), ritorna al *mi* bemolle (118-19), indi al *do* minore (120-23, e forse 124-30) per concludere melodicamente in *si* bemolle maggiore (131-35). Ma sull'ultima nota del cantante l'orchestra rientra con un accordo che conduce alla tonalità di *do* minore. Ciò che qui domina, dopo l'inizio del Preludio, non è il circolo delle quinte, bensì quello delle terze.

Perché nelle opere della maturità Wagner si allontana sempre di più dalla stabilità tonale? Se si può ammettere che la prassi compositiva verso il 1850 concedesse l'introduzione di dissonanze senza mettere in questione i fondamenti della tonalità [Chailley 1951, p. 12] resta tuttavia da spiegare che cosa faccia scattare in Wagner questo movimento di saturazione, soprattutto cromatica, dello spazio diatonico. È senza dubbio ancora una volta il contesto drammatico a fornire la risposta. Poiché non siamo più al cospetto di un'opera a numeri chiusi; poiché, al servizio dell'azione, il tessuto musicale dell'opera si basa sul principio della melodia continua; poiché, per i bisogni della drammaturgia, il recitativo cantato si generalizza, Wagner è portato a differire sempre di più l'appoggio sulla tonica. Ma in *Tristan und Isolde* ciò che bisogna esprimere è l'amore nella sua manifestazione più sensuale. Ne è prova l'uso specifico del cromatismo nella Tetralogia, riservato ai temi relativi all'amore e alla donna [cfr. MacKay-Stein 1978], quando tutti gli altri *Leitmotive* sono generalmente diatonici. Se il cromatismo pervade *Tristan*, è soprattutto in ragione della volontà di tradurre musicalmente il desiderio, come si capirà chiaramente nel secondo atto di *Parsifal*. Del resto, quando l'opera lo esigerà, Wagner saprà ritornare al diatonismo in *Die Meistersinger von Nürnberg*, composto subito dopo *Tristan*: pensiamo solamente alla Danza degli apprendisti, al Corteo dei Maestri cantori o al Motivo dell'Insegna. Dopo "l'accordo di Tristano" si apre un nuovo campo di possibilità per la composizione musicale: per Wagner, come per i suoi successori, la musica non sarà più la stessa.

2. Ampiezza e diversità dell'universo wagneriano.

A partire da metà Ottocento, un'ondata montante di wagnerismo dilaga in tutta Europa fino a Mosca, per approdare poi negli Stati Uniti secondo forme e modalità del tutto nuove nella storia della musica e della cultura [Bartlett 1995; Large e Weber 1984]. Essa si prolungherà fino al 1914, ma ancora oggi se ne avvertono gli effetti.

L'ampiezza di questa ondata corrisponde anzitutto a quella delle sue opere. Se nel rilevare o nel criticare la lunghezza delle opere wagneriane si dimenticano le dimensioni delle opere di Spontini o di Meyerbeer, o dei *Troyens* di Berlioz (1856-58) – il primo atto di *Götterdämmerung* dura più dell'intera *Bohème* – ciò accade senza dubbio perché quelle di Wagner sono presenti in modo più stabile nel repertorio. Inoltre, nessuno prima di lui aveva mai ideato un progetto colossale come la Tetralogia (quasi quattordici ore di musica), con un prologo e tre giornate, e i cui personaggi e temi musicali ritornano, si sviluppano e si trasformano di opera in opera.

Sul piano del contenuto, dopo le leggende Wagner intende portare in scena dei miti, non importa quali: la Tetralogia è un racconto che dagli eventi della creazione del mondo (e della musica), nel preludio del *Rheingold*, conduce alla caduta degli dèi e all'emergere di un'umanità abbandonata a se stessa nella *Götterdämmerung*; *Tristan und Isolde* affronta il mito fondamentale dell'umanità, l'Amore, con quella che alcuni considerano la musica più sublime mai scritta. Se, come i romanzi secondo Roman Ingarden, una creazione narrativa è la ricostruzione di un quasi-mondo, l'impresa di Wagner è di un'ambizione ineguagliata. Sia a livello dell'azione che dei sentimenti, si ha l'impressione di trovarvi tutto. In realtà non esiste una vera e propria filosofia wagneriana: nei suoi rapporti con Feuerbach e Schopenhauer, Wagner si rivela un uomo influenzabile e soggetto a ripensamenti. Nel primitivo progetto della Tetralogia egli abbraccia l'ottimismo rivoluzionario del primo filosofo, per poi preferire il pessimismo del secondo, quando nel 1854 scopre *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Il mondo come volontà e rappresentazione*). Dunque Wagner non crea una propria filosofia. E neppure convincente è la teologia molto personale che egli propone nel *Parsifal*, «azione drammatica sacra», sebbene i wagneriani, recandosi a Bayreuth, siano convinti di essere i fedeli di un culto di cui Wagner è il Dio, il Festspielhaus il tempio – infatti si trova sulla cima del “sacro colle”, e la sua fossa orchestrale è ribattezzata “golfo mistico” –, i teorici del wagnerismo gli apostoli e gli artisti i sacerdoti. *Parsifal* non è un rito sacro, ma il wagnerismo sarà vissuto da molti come una religione.

Wagner non trasmette le sue idee se non attraverso le sue opere. Antico lettore di Hegel, egli è un musicista del concetto. Prima di lui, Weber, Schumann e Berlioz non avevano disdegnato di scrivere intorno alla musica, ma soprattutto in qualità di critici. Wagner invece è un saggista: egli scrive più spesso per difendersi dai detrattori, per tentare di far capire la validità delle sue idee estetiche, ma *Oper und Drama* è a pieno diritto un trattato di estetica musicale di vaste dimensioni. Wagner pubblicherà circa trecento scritti di ogni argomento, dalla cronaca giornalistica alle note di sala, dalla novella al *pamphlet*, dai consigli per la rappresentazione dei suoi lavori agli scritti teorici che delineano la sua riforma dell'opera. Egli accompagna la realizzazione del progetto di Bayreuth con la raccolta in die-

ci volumi dei suoi scritti (1871-83), che dopo la sua morte saranno seguiti da due volumi di scritti postumi e dalla prima edizione in tre volumi della sua autobiografia, *Mein Leben*, che appare retrospettivamente come un tentativo di autocelebrazione del proprio eroismo (l'eminente studioso wagneriano John Deathridge [1984] vi ha identificato diverse distorsioni sistematiche della realtà).

Rappresentante di quella figura dell'intellettuale che nasce con l'Ottocento, Wagner si ritiene autorizzato, in quanto artista, a intervenire su ogni argomento. Egli si scaglia contro la vivisezione e propugna il vegetarianesimo. È anche consigliere politico di Ludwig II di Baviera, ma i suoi interventi in politica saranno soprattutto dettati dalla difesa della sua idea di opera musicale e dalla promozione dei suoi lavori, specie in un'ottica nazionalista: cosa che si verifica anche nel suo *pamphlet* antisemita, *Das Judenthum in der Musik* («Il Giudaismo in musica»), pubblicato nel 1850 sotto pseudonimo. Ogni scritto di Wagner può essere considerato come una sorta di diario ad alta voce capace di chiarire il significato dell'opera *in fieri* o di informarci sulle sue intenzioni. *Beethoven* (1870) spiega retrospettivamente *Tristan*. *Religione e arte* (1880) spiega il progetto di *Parsifal*. Il saggio antisemita non fa eccezione: fu ripubblicato nel 1869, questa volta a suo nome, appena prima della messa in scena dei *Meistersinger von Nürnberg*. In virtù dell'opposizione che attraversa tutta l'opera fra Hans Sachs, incarnazione dell'arte tedesca, e Sixtus Beckmesser, caricatura del critico Eduard Hanslick (che Wagner sosterrà appartenere alla comunità ebraica), non vi è alcun dubbio che quest'opera sia *fondamentalmente* antisemita: la lettura propostane da Marc A. Weiner in *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination* [1995] mette la parola fine su questo tema. L'opera conferma inoltre, o dimostra una volta per tutte, che l'antisemitismo di Wagner è presente non solo nella sua vita, nelle sue idee, nei suoi scritti, nei suoi libretti, ma anche nella sua musica. Però la dimensione antisemita di alcune figure musicali non è più apprezzabile oggi, in ragione del carattere specifico della semantica musicale. Nel suo *Versuch über Wagner* [1952, trad. it. p. 35], Adorno ricordava che nella Tetralogia Alberich e Mime sono ebrei, e Arthur Rackam, illustratore della Tetralogia, non mancava di sottolinearlo, ricordando il *cliché* fisico più diffuso nell'antisemitismo (cfr. tav. 15). Nel suo insieme, la dimensione antisemita del *Parsifal* sarà riconosciuta già all'indomani della prima rappresentazione. Il 27 luglio 1882 il critico Paul Lindau, chiaro e inesorabile, afferma che

la sua ultima opera potrebbe essere intitolata «Il Cristianesimo nella musica»; essa è in qualche modo la realizzazione ultima del programma che Wagner ha tracciato per la prima volta in uno dei suoi libelli tanto discussi, e che può essere considerato il punto di partenza di una corrente diffusasi in seguito nella vita politica e pubblica dell'intera Germania [1883, trad. fr. p. 178].

Ma non tutti a quel tempo si mantennero sullo stesso livello. Non appena si diffuse l'ipotesi che Wagner potesse essere il figlio naturale di Ludwig Geyer, un attore a quanto sembra ebreo, i caricaturisti non si fecero scrupolo ad attribuirgli tratti fisici considerati tipici degli ebrei (cfr. tavv. 13 e 14), mentre alcuni giornalisti lo soprannominarono Geyerbeer.

Non sorprende il fatto che la sua vita, i suoi scritti e le sue opere, vista la forza e l'ampiezza della produzione artistica in sé, siano stati oggetto di reazioni, chiose e commenti a non finire. In tutta Europa, Italia compresa, sono molti i caricaturisti che, unendosi al clan degli anti-wagneriani che si esprimono sulla stampa e nelle strade (cfr. tav. 6), non mancheranno di sottolineare i suoi difetti, affibbiandogli anche degli accessori delle sue opere (cfr. tav. 7). Inoltre, poiché il suo pensiero e le sue opere possono essere considerati contraddittori o ambigui, essi scateneranno una proliferazione di commenti: «Wagner und kein Ende» («Wagner senza fine») dirà Thomas Mann. Tra il 1882 e il 1895, Nikolaus Oesterlein raccolse in una rassegna bibliografica non meno di diecimila titoli, fra libri e articoli, dedicati esclusivamente a Wagner. Una vita ricca di avventure, difficoltà e scandali, ma anche di momenti sublimi, genera una letteratura in cui l'aspetto musicologico non è certo in primo piano. Di fatto, è stato affermato che Wagner sia stato l'uomo sul quale si è scritto di più, al pari di Gesù Cristo e Napoleone.

La forza della novità dell'opera di Wagner, la sua ampiezza e le molteplici forme dell'universo creato spiegano perché nessun compositore prima o dopo di lui abbia provocato un turbamento analogo.

3. *I wagnerismi culturali.*

3.1. Nascita del wagnerismo.

È indubbiamente errato parlare di "wagnerismo" al singolare, come si fa solitamente. Il wagnerismo è plurale, in primo luogo perché l'influenza di Wagner si è esercitata tanto sulla musica e sull'opera quanto sulla letteratura, sulle arti figurative, sul pensiero, sulla cultura e sulla politica. Per comodità bisognerebbe quindi parlare di un wagnerismo culturale e di un wagnerismo musicale. Ma non si può esaminare l'uno senza l'altro, poiché se fra il 1880 e il 1890 – ma anche oltre – vari musicisti hanno composto opere che comprovano, in gradi diversi, l'influenza dell'universo wagneriano, ciò non è dovuto solamente a un'affinità estetica e spesso ideologica, ma anche al fervore wagneriano presente in altri ambiti culturali che hanno posto all'ordine del giorno il suo stile, le sue istanze e le sue tematiche. In secondo luogo il wagnerismo è plurale perché non lo si potrebbe identificare come un'entità omogenea. Infatti ciascuno degli artisti e dei

compositori che si possono classificare sotto l'etichetta di "wagnerismo" ha privilegiato e sviluppato un solo aspetto del mondo wagneriano. Infine il wagnerismo è plurale perché l'impatto della sua opera assume forme diverse secondo le diverse culture e le diverse epoche: la storia dei wagnerismi è dunque quella della ricezione di Wagner nei differenti contesti politici e culturali.

"Il" wagnerismo, cioè un movimento nel quale artisti e intellettuali si ispirano per la loro produzione artistica al pensiero e ai fondamenti dell'opera di Wagner, si manifesta forse per la prima volta nella figura di Franz Liszt. Dopo *Rienzi*, il pubblico non accoglie favorevolmente *Der fliegende Holländer*, e *Tannhäuser* è ugualmente un insuccesso. Decidendo di mettere in scena *Lohengrin*, il 28 agosto 1850 a Weimar, Franz Liszt mette in gioco tutto il suo prestigio. Per assistere a questa prima rappresentazione si fanno lunghi viaggi: accorrono Karl Ritter, Hans von Bülow, Meyerbeer, ma anche Gérard de Nerval, senza dubbio il primo straniero e noto scrittore a redigere una recensione della prima tedesca di un'opera di Wagner, il *Lohengrin* appunto [Nerval 1850, in Wagner 1943, p. 65]. Dopo qualche tempo Liszt pubblica *Lohengrin e Tannhäuser di Richard Wagner* [1851], che probabilmente è il primo libro scritto su Wagner. Egli non vi figura come "capofazione", ma le sue analisi, sostenute da esempi musicali, mirano a sottolineare le qualità estetiche delle due opere e a mostrare come la musica sia al servizio del dramma. Per riassumere la nuova idea di opera wagneriana, Liszt ha il dono della sintesi: «Ai suoi occhi non esistono i cantanti, ma solo i personaggi» [1851, trad. it. p. 19]. Egli presenta poi la prima descrizione di ciò che verrà in seguito definito *Leitmotiv*:

Le sue melodie equivalgono ad altrettante idee; esse annunciano i sentimenti che le parole pronunciate non indicano esplicitamente; Wagner affida loro il compito di rivelare tutti i segreti del cuore. [...] I personaggi di qualche importanza vengono espressi musicalmente da una melodia che ne diviene il simbolo costante [*ibid.*, trad. it. pp. 25-26].

Liszt diventerà poi il più zelante ambasciatore di Wagner, eseguendo in giro per l'Europa alcune delle sue quindici trascrizioni e parafrasi per pianoforte di pagine tratte da tutte le opere di Wagner, *Rienzi* compreso [cfr. Liszt 1981].

Dopo *Lohengrin*, il mondo musicale tedesco si divide in due fazioni. La novità, e soprattutto la forza, della musica preparano i wagneriani ad agire come militanti. Franz Brendel adotta un linguaggio da capo politico quando nel 1852 assume la direzione dell'*Allgemeine musikalische Zeitung*:

Sempre di più [scrive] i due partiti si allontanano. [...] Il momento richiede che una rivista musicale prenda una posizione chiara. Per ciò che mi riguarda, l'apparire di Richard Wagner è stato un evento di primissima importanza. Ho trovato in lui la determinazione ad agire a favore di ciò che io difendo, ho trovato in lui nuo-

vi aspetti che non si trovano se non in un artista creativo e che rivelano in lui un ideale proiettato verso il futuro. L'adesione ad un partito sarà il nuovo principio a cui mi appellerò [cit. in W. Weber 1984, p. 58].

Due parole, che saranno caratteristiche della modernità musicale, sono qui fondamentali: partito e futuro. D'ora in poi il wagneriano sarà qualcuno che si mette al servizio di una causa, o anche di più cause, purtroppo non sempre di genere musicale.

A dare l'avvio al wagnerismo in Europa sono indubbiamente una famosa lettera e un importante articolo, entrambi di Charles Baudelaire, pubblicati dopo i concerti che Wagner tenne nel 1860 e le rappresentazioni di *Tannhäuser* a Parigi nel 1861. D'ora in avanti esso sarà sostenuto soprattutto da personalità esterne all'ambiente musicale. Baudelaire è senza dubbio il primo ad attestare con le parole di un grande scrittore lo sconvolgimento provocato negli ascoltatori dalla forza della musica di Wagner. Egli parla di una

musica ardente e difficile. [...] Avevo subito un'operazione allo spirito, una rivelazione. Ne avevo avuto un piacere così forte, così profondo, che non potevo trattenermi dal tornarvi sopra continuamente. In ciò che provavo, c'era senza dubbio [...] qualcosa di nuovo che io ero impotente a definire, e questa impotenza mi causava collera e curiosità unite ad una strana, deliziosa sensazione. Per molti giorni, per molto tempo, mi andavo chiedendo: dove potrei ascoltare stasera, della musica di Wagner? [1861, trad. it. pp. 44-45].

Baudelaire è anche rappresentativo delle manifestazioni entusiastiche degli idolatri di Wagner: se si ama Wagner, è perché ci si riconosce in lui. Dopo Baudelaire verranno Friedrich Nietzsche [1876] e Thomas Mann [1933; 1938], almeno prima di prenderne le distanze, una volta liberati dalla primigenia fascinazione, o a causa della personale evoluzione filosofica [Nietzsche 1888; 1889], oppure, come ha espresso Mann in una lettera aperta, perché la tragedia della Germania hitleriana gettò retrospettivamente una nuova luce sull'opera di Wagner:

Il nazionalsocialismo, in tutta la sua indicibile abiezione empirica, è la conseguenza tragica di questa innocenza mitica in campo politico, caratteristica dello spirito tedesco. [...] Io trovo una componente nazista non solo nei discutibili scritti di Wagner, ma anche nella sua musica [Mann 1940, ed. 1963, p. 158].

Dopo di ciò, Mann ribadisce la sua fascinazione di fronte alla grandezza dell'opera wagneriana e all'entusiasmo ch'essa genera [per maggiori dettagli, cfr. Nattiez 1983]. Wagner verrà utilizzato da Hitler per fini propagandistici, offrendo perfino ai soldati tedeschi reduci dal fronte serate a Bayreuth, nel corso di quelli che vennero denominati *Kriegsfestspiele* (festival di guerra, cfr. tav. 16).

3.2. Il wagnerismo antisemita.

Si potrebbe discutere a lungo sul ruolo che l'opera di Wagner avrebbe avuto nel processo di affermazione del nazismo [fra molti altri Katz 1985; Matter 1977], ma non si può nascondere il fatto che Wagner, in uno dei saggi che accompagnano *Parsifal*, spieghi come la civiltà cristiana sia stata corrotta dal «disordine giudaico-barbarico», o che il già citato critico Paul Lindau abbia scritto: il cristianesimo di *Parsifal* non è quello

di Wolfram von Eschenbach, la pietà unita alle gioie del mondo e armata con la corazzata splendente del cavaliere tedesco; è il Cristianesimo ombroso e austero, che indossa il tetro abito monastico e preferisce maneggiare la fiaccola per accendere i roghi piuttosto che la spada lucente per difendere qualche nobile dama; non è il Cristianesimo tedesco che vive e lascia vivere, bensì quello dell'Inquisizione spagnola che brucia gli eretici mentre dalle torri risuonano le campane e voci di fanciulli celebrano la grazia divina intonando melodie sensuali [1883, trad. fr. pp. 178-179].

Il contenuto antisemita della Tetralogia, dei *Meistersinger* e di *Parsifal* non passerà sotto silenzio in Francia. Nel suo libello *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Vincent d'Indy riconduce la degenerazione commerciale dell'opera francese al «dominio del giudaismo sui nostri teatri» [1930, p. 14]. Le espressioni «scuola» o «maniera giudaica» vi ritornano come un *Leitmotiv* per denunciare le 44 opere di Auber, i 20 *opéras comiques* di Hérold, le 38 opere di Halévy, le 28 di Adolphe Adam, create unicamente per far soldi (*ibid.*, pp. 112-114). L'autore sembra aver dimenticato i 30 lavori operistici di Rameau, le 27 opere di Metastasio, le 67 di Donizetti e le 39 di Rossini. Tutti questi compositori saranno stati certamente ebrei!!! Per d'Indy solo l'unione del gusto francese con l'esempio wagneriano salverà l'opera francese dalla decadenza. Egli ha tentato poi di impegnarsi a scrivere un'opera il cui primo atto è chiaramente antisemita, *La légende de Saint Christophe* (1908-15; rappresentata nel 1920 con Germaine Lubin nel ruolo della Regina del Piacere): il Re dell'Oro, nuova incarnazione di Alberich, bramoso di accaparrarsi ogni cosa, vi è descritto come un piccolo uomo «dai capelli crespi e dal naso aquilino».

Dal punto di vista delle ripercussioni ideologiche, si può dire che il wagnerismo positivo – quello che sostiene, o meglio incensa, l'opera di Wagner – si è diffuso oltre i confini tedeschi dopo il 1939. Si tratta dunque di un wagnerismo di diversa natura che risorgerà dopo la seconda guerra mondiale grazie ai registi: Wieland Wagner, il nipote di Richard, nei suoi allestimenti per la nuova Bayreuth fra il 1951 e il 1965 cercherà di denazificare Wagner e di sottolineare la natura umana e universale delle sue opere. Al contrario Patrice Chéreau, nella sua famosa produzione della Tetralogia, detta del Centenario (1976-80), riscoprirà il Wagner rivoluzionario del 1849, che sotto l'influenza di Feuerbach denunciava il potere dell'oro. Ma egli ne sottolineerà anche gli aspetti ideologici e politici più discutibili, praticando ciò

che egli stesso definiva "il ribaltamento": il regista intende mostrare la cattiveria di Siegfried, biondo e ariano, nei confronti di Mime, dotato di occhiali e valigetta, e pronto a sparire nella nebbia notturna...

3.3. Simbolismo, wagnerismo di sinistra, wagnerismo di destra.

È indubbiamente alla fine del XIX secolo che il wagnerismo si diffonde in tutta Europa, ma esso assumerà diverse forme a seconda delle culture. «Che cos'è veramente il wagnerismo?», si chiede Louis de Fourcaud nel 1885, in esordio al primo numero della «Revue wagnérienne»:

dal punto di vista drammatico è il trionfo della verità umana sugli artifici convenzionali. Da quello musicale è la stretta unione del dramma vivo che si mette in scena e dell'espressività sinfonica che si dispiega nell'orchestra [1885, p. 5].

In generale, i wagnerismi dipendono dalla cosiddetta corrente idealista. Il secolo dei Lumi e la Rivoluzione francese avevano suscitato molte speranze. Le delusioni sociali e politiche che attraversano il XIX secolo, lo sviluppo del materialismo e dell'utilitarismo, le pretese del positivismo, favoriscono per reazione l'estetismo, la ricerca del sublime e dell'assoluto. Questo idealismo si manifesta soprattutto nella più poderosa corrente estetica che caratterizza la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento: il simbolismo. Questo termine è utilizzato per la prima volta in Francia nel 1885 dal poeta Jean Moréas. Egli lo impiega per designare il richiamo (in letteratura, pittura, musica) a un universo misterioso e ineffabile. Per i simbolisti ogni cosa vale solo per l'idea di cui costituisce il segno, e i simboli sono i segni di un'affinità tra un'anima e un paesaggio, o un chiaro di luna, ovvero il segno di una trascendenza che rinvia a idee o archetipi. «Il simbolo – sostiene uno scrittore dell'epoca, Charles Morice – è una finzione che ci conduce fuori dal tempo e dallo spazio». Il simbolismo ricerca le verità nascoste attraverso i sogni, il mistero, le nebbie e le tenebre [cfr. Pierre 1991]. Per la sua capacità di condurre altrove l'ascoltatore, la musica di Wagner corrisponde in pieno alle aspirazioni dei simbolisti. Ma la potenza di questa musica, unita a una religiosità ambigua e a una visione non ben definita dell'avvenire dell'umanità, apre la porta, nel contesto storico proprio di ogni paese, a interpretazioni divergenti.

In Italia, per esempio, il wagnerismo si sviluppa dopo l'unità (1861) e le delusioni che ne derivano. Sono i giornalisti della destra che si proclamano in favore di Wagner, perché ricavano dal suo pensiero un'interpretazione elitaria e idealistica dell'arte. È curioso che gli Scapigliati, con Boito in prima fila, siano stati bollati come wagneriani dai loro avversari. Bologna sarà un centro importante del wagnerismo nazionale, soprattutto per la prima rappresentazione italiana del *Lohengrin* nel novembre del 1871, e per la fondazione nel 1893 dell'Associazione universale Riccardo Wagner,

che tra il giugno 1893 e l'aprile 1895 pubblica una *Cronica wagneriana*. I nazionalisti si dichiarano invece antiwagneriani, poiché il dramma musicale wagneriano sembra essere un pericoloso concorrente dell'opera e del belcanto, simboli della tradizione musicale italiana. Il wagnerismo si manifesterà ancora con forza nell'opera dello scrittore simbolista Gabriele D'Annunzio, che nel suo romanzo *Il fuoco* (1900) unisce l'esaltazione nietzschiana dell'individuo, la potenza del superuomo, la speranza in una rigenerazione dell'umanità e la fiducia nel ruolo redentore dell'artista, su basi antiegalitarie e autoritarie [Miller 1984].

In Russia il wagnerismo si sviluppa in un contesto politico totalmente differente [Bartlett 1995; Glatzer Rosenthal 1984]. Le delusioni che caratterizzano la fine dell'Ottocento e la sconfitta della rivoluzione del 1905 favoriscono la nascita di due movimenti in apparenza contraddittori, ma destinati a confluire col tempo: il populismo e la mistica dell'arte. Il populismo favorirà ovviamente l'affermarsi del marxismo, che porterà a sua volta alla vittoria dei bolscevichi nel 1917. Ma la corrente idealista e simbolista si manifesta nel culto dell'arte. In un tale contesto, si vede in Wagner il portavoce dello «spirito della musica», nel senso indicato da Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* (*La nascita della tragedia*, 1871).

L'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk* sarà al centro delle preoccupazioni per la gente di teatro, in particolare per Diaghilev con i suoi *Ballets russes*. L'idea di un'opera d'arte totale si sposa con la concezione mistica e religiosa del teatro, teorizzata da Ivanov, che tenta di promuovere l'unione della passione sessuale con l'esperienza religiosa e l'estasi. Nello scrivere *Il poema dell'estasi* e *Prometeo*, il compositore Aleksandr Skrjabin (1872-1915) intendeva realizzare un *Mysterium*, cioè un tentativo di fusione tra musica, colori e arti figurative nello spirito del *Gesamtkunstwerk*. Quest'opera rimasta incompiuta, per la quale però il musicista ha lasciato il testo completo e un gran numero di schizzi musicali, è un prodotto artistico tipico del suo tempo, e si propone di contribuire a trasformare le dissonanze della vita umana in un'armonia perfetta.

I rivoluzionari recuperano invece gli aspetti progressisti dell'opera di Wagner. Essi non dimenticano che egli aveva partecipato ai moti di Dresda a fianco di Bakunin, e vedono in *Götterdämmerung* una critica alla società borghese. Il grande scrittore simbolista russo Aleksandr Blok tenta una riconciliazione fra simbolismo e marxismo, tutto ciò con spirito apertamente wagneriano. Egli fa riferimento al saggio di Wagner *Arte e rivoluzione* per scrivere a sua volta *Musica e rivoluzione*. Blok vedeva nel saggio wagneriano l'equivalente estetico del *Manifesto comunista* di Marx. Così scrive Blok: «Lo spirito è musica, ascoltate la musica della Rivoluzione con tutto il cuore, lo spirito e il corpo». Il bolscevico Lunačarskij, Commissario del popolo per la cultura, vede nel Festspielhaus di Bayreuth il modello di quelli che dovranno essere i teatri dopo il 1917: templi per celebrare la

nuova arte e la nuova società. Il desiderio di trasformare l'attività teatrale in glorificazione degli ideali rivoluzionari si avvicina così alla funzione mistica del teatro wagneriano.

Nella scia della corrente simbolista, il wagnerismo russo procede all'adattamento delle idee di Wagner al contesto marxista. Mentre il wagnerismo italiano è una corrente di destra, quello russo diventa un movimento di sinistra. È questa la dimensione progressista che lo scrittore britannico Bernard Shaw riconobbe alla Tetralogia nel suo celebre saggio *The Perfect Wagnerite* [1898]: per Shaw il *Ring* è un'allegoria socialista. Al contrario, altri wagneriani inglesi e americani preferiranno ammirare in Wagner il senso imprenditoriale, la dimensione esoterica – coltivata da Ellis, il traduttore dei suoi scritti – o celebrare nella sua arte la presenza dell'irrazionalità, dell'inconscio e dell'eroticismo [cfr. Dzamba Sessa 1984].

E in Francia? Si potrebbe qualificare il wagnerismo francese come idealista e progressista. Ma il senso politico di questo progressismo varierà secondo il periodo. Dato che Wagner appare come un riformatore dell'istituzione operistica, l'analogia con il progressismo politico conduce i musicisti che gli si oppongono a paragonarlo al rivoluzionario Marat o al filosofo Proudhon. Tali erano i propositi dell'ultraconservatore Fétis. Quando nel 1861 Napoleone III ordina all'Opéra di Parigi di rappresentare *Tannhäuser*, non lo fa solamente per compiacere la principessa Metternich, ma anche perché ciò è un modo per lanciare un segnale al partito liberale di sinistra che sostiene Wagner e di cui egli cerca l'appoggio all'Assemblea nazionale. Ma alla fine del secolo il wagnerismo viene a identificarsi con l'elitismo.

Chi sono in effetti i rappresentanti della corrente wagneriana a Parigi? Soprattutto scrittori e pittori che vedono in Wagner il prototipo dell'artista d'avanguardia [Guichard 1963]. La parola "avanguardia" non è qui intesa in senso politico, ma in un senso puramente estetico. La fortuna di Wagner in Francia sarà sostenuta da scrittori di grande qualità: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, per citarne solo alcuni, ma anche da importanti personalità dell'epoca, soprattutto autori teatrali quali Edouard Dujardin, che dedica a Wagner, «maestro del dramma moderno», il terzo episodio del suo ciclo *Antonia*, e Édouard Schuré, che seguendo l'esempio di Wagner intende concepire un dramma nazionale «conforme al genio francese».

Fra il 1885 e il 1888 appaiono i 31 numeri della «Revue wagnérienne», diretta da Dujardin, che si rivela nei fatti come una delle principali riviste della corrente simbolista. Non è l'aspetto politico progressista a interessare gli autori. Eppure questa rivista pubblica la traduzione di un articolo decisamente sgradevole di Von Wolzogen, intitolato *L'arte ariana*. Ciò che dell'opera di Wagner interessa alla redazione è l'evocazione di un mondo ideale, inaccessibile e misterioso, in cui religiosità e ambiguità erotica vanno di pari passo. La poesia di Paul Verlaine *Parsifal*, in cui l'opera di Wagner è interpretata in senso omosessuale, è tipica di questo orientamento [«Revue

wagnérienne» 1885-88, t. I, p. 336]. Mallarmé canta «il dio Richard Wagner che irradia una consacrazione» [*ibid.*, p. 335]. Egli è inoltre autore di un importante articolo, *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* [*ibid.*, pp. 195-200], titolo ripreso da Paul Claudel nel 1926. Questi due ultimi testi sono interessanti in quanto testimoniano contemporaneamente l'ammirazione e la riluttanza dei due autori. Essi sono letti ancora oggi, mentre non si può dire altrettanto dell'enorme produzione romanzesca d'ispirazione wagneriana che si diffonde in Francia tra il 1880 e il 1914. Léon Guichard [1963] ha recensito non meno di venti fra romanzieri e autori drammatici "wagneriani". Vale la pena citare il significativo *Crépuscule des Dieux* (1884) di Elémir Bourges, in cui una coppia di amanti, fratello e sorella, si suicida ascoltando la musica di Wagner, e ovviamente Marcel Proust, nella cui *Recherche du temps perdu* le *pierres d'attente* disseminate per tutto il romanzo sono il corrispettivo letterario dei *Leitmotive*. Inoltre Proust dedica al compositore alcune delle più belle frasi che siano mai state scritte su di lui.

Le arti figurative partecipano anch'esse al movimento wagneriano. In primo luogo Henri Fantin-Latour, che pubblica numerose incisioni nella «Revue wagnérienne» e che si ispira in particolare alle scene in cui l'erotismo wagneriano si presta facilmente alla rappresentazione grafica (cfr. tav. 1). Egli avrà diversi imitatori, con stili spesso differenti (cfr. tavv. 2-5). Il quadro di Cézanne, che mostra una fanciulla al pianoforte mentre, come suggerisce il titolo, esegue *Tannhäuser* (ca. 1869), e uno studio di Auguste Renoir per la stessa opera (1879) testimoniano l'impatto delle rappresentazioni parigine del 1861. Il wagnerismo invade anche le arti decorative (cfr. tav. 8), gli oggetti quotidiani (cfr. tavv. 8-10) e la pubblicità (cfr. tav. 12): la celebre serie delle figurine Liebig, diffuse in tutta Europa, è ancor oggi ricercata dai collezionisti (cfr. tav. 11). Le diverse forme del wagnerismo culturale penetrano in ogni settore della società. Passeggiando per Venezia verso la fine della sua vita, Wagner poteva ascoltare la propria musica eseguita dalle orchestre da caffè. Un bel disco dell'Uri Caine Ensemble [Caine 1997], inciso al Gran Caffè Quadri e all'Hotel Metropol, ce ne dà un'idea: indimenticabile la «Morte di Isotta», in cui gli archi e il pianoforte dialogano con la fisarmonica.

4. *I wagnerismi musicali.*

4.1. I wagneriani volontari.

Se il wagnerismo è una corrente culturale, ideologica, ovvero politica, esso è ovviamente anche una corrente musicale. Ma neppure quest'ultimo deve essere considerato un fenomeno omogeneo. In realtà ogni compositore più o meno influenzato da Wagner seleziona e sviluppa nel *corpus* delle

proprie opere gli aspetti che più si addicono alla propria estetica e alla propria personalità.

Il *Sigurd* di Ernest Reyer (1823-1909) viene messo in scena al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles il 7 gennaio 1884. Anche solo considerando la data della prima rappresentazione o il fatto che il libretto si ispiri al *Nibelungenlied*, oppure le analogie con *Siegfried* e *Götterdämmerung* (i personaggi si chiamano Gunther, Hagen, Brunehild), ci si troverebbe comunque di fronte all'esempio più significativo di imitazione wagneriana in un compositore francese. Ma Reyer aveva cominciato a stendere l'opera nel 1864. In realtà il soggetto trattato da Wagner nella Tetralogia era già nell'aria, come testimoniano sia la presenza del *Nibelungenlied* nella lista dei progetti di Schumann (datata dicembre 1840) sia il progetto di Friedrich Theodor Vischer per un'opera sulla saga dei Nibelunghi, pubblicato nel 1844 [cfr. Breig e Fladt 1976, pp. 16, 19-24]. Tuttavia, la composizione di *Sigurd* si prolungherà per un periodo di vent'anni; inoltre, in questo «Walhalla alla francese», secondo la bella definizione di Steven Huebner, si riscontra una fitta trama di *Leitmotive*. Ma anche se Reyer ammetteva di conoscere le opere wagneriane fino al *Lohengrin*, egli si diceva «sconcertato» dalla partitura del *Tristan*, e Huebner ha ben mostrato che le influenze musicali su di lui sono piuttosto da ricercare nell'opera di Berlioz [Huebner 1999, pp. 169-94].

La data tardiva (7 maggio 1888) della prima rappresentazione all'Opéra-Comique del *Roi d'Ys* di Édouard Lalo (1823-92), la cui composizione era stata ultimata nel 1878, non deve invece far credere che vi si riscontri l'influenza dell'ultimo Wagner. Siamo qui di fronte a una delle manifestazioni di quel frequente fenomeno che Jürgen Maehder ha ben definito «ricezione non cronologica» [1999, p. 601]. Infatti, così come la reminiscenza del coro dei pellegrini nell'*ouverture* del *Tannhäuser* ne è il primo segnale, le scene di massa, la grande aria di Margared nel secondo atto, così vicina a quella di Ortrud in *Lohengrin*, e le frequenti fanfare, testimoniano nel resto dell'opera l'influenza del secondo periodo wagneriano. Ma *Le Roi d'Ys* è ancora un'opera a numeri chiusi, anche se la musica scorre senza interruzione. Lalo si diceva piuttosto sopraffatto dalla potenza dell'opera di Wagner, e sembra che siano stati i wagneriani a fare di lui un «wagneriano suo malgrado». Lalo, lontano da ogni estremismo, non desiderava essere associato a una corrente musicale in particolare e si augurava la nascita di un'opera che andasse oltre l'esperienza wagneriana, ciò che fa pensare fortemente al futuro *Pelléas*. La sua opera e il suo atteggiamento documentano dunque l'ambivalenza di alcuni compositori francesi – come sarà il caso di Debussy – di fronte a Wagner, modello ed esempio imprescindibile da cui allo stesso tempo vogliono prendere le distanze [Huebner 1999, pp. 231-51].

Tre compositori francesi si dichiarano apertamente wagneriani: Emmanuel Chabrier (1841-94), Vincent d'Indy (1851-1931) ed Ernest Chausson (1855-99). I loro *dramas lyriques*, secondo la terminologia adottata al-

l'epoca, dimostrano il ruolo centrale avuto dal Théâtre de la Monnaie di Bruxelles dopo che vi furono rappresentate la *Gwendoline* di Chabrier (1885) il 10 aprile 1886, il *Fervaal* di d'Indy (1889-95) il 12 marzo 1897 e *Le Roi Arthus* di Chausson (1886-95) il 30 novembre 1903. Con questi lavori il principio dell'opera come flusso musicale continuo, senza suddivisione in arie e numeri chiusi, s'impone stabilmente nella composizione operistica. Questo principio segnerà sia le ultime opere di Verdi - *Otello*, 1887, anch'esso definito "dramma lirico", e *Falstaff*, 1893 - che il *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) di Debussy, *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906) di Paul Dukas, *Wozzeck* (1917-22) e *Lulu* (1929-35) di Berg, oltre alla gran parte delle opere di Richard Strauss composte dal 1892 al 1942, e a tutte le opere dell'epoca moderna, dal xx secolo a oggi.

Rivolgendosi ai francesi, Wagner dichiarò:

Voi avete capito che io non ero solo un autore di libretti e partiture, ma che dalle mie opere si sprigionava soprattutto un principio di emancipazione teatrale e di riforma drammatica adattabile al carattere di ogni nazione [Fourcaud 1886, cit. in Wagner 1943, p. 56].

Affrontando la questione nazionale, egli afferma:

L'essenziale [...] è che il vostro teatro venga posto su quella strada della logica e della verità verso cui ho avviato il teatro musicale della mia patria. Credetemi: se in questa fine di secolo i poeti, i musicisti, i pittori, gli artisti di ogni sorta hanno realmente a cuore l'adempimento di una nobile missione, essi devono fare in modo di restituire a tutte le arti il loro carattere nazionale [*ibid.*, p. 57].

La prima preoccupazione di un compositore francese deciso ad allontanarsi dal solco della tradizione deve essere quella di procurarsi un testo poetico semplice, umano, espressivo e soprattutto conforme allo spirito della sua nazione. [...] Attingete dunque al repertorio delle vostre leggende, che sono numerose e di una ricchezza infinita. Leggete i poemi del Medioevo, le vostre *chansons de geste*, o meglio i vostri romanzi cavallereschi; essi formano il prodotto intellettuale più puro del vostro patrimonio culturale [*ibid.*, p. 58].

Wagner lancia poi un appello che sarà più tardi raccolto da d'Indy e Chausson:

Gli Orlandi, gli Artù, i Cavalieri della Tavola Rotonda, i paladini dei vostri antichi autori popolari possiedono in primo luogo la statura epica e lirica e le idee che incarnano - idee di diritto, giustizia, lealtà, carità, amore, che sono in prima istanza fra quelle che meglio si prestano a essere cantate [*ibid.*, p. 59].

Egli prosegue con un vero e proprio compendio d'arte poetica, nel quale riassume con forza tutte le idee che stanno alla base della sua riforma dell'opera e della sua concezione del rapporto fra dramma e musica.

E così d'Indy ambienta il suo *Fervaal* nelle Cevenne e nel Mezzogiorno della Francia, e Chausson trae spunto dalla leggenda dei Cavalieri della Tavola Rotonda per *Le Roi Arthus* (e *Le Roi d'Ys* di Lalo porta il sottotitolo di

«leggenda bretone»). Va notato che un compositore inglese, Rutland Boughton (1878-1960), il quale pubblicò nel 1911 un saggio significativamente intitolato *Music Drama of the Future*, tentò di combinare l'eredità wagneriana con l'impiego del corale inglese (per cui propose il termine di *choral drama*). Egli si cimentò nella composizione di un ciclo di cinque opere (anch'esse basate sulla leggenda arturiana), tre delle quali vennero rappresentate fra il 1920 e il 1934 [Hurd 2001].

La principale opera di d'Indy, *Fervaal* (1889-95; rappresentata nel 1897) è stata spesso definita il *Parsifal* francese. In effetti, così come *Parsifal* oppone la Spagna gotica alla Spagna araba (cfr. le didascalie del primo atto), d'Indy, autore come sempre del libretto di questa sua opera, sceglie la lotta fra Celti e Saraceni, questi ultimi presi come sintesi tardo-ottocentesca a indicare tutte le stirpi semitiche. Notevoli sono gli appelli alla guerra santa di Guilhen in nome di Allah, con cui termina il primo atto. Le reminiscenze del *Parsifal* sono numerose sul piano drammatico: come Kundry, Guilhen è una specie di maga di sangue arabo che, col sacrificio della propria vita, mostra a Fervaal la via dell'amore, quando poco mancava che venisse meno al suo giuramento, e loda «l'eterna rinuncia al fascino impuro della donna!» (atto I, scena 1). Una tematica al contempo antisemita e misogina, tipicamente wagneriana. Ma è soprattutto nello stile musicale che d'Indy si dimostra vicino al modello tedesco, per esempio nella scrittura cromatica della linea di canto (cfr. fig. 2).

Il wagneriano d'Indy supera il maestro. Nella sua scrittura armonica, il cromatismo è talmente esacerbato che, per quanto questa musica resti tonale, è difficile trovare dei punti di stabilità (cfr. fig. 3).

E si dovrebbero ancora analizzare dettagliatamente l'uso personale del *Leitmotiv* [Schwartz 1999, pp. 155-237] e il suo contributo all'espansione dell'orchestra wagneriana [*ibid.*, pp. 238-99, in particolare la tavola di p. 251].

La scrittura di d'Indy giustifica appieno il punto di vista di Elliott Zuckermann [1964], che a buon diritto ha proposto il termine "tristanismo" per indicare specificamente l'influenza musicale di Wagner. Quest'ultima è particolarmente evidente in *Le Roi Arthur*, in cui Ernest Chausson dimostra un'assimilazione perfetta dello stile di *Tristan*, al punto che si ha l'impressione di ascoltare il pregevole *pastiche* di un allievo molto dotato. Oltre al *Tristan-Akkord*, in quest'opera si riscontrano analogie con specifici passi di altri lavori wagneriani: la musica del Graal nel *Parsifal*, gli archi della «Cavalcata delle Valchirie», il risveglio di Brünnhilde, il riaversi di Siegfried in *Götterdämmerung*, la fine del secondo atto di *Siegfried*, il colore scuro dell'orchestrazione di *Götterdämmerung*, l'invocazione di Fafner nella grotta, i corni del Tarnhelm, le grida di dolore di Kundry, i cori celesti del *Parsifal*, i bagliori dell'Incantesimo del fuoco... Sarebbe necessaria una lunga e paziente analisi per determinare se, come afferma Huebner, ci troviamo di fronte a reminiscenze, a citazioni con funzione drammatica, ad

Figura 2.

V. d'Indy, *Fervaal*, atto I, scena I.

Figure 2 shows a musical score for piano accompaniment. It consists of three systems of staves. The first system shows a piano introduction with dynamics *p*, *pp*, and *cresc...*. The second system continues with *sfz*, *cresc...*, *sfz*, and *dim...*. The third system ends with *p* and *f et expressif*.

Figura 3.

V. d'Indy, *Fervaal*, atto I, scena I.

Figure 3 shows a musical score for a vocal line. The score is a single staff with a treble clef. The lyrics are: O fem-me, fem-me, quel est donc ton pou-voir?...

ammiccamenti verso gli intenditori, oppure alla manifestazione della partecipazione a una battaglia estetica [Huebner 1999, p. 243].

Gwendoline di Chabrier testimonia ciò che il wagnerismo ha prodotto di più fecondo nella storia della musica. È certo che l'influenza di Wagner vi si avverte di continuo. L'orchestrazione dell'*ouverture* è degna di quella di *Tannhäuser*: a partire dal numero 20, le lunghe frasi e i tremoli degli archi fanno da tappeto sonoro a trombe e tromboni. Nel primo atto si riconoscono in *Gwendoline* gli slanci vocali di Brünnhilde; nella prima scena del secondo atto si ritrova lo stile "recitativo"; nella scena finale vi è un montare della tensione degno di *Tristan*. Ma per alcuni aspetti Chabrier cerca di non imitare Wagner. L'opera ha dimensioni ragionevoli, secondo la norma francese: un primo atto di 53 minuti, un secondo di un'ora; vi si riconosce a tratti l'autore della «Fête polonaise» di *Le Roi s'amuse*; la scena finale ricorda quella della trasfigurazione di *Der fliegende Holländer*, ma qui la catastrofe non ha la morbosità dei finali wagneriani. Il dramma lirico francese d'ispirazione wagneriana è riuscito in questo caso a combinarsi con le qualità specifiche dell'opera francese, in particolare con la sua concisione e la sua trasparenza [cfr. *ibid.*, p. 268].

4.2. L'esplosione dell'influenza wagneriana.

I compositori dotati di più forte personalità assimileranno alcuni tratti della scrittura wagneriana, senza però "rifare Wagner".

Nell'ultimo capitolo del suo saggio dedicato all'influenza di Wagner sulla musica francese, d'Indy non esitò a parlare di «trent'anni di progresso dovuto all'affermazione wagneriana in Francia» e a fornire una lista in cui, oltre alle opere di cui abbiamo già parlato, cita *Le Rêve* di Alfred Bruneau (1890), *Yolande* (1891), *Guerccœur* (1900) e *Bérénice* (1909) di Albéric Magnard, le altre opere proprie – *L'Étranger* (1898-1901), *Le Chant de la cloche* (1879-83) e *La Légende de St. Christophe* (1908-15) –, *Louise* (1889-96) di Gustave Charpentier, *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906) di Paul Dukas, *Eros vainqueur* (1905) di Pierre de Bréville, *Le Pays* (1910) di Guy-Ropartz e *Pelléas et Mélisande* di Debussy [d'Indy 1930, p. 66]. Quest'ultimo non avrebbe certo gradito di vedersi arruolato sotto il vessillo del wagnerismo.

Questo indiscutibile progresso dovuto all'influenza wagneriana, senza mostrare una servile imitazione, ma presentando al contrario la forza e la vitalità dello spirito francese, si manifestò tramite opere quasi tutte di valore, e tutte decisamente orientate verso un luminoso ideale di Bellezza e Amore [d'Indy 1930, pp. 65-66].

Per le proprie opere e per quelle di Magnard, Charpentier e Chausson, d'Indy sottolineava il fatto che seguendo l'esempio di Wagner il musicista aveva anche steso il libretto. Ma ciò è sufficiente per fare di questi lavori delle opere wagneriane? Sì, ma alla condizione di distinguere fra i tratti as-

sunti dallo stile e dall'universo wagneriano e le altre influenze, in particolare quelle derivate dall'opera francese (Massenet, Gounod, Saint-Saëns) in relazione alla personalità dei singoli compositori, come Steven Huebner si è sforzato incessantemente di dimostrare nel suo notevole lavoro *French Opera and the "Fin de siècle"* [1999]. Ma a loro volta nemmeno Massenet, Gounod e Saint-Saëns furono immuni dall'influenza wagneriana: in *Esclarmonde* di Massenet, rappresentata nel 1889, il motivo di Charlotte compare ben 111 volte [*ibid.*, p. 95; sul tema dei tratti wagneriani in Massenet, cfr. *ibid.*, pp. 87-101; Döhring 1999].

In effetti, ciò che colpisce quando si ascoltano queste opere è che Wagner vi si avverte molto meno che non in *Le Roi Arthur* o *Fervaal*. Il flusso musicale ininterrotto, il principio della melodia continua, l'impiego più o meno sistematico di motivi ricorrenti, la tecnica dell'orchestrazione, la scelta di soggetti drammatici e l'attenzione maggiore per i libretti (sia che il musicista ne fosse l'autore, o che si rivolgesse a scrittori più validi di Meilhac e Halévy, come per esempio Catulle Mendès per *Gwendoline*, o Maeterlinck per Debussy e Dukas) segnalano l'influenza decisiva di Wagner sull'opera francese, almeno fino al 1906, quando Dukas pose fine alla composizione di *Ariane et Barbe-bleue*, opera in cui l'influenza di Debussy è avvertibile dall'inizio alla fine.

Ma ormai lo stile musicale wagneriano vi è unito ad altri tratti, tanto da risultare in ultima analisi secondario. È il caso di *Louise* (1889-96, rappresentata nel 1900) di Gustave Charpentier, in cui a evidenti reminiscenze – forse citazioni – della Tetralogia, ma soprattutto di *Parsifal*, si affianca lo stile di Massenet, in un contesto drammatico che non è più quello delle leggende e dei miti cari a Wagner, bensì quello di un mondo realistico ispirato alle tematiche sociali di Zola – il compositore ha del resto intitolato l'opera «romanzo musicale» – tematiche che si ritrovano anche nelle opere di Alfred Bruneau [Huebner 1999, pp. 395-411, 436-55].

La figura di Giuseppe Verdi (1813-1901) è stata certamente troppo ingombrante per permettere che la marea wagneriana lasciasse in Italia un'impronta tanto forte quanto quella che si ritrova nelle opere di Chausson e d'Indy, anche se Ernő Lendvai [1988], attraverso una sofisticata tecnica d'analisi, è riuscito a trovare analogie armoniche fra Wagner e Verdi, che però bisognerebbe riesaminare secondo l'ottica della genesi storica. Eppure è esistito un wagnerismo italiano esplicito, per quanto meno sviluppato che in Francia. Ruggero Leoncavallo (1857-1919) ne è la figura più significativa [Maehder 1999]. Spesso ci si dimentica che un anno dopo la composizione di *Pagliacci* (1892), con cui pagò il suo tributo al verismo, nel tentativo di contrastare il successo di *Cavalleria Rusticana* Leoncavallo fece rappresentare a Milano *Crepusculum*, prima parte di un «poema epico in forma di trilogia storica», *I Medici*. Il progetto non fu portato a termine, poiché questa prima parte, che metteva in scena Savonarola e Cesare Borgia, si ri-

velò un fiasco. Il compositore riconobbe di buon grado l'influenza esercitata su di lui da Wagner e dai suoi programmi:

Il titolo generale della Trilogia mi viene dall'ultima parte della Tetralogia di Wagner: *Il crepuscolo degli dei*. [...] Solo dirò che, fedele alle massime del sommo di Bayreuth, cercai di fare il poema nazionale e quindi volli che un gran sentimento d'italianità aleggiasse costante nell'aura musicale del poema [*La Sera*», 15-16 ottobre 1893, cit. *ibid.*, p. 590].

Inoltre, a imitazione di Wagner, Leoncavallo compose egli stesso il libretto delle sue sei prime opere, e lo stile di *Crepusculum* – proprio come quello di *Nuit de Mai*, un poema sinfonico eseguito solo nel 1990 – testimonia di un «sinfonismo wagneriano» [Maehder 1999, p. 597], là dove egli adotta il colore orchestrale del maestro tedesco, non esitando a ricorrere al corno inglese, al clarinetto basso, agli oficleidi, al basso tuba. L'opera si apre con evidenti reminiscenze della musica del Venusberg di *Tannhäuser* [*ibid.*, p. 604].

Ma alla fine dell'Ottocento nessuno degli operisti wagneriani, in Francia o in Italia, aveva una personalità musicale tanto forte quanto quella, per esempio, di un Verdi, e comunque sufficiente a imporsi nella scia di Wagner. Con il suo notevole *Nerone* (1877-1915), di cui lo scrivente deplora profondamente la mancanza sulle scene, Arrigo Boito (1842-1918) avrebbe potuto diventare il compositore italiano capace di creare una sintesi fra la tradizione lirica del suo paese e le innovazioni wagneriane [Gallia 1986]. Ma egli non portò a termine l'ultimo atto, mentre l'orchestrazione dei primi quattro venne completata da Vincenzo Tommasini e Arturo Toscanini. L'opera, che richiedeva un profluvio di scene, coristi e comparse, venne rappresentata solo nel 1924, quando era ormai troppo tardi perché essa (forse l'unica opera a esordire con un coro a cappella) potesse esercitare un'influenza sullo sviluppo della musica italiana.

È comprensibile poi che nei paesi di lingua tedesca non vi fosse un vero e proprio wagnerismo incarnato in una produzione operistica. Il successo delle opere di Wagner pesava troppo: quando Engelbert Humperdinck (1854-1921) si cimerà nella composizione di dieci opere, metterà in musica esclusivamente delle fiabe, e solo il Singspiel *Hänsel und Gretel* (1893) è rimasto in repertorio. Humperdinck aveva collaborato con Wagner alla stesura di *Parsifal* nel 1882, e aveva composto, all'ultimo minuto, la musica del cambiamento di scena del terzo atto! Ciò significa che aveva assimilato i tratti stilistici wagneriani al punto che il maestro gli chiese di sostituirlo [Denley 2001]. Quanto alle diciassette opere – fiabe anch'esse – di Siegfried Wagner (1869-1930), allievo di Humperdinck nella composizione e, sulle orme del padre, autore dei propri libretti, si può affermare che non hanno lasciato alcuna traccia, anche se tredici furono rappresentate, e se due di esse, *Der Bärenhäuter* (1899) e *An allem ist Hütchen Schuld* (1917), conobbero un certo successo [Sheren 2001].

Nei paesi influenzati dalla cultura tedesca, il wagnerismo si manifesta soprattutto nella musica sinfonica. La tecnica compositiva wagneriana (espansione del cromatismo, prolungamento della melodia, ritardo della risoluzione sulla tonica) favorisce un'estensione inedita dei movimenti sinfonici, in cui si dispiega la ricchezza sonora di un'orchestra sempre più ampia. Le sinfonie di Dvořák risentono dell'influenza di *Tannhäuser*. Nella *Moldava* di Smetana, le ondulazioni degli archi ricordano il preludio del *Rheingold*. Anton Bruckner è senza dubbio il sinfonista wagneriano per eccellenza. È come se egli si fosse fatto carico di continuare il progetto di dedicarsi alla composizione sinfonica (WWV 107), concepito da Wagner negli ultimi anni di vita, fra il 1874 e il 1883, ma non portato a compimento. Del resto lo stesso Bruckner sottolineò l'influenza che Wagner ebbe su di lui, dedicandogli la sua Terza Sinfonia e intitolandola *Wagner-Symphonie*. Bruckner riuscì però a crearsi uno stile del tutto personale, che gli permise di essere ben di più di un semplice epigono. A tal riguardo, l'*Andante* della Settima Sinfonia, che si dice ispirato dalla morte di Wagner, non è immune dall'influenza di *Parsifal*. Sulla scia di Wagner, Bruckner introdusse una terza tromba nella Terza Sinfonia, un basso tuba nella Quarta, quattro tube wagneriane nella Settima, e triplicò i legni nell'Ottava e nella Nona. Si trova un solo esempio del prolungamento melodico tipico dell'influenza wagneriana: nello *Scherzo* della Settima Sinfonia, il *do* della battuta 1 raggiunge la tonica solo alla battuta 248 [Meyer 1973, p. 205]. Si può poi affermare che gli stili propri di Richard Strauss e Gustav Mahler non sarebbero stati quello che sono divenuti senza la profonda influenza di Wagner, in particolare per ciò che concerne l'orchestrazione (sulle sinfonie «fin-de-siècle», cfr. in questo stesso volume il saggio di Peter Franklin *Le sinfonie fin-de-siècle*, pp. 1050-1064).

Bisogna iscrivere anche Schönberg tra i seguaci di Wagner? Le sue prime opere sono tipici prodotti del post-romanticismo di stampo wagneriano. È quasi un luogo comune vedere nel *Tristan-Akkord* (cfr. fig. 1) il primo gesto musicale che porterà alla sospensione della tonalità, anche se Wagner non ha mai spinto il linguaggio tonale fino al punto di rottura. Dopo *Nuages gris* (1881), dalla tonalità per lo meno incerta, Liszt, così vicino a lui, scriverà nel 1885 una *Bagatelle, sans tonalité*. Si è talvolta rammentato che la citazione dell'accordo di Tristano nella *Lyrische Suite* (1925-26) di Alban Berg possa essere stato un omaggio di uno dei grandi maestri della scuola atonale e seriale ai nuovi orizzonti dischiusi da Wagner.

5. Dal wagnerismo al debussismo.

L'opera di Debussy (1862-1918) mostra chiaramente come l'influenza wagneriana, pur presente in modo innegabile, non abbia soffocato l'affer-

marsi di una personalità originale che segnerà anch'essa l'evoluzione della musica e aprirà la strada a nuove possibilità.

Debussy appartiene solo in parte alla storia del wagnerismo, basti pensare alle sue violente prese di posizione antiwagneriane. Egli parla a questo riguardo di «qualche sfibrato capolavoro», attribuisce a Wagner l'invenzione del *Leitmotiv* guida, definisce la sua orchestra «mastice multicolore», e schernisce il «maestoso, vuoto, insipido Wotan» [Debussy 1987, trad. it. pp. 35, 13]. Ma, come la maggior parte dei francesi suoi contemporanei, egli non è impermeabile alla moda e allo stile wagneriani, soprattutto in alcune delle sue opere giovanili. Non è dunque un caso se i letterati entusiasti di Wagner aderiranno all'universo artistico di Debussy: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e Villiers de l'Isle-Adam, di cui Debussy progetta di musicare il dramma simbolista *Axel*, considerato da molti permeato di tematiche wagneriane. Tra il 1907 e il 1910, Debussy coltiva perfino l'idea di comporre una *Histoire de Tristan*. Egli riconosce il genio wagneriano e parla della «suprema bellezza» della musica di *Parsifal* [*ibid.*, trad. it. p. 92]. E chiunque abbia ascoltato i *Cinq poèmes de Baudelaire* del 1887-89, che risentono del «tristanismo», di cui si è appena parlato, e gli interludi degli atti I e II del *Pelléas*, può capire che egli sarebbe stato molto ingrato se non avesse ricordato nel 1903 «quell'epoca, in cui ero wagneriano fino al punto di dimenticare i più elementari principi della buona creanza» [*ibid.*, trad. it. p. 31]. Ma per quanto Maurice Emmanuel [1926] abbia identificato in *Pelléas* tredici motivi ricorrenti, Debussy non abbracciò mai il sistema dei *Leitmotive*.

Proprio come in Wagner, il profondo cambiamento del linguaggio musicale al quale Debussy è cosciente di aderire s'iscrive nella trama dell'antagonismo franco-tedesco precedente la prima guerra mondiale.

Se la musica drammatica soffre al giorno d'oggi [egli scrive il 1° novembre 1913] ciò è dovuto al fatto che essa ha male interpretato l'ideale wagneriano e ha voluto trarne una formula inaccettabile per il nostro popolo. Wagner non è un buon professore di francese [Debussy 1987, p. 247].

A ben guardare, Debussy si situa agli antipodi di Wagner. Nel duetto d'amore dei due protagonisti, nel quarto atto di *Pelléas et Mélisande*, Pelléas sussurra «Je t'aime». «Je t'aime aussi» risponde Mélisande. «Oh! qu'astu dit, Mélisande! Je ne l'ai presque pas entendu!» E in quel preciso istante, laddove in *Tristan und Isolde* Wagner avrebbe scatenato un dilagare di sequenze armoniche e di accordi di settime diminuite, l'orchestra di Debussy tace. Mai silenzio è stato così intenso.

Per Debussy, esattamente al contrario di ciò che riteneva d'Indy, «bisognava cercare *oltre* Wagner e non *secondo* Wagner» [*ibid.*, p. 63]. Certamente, un'attenta analisi come quella intrapresa da Robin Holloway [1979] mostra nel *Pelléas* la presenza di «minuzie wagneriane», nonché una certa

influenza in *Jeux* (a mio parere impercettibile); ma bisogna comunque sottolineare che, quando nel 1893 cominciò a comporre la sua opera, Debussy era già in possesso di uno stile del tutto personale, ben evidente nel *Prélude à l'après-midi d'un faune* del 1894. Mallarmé ne saluta la novità radicale ed evoca «la luce che Debussy vi farà risplendere».

Troppo legato al concetto di libertà, propria e altrui, Debussy non vuole proclamarsi capo di un nuovo partito artistico.

Non ci sono più discepoli [egli dichiara nel febbraio 1908]. Non ci sono nemmeno più capi-scuola che possano influenzare la produzione dei musicisti della generazione successiva alla loro [1987, p. 281].

Pertanto, dopo *Pelléas* critici e musicologi parleranno di «debussismo» [Lalo 1907; Laloy 1910]. Se il concetto è possibile, è perché i suoi contemporanei sono coscienti della specificità e della novità del suo linguaggio.

In realtà il linguaggio di Debussy è il risultato di molte influenze: quella di Wagner senza dubbio, ma anche quella della musica da ballo del XIX secolo, di Emmanuel Chabrier, delle musiche «esotiche» (la scala per toni interi, o cinese, il gamelan indonesiano, il folklore spagnolo), dei compositori russi, in particolare Musorgskij, e soprattutto di Gabriel Fauré. Nel suo *Traité de l'harmonie nouvelle* [1913], René Lenormand colloca fin dalla prima pagina la modernità musicale francese nel contesto dell'antagonismo con la Germania:

In questa ricerca di formule nuove, ogni popolo sembra voler affermare il proprio genio nell'affrancarsi dall'arte tedesca [*ibid.*, p. 1].

Sono queste nuove formule che faranno nascere il debussismo, definito da Lenormand come il precursore della cosiddetta «scrittura d'ispirazione moderna» [*ibid.*, p. 6]. A suo parere il 30 aprile 1902, data della prima rappresentazione di *Pelléas et Mélisande*, segna un confine nella storia dell'arte; il precursore di questa novità sarebbe incontestabilmente Gabriel Fauré.

Quali sono i tratti specifici che si ritrovano già nelle opere di Fauré? L'utilizzo di quinte parallele, la concatenazione per movimenti congiunti degli accordi di settima, la risoluzione estremamente libera dei medesimi accordi, le concatenazioni per gradi congiunti degli accordi di nona, o l'allusione per qualche accordo a tonalità lontane tramite lo spostamento della fondamentale. A tutto ciò Debussy aggiunge la scala a toni interi, o cinese, il ricorso al pentatonismo, ai modi arcaici, l'evitare il riposo sulla tonica, i deliziosi attriti sistematici di seconda, la scrittura per accordi che qui hanno valore soprattutto per la loro sonorità immediata. A differenza di Wagner, lo stile di Debussy privilegia l'arte dell'istante. Ritroveremo tutti i precedenti stilemi nei suoi contemporanei. In *Ariane et Barbe-bleue* (1899-1906, prima rappresentazione nel 1907) di Paul Dukas che, nonostante le affermazioni di d'Indy, difficilmente si può classificare come wag-

neriano. In Ravel naturalmente, le cui opere moderniste sono successive al 1903. Ma anche in moltissimi compositori oggi dimenticati o poco noti, che testimoniano dell'evidente influenza di Debussy sulla loro scrittura musicale: Gabriel Dupont, Jean Huré, Charles Koechlin, Florent Schmitt.

Nel xx secolo, così come l'impatto di Wagner influisce sulla scrittura musicale e drammatica al di là dei suoi particolari procedimenti compositivi, lo spirito di Debussy influenza col suo esempio la composizione musicale. Forse, prima di tutto, col suo esempio di libertà. Unita all'emancipazione dalla tonalità, proposta dalla scuola di Vienna, la minuziosità della scrittura di Debussy, in particolare quella di *Études* e di *Jeux*, conduce direttamente agli scintillii di *Pli selon pli* o *Éclat/multiples* di Pierre Boulez. Ma anche Boulez, sulla scia di Wagner, ha voluto comporre opere capaci di occupare un intero concerto (*Structures pour deux pianos, Répons*); ha creato la sua piccola Bayreuth, l'IRCAM di Parigi; inoltre egli è compositore, direttore d'orchestra e saggista, e si prodiga per riformare le istituzioni musicali francesi, nonché, dovunque gli sia concesso, il repertorio delle orchestre.

«Wagner fu un bel tramonto scambiato per un'aurora» [1987, p. 67]: sono parole di Debussy. L'affermazione, stupenda, è al contempo vera e falsa. Essa è vera se si considera che il wagnerismo musicale è stato, a conti fatti, di breve durata, e incapace di produrre capolavori tali da imporsi nel repertorio. Lo scrivente spera però che *Le Roi Arthur*, riesumato nel 1990, e *Gwendoline* ritornino presto nei cartelloni dei teatri lirici. Essa è falsa se si rammenta che, in Debussy come in altri musicisti, e sino alla fine del xx secolo, Wagner ha contribuito ad aprire la strada a una forma nuova di modernità in cui molti tratti si possono ricondurre all'universo wagneriano.

Abbate, C.

- 1991 *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton University Press, Princeton.

Adorno, Th. W.

- 1952 *Versuch über Wagner*, Suhrkamp, Berlin (trad. it. in Id., *Wagner, Mahler: due studi*, Einaudi, Torino 1981).

Bartlett, R.

- 1995 *Wagner and Russia*, Cambridge University Press, Cambridge - New York.

Baudelaire, Ch.

- 1860, 1861 *Lettre à Richard Wagner* (17 febbraio 1860) e *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in «La Revue européenne», 18 marzo e 8 aprile 1861; ora in *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris 1976, vol. II, pp. 1452-53, 779-815 («Bibliothèque de la Pléiade») (trad. it. in *Richard Wagner*, Passigli, Firenze 1983, pp. 101-5, 33-97).

Breig, W., e Fladt, H.

- 1976 (a cura di), *Dokumente zu Entstehungsgeschichte des Bühnenfestspiels Der Ring*

des Nibelungen (Richard Wagner, *Sämtliche Werke, Band 29, I*), B. Schott's Söhne, Mainz.

Caine, U.

- 1997 *Wagner e Venezia*, Uri Caine Ensemble, compact disc, München, Winter & Winter, 910 013-2.

Chailley, J.

- 1951 *Traité historique d'analyse musicale*, Leduc, Paris.

Dahlhaus, C.

- 1971a *Richard Wagners Musikdramen*, Friedrich, Velber (trad. it. *I drammi musicali di Richard Wagner*, Marsilio, Venezia 1988).
 1971b *Wagners Konzeption des musikalischen Dramas*, Bosse, Regensburg.
 1978 *Die Idee der absoluten Musik*, Bärenreiter, Kassel (trad. it. *L'idea di musica assoluta*, La Nuova Italia, Firenze 1988).

D'Annunzio, G.

- 1900 *Il fuoco*, Treves, Milano.

Deathridge, J.

- 1984 *Life, theoretical writings*, in J. Deathridge e C. Dahlhaus, *The New Grove Wagner*, Norton, New York - London, pp. 1-67.

Debussy, C.

- 1987 *Monsieur Croche et autres écrits*, a cura di F. Lesure, Gallimard, Paris (trad. it. *Il signor Croche antidilettante*, Adelphi, Milano 2003).

Denley, J.

- 2001 «Humperdinck, Engelbert», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2^a ed., Macmillan, London, vol. XI, pp. 836-44.

Döhring, S.

- 1999 *Wagner-Aneignungen: Jules Massenets Esclarmonde*, in Fauser e Schwartz 1999, pp. 379-99.

Dzamba Sessa, A.

- 1984 *At Wagner's Shrine: British and American Wagnerians*, in Large e Weber 1984, pp. 246-77.

Emmanuel, M.

- 1926 *Pelléas et Mélisande de Claude Debussy. Étude historique et critique. Analyse musicale*, Mellottée, Paris; nuova ed. 1950.

Fauser, A., e Schwartz, M.

- 1999 (a cura di), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik*, Leipziger Universitätsverlag, Leipzig.

Fourcaud, L. de

- 1885 *Wagnérisme*, in «Revue wagnérienne», n. 1 (8 febbraio), pp. 3-8.
 1886 *Richard Wagner et l'opéra français*, in «Le Gaulois», 13 gennaio (pubblicazione parziale); pubblicazione integrale in R. Wagner 1943, pp. 54-56.

Gallia, F.

- 1986 *Wagner e Boito*, in G. Tintori (a cura di), *Arrigo Boito, Musicista e letterato*, Nuove edizioni, Milano, pp. 129-35.

Glatzer Rosenthal, B.

1984 *Wagner and Wagnerian Ideas in Russia*, in Large e Weber 1984, pp. 198-254.

Grand-Carteret, J.

1891 *Richard Wagner en caricatures*, Larousse, Paris.

Guichard, L.

1963 *La Musique et les lettres en France au temps du wagnérisme*, Presses Universitaires de France, Paris.

Hanslick, E.

1854 *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst*, Weigel, Leipzig (trad. it. *Il bello musicale*, Martello, Milano 1971).

Holloway, R.

1979 *Debussy and Wagner*, Eulenburg, London.

Huebner, S.

1999 *French Opera and the "Fin de siècle"*, Oxford University Press, Oxford - New York.

Hurd, M.

2001 «Boughton, Rutland», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. IV, pp. 92-93.

Indy, V. d'

1930 *Richard Wagner et son influence sur l'art musical français*, Delagrave, Paris.

Kahane, M., e Wild, N.

1983 *Wagner et la France*, Herscher, Paris.

Katz, J.

1985 *Richard Wagner: Verbote des Antisemitismus*, Jüdischer-Athenäum, Königstein.

Lalo, P.

1907 *M. Ravel et le debussysme*, in «Le temps», 19 maggio.

Laloy, L.

1910 *Claude Debussy et le debussysme*, in «Bulletin de la Société internationale de musique», n. 6, pp. 507-19.

Large, D. C., e Weber, W.

1984 (a cura di), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Cornell University Press, Ithaca-London.

Lendvai, E.

1988 *Verdi and Wagner*, International House, Budapest.

Lenormand, R.

1913 *Étude sur l'harmonie moderne*, Eschig, Paris.

Lindau, P.

1883 *Richard Wagner*, Senf, Leipzig, 5^a ed. (trad. fr. Hinrichsen, Paris 1885).

Liszt, F.

1851 *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, Brockhaus, Leipzig (trad. it. *Lohengrin e Tannhäuser di Richard Wagner*, Mondadori, Milano 1983).

- 1981 *Complete Piano Transcriptions from Wagner's Operas*, a cura di K. Sorokin e C. Suttoni, American Liszt Society et Dover, New York.
- MacKay-Stein, Ch.
1978 *Les Motifs de la femme et de l'amour dans la Tétralogie*, in «Musique en jeu», n. 31, pp. 47-51.
- Maehder, J.
1999 *Erscheinungen des Wagnérisme in der italienischen Musik des Fin de siècle*, in Fauser e Schwartz 1999, pp. 575-621.
- Mann, Th.
1933 *Leiden und Grösse Richard Wagners*, in «Die neue Rundschau», aprile; poi in Mann 1963, pp. 63-121 (trad. it. *Dolore e grandezza di Richard Wagner*, Discanto, Fiesole 1979).
1937 *Richard Wagner und Der Ring des Nibelungen* (16 novembre 1937), in «Mass und Wert», I, n. 3; poi in Mann 1963, pp. 127-50.
1940 *Defense of Wagner, a letter on the German Culture that produced both Wagner and Hitler*, in «Common Sense», gennaio; poi in Mann 1963, *To the editor of Common Sense*, pp. 153-60.
1963 *Wagner und unsere Zeit. Aufsätze, Betrachtungen, Briefe*, Fischer, Frankfurt am Main.
- Matter, J.
1977 *Wagner et Hitler, L'âge d'homme*, Renens.
- McCreless, P.
1982 *Wagner's Siegfried: Its Drama, History, and Music*, Umi Research Press, Ann Arbor Mich.
- Meyer, L. B.
1973 *Explaining Music*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - London.
- Miller, M. S.
1984 *Wagnerism, Wagnerians, and Italian Identity*, in Large e Weber 1984, pp. 167-97.
- Mota, J., e Infiesta, M.
1995 *Das Werk Richard Wagners im Spiegel der Kunst*, Gravert, Tübingen.
- Nattiez, J.-J.
1983 *Comment peut-on être wagnérien?*, in «Parachute», n. 32 (settembre-novembre), pp. 4-11; nuova ed. in *La Musique, la recherche et la vie*, Leméac, Montréal 1999, pp. 155-66 (trad. it. *Come si può essere wagneriani?*, in «Avi-di Lumi», IV, n. 9 (giugno 2000), pp. 15-21).
1990 *Wagner androgyne*, Bourgois, Paris (trad. it. *Wagner androgino*, Einaudi, Torino 1997).
- Nerval, G. de
1850 *Lohengrin à Weimar*, in Id., *Lorely, Scènes de la vie allemande*, Michel Lévy, Paris 1860; poi in R. Wagner, *Vues sur la France*, a cura di G. Samazeuilh, Mercure de France, Paris 1943, p. 65.
- Nietzsche, F.
1876 *Richard Wagner in Bayreuth*, in Id., *Unzeitgemässe Betrachtungen*, vol. IV,

- Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, a cura di G. Colli e M. Montinari, De Gruyter, Berlin 1967, vol. IV/1, pp. 5-82 (trad. it. *Richard Wagner a Bayreuth*, in *Scritti su Wagner*, Adelphi, Milano 1979, pp. 3-77).
- 1888 *Der Fall Wagner*, Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke* cit., vol. VI/3, 1969, pp. 3-47 (trad. it. *Il caso Wagner*, in *Scritti su Wagner* cit., pp. 161-207).
- 1889 *Nietzsche contra Wagner*, Naumann, Leipzig; poi in *Nietzsche Werke* cit., vol. VI/3, pp. 411-45 (trad. it. *Nietzsche contra Wagner*, in *Scritti su Wagner* cit., pp. 209-41).
- Oesterlein, N.
- 1882-95 *Katalog einer Richard Wagner-Bibliothek. Nach den vorliegenden Originalien systematisch-chronologisch geordnetes und mit Zitaten und Anmerkungen versehenes authentisches Nachschlagebuch durch die gesamte Wagner-Literatur*, 4 voll., Fritsch, Leipzig.
- Pierre, J.
- 1991 *L'Univers symboliste. Décadence, symbolisme et art nouveau*, Aimery Somogy, Paris.
- «Revue wagnérienne»
- 1885-88 *Tome I (1885-86), Tome II (1886-87), Tome III (1887-88)*, Slatkine Reprints, Genève 1968.
- Schwartz, M.
- 1999 *Wagner-Rezeption und französische Oper des Fin de siècle. Untersuchungen zu Vincent d'Indys Fervaal*, Verlag Schewe, Sinzig.
- Shaw, G. B.
- 1898 *The Perfect Wagnerite*, Grant Richards, London (trad. it. *Il wagneriano perfetto*, Edt, Torino 1981).
- Sheren, P.
- 2001 «Wagner, Siegfried», in J. Tyrrell e S. Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* cit., vol. XXVI, p. 972.
- Storch, W.
- 1991 (a cura di), *Die Symbolisten und Richard Wagner*, Edition Hentrich und Akademie der Künste zu Berlin, Berlin.
- Vogel, M.
- 1962 *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Gesellschaft zu Förderung der systematischen Musikwissenschaft, Düsseldorf.
- Wagner, C.
- 1977 *Die Tagebücher*, Piper, München-Zürich, vol. II (1878-1883).
- Wagner, R.
- 1849 *Das Kunstwerk der Zukunft*, Weber, Leipzig; poi in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Fritsch, Leipzig 1887, vol. III, pp. 42-177; rist. anastatica Olms, Hildesheim 1976 (trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano 1963).
- 1852 *Oper und Drama*, Weber, Leipzig; poi *ibid.*, vol. III, pp. 222-320, vol. IV, pp. 1-229 (trad. it. *Opera e dramma*, Bocca, Torino 1894).

- 1098 Storie
- 1870 *Beethoven*, Fritzsche, Leipzig; poi *ibid.*, vol. IX, pp. 61-126 (trad. it. *Scritti su Beethoven*, Il Rinascimento del libro, Firenze 1930).
- 1871-83 *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 10 voll., Fritzsche, Leipzig; 1^a ed.
- 1879 *Über die Anwendung der Musik auf das Drama*, 24 ottobre 1879; poi *ibid.*, vol. X, pp. 176-93.
- 1943 *Vues sur la France*, a cura di G. Samazeuilh, Mercure de France, Paris.
- 1975 *Sämtliche Briefe*, III. *Briefe der Jahre 1849-51*, VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.
- Weber, M.
- 1922 *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Mohr, Tübingen; 2^a ed. 1951 (trad. it. *Saggi sulla dottrina della scienza*, De Donato, Bari 1980).
- Weber, W.
- 1984 *Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism*, in Large e Weber 1984, pp. 28-71.
- Weiner, M. A.
- 1995 *Richard Wagner and the Anti-Semitic Imagination*, University of Nebraska Press, Lincoln-London; 2^a ed. 1997.
- Wolzogen, H. von
- 1876 *Thematisches Leitfaden durch die Musik von R. Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Esseger, Leipzig (trad. it. *Riccardo Wagner: l'Anello del Nibelungo: l'Oro del Reno, la Walkiria, Sigfried, il Crepuscolo degli dei: guida musicale*, Bocca, Torino 1908).
- WV
- 1986 *Wagner Werk-Verzeichnis*, a cura di J. Deathridge, M. Geck e E. Voss, Schott, Mainz - London - New York - Tokyo.
- Zuckermann, E.
- 1964 *The First Hundred Years of "Tristan"*, Columbia University Press, New York - London.

ROMANO PRODI

La musica e l'Europa

Quando mi è stato proposto di scrivere qualche riflessione a commento di un volume sulla storia della musica europea confesso di essere rimasto abbastanza imbarazzato e preoccupato ma ho pensato che non potevo dire di no. Se un tempo si diceva *silete theologi in munere alieno*, tanto più i politici dovrebbero tacere su cose in cui non sono competenti. Ma esiste anche un modo di ragionare inverso, che io ritengo estremamente importante: ogni progetto politico di vasto respiro suppone un progetto culturale e – nel caso particolare della costruzione dell'Europa – un'identità culturale da cui partire. Non ci si può fermare alle discussioni generali, pur necessarie, sulle radici spirituali dell'Europa ma occorre cercare di approfondire la conoscenza e la consapevolezza di un cammino secolare comune dei popoli europei nel pensiero religioso, filosofico e scientifico, nelle espressioni artistiche, architettoniche e figurative, nella letteratura, nella musica. Se si seguono questi cammini intrecciati si possono anche maggiormente affermare gli elementi unitari che caratterizzano l'Europa come un organismo vivente che ha un suo respiro profondo oltre i conflitti di superficie, nonostante le loro tragedie e il loro tremendo carico di morte.

La musica costituisce uno di questi cammini, forse privilegiato perché ha sofferto meno, per sua natura, delle differenze ideologiche e linguistiche che spesso hanno creato grandi barriere in altri campi culturali e che sono stati strumenti per le battaglie di potere tra gli Stati: gli storici sanno che l'invenzione delle "grammatiche" delle diverse lingue è stata uno strumento formidabile per compattare i confini degli Stati nell'età moderna e per costruire identità contrapposte. La musica è stata anche in questi secoli, invece, l'espressione più libera di un'Europa senza confini. Ma vi sono anche elementi interni che hanno fatto della musica uno dei pilastri fondamentali per la costruzione dell'uomo europeo come uomo occidentale.

Questo mi spinge a ripartire dall'intuizione di Max Weber che in un celebre passo, nell'introduzione a *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, inserì la musica tra le caratteristiche fondamentali (insieme alle altre rivoluzioni nel campo delle scienze, delle arti e delle tecnologie) che hanno portato l'Occidente a distaccarsi da tutte le altre civiltà che l'avevano preceduto sulla faccia della terra:

Pare che l'orecchio musicale fosse, presso altri popoli, piú raffinato di quanto oggi sia il nostro, o comunque non meno. La polifonia di specie diverse era ampiamente diffusa nel globo; altrove si incontra la cooperazione di piú strumenti, e anche il discanto. Tutti i nostri intervalli sonori razionali erano calcolati e conosciuti anche altrove. Ma la musica armonica razionale – sia contrappuntistica che armonica in senso stretto – la struttura del materiale sonoro sulla base della triade con la terza armonica, il nostro cromatismo e la nostra armonia, intesi, a partire dal Rinascimento, non già come misura di distanza ma in una forma razionalmente armonica, la nostra orchestra con il quartetto di archi quale nucleo, e con l'organizzazione dell'insieme degli strumenti a fiato, il basso continuo, la nostra notazione musicale (condizione di possibilità della composizione ed esecuzione delle opere musicali moderne, dunque della loro sopravvivenza nel tempo), le nostre sonate, sinfonie, opere (sebbene nelle musiche piú diverse esistessero, quali mezzi di espressione, la musica programmatica, la musica descrittiva, l'alterazione delle note e il cromatismo) nonché i nostri strumenti fondamentali – organo, pianoforte, violino – che ne sono i mezzi: tutto questo ci fu solamente in Occidente [Weber 1920, trad. it. pp. 34-35].

Quando Weber scriveva queste pagine forse stava cominciando, con l'inizio delle dodecafonia, l'ultima fase di questo ciclo secolare della musica razionale occidentale nata dalla polifonia del tardo Medioevo e del Rinascimento. Il successo della polifonia nel tardo Medioevo sembrava corrispondere alla rottura del vecchio ordine cosmico e sociale che aveva caratterizzato la società europea precedente: la contaminazione del canto gregoriano e monodico corrisponde alla mobilità di un quadro in cui comincia a non esservi piú nulla di fisso e immutabile sia nella gerarchia celeste sia negli ordini della società. Nei secoli dell'età moderna la razionalizzazione del discorso musicale, lo sviluppo delle tonalità e del temperamento corrispondono allo sviluppo complessivo della società europea nella conoscenza scientifica e verso ciò che ora chiamiamo il disciplinamento sociale come mondo regolato dallo Stato e dal diritto positivo. In questo quadro le classi dirigenti dello Stato moderno costruiscono accanto alle strutture amministrative e burocratiche, educative, accanto alle pinacoteche e ai musei, anche lo spazio-tempo del melodramma e del concerto come nuovo rito sociale secolarizzato. Da Madrid a San Pietroburgo via Vienna, da Londra via Parigi a Roma-Napoli-Bologna-Venezia: non si tratta soltanto di viaggi culturali o *grands tours* ma di una fitta rete di cappelle e scuole musicali in continuo dialogo fra loro, dialogo facilitato dalla diffusione della stampa – che contribuisce enormemente a dare alla cultura musicale una valenza economica e di mercato veramente europea – e dallo sviluppo delle tecnologie musicali e interpretative.

Certamente ora siamo piú in grado di cogliere l'andamento completo di questo ciclo della storia europea che si è concluso nel Novecento per la musica così come per la politica, l'economia, le arti visive. Un ciclo che si era affermato con lo sviluppo della borghesia imprenditoriale e con lo Stato moderno e che aveva trovato una sua struttura sociale, spaziale e temporale,

anche nell'affermazione del moderno teatro musicale e della forma concerto e che è ancora vivo, anche se sopraffatto da nuove forme di espressione e di organizzazione.

Non spetta certamente a me cercare di analizzare nel Novecento la crisi di questo linguaggio e di questo "commercio" musicale europeo, crisi certamente connessa alle grandi conquiste e alle grandi tragedie di questo secolo, dalle guerre alla Shoah allo spostamento oltre oceano dei grandi centri finanziari e produttivi, al processo di de-colonizzazione: all'esterno, l'industria del disco (sino agli attuali DVD) ha profondamente mutato il nostro modo di fruire la musica e lo stesso ruolo sociale della musica; all'interno, la contaminazione tra la musica europea e quella delle altre culture, tra la musica colta e quella popolare ha provocato uno stato permanente di ebollizione creativa nella quale siamo immersi in pieno con le nuove generazioni e i nuovi generi musicali.

Il nostro compito è quello di portare in questo mondo, che possiamo ormai definire con parola da tutti accettata, globalizzato, la tradizione e i valori della musica europea e inoltrarci nei nuovi panorami con la nostra identità collettiva e la nostra storia, come europei: mentre il nostro mondo musicale, compositivo ed esecutivo, deve essere coinvolto in modo creativo nel nuovo (non è certo questo il luogo per sottolineare le riforme necessarie, particolarmente nei conservatori e nell'educazione musicale, per rendere questo possibile). Compito degli intellettuali e in particolare degli storici della musica è quello di impedire che vada perso il patrimonio ereditario che noi come europei portiamo dentro: guardare dentro noi stessi per renderci sempre più consapevoli delle tradizioni e del patrimonio comune che portiamo con noi nel presente passaggio epocale. Tutto ciò ci porta a sottolineare l'importanza di questo volume, che raccoglie contributi così rilevanti, non soltanto per trovare conferma delle nostre tradizioni, del loro intreccio unitario – come ho cercato di dire all'inizio –, ma anche per intravedere attraverso le arti, e in particolare la musica, qualcosa del futuro planetario nel quale faticosamente ci stiamo incamminando.

Weber, M.

- 1920 *Die Protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in Id., *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, vol. I, Mohr, Tübingen (trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Rizzoli, Milano 2003).

Indice dei nomi e delle opere

- Aarburg, Ursula, 429.
 Aaron, Pietro, 332, 468, 475.
 Abafi, Ludwig (*pseudonimo di* Ludwig Aigner), 620.
 Abbate, Carolyn, 787, 799, 920, 935, 1067, 1093.
 Abbiati, Franco, 947, 949.
 Abel, Carl Friedrich, 483, 519, 611.
 Sinfonia op. 7 n. 6, 519.
 Abert, Hermann, 775, 779.
 Abraham, Gerald, 728, 729.
 Ábrahám, Pál, 992.
 Ball im Savoy, 992.
 Die Blume von Hawaii, 992.
 Viktoria und ihr Husar, 992.
 Accorsi, Maria Grazia, 906, 918.
 Achter, Morton Jay, 632, 636.
 Adam, Adolphe-Charles, 593, 603, 740, 744, 928, 965, 966, 969, 1019, 1078.
 Faust, 1019.
 Giselle, 740, 744.
 Adam de la Bassée, 142.
 Ludus super Anticlaudianum, 143.
 Adam de la Halle, 145, 146, 148.
 Le Jeu de la feuillée, 145.
 Le Jeu de Robin et Marion, 145.
 Le Jeu du Pèlerin, 145.
 Le Roi de Sicile, 145.
 Adami, Heinrich, 817.
 Adamo, M. Rosaria, 920.
 Adamo di San Vittore, 61.
 Adam von Fulda, 278.
 Adeodato, papa, 44.
 Adler, Guido, xxv, xxviii, 775, 779, 892.
 Adolf-Altenberg, Gertrud, 1017.
 Adorno, Theodor Wiesengrund, xxxvii, 32, 35, 36, 602, 603, 708, 773, 774, 778, 779, 790, 791, 795, 799, 831, 844, 979, 998, 1061, 1063, 1074, 1093.
 Ady, Endre, 997, 998.
 Aethelwold, santo, 51.
 Agamben, Giorgio, 999.
 Agapios Palermos, 84.
 Agawu, Kofi V., 718, 729.
 Agazzari, Agostino, 419, 556.
 Agnelli, Scipione, 311.
 Agostino, Aurelio, santo, 25, 35, 51, 341.
 Agout, Marie de, 792, 880.
 Ahle, Johann Georg, 453.
 Aimeric de Peguilhan, 134.
 Alain de Lille, 142.
 Albarosa, Nino, 56, 63.
 Albèra, Philippe, 624.
 Albergati, Francesco, 650.
 Albert, Eugène d', 819.
 Alberti, Annibale, 944, 949.
 Alberti, Johann Friedrich, 534.
 Alberti, Leon Battista, 418, 624.
 Alberto V, duca di Baviera, 353.
 Albinoni, Tommaso, 502, 504, 505.
 Concerti a cinque op. V, 504.
 Sinfonie e concerti a cinque op. II, 504.
 Albizi, Francesco degli, 152, 166, 167.
 Albrechtsberger, Johann Georg, 474, 475.
 Albrici, Vincenzo, 563.
 Alessandro II, papa, 53.
 Alexander, J. Neil, 93.
 Alfano, Franco, 917.
 Risurrezione, 917.
 Al-Fārābī, Abū Nasr, 127.
 Algarotti, Francesco, 422.
 al-Hakim, Bi-Amrillāh (Abū 'Alī al-Manṣūr), 75.
 Aliverti, Maria Ines, 950.
 Al-Khwarismi, Muhammad ibn Mūsā, 127.
 Allinson, David, 364, 376.
 Allsop, Peter, 430, 444.
 Alm, Irene, 175.
 Alonge, Roberto, 948, 949.
 Altenburg, Detlef, 340.
 Altmann, Wilhelm, 707, 711.
 Alvellini, Luisa, 918.
 Amalarico di Metz, 60, 97.
 Ambrogio, santo, 54.
 Ambros, August Wilhelm, 880.

- Ambrosch, Joseph Karl, 615.
 Amenda, Carl, 702.
 Amenta, Niccolò, 650.
 Amiable, Louis, 620.
 Amoretti, Giovanni Vittorio, 871, 1017.
 Ancina, Giovanni Giovenale, 171, 172.
Tempio armonico della Beatissima Vergine, 171.
 Anders, Nele, 805, 813, 822.
 Anderson, Gordon A., 192, 194, 195, 276, 293.
 Anderson, Laurie, XLII.
 André, Johann, 618.
 Andrea Cretese, 77.
 Andreae, Johann Valentin, 614.
 Andrews, William Page, 1006, 1017.
 Andria, di, famiglia, 646.
 Andrieu, Michel, 97, 115.
 Anfossi, Pasquale, 835.
 Angelino, Carlo, 312.
 Angilram, vescovo, 47.
 Angiolini, Gaspare, 736, 741.
 Anglebert, Jean-Henri d', 576.
 Anglès, Higini, 183, 196.
 Animuccia, Giovanni, 169, 171, 172, 352.
Primo libro delle laudi, 169, 171.
Secondo libro delle laudi, 170, 171.
Terzo libro delle laudi, 171.
 Anna, regina di Danimarca, 370.
 Anna di Lusignano, 214.
 Annibaldi, Claudio, 512.
 Anthony, James R., 576, 586.
 Antolini, Bianca Maria, 175.
 Antonio di Guido, 165.
 Apel, Willi, xv, xxviii, 271, 283, 293, 430, 444.
 Appia, Adolphe, 939.
 Apuleio, 606.
 Arascione, Giovanni, 171.
 Arcadelt, Jacques, 260, 301, 302.
Il bianco e dolce cigno, 302.
Primo libro di madrigali a quattro voci, 302.
 Arcimboldo, Antonello, 350.
 Arckenholtz, Johann Wilhelm von, 441, 444.
 Aretino, Pietro, 251.
 Aribone, 123.
 Ariosto, Ludovico, 391.
 Aristofane, 24, 36.
 Aristosseno di Taranto, 84, 128.
 Aristotele, 5, 127, 166, 173, 261, 298, 299, 312, 316, 317, 450, 624, 628, 661-63, 713, 717.
 Arkhangel'skij, Aleksandr, 90.
 Arlt, Wulf, 63, 66, 199, 205, 209, 222, 274, 276, 293, 542, 548, 639.
 Arminius, Jacobus, 368.
 Arnaldi, Girolamo, 512.
 Arne, Michael, 616.
 Arne, Thomas Augustine, 616.
 Arnim, Bettina von, 766.
 Arnold, Allison E., xxviii.
 Arnold, Denis, xv, xxviii, 511, 565.
 Arrivabene, Andrea, 286, 944.
 Artaud, Antonin, 32.
 Arteaga, Stefano, 427.
 Artusi, Giovanni Maria, 15, 310, 467, 468, 475.
 Asburgo, dinastia, 654.
 Aschieri, Caterina, 654.
 Ashbee, Andrew, 371, 375, 376.
 Ashbrook, William, 918, 950.
 Ashmann, Mike, 951, 955.
 Astrua, Giovanna, 654.
 Atanasio, santo, 71.
 Atkinson, Charles M., 59, 60, 63.
 Attaignant, Pierre, 260, 289, 293.
 Attwood, Thomas, 484.
 Auber, Daniel-François-Esprit, LIV, 632, 635, 924, 925, 927, 928, 956, 957, 962, 964-66, 968-70, 1065, 1066, 1078.
Fra Diavolo, 632, 964.
Gustave III, 962.
La Fiancée, 964.
La Muette de Portici, LIV, 958, 964, 966, 970.
Le Lac des Fées, 966.
Le Philtre, 966.
 Aubignac, François Hedelin d', 629.
 Aubrey, Elizabeth, 135, 136, 148.
 Audran, Edmond, 985.
Gillette de Narbonne, 985.
La Cigale et la Fourmi, 985.
La Mascotte, 985.
La Poupée, 985.
Le Grand Mogol, 985.
 Auffret, Dominique, 31, 36.
 Augier, Émile, 981.
 Aureli, Aurelio, 413.
 Aureliano di Réôme (Aurelianus Reomensis), 122, 128.
 Austen, Jane, 889.
 Austern, Linda Phyllis, 373, 376.
 Autexier, Philippe A., 620.
 Avalos, Maria d', 312.
 Avril, François, 130, 148, 149.
 Azzaroni, Loris, 464, 475.
 Bach, famiglia, 530, 564.
 Bach, Carl Philipp Emanuel, 35, 481, 529, 530, 534, 535, 537, 538, 565, 615, 616, 686, 717, 729, 789, 813, 848.
 Bach, Johann Christian, 510, 611, 660.
 Bach, Johann Christoph, 529, 535, 546-48.
 Bach, Johann Sebastian, xvii, xx, xxxiii, L, XL, 35, 225, 343, 453, 460, 470, 481, 483, 490, 508, 516, 517, 528-48, 561-65, 579, 582, 583, 585, 609, 616, 714, 716-20, 785, 812, 816, 821, 828, 843, 874, 888, 1026.

- Cantata* BWV 82, 719.
Cantata BWV 213, 539.
Christ lag in Todes Banden BWV 4, 516.
Clavier-Übung, 616.
Concerti Brandeburghesi, 508, 518.
Concerto in la minore BWV 1041, 508.
Concerto in mi maggiore BWV 1042, 508.
Concerto in re minore BWV 1043, 508.
Concerto nach italienischen Gusto BWV 971, 508.
Das wohltemperierte Klavier, 537, 541.
Die Kunst der Fuge, BWV 1080, 211, 616.
Einige canonische Verhänderungen über das Weihnachtslied, BWV 769, 616.
Fuga in mi bemolle minore, 883.
Messa in si minore, 541, 564, 843.
Musikalisches Opfer BWV 1079, LI, 616.
Oratorio di Natale, 518, 539.
Passio D. N. J. C. secundum Matthaeum, 561, 585, 827, 840.
 «Passione-pasticcio» BWV 1088, 539.
Passion secundum Johannem, 517, 518.
 Bachtin, Michail Michailovič, XLV, 252, 253, 264.
 Bacone, Francesco (Francis Bacon), 607.
 Badarewska-Baranowska, Tekla, 879.
Pregiera di una vergine, 879.
 Badoaro, Giacomo, 397, 398.
 Badura-Skoda, Eva, 879, 891.
 Badura-Skoda, Paul, 779.
 Baïff, Jean-Antoine de, 261, 346.
 Bailey, Terence, 54, 63.
 Bains, Giuseppe, 350, 356.
 Bakhmetev, Nikolaj, 90.
 Balakirev, Milij Alekseevič, 90, 1032, 1033, 1035-38, 1041-47.
Islamey, 1035, 1036.
Re Lear, musiche di scena, 1035.
Russia, 1035.
Tamara, 1035, 1044.
 Balbastre, Claude-Bénigne, 575, 752.
 Baldassarre, Antonio, 708, 711.
 Baldauf-Berdes, Jane L., 511.
 Baldovin, John F., 72, 75, 76, 91.
 Baldwin, John, 365.
 Ballard, Pierre, 263, 576.
 Ballin, Ernst August, 620.
 Ballstaedt, Andreas, 880, 885, 887, 891.
 Bally, Charles, 7, 19.
 Baltazarini di Belgioioso, Baldassarre (Balthazar de Beaujoyeux), 580, 733.
Le Ballet comique de la Roynie, 514, 580, 733.
Le Ballet des polonais, 733.
 Balthazar, Scott L., 898, 903, 918.
 Baltzer, Rebecca A., 149, 196.
 Bambini, Eustachio, 590.
 Banchieri, Adriano, 466-69, 475, 487.
 Bandini, Primo, 1019.
Fausta, 1019.
 Bandmann, Günther, 297, 312.
 Banfi, Luigi, 174.
 Banister, John, 483.
 Banville, Théodore de, 743, 746.
 Bara, Olivier, 974.
 Barbaja, Domenico, 655.
 Barbarino, Bartolomeo, 431.
 Barbera, André, 128.
 Barberini, famiglia, 390, 403, 488.
 Barberini, Antonio, 390.
 Barberini, Francesco, 390.
 Barberini, Taddeo, 390.
 Barberis, Walter, XXVII, XXVIII.
 Barbier, Jules, 1010.
 Barbier, Patrick, 974.
 Barblan, Guglielmo, 656.
 Bardez, Jean-Michel, 477, 603.
 Bardi, camerata (Camerata Fiorentina), 385.
 Bardi, famiglia, 381.
 Bardi, Giovanni Maria, 380, 390.
 Baretti, Giuseppe, 613.
 Bargagli, Girolamo, 381.
 Baridon, Silvio F., 266.
 Barilli, Bruno, 906, 918.
 Barnard, John, 373, 376.
 Barnum, Phineas Taylor, 820, 821.
 Baroffio, Giacomo Bonifacio, 48, 54, 63.
 Baroncini, Rodolfo, 400, 415.
 Barone, Carlo, 655.
 Baroni, Mario, XXVI, L, 12, 19.
 Baronio, Cesare, 152, 171, 172.
 Barouillet, Pierre, 8, 19.
 Barsanti, Francesco, 503.
Concerti grossi op. III, 503.
 Bartel, Dietrich, 337, 460.
 Barthélemy, Maurice, 586.
 Barthes, Roland, 713, 729.
 Bartlet, Mary Elizabeth C., 762.
 Bartlett, Rosamund, 1072, 1080, 1093.
 Bartók, Béla, XII, 35.
Sonata per due pianoforti e percussioni, 35.
 Bartoli Becherini, Maria Adelaide, 383, 400.
 Bartoli, Cosimo, 302, 303.
 Bartoli, Jean-Pierre, XXXV, LV, 11, 19, 790, 799.
 Bartolini, Niccolò Enea, 397.
 Bartolomeo de' Libri, 157.
 Baryphonus, Heinrich, 544.
 Baselt, Bernd, 536, 548.
 Basevi, Abramo, 904, 918, 947, 949.
 Basile, Bruno, 299, 312.
 Basilio di Cesarea, il Grande, santo, 71.
 Bassano, Giovanni, 279.

- Basso, Alberto, xvi, xxvii-xxix, 314, 401, 495, 511, 620, 656.
- Bateson, Gregory, 28.
- Batistian da Lautio, 169.
- Batka, Richard, 1064.
- Batta, Andrés, 998.
- Batton, Désiré-Alexandre, 968.
- Baudelaire, Charles, 27, 29, 36, 636, 742, 746, 980, 1077, 1081, 1091, 1093.
- Bauer, Anton, 999.
- Bauer, Johannes, 846.
- Bauer, Wilhelm A., 680, 696.
- Bauer-Lechner, Natalie, 1061, 1063.
- Bauman, Thomas, 638, 662, 679.
- Bautier, Robert-Henri, 129.
- Baxter, James Houston, 196.
- Bayard, Jean-François-Alfred, 969.
- Bayer, Josef, 990.
- Die Puppenfee*, 990.
- Beardsley, Monroe C., xxxv, lviii.
- Beato Angelico (fra Giovanni da Fiesole, detto), 201.
- Beaujouan, Guy, 126, 128.
- Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 650, 760, 977.
- Beaumont, Cyril W., 746.
- Beaussant, Philippe, 571, 586.
- Beck, Hermann, 552, 565.
- Becker, Alfred, 620.
- Becker, Heinz, 400.
- Beckett, Samuel, 32.
- Beckmesser, Sixtus, 1074.
- Beda, detto il Venerabile, santo, 51.
- Beethoven, Ludwig van, xvii, xxxiii, xxxiv, xxxvi, l, 5, 14, 474, 484, 520, 521, 523, 614, 617, 618, 632, 662, 668, 690, 694, 695, 699-705, 707-9, 711, 715, 717-20, 726-28, 740, 760, 765-78, 782, 783, 785, 786, 788-792, 795, 812, 814, 815, 818, 826, 831, 832, 840-42, 854-56, 876-79, 882-84, 886, 888, 889, 891, 924, 979, 1014, 1052, 1056, 1057, 1059-61, 1067, 1068.
- Adelaide*, 854, 855.
- An die ferne Geliebte*, 788.
- Bagatellen*, 879.
- Concerto n. 4 in sol maggiore per pianoforte* op. 58, 705, 772.
- Divertimento* op. 3, 704.
- Egmont*, 727, 793.
- Fidelio*, 635, 662, 760, 769, 773.
- Große Fuge* (orig. Finale dell'op. 130), l, 703, 704, 768.
- Leonore*, 703.
- Missa Solemnis* in re maggiore, 769, 831, 832, 840, 842.
- Overture Die Weihe des Hauses* op. 124, 6.
- Quartetto in do diesis minore* op. 131, 841.
- Quartetto in fa minore* op. 95, 707.
- Quartetto in la minore* op. 132, 704, 709, 771.
- Quartetto in si bemolle maggiore* op. 130, 703, 704, 768.
- Sei Quartetti* op. 18, 702, 703.
- Quartetto n. 1 in fa maggiore*, 702.
- Quartetto n. 6 in si bemolle maggiore*, 708, 772.
- Settimino in mi bemolle maggiore* op. 20, 704.
- Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore* op. 55 («Eroica»), 520, 728, 760, 768, 772, 774, 777, 785, 837, 876.
- Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore* op. 60, 728.
- Sinfonia n. 5 in do minore* op. 67, 520, 727, 768, 774, 778, 782, 785, 789.
- Sinfonia n. 6 in fa maggiore* op. 68 («Pastorale»), 520, 726, 727, 772, 1060.
- Sinfonia n. 7 in la maggiore* op. 92, 728, 785.
- Sinfonia n. 9 in re minore* op. 125, 484, 520, 617, 620, 728, 769, 773, 774, 777, 786, 792, 842, 1056, 1059, 1061, 1068.
- Inno alla Gioia*, 769, 1068.
- Sonata in do minore* («Patetica») op. 13, 880, 883.
- Sonata in la bemolle maggiore* op. 110, 719.
- Sonata in la maggiore* (detta «Sonata a Kreutzer»), 705.
- Sonata in re maggiore* n. 3 (Tre Sonate op. 10), 728.
- Sonata in si bemolle maggiore* («Grosse Sonate für das Hammerklavier»), 768, 785.
- Sonate per pianoforte* op. 27, 877.
- Sonate per pianoforte* op. 49, 877.
- Tre Quartetti* op. 59, 703, 708.
- Quartetto n. 1 in fa maggiore*, 708.
- Trio in si bemolle maggiore* («L'Arciduca»), 705.
- Vittoria di Wellington* (Sinfonia «la battaglia») op. 91, 1060.
- Beghelli, Marco, 830, 844, 894, 895, 899, 905, 918.
- Belcari, Feo, 152, 157, 159, 166, 167, 173.
- Beljaev, Mitrofan, 1046, 1047.
- Bellarmino, Roberto, santo, 152, 172, 553.
- Bellermann, Heinrich, 474, 475.
- Bellina, Anna Laura, 383, 400.
- Bellini, Gentile, 169.
- Bellini, Vincenzo, 634, 761, 838, 894, 924, 926, 965, 966, 968, 986, 1066.
- I Puritani*, 634, 883, 966, 968.
- La Sonnambula*, 883, 966.
- Norma*, 898, 911, 966, 1066.
- Bellori, Giovan Pietro, 443, 444.
- Bellotto, Francesco, 637.

- Bellucci, Ermanno, 657.
 Belvedere, Andrea (*detto* Abate Andrea), 651, 655.
 Bembo, famiglia, 393.
 Bembo, Pietro, 329.
 Benary, Peter, 460, 551.
 Benatzky, Ralph, 993.
Im weißen Rössl, 993.
 Benda, Ernst Friedrich, 482.
 Benda, Georg, 618.
Ariadne auf Naxos, 618.
Medea und Jason, 618.
 Benedetto XIV (Prospero Lambertini), papa, 559.
 Benedict, Philip, 264.
 Bénesteau, Jacques, LI, LV.
 Bénichou, Paul, 28, 36.
 Benjamin, Walter, 838, 844, 981, 999.
 Bennett, William Sterndale, 881.
 Benoît, Marcelle, 586.
 Benserade, Isaac de, 590.
 Bent, Ian, 729, 730, 800.
 Bent, Margaret, XXVI, 147-49, 197, 201, 204, 206, 208, 217, 221-23.
 Benti Bulgarelli, Marianna, *detta* la Romanina, 652, 654.
 Benvenuti, Giacomo, 287, 290, 293.
 Berardi, Angelo, 25, 468, 469, 472, 473, 475.
 Berchet, Giovanni, 633.
 Berecheti, Pietro, 84.
 Berezovskij, Maksim, 89.
 Berg, Alban, L, 1016, 1084, 1090.
Lulu, 1084.
Lyrische Suite, L, 1090.
Wozzeck, 1016, 1084.
 Berger, Ludwig, 881.
 Berger, Wilhelm, 1020.
Euphonia Oratorium op. 74, 1020.
 Bergeron, Katherine, XX, XXVIII, XLII, LV.
 Berio, Luciano, XX, XXXI, 883, 892.
 Berlin, Isaiah, 954, 955.
 Berlioz, Louis-Hector, XXXI, 521-23, 527, 634, 760-62, 782-94, 796, 798-800, 829, 831, 835, 838, 840-42, 923, 963, 966, 968, 969, 971, 973, 974, 1010, 1011, 1013, 1019, 1020, 1034, 1047, 1059, 1068, 1069, 1073, 1083.
Béatrice et Bénédicte, 969.
Benvenuto Cellini, 963, 966, 973.
Grande Messe des morts (Requiem), 761, 838, 840.
Grande Symphonie funèbre et triomphale, 761, 785.
Harold en Italie, 787, 791, 841.
Huit scènes de Faust, 1011, 1019.
La Damnation de Faust, 841, 1011, 1020.
Le Carnaval romain, 790.
L'Enfance du Christ, 840.
Les Champs, 838.
Les Troyens, 1073.
Roméo et Juliette, 787, 789-92, 799.
Symphonie fantastique, 785-87, 789, 790, 792, 793, 795, 796, 838, 1059, 1069.
Te Deum, 761, 840.
 Berman, Laurence, 265.
 Bernabei, Giuseppe Antonio, 557, 560.
 Bernard, Joseph Karl, 1009.
 Bernardo di Chartres, 25.
 Bernardo di Chiaravalle, santo, 125.
 Bernart de Ventadorn, 135, 136.
 Bernhard, Christoph, 337, 450-52, 470, 531, 542.
 Bernhardt, Reinhold, 495.
 Bernsdorff-Engelbrecht, Christiane, 562, 563, 566.
 Beroldo, 54.
 Bertacchi, Francesco, 487.
 Bertali, Antonio, 976.
 Bertati, Giovanni, 654.
 Berté, Heinrich, 986.
Das Dreimäderlhaus, 986.
 Bertin, Armand, 973.
 Bertin, Louise-Angélique, 1010, 1019.
Faust, 1010, 1019.
 Berton, Henri-Montan, 968.
 Bertran de Born, 133.
 Berwald, Franz Adolf, 521.
 Besseler, Heinrich, 150, 221, 735.
 Besutti, Paola, 400, 415.
 Bettelheim, Bruno, 10, 19.
 Betzwieser, Thomas, 974.
 Bevilacqua, Mario, 308.
 Bianchini, Luca, 621.
 Bianco, Maria Grazia, 175.
 Bianco da Siena, 152.
 Bianconi, Lorenzo, 395, 401, 412, 414, 434, 444, 445, 462, 475, 549, 627, 636, 637, 640, 656, 845, 903, 905, 919, 920, 944, 945, 949, 950.
 Biba, Otto, 495.
 Biber, Heinrich Ignaz Franz, 556.
Missa Salisburgensis a 53 voci, 556.
 Bibiena, famiglia, 655.
 Bie, Oscar, 747.
 Bierey, Gottlob, 1021.
Ouverture zu Faust von Klingemann, 1021.
 Bigand, Emmanuel, 8, 19.
 Biget, Michelle, 762.
 Billington, Elisabeth, 654.
 Binchois, Gilles, 214, 231, 248, 249, 278, 284, 289.
Je Loue amours, 284.
L'Ami de ma dame, 289.
 Biondi, Albano, 313.

- Birnbaum, Henrik, 93.
 Bisaccioni, Maiolino, 396, 398.
 Bishop, Henry Rowley, 484, 1019.
 Faustus, 1019.
 Bissari, Pietro Paolo, 397, 398.
 Bivier, Marie-Louise, 762.
 Bizet, Georges, XLII, 523, 524, 632, 925, 968,
 983-85, 997.
 Carmen, 625, 632, 634, 997.
 Le Docteur Miracle, 984.
 Marlborough s'en va-t-en guerre (atto I), 968.
 Bjork, David, 58, 63, 101, 115.
 Björkvall, Gunilla, 62, 63, 66, 99, 117.
 Bjurström, Per, 406, 414.
 Blackburn, Bonnie J., 232, 237, 238, 240.
 Blaha, Luiza, 983.
 Blangini, Felice, 968.
 Blankenburg, Walter, 344, 356, 562, 566.
 Blaukopf, Herta, 1064.
 Bloch, Ernst, XLV, 773, 779.
 Blok, Aleksandr, 1080.
 Blondel de Nesle, 194.
 L'amour dont sui espris, 194.
 Bloom, Peter, 935.
 Bloxam, M. Jennifer, 231, 232, 234, 237.
 Blume, Friedrich, XVI, XXIX, 66, 293, 356, 461,
 566, 638, 714-16, 728, 729, 800, 847.
 Blume, Ruth, XVI.
 Blumenberg, Hans, 829, 843, 844.
 Bo, Vittorio, XXVII, XXVIII.
 Bobbio, Norberto, 36.
 Boccaccio, Giovanni, 271.
 Boccadoro, Brenno, 297, 312.
 Boccherini, Luigi, 701, 723.
 La casa del diavolo, 723.
 Bodanzky, Robert, 991.
 Bodenschatz, Erhard, 562.
 Bodin, Jean, 306.
 Boe, John, 50, 64.
 Boësset, Antoine, 263, 590.
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino, 118-
 123, 125-29, 270, 332.
 Böheim, Joseph Michael, 615.
 Bohlmann, Philip V., XX, XXVIII, XLII, LV.
 Böhm, Georg, 535, 537, 873.
 Bohn, Peter, 338.
 Boieldieu, François-Adrien, 964, 966, 968, 971.
 La Dame Blanche, 964, 971.
 La Jeune femme colère, 966.
 Boito Arrigo, 911, 934, 945, 949, 953, 1013,
 1014, 1019, 1079, 1089.
 Mefistofele, 1013, 1014, 1019.
 Nerone, 945, 1089.
 Bojanowski, Arnulf, 822.
 Bollert, Werner, 495.
 Bollino, Fernando, 587.
 Bolzoni, Giovanni, 489.
 Bona, Giovanni, 553.
 Bonaparte, *vedi* Napoleone I Bonaparte.
 Bonaparte, Girolamo, 983.
 Bonaparte, Giuseppe, re di Napoli e di Spagna,
 491.
 Bonaparte, Mathilde, 983.
 Bonaventura da Bagnoregio, santo, 154.
 Bond, Gerald A., 135, 151.
 Bongiovanni Bertini, Mariolina, 921.
 Bonifacio VIII (Benedetto Caetani), papa, 154,
 155.
 Bonnifet, Pierre, 262, 264.
 Bononcini, Giovanni Maria, 438, 439, 475.
 Boorman, Stanley, 238, 239.
 Bora, Paola, 731.
 Borbone, dinastia, 761.
 Borchmeyer, Dieter, 847.
 Bordes, Charles, 494.
 Bordoni, Faustina, 654.
 Boretti, Giovanni Antonio, 413.
 Borghese, Marc'Antonio, 652.
 Borghi, Luigi, 611.
 Borgia, Cesare, 1088.
 Born, Ignaz von, 617.
 Borodin, Aleksandr Porfir'evič, 1032, 1033,
 1035-38, 1040, 1042-44, 1046, 1047.
 Il Principe Igor, 1036, 1038, 1042.
 La principessa addormentata, 1036.
 Sinfonia n. 1, 1036, 1037.
 Borromeo, Agostino, 175, 176.
 Borromeo, Carlo, santo, 236, 350, 351, 353.
 Borsi, Carlo Antonio, 944.
 Bortnjanskij, Dmitrij, 89, 90.
 Bosch, Hieronymus (*pseudonimo di* Hieronymus
 van Acken), 1004.
 Bossa, Renato, 445, 656.
 Bosse, Detlev, 58, 59, 64.
 Bossuet, Jacques-Bénigne, 35.
 Bossy, John, 226, 238.
 Botstein, Leon, XLVIII, LV.
 Böttger, Friedrich, 747.
 Bottone, impresario, 655.
 Boughton, Rutland, 1085.
 Bouilly, Jean-Nicolas, 760.
 Boulanger, Marie-Julie, 971.
 Boulanger, Nadia, 971, 1020.
 Faust et Hélène, 1020.
 Boulez, Pierre, XXII, XXVI, 716, 1093.
 Éclat/multiples, 1093.
 Pli selon pli, 1093.
 Répons, 1093.
 Structures pour deux pianos, 1093.
 Bourdè, Guy, XL, LV.
 Bourdelot, Pierre, 442.
 Bourdieu, Pierre, 9, 19.

- Bourgeois, Loys, 345, 346.
 Bourges, Elémir, 1082.
 Bowers, Faubion, 1050, 1063.
 Bowers, Roger, 202, 223, 362, 369, 376.
 Boyd, Malcolm, 637, 762.
 Boydell, Barra, 363, 376.
 Boyer, Pascal, 604.
 Brahms, Johannes, I, 15, 522-24, 690, 691, 695, 700-2, 704-8, 711, 785, 786, 793, 795, 797, 798, 829, 833, 834, 841, 843, 870, 889, 890, 1052-55, 1059, 1060, 1062.
Concerto n. 1 in re minore per pianoforte op. 15, I, 889, 890.
Deutsches Requiem, 833, 834, 841, 842.
Quintetto con pianoforte op. 34, 706.
Quintetto in si minore op. 115, 700, 707.
Quintetto per archi in sol maggiore op. 111, 700.
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68, 786.
Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90, 1059.
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98, 1053-55, 1060.
Trio in si maggiore-minore op. 8, 705.
Vier ernste Gesänge, 870.
Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh, 870.
 Brăiloiu, Constantin, XVI, 1027, 1029.
 Branca, famiglia, 490.
 Brandenburg, Daniel, 919.
 Brandenburg, Sieghard, 711.
 Brandes, Heinz, 337, 460.
 Branscombe, Peter, 679.
 Braudel, Fernand, XLIX, 34.
 Braun, Otto, 846.
 Bray, Roger W., 360, 363, 376.
 Brécy, Robert, 762.
 Breig, Werner, 1083, 1093.
 Brendel, Karl Franz, 829, 841, 844, 1076.
 Brenet, Michel, 495.
 Brenna, Guglielmo, 916.
 Brentano, Clemens von, 773.
 Brett, Philipp, XII, LV.
 Brévan, Bruno, 495, 762.
 Bréville, Pierre de, 1087.
Eros vainqueur, 1087.
 Brilliant, Maurice, 747.
 Brinzing, Armin, 279, 293.
 Britten, Edward Benjamin, XX.
 Britton, Thomas, 483.
 Broch, Hermann, 997-99.
 Brockett, Clyde W., 54, 64.
 Bromfield, William, 363.
 Brook, Barry S., 513.
 Brooks, Jeanice, 264.
 Brossard, Sébastien de, 453, 569, 586, 803, 822.
 Brothers, Thomas, 233, 238.
 Brou, Louis, 53, 63, 64.
 Brower, Candace, 14, 19.
 Brown, Bruce Alan, 679.
 Brown, Howard Mayer, 255, 258-60, 264, 279, 286, 293, 312, 337, 429, 624, 636.
 Brown, Malcolm Hamrick, 1048.
 Bruckner, Joseph Anton, 524, 701, 703, 832, 842, 843, 1053-55, 1059, 1090.
Messa in fa minore, 832, 842.
Messa in re minore, 843.
Sinfonia n. 3 in re minore («Wagner-Symphonien»), 1090.
Sinfonia n. 4 in mi bemolle maggiore, 1090.
Sinfonia n. 7 in mi maggiore, 843, 1090.
Sinfonia n. 8 in do minore, 1054, 1059, 1090.
Sinfonia n. 9 in re minore, 843, 1090.
 Brüggemann, Alfred, 1014, 1019.
I. Faust; II. Faust und Gretchen; III. Faust und Helena; Faust's Verklärung. Trilogia, 1019.
 Brumel, Antoine, 232, 234, 235.
Messa Ut re mi fa sol la, 234.
 Bruneau, Alfred, 1087, 1088.
Le Rêve, 1087.
 Bruneau, Jean, 747.
 Brunelli, Bruno, 429.
 Brunet, Gustave, 621.
 Brunet, Marguerite, detta Montansier, 755.
 Brunetti, Domenico, 487.
 Bruni, Leonardo, 166, 319.
 Bruni, Massimo, 511.
 Bruno, Giordano, 296, 608.
 Brusatti, Otto, 882, 892.
 Bruyas, Florian, 999.
 Buch, Esteban, 777, 779.
 Bücken, Ernst, 1022, 1030.
 Budden, Julian, 915, 919, 932, 935.
 Buelow, Georg J., 460, 548, 719, 729.
 Buffon, Georges-Louis, 6.
 Buffum, Douglas Labaree, 149.
 Bukofzer, Manfred F., XXXIII, XXXVI, LV, 25, 36, 230-32, 238, 696, 828, 844.
 Bull, John, 370.
 Bülow, Hans von, 819, 1052, 1076.
 Bürger, Gottfried August, 865.
 Burgess, Anthony, 773, 774.
 Burke, Peter, 306, 313.
 Burkholder, James Peter, 234, 238.
 Burmeister, Joachim, 318, 321, 326, 334-36, 449, 450, 460.
 Burnacini, Giovanni, 407.
 Burney, Charles, 225, 238, 438, 819.
 Burnham, Scott, 727, 729, 772, 777, 779.
 Burrows, Donald, 549.
 Burton, Robert, 299, 300, 313.
 Busenello, Gian Francesco, 396-98, 409.

- Busnois, Antoine, 233, 248, 249.
Je ne vey onques la pareille, 249, 250, 254.
Messa L'homme armé, 233.
Messa O Crux lignum, 233.
- Busoni, Ferruccio, 876, 890, 1002, 1015-17, 1019.
Doktor Faust, 1002, 1015, 1016, 1019.
- Butler, Elizabeth M., 1017.
- Butler, Gregory, 461, 717.
- Butt, John, 530, 531, 538, 548, 549.
- Butterfield, Ardis, 133-35, 137, 138, 140, 143-145, 149, 150.
- Büttner, Fred, 554, 566.
- Buus, Jacques, 286, 287.
- Buxtehude, Dietrich, 516, 537, 564, 565.
- Byrd, William, 348, 349, 356, 365-67; *vedi anche* Byrd e Tallis.
My Ladye Nevells Booke, 367.
Psalmes, Sonets & Songs, 366.
Psalmes, Songs and Sonnets [...] fit for Voyces or Viols, 366.
Songs of Sundrie Natures, 366.
Though Amaryllis Dance in Green, 366.
- Byrd e Tallis, *Cantiones Sacrae*, 365, 366.
- Cable, Thomas, 149.
- Caccini, Francesca, 391.
- Caccini, Giulio, 381, 383-85, 419, 431.
Il rapimento di Cefalo, 383.
- Caciagli, Elena, 444.
- Caffarelli (Gaetano Majorano, detto), 654.
- Cage, John, 32.
- Cagli, Bruno, 919.
- Cahn, Peter, 66, 429.
- Cahné, Pierre, 20.
- Çaine, Uri, 1082, 1094.
- Cajkovskij, Pëtr Il'ič, ХЛП, 90, 524, 617, 740, 745, 785, 791, 793, 794, 1026, 1028, 1035, 1039, 1052, 1053, 1055, 1058, 1063.
Divina Liturgia di San Giovanni Crisostomo op. 41, 90.
Francesca da Rimini, 791.
La bella addormentata, 746.
La dama di picche, 746.
Lo Schiaccianoci, 746.
Opričnik, 1039.
Romeo e Giulietta, 791, 794.
Sinfonia n. 4, 1058.
Sinfonia n. 6, 1055.
- Caldio, 125.
- Caldwell, John, 287, 290, 293, 356, 376.
- Calendoli, Giovanni, 747.
- Caloprese, Gregorio, 655.
- Calvino, Giovanni, 345, 366.
- Calvisius, Seth, 448.
- Calzabigi, Ranieri de', 593, 652.
- Cambiasi, famiglia, 490.
- Cambini, Giuseppe Maria, 612.
- Cametti, Alberto, 495.
- Campanella, Tommaso, 608.
- Campanon, Émile, 495.
- Campeggi, Ridolfo, 389.
- Campion, Edmond, 361, 366.
Why do I Use My Paper, Ink, and Pen, 366.
- Campra, André, 557, 570, 573, 575, 577, 580, 591.
- Canille, Fedor, 1033.
- Capella, Minneo Felice Marziano, 121, 128, 180.
- Cappello, famiglia, 413.
- Caprioli, Alberto, 919.
- Caracciolo, Antonio, 652.
- Caraci Vela, Maria, 438, 444.
- Carafa, Tiberio, 648, 968.
- Carapezza, Paolo Emilio, 309, 313.
- Carasale, impresario, 655.
- Carboni, Fabio, 170, 173.
- Careri, Enrico, 511.
- Carissimi, Giacomo, 559.
Abraham, 559.
Jephtha, 559.
Judicium extremum, 559.
- Carlini, Antonio, 496.
- Carlo I, re d'Inghilterra, 359, 367-73.
- Carlo II, re d'Inghilterra, 358, 359, 368.
- Carlo V, imperatore, 260, 304.
- Carlo VI, imperatore, 558.
- Carlo X, re di Francia, 761, 958.
- Carlo di Borbone, 641, 642, 644, 646, 648.
- Carlo Gesualdo, principe di Venosa, 311, 312.
Caro amoroso neo, 312.
- Carlo il Temerario, duca di Borgogna, 248.
- Carlo Magno, re dei Franchi, imperatore del Sacro Romano Impero, 25, 45, 51, 120.
- Carlo Teodoro, elettore di Baviera, 676.
- Carner, Mosco, 747, 918, 919.
- Carolingi, dinastia, 43, 47, 52, 54.
- Carpenter, Patricia, 781.
- Carpentier, Alejo, 774.
- Carrati, Vincenzo Maria, 487.
- Carré, Michel, 1010.
- Carreño, Teresa, 889.
- Carriero, Raffaele, 747.
- Carse, Adam, 527.
- Carter, Tim, 313, 666, 679.
- Cartesio, Renato, 442, 451, 546, 576, 607.
- Cartoni, Pietro, 909.
- Caruso, Enrico, 821.
- Caryll, Ivan, 995.
- Casaccia, famiglia, 655.
- Cassia, o Icasia, monaca, 78.
- Cassiano, Giovanni, 76.

- Cassiodoro, Flavio Magno Aurelio, 120.
 Castelbarco, famiglia, 490.
 Castellani, Castellano, 152, 167, 173.
 Castello, Dario, 437, 439, 444.
 Sonate concertate, 437.
 Sonate concertate, Libro primo, 437.
 Castelloza, trovatore, 137.
 Castelveccchi, Stefano, 630, 637.
 Casti, Giovanni Battista, 739.
 Castiglione, Baldassarre, 735.
 Castil-Blaze (François-Henri-Joseph Blaze, detto), 496, 967, 968.
 Catalani, Alfredo, 911.
 Catel, Charles-Simon, 759.
 Caterina II la Grande, imperatrice di Russia, 89.
 Caterina d' Aragona, regina d' Inghilterra, 359.
 Caterina (Benincasa) da Siena, santa, 154.
 Caterina di Valois, regina d' Inghilterra, 230.
 Cattin, Giulio, 115, 117, 155-57, 165, 167, 168, 170, 173-75.
 Cattoretti, Anna, 512.
 Cavalieri, Emilio de', 173, 380, 381, 383.
 Rappresentazione di Anima et di Corpo, 173, 383, 386, 389.
 Cavalli, Francesco, 395-97, 406, 408, 409, 412, 413, 556, 580, 661.
 Amore innamorato, 397.
 Antioco, 395.
 Didone, 397.
 Giasone, 412, 661.
 Gli amori d' Apollo e di Dafne, 396.
 La Calisto, 395.
 La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, 398.
 La Rosinda, 395.
 La virtù de' strali d' Amore, 397.
 L' Egisto, 397.
 Le nozze di Teti e Peleo, 396, 397, 406.
 L' Oristeo, 395.
 Messa concertata con due violini e violoncello, 556.
 Sidonio e Dorisbe, 397.
 Cavallini, Ivano, 500, 512.
 Cavazzoni, Marco Antonio, 287.
 Cavicchi, Adriano, 441, 444.
 Cazzati, Maurizio, 562.
 Cercamon, trovatore, 134.
 Cerchio, Bruno, 621.
 Cerlone, Francesco, 651.
 Cerone, Pietro, 467, 475.
 Certon, Pierre, 260.
 Ceruti Burgio, Anna, 174.
 Cervantes Saavedra, Miguel de, 633.
 Cesari, Gaetano, 313, 829, 845, 895, 911, 916, 919, 933, 935, 940, 944, 949.
 Česnokov, Pavel, 90.
- Cessac, Catherine, 574, 586.
 Cesti, Marcantonio, 395.
 Oronte, 395.
 Cézanne, Paul, 1082.
 Chabrier, Alexis-Emmanuel, 524, 985, 1083, 1084, 1087, 1092.
 Gwendoline, 1084, 1087, 1088, 1093.
 Le Roi malgré lui, 985.
 Le Roi s' amuse, 1087.
 L' Étoile, 985.
 Une Éducation manquée, 985.
 Chailley, Jacques, XXXV, LV, 32, 36, 122, 129, 149, 196, 621, 792, 800, 1072, 1094.
 Chaillou de Pesstain, 147, 149.
 Chaminade, Cécile, XII.
 Chan, Mary, 374, 376.
 Charlton, David, 631, 637, 762.
 Charpentier, Gustave, 1087, 1088.
 Louise, 1087, 1088.
 Charpentier, Marc-Antoine, 557, 559, 573, 574, 576, 580.
 Messe de minuit, 573.
 Chartier, Roger, 252, 265.
 Chastellux, Jean-François de, 425.
 Chatman, Seymour, 796.
 Chaucer, Geoffrey, 201.
 Chausson, Ernest, 1083-85, 1087, 1088.
 Le Roi Arthur, 1084, 1085, 1088, 1093.
 Chazin-Bennahum, Judith, 747, 763.
 Chegai, Andrea, 896, 919.
 Chelli, Domenico, 646, 655.
 Chénier, Marie-Joseph, 751, 754, 758.
 Chéreau, Patrice, 1078.
 Cherubini, Luigi, 474, 475, 612, 616, 632, 755, 757-760, 839, 968, 982, 1066.
 Amphion, 612.
 Chant sur la mort de Joseph Haydn, 612.
 Circé, 612.
 Elisa, ou le voyage aux glaciers du Mont Saint Bernard, 757.
 Lodoiska, 757.
 Marche funèbre pour le Général Hoche, 755.
 Médée, 632, 757, 758.
 Requiem in re minore, 839.
 Chew, Geoffrey, 238.
 Chiabò, Maria, 175.
 Chiabrera, Gabriello, 384, 419.
 Child, William, 368, 371.
 The First Set of (20) Psalms, 371.
 Chilmead, Edmund, 371.
 Chopin, Fryderyk, XLVIII, 785, 786, 788-92, 795, 798, 804, 880-83, 885, 889, 892, 1028, 1035.
 Ballate, 790, 792, 795.
 Barcarola op. 60, 789.
 Berceuse op. 57, 804.
 Fantasia, 789.

- Polacca-Fantasia* op. 61, 789.
Preludi op. 28, 881.
Preludio n. 17 (op. 28), 786.
Seconda sonata, 785.
Studi op. 10, 880.
Studi op. 25, 880.
 Choron, Alexandre-Étienne, 494.
 Chourmouziou l'Archivista, 84.
 Christiné, Henri Marius, 985.
 Christout, Marie-Françoise, 747.
 Chrodegang, vescovo, 47.
 Churgin, Bathia, 511, 512.
 Chusid, Martin, 638.
 Cicerone, Marco Tullio, 125, 316, 319, 320, 329, 331, 337, 717.
 Cicognini, Giacinto Andrea, 395, 398, 412.
 Ciconia, Johannes, 229, 319.
 Cilea, Francesco, 913.
Adriana Lecouvreur, 913, 914.
Cilla, 648.
 Cimarosa, Domenico, 654.
Il matrimonio segreto, 654.
 Cinti-Damoureau, Laura, 971.
 Cinzio Aldobrandini, cardinale, 308.
 Cirillo di Gerusalemme, santo, 75.
 Cirillo di Tessalonica, santo, 86.
 Cirillo Franco, vescovo, 349.
 Citati, Pietro, 1017.
 Citron, Marcia J., XLII, LV.
 Civra, Ferruccio, 338, 621.
 Clapisson, Antoine-Louis, 966.
 Clari, Giovanni Carlo Maria, 538.
 Claudel, Paul, 1082.
 Clavetier, Anne, 252.
 Clemens non Papa (*pseudonimo* di Jacobus o Jacques Clement), 232, 236, 344, 562.
 Clemente VI (Pietro Roger), papa, 206, 217.
 Clemente VIII (Ippolito Aldobrandini), papa, 304.
 Clementi, Muzio, 483, 484, 725, 727, 813, 814, 874, 875, 881, 886.
Sonata op. 50 n. 3, *Didone abbandonata. Scena tragica*, 725.
 Clérambault, Louis Nicolas, 573, 580.
 Clercx, Suzanne, 239.
 Clermont, Catherine de, 263.
 Clicquot, famiglia, 573.
 Cobbett, Walter Willson, 711.
 Cocchiara, Giuseppe, 1026, 1029.
 Cock, Simon, 344.
 Cœurdevey, Annie, XXXV, LV.
 Coferati, Matteo, 160, 172, 174.
 Coffey, Charles, 977.
The Devil to Pay, 977.
 Cohen, Albert, 496.
 Cohen, Henri, 1020.
Faust et Marguerite, poème lyrique, 1020.
 Cohen, H. Robert, 800.
 Cohen, Vered, 340.
 Colbert, Jean-Baptiste, 480.
 Coleridge, A. D., 875, 892.
 Colesanti, Massimo, 37.
 Colet, Louise, 743.
 Collasse, Pascal, 577.
 Colli, Giorgio, 1000, 1001, 1097.
 Collins, Wilkie, 889.
 Colonna, famiglia, 488, 653.
 Colonna di Stigliano, famiglia, 653.
 Colonne, Édouard, 486.
 Colzani, Alberto, 414.
 Comisel, Emilia, 1029.
 Commins, Daniel E., 1069.
 Conati, Marcello, 916, 919, 938, 941, 943, 944, 949, 950.
 Cone, Edward T., 840, 845.
 Conforti, Giovanni Battista, 286.
 Connolly, Thomas H., 50, 64.
 Conomos, Dimitri E., 83, 91.
 Conti, Carlo, 1019.
Mefistofele, 1019.
 Conyn, Cornelius, 747.
 Cooke, Deryck, 719, 729, 771, 779.
 Cooper, Martin, 831, 845.
 Coover, John B., XV, XXIX.
 Cope, David, 13, 19.
 Copeau, Jacques, 948, 950.
 Copland, Aaron, 526.
 Cordella, Giacomo, 1019.
La Faustina, 1019.
 Cordier, Baude, 246, 247.
Belle, bonne, sage, 246.
 Corelli, Arcangelo, 437, 438, 441-44, 488, 500, 502-4, 516, 576, 578, 807.
Concerti grossi op. VI, 500-2, 504.
 Opera I, 438.
 Opera V, 438.
 Cornacchioli, Giacinto, 390.
Diana schernita, 390.
 Corneille, Pierre, 579, 632, 633, 661, 663, 664.
 Corneilson, Paul, 313.
 Correr, famiglia, 395.
 Correr, Marc'Antonio, 407.
 Corsi, Cesare, 199.
 Corsi, Iacopo, 381, 383.
 Corsini, famiglia, 488.
 Cosin, John, 370.
 Cosma di Maiuma, 77.
 Costantino I, detto il Grande, imperatore, 41, 69, 71.
 Costantino VII Porfirogenito, imperatore d'Oriente, 74.
 Cotte, Roger, 621.

- Cotticelli, Francesco, 656.
 Couci, Châtelain de, 137.
 Couperin, François II, le Grand, 572, 573, 575, 576, 580, 583, 585, 612, 873.
Leçons de ténèbres, 572.
Messe des couvents, 585.
Pièces de clavecin, 612.
 Coussemaker, Charles-Edmond-Henri de, 95, 116, 184, 475.
 Couvreur, Manuel, 572, 586, 631, 637.
 Coverdale, Miles, 342, 344, 346.
Ghostly Psalmes and Spirituall Songes, 344.
 Cox, William, 534, 549.
 Coy, Adelheid, 763.
 Cramer, Johann Baptist, 484, 880.
 Cramer, William, 611.
 Cranach, Mario von, 9, 19.
 Crane, Frederick, 288, 293.
 Cranmer, Thomas, 344, 360, 361.
 Crébillon, Claude, 574, 650.
 Cresolles, Louis, 553.
 Creuzburg, Eberhard, 496.
 Crisafi, Manuele, 84.
 Crisanto di Madytos, 84, 85.
 Crist, Stephen A., 537, 549.
 Cristina, regina di Svezia, 441-44, 488, 501.
 Cristina di Lorena, 381, 514.
 Cristofori, Bartolomeo, 873.
 Crittenden, Camille, 999.
 Croce, Benedetto, 6, 652, 656.
 Crocker, Richard L., 35, 36, 61, 64, 150, 294.
 Cromwell, Oliver, 368, 369, 1004.
 Crosten, William L., 958, 974.
 Crüger, Johann, 562.
 Csáky, Moritz, 624, 980, 999.
 Cucuel, Georges, 496.
 Cui, César A., 1032-38, 1041-44.
Angelo, 1041-43.
William Ratcliff, 1036.
 Curtius, Ernst Robert, 24, 36.
 Cuvelier, Marcel, 495.
 Cuvillier, Charles, 985.
 Czekanowska, Anna, 1024, 1027, 1029.
 Czerny, Carl, 770, 779, 815, 880, 881, 885, 886.
 Czibulka, Alfons von, 990.
 Dabiezies, André, 1005, 1008, 1017.
 D'Accone, Frank A., 235, 238.
 Dachauer, Louis, 1020.
Faust, symphonische Dichtung für Soli, Chor und Orchester, 1020.
 Da Gagliano, Marco, 390, 391.
Giuditta, 390, 391.
La regina sant'Orsola, 391.
 Dagoberto, santo, 52.
 D'Agostino, Gianluca, 205, 223.
 Dahlhaus, Carl, xvi, xviii, xxix, xxxiii, xxxv, xxxvii-xi, xlv, xlvii, lrv, lv, 338, 462, 476, 497, 625, 627, 637, 696, 711, 725, 726, 728, 730, 770, 773, 779, 781, 782, 793, 795, 800, 827, 831, 838, 841, 845, 903, 919, 931, 935, 984, 999, 1009, 1017, 1022, 1031, 1035, 1048, 1067, 1094.
 Dalayrac, Nicolas-Marie, 612, 755-58, 966.
Adolphe et Clara, 966.
La Prise de Toulon, 757.
Le Chêne patriotique, ou La matinée du 14 juillet, 756.
Léon, ou le château de Monténéro, 757.
Tout pour l'amour, ou Roméo et Juliette, 757.
Une Heure de Mariage, 966.
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond, 584, 589, 590, 602, 604.
 D'Alessandro, Domenico Antonio, 176.
 Dalfi, conte d'Alvernia, 133.
 Dalla Vecchia, Patrizia, 174.
 Dalmonte, Rossana, xxvi, 12, 19.
 Dalza, Giovanni Ambrogio, 287.
 Damerini, Alberto, 763.
 D'Amico, Fedele, 741, 919, 1048.
 Damilano, Piero, 168, 174.
 Dammann, Rolf, 461.
 Damon, maestro di musica, 168.
 Dampierre, Marc Antoine de, 570.
 Danckert, Werner, 1027-29.
 D'Ancona, Alessandro, 157, 174.
 Dandelot, Arthur, 496.
 Dandrieu, Jean-François, 575.
 Dandrieu, Pierre, 575.
 Daneau, Lambert, 262, 265.
 Danielson, Virginia, xxviii.
 D'Annunzio, Gabriele, 636, 917, 1080, 1094.
 Dante Alighieri, 211, 416, 663, 909.
 Danuser, Hermann, xvi, xxix, xxxvii, lv, 295.
 Danzi, Franz, 617.
 Da Ponte, Lorenzo, 592, 673, 674, 679, 692.
 Daquin, Louis-Claude, 575.
 Dargomyzskij, Aleksandr Sergeevič, 1028, 1033, 1036, 1037, 1041.
Il convitato di pietra, 1036, 1037.
 D'Aronco, Gianfranco, 747.
 Daude de Pradas, 137.
 Daun, Wirrich Philippe de, 648.
 Dausoigne-Méhul, Louis-Joseph, 761.
 Dauvergne, Antoine, 591, 593.
Hercule mourant, 593.
 Davenant, William, 373.
 David, Giacomo, 654.
 David, Jacques-Louis, 754.
 Davino, Gennaro, 650.
 Davis, Natalie Zemon, 253, 265.

- Davydov, Stepan, 89.
 De Angelis, Alberto, 496.
 De Angelis, Marcello, 496.
 De Angelis, Olimpia, 645.
 Dean-Smith, Margaret, 375, 376.
 Deathridge, John, 922, 935, 1074, 1094, 1098.
 Deauville, James, 804, 816, 817, 819, 822.
 De Boor, Helmut, 96, 105, 116.
 Debussy, Achille-Claude, xxiv, xxxii, 15, 522, 525, 526, 710, 796-98, 881, 891, 991, 1053, 1063, 1083, 1084, 1087, 1088, 1090-94.
Cinq poèmes de C. Baudelaire, 1091.
Études, 1093.
General Lavine, 796.
Ibérica, 796.
Jeux, 1092, 1093.
La Mer, 796, 1053, 1063.
Jeux de vagues, 796.
Les Fées sont d'exquises danseuses, 796.
Nocturnes, 1053.
Fêtes, 796.
Nuages, 525.
Pelléas et Mélisande, 1083, 1084, 1087, 1091, 1092.
Prélude à l'après-midi d'un faune, 1092.
Premier Quatuor, 710.
Puck, 796.
 Decroissette, Françoise, 383, 401.
 Dedekind, Constantin, 562.
 De Filippis, Felice, 657.
 Degradà, Francesco, 566, 656, 922, 935.
 Degtjarev, Stepan, 89.
 Delacour, Alfred, 990.
 Delacroix, Eugène, 1011.
 Delalande, François, 11, 19, 797, 800.
 Del Bene, Giulio, 317.
 Delbouille, Maurice, 149.
 Delibes, Clément-Philibert-Léo, 740, 968, 985.
Sylvia, 740.
 Delière, Célestin, xxxvii, LV.
 Della Casa, Giovanni, 296, 297, 306, 307, 313.
 Della Corte, Andrea, 401, 656.
 Dell'Antonio, Andrea, 434, 437, 445.
 Della Seta, Fabrizio, 920, 935, 949, 950, 955.
 Della Valle, Pietro, 392.
 Delumeau, Jean, 296, 313.
 Delvincourt, Claude, 1020.
Faust et Hélène, 1020.
 Demaillasson, Charles, 252.
 De Maio, Romeo, 175, 176.
 Democrito, 299.
 Denley, Jan, 1089, 1094.
 Dennis, David, 777, 779.
 DeNora, Tia, 777, 779.
 Dent, Edward Joseph, 679, 763, 1017.
 Dentice, Scipione, 172.
 Dentler, Hans-Eberhard, 621.
 Depanis, Giuseppe, 489, 496.
 De Rossi, Giovanni Gherardo, 650.
 Derrida, Jacques, XLV, XLVI, 625, 637.
 De Sanctis, Cesare, 474, 476, 907.
 Deschamps, Eustache, 245.
 Deschaux, Robert, 223.
 Desprès (Desprez), Josquin, 204, 221, 222, 225, 232-35, 254-56, 258, 275, 318, 319, 321-23, 325-27, 329, 333, 343, 464.
Allez moy douclee plaisant brunette (Mellange de chansons), 255, 256, 258.
Bergerette savoysienne, 255.
En l'ombre d'un beau buissonnet, 255.
Faulte d'argent, 255.
Ils sont bien pelez, 255.
Je me complains, 255, 258.
La Bernardino, 275, 284.
Messa Hercules dux Ferrariæ, 234.
Messa La sol fa re mi, 234.
Messa Pange lingua, 235.
Miserere mei, Deus, 319, 322, 323, 325-27, 333.
Missa ad fugam, 235.
Missa de Beata Virgine, 235.
Missa di Dadi, 234.
Missa Sine nomine, 235.
Secourez moy, ma dame, par amours, 258.
Tenez moy en voz bras, 258.
 Destouches, André Cardinal, 577, 591.
Omphale, 591.
 Deutsch, Otto Erich, 621, 680, 696, 829, 845, 852, 871.
 Devienne, François, 612, 726.
La Bataille de Jemappes, 726.
 Diaghilev, Sergej Pavlovič, 1080.
 Diamond, Beverley, xlii, LVI.
 Di Bacco, Giuliano, 203, 223.
 Diderot, Denis, xvii, 582, 584, 589, 600, 602, 604, 630, 788.
 Didier, Béatrice, 713, 730.
 Diederichs, Elisabeth, 154, 174.
 Dietsch, Pierre-Louis, 922.
Le Vaisseau fantôme, 922.
 Di Giacomo, Salvatore, 656.
 Di Giuseppe, Rosanna, 628, 637.
 Di Gregorio Casati, Marisa, 941, 949, 950.
 Dileckij, Nikolaj, 88.
 Di Luca, Claudia, 405, 414.
 Dinaux, Arthur, 621.
 Dion, Céline, xxv.
 Di Profio, Alessandro, 604.
 Diruta, Girolamo, 467, 476.
 Di Salvo, Bartolomeo, 74, 91.
 Dittersdorf, Karl Ditters von, 662, 666, 726, 875, 978.

- Doktor und Apotheker*, 978.
Sinfonie sulle Metamorfosi d'Ovidio, 726.
 Dittmer, Luther, 196.
 Divitis, Antonius, 236.
 Dobbins, Frank, 265.
 Doda, Alberto, 91.
 Doe, Paul, 364, 376.
 Dogana, Fernando, 14, 19.
 Doglio, Federico, 175.
 Döhring, Sieghart, 636, 637, 1088, 1094.
 Dominici, Giovanni, 152.
 Donato, Tiberio Claudio, 121.
 Doni, Antonfrancesco, 302.
 Doni, Giovan Battista, 384, 390, 392, 419, 432, 445.
 Donizetti, Gaetano, 474, 634, 760, 761, 821, 894, 916, 925-28, 931, 932, 956, 963, 965, 966, 968, 970, 971, 973, 986, 1065, 1078.
Dom Sébastien, 970.
Don Pasquale, 968.
La Favorite (L'Ange de Niside, Adelaïde), 926, 968-70.
La Fille du régiment, 970, 971.
Linda di Chamounix, 929.
Lucia di Lammermoor, 897, 898, 970.
Lucrezia Borgia, 634.
Maria di Rohan, 929.
Marin Faliero, 968.
 Dörmann, Felix, 993.
 Dosse, François, XXIX, LV.
 Dostal, Nico, 993.
 D'Ovidio, Antonella, 438, 445.
 Dow, Robert, 365.
 Dowland, John, 374.
Lachrimae, 374.
Second Booke of Songs, 374.
 Drabkin, William, 711.
 Draeseke, Felix, 1021.
Osterszene nach Goethes Faust op. 39, 1021.
 Dressler, Gallus, 318, 326, 334, 448-51, 461.
 Dreyfus, Laurence D., 539, 540, 549.
 Dreyschock, Alexander, 881.
 Dronke, Peter, 111, 112, 114, 116.
 Drumb, Johann, 96, 98, 101, 107, 116.
 Dryden, John, 613.
 Du Barry, Marie-Jeanne Bécu, 593.
 Du Bos, Jean-Baptiste, 582, 713.
 Dubowy, Norbert, 414.
 Duchez, Marie-Elizabeth, 129.
 Dudley, Ambrose, 363.
 Dufay, Guillaume, 202-5, 214, 219, 221, 231-235, 248, 249, 278, 319.
Messa Ave Regina celorum, 235.
Messa Ecce ancilla Domini - Beata es Maria, 234.
Messa Resvelli's vous, 231.
Messa Sancti Jacobi, 231.
Messa Se la face ay pale, 233.
Nuper rosarum flores, 219.
Vergine bella, 221.
 Duffy, Eamon, 359, 360, 376.
 Dufournet, Jean, 148.
 Dufresne, Claude, 999.
 Dujardin, Édouard, 1081.
 Dukas, Paul, 1084, 1087, 1088, 1092.
Ariane et Barbe-bleue, 1084, 1087, 1088, 1092.
 Du Locle, Camille, 933.
 Dumanoir, Guillaume, 575.
 Dumas, Alexandre, 981.
 Du Ménil, Edelstand, 95, 116.
 Dumont, Henri, 554, 570, 573, 580.
 Dumoulin, Jean, 228, 238.
 Duni, Egidio Romualdo, 577, 580, 596, 976.
La buona figliola, 976.
La cascina, 976.
La Cherceuse d'esprit, 596.
 Dunkel, Friedrich, 1019.
Doktor Faust, 1019.
 Dunning, Albert, 512.
 Dunstable, John, 204, 230.
Messa Da gaudiorum premia, 230.
 Dunstan, santo, 51.
 Duodo, famiglia, 395.
 Duodo, Alvisé, 407.
 Duponchel, Charles, 973.
 Dupont, Gabriel, 1093.
 Durante, Sergio, 512, 679.
 Durosoir, Georgie, 263, 265.
 Dürr, Walther, 866, 867, 871.
 Dürer, Martin, 1064.
 Dussek, Jan Ladislav, 727.
 Dvořák, Antonín, 524, 701, 704, 705, 707, 842, 993, 995, 1028, 1053, 1090.
Polenblut, 993.
Quintetto in la maggiore op. 81, 705, 707.
Stabat Mater, 842.
 Dyer, Carlus, 749.
 Dzamba Sessa, Anne, 1081, 1094.
 Earp, Lawrence M., 145, 149, 201, 206, 223.
 Ebeling, Christoph Daniel, 616.
 Ebner, Wolfgang, 534.
 Eberhardt, Cornelius, 1031.
 Eble, signore di Ussel, 133.
 Eckehard, Simon, 116.
 Eckelt, Johann Valentin, 547.
 Ecker und Eckhoffen, Hans Heinrich von, 617.
 Eckermann, Johann Peter, 1009, 1017.
 Eco, Umberto, LI, LVI.
 Edelmann, Bernd, 496.
 Edler, Arnfried, 565, 566, 833, 845.
 Edoardo VI, re d'Inghilterra, 344, 347, 359-62, 364, 368.

- Eeden, Jan Van den, 1020.
Fausts laatste nacht, 1020.
- Eerola, Tuomas, 9, 20.
- Efrem, 72.
- Egenger, Nicholas, 69, 91.
- Egeria, monaca, 70, 75, 76.
- Eggebrecht, Hans Heinrich, 338, 429, 461, 527, 765, 779, 824.
- Ehrard, Jean, 763.
- Ehrlich, A., 808, 822.
- Eichhorn, Andreas, 777, 779.
- Einstein, Alfred, XXXIII, XXXVI, LVI, 313, 1029.
- Eisen, Cliff, 681.
- Elbœuf, famiglia di, 646.
- Elders, Willem Ignatius Maria, 319, 338.
- Eleonora d'Aquitania, regina di Francia, poi regina d'Inghilterra, 133.
- Elgar, Edward, 1063.
- Elias, signore di Ussel, 133.
- Elisabetta I, regina d'Inghilterra, 297, 342, 348, 349, 359, 361, 363-65, 367, 368.
- Elisabetta d'Austria, imperatrice, 652.
- Ellis, Katharine, 889, 892.
- Ellis, William, 371.
- Ellis, William Ashton, 1081.
- Elschek, Oskar, 1023, 1029.
- Elschekova, Alica, 1024, 1029.
- Elsner, Józef Ksawery, 1028.
- Elssler, Fanny, 741.
- Elze, Reinhard, 97, 117.
- Emmanuel, Maurice, XXXV, LVI, 1091, 1094.
- Empedocle, 299.
- Engel, Hans, XLVII, LVI, 512.
- Engelhardt, Markus, 511.
- Enguerran de Marigny, 208, 219.
- Enn, Margaret Ruth, 679.
- Enrichetta Maria, regina d'Inghilterra, 367, 368, 370.
- Enrico II, detto il Santo, imperatore, 60.
- Enrico II, re d'Inghilterra, 133.
- Enrico III, re di Francia, 259.
- Enrico IV, re di Francia, 383.
- Enrico V, re d'Inghilterra, 208, 230.
- Enrico VI, re d'Inghilterra, 208.
- Enrico VIII, re d'Inghilterra, 347, 358-62, 364.
- Eraclio (Flavius Heraclius), imperatore d'Oriente, 72.
- Eraclito, 299.
- Erard, Sébastien, 886.
- Erasmus da Rotterdam (Geert Geerts), 299, 341, 345.
- Ercole I, marchese d'Este, secondo duca di Ferrara, Modena e Reggio, 204, 319.
- Erevnidis, Pavlos, 84, 93.
- Ermanno di Reichenau, 123.
- Ermen, Reinhard, 1063.
- Errico, Scipione, 398.
- Eschenbach, Wolfram von, 1078.
- Este, Luigi d', 308.
- Esterházy, famiglia, 876.
- Esterházy, Nicolaus, 783, 884.
- Euclide, 125.
- Eugenio, vescovo, 52.
- Euripide, 24, 687.
- Evans, Paul, 62, 64.
- Everist, Mark, 197, 974.
- Eysler, Edmund, 993.
Bruder Straubinger, 993.
- Fabbri, Mario, 398, 401.
- Fabbri, Paolo, 310, 313, 331, 338, 339, 381-384, 386, 387, 389-92, 394, 397, 398, 401, 414, 428, 430, 431, 438, 445, 640, 732, 747, 894, 919, 920.
- Faber, Heinrich, 448.
- Fage, Adrien de la, 182, 197.
- Fagiolo, Marcello, 621.
- Faidit, Gaucelm, 134.
- Fajon, Robert, 577, 586.
- Falck, Robert, 197.
- Fall, Leo, 993.
Die Dollarprinzessin, 993.
Die geschiedene Frau, 993.
Die Rose von Stambul, 993.
- Fallows, David, 207, 222, 223, 231, 235, 238, 265, 295.
- Fano, Fabio, 338.
- Fantin-Latour, Henri, 1082.
- Farcito, Anna Maria, xxvii.
- Farinelli (Carlo Broschi), 654, 806, 819, 820.
- Faris, Alexandre, 984, 999.
- Farnese, famiglia, 390.
- Fasch, Christian Friedrich Carl, 482.
- Fasch, Johann Friedrich, 481.
- Fassler, Margot, 61, 64, 111, 116.
- Fassò, Luigi, 401.
- Fauré, Gabriel, 829, 879, 1016, 1092.
Barcarolles, 879.
Requiem, 1016.
- Fausser, Annegret, 871, 1094, 1096.
- Faustini, Giovanni, 397, 398, 407, 409, 410, 412, 413.
- Faustini, Marco, 409, 412.
La Calisto, 410.
Titone, 410.
- Favart, Charles-Simon, 575, 977, 978.
Annette et Lubin, 977.
Ninette à la cour, 977.
- Favart, Marie-Justine, 591.
- Federico II il Grande, re di Prussia, 591, 592, 604, 616, 874.
- Federico, elettore del Palatinato, 367.

- Federico, Gennarantonio, 649, 651.
 Federico Cristiano di Sassonia, 507.
 Federico Guglielmo II, re di Prussia, 701.
 Fedi, Roberto, 313.
 Fédorov, Vladimir, xv, xxix.
 Feicht, Heironim, 1024, 1029.
 Fellerer, Karl Gustav, 476, 559, 566.
 Fellingner, Imogen, 843, 845.
 Fenlon, Iain, 174, 265, 294, 313, 349, 350, 352, 356, 378.
 Feo, Francesco, 653.
 Ferchault, Guy, 1017.
 Ferdinando IV di Borbone, re di Napoli e Sicilia, 654.
 Ferrari, Benedetto, 393-97, 405, 406, 408.
 Il pastor regio, 394, 397.
 La ninfa avara, 394, 397.
 L'Armida, 397.
 Ferrari, Emanuela, 429.
 Ferraris, Maurizio, LVII.
 Ferretti, Jacopo, 909, 920.
 Ferrone, Siro, 950.
 Fertonani, Cesare, 505, 512.
 Festa, Costanzo, 301.
 Fétis, François-Joseph, 474, 476, 967, 1081.
 Feuerbach, Ludwig Andreas, 1066, 1073, 1078.
 Feuillet, Raoul Auger, 584.
 Févin, Antoine de, 236.
 Ficino, Marsilio, 296, 297, 299, 313, 606, 608.
 Field, Christopher, 375, 376.
 Field, John, 786, 815.
 Nottumi, 786.
 Field, William Hugh W., 150.
 Filippi, Giuseppe, 176.
 Filippo II, re di Spagna, xxxix, 342, 351-53, 355.
 Filippo IV il Bello, re di Francia, 147, 208.
 Filippo V, re di Spagna, 820.
 Filippo d'Orléans, 576.
 Filippo il Buono, duca di Borgogna, 203, 248.
 Filippo Neri, santo, 152, 169, 171, 172.
 Fillion, Michelle, 774, 779.
 Filopoulos, Giannes, 85, 91.
 Fink, Gottfried Wilhelm, 725, 795.
 Finscher, Ludwig, xvi, xxx, 20, 174, 240, 295, 338, 428, 477, 512, 638, 696, 711, 823, 999, 1022.
 Fischer, Kurt von, 205, 223.
 Fischer-Dieskau, Dietrich, 1016.
 Fitzum, Aleksandr E., 1033.
 Fladt, Hartmut, 1083, 1093.
 Flanigan, C. Clifford, 95, 96, 116.
 Flaubert, Gustave, 27, 29, 743, 747, 1036.
 Flesch, Carl, 812.
 Florimo, Francesco, 496, 657.
 Floros, Constantin, 785, 800.
 Flotow, Friedrich von, 965.
 Fludd, Robert, 608.
 Flynn, Jane, 376.
 Foerster, Adolph, 1020.
 Prelude to Goethe's Faust, 1020.
 Folchetto di Marsiglia, 134.
 Follino, Federico, 732.
 Fomin, Evstignej Ipatovič, 1028.
 Fontaine, Pierre, 289.
 Sans faire de vous déparlie, 289.
 Fontana, Carlo, 443.
 Fontane, Theodor, 866.
 Fontei, Nicolò, 395, 408.
 Fontenelle, Bernard Le Bovier de, 687.
 Forbes, Elliot, 781.
 Forchert, Arno, 338.
 Ford, Boris, 378.
 Forkel, Johann Nikolaus, 459, 534.
 Forster, Edward Morgan, 774.
 Forster, Myles Birket, 496.
 Fortune, Nigel, 919.
 Foucault, Michel, XLIII, XLV.
 Fourcaud, Louis de, 1079, 1084, 1094.
 Fowler, Alastair, 625, 637.
 Foxe, John, 361.
 Francesco I di Valois, re di Francia, 733.
 Francesco d'Assisi, santo, 152, 155.
 Franchetti, Alberto, 911, 915.
 Germania, 915.
 Francisco de la Torre, 289.
 Alta, 289.
 Franck, César, 524, 707, 1053, 1059.
 Quintetto con pianoforte, 707.
 Sinfonia in re minore, 1059.
 Variazioni sinfoniche, 707.
 Francke, August Heinrich, 561.
 Francœur, Louis-Joseph, 612.
 François-Sappey, Brigitte, XLVII, XLIX, LVI.
 Franklin, Benjamin, 611.
 Franklin, Don, 550.
 Franklin, John Curtis, xv, xxx.
 Franklin, Peter, 1063, 1090.
 Franko, Mark, 747.
 Franks, Arthur H., 747.
 Frate Innocenzo Dammonis (Innocentius Gasparis), 168, 175.
 Freeman, Robert, 426, 427.
 Freeman Regalado, Nancy, 149.
 Freitas-Gazul, Francisco, 1019.
 A Damnação do Fausto, 1019.
 Frere, Walter Howard, 95, 116.
 Frescobaldi, Girolamo, 565, 812.
 Fiori musicali, 565.
 Freud, Sigmund, XLV, 6, 776, 1057.
 Frey, Stefan, 999.
 Freylinghausen, Johann Anastasius, 562.
 Fricke, Jobst Peter, 338.

- Fricken, Ernestine von, 882.
 Friedell, Kraus Egon, 997, 999.
 Friedheim, Arthur, 819.
 Friedlaender, Max, 621, 871.
 Friedlein, Godofredus, 129.
 Friedrich, M. G., 878, 892.
 Friml, Rudolf, 995.
 Frimmel, Theodor, 878, 892.
 Frobenius, Wolf, 496.
 Froberger, Johann Jakob, 534, 535, 565, 579.
 Froger, Dom J., 98, 116.
 Frøyshov, Stig Symeon, 76, 91.
 Fubini, Enrico, 668, 696, 800.
 Fuchs, Hanna, 1.
 Fukuyama, Francis, 31.
 Fulcher, Jane F., 633, 637, 958, 974.
 Fuller, Sarah Ann, 183, 197.
 Fumaroli, Marc, 713, 730.
 Fux, Johann Joseph, 26, 237, 466-74, 476, 533, 538, 717, 730.

 Gabrieli, Andrea, 290, 355, 562.
 Gabrieli, Giovanni, 290, 292, 355, 553, 556.
 Sacrae Symphoniae, 290.
 Gabrielli, Domenico, 503.
 Gace Brulé, 137, 141.
 Gadamer, Hans Georg, XX, XLV.
 Gade, Niels Wilhelm, 521.
 Gaffurio, Franchino, 332.
 Gagliano, Marco da, 383, 390, 391, 418.
 Giuditta, 391.
 La regina Sant'Orsola, 391.
 Galasso, Giuseppe, 656.
 Galeazzi, Francesco, 724, 730.
 Galiani, Ferdinando, 655.
 Galilei, Vincenzo, 318, 331, 332, 338, 381, 468, 476.
 Gallarati, Paolo, 426, 427.
 Galletti, Gustavo Camillo, 167, 174.
 Gallia, Francesco, 1089, 1094.
 Gallico, Claudio, 387, 398, 401.
 Gallo, F. Alberto, 154, 173, 174, 181, 197, 338, 461.
 Gallot, Jacques, 575.
 Galuppi, Baldassarre, *detto* il Buranello, 89, 510.
 Gambassi, Osvaldo, 496.
 Gamerra, Giovanni de, 653.
 Gammond, Peter, 999.
 Gara, Eugenio, 916, 920.
 Garbero Zorzi, Elvira, 401.
 Gardel, Pierre, 756.
 Gardner, Howard, 8, 19.
 Gardner, Johann von, 86, 91.
 Garfagnini, Gian Carlo, 175.
 Gargiulo, Piero, 175, 383, 401.

 Garzoni, Tommaso, 394.
 Gasparikowa, Viera, 1024, 1029.
 Gasparini, Francesco, 807.
 Gaßmann, Florian Leopold, 482.
 Gastoldi, Giovanni Giacomo, 561, 732.
 Balletti a tre voci, 732.
 Gatti, Guido M., XVI, XXIX.
 Gaudefroy-Demombynes, Jean, 590, 598, 599, 604.
 Gaunt, Simon, 149, 150.
 Gautier (Gaultier), Denis, 575.
 Gautier, Léon, 95, 116.
 Gautier, Théophile, 743, 747, 973, 983.
 Gautier de Coinci, 137, 142, 143, 149.
 Les Miracles de Notre Dame, 140, 142, 143.
 Gautier de Tournai, 271.
 Gaveaux, Pierre, 760.
 Léonore, ou l'amour conjugal, 760.
 Gay, John, 977.
 Gay, Peter, 833, 845.
 Gazes, Manuele, 84.
 Gebler, Tobias Philipp von, 618.
 Geck, Martin, 777, 779, 805, 806, 811, 822, 827, 845, 1098.
 Gefen, Gérard, 621.
 Geisler, Paul, 1020.
 Walpurgismacht, 1020.
 Geistinger, Marie, 983, 987, 988.
 Gelineck, Joseph (Josef Jelinek), 814.
 Geminiani, Francesco Saverio, 502, 503, 611, 808.
 Concerti grossi (trascrizione dell'op. V di Corelli), 502.
 Concerti grossi op. VII, 503.
 Gemmingen, Otto von, 618.
 Genée, Richard, 987-89.
 Der Seekadett, 988.
 Nanon, die Wirtin vom Goldenen Lamm, 988.
 Genette, Gérard, 625, 637.
 George, Stefan, 710.
 Georgiades, Thrasybulos Georgios, 696.
 Georgios Violakes, 79.
 Gérard, Yves, 800.
 Gerasimowa-Persidskaia, Nina, 86, 88, 91.
 Gerber, Rudolf, 423, 427.
 Gerbert, Martin, 129.
 Gerbert d'Aurillac, *vedi* Silvestro II.
 Gerbert de Montreuil, 140, 149.
 Gerhard, Anselm, 935, 974.
 Gerhard, Paul, 561.
 Gerhoh di Reichersberg, 110.
 German, Edward, 995.
 Merrie England, 995.
 Tom Jones, 995.
 Germano I, patriarca di Costantinopoli, santo, 73, 77.

- Germano, vescovo di Parigi, santo, 51.
 Germano di Nuova Patraso, 84.
 Gerolamo, santo, 76.
 Gervès du Bus, 147, 149.
 Gesualdo, Carlo, principe di Venosa, 312.
 Caro amoroso neo, 312.
 Gevaert, Auguste, 255, 266.
 Geyer, Ludwig, 1075.
 Ghisalberti, Alberto M., 414.
 Ghiselin, Johannes (Jean Verbonnet), 275.
 L'Alfonsina, 275, 284, 286.
 Ghislanzoni, Antonio, 911, 916.
 Giacobbi, Girolamo, 389, 487.
 Il Filarmindo, 389.
 Il Reno sacrificante, 389.
 L'Aurora ingannata, 389.
 Giacomo, santo, 76, 77.
 Giacomo I, re d'Inghilterra (VI di Scozia), 359, 367-70.
 Giacomo II, re d'Inghilterra (VII di Scozia), 612.
 Giacosa, Giuseppe, 917.
 Gialdroni, Teresa M., 175, 400, 415.
 Giambullari, Bernardo, 167.
 Giannelos, Dimitri, 85, 91.
 Giannone, Pietro, 655.
 Giardini, Felice, 611.
 Giazotto, Remo, 496.
 Gibbons, Christopher, 373.
 Cupid and Death, 373.
 Gibbons, Orlando, 370, 373, 374.
 Gibson, Margaret T., 129.
 Gilbert, Jean (Max Winterfeld), 996.
 Die Fahrt ins Glück, 996.
 Die Frau im Hermelin, 996.
 Die keusche Susanne, 996.
 Gilbert, William Schwenck, 994, 995.
 Gilles, André, 199.
 Gilles, Jean, 557, 573.
 Gilles, Monique, 129.
 Gillier, Jean-Claude, 591.
 Télémaque, 591.
 Gillingham, Bryan, 197.
 Gioacchino da Fiore, 155.
 Giordano, Umberto, 913, 994.
 Andrea Chénier, 913.
 Fedora, 913.
 Giotto di Bondone, 201.
 Giovanni XXII (Jacques Duèse), papa, 217, 341, 556.
 Giovanni Battista, santo, 155.
 Giovanni Crisostomo, santo, 71, 72.
 Giovanni Damasceno, 77, 78.
 Giovanni da Prato (Gherardi Giovanni), 205.
 Giovanni Diacono, 47.
 Giovanni di Lussemburgo, re di Boemia, 206.
 Giovanni Kukulzelis, 83.
 Giovanni Moschos, 76.
 Giovanni Plousiadenos, 84.
 Giovanni Sakellaridis, 85.
 Girardello, Graziella, xxvii.
 Girardi, Michele, 920.
 Giraut de Bornelh, 134.
 Giroust, François, 612.
 Le Déluge, 612.
 Giuli, Teresa de, 944.
 Giuliano, vescovo di Toledo, 52.
 Giuseppe II, imperatore, 617, 662, 829, 875, 978.
 Giuseppe di Tessalonica, 78.
 Giuseppe l'Innoografo, 78.
 Giustinian, famiglia, 394.
 Giustinian, Leonardo, 152, 156-58, 165, 167, 170.
 Giustinian, Lorenzo, santo, 167.
 Giustiniani, Vincenzo, 392.
 Gizzi, Domenico, 654.
 Glareanus, Henricus (Heinrich Loriti), 318, 332, 338, 548.
 Glasenapp, Carl Friedrich, xxxv, lvi.
 Glatzer Rosenthal, Bernice, 1080, 1095.
 Glazunov, Aleksandr Konstantinovič, 1053.
 Glinka, Michail Ivanovič, 90, 1028, 1033, 1034, 1036, 1041, 1045.
 Ruslan e Ljudmila, 1033, 1045.
 Glixon, Beth L., 406, 412, 415.
 Glixon, Jonathan E., 167, 174, 406, 412, 415.
 Gluck, Christoph Willibald von, 423, 510, 581, 592-94, 604, 635, 646, 654, 676-78, 687, 723, 736, 761, 788, 835, 958, 968, 983, 1066.
 Alceste, 677.
 Clemenza di Tito, 654.
 Don Juan, 736.
 Iphigénie en Aulide, 593, 676, 677.
 Iphigénie en Tauride, 676.
 Le Festin de pierre, 736.
 Orfeo, 723, 983.
 Paride ed Elena, 646.
 Gmeinwieser, Siegfried, 337.
 Godt, Irving, 197.
 Goehr, Lydia, xl, xlii, lvi.
 Goertzen, Chris, xxviii, 1022.
 Goethe, Johann Wolfgang von, xxxvi, 6-8, 19, 614, 619, 690, 691, 703, 709, 710, 728, 766, 810, 827, 854-56, 858, 864-67, 871, 884, 924, 1002, 1004-17.
 Gogol', Nikolaj Vasil' evič, 1036, 1037, 1042, 1045.
 Goldie, Marc, 376.
 Goldin, Daniela, 422, 428.
 Goldman, Jonathan, xxvii.
 Goldoni, Carlo, 650, 976.
 Goldschmidt, Hugo, 447.

- Goléa, Antoine, xv, xxi.
 Goleniščev-Kutuzov, A., 1045, 1048.
 Göllner, Theodor, 564, 566.
 Gombert, Nicolas, 236, 260, 562.
 Gombosi, Otto, 289, 294.
 Gonzaga, famiglia, 383, 390, 403.
 Gonzaga, Ferrante, 303.
 Gonzaga, Guglielmo, 351, 352.
 Gonzaga, Vincenzo, 309, 311.
 Gooley, Dana, 817, 823.
 Gorce, Jérôme de la, 601, 604.
 Gordigiani, Luigi, 1019.
Il Fausto, 1019.
 Gorgia di Leontini, 713.
 Gossec, François-Joseph, 485, 577, 752-55, 761.
Hymne à la statue de la Liberté, 753.
Hymne à l'Être Suprême, 754.
Marche lugubre, 755.
Offrande à la liberté, 752, 761.
Siècles fameux que l'on renomme, 754.
 Gossett, Philip, 229, 238, 912, 920.
 Gottfried von Straßburg, 270, 271.
 Gottschalk, Louis Moreau, 890.
 Gottsched, Johann Christoph, 598.
 Goudimel, Claude, 345.
 Gougelot, Henri, 763.
 Gouk, Penelope, 376, 621.
 Gould, Glenn, L.
 Gounod, Charles, 944, 968, 982, 985, 1002, 1010, 1013, 1014, 1019, 1088.
Faust (Margarethe), 982, 1010, 1013, 1014, 1019.
 Gozzi, Carlo, 650.
 Grabbe, Christian Dietrich, 1009, 1017.
 Grabócz, Márta, 724, 730, 785, 799, 800, 802.
 Graf, Friedrich Hartmann, 481.
 Granados y Campiña, Enrique, 879.
Goyescas, 879.
 Grand-Carteret, John, 1095.
 Grandi, Alessandro, 562.
 Granichstädten, Bruno, 993.
 Grass, Günter, 774.
 Graun, Carl Heinrich, 482, 616.
 Gravina, Gianvincenzo, 650, 655.
 Graziani, Françoise, 383, 401.
 Greco, Franco Carmelo, 657.
 Greenblatt, Stephen, 998.
 Gregoir, Édouard-Georges-Jacques, 1019.
Faust, 1019.
 Gregor, Joseph, 747.
 Gregor-Dellin, Martin, 936.
 Gregorio I, detto Magno, papa, 44, 47, 49, 51.
 Gregorio II, papa, santo, 45, 47.
 Gregorio VII, papa, santo, 53.
 Gregorio VIII (Alberto di Morra), papa, 352.
 Gregorio di Tours, 52, 64.
 Gregorio di Valenza, 553.
 Gregorio Nazianzeno, santo, 77.
 Gregorio Protopsalte, 84.
 Greimas, Algirdas Julien, 724.
 Grétry, André-Ernest-Modeste, 577, 580, 596, 755, 756, 758, 788, 835, 958, 977, 978.
Callias, ou Nature et Patrie, 756.
Cécile et Ermance, ou les deux couvents, 756.
Élisca, ou l'amour maternel, 756.
Guillaume Tell, 756.
Joseph Barra, 756.
La Caravane du Caire, 978.
La Rosière de Salency, 596.
Le Huron, 596.
Lisbeth, 756.
Richard Cœur-de-Lion, 978.
Zémir et Azor, 596.
 Grey, Thomas S., 911, 920.
 Grieg, Edvard Hagerup, 879.
Lyriske Stykker, 879.
 Grienpenkerl, Robert, 773.
 Griesinger, Carl August, 725.
 Grigny, Nicolas de, 573.
 Grim, William E., 1018.
 Grimani, famiglia, 394, 406, 414.
 Grimani, cardinale, 653.
 Grimani, Antonio, 405.
 Grimm, Friedrich Melchior, 591, 592, 600, 604.
 Grisar, Albert, 960, 965, 966.
L'Eau Merveilleuse, 960.
 Grisebach, Eduard, 845.
 Gronda, Giovanna, 398, 401.
 Grondona, Marco, 426, 428.
 Grönland, Peter, 1021.
Die erste Walpurgisnacht, 1021.
 Groos, Arthur, 635-37.
 Grosdidier de Matons, José, 73, 92.
 Grossatesta, Gaetano, 655.
 Grosse, Marie-Geneviève, 150.
 Grout, Donald Jay, xxxiii, lvi, 679.
 Grove, George, xv.
 Gruet, Odile, xxvii.
 Grun, Bernhard, 1000.
 Guanti, Giovanni, 826, 845.
 Guarini, Battista, 309, 310, 382, 383.
 Guccini, Gerardo, 937, 941, 945, 950.
 Guédron, Pierre, 263.
 Guénin, Marie-Alexandre, 612.
 Guerrero, Francisco, 352, 353, 355.
Canciones y villanescas espirituales, 353.
 Guglielmi, Pietro Alessandro, 646.
 Guglielmo IX il Giovane, duca di Aquitania (VII di Poitiers), 132, 133.
 Guglielmo di Baviera, 306.
 Guglielmo di Conches, 125.
 Guglielmo di Lorena, 305.

- Guglielmus, M., 289.
Falla con misuras, 289.
 Gui, signore di Ussel, 133.
 Guichard, Léon, 1081, 1082, 1095.
 Guicher, Jean-Michel, 747.
 Gui d'Eu, 125.
 Guidiccioni, Laura, 381.
 Guidobaldi, Nicoletta, 175.
 Guido d'Arezzo, 125, 126, 129, 179, 180.
 Guiducci, editore, 160, 172.
 Guilmant, Alexandre, 494.
 Guiraud, Ernest, 984.
 Guiraut Riquier, 137.
 Guise, Mademoiselle de, *vedi* Maria di Lorena.
 Gulia, Luigi, 175, 176.
 Günther, Ulrich, 174, 209, 223, 822.
 Gurlitt, Willibald, 338, 461.
 Gurr, Andrew, 373, 377.
 Gushee, Lawrence, 128.
 Gushee, Marion, 178, 197.
 Gussakovskij, Apolion S., 1033.
 Gut, Serge, 792, 793, 800.
 Guy-Ropartz, Joseph, *vedi* Ropartz, Joseph-Guy.
- Haar, James, 265, 302, 313, 315.
 Haas, Max, 199, 639.
 Habeneck, François-Antoine, 486.
 Hadamowsky, Franz, 1000.
 Haffner, Karl, 988.
 Hagedorn, Friedrich von, 617.
 Hahn, Reynaldo, 985.
 Haigh, Christopher, 377.
 Halévy, Jacques-François Fromental Lévy, *det-*
to, 924, 925, 957, 965, 967-70, 982, 985,
 1078.
La Juive, 969, 970.
 Halévy, Ludovic, 625, 632, 979, 982-84.
 Hall, Fernau, 747.
 Hallé, Charles (Karl Halle), 484, 885.
 Haller, Michael, 474, 476.
 Hamm, Charles, 229, 231, 238.
 Hammerschmidt, Andreas, 562.
 Hamond, 370.
 Hanau, Cesare, 917.
 Händel, Georg Friedrich, *XLII, XLVIII*, 423, 481,
 503, 517-19, 528-43, 545-48, 559, 579, 585,
 616, 660, 717, 719, 828.
Bekbazzar, 540.
Concerti grossi op. III, 503.
Concerto per organo op. 7 n. 4, 538.
Grand concertos op. VI, 503.
Messia, 481, 616.
Royal Fireworks, 517, 518.
Sansone, 719.
Theodora, 538.
Water Music, 517, 518.
- Handschin, Jacques, 272.
 Hanning, Barbara R., 424, 428.
 Hansell, Sven H., 512.
 Hanslick, Eduard, 496, 793-95, 797, 801, 808,
 988, 1000, 1054-56, 1058-60, 1062, 1063,
 1066, 1074, 1095.
 Hanson, Alice M., 850, 872.
 Harding, James, 1000.
 Hardison, Osborne Bennett jr, 96, 117, 226,
 239.
 Harper, John, 360, 363, 377.
 Harrán, Don, 338, 433, 445, 446.
 Härting, Michael, 555, 566.
 Hartmann, Viktor, 1041.
 Harvey, Ruth, 134, 149.
 Hascher, Xavier, 730, 800.
 Haskell, Arnold L., 747.
 Hasquin, Hervé, 763.
 Hasse, Johann Adolf, 423, 482, 491, 509, 654,
 660.
Il Ruggiero, 654.
 Haßler, Hans Leo, 561.
Mein Gemüt ist mir verwirret, 561.
 Hasslinger, Tobias, 877.
 Hatch, Christopher, 429, 640.
 Hatten, Robert, 728, 730, 785, 801.
 Haug, Andreas, 62, 63.
 Haug, Walter, 339.
 Hauser, Arnold, 979, 997, 998, 1000.
 Haydn, Franz Joseph, 225, 474, 482, 484, 485,
 509, 519-21, 523, 558, 618, 660, 668, 685,
 687, 690, 691, 698-703, 708, 715, 716, 720,
 723, 725-27, 766, 767, 782, 783, 785, 874,
 876, 877, 978, 979.
Asmodeus, der hinkende Teufel / Der krumme
Teufel, 978.
Die Jahreszeiten, 619.
Die Schöpfung, 619.
Le Matin (sinfonia n. 6), 509, 520.
Le Midi (sinfonia n. 7), 509, 520.
Le Soir (sinfonia n. 8), 509, 520.
Missa brevis St. Joannis de Deo, in si bemolle
 maggiore, 558.
Quartetti op. 1, 698, 699.
Quartetti op. 2, 698, 699.
Quartetti op. 9, 698-700.
Quartetti op. 17, 698, 699.
Quartetti op. 20, 698, 699.
Quartetti op. 33, 685, 687, 690, 699, 700.
Quartetti op. 42, 699.
Quartetti op. 50, 700.
Quartetto op. 20 n. 2 in do maggiore, 701.
Quartetto op. 33 n. 1 in si minore, 700.
Quartetto op. 50 n. 1 in si bemolle maggiore,
 700.
Quartetto op. 64 n. 2 in re maggiore, 700.

- Quartetto op. 64 n. 5 in re maggiore, 700.
 Quartetto op. 76 n. 2 in re minore, 700.
 Sinfonia n. 22 in mi bemolle maggiore, 519.
 Sinfonia n. 50 in do maggiore, 519.
 Sinfonia n. 92 in sol maggiore («Oxford»), 726.
 Sinfonia n. 100 in sol maggiore, 520.
 Haydn, Johann Michael, 701.
 Heartz, Daniel, 260, 261, 265, 289, 294, 631, 638, 679.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 31, 826, 829, 845, 1073.
 Heidegger, Martin, xx, xlv.
 Heidingsfeld, Ludwig, 1020, 1021.
 Faust, 1021.
 Triumph-Sinfonie über Fausts Rettung, 1020.
 Heifetz, Jascha, 812.
 Heimer, Anne Katrin, 66.
 Heine, Heinrich, 816, 859, 860, 869, 917.
 Heinichen, Johann David, 454, 543.
 Heister, Hanns-Werner, 803, 823.
 Held, Ludwig, 990.
 Helfer, Charles d', 573.
 Hell, Helmut, 512.
 Heller, Agnes, 9, 19.
 Hellmesberger, Joseph, 990.
 Hénaff, Marcel, 599, 604.
 Hennebert, Porphyre, 1019.
 Faust, 1019.
 Hennequin, Alfred, 990.
 Henning, Hans, 1018.
 Hennion, Antoine, 763.
 Henriquez, Henrique, 553.
 Henry, Jacques, 621.
 Henselt, Adolph von, xlvii.
 Hentschel, Frank, 129.
 Henze-Döhning, Sabine, 423, 428, 630, 636-38.
 Hepokoski, James Arnold, 626, 638, 912, 920, 955.
 Herbert, Victor, 995.
 Herder, Johann Gottfried, xxxvi, 713, 1026.
 Hérold, Ferdinand, 967, 968, 970, 1078.
 Ludovic, 967, 970.
 Herz, Henri, xlvii, 884-86.
 Herzer, Ludwig (Oskar Friedmann), 991.
 Hervé, *vedi* Ronger, Florimond.
 Hesbert, René-Jean, 45, 48, 64.
 Hess, Rémi, 748.
 Heuberger, Richard, 990, 995.
 Der Opernball, 990.
 Heuillon, Joël, 383, 401.
 Hewitt, Helen, 234, 239, 286, 294.
 Heyworth, Peter, 527.
 Hibberd, Lloyd, 294.
 Hicks, Anthony, 548.
 Hieronymus de Moravia, 277.
 Hildebrandt, Dieter, 884, 885, 892.
 Hildegard von Bingen, o santa Ildegarda, 112-114.
 Ordo virtutum, 112-14.
 Hiley, David, 150, 294.
 Hill, John W., 64.
 Hill, Robert, 534, 547, 549.
 Hiller, Ferdinand, 1019.
 Ouverture zu Goethe's Faust, 1019.
 Hiller, Johann Adam, xlvii, 977.
 Der Teufel ist los: Die verwandelten Weiber, 977.
 Die Liebe auf dem Lande, 977.
 Lottchen am Hof, 977.
 Hilse, Walter, 337, 338.
 Hindemith, Paul, l.
 Hintermaier, Ernst, 556, 566.
 Hirschbach, Hermann, 1021.
 Faust Spaziergang. Fantaisie für Orchester op. 27, 1021.
 Hirschfeld, Robert, 1062, 1063.
 His, Isabelle, 261, 265.
 Hitler, Adolf, 774, 1077.
 Hjelmberg, Björn, 198.
 Hobohm, Wolf, 536, 549.
 Hochradner, Thomas, 557, 566.
 Hoekner, Berthold, 636, 638.
 Høeg, Carsten, 85.
 Hoepffner, Ernest, 150.
 Hoffman, François-Benoît, 632, 757.
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, 662, 725, 730, 766, 778, 782, 783, 788, 792, 801, 827, 831, 832, 837, 845, 850, 872, 1009, 1065.
 Miserere in si bemolle minore, 837.
 Holbach, Paul Henri Dietrich d', 592.
 Hölderlin, Friedrich, 827.
 Hollander, John, 844, 846.
 Holloway, Robin, 1091, 1095.
 Holman, Peter, 363, 370, 371, 375, 377.
 Holmes, Nathaniel, 368.
 Holschneider, Andreas, 179, 197.
 Honegger, Marc, xv, xxix, 294.
 Hopkins, John, 346, 366.
 Horkheimer, Max, 32, 36, 998.
 Horsley, Paul Joseph, 666, 679.
 Hortschansky, Klaus, 425, 428.
 Hövker, Robert, 844.
 Hoyt, Peter, 725, 730.
 Hucbald di Saint-Amand, 122, 177.
 Hücke, Helmut, 49, 54, 64, 217, 223.
 Huebner, Steven, 900, 920, 972, 974, 1083, 1085, 1087, 1088, 1095.
 Hughes, David G., 828, 830.
 Huglo, Michel, 54, 60, 64, 65, 129, 228, 238.
 Hugo, Victor, 633, 765, 780, 784, 801, 947, 950, 1013.
 Huizinga, Johan, 250, 265.

- Hummel, Johann Nepomuk, XLVII, 726, 727, 815, 881, 979.
 Humperdinck, Engelbert, 1089.
Hänsel und Gretel, 1089.
 Hund und Altengrotkau, Karl Gotthelf von, 614.
 Hunold, Christian, 542.
 Hunt, Leigh, 810.
 Hunter, Mary, 630, 638, 679.
 Hurd, Michael, 1085, 1095.
 Huré, Jean, 1093.
 Hurley, David Ross, 540, 549.
 Hurwitz, Joachim, 621.
 Hüschen, Heinrich, 66.
 Husmann, Heinrich, 185, 198.
 Huszka, Jenő, 992, 997.
Bob herceg, 992, 997.
Leányvásár, 992.
Lili báróno, 992.
 Hüttenbrenner, Joseph, 854.
 Hyman, Alan, 1000.
 Iappelli, Filippo, 176.
 Idelfonso, vescovo di Toledo, santo, 52.
 Ignazio di Loyola, santo, 172, 353, 560.
 Illica, Luigi, 916.
 Imbert, Charles, 1000.
 Imberty, Michel, 15, 19.
 Indy, Vincent d', 494, 795, 1070, 1071, 1078, 1083, 1085-88, 1091, 1092, 1095.
Fervaal, 1084-86, 1088.
Istar, 795.
La Légende de Saint Christophe, 1078, 1087.
Le Chant de la cloche, 1087.
L'Étranger, 1087.
 Infiesta, Maria, 1096.
 Ingarden, Roman, 1073.
 Ippia di Elide, 118.
 Ippocrate, 298.
 Irmen, Hans-Joseph, 621.
 Irving, John, 371, 377.
 Isaac, Heinrich, 231, 284, 289, 318, 319.
Choralis Constantinus, 231.
La Morra, 284, 286.
Missa de Spagna, 289.
Quis dabit capiti meo aquam, 319.
 Isabella di Borgogna, 214.
 Isherwood, Robert M., 586, 629, 638.
 Isidoro di Siviglia, santo, 52, 120, 211.
 Isotta, Paolo, 679.
 Ivanov, Lev Ivanovič, 1080.
 Ivanovich, Cristoforo, 404-6, 415.
 Iversen, Gunilla, 99, 117.
 Ives, Simon, 371.
 Jackson, Roland, 228, 239.
 Jacob, Margaret C., 622.
 Jacobi, Erwin R., 477.
 Jacobi, Victor, 992.
Szibill, 992.
 Jacoboni, Carlo, 12, 19.
 Jacobson, Daniel, 679.
 Jacopo da Bologna, 278.
 Jacopone da Todi, 152, 155.
 Jacques de Liège (Jacobus Leodiensis), 127, 128.
 Jacquet de la Guerre, Elisabeth-Claude, 575, 580.
 Jacquot, Jean, 514, 527.
 Jadassohn, Salomon, 474, 476.
 Jadin, Louis-Emmanuel, 726.
La Bataille d'Austerlitz, 726.
 Jahn, Otto, 835.
 Jakémés, trovatore, 147, 149.
 Jammers, Ewald, 178, 198.
 Janáček, Leoš, 709, 1028.
Quartetto n. 2 Lettere intime, 709.
 Jander, Owen, 772, 780, 803, 823.
 Janitzek, Martina, 474, 476.
 Janowka, Thomas Balthasar, 450, 451, 453.
 Jarnach, Philipp, 1016.
 Jarno, Georg (György), 993.
 Jaroslav il Saggio, 86.
 Järvinen, Topi, 9, 20.
 Jaskulsky, Hans, 830, 846.
 Jean des Prés, 228.
 Jean Paul, vedi Richter, Johann Paul Friedrich.
 Jeuneau, Édouard, 129.
 Jeffery, Peter, 75, 76, 92.
 Jenkins, John, 371, 375.
Fantasia-Air Sets, 375.
 Jenkins, Newell, 511, 512.
 Jeppesen, Knud, 11, 12, 20, 160, 168, 174, 474-476.
 Joachim, Joseph, 706, 812.
 Johann a Fossa, 556.
 Johannes de Garlandia, 127, 129, 186, 187.
 Johannes de Grocheo, 210, 211, 272.
 Johannes de Muris, 128, 144, 206, 209.
 Johnson, Douglas, 776, 780.
 Johnson, Eugene J., 404, 415.
 Johnson, James H., 974.
 Johnson, Janet Lynn, 974.
 Jókai, Maurus, 988.
 Jommelli, Niccolò, 482, 510, 646, 654, 660, 676.
Astrea placata, 646.
 Jonas, Émile, 968.
 Jones, Inigo, 372.
 Jones, Sidney, 995, 996.
A Gaiety Girl, 995.
The Geisha, 995, 996.
The Girl from Utah, 995.
 Jonson, Ben, 372.
 Jonsson, Ritva, 99, 117.

- Jorgens, Elise Bickford, 374, 377.
 Judd, Cristle Collins, 222, 547-49.
 Julien, Jean-Rémy, 763.
 Jürgensen, Knud A., 748.
 Juslin, Patrik Nils, 14, 20.
- Kacsóhs, Pongrác, 992.
János vitéz, 992.
 Kaeppler, Adrienne L., xxviii.
 Kahane, Martine, 1095.
 Kalkbrenner, Friedrich, XLVII, 815, 880, 885, 886.
 Kálmán, Emmerich (Imre), 992, 993.
Az obsitos (Der gute Kamerad), 992, 993.
Das Hollandweibchen, 993.
Das Veilchen von Montmartre, 993.
Der Zigeunerprimas, 993.
Die Bajadere, 993.
Die Csárdásfürstin, 993.
Die Fäschingsfee, 993.
Die Herzogin von Chicago, 993.
Die Zirkusprinzessin, 993.
Gräfin Mariza, 993.
Tatárjárás (Herbstmanöver), 992.
- Kamieński, Maciej, 1028.
 Kämper, Dietrich, 279, 294.
 Kandinskij, Vasilij Vasil'evič, 30, 31, 36.
 Karas, Simon, 85.
 Karbusicky, Vladimir, 1030.
 Karłowicz, Mieczysław, 1053.
Eternal Songs, 1053.
 Karmalina, Ljudmila Ivanovna, 1043, 1044.
 Karp, Theodore, 198.
 Kaškin, Noa, 1035, 1048.
 Kassabian, Anahid, XLII, LVII.
 Kastaľ'skij, Aleksandr, 90.
 Katz, Jakob, 1078, 1095.
 Kauer, Ferdinand, 978, 979, 1009, 1018.
Das Donauweibchen, 978.
Das Faustrecht in Thüringen, 1009, 1018.
 Kaufmann, Paul, 290.
 Kay, Sarah, 149, 150.
 Keefe, Michael, 1018.
 Keller, Otto, 1000.
 Kelly, James William, 1002, 1008, 1018.
 Kelly, Thomas Forrest, 56, 65, 116.
 Kennedy, Emmet, 763.
 Kennedy, Nigel, 812, 821.
 Kerle, Jacob de, 350.
 Kerll, Johann Kaspar, 534, 535, 565.
 Kerman, Joseph, 365, 377, 711, 911, 920.
 Kibler, William W., 150.
 Kierkegaard, Søren Aabye, 1002, 1006, 1018.
 Killian, Herbert, 1063.
 Kim, Soo Jung, 48, 63.
 Kinderman, William, 777, 780, 877, 892.
- King, Margaret L., 251, 265.
 Kintzler, Catherine, 579, 586, 629, 638.
 Kircher, Athanasius, 337, 450-53, 458, 477, 607, 609, 720.
 Kirkendale, Warren, 831, 846.
 Kirkpatrick, Ralph, 813, 823, 874, 892.
 Kirnberger, Johann Philipp, 470, 474, 477, 537, 538.
 Kirsch, Winfried, 474, 476, 827, 839, 840, 846.
 Kirstein, Lincoln, 748.
 Kisby, Fiona, 377.
 Klein, Jean-Claude, 763.
 Klibansky, Raymond, 298, 313.
 Klinger, Friedrich Maximilian von, 1005, 1006, 1018.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb, 613, 616, 617.
 Klorz, Volker, 981, 1000.
 Klügl, Michael, 977, 1000.
 Kmetz, John, 280, 294.
 Knapp, Janet, 195, 198.
 Knaus, Jakob, 711.
 Knepler, Georg, 6, 20.
 Knepler, Paul, 992.
 Knighton, Tess, 222, 295.
 Knittel, Kristin Marta, 766, 780.
 Knoll, Christoph, 561.
 Kobau, Piero, LVII.
 Koch, Heinrich Christoph, 717, 718, 723, 724, 726, 730, 787, 801, 805, 849, 852, 865, 872.
 Kodály, Zoltán, 992.
 Koechlin, Charles, 1093.
 Koenig, V. Frederic, 149.
 Kojève, Alexandre, 31.
 Kolberg, Oscar, 1026, 1027, 1030.
 Köllner, Georg Paul, 554, 566.
 Kollo, Walter (Elimar Walter Kollodzieyski), 996.
Ali-ben-Mocca, 996.
Drei alte Schachteln, 996.
Majestät läßt bitten, 996.
Sterne die wieder leuchten, 996.
- Kolneder, Walter, 558, 567.
 Komorzynski, Egon, 622.
 Komzák, Karel, 990.
 Konieczny, Feliks, 1028, 1030.
 Konstantinos Protopsaltes, 79.
 Körndle, Franz, 554, 556, 567.
 Koselleck, Reinhart, 622.
 Koskoff, Ellen, xxviii.
 Kosztolányi, Desző, 992.
 Kotnik, Dara, 297, 314.
 Koury, Daniel J., 527.
 Kowalenko, Wadysan, 1029.
 Kracauer, Sigfried, 981, 984, 1000.
 Kramer, Jonathan D., 15, 20.
 Kramer, Lawrence, XLV, LVI, 823.

- Kramer, Richard, 717, 730.
 Kraus, Karl, 996-98, 1000.
 Krause, Andreas, 871.
 Krause, Christian Gottfried, 422, 425, 428.
 Krehl, Stephan, 474, 477.
 Kreisler, Fritz, 993.
 Křenek, Ernst, 526.
 Kretzschmar, Hermann August Ferdinand, 447, 461, 497.
 Kreutziger-Herr, Annette, 822.
 Krieger, Johann, 534, 563.
 Kroó, György, 846.
 Kross, Siegfried, 833, 846.
 Kruglikov, Semyon N., 1035.
 Krumhansl, Carol L., 9, 14, 20.
 Krummacher, Friedhelm, 637, 827, 828, 846.
 Krummel, Donald William, 377.
 Krützfeldt, Werner, 462, 477.
 Kubrick, Stanley, 773.
 Kugler, V., 1019.
 Faust, 1019.
 Kuhnau, Johann, 536, 544, 549, 873.
 Kümin, Beat, 377.
 Kundera, Milan, 774, 778, 780.
 Künneke, Eduard, 996.
 Casino-Girls, 996.
 Das Dorf ohne Glocke, 996.
 Der Vetter aus Dingsda, 996.
 Die große Sünderin, 996.
 Kunze, Stefan, 512, 680.
 Kurpiński, Karol Kazimierz, 1028.
 Kurth, Ernst, 474, 477.
 Kurz, Johann Josef Felix von, 978.
 Küster, Konrad, 806, 823.
 Küthen, Hans-Werner, 622.
 Kwilecka, Irena, 1023, 1030.

 La Barre, Pierre de, 484.
 Labuda, Gerard, 1029.
 Lacan, Jacques, xlv.
 Lach, Robert, 748.
 Lachner, Franz Paul, 1019.
 Faust, 1019.
 Lachnith, Ludwig Venceslav, 619.
 Lacombe, Hervé, 631-33, 638, 974.
 Lacroix, Paul, 748.
 Laderchi, Fabrizio, 441.
 La Gorce, Jérôme de, 571, 586.
 Lahee, Henry Charles, 807, 808, 823.
 Lakatos, Imre, 1025, 1030.
 Lake, Peter, 367, 377.
 Lalande, Joseph-Jérôme de, 611.
 Lalande, Michel-Richard de, 570, 573, 578, 581.
 Lalo, Édouard, 1083, 1084.
 Le Roi d'Ys, 1083, 1084.
 Lalo, Pierre, 1092, 1095.

 Laloy, Louis, 1092, 1095.
 Lamacchia, Saverio, 899, 920.
 La Marche, Olivier de, 248, 249, 265.
 Lambert, Jean-Clarence, 748.
 Lambert, Michel, 576.
 Lamberti, Vincenzo, 655.
 Lambuleti, Joannes, 228.
 Lamoureux, Charles, 486.
 Landi, Stefano, 391.
 Landini, Cristoforo, 205.
 Landini, Francesco, 205, 278, 812.
 Landwehr-Melnicki, Margareta, 48, 58, 65.
 Lang, Franz, 560.
 Lange, Carl, 95, 117.
 Lange, Roderyk, 748.
 Langellier-Bellevue, Richard, 599, 604.
 Langlois, Frank, 306, 314.
 Lanier, Nicholas, 370.
 Lanner, Joseph, 979.
 Lantins, Arnold de, 231.
 Lantins, Hugo de, 231, 719.
 Large, David C., 1072, 1095, 1096, 1098.
 Laroche, Johann, 978.
 LaRue, C. Steven, 541, 549.
 La Rue, Jean, 12, 20, 239.
 La Rue, Pierre de, 232, 234, 235.
 Lasocki, David, 371, 376.
 Lasso, Ferdinand di, 556.
 Lasso, Orlando di (Roland, Orlande de Lassus), 232, 237, 260, 263, 303-6, 318, 333, 334, 337, 353, 355, 450, 556, 557, 562.
 Il primo libro, dove si contengono madrigali, 305.
 In me transierunt, 450.
 Lagime di San Pietro, 353.
 Libro de villanelle, moresche, et altre canzoni, 305.
 Chichilici? Cucurucu!, 305.
 Matona mia cara, 305.
 O Lucia, miau, miau, 305.
 Prophetiae Sibyllarum chromatico more confectae, 305.
 Psalmi Davidis poenitentiales, 333.
 Sacrae lectiones novem ex propheta Iob, 305.
 Latham, Alison, 955.
 Lattanzi, Alessandro, 656.
 Laud, William, 368, 370.
 Launay, Denise, 554, 557, 567, 572, 586, 590-592, 595, 596, 599, 603-5.
 Laurenzano, famiglia, 646.
 Lausberg, Heinrich, 321, 322, 338.
 La Via, Stefano, 512.
 Lavignac, Albert, xv, xvii, xxix, 1070.
 Lawes, Henry, 370, 374.
 Lawes, William, 370, 371.
 Lawson, Joan, 748.
 Lax, Éva, 401.

- Leaver, Robin A., 342, 344, 356, 366, 377.
 Lebègue, Nicolas, 573.
 Le Brun, Charles, 576.
 Lechner, Leonhard, 356.
 Leclair, Jean-Marie, 578, 580.
 Leclerc, Jean-Baptiste, 752, 763.
 Le Coat, Gerard, 330, 339.
 Lecocq, Alexandre-Charles, 984, 985.
 Giroflé-Girofla, 984.
 La Fille de Madame Angot, 984.
 Le Petit Duc, 985.
 Lecomte, Louis-Henri, 974.
 Lecocq, Félix, 149.
 Leech-Wilkinson, Daniel, 144, 149, 225, 239.
 Lefèvre, Domenico, 652.
 Le Franc, Martin, 212-15, 223.
 Legány, Dezső, 817, 818, 823.
 Legoux, Edouard, 968.
 Legrand, Raphaëlle, 583, 587, 730, 785, 801.
 Legrenzi, Giovanni, 12, 438, 439.
 La Cetra (op. 2, Libro IV), 439.
 La Montalbana (op. 2), 439.
 Sonata terza a tre, 439.
 Sonate a due e a tre (op. 2, Libro I), 440.
 Legros, Joseph, 484.
 Le Guin, Elizabeth, 806, 823.
 Lehár, Franz, 979, 989, 991-94.
 Das Fürstenkind, 991.
 Das Land des Lächelns, 991, 992, 994.
 Der Göttergatte, 991.
 Der Graf von Luxemburg, 991.
 Der Rastelbinder, 991.
 Der Zarewitsch, 992.
 Die gelbe Jacke, 991.
 Die Juxheirat, 991.
 Die lustige Witwe, 979, 989, 991.
 Edelweiß und Rosenstock, 991.
 Endlich allein, 992.
 Eva, 992.
 Frasquita, 992.
 Garabonciás, 992.
 Giuditta, 992.
 Paganini, 992.
 Wiener Frauen, 991.
 Zigeunerliebe, 991, 992.
 Le Huray, Peter, 360, 362, 371, 377.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm, 607.
 Le Jeune, Claude, 261, 262, 345, 346.
 Le Printans, 261.
 Revoicy venir du printans, 262.
 Voicy le verd et beau May, 261, 262.
 Lenau, Nikolaus, 1010, 1011, 1018.
 Faust, 1010, 1011.
 Lenclos, Ninon de, 575.
 Lendvai, Ernő, 1088, 1095.
 Lenin (Vladimir Il'ič Ul'janov, detto), 30.
 Lenormand, René, 1092, 1095.
 Lenz, Jacob Michael Reinhold, 1005.
 Lenz, Ludwig Friedrich, 615.
 Lenz, Wilhelm, 703, 711.
 Leo, Leonardo, 509, 654.
 Léon, Victor (Hirschfeld), 989-91, 993.
 Leoncavallo, Ruggero, 913, 994, 1088, 1089.
 A chi la giarrettiera?, 994.
 Are You There, 994.
 Crepusculum (I Medici), 1088, 1089.
 I Medici, 1088.
 La candidata, 994.
 La Jeunesse de Figaro, 994.
 La maschera nuda, 994.
 La reginetta delle rose, 994.
 Nuit de Mai, 1089.
 Pagliacci, 913, 1088.
 Leoni, Stefano, 622.
 Leonino, canonico, 184, 185.
 Leopold, Silke, 384, 386, 401, 419, 420, 428, 556, 567.
 Leopoldo I, imperatore, 413.
 Le Picq, Charles, 652.
 Leppert, Richard, 804-6, 816, 823.
 Lerdahl, Fred, 14, 20.
 Le Riche de La Pouplinière, Alexandre-Jean-Joseph, 485, 577.
 Leroux, Robert, xxvii.
 Le Roy, Adrian, 260, 262, 263.
 Livre d'airs de cour miz sur le luth, 262, 263.
 Lessing, Gotthold Ephraim, 618, 630, 1005.
 Lester, Joel, 717, 731.
 Le Sueur, Jean-François, 757, 758, 760, 835, 836, 840.
 La Caverne, 757.
 Télémaque dans l'isle de Calypso, 757.
 Lesure, François, xv, xxix, 266, 592-94, 603, 604, 1094.
 Leuchtmann, Horst, 314, 566.
 Leverkus, Adrian, 774.
 Levi, Hermann, 706, 707.
 Levin, David J., 951, 955.
 Levinson, André, 748.
 Lévi-Strauss, Claude, 798, 801.
 Levy, Kenneth, 49, 50, 52, 59, 61, 65, 81, 92.
 Lichtenhahn, Ernst, 199, 639.
 Lichtenthal, famiglia, 490.
 Lick, Georg, 1006, 1018.
 Leben, Thaten und Höllenfahrt des Doktor Faust, 1018.
 Lillie, Eva Louise, 116.
 Lincke, Paul, 995, 996.
 Am Hochzeitsabend, 996.
 Casanova, 995.
 Frau Luna, 995.
 Lysistrata, 995.

- Lind, Jenny, 806, 820, 821.
 Lindau, Paul, 1074, 1078, 1095.
 Lindenberger, Herbert S., 911, 920.
 Lindner, Thomas, 919.
 Lindpaitner, Peter Joseph von, 1019.
Faust, 1019.
 Lingas, Alexander, 74, 92.
 Linhardt, Marion, 1000.
 Linke, Norbert, 1000.
 Linker, Robert White, 139, 149.
 Lionnet, Jean, 573, 587.
 Lioni, Camillo, 646.
 Lipphardt, Walther, 95, 106, 107, 117.
 Lippmann, Friedrich, 423, 428, 639, 920.
 Listenius, Nicolaus, 448.
 Liszt, Franz, LIV, 474, 522, 523, 620, 703, 728, 785-87, 789-94, 796, 798, 801, 804-6, 809-812, 815-22, 830, 836, 840-43, 846, 875-877, 880, 882-85, 889, 891, 892, 1011-14, 1034, 1035, 1076, 1090, 1095.
Années de pèlerinage, 817, 818.
Bagatelle, sans tonalité, LIV, 1090.
Cloches de Genève, 790.
Concerto n. 4 per pianoforte, 728.
Dante-Symphonie, 792.
Die heilige Elisabeth, 830.
Die Ideale, 792.
Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern, 1020.
Études d'exécution transcendante, 811, 817, 818.
Faust-Symphonie, 792, 1012, 1013.
Grand galop chromatique, 804.
Graner Messe, 830, 841-43.
Héroïde funèbre, 785.
Mephisto-Polka, 1011.
Mephisto-Waltz n. 1, 1011.
Mephisto-Waltz n. 2, 1011.
Mephisto-Waltz n. 3, 1011.
Mephisto-Waltz n. 4, 1011.
Missa Choralis, 830.
Nuages gris, LIV, 1090.
Sonata in si minore, LIV, 790.
Tasso, lamento e trionfo, 796.
Tre sonetti di Petrarca, 877.
Vallée d'Obermann, 790.
Via Crucis, 830.
Von dem Wiege bis zum Grabe, 787.
Zwei Episoden aus Lenas Faust, 1011, 1020.
 Litolf, Henry Charles, 1020.
Scenen aus Goethes Faust, mit Orchester op. 60, 1020.
 Litterick, Louise, 294.
 Liuzzi, Fernando, 155, 156, 175.
 Liveri, Domenico Luigi di, 651.
 Ljapunova, Anastasija Sergeevna, 1047, 1048.
 Llewel, J., 1026.
 Lloyd, Barbara B., 8, 21.
 Locatelli, Pietro Antonio, 502, 509, 807, 809.
Arte del violino op. III, 809.
Concerti grossi op. I, 502.
Introduzioni teatrali op. IV, 509.
 Locke, Matthew, 373.
Cupid and Death, 373.
 Locke, Ralph P., 836, 846.
 Lockwood, Lewis, 236, 239, 350, 352, 356, 766, 777, 780.
 Lodovico di Breme, 633.
 Lodyženskij, Nikolaj N., 1033.
 Loewe, Johann Carl Gottfried, 620, 850, 866, 1019.
Archibald Douglas, 866.
Die erste Walpurgisnacht, 1019.
Erkönig, 866.
 Löhner-Beda, Fritz, 991, 992.
 Lolli, Antonio, 808, 809.
 Lomakin, Gavril A., 1035.
 Lonati, Ambrogio, 441-44.
 Long, Michael, 234, 239.
 Longo, Tarquinio, 172.
 Lopez, Francis, 985.
 Lorenzani, Paolo, 573.
 Lorenzi, Giambattista, 643, 650.
 Lorenzo de' Medici, detto il Magnifico, 166, 167, 173, 319.
 Louhivuori, Jukka, 9, 20.
 Loussier, Jacques, L.
 Love, Harold, 377.
 Love, J. Wainwright, xxviii.
 Lowinsky, Edward Elias, 238, 240, 296, 307, 314, 339, 340.
 Lubin, Germaine, 1078.
 Luciani, Luciano, 176.
 Lüders, Konrad, 881.
 Ludwig II di Baviera, 934, 1068, 1074.
 Ludwig, Friedrich, 150, 184, 189, 198.
 Lühning, Helga, 422, 423, 428.
 Luigi XIII, re di Francia, 367, 484, 569, 571.
 Luigi XIV il Grande, re di Francia, 26, 263, 264, 484, 569-72, 579, 588, 596, 601, 734, 751, 976, 979.
 Luigi XV, re di Francia, 484, 569, 570, 751, 753.
 Luigi XVI, re di Francia, 484, 751, 753.
 Luigi XVIII, re di Francia, 958.
 Luigi Filippo, re dei Francesi, 761.
 Luigi di Borbone, duca, 206.
 Luisi, Francesco, 155-57, 160, 165-67, 169, 170, 174-76.
 Lukács, György, 997.
 Lully, Jean-Baptiste, 26, 517, 557, 570-72, 574-580, 590, 591, 596-98, 600, 676, 734, 976.

- Armide*, 578, 580, 597, 600.
Atys, 580.
Ballet de la raillerie, 590.
Cadmus et Hermione, 597.
La Princesse d'Élide, 976.
Le Bourgeois gentilhomme, 734, 976.
Le Fâcheux, 596.
Les Fêtes de Versailles, 976.
 Lunačarskij, Anatolij Vasil'evič, 1080.
 Luppi, Andrea, 414, 622.
 Luterio, Martin, 341-45, 552, 560-62, 1003.
 Lütolf, Max, 48, 65, 227, 239.
 Lüttig, Peter, 474, 477.
 Lutz, Georg, 176.
 Luzio, Alessandro, 829, 845, 895, 907, 911, 916, 919, 920, 933, 935, 940, 944, 949.
 L'vov, Aleksej, 90.
 L'vov, Fëdor, 90.
 Lyotard, Jean-François, LU.

 Mabellini, Teodulo, 489.
 Macchia, Domenico, 650.
 Mace, Dean T., 314, 329, 339.
 Mace, Thomas, 371.
 Macey, Patrick, 319, 339.
 Machault (Machaut), Guillaume de, 130-32, 138, 146-48, 150, 201, 202, 205, 206, 209, 210, 225, 226, 228, 229, 244, 245, 278.
Libre du Voir Dit, 148.
Messe de Notre Dame, 205, 225, 226, 228, 229.
Remède de Fortune, 130, 131, 147, 148, 244, 245.
 Machiavelli, Niccolò, 296, 302.
 MacKay-Stein, Ch., 1072, 1096.
 Macrobio, Ambrosio Teodosio, 125, 126, 128, 129.
 Maddaloni, famiglia, 646, 653.
 Madin, Henry, 573.
 Madonna (*nome d'arte di Louise Veronica Ciccone*), XLII.
 Mae, Vanessa, 812, 821.
 Maeder, Costantino, 427, 428.
 Machder, Jürgen, 1083, 1088, 1089, 1096.
 Maeterlinck, Maurice, 1088.
 Maffei, famiglia, 490.
 Maffei, Andrea, 917.
 Maffei, Scipione, 628.
 Magistretti, Marco, 54, 65.
 Magnani, Luigi, 696.
 Magnard, Albéric, 1087.
Bérénice, 1087.
Guercœur, 1087.
Yolande, 1087.
 Magri, Gennaro, 652.
 Mahler, Alma, 1061, 1063.
 Mahler, Gustav, 522, 524, 525, 703, 785, 786, 791-93, 843, 988, 1014, 1052, 1053, 1055-1057, 1059-64, 1090.
Das Lied von der Erde, 1056.
Sinfonia n. 1, 1059.
Sinfonia n. 2, 785, 792, 843, 1056, 1061.
Sinfonia n. 3, 785, 792, 1052, 1056, 1062.
Sinfonia n. 4, 785, 792, 793.
Sinfonia n. 5, 792.
Sinfonia n. 6, 1060, 1063.
Sinfonia n. 8 («dei Mille»), 1014, 1020, 1056, 1061.
 Mahling, Christoph-Hellmut, 497, 512.
 Maiani, Brad, 48, 65.
 Maier, Bruno, 313.
 Maier, Michael, 608.
 Mainwaring, John, 532, 549.
 Maione, Paologiovanni, 656, 657.
 Malatesta, famiglia, 204.
 Malherbe, Charles, 975.
 Malibran, Maria Felicita, 943.
 Malipiero, Gian Francesco, 401.
 Mallarmé, Stéphane, 29, 636, 1081, 1082, 1091, 1092.
 Malraux, André, 33.
 Maltby, Judith, 359, 378.
 Mancini, Francesco, 653, 657.
 Mancini, Franco, 414, 415.
 Mancini, Giorgio, 657.
 Manelli, Francesco, 393, 395, 396, 405, 408; *vedi anche* Manelli e Sacrati.
Alcate, 397.
Andromeda, 393, 394, 396, 397, 405, 406.
L'Adone, 396, 397.
La maga fulminata, 396, 397, 406.
 Manelli, Maddalena, 396, 405.
 Manelli e Sacrati, 394, 396.
La Delia, 394, 396.
 Manet, Édouard, 29.
 Maniates, Maria Rika, 340, 429, 640.
 Mann, Thomas, 774, 1069, 1075, 1077, 1096.
 Manni, Agostino, 173.
 Manzoni, Alessandro, 633, 945.
 Manzotti, Luigi, 744.
 Marat, Jean-Paul, 1081.
 Marazzoli, Marco, 391, 397, 408.
Amori di Giasone e d'Isifile, 397.
 Marcabru (Marcabruno), trovatore, 138.
 Marcello, famiglia, 413.
 Marcello, Benedetto, 456.
 Marchand, Louis, 573, 812, 874.
 Marchello-Nizia, Christiane, 150.
 Marchese, Annibale, 650.
 Marchisio, fratelli, 489.
 Marco, Guy, 340.
 Marconi, Anselmo, 405.

- Marconi, Luca, 14, 20, 844.
 Marcus, Scott, xxviii.
 Marengo, Romualdo, 744.
Exceksior, 744.
 Marengi, Gerardo, 173.
 Marenzio, Luca, 308, 309, 311, 431.
Madrigali a quattro, cinque e sei voci, 308.
Nono libro de madregali a cinque voci, 309.
Così nel mio parlar voglio esser aspro, 309.
Crudele, acerba, inesorabil morte, 309.
Solo e pensoso, 309.
 Margherita d'Asburgo, duchessa di Savoia, 254.
 Margolis, Joseph, 1030.
 Margraf, Wolfgang, 801.
 Maria I, regina d'Inghilterra, 346, 348, 359, 361, 362, 364, 365.
 Maria Antonietta d'Asburgo-Lorena, regina di Francia, 593, 751.
 Maria di Lorena, detta Mademoiselle de Guise, 576.
 Mariani, Angelo, 940, 943.
 Maria Stuart, regina di Scozia, 297, 361.
 Marica, Marco, 955.
 Marini, Biagio, 275, 433-37, 439, 445.
Affetti musicali, 434, 435.
Il Zontino, 436.
La Foscarina, 275, 435.
Sinfonia allegra La Martinenga, 435.
Sinfonia breve La Albana, 435.
Sinfonia breve La Candela, 435.
Sinfonia La Gardana, 435.
 Marlowe, Christopher, 1004, 1005, 1018.
 Marmontel, Jean-François, 422, 593.
 Marot, Clément, 243, 260, 345.
 Marpurg, Friedrich Wilhelm, 537.
 Marschalk, Max, 1062.
 Marschner, Heinrich August, 662, 1065.
 Marshall, Judith, 198.
 Marshall, Robert Lewis, 540, 550.
 Martin, Hervé, xli, lv.
 Martin, John, 748.
 Martin, Russell, 776, 780.
 Martinelli, Caterina, 311.
 Martini, Giovanni Battista, 89, 473, 474, 477, 487.
 Martini, Jean-Paul-Gilles, 754.
 Martinotti, Sergio, 497.
 Martucci, Giuseppe, 490.
 Marvin, Roberta Montemorra, 955.
 Marx, Adolf Bernhard, 726, 727, 731, 770-72, 780, 789, 801.
 Marx, Hans-Joachim, 512, 548.
 Marx, Karl, xlv, 30, 36, 1080.
 Mary, Mother, 81, 92.
 Marzi, Giovanni, 129.
 Mascagni, Pietro, 617, 912, 917, 994.
Cavalleria rusticana, 912, 915, 1088.
Guglielmo Ratcliff, 917.
Parisina, 917.
 Mason, Laura A., 763.
 Massarotti Piazza, Vanna, 860, 872.
 Massary, Fritz, 996.
 Massenet, Jules, 523, 524, 1088.
Esclarmonde, 1088.
 Massenkeil, Günther, 461.
 Massimini, Sandro, 1000.
 Massimo il Confessore, santo, 73.
 Massin, Brigitte, 660, 680.
 Massin, Jean, 780.
 Masson, Paul-Marie, 581, 587.
 Mathiesen, Thomas J., 340.
 Mathieu, abate, 576.
 Mathieu, Nicolas, 484.
 Mattei, Saverio, 474, 477, 652.
 Mattei, Stanislao, 487.
 Matteo da Brescia, 207.
 Matter, Jean, 1096.
 Mattheson, Johann, 422, 450, 451, 453-58, 477, 514, 527, 536, 537, 541-44, 546, 547, 550, 590, 598, 717, 718, 724, 725, 731, 828.
 Mauduit, Jacques, 261.
Chansonnettes mesurées de Jean-Antoine de Baif, 261.
 Maurepas, Jean-Frédéric Phéliepeaux di, 575.
 Mauritius, imperatore, 1027.
 Mauser, Siegfried, 566.
 Mayer, Emilie, 1021.
Faust Ouverture op. 46, 1021.
 Mayländer, Michele, 497.
 Mayr, Giovanni Simone (Johann Simon), 760, 761, 895, 926.
Ginevra di Scozia, 895.
 Mayr, Rupert Ignaz, 560.
 Mazzacane, Aldo, 176.
 Mazzarino, Giulio Raimondo, cardinale, 571, 580, 590, 751.
 Mazzocchi, Domenico, 392, 420, 421.
La catena d'Adone, 392, 420, 421.
 Mazzocchi, Virgilio, 391.
 Mazzolà, Caterino Tommaso, 663, 664.
 McClary, Susan, xli, xlii, lvi, 634, 638, 777, 778, 780, 817, 823.
 McClymonds, Marita P., 422, 428, 680.
 McCress, Patrick, 1070, 1096.
 McCrickard, Eleanor F., 446.
 McGee, Timothy J., 271, 274, 276, 294.
 McGowan, Margaret M., 514, 527, 748.
 McKenzie, Donald Francis, 376.
 McKinnon, James W., 44, 49, 50, 65, 71, 92, 149, 197, 235, 239.
 McLamore, Alyson, 175.
 McVeigh, Simon, 807, 808, 823.

- Meck, Nadežda von, 1058, 1063.
 Meconi, Honey, 232, 239.
 Medici, famiglia, 390, 403.
 Medici, Caterina de', 259, 733.
 Medici, Cosimo de', detto il Vecchio, 608.
 Medici, Ferdinando de', 380, 514.
 Medici, Girolamo, 405.
 Medici, Lorenzo de', vedi Lorenzo de' Medici.
 Medici, Maria de', 383.
 Medici, Mario, 941, 950.
 Medina, Maria, 739.
 Meeùs, Nicolas, 11, 20.
 Méhul, Étienne-Nicolas, 521, 612, 751, 755-758, 760, 761, 788, 1066.
Arionant, 757.
Chant du départ, 751, 752.
Le Jugement de Paris, 756.
Mélidore et Phrosine, 757.
Stratonice, 757.
 Mei, Girolamo, 317, 381.
 Meier, Bernhard, 333, 339.
 Meilhac, Henri, 625, 632, 979, 982-85, 988, 991, 1088.
 Melamed, Daniel, 529, 535, 549, 550.
 Melantone, Filippo, 545.
 Mellers, Wilfred, 378.
 Mel'nikov, Ivan A., 1035.
 Meloncelli, Raul, 892.
 Melosio, Francesco, 397.
 Melville, James, 297.
 Menchelli-Buttini, Francesca, 427, 429.
 Mendel, Hermann, 851, 872.
 Mendelssohn-Bartholdy, Fanny, xli, 889, 1020.
Chöre zum zweiten Theil von Goethes Faust, 1020.
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix, xlvii, 521, 523, 524, 701, 704, 705, 719, 761, 785, 786, 788, 791, 792, 827, 833, 834, 837, 850, 860, 863, 879, 884, 1019.
Die erste Walpurgisnacht, 1019.
Elias, 719, 833, 835.
Frühlingsglaube op. 9 n. 8, 863.
Gruß n. 5 (Sei Lieder op. 19), 860.
Lieder ohne Worte, 786, 792, 879.
Paulus, 833-35, 837.
Primo Trio in re minore op. 49, 705.
Secondo Quartetto in la minore op. 13, 704.
Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore («Lobgesang»), 792, 827.
Sinfonia n. 3 in la minore-maggiore («Scottish»), 791.
Sinfonia n. 4 in la maggiore («Italienische»), 791.
 Mendès, Catulle, 1088.
 Mentner, Sophie, 889.
 Merbecke, John, 344.
 Mercadante, Giuseppe Saverio, 926.
 Mercer, Frank, 238.
 Mercier, Philippe, 228, 238, 630.
 Mercotellis, Agasippo, 648.
 Mercuriale, Girolamo, 298, 314.
 Merkley, Paul, 54, 63.
 Mermann, Thomas, 304.
 Merovingi, dinastia, 982.
 Mersenne, Marin, 607.
 Messner, Angelika, 809, 823.
 Metastasio, Pietro (Pietro Trapassi), 422, 425, 426, 429, 454, 613, 628, 629, 644, 646, 651-653, 659, 662-64, 675, 678, 695, 1078.
 Metodio, santo, 86.
 Metternich-Winneburg, Pauline, 1081.
 Metzner, Paul, 803, 809, 810, 815, 817, 820, 824.
 Meyendorff, Paul, 73, 79, 92.
 Meyer, Carl H., 1019.
Faust, 1019.
 Meyer, Christian, 124, 127, 129.
 Meyer, Joachim, 828.
 Meyer, Leonard B., xlv, xlix, lvi, 10, 12, 14, 20, 436, 445, 1090, 1096.
 Meyer, Wilhelm, 184.
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Meyer Beer), 521, 523, 620, 737, 922-25, 927, 929, 931, 932, 935, 943, 956, 957, 962, 963, 965-970, 974, 1013, 1014, 1021, 1065, 1066, 1073, 1076.
Die Kirchenszene des ersten und des Hosiana der Cherubin des zweiten Theils aus Goethes Faust, 1021.
L'Africaine, 967.
Le Pardon de Ploërmel, 969.
Le Prophète, 737.
Les Huguenots, 737, 924, 925, 929, 962, 963, 969.
L'Étoile du Nord, 969.
Margherita d'Anjou, 970.
Robert le Diable, 924, 958, 967, 970.
 Mezenec, Aleksandr, 87.
 Michel, François, xv, xxx.
 Michiel, famiglia, 394, 404.
 Miereau, Costin, 730, 800.
 Mies, Françoise, 1007, 1018.
 Mihalovitch, Odón Péter J., 1020.
Eine Faust-Phantaisie für grosses Orchester, 1020.
 Mila, Massimo, 696, 935.
 Milano, Francesco, principe d'Ardore, 490.
 Milesi, Francesco, 406, 415.
 Milhaud, Albert, 982.
 Milhaud, Darius, 526.
 Miller, Marion S., 1080, 1096.
 Miller, Terry E., xxviii.

- Millöcker, Carl, 989, 990, 992.
Apajune der Wassermann, 989.
Das verwunschene Schloß, 989.
Der arme Jonathan, 990.
Der Bettelstudent, 989.
Der Feldprediger, 990.
Die Jungfrau von Belleville, 989.
 Gasparone, 989.
 Gräfin Dubarry, 989.
 Mills, David, 363, 378.
 Milošević, Slobodan, 954.
 Milsom, John, 360, 364-66, 378.
 Milton, John, 375.
 Minato, Nicolò, 395, 413.
 Minchejmer, Adam, 1021.
Mistrz Twardowski, 1021.
 Mingotti, Regina, 654.
 Mischiati, Oscar, 168, 175, 176, 444.
 Mitchell, Mark, 824.
 Mitsakis, Kariofilis, 72, 92.
 Mizler, Lorenz Christoph, 616.
 Mocenigo, famiglia, 393.
 Mocreureau, Don, 96.
 Moderne, Jacques, 287.
Musique de Joye, 287.
 Moisaal, Pirkko, XLII, LVI.
 Mojsisovics, Roderich von, 1021.
Chorus mysticus op. 24, 1021.
 Mokranjac, Stevan, 85.
 Mokry, Ladislav, 1024, 1030.
 Mola, Aldo A., 621.
 Molas, Nikolaj, 1040.
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin detto), 264, 596, 734, 736, 976, 1004.
 Molinari, Cesare, 941, 950.
 Molinié, Georges, 20.
 Molinet, Jean, 254.
 Molino, Jean, XXVI, XXXI, LIII, LVI, 6, 7, 11, 13, 20, 23, 36.
 Mombelli, Domenico, 654.
 Momigny, Jérôme-Joseph de, 724, 725, 731.
Air de Didon, 725.
 Moncktons, Lionel, 995.
The Quaker Girl, 995.
 Mondonville, Jean-Joseph Cassanéa de, 578, 580, 591.
Titon et Aurora, 591.
 Moneta-Caglio, Ernesto, 54, 65.
 Mongrédien, Jean, 763.
 Moniuszko, Stanislaw, 1028.
 Monpou, Hippolyte, 960, 965, 966.
La Chaste Suzanne, 960.
 Monsigny, Pierre-Alexandre, 577, 632, 976, 977.
La Belle Arsène, 976.
Le Roi et le fermier, 632.
Les Aveux indiscrets, 976.
 Monson, Craig, 361, 365, 366, 373, 378.
 Montaigne, Michel Eyquem de, 252, 266, 296, 306.
 Monte, Philippe de, 382.
 Monterosso, Raffaello, 155, 175.
 Monteverdi, Claudio, XLII, XLV, 15, 282, 307, 309-11, 331, 382, 383, 387-89, 393, 394, 396-401, 408, 409, 420, 433, 514-17, 553, 556, 661, 678, 716.
Ballo delle Ingrate, 383, 387, 389, 732, 733.
Combattimento di Tancredi e Clorinda, 393.
Il Quarto libro de Madrigali a 5 voci, 309.
Il Quinto libro de Madrigali a 5 voci, 309.
Il ritorno di Ulisse in patria, 397-400, 408.
L'Arianna, 383, 387, 394, 398, 419.
La coronatione di Poppea, 398-400, 408, 409, 411, 661, 719.
Le nozze d'Enea in Lavinia, 397.
L'Orfeo, 383, 387, 403, 419, 420, 514-17.
Madrigali guerrieri et amorosi, 311, 393.
Lamento della Ninfa, 311.
Selva morale e spirituale, 515.
Sesto libro de madrigali a cinque voci, 309, 310.
Lagime d'Amante al Sepolcro dell'Amata, 311.
Settimo libro de madrigali a 1, 2, 3, 4, & 6 voci, 419.
Vespro della Beata Vergine, 514, 515, 517.
 Monteverdi, Francesco, 405.
 Monteverdi, Giulio Cesare, 331.
Scherzi musicali, 331.
 Montinari, Mazzino, 1000, 1001, 1097.
 Monvel, Jacques-Marie Boutet de, 757.
 Moody, Ivan, 91, 92.
 Moore, Thomas, 783.
 Morales, Cristóbal de, 232, 234-36.
Messa Ut re mi fa sol la, 234.
 Morazzoni, Anna Maria, 1035, 1048.
 Moréas, Jean, 1079.
 Morehen, John, 363, 370, 376, 378.
 Morelli, Elisabetta, 652.
 Morelli, Giovanni, 405, 406, 415, 512, 513, 640, 657, 680.
 Morice, Charles, 1079.
 Morini, Ferdinando, 489.
 Moritz, Karl Philipp, 6.
 Morley, Thomas, 366.
 Morny, Charles-Auguste de, 983.
 Morosan, Vladimir, 86-88, 90, 92.
 Morrill, John, 367, 378.
 Morris, Reginald Owen, 474, 477.
 Mortier, Roland, 763.
 Moscheles, Ignaz, XLVII, 811, 881, 886.
 Moser, Andreas, 807, 808, 824.
 Moser, Hans Joachim, 1027, 1030.
 Moss, Ann, 545, 546, 550.

- Mossa, Carlo Matteo, 941, 949, 950.
 Moszyński, Kazimierz, 1027, 1030.
 Mota, Jordi, 1096.
 Moulinié, Etienne, 263, 573, 590.
 Moulins, Pierre de, 283.
 Amis ton dous vis, 283.
 Mouret, Jean-Joseph, 577.
 Mouton, Charles, 575.
 Mouton, Jean, 236.
 Mozart, Leopold, 686, 884.
 Mozart, Wolfgang Amadeus, L, LI, 225, 423, 427, 474, 510, 518-21, 523, 558, 596, 602, 615-19, 630, 632, 635, 658-63, 665-69, 672, 673, 675-78, 680, 690-96, 700, 701, 703-5, 707, 715, 718, 720-25, 727, 765-67, 782, 783, 789, 813, 814, 839, 854-56, 874, 875, 877, 880, 888, 895, 924, 965, 976, 978, 984, 986, 1009, 1010, 1066.
 Abendempfindung, 854.
 An Chloe, 854, 855.
 Apollo et Hyacinthus, 658, 659.
 Ascanio in Alba, 658, 659.
 Bastien und Bastienne, 596, 659, 978.
 Concerto in la maggiore per clarinetto K. 622, 519.
 Concerto in mi bemolle maggiore K. 271 per pianoforte, 520.
 Concerto in mi bemolle maggiore K. 482, 520.
 Concerto in sol maggiore K. 453 per pianoforte, 718.
 Così fan tutte ossia La scuola degli amanti, 635, 659, 895.
 Der Schauspieldirektor, 659, 978.
 Die Entführung aus dem Serail, 520, 618, 659, 667, 693, 976, 978.
 Die ihr des unermeßlichen Weltalls Schöpfer ehrt K. 618, 619.
 Die Zauberflöte, 596, 617-19, 635, 659, 668, 672, 720, 722, 978.
 Divertimento per violino, viola e violoncello K. 563, 704.
 Don Giovanni, LI, 617, 630, 635, 659, 667, 720, 721, 734, 968, 1009, 1010, 1066.
 Ein musikalischer Spass, 519.
 Fantasia in do minore, 880.
 Idomeneo, Re di Creta, 659, 676.
 Il Re pastore, 658, 659, 663.
 Il sogno di Scipione, 658, 659, 663.
 La clemenza di Tito, 426, 635, 659, 663, 665, 677, 895.
 La finta giardiniera, 659.
 La finta semplice, 659.
 Le nozze di Figaro, 659, 667, 674.
 Lobgesang auf die feierliche Johannisloge K. 148, 615.
 L'oca del Cairo, 659.
 Lo sposo deluso, 659.
 Lucio Silla, 659.
 Mitridate, Re di Ponto, 659.
 Quartetti in re maggiore K. 499, 700.
 Quartetti "prussiani" K. 575, K. 589, K. 590, 701.
 Quartetto in do maggiore K. 465, 708.
 Quartetto in re minore K. 421, 725.
 Quintetto in do maggiore K. 515, 701.
 Quintetto in la maggiore K. 581, 519, 707.
 Quintetto in sol minore K. 516, 701, 720, 722.
 Quintetto per archi K. 614, 718.
 Requiem in re minore K. 626, 839.
 Semiramis K. 315, 618.
 Sinfonia in do maggiore K. 338, 724.
 Sinfonia in mi bemolle maggiore K. 543, 519.
 Sinfonia in re maggiore K. 297/300a («di Parigi»), 519.
 Sinfonia in re maggiore K. 385 («Haffner»), 519.
 Sinfonia in re maggiore K. 504 («Praga»), 723.
 Sinfonia in sol minore K. 550, 519, 718.
 Sonata in re maggiore K. 205b, 720, 722.
 Thamos, König in Aegypten K. 336a, 618.
 Trio in mi bemolle maggiore K. 498, 519, 702.
 Zaide K. 336b, 618, 659, 978.
 Muffat, Georg, 501, 516.
 Muffat, Gottlieb, 538.
 Concerto per organo op. 7 n. 4, 538.
 Müller, Adam, 989.
 Müller, Maler, 1005.
 Müller, Wenzel, 1008, 1009, 1018.
 Doktor Faust, 1008, 1018.
 Müller-Blattau, Joseph, 461, 470, 477.
 Münch-Kienast, Barbara, 560, 567.
 Muraro, Maria Teresa, 414, 415, 428, 429.
 Murata, Margaret, 391, 402.
 Musgrave, Alan, 1030.
 Musorgskij, Modest Petrovič, 1014, 1026, 1028, 1032, 1034-48, 1092.
 Boris Godunov, 1037, 1039-41, 1044.
 Canti e danze della morte, 1042.
 Gopak, 1036.
 Il matrimonio, 1036, 1037.
 Il montone, 1036.
 La camera dei bambini, 1037.
 Con la balia, 1037.
 La chovanščina, 1040, 1042.
 La disfatta di Sennacherib, 1041.
 La fiera di Soročincy, 1042.
 La gazza, 1036.
 La raccolta dei funghi, 1036.
 Morte crudele, 1045.
 Presso Kromi, 1039.
 Quadri da un'esposizione, 1041.

- Salambô*, 1036.
Savisa, 1036.
 Musto, Renato, 622.
 Muszkalska, Bozena, 1027, 1030.
 Muzzarelli, Alfonso, 739.
 Mycielski, Zygmunt, 1028.
 Mylius, Wolfgang, 531.
 Mysliveček, Josef, 654.

 Nádas, John, 203, 223.
 Nägeli, Hans Georg, 848, 849, 852, 853, 855, 857, 858, 862, 870, 872.
 Napoleone I Bonaparte, imperatore, 31, 760, 768, 817, 1075.
 Napoleone III Bonaparte, imperatore dei Francesi, 981, 983, 1081.
 Napoli Signorelli, Pietro, 655, 657.
 Napolitano, Ernesto, 622.
 Nassau Clavering Cooper, George, 616.
 Nattiez, Jean-Jacques, LIII, LVI, LVII, II, 13, 16, 18, 21, 716, 731, 794-96, 798, 799, 801, 889, 892, 1030, 1067, 1070, 1077, 1096.
 Naudot, Jacques-Christophe, 613.
Chansons notées de la très vénérable Confrérie des Maçons Libres, 613.
Recueil de chansons des Franc-Maçons à l'usage de la Loge de S-te Genevieve, 613.
 Nauenburg, Gustav, 850, 851.
 Naumann, Johann Gottlieb, 615.
 Nedbal, Oscar, 993.
 Neef, Sigfried, 1048.
 Neefe, Christian Gottlob, 614, 618.
 Neff, Severine, 781.
 Nelson, Deborah, 148.
 Nerval, Gérard de, 1011, 1076, 1096.
 Nestroy, Johann, 978-80, 986.
 Nettl, Paul, 622, 748.
 Neumann, Werner, 549.
 Neumeister, Erdmann, 542.
 Neville, D., 680.
 Neville, Hunter, 1051, 1064.
 Newcomb, Anthony, 791, 799, 801.
 Newman, Ernest, 1018.
 Newman, William S., 696.
 Nicola I Romanov, zar di tutte le Russie, 1033.
 Nicolaisen, Jay, 920.
 Nicole de Margival, 147, 150.
 Nicolodi, Fiamma, 919.
 Nicolý, René, 495.
 Nicomaco di Gerasa, 118, 119.
 Niedermeyer, Louis Abraham de, 494, 967.
Robert Bruce, 967.
 Niedt, Friedrich E., 532, 533, 537, 544, 550.
 Niemöller, Klaus Wolfgang, 339.
 Nietzsche, Friedrich, XXI, XL, L, LVII, 636, 708, 711, 765, 766, 768, 773, 778, 780, 829, 997, 1000, 1009, 1015, 1018, 1058, 1062, 1064, 1067, 1077, 1080, 1096.
 Nikisch, Arthur, 1050.
 Nikon (Nikita Minič), patriarca di Mosca, 79.
 Nivers, Guillaume-Gabriel, 573.
Livre d'orgue, 573.
 Nogaret, François-Félix, 612.
 Noiray, Michel, 422, 429.
 Nolfi, Vincenzo, 397.
 Nono, Luigi, xx.
 Noone, Michael J., 351, 357.
 Norton, Michael L., 105, 117.
 Nosedà, Gustavo Adolfo, 490.
 Nösselt, Hans-Joachim, 824.
 Notker Balbulus, 47, 58, 61.
 Nottebohm, Gustav, 705, 708, 711, 775, 780.
 Noverre, Jean-Georges, 584, 736, 741.
 Nowacki, Edward, 48, 51, 66.
 Nucius, Johannes, 337, 450.
 Nyert, Pierre de, 580.

 Obermaier, Walter, 850, 872.
 Obrecht, Jacob, 232-35, 343.
 Ochsenbein, Guy, 9, 19.
 Ockeghem, Johannes, 231-34, 248.
Messa Caput, 233.
Messa Cuiusvis toni, 234.
Messa Mi-mi, 234.
Missa Prolationum, 235.
 Odorannus de Sens, 124, 129.
 Oesch, Hans, 199, 639.
 Oesterlein, Nikolaus, 1075, 1097.
 Offenbach, Jacques, 625, 634, 739, 961, 969, 977, 980-87, 992-97.
Aimons notre prochain, 986.
Barbe-bleu, 983.
Der schwarze Corsar, 984.
Fleurette, 984.
La Belle Hélène, 983, 986.
La Diva, 983.
La Grand-Duchesse de Gêrolstein, 983.
La Périchole, 983.
La Vie parisienne, 625, 739, 983.
Le Mariage aux lanternes, 986.
Les Brigands, 984.
Les Contes d'Hoffmann, 634, 984.
Les Deux aveugles, 977, 982, 986, 994.
Le Trésor à Mathurin, 982.
Le Violoneux, 983.
Monsieur Choufleury restera chez lui le 24 janvier 1833, 983.
Orphée aux Enfers, 961, 983, 986.
Oyayaye, ou La Reine des îles, 981, 982.
Pépito, 982.
 Oldoni, Massimo, 64.
 Olga, regina di Grecia, 85.

- Oliva, Francesco, 649.
 Olsen, Dale A., xxviii.
 Opočinin, famiglia, 1039.
 Opočinina, Nadežda Petrovna, 1045.
 Orazio Flacco, Quinto, 613.
 Orefice, Antonio, 648.
Patrò Calienno de la Costa, 648.
 Orlov, Vasilij, 90.
 Orlova, Aleksandra Anatol'evna, 1041, 1042, 1045-48.
 Ormaneto, Nicolò, 350.
 Osborn, James Marshall, 379.
 Österreichischer, Rudolf, 1001.
 Osthoff, Helmut, 418, 426, 429, 625, 630, 639.
 Oswald di Worcester, santo, 51.
 Ott, Johannes, 322.
 Otte, Heinz, 1000.
 Otterbach, Friedemann, 748.
 Ottlova, Marta, 709, 711.
 Ottoboni, famiglia, 438, 488.
 Ottoboni, Pietro, 501.
 Ottonelli, Giovan Domenico, 403, 415.
 Ouvrard, Jean-Pierre, 266, 333, 339.
 Owens, Jessie Ann, 546, 550.
 Ozanam, Yves, 974.
 Pachelbel, Johann, 535, 547, 548, 563, 565.
 Pacini, Giovanni, 838.
Requiem, 838.
 Pacitti, Amedeo, 337.
 Padoan, Maurizio, 414.
 Padovano, Annibale, 290.
 Paër, Ferdinando, 968.
 Paganini, Niccolò, 741, 805-12, 815-17, 819-821, 882, 1009.
Ventiquattro capricci, 809.
 Pagannone, Giorgio, 900, 902, 920.
 Page, Christopher, 134, 150, 198, 210, 216, 223, 224, 266, 267, 271, 277, 294.
 Page, Daniel B., 361, 364, 365, 378.
 Pagé-Laniel, Céline, xxvii.
 Pagnini, Cesare, 679.
 Paisiello, Giovanni, 646, 650, 653, 654, 660, 835.
Didone, 653.
Il Re Teodoro, 654.
L'idolo cinese, 650.
Socrate immaginario, 650.
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 11, 153, 170, 232-37, 350-55, 463, 464, 467, 468, 471-73, 538, 556, 831.
Missa ad fugam, 235.
Missa Papae Marcelli, 236, 350.
Missa sine nomine, 538.
Missa Ut re mi fa sol la, 234.
O Jesu dolce, 170.
Spirito Santo amore, 170.
 Palisca, Claude V., 198, 317, 329, 332, 333, 336, 339, 420, 429, 461, 462, 468, 477, 665, 680.
 Palladio, Andrea, 611.
 Pallavicino, Stefano Benedetto, 563.
 Palmieri, Matteo, 166.
 Palomba, Antonio, 649.
 Pamphilj, famiglia, 438, 488.
 Pamphilj, Benedetto, 501.
 Panagiotis, detto il Nuovo Crisafi, 84.
 Pandolfini, Clemente, 167.
 Panizza, Ettore, 527, 762.
 Panizza, Giacomo, 1020.
Faust. Ballo fantastico, 1020.
 Pankratz, Herbert R., 497.
 Panoff, Peter, 1027, 1030.
 Panofsky, Erwin, LI, LVII, 298, 313.
 Pansuti, Saverio, 651, 655.
 Paolo di Russia (Pavel Petrovič), 685.
 Pape, Henri, 886.
 Paracelso (Theophrast Bombast von Hohenheim), 614.
 Parakilas, James, 823.
 Parente, Ulderico, 176.
 Parenti, Stefano, 73, 92.
 Pari, Claudio, 382.
 Pariati, Pietro, 629.
 Paris, Gaston, 255, 266.
 Parisani, Giacomo Francesco, 390.
 Parker, Matthew, 363.
 Parker, Roger, 920, 935, 955.
 Parrino, Gennaro, 655.
 Parry, Charles Hubert, 1053.
 Parsons, Talcott, 9, 21.
 Pärt, Arvo, 69.
 Paseloup, Jules-Étienne, 486.
 Pasi, Mario, 748.
 Pasquier, Estienne, 242, 266.
 Pasquini, Bernardo, 488.
 Passadore, Francesco, 918.
 Pasticci, Susanna, 876, 892.
 Pastore Stocchi, Manlio, 512.
 Patti, Adelina, 938.
 Paulet, Angélique, 575.
 Paullinus, Johannes, 560.
Philothea, 560.
 Paumgartner, Bernhard, 527.
 Pavanello, Agnese, 512.
 Pečman, Rudolf, 1029, 1030.
 Pedrotti, Carlo, 489.
 Peire, signore di Ussel, 133.
 Peire d'Alvernia, 134.
 Peire Rogier, 134.
 Peiser, Joan, 527.
 Pekelis, Michail Samoilovič, 1048.

- Péladan, Joseph (*detto* sâr Merodack Péladan), 620.
 Pellaert, Auguste-Philippe-Marie-Ghislain von, 1019.
Faust, 1019.
 Peñalosa, Francisco de, 353.
 Pennacini, Adriano, 339.
 Pepusch, John Christopher, 977.
The Beggar's Opera, 977, 994.
 Peranda, Marco Giuseppe, 563.
 Pergolesi, Giovanni Battista, 35, 506, 509, 539, 558, 591, 646, 650, 651, 653, 654, 661.
Adriano in Siria, 506.
Il prigionier superbo, 651.
La serva padrona, 591, 651, 661.
Lo frate 'nnamurato, 649.
Stabat Mater, 539.
 Peri, Iacopo, 381, 383-86, 391, 418, 419.
Dafne, 384, 386, 389, 418.
Euridice, 383-86, 389, 403, 418.
 Perle, George, L, LVII.
 Perlman, Itzhak, 812.
 Perotino, 184, 185, 188, 194.
 Perrin, Pierre, 571.
 Perrucci, Andrea, 655.
 Persiani, Orazio, 396, 397, 406.
 Persico, Pietro, 553.
 Perti, Giacomo Antonio, 503.
 Perugini, Mark Edward, 748.
 Pesce, Dolores, 129, 378.
 Pestelli, Giorgio, 20, 401, 637, 696, 781, 845, 846, 919, 920, 950.
 Petersen, Nils Holger, 106, 116, 117.
 Petrarca, Francesco, 201, 206, 300, 303, 308, 309, 318, 319, 329, 877.
 Petrioli Tofani, Anna Maria, 401.
 Petrobelli, Pierluigi, 199, 405, 415, 444, 512, 513, 631, 639, 935, 941, 948-50, 955.
 Petronio, 595.
 Petros Byzantios, 84.
 Petros Peloponnesios (Petraki-I-kebir), 84.
 Petrucci, Ottaviano, 168, 232, 254, 286, 289.
 Petrus Canisius, 554.
 Petrus de Domarto, 233.
Messa Spiritus almus, 233.
 Pez, Johann Christoph, 560.
 Pezzotta, Alberto, 918, 921.
 Philidor, Anne-Danican, 484.
 Philidor, François-André, 484, 577, 596, 612, 613, 835, 976, 977.
Carmen Saeculare, 613.
Le Fifre enchanté, ou Le Soldat magicien, 976.
Le Maréchal ferrant, 596.
Le Mari comme il le faudrait tous, 976.
Le Sorcier, 976.
Tom Jones, 596.
 Phillips, Nancy Catherine, 199.
 Piave, Francesco Maria, 895, 916, 933, 947.
 Piccinni, Niccolò Vito, 593, 654, 660, 835, 976.
Roland, 593.
 Piccolomini, Enea Silvio, *vedi* Pio II.
 Picker, Martin, 254, 266.
 Pierre, Constant, 497, 557, 567, 752, 763.
 Pierre, José, 1079, 1097.
 Pierre de la Croix, santo, 193.
 Pierson, Henry Hugh, 1020.
Music for the Second Faust, 1020.
 Pietri, Giuseppe, 993, 994.
Addio giovinezza, 994.
L'acqua cheta, 994.
Primarosa, 994.
Rompicollo, 994.
 Pietro I Alekseevič il Grande, zar di Russia, 87.
 Pietro, santo, 155.
 Pignatelli Carafa, Fabrizio, 312.
 Pincherle, Marc, 803, 806, 812, 824.
 Pinelli, Ettore, 488.
 Pinthus, Gerhard, 497.
 Pio II (Enea Silvio Piccolomini), papa, 166.
 Pio V (Antonio Ghislieri), papa, santo, 354.
 Pio Enea degli Obizzi, 405.
 Piovano, Ugo, 918.
 Pipelare, Matthaeus, 234.
Messa Floruit egregius infans Livinus, 234.
 Piperno, Franco, 433-35, 443, 445, 502, 512.
 Pipino III il Breve, re dei Franchi, 45.
 Piron, Alexis, 574.
 Pirrotta, Nino, 312, 314, 340, 381, 402, 415.
 Pisani, Giuliano, 313.
 Pisano, Bernardo, 301.
 Piscara Castaldo, Andrea, 553.
 Piscopo, Aniello, 649.
 Pistoia, Alessandro, 91.
 Pitagora, 606.
 Pitschel, Theodor Leberecht, 539.
 Pixis, Johann Peter, 885.
 Pizzetti, Ildebrando, 914.
 Plamenac, Dragan, 278, 294.
 Planchart, Alejandro Enrique, 61, 62, 66, 204, 223, 232, 234, 239, 716, 731.
 Planelli, Antonio, 655.
 Planquette, Robert, 985.
Les Cloches de Corneville, 985.
Rip van Winkle, 985.
 Plantinga, Leon, 874, 892.
 Platoff, John, 680.
 Platone, 24, 118, 125, 126, 128, 129, 261, 270, 299, 305, 316, 606, 624.
 Platt, Heinrich F., 339.
 Playford, Henry, 483.
 Playford, John, 375.
 Pleasants, Henry, 819, 824.

- Pleyel, Marie, 889.
 Plotino, 606.
 Pohl, Joseph Alexander, 717.
 Poirier, Réjean, xxvii.
 Poiron, Daniel, 245, 266.
 Poliziano, Angelo (Agnolo Ambrogini), 166, 319, 606.
 Polockij, Semën, 89.
 Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson de, 574, 591, 592.
 Pompilio, Angelo, 381, 384, 401, 431, 445.
 Ponchielli, Amilcare, 911.
 Pontio, Pietro, 236, 239.
 Pope, Alexander, 613, 616.
 Poppe, Gerhard, 536, 550.
 Popper, Karl, LI, 29, 36.
 Porpora, Nicola Antonio, 509, 652-54.
 Gli orti Esperidi, 652.
 Porset, Charles, 620.
 Porter, Andrew, 633, 639, 932, 935.
 Porter, James, xxviii, 1022.
 Pospisil, Milan, 709, 711.
 Potëmkin, Grigorij Aleksandrovič, 89.
 Pougin, Arthur, 764.
 Poulin, Pamela L., 533, 550.
 Pourvoyeur, Robert, 1001.
 Povoledo, Elena, 404, 405, 411, 414, 415.
 Power, Leonel, 230.
 Messa Alma redemptoris mater, 230.
 Powers, Harold S., 333, 339, 402, 423, 429, 904, 912, 918, 921.
 Poznansky, Aleksander, 1058, 1064.
 Prado, Germán, 54, 66.
 Praetorius, Hieronymus, 557, 562.
 Praetorius, Michael, 356, 419, 447, 515, 517, 562, 563.
 Polyhymnia caduceatrix et panegirica, 515.
 Praga, Emilio, 1013.
 Presley, Elvis Aaron (The Pelvis), 822.
 Prete Balasio, 84.
 Prévost, Paul, 294, 638.
 Price, Curtis, 377, 379.
 Price, David C., 363, 378.
 Printz, Wolfgang Caspar, 452, 532, 533, 543, 544, 550.
 Priuli, Giovanni, 556.
 Privitera, Massimo, 299, 309, 310, 314.
 Procopio di Cesarea, 1027.
 Prod'homme, Jacques-Gabriel, 882, 892.
 Proft, Christian Gottlob, 615.
 Vollständiges Liederbuch der Freymäurer mit Melodien, 615.
 Prost, Antoine, XLVII, XLIX-LI, LIII, LVII.
 Prota-Giurleo, Ulisse, 642, 657.
 Protàgora di Abdera, 118.
 Proudhon, Pierre-Joseph, 1081.
 Proust, Marcel, 889, 1082.
 Province, Robert C., xxviii.
 Prudenziari, Simone, 284.
 Pseudo-Aristotele, 156.
 Pseudo-Dionigi Areopagita, 73.
 Pseudo-Odone, 124, 129.
 Puccini, Giacomo, 524, 911-15, 917, 918, 953, 994, 1016.
 La Bohème, 910-12, 914, 915, 917, 1073.
 La fanciulla del West, 911, 914.
 La rondine, 994.
 Madama Butterfly, 915, 994.
 Manon Lescaut, 912, 915.
 Tosca, 913-15.
 Turandot, 918, 994, 1016.
 Puccini, Simonetta, 921.
 Puget, Loïsa, 889.
 Pugliese, Annunziato, 175.
 Pugliese Carratelli, Giovanni, 657.
 Pugnani, Gaetano, 618, 620, 808.
 Werther, 618.
 Pugni, Cesare, 1020.
 Faust. Ballet fantastique, 1020.
 Pugno, Raoul, 804.
 Purgol'd, famiglia, 1039.
 Purgol'd, Aleksandra Nikolaevna, 1036, 1039, 1040.
 Purgol'd, Nadežda Nikolaevna, 1036, 1037, 1040.
 Puškin, Aleksandr Sergeevič, 1036, 1041.
 Pycke, Jacques, 228, 238.
 Pyrker, Johann Ladislaus, 866.
 Quantz, Johann Joachim, 459, 686.
 Quaranta, Anna, 876, 893.
 Quattrocchi, Arrigo, 497.
 Quereau, Quentin, 237, 240.
 Quinault, Philippe, 572.
 Quintiliano, Aristide, 128.
 Quintiliano, Marco Fabio, 316, 317, 319-22, 326, 331, 339, 449.
 Raaff, Antonio, 654.
 Rabaglio, Virgilio, 487.
 Rabaud, Henri, 1011, 1020.
 Procession nocturne, poème symphonique d'après Lenau op. 6, 1011, 1020.
 Rabelais, François, 22, 251-53.
 Rabin, Ronald Jay, 680.
 Rachel (Elisa-Rachel Félix), 983.
 Rachmaninov, Sergej, 90, 1012, 1053, 1055, 1063.
 Sinfonia n. 1, 1055.
 Sinfonia n. 2, 1055.
 Sonata in re minore op. 28 n. 1 («Faust-Sonate»), 1012.

- Vespro in memoria di Stepan Smolenskij* op.
37, 90.
- Racine, Jean, 579, 632, 661, 663, 664, 799.
- Rackam, Arthur, 1074.
- Radcliffe, Ann, 757.
- Ragni, Sergio, 919.
- Raimbaut de Vaqueiras, 271.
- Raimondi, Ezio, 748.
- Raimondi, Pietro, 1019.
Il Fausto arrivo, 1019.
- Raimund, Ferdinand, 978.
- Ramalingam, Vivian Safowitz, 282, 294.
- Ramann, Lina, 801, 846.
- Rameau, Jean-Philippe, XXXV, 26, 473, 474, 477, 485, 519, 557, 575, 577, 578, 581-84, 589-591, 596, 598-600, 602, 604, 612, 676, 788, 1078.
Castor et Pollux, 581.
Dardanus, 596.
Hippolyte et Aricie, 581, 590.
La Naissance d'Osiris, 612.
Les Indes galantes, 584, 599, 612.
Nais, 584, 598.
Platée, 590, 591, 603.
Pygmalion, 583.
Zais, 598.
Zoroastre, 596, 612.
- Ramsten, Márta, 1026, 1031.
- Randel, Don Michael, 53, 66.
- Ranke, Leopold von, XXXII, LVII.
- Rankin, Susan K., 106, 117.
- Rasch, Wolfdietrich, 872.
- Raspe, Dr., 1020.
Symphonie nach Motiven aus Goethes Faust, 1020.
- Ratcliff, Edward Craddock, 51, 60, 66.
- Ratner, Leonard G., 715, 716, 718, 723, 731, 785, 801.
- Ravel, Maurice, 522, 525, 526, 710, 878, 891, 1093.
Concerto in sol maggiore per pianoforte e orchestra, 526.
Valses nobles et sentimentales, 878.
- Raymond, Fred, 993.
- Raynor, Henry, 527.
- Razumovsky, Andrej, 703.
- Razzi, Serafino, 152, 157, 160-62, 164, 169, 170, 175.
- Read, Gardner, 526, 527.
- Reaney, Gilbert, 199.
- Reardon, Colleen, 175.
- Rebatet, Lucien, XXXI, XXXIII, LVII.
- Rebel, Jean-Féry, 613.
Les Éléments, 613.
- Reboul, Olivier, 713, 731.
- Reckow, Fritz, 186, 187, 199, 339.
- Reese, Gustave, 235, 239, 240.
- Regali, Mario, 129.
- Reicha, Antonin, 474, 478, 724-26, 731.
- Reichardt, Johann Friedrich, 617, 848, 849, 855, 859, 865-67.
Lenore, 865.
Oden, Balladen und Romanzen, 867.
Prometheus, 867.
- Reimer, Erich, 186, 199, 804, 806, 824.
- Reincken, Johann Adam, 537, 539.
- Reiner, Stuart, 392, 402.
- Reinhardt, Heinrich, 988.
Das süße Mädel, 988.
- Reinthal, Karl, 833.
- Reisenauer, Alfred, 819.
- Reissmann, August, 851, 852, 854, 872.
- Reilstab, Johann Carl Friedrich, 617.
- Remigio di Auxerre, 121.
- Renart, Jean, 140, 141, 143, 149.
- Renata di Lorena, 305.
- Renoir, Auguste, 1082.
- Renzi, Anna, 407.
- Rescher, Nicholas, 34, 37.
- Reson, Johannes, 231.
- Restani, Donatella, 381, 402.
- Réti, Rudolph, 771, 780.
- Reuner, Carl, 1019.
Faust, 1019.
- Rexroth, Tillmann, 999.
- Reyer, Ernest, 1083.
Sigurd, 1083.
- Reynolds, Christopher A., 234, 240.
- Reynolds, Dwight, XXVIII.
- Rhau, Georg, 343, 562.
- Riccardo I, re d'Inghilterra, detto Cuor di Leone, 133.
- Rice, John A., 660, 662, 663, 680.
- Rice, Timothy, XXVIII, 1022.
- Rich, Adrienne, 773, 777.
- Richafort, Jean de, 236.
Quem dicunt homines, 236.
- Richelieu, Armand-Jean du Plessis de, 480, 571.
- Richer, monaco, 124.
- Richter, Ernst Friedrich, 474, 478.
- Richter, Hans, 1067.
- Richter, Johann Paul Friedrich, 1057.
- Rico, Gilles, 317.
- Ricordi, Giulio, 829, 916, 917, 940, 942.
- Ricordi, Tito, 949.
- Riedel, Friedrich W., 562, 567.
- Riemann, Hugo, 292, 295, 474, 478, 770, 780.
- Riepel, Joseph, 717.
- Ries, Franz Anton, XLVII, 614.
- Riethmüller, Albrecht, 770, 781, 999.
- Rietz, Julius, 1019.
Faust, 1019.

- Riezler, Walter, 832, 846.
 Rimskij-Korsakov, Nikolaj Andreevič, 90, 524, 526, 1032-41, 1043, 1045-48, 1053, 1059.
La fanciulla di Pskov, 1039, 1040, 1045.
Notte di maggio, 1045.
Shéhérazade, 1053, 1059.
Sinfonia n. 3, 1041.
 Ringer, A., 770, 781.
 Rinuccini, Ottavio, 381, 383, 387, 389, 418, 733.
 Risi, Clemens, 955.
 Ritorni, Carlo, 898, 899, 901, 908, 921.
 Ritter, Karl, 1076.
 Rivarola, Alfonso, *detto* il Chenda, 405.
 Rivera, Benito V., 197, 337, 340.
 Robbins Landon, Howard Chandler, 622, 699, 711.
 Robert de Courçon, 126.
 Roberts, John H., 534, 550.
 Robertson, Anne Walters, 205, 224, 228, 240.
 Robertson, C., XLII, LVII.
 Robespierre, Augustin-Bon-Joseph de, *detto* il Giovane, 754.
 Robinson, Franklin W., 339, 461.
 Robinson, Michael F., 657, 680.
 Roccasalvo, Joan L., 87, 92.
 Roda, Ferdinand von, 1020.
Faust, Musikdrama nach Goethes Dichtung, 1020.
 Rodrigues, Olindes, 28.
 Roesner, Edward H., 149, 199.
 Rojo, Casiano, 54, 66.
 Rokseth, Yvonne, 199.
 Roland-Manuel (*pseudonimo* di Roland-Alexis-Manuel-Lévy), XVI, XXX, 22.
 Rolisceczek, 1019.
Twardowski (Faust), 1019.
 Rolland, Romain, 773.
 Romano, Ruggiero, XVII, XXX, 21.
 Romano il Melode, santo, 72.
 Romanov, dinastia, 87.
 Romberg, Sigmund, 995.
 Romger, Florimond, *detto* Hervé, 981, 982.
Brin d'amour, 981.
Chilpéric, 982.
Don Quichotte et Sancho Pança, 981.
Femme à vendre, 981.
Fifi et Nini, 981.
La Belle créature, 981.
Le Cosaque, 982.
Le Petit Faust, 982.
Le Sergent Laramé, 981.
L'Œil crevé, 982.
Mam' zelle Nitouche, 982.
Phosphorus, 981.
 Ronzani, Domenic, 1020.
Faust. A Fantastic Ballet in Three Acts and Ten Tableaux, 1020.
 Rooley, Anthony, 314.
 Ropartz, Joseph-Guy (Guy-Ropartz, Joseph), 1087.
Le Pays, 1087.
 Rore, Cipriano de, 307, 309, 326, 330, 331, 431.
Da le belle contrade, 330.
Mia benigna fortuna, 308, 309.
O notte, 307.
Secondo libro de i madrigali a quattro voci, 308.
O sonno, 308.
 Rosand, Ellen, 408, 415, 627, 639.
 Rosch, Eleanor, 8, 21.
 Roseingrave, Thomas, 874.
 Rosen, Charles, XXXVI, XXXVIII, LVII, 11, 12, 21, 666, 668, 673, 680, 693, 696, 712, 715, 716, 725, 731, 768, 770, 781, 802.
 Rosen, David, 633, 639, 828, 837, 846, 939, 950.
 Rosenberg, Charles G., 821, 824.
 Rosenberg, Samuel N., 150.
 Rosenmüller, Johann, 516.
 Rosenthal, Moriz, 819.
 Rösing, Helmut, 512.
 Roslavleva, Natalia, 749.
 Rospigliosi, Giulio, 390, 392.
 Rossella, Valeria, 892.
 Rossi, Franco, 918.
 Rossi, Luigi, 391, 580, 590, 749.
Orfeo, 590.
 Rossi, Michelangelo, 391.
 Rossi, Paolo, 622.
 Rossi, Salomone, 433, 437, 445.
Sonata in dialogo detta la Viena, 433.
Terzo libro de varie sonate, 434.
La moderna, 434.
 Rossini, Gioachino Antonio, XXXIV, 426, 474, 521, 627, 632, 761, 788, 837, 894, 896, 905, 907, 909, 926, 927, 938, 952, 965-68, 970, 984, 986, 1013, 1066, 1078.
Aureliano in Palmira, 905.
Bianca e Falliero, 905.
Ciro in Babilonia, 905.
Ermione, 905.
Guillaume Tell, 926, 952, 958, 964, 968.
Il barbiere di Siviglia, 902, 903, 909, 982.
Ivanhoe, 967.
La Cenerentola, 905, 909.
La donna del lago, 896, 905.
Le Comte Ory, 964.
Maometto II (Le Siège de Corinthe), 968.
Mosè in Egitto (Moïse et Pharaon), 968.
Otello, 905, 912.
Petite messe solennelle, 837.

- Ricciardo e Zoraide, 905.
 Semiramide, 896.
 Stabat mater, 837.
 Tancredi, 905.
 Zelmira, 905.
 Rostirolla, Giancarlo, 171, 172, 175, 176.
 Rosvita di Gandersheim (Hrotsvith von Gandersheim), 110.
 Rouget de Lisle, Claude-Joseph, 752, 761.
 La Marseillaise (Chant de guerre), 751, 752, 754, 761, 762, 836, 859, 983.
 Rousseau, Jean-Jacques, XVII, XXX, 264, 569, 578, 579, 582, 587, 589, 591, 592, 594, 596, 599-601, 605, 618, 687, 713, 731, 976, 978, 1067.
 Le Devin du village, 591, 596, 976, 978.
 Pygmalion, 618.
 Rousseau, Thomas, 752.
 Rovetta, Giovanni, 395, 396, 562.
 Ercole in Lidia, 396.
 Royer, Alphonse, 967, 969.
 Rubinštejn, Anton Grigor'evič, 891, 1012, 1020, 1041.
 Faust: Ein musikalisches Charakterbild für großes Orchester, 1012, 1020.
 Rubsamen, Walter, 314.
 Rüegg, Walter Howard, 429.
 Ruf, Wolfgang, 417, 428, 429.
 Ruffo, Vincenzo, 236, 350, 351.
 Ruhnke, Martin, 334, 337, 340.
 Runti, Carlo, 1001.
 Rushton, Julian, 676, 680.
 Ruspoli, famiglia, 488.
 Russell, Conrad, 359, 361, 367, 378.
 Russell, John, 814.
 Russo, Francesco Paolo, 920.
 Rust, Frances, 749.
 Rust, Wilhelm, 617.
 Ruta, Michele, 1019.
 Faust, 1019.
 Rutz, O., 1027.
 Ruzier de l'Arpa, 169.
 Rylands, W. Harry, 622.
 Saba, santo, 76.
 Sachs, Curt, 749.
 Sachs, Hans, 424, 1074.
 Sachs, Klaus-Jürgen, 462, 478.
 Sacratì, Francesco, 394-97, 407, 408; *vedi anche* Manelli e Sacratì.
 Il Bellerofonte, 397.
 La finta pazza, 394, 397, 407.
 L'Ulisse errante, 397.
 Venere gelosa, 397.
 Sadai, Yizhak, 11, 21.
 Saddumene, Bernardo, 649.
 Sade, Donatien-Alphonse-François, detto *Marchese de*, 597, 601.
 Sadie, Stanley, XV, XXX, LV, LVI, 92, 150, 222, 223, 293, 315, 339, 376, 377, 379, 428, 429, 460, 476, 478, 513, 548, 636, 661, 662, 664, 675, 680, 711, 729, 823, 893, 1022, 1094, 1095, 1097.
 Sadler, John, 365.
 Saffle, Michael, 815, 824, 883, 893.
 Saint-Gelais, Mellin de, 259, 260.
 Saint-Saëns, Camille, I, 486, 524, 785, 794, 925, 1053, 1088.
 Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy di, 28, 37.
 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, di, 588.
 Sajdurov, Ivan, 87.
 Sala, Emilio, 938, 950.
 Salieri, Antonio, 660.
 Sallustio Crispo, Gaio, 111.
 Salmen, Walter, 295, 749.
 Salmerone, Alfonso, 172.
 Salomon, Johann Peter, 484, 611.
 Salutati, Coluccio, 166, 205, 319.
 Salvadori, Andrea, 390, 391.
 Salvaneschi, Enrica, 312.
 Salvetti, Guido, 497.
 Salvi, Antonio, 629.
 Samazeuilh, Gustave, 1098.
 Sammartini, Giovanni Battista, 510, 511.
 Samson, Jim, 824.
 Samuel, Harold E., 563, 567.
 Sanadon, Noël Étienne, 613.
 Sances, Giovanni Felice, 405.
 Ermona, 404-6.
 Sanchez, Tomás, 553.
 Sanders, Ernest H., 190, 195, 199.
 Sangro, famiglia di, 646.
 Sannazaro, Iacopo, 308, 866.
 Sansovino, Francesco, 394.
 Santoli, Vittorio, 872.
 Santurini, Francesco, 413.
 Saracinelli, Ferdinando, 391.
 Saracino, Egidio, 622.
 Sarasate y Navascués, Pablo Martín Melitón de, 812.
 Sardou, Victorien, 983, 989.
 Sarrette, Bernard, 491, 759.
 Sarro, Domenico, 644, 651.
 Achille in Sciro, 644, 653.
 L'impresario delle Canarie, 651.
 Sarti, Giuseppe, 89.
 Sartori, Claudio, XVI, XXX, 402, 430, 446.
 Sartorio, Antonio, 413.
 Sartre, Jean-Paul, 1004.
 Saslaw, Janna, 14, 21.
 Sasportes, José, 749, 750.

- Sassano, Matteo, *detto* il Matteuccio, 654.
 Satie, Erik, 620.
 Sauer, Emil von, 819.
 Saunders, James, 363, 378.
 Savalette de Langes, Charles, 612.
 Savoia, dinastia, 204, 212, 390.
 Savoia, Luigi di, 214.
 Savoia, Margherita di, 383.
 Savonarola, Girolamo, 152, 166.
 Savorgnan, Giovan Carlo, 440.
 Saxl, Fritz, 298, 313.
 Sbolci, Jefte, 489.
 Scacchi, Marco, 419, 452, 478.
 Scaramuccia (Tiberio Fiorilli), 590.
 Scarlatti, Alessandro, 488, 501, 558, 653, 874.
 Il trionfo dell'onore, 653.
 Scipione nelle Spagne, 653.
 Sinfonie di concerto grosso, 501.
 Scarlatti, Domenico, 714, 813.
 Ščerbačev, Nikolaj V., 1033.
 Schacher, Thomas, 836, 846.
 Schaeffer, Jean-Marie, 625, 639.
 Scheibe, Johann Adolph, 458, 459, 615, 805.
 Scheidt, Samuel, 563, 565.
 Tabulatura nova, 565.
 Schein, Johann Hermann, 561-63.
 Schelle, Johann, 536.
 Schemelli, Georg Christian, 562.
 Schenck, Diana Lynn, 14, 20.
 Schenker, Heinrich, 474, 478, 771, 781.
 Scherillo, Michele, 657.
 Schering, Arnold, 447, 461, 497, 728, 772, 781.
 Schick, Hartmut, 287, 295.
 Schikaneder, Emanuel, 619, 978.
 Schildbach, Martin, 58, 60, 66.
 Schiller, Friedrich von, 617, 633, 714, 728, 777, 850, 1068.
 Schilling, Gustav, 803, 819, 824, 850-52.
 Schindler, Anton, 728.
 Schlegel, August Wilhelm von, 6, 633, 827, 852, 853, 863, 864, 872.
 Schlegel, Friedrich von, 739, 782, 788, 833, 852, 853, 872.
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst, 826, 846.
 Schleuning, Peter, 777, 779.
 Schmid, Bernard, 200.
 Schmid, Irmgard, 560, 567.
 Schmidt, August, 818.
 Schmidt, Eberhard, 561-63, 567.
 Schmidt, Thomas A., 340.
 Schmitt, Annegrit, 429.
 Schmitt, Florent, 1093.
 Schmitz, Arnold, 461, 775, 781.
 Schnabl, Riccardo, 914.
 Schnapp, Friedrich, 872.
 Schneider, Friedrich, 834.
 Weltgericht, 834.
 Schneider, Herbert, 429, 639.
 Schneider, Hortense, 983, 987.
 Schneider, Louis, 1001.
 Schneider, Max, 550.
 Schnittke, Alfred, 1016.
 Schnitzer, Ignaz, 988.
 Schnoebelen, Anne, 558, 567.
 Schober, Franz von, 824.
 Scholes, Percy Alfred, 378.
 Schönberg, Arnold, xxii, liv, 30-32, 37, 525, 671, 680, 710, 771, 781, 870, 1016, 1090.
 Cinque pezzi per orchestra op. 16, 525.
 Farben, 525.
 Kammersymphonie op. 9, 525.
 Pelleas und Melisande op. 5, 525.
 Pierrot lunaire, 870.
 Quartetto n. 1 in re minore op. 7, 710.
 Quartetto n. 2 in fa diesis minore op. 10, 710.
 Sestetto in re minore («La notte trasfigurata»), 710.
 Tre pezzi per pianoforte op. 11, liv.
 Schönborn, Harold C., 813, 814, 817, 824.
 Schönborn, Johann Philipp von, 554.
 Schopenhauer, Arthur, liii, 782, 930, 1015, 1066, 1067, 1073.
 Schott, Howard, 877, 893.
 Schrade, Leo, 150, 228, 240, 626, 639.
 Schrammek, Bernhard, 391, 402.
 Schröter, Corona, 865.
 Die Fischerin, 865.
 Schubart, Christian Friedrich Daniel, 879.
 Schubert, Franz Peter, xxxiii, 521, 617, 662, 690, 691, 695, 701, 704-6, 785, 788, 818, 829, 830, 837, 849, 850, 852, 854-58, 862-866, 869, 878, 879, 882, 986, 1014.
 Abendlied für die Entfernte D. 856, 863.
 An mein Klavier, 879.
 Der Abend D. 108, 863.
 Der König von Thule, 855.
 Der Musensohn D. 764, 864.
 Die Allmacht, 866.
 Eralkönig op. 1, 854.
 Grenzen der Menschheit D. 716, 867.
 Gretchen am Spinnrade op. 2, 854, 855, 857, 869.
 Heidenröslein D. 257, 867.
 Improvviso D. 935, 879.
 Lied aus der Ferne D. 107, 863.
 Messa D. 105, 830.
 Messa D. 167, 830.
 Messa D. 324, 830.
 Messa D. 452, 830.
 Messa D. 678, 830.
 Messa D. 950, 830, 837.

- Ottetto in fa maggiore*, 704.
Prometheus D. 674, 867.
Quintetto in do maggiore, 701, 706.
Quintetto in la maggiore con pianoforte («La Trota»), 706.
Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore, 521.
Sinfonia n. 8 in si minore («Incompiuta»), 521.
Sinfonia n. 9 in do maggiore («La grande»), 521, 1059.
Sonata in mi maggiore D. 459, 879.
Sonata per pianoforte D. 960, 830.
Trio in mi bemolle maggiore, 705.
Trio in si bemolle maggiore, 705.
Valkes nobles, 878.
 Schubring, Julius, 833, 834.
 Schule, Karl, 1021.
Faust Ouverture op. 8, 1021.
 Schuler, H., 622.
 Schultz, F., 623.
 Schultz, Klaus, 603.
 Schulz, Johann Abraham Peter, 615, 848, 849.
 Schulze, Hans-Joachim, 549, 566.
 Schumann, Clara (Wieck), xli, xlvii-xlxi, 706, 707, 785, 821, 882, 884, 888, 889.
 Schumann, Robert, xlviii, xlix, 521, 523, 695, 704, 706, 707, 785-89, 791, 792, 795, 798, 816, 824, 829, 832, 834, 843, 846, 859, 870, 873, 879-83, 893, 1012, 1014, 1034, 1035, 1057, 1059, 1064, 1073, 1083.
Bilder aus Osten, 827.
Reuig andächtig, 827.
Carnaval op. 9, 788, 792, 795, 882.
Davidsbündlertänze op. 6, 882.
Der arme Peter op. 53, 859.
Die beiden Grenadiere op. 49 n. 1, 859.
Fantasia op. 17, 785, 833.
Kreisleriana op. 16, 786, 792.
Papillons op. 2, 788, 792, 879, 882.
Quartetto in mi bemolle maggiore con pianoforte op. 47, 706.
Quintetto con pianoforte op. 44, 706, 707, 785.
Requiem, 832, 843.
Sinfonia n. 2, 786, 791, 833.
Szenen aus Goethes Faust, 1012, 1020.
 Schuré, Édouard, 1081.
 Schütz, Heinrich, 337, 419, 447, 452, 470, 515, 517, 544, 553, 562, 563, 661, 833.
Musikalische Exequien, 833.
Psalmen Davids, 515, 517.
Symphoniae sacrae, 563.
Ultime sette parole di Cristo, 719.
 Schwab, Heinrich W., 637, 820, 824, 849, 872.
 Schwartz, David, xlii, lvii.
 Schwartz, Manuela, 1085, 1094, 1096, 1097.
 Schwindt, Nicole, 801.
 Scianatico, Giovanna, 299, 315.
 Scoto Eriugena, Giovanni, 121.
 Scott, Hugh A., 497.
 Scott, Walter, 967.
 Scotto, Ottaviano, 286.
 Scribe, Eugène, 632, 931, 932, 953, 962, 967-970, 981.
 Seay, Albert, 224, 293, 340.
 Secci, Lia, 871.
 Sedaine, Michel-Jean, 632.
 Segni, Giulio, 286.
 Segre, Cesare, 5, 7, 21, 624, 639.
 Selfrigde-Field, Eleanor, 290, 295, 438, 444, 446, 513.
 Senici, Emanuele, 631, 634, 639, 919.
 Serafino Aquilano (*pseudonimo di Serafino Ciminelli*), 260.
 Serauky, Walter, 531, 550.
 Sergio I, papa, santo, 44, 45, 59.
 Serio, Luigi, 643.
 Sermisy, Claudin de, 260, 289.
 Serna, Pierre-René, 799.
 Serov, Aleksandr Nicolaevič, 1033, 1034.
Giuditta, 1034.
 Šestakova, Ljudmila I., 1036, 1037, 1039, 1040, 1043-45.
 Ševčenko, Taras, 1036.
 Sevieri, Maria Paola, 398, 402.
 Seyfried, Ignaz Xaver von, 618, 986.
 Sforza Riario, Nicola, 646.
 Sgambati, Giovanni, 488.
 Shakespeare, William, 94, 625, 633, 677, 757, 766, 799, 910, 946, 1004.
 Sharp, Evelyn, 749.
 Shaw, George Bernard, 910, 1081, 1097.
 Sheehy, Daniel E., xxviii.
 Sheren, Paul, 1090, 1097.
 Sherr, Richard, 222, 223, 237-40, 339.
 Shirley, James, 373.
 Sibelius, Jan, 620, 710, 1052, 1053, 1063.
Sinfonia n. 5, 1063.
Sinfonia n. 7, 1052.
Sinfonia n. 8, 1052.
Voces intimae op. 56, 710.
 Siegel, Lawrence, xlii, lvii.
 Siegele, Ulrich, 550.
 Siegmund-Schultze, Walther, 623.
 Sigismondo III Wasa, re di Polonia e di Svezia, 308.
 Silbermann, Gottfried, 874.
 Silvestro II (Gerbert d'Aurillac), papa, 124.
 Simeone, arcivescovo, 74.
 Simon, Alicia, 1026, 1031.
 Simpson, Orenthal James, 777.
 Sittard, Josef, 497.
 Skrijabin, Aleksandr, liv, 620, 891, 1050-53, 1063, 1080.

- Il poema dell'estasi*, 1051, 1080.
Prometeo - Il poema del fuoco, 1051, 1080.
Sinfonia n. 3 («Le divin poème»), 1050, 1051.
Sonata n. 9, LIV.
 Slim, Harry Colin, 286, 295, 315.
 Smallman, Basil, 711.
 Smareglia, Antonio, 915.
Lafalena, 915.
 Smart, George, 708.
 Smart, Henry Thomas, 484.
 Smetana, Bedřich, 709, 879, 1028, 1090.
Bagatellen und Impromptus, 879.
La Moldava, 1090.
Quartetto n. 1 in mi minore («Dalla mia vita»), 709.
Quartetto n. 2 in re minore («Lettere intime»), 709.
 Smith, Bruce R., 379.
 Smith, Jeremy L., 366, 379.
 Smither, Howard E., 559, 567.
 Smolenskij, Stepan, 90.
 Snow, Robert J., 239, 355, 357.
 Snyders, Georges, 731, 788, 802.
 Socrate, 168, 299.
 Söderman, August, 869.
Heidenröslein, 869.
Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht, 869.
 Sofocle, 687.
 Sofronio, 76.
 Söhner, Leo, 557, 567.
 Sokolowskij, M., 1028.
 Solera, Temistocle, 944.
 Solerti, Angelo, 383, 385, 390, 402.
 Solie, Ruth A., XLII, LVII.
 Solimano I il Grande, 1003.
 Solomon, Maynard, XXXVI, LVII, 776, 781.
 Solženicyn, Aleksandr, LI.
 Sonneck, Oscar George, 497.
 Sonnleithner, Joseph von, 482.
 Sorell, Walter, 749.
 Sorensen, Søren, 198.
 Soriano, Francesco, 556.
 Šorokin, Konstantin, 1096.
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrevič, xx.
 Soto, Francesco, 171.
 Soubies, Albert, 975.
 Sparks, Edgar H., 230, 232, 240.
 Sparshott, Francis, 749.
 Spee, Friedrich, 555, 561.
 Speer, Daniel, 531-33.
 Spencer Perény, Eleanor, 875.
 Spener, Philipp Jakob, 561.
 Spengler, Oswald, 1015, 1018.
 Sperontes (Johann Sigismund Scholze), 615.
 Spieß, Meinrad, 454.
 Spinacino, Francesco, 287.
 Spink, Ian, 370, 371, 374, 376, 379.
 Spitta, Julius August Philipp, XXXV, LVII, 623, 843.
 Spitzer, John, 513.
 Spitzer, Leo, 6, 8, 9, 21, 129.
 Spohr, Ludwig, 521, 1009, 1010, 1014, 1019.
Faust, 1009, 1010, 1014, 1019.
 Spontini, Gaspare, 521, 620, 761, 958, 968, 1066, 1073.
La Vestale, 968.
 Stäblein, Bruno, 48, 49, 51, 52, 61, 65, 66.
 Stäblein-Harder, H., 227, 240.
 Staden, Sigmund Theophil, 563.
 Stadlmayr, Johann, 562.
 Staehelin, Martin, 200, 231, 240, 514, 527.
 Staffieri, Gloria, 513.
 Stalin, Iosif Vissarionovič (Iosif Vissarionovič Džugašvili, detto), 31.
 Stamitz, Johann, 485, 577.
 Stampiglia, Silvio, 629.
 Standfuß, Johann C., 977.
The Devil to Pay or The Wives Metamorphosed, 977.
 Stanford, Charles Villiers, 1053.
 Stanislavskij (Konstantin Sergeevič Alekseev, detto), 946, 947, 950.
 Starobinski, Jean, 298, 313, 315, 742, 746, 749.
 Stasov, Vladimir Vasil'evič, 1032-34, 1037, 1038, 1040-48.
 Staudt, Johann Bernhard, 560.
 Stefani, Gino, 844.
 Stege, Fritz, 623.
 Steibelt, Daniel, XLVII, 726, 814.
Le Voyage au Mont Saint-Bernard, concerto per pianoforte n. 6, 726.
L'Orage, concerto per pianoforte n. 3, 726.
 Stein, Erwin, 37.
 Stein, Leo, 989, 991.
 Steinen, Wolfram von den, 61, 66.
 Stendhal (*pseudonimo di* Henri-Marie Beyle), 27, 28, 30, 37, 633, 907, 921, 938, 950, 973.
 Steptoe, Andrew, 681.
 Sterba, Editha, 776, 781.
 Sterba, Richard, 776, 781.
 Sternfeld, Frederick W., 319, 340, 381, 402.
 Sternhold, Thomas, 346, 366.
 Stęszewski, Jan, 1026, 1027, 1031.
 Stevens, Jane R., 697.
 Stevens, John, 133, 135, 137, 138, 150.
 Stockmann, Doris, 1031.
 Stolz, Robert, 993.
 Stölzel, Gottfried Heinrich, 537.
 Stone, Ruth M., XXVIII.
 Storch, Wolfgang, 1097.
 Stösslová, Kamila, 710.

- Stowell, Robin, 823.
 Strabone, Valafrido, 97.
 Stradella, Alessandro, 437, 441, 442, 444, 446, 516, 559.
 Strainchamps, Edmond, 429, 640.
 Stranitzky, Joseph Anton, 661, 978.
 Straus, Oskar, 993.
 Ein Walzertraum, 993.
 Strauss, Johann, 794, 979, 987-90, 992, 994, 997.
 Blindekuh, 988.
 Cagliostro in Wien, 988.
 Das Spitzentuch der Königin, 988.
 Der Carneval in Rom, 988.
 Der lustige Krieg, 988.
 Der Zigeunerbaron, 988, 989.
 Die Fledermaus, 739, 979, 987, 988, 990.
 Die Göttin der Vernunft, 989.
 Eine Nacht in Venedig, 988.
 Fürstin Ninetta, 989.
 Indigo und die vierzig Räuber, 987.
 Jabuka, 989.
 Prinz Methusalem, 988.
 Ritter Pázmán, 989.
 Simplicius, 989.
 Waldmeister, 989.
 Wiener Blut, 989.
 Strauss, Joseph, 1006, 1019.
 Fausts Leben und Thaten, 1019.
 Strauss, Richard, 522, 524, 525, 794, 796, 991, 1016, 1052-55, 1058-62, 1084, 1090.
 Also sprach Zarathustra, 1062.
 Ariadne auf Naxos, 525.
 Der Rosenkavalier, 525.
 Don Juan, 1052, 1054, 1059, 1062.
 Eine Alpensymphonie, 796, 1052.
 Elektra, 524, 525.
 Salome, 524.
 Symphonia domestica, 1060.
 Vier letzte Lieder, 525.
 Stravinskij, Igor' Fëdorovič, xx, xxii, 35, 522, 526, 602, 1028.
 Histoire du soldat, 35, 602.
 Le Sacre du printemps, xxii, xlv, 15, 526.
 Les Noces, 526.
 Renard, 602.
 Streicher, Frederike, 889.
 Streicher, Theodor, 1020.
 Szenen und Bilder aus Goethes Faust, 1020.
 Strepponi, Giuseppina, 932.
 Striggio, Alessandro, 383, 387, 393.
 Strohm, Reinhard, xxvi, 201, 224, 230, 232, 235, 240, 295, 418, 422, 425, 429, 629, 639, 657.
 Stróżewski, Władysław, 1028, 1031.
 Strozzi, Barbara, 431.
 Strozzi, Giulio, 393, 394, 396-98, 407.
 Strozzi, Pietro, 381.
 Strungk, Nicolaus Adam, 534, 536.
 Strunk, W. Oliver, 80, 82, 93.
 Stuart, dinastia, 358, 359, 367, 368.
 Stuart, Leslie (Thomas Barrett), 995.
 Florodora, 995.
 The Shop Girl, 995.
 Stuart, Muriel, 749.
 Sturm, Johann, 545.
 Suarez, Francisco, 553.
 Subotnick, Rose Rosengard, xlvi, lviii.
 Sullivan, Arthur Seymour, 994, 995, 997.
 Cox and Box, 994.
 HMS Pinafore, 994.
 Iolanthe, 994.
 The Grand Duke, 995.
 The Mikado, 994.
 Thespis, or the Gods Grown Old, 994.
 Trial by Jury, 994.
 Sullivan, Jack, 810, 825.
 Sulzer, Johann Georg, 852, 859, 872.
 Suñol, Gregorio Maria, 63, 65.
 Suppan, Wolfgang, 1026, 1031.
 Suppé, Franz von (Francesco Ezechiele Ermenegildo Cavaliere Suppé Demelli), 986, 987, 989, 990, 992, 994.
 Banditenstreiche, 987.
 Boccaccio, 987.
 Das Pensionat, 986.
 Der Gascogner, 987.
 Die Frau Meisterin, 987.
 Die schöne Galathée, 986.
 Donna Juanita, 987.
 Fatinitza, 987.
 Flotte Bursche, 986.
 Franz Schubert, 986.
 Leichte Cavallerie, 987.
 O du, mein Österreich, 986.
 Zehn Mädchen und kein Mann, 986.
 Surian, Elvidio, 512.
 Susato, Tielman, 289.
 Suttoni, Charles, 1096.
 Sweelinck, Jan Pieterszoon, 565.
 Swieten, Gottfried van, 482, 616, 619.
 Switten, Margaret L., 136, 139, 150.
 Symons, Thomas, 115, 117.
 Szirmai, Albert, 992.
 Szymanowski, Karol, 1028, 1053.
 Sinfonia n. 3 Canto della notte, 1053.
 Taft, Robert F., 68-70, 72, 75-77, 79, 81, 93.
 Tafuri, Johannella, 19.
 Taglioni, Maria, 741.
 Talbot, Howard, 995.
 The Arcadians, 995.

- Talbot, Michael, 504, 513.
 Tallis, Thomas, 347, 349, 364-66; *vedi anche*
 Byrd e Tallis.
 Hear the Voice and Prayer, 347.
 If Ye Love Me, 347, 364.
 Missa Puer natus est, 365.
 Talpa, Francesco, 172.
 Tamagno, Francesco, 915.
 Tancredi, Nicola, 645.
 Tani, Gino, 749.
 Tansillo, Luigi, 304, 353.
 Tarasti, Eero, 724, 731, 802, 844.
 Tardo, Lorenzo, 85, 93.
 Tartini, Giuseppe, 805, 807, 821.
 Tarugi, Francesco Maria, 172.
 Taruskin, Richard, XLIII, LVIII, 224, 233, 240,
 1049.
 Tasso, Torquato, 298, 299, 305, 310, 312, 331,
 391, 866.
 Tatariewicz, Władysław, 1023, 1031.
 Taubert, Karl Heinz, 749.
 Taubert, Wilhelm, 1021.
 Ouverture zu Goethes Faust, 1021.
 Tausig, Carl, 819.
 Taverner, John, 344.
 Taviani, Ferdinando, 403, 415.
 Tawaststjerna, Erik, 1052, 1064.
 Telemann, Georg Philipp, 481, 508, 516, 530,
 536-38, 599, 605, 616, 1026.
 Tellenbach, Hubertus, 298, 305, 315.
 Temperley, Nicolas, 359, 362, 363, 366, 368,
 369, 375, 376, 379, 800.
 Teodoro, santo, 77, 78.
 Teofane Graptos, 78.
 Terenzio Afro, Publio, 110.
 Terrasse, Claude, 985.
 Ubu Roi, 985.
 Tessier, Zuan Antonio, 169.
 Testa, Alberto, 749.
 Thalberg, Sigismond, 815, 876, 881.
 Thannabaur, Peter Josef, 58, 59, 66.
 Thayer, Alexander W., 775, 781.
 Theile, Johann, 539.
 Theodorakis, Mikis, 69.
 Théodore de Bèze, 345.
 Théoger di Metz, 123.
 Thibaut, Anton Friedrich Justus, 828, 831, 847.
 Thibaut de Champagne, 141.
 Thierry di Chartres, 125.
 Thiersch, Friedrich, 836, 847.
 Thodberg, Christian, 82, 93.
 Thomas, Charles-Louis-Ambroise, 523, 966.
 Thomas, Gary C., XLII, LV.
 Thuringus, Joachim, 450.
 Thurston, Ethel, 195, 200.
 Tibaut, 150.
 Tieck, Ludwig, 782, 826.
 Tiedemann, Rolf, 35, 603, 779, 998.
 Tiersot, Julien, 764.
 Tigrini, Orazio, 467, 478.
 Tillyard, Henry Julius Wetenhall, 85.
 Tinctoris, Johannes, 212, 215, 221, 222, 224,
 317, 321, 334, 340, 464, 465, 469, 472, 478.
 Tintori, Giampiero, 657, 1094.
 Tirabosco, Marcantonio, 397, 398.
 Tirro, Frank, 339.
 Tischler, Hans, 150, 197, 200.
 Titov, Vasilij, 88.
 Tocchini, Gerardo, 623.
 Todd, Henry, 150.
 Todd, Larry R., 891, 892.
 Todd, Margo, 359, 379.
 Todorov, Tzvetan, 6, 21, 625, 639.
 Toffetti, Marina, 438, 444.
 Toivainen, Petri, 9, 20.
 Tokumaru, Yoshihiko, xxviii.
 Tolnay Witt, G., 1060.
 Tolomeo, Claudio, 119, 125.
 Tolstoj, Lev Nikolaevič, 709.
 Tomlinson, Gary, XLIII, XLV, LVIII, 634, 639.
 Tommasini, Vincenzo, 1089.
 Tommaso d'Aquino, santo, 154, 553.
 Tommaso di Clarenza, 208.
 Torella, della, famiglia, 646.
 Torelli, Giacomo, 406, 407, 412.
 Torelli, Giuseppe, 502-5.
 Concerti grossi op. VIII, 504.
 Concerti musicali op. VI, 504.
 Sinfonie a tre e concerti a quattro op. V, 503,
 504.
 Tornabuoni, Lucrezia, 166.
 Torrefranca, Fausto, 165, 176.
 Tortora, Daniela, 921.
 Toscanini, Arturo, 489, 1052, 1089.
 Toscano, Michele, 176.
 Toulouze, Michel, 288.
 Tovey, Donald Francis, 711, 770, 775, 781.
 Tozzi, Lorenzo, 749.
 Traetta, Tommaso, 654, 660, 676.
 Trahard, Pierre, 28, 37.
 Trauber, Richard, 1001.
 Traversetti, Bruno, 1001.
 Traversi, Camillo Antona, 917.
 Treitler, Leo, xxxvi, xxxviii, xl, XLIII, XLIV,
 XLVI, LVIII, 183, 200.
 Trevarthen, Colwyn, 14, 21.
 Triacca, Achille Maria, 91.
 Trinchera, Pietro, 650.
 Trockij, Lev Davidovič (Lejba Bronštejn), 30.
 Troelsgård, Christian, 81, 83, 92, 93.
 Tron, famiglia, 394, 404-6.
 Trovato, Paolo, 919.

- Trucco, Daniele, 623.
 Tsiamoulis, Christos, 84, 93.
 Tudor, dinastia, 359, 367.
 Tufarelli, Aquilante, 655.
 Tullio, Francesco Antonio, 653.
 Turco, Alberto, 56, 63.
 Turnow, Hans, 828, 847.
 Tyard, Pontus de, 262, 266.
 Tyrrell, John, LV, 92, 150, 222, 223, 376, 377, 379, 428, 429, 460, 513, 709, 711, 823, 1094, 1095, 1097.
 Tyson, Alan, 776, 780.
 Uccellini, Marco, 438, 439.
 Sonate over canzoni op. V, 438.
 Sonate over toccate op. IV, 438.
 Uga, Felicità, 405, 406.
 Uhlig, Theodor, 1068.
 Ujfalussy, József, 720, 731.
 Ulrich, Homer, 712.
 Unger, Hans-Heinrich, 5, 21, 340, 461.
 Urbano VIII (Maffeo Barberini), papa, 390.
 Urquhart, Alasdair, 34, 37.
 Uz, Johann Peter, 617.
 Vaccaro, Domenico Antonio, 644.
 Vaccaro, Jean-Michel, 266, 294.
 Vadé, Jean-Joseph, 591.
 Vačz, Gustave, 967, 969.
 Vaihinger, Hans, 1023.
 Vaillat, Léandre, 749.
 Valente, G., 1018.
 Fausto, 1018.
 Valentini, Giovanni, 556.
 Valentini, Giuseppe, 504.
 Concerti grossi op. VII, 504.
 Valéry, Paul, 22, 37, 743, 750.
 Valois, dinastia, 242, 259.
 Van, Gilles de, 915, 921.
 Van den Boogaard, Nico H. J., 143, 150.
 Van der Straeten, Edmond, 204, 224.
 Van der Werf, Hendrik, 135, 137, 148, 151, 194, 200.
 Van Dijk, Stephen Joseph Peter, 49, 67.
 Vanni di Piero, 165.
 Van Orden, Kate, 252, 259, 261, 266.
 Varanini, Giorgio, 174.
 Varèse, Edgar, 1015.
 Varney, Louis, 985.
 Coquelicot, 985.
 Fanfan la tulipe, 985.
 Le Chien du régiment, 985.
 Les Mousquetaires au couvent, 985.
 Varon, Casimir, 753, 754.
 Vasari, Giorgio, 26.
 Vattimo, Gianni, XII, LVIII.
 Vecchi, Giuseppe, 115, 117.
 Vecchione, Bernard, 797, 802.
 Vedel', Artemij, 89.
 Vegio, Maffeo, 166.
 Velimirovic, Milos, 93.
 Velkovska, Elena, 73, 92.
 Vendramin, famiglia, 394, 407.
 Vendramin, Paolo, 396.
 Vendrix, Philippe, 575, 578, 587, 631, 637, 639, 764.
 Verdelot, Philippe, 301-3.
 Verdi, Giuseppe, XLVI, 524, 634, 678, 745, 828, 829, 831, 837, 838, 840-42, 876, 894, 896, 904, 907, 910-13, 915-17, 922, 923, 926-29, 931-34, 937-49, 952-58, 963, 968, 1013, 1014, 1084, 1088, 1089.
 Aida, 911, 912, 916, 922, 934, 944.
 Don Carlos, 634, 837, 934, 968.
 Ernani, 905, 916, 927, 949.
 Falstaff, 634, 917, 946, 1084.
 La forza del destino, 940, 941, 943.
 I Due Foscari, 895.
 Il corsaro, 927.
 I Lombardi alla prima crociata, 916, 927, 952, 968.
 Il trovatore, 905, 906, 910, 931.
 Jerusalem, 927, 928, 953, 968.
 La battaglia di Legnano, 927.
 Les Vêpres siciliennes, 931, 932, 953, 968.
 Luisa Miller, 928.
 Macbeth, 633, 913, 954.
 Messa da Requiem, 828, 830, 838, 840, 842.
 Nabucco, 906, 916, 927.
 Otello, 910, 911, 913, 934, 1084.
 Pater noster, 830.
 Rigoletto, 633, 904, 906, 907, 913, 944-47.
 Simon Boccanegra, 911, 916, 941.
 Stiffelio, 933.
 Tosca, 913.
 Traviata, 876, 896, 911, 928, 931, 933, 942.
 Un ballo in maschera, 634, 738, 911, 933, 963.
 Vergerio, Pier Paolo, 166.
 Verhulst, Johannes, 833.
 Verlaine, Paul, 31, 37, 1081, 1091.
 Vernoy de Saint-Georges, Jules-Henri, 969.
 Véron, Louis, 961, 973.
 Vessella, Alessandro, 497.
 Veyne, Paul, XX, XXX, XXXX, XI, XLVII, LI, XLVIII.
 Viadana, Ludovico da, 290, 292, 556.
 Canzon francese, 292, 293.
 Cento concerti ecclesiastici, 290, 292, 556.
 Viallaneix, Paul, 763.
 Viardot-García, Pauline, 971.
 Viatte, Auguste, 623.
 Vicentino, Nicola, 332, 340, 467, 478.

- Vickers, Brian, 336, 340.
 Vico, Giambattista, 655.
 Victoria, Tomás Luis de, 237.
 Vidal, Raimon, 133, 151.
 Vieuxtemps, Henri, 812.
 Viganò, Onorato, 652.
 Viganò, Salvatore, 739-41.
 Prometeo, 740.
 Vignal, Marc, xv, xxix.
 Villey, Pierre, 266.
 Villiers de l'Isle-Adam, 1091.
 Villoteau, Guillaume-André, 595, 605.
 Vinay, Gianfranco, xxxviii, lviii, 624.
 Vinci, Leonardo, 509, 654.
 Didone abbandonata, 654.
 Strofe re di Persia, 654.
 Viola, Luisa, 918.
 Viotti, Giovanni Battista, 484, 612.
 Virgilio Marone, Publio, 111.
 Vischer, Friedrich Theodor, 827, 1083.
 Visconti, Ermes, 633.
 Vitali, Carlo, xxvii.
 Vitali, Giovanni Battista, 438, 439.
 Capriccio detto Il Molza, 438.
 Opus V, 438.
 Vitaliano, papa, santo, 49.
 Vitelli, Vitellozzo, 350.
 Vitet, Ludovic, 28.
 Vitruvio Pollione, 611, 624.
 Vitry, Philippe de, 144, 193, 206, 209, 217, 277.
 Adesto Sancta Trinitas, 277.
 Tribum quae non abhorruit, 277.
 Vittoria, regina d'Inghilterra, 1010.
 Vivaldi, Antonio, 502, 504-9, 516, 518, 519, 558, 578, 684, 685, 694, 717.
 Cimento dell'armonia e dell'invenzione op. VIII, 504.
 Le quattro stagioni, 507.
 Concerto RV 558, 507.
 Concerto RV 585, 508.
 Concerto con violino principale e altro violino per eco in lontano RV 552, 507.
 Concerto funebre RV 579, 507.
 Concerto per Sua Altezza Reale di Sassonia RV 576, 507.
 Farnace, 508.
 Juditha triumphans, 508.
 La Stravaganza op. IV, 504.
 L'estro armonico op. III, 504, 505, 508.
 Vives, José, 63.
 Viviani, Vittorio, 657.
 Vladimiro I, il Santo, 86.
 Vogel, Cyrille, 51, 67, 97, 117.
 Vogel, Martin, 1071, 1097.
 Vogler, Georg Joseph, 618.
 Vogt, Mauritius, 451, 453, 454.
 Voltaire, François-Marie Arouet de, 26, 37, 611, 650.
 Volterra, Vittorio, 315.
 Vopelius, Gottfried, 561.
 Voss, Egon, 1098.
 Vossler, Karl, 6.
 Vryonis, Speros jr, 93.
 Vulpius, Melchior, 562.
 Wachinger, Burghart, 340.
 Wackenroder, Wilhelm Heinrich, 782, 826, 827, 847.
 Waesberghe, Joseph Smits van, 129.
 Wagner, Ann, 750.
 Wagner, Cosima, 939, 1070, 1071, 1097.
 Wagner, Peter, 240, 561, 567.
 Wagner, Richard, xxxii, xlvi, l, lmi, liv, 29, 30, 226, 522-24, 620, 635, 636, 640, 660, 678, 703, 761, 767, 773, 776, 778, 781, 793, 795, 826, 827, 835-37, 839, 843, 847, 867-869, 875, 915, 922-26, 928-31, 934, 936, 939, 956-58, 963, 1012-14, 1019, 1053-59, 1064-85, 1087-94, 1096, 1097.
 Das Liebesmahl der Apostel, 839.
 Das Liebesverbot, 635, 1065, 1066.
 Der fliegende Holländer, 635, 636, 922, 924, 930, 1065, 1068, 1076, 1087.
 Der Ring des Nibelungen (Tetralogia), 635, 929, 930, 1014, 1065-70, 1072-74, 1078, 1081, 1088, 1089.
 Das Rheingold, 929, 931, 1065, 1068, 1069, 1073, 1090.
 Die Walküre, 928, 929, 1065, 1067, 1069.
 Götterdämmerung, liv, 929, 1065, 1066, 1069, 1071, 1073, 1080, 1083, 1085, 1089.
 Siegfried, 929, 1065, 1068-70, 1083, 1085.
 Die Feen, 635, 1065.
 Die Meistersinger von Nürnberg, 635, 636, 934, 1065, 1066, 1072, 1074, 1078.
 Eine Faust-Ouvertüre, 1012, 1020.
 Lohengrin, 522, 635, 791, 837, 842, 925, 930, 1065, 1068, 1076, 1079, 1083.
 Parsifal, 843, 934, 1013, 1065, 1066, 1068, 1070, 1072-74, 1078, 1085, 1088-91.
 Rienzi, 635, 925, 1065, 1066, 1076.
 Sieben Kompositionen zu Goethes Faust, 1012, 1019.
 Siegfried-Idyll, 1065.
 Tannhäuser, 761, 890, 922, 924, 925, 1065, 1066, 1068, 1076, 1077, 1081-83, 1087, 1089, 1090.
 Tristan und Isolde, l, lmi, 636, 791, 875, 929, 1051, 1058, 1065-68, 1070-74, 1083, 1085, 1087, 1091.

- Wesendonck-Lieder* (5 poemi), 867, 1065.
Träume, 867, 868.
 Wagner, Siegfried, 1089.
An allem ist Hütchen Schuld, 1089.
Der Bärenhäuter, 1089.
 Wagner, Wieland, 1078.
 Waidelich, Till Gerrit, 854, 872.
 Wailly, Jules de, 973.
 Wailly, Léon de, 973.
 Wainwright, Jonathan P., 379.
 Walas, Teresa, 1031.
 Waldberg, Heinrich von, 990.
 Waldmüller, Ferdinand, 1020.
Faust. Ballet fantastique op. 79, 1020.
 Walker, Alan, 809, 811, 815, 817, 825.
 Walker, Daniel P., 297, 315, 340, 514, 527.
 Walker, Paul, 539, 550.
 Walker, Thomas, 404-6, 415.
 Wallner, Bertha Antonia, 278, 295.
 Walls, Peter, 372, 375, 379.
 Walsh, Thomas Joseph, 632, 640, 975.
 Walter, Ignaz, 1009, 1018.
Doktor Faust, 1009, 1018.
 Walter, Johann, 343, 344, 562-64.
 Walter, Michael, 637.
 Walther, Johann Gottfried, 450, 451, 453, 532, 544, 551.
 Wapnewski, Peter, 1000, 1063.
 Ware, A. Kallistos, 81, 92.
 Warren, Charles, 219, 224.
 Wartenberg, Thomas, 804, 805, 825.
 Wason, Robert Wesley, 474, 478.
 Wasselin, Christian, 799.
 Wathey, Andrew, 147, 149, 206, 208, 223, 224.
 Watson, Thomas, 366.
Italian Madrigals Englished, 366.
 Webbe, Samuel, 484.
 Weber, Carl Maria von, 521, 635, 662, 726, 727, 782, 783, 787, 788, 815, 879, 923, 924, 960, 967, 1009-11, 1013, 1065, 1073.
Aufforderung zum Tanz, 879.
Die drei Pintos, 967.
Euryanthe, 967.
Freischütz, 635, 662, 923, 1010, 1011.
Grande ouverture à plusieurs instruments, 788.
Konzertstück, 727, 787.
Peter Schmolli und seine Nachbarn, 788.
Sonates, 727.
 Weber, Gottfried, 839, 847.
 Weber, Max, xxxv, xxxvi, xliii, lviii, 1098-1101.
 Weber, William, 818, 821, 825, 1072, 1077, 1095, 1096, 1098.
 Webern, Anton, 525.
Sei pezziper orchestra op. 6, 525.
 Webster, James, 681, 697, 712.
 Weckmann, Matthias, 565.
 Weelkes, Thomas, 366.
 Wegman, Rob C., 232, 233, 235, 241.
 Weiner, Marc A., 1074, 1098.
 Weingartner, Felix, 1061.
 Weishaupt, Adam, 614.
 Weiss, Günther, 1031.
 Weiss, Otto, lvii.
 Weiss, Piero, 424, 429, 629, 633, 640.
 Weiße, Christian Felix, 977.
 Weissman, Ronald, 265.
 Welker, Lorenz, 269, 271, 281, 295.
 Weller, Philip, 216, 224.
 Wellesz, Egon, 77, 85, 93.
 Werckmeister, Andreas, 458, 544, 546, 551.
 Werner, Eric, 834, 847.
 Werner, Heinrich, 1064.
 Werstowsky, Alexis, 1019.
Pan Twardowski, 1019.
 Wert, Giaches de, 309, 311, 326, 331, 382.
Giunto alla tomba, 331.
 Wesendonck, Mathilde, lmi, 867, 869, 1059.
 West, Moritz, 990.
 Westport, Ben Arnold, 822.
 Westrup, Jack, 428, 513.
 White, Hayden, xxxix, xl, lviii.
 Whitwell, David, 497, 764.
 Whythorne, Thomas, 363, 379.
 Widmaier, Tobias, 880, 885, 887, 891.
 Widukind di Korwei, 1027.
 Wieck, Clara, vedi Schumann, Clara.
 Wieck, Friedrich, 885.
 Wienholz, Margrit, 750.
 Wiesend, Reinhard, 429.
 Wilbye, John, 366, 719.
 Wild, Nicole, 639, 764, 975, 1095.
 Wilhelmus Hirsauensis, 123.
 Wilkins, Nigel, 148, 150.
 Willaert, Adrian, 236, 286, 301, 303, 307, 318, 329-31.
Aspro core e selvaggio, 329.
Musica nova, 303.
 Williams, Bernard, 624, 636.
 Williams, Edward V., 83, 93.
 Williams, Hermine Weigel, 679.
 Williams, Peter, 549.
 Williams, Scan, xxviii.
 Williamson, Magnus, 362, 379.
 Willner, Alfred M., 991.
 Wilson, Blake McDowell, 340.
 Wilson, John, 370.
 Wimsatt, James I., 149.
 Wimsatt, William Kurtz, xxxv, lviii.
 Winckelmann, Johann Joachim, 6.
 Winemiller, John T., 543, 551.

- Winter, Peter von, 617-19.
 Winter, Robert, 776, 780, 874, 893.
 Wiora, Walter, 1027, 1031.
 Wisner, Johannes, 231.
 Witt, Franz Xaver, 494.
 Witzleben, J. Lawrence, xxviii.
 Wöhlke, Franz, 623.
 Wolf, Eugene K., 199, 513.
 Wolf, Hugo, 710, 869, 1055, 1064.
 Peregrina Lieder, 869, 870.
 Peregrina I, 870.
 Peregrina II, 869, 870.
 Quartetto per archi in re minore, 710.
 Wolff, Christoph, 538, 547, 551, 564, 566, 568, 1014.
 Wölfl, Josef, 814.
 Wolzogen, Hans von, 1070, 1081, 1098.
 Wood, Anthony, 371.
 Wood, Elizabeth, xlii, lv.
 Wood, Melusine, 750.
 Woodfill, Walter L., 363, 370, 379.
 Wordsworth, William, li.
 Wranitzky, Paul, 619.
 Wren, Christopher, 611.
 Wright, Craig, 185, 200, 219, 224, 233, 241.
 Wrightson, James, 364, 379.
 Wybrew, Hugh, 81, 93.

 Ximenes de Cisneros, Francisco, 53.

 Yandell, Cathy M., 266.
 Yates, Frances A., 261, 266, 623.
 Yonge, Nicholas, 366.
 Musica transalpina, 366.
 Young, Karl, 95, 96, 107, 111, 112, 117.
 Young, Percy M., 564, 568.
 Yudkin, Jeremy, 200.
 Yvain, Maurice, 985.

 Zaccaria (Zachara) da Teramo, Antonio, 229.
 Zacconi, Lodovico, 432, 446, 467, 478.
 Zacharias Chanantis (Mir Cembil), 84.
 Zachow, Friedrich Wilhelm, 530, 532-36, 548.

 Zajc, G. von, 1019.
 Twardowski (Faust), 1019.
 Zajc (o Zeit), Ivan, 986.
 Zak, Sabine, 267, 295.
 Zaleski, W., 1026, 1031.
 Zamminer, Frieder, 478.
 Zani, Matteo, 442.
 Zanoncelli, Luisa, 340.
 Zardin, Danilo, 176.
 Zarlino, Gioseffo, 298, 303, 318, 329, 340, 447, 464-67, 469, 473, 478, 613.
 Zaslav, Neal, 513.
 Zavadini, Guido, 926, 936.
 Zdanov, Andrej Aleksandrovič, 35.
 Zell, Friedrich, 987-89.
 Zeller, Carl, 990.
 Der Obersteiger, 990.
 Der Vogelhändler, 990.
 Zelter, Karl Friedrich, 617, 848, 849, 855, 859, 860.
 Zemlinsky, Alexander, 991, 1053.
 Zenck, Hermann, 623.
 Zeno, Apostolo, 426, 628, 629, 653, 662, 663, 834.
 Ziani, Pietro Andrea, 413.
 Ziegenhagen, Franz Heinrich, 618.
 Ziehrer, Carl Michael, 990.
 Der Fremdeführer, 990.
 Der Landstreicher, 990.
 Ziino, Agostino, 155, 170, 173, 176.
 Zimmerman, Susan, 265.
 Zoilo, Annibale, 352.
 Zola, Émile, 1088.
 Zöllner, Heinrich, 1014, 1019.
 Faust, 1014, 1019.
 Zomparelli, Elena, 176.
 Zoppelli, Luca, 627, 640, 898, 921.
 Zuckermann, Elliott, 1085, 1098.
 Zumsteeg, Johann Rudolf, 617, 848, 854, 865, 866.
 Des Pfarrers Tochter von Taubenhain, 865.
 Župan, J., 1028.
 Zwingli, Huldreich, 345.