

Il melodramma e i suoi libretti: un educatore dell'immaginario tra borghesia e popolo. Prima parte*

Franco Cambi

1. *Variazioni sull'avventura del melodramma*

Il melodramma nasce, come frutto estremo della cultura rinascimentale, al crocevia di molte arti (gesto, musica, azione scenica, canto, testo letterario, scenografia) in uno spazio «incantato» (quello illusorio e duplicante del teatro) che vede intensificata (attraverso l'enfaticizzazione musicale) la relazione proiettivo-catartica tra pubblico e scena. Attraverso la sua «testualità multipla», come è stata definita, crea prospettive dell'immaginario intense, potentemente evocatrici. Il teatro in musica è un frutto tardivo, colto e cortigiano, che intorno alla parola cantata/musicata produce una specie di teatro-al-quadrato, in quanto potenziato nella sua capacità evocativa e paradigmatica, quindi anche più coinvolgente a livello psicologico-emotivo (oltre che culturale e fruitivo) per i forti richiami che esprime alle dinamiche delle passioni. Anzi, se volessimo un po' audacemente (ma è stato fatto) assegnare una specie di oggetto formale al teatro in musica, così come si è venuto sviluppando dal Seicento in poi, dovremmo far ricorso proprio al tema della passione, che è un po' il *Leitmotiv* o la struttura generativa, il centro-motore di quella macchina complessa che è appunto il melodramma. Infatti, erede del teatro in prosa, il melodramma *canta* eventi/situazioni/avventure umane sentite e vissute, e proprio attraverso la centralità della «voce cantata» imprime a tali eventi/ecc. un *pathos* di emotività e di partecipazione che si delinea nettamente in un rivivere-delle-passioni (degli stati d'animo, dei conflitti, delle dinamiche del «cuore umano») a scapito delle idee, delle teorizzazioni che il teatro parlato lasciava più o meno ampiamente dispiegarsi (come accadeva nella tragedia greca con l'intervento del coro o nel teatro di Shakespeare o di Calderon con i loro passaggi «metafisici»). Ma le passioni, cantandole, facendole aderire a un tessuto linguistico musicale, alle leggi della melodia e all'armonia, vengono messe-in-forma: dotate di struttura quasi-oggettiva, allontanate dal soggetto *patiens*, e contemplate. E proprio in questa ambiguità tra passione vissuta (o ri-vissuta) e trascesa (o contemplata) si gioca il fascino sottile e complesso del melodramma, il suo equilibrio precario, situato sul crinale sfuggente che

* La seconda parte del saggio uscirà nel prossimo numero della rivista (con la bibliografia di riferimento di entrambe le parti).

passa tra «forma» e «vita», tra passione vera ed eco-della-passione, tra partecipazione e distacco.

Intorno a questo nucleo-di-identità la storia del melodramma ha intessuto tutta una serie di variazioni che vanno dalla «deviazione» belcantistica (che è poi un linguaggio-dentro-un-linguaggio, una sorta di «metalinguaggio» della pura forma «canto», che si attua nella cosiddetta fioritura) alla «restaurazione» gluckiana, dal *Singspiel* al *Grand-Opéra*, dal *vaudeville* al dramma musicale, passando per il modello di riattivazione romantica attuata, con diversi stili, da Bellini, da Donizetti e da Verdi, da von Weber o da Wagner, ma anche da Mussorski e da Massenet, fino a toccare gli esiti di dissoluzione (apparente o reale che sia) di uno Schönberg e di uno Stravinsky. Centrale in questa variazione di modelli è stata la tappa segnata dal Romanticismo, che attua una svolta decisiva: amplia la struttura del melodramma potenziandone la partitura musicale di orchestra (es. i «concertati»), articolando di più e secondo nuovi modelli le linee del canto (via via rese più fluide, più legate al ruolo-guida dell'orchestra), aprendo i temi delle passioni ai conflitti di idee, agli ideali filosofici, sociali e politici. Il Rossini del *Tell* e il Beethoven del *Fidelio*, il teatro di Verdi e di Wagner, quello di Mussorski ecc. sono i testimoni di questa svolta radicale, che rinnova profondamente il melodramma e ne potenzia il suo ruolo «educativo», in quanto pone in primo piano la contestualità delle passioni e dei loro conflitti, la presa di coscienza del loro significato etico e sociale, la presenza diffusa delle ideologie e dei loro contrasti in ogni evento umano, la tensione ideale che il dramma musicale può partecipare alla coscienza dello spettatore. Forse è proprio in Wagner che questa dimensione educativa si fa del tutto esplicita: l'opera e il suo ascolto divengono una cerimonia. Un'iniziazione al coglimento/rivelazione delle strutture-ultime dell'esperienza, che va compiuta in uno spazio *ad hoc*, in un teatro che già nelle sue strutture guidi a un certo tipo di ascolto (concentrato ecc.), in tempi non frettolosi, immergendosi in opere cicliche, in cui fortissima sia la coesione, anzi la fusione tra testo letterario, canto e musica. Anche in Verdi, nel suo *pathos* risorgimentale e nella sua teatralità dinamica e intensa, ricca di sfondi ambientali e storici, è contenuta una forte connotazione educativa, ma Wagner resta il caso veramente esemplare. Ciò accade, anche e soprattutto, perché col Romanticismo è mutato il pubblico del teatro d'opera. Sono le borghesie nazionali che ora si «educano» a teatro, che sorreggono le strutture economiche dell'opera, che aprono su di essa dibattiti di poetica e d'ideologia, che scoprono nello spazio del teatro musicale un luogo di affermazione dei propri valori e della propria identità (legata al conflitto tra individuo e norme etico-sociali, al problema del potere e della libertà). E il mutamento del pubblico fa mutare anche la destinazione del melodramma: dalla pura (e sola) fruizione, dal puro evento teatrale, si passa al suo uso educativo, a una partecipazione collettiva e a un esercizio di autocoscienza di classe e, in embrione, «di massa».

In tal modo quell'ascolto appassionato che era tipico del melodramma, quel rivivere le passioni messe-in-forma, quella contemplazione catartica strettamente connessa al godimento e al gioco, che era stata emblematica del

melodramma di corte, fino a Mozart, viene ri-orientato e ri-strutturato in una prospettiva sociale e politica, viene caricato di significati pubblici e ideologici, si appropria anche di tutte le funzioni che erano state specifiche del teatro drammatico. L'opera esce dai «palazzi incantati» che si era costruita tra Sei e Settecento ed entra in più diretto contatto con la società e con tutti i suoi fermenti, mettendosi sempre più al centro della sua produzione artistica. È questo il periodo di massima espansione del melodramma, della sua massima carica culturale, della sua più incisiva presenza sociale. Ed è proprio la funzione educativa che promuove e manifesta, a un tempo, questa dilatazione sociale e culturale. Sono la sua carica «formativa» (della coscienza privata nella consapevolezza dei suoi conflitti e della coscienza pubblica nella chiarificazione dei suoi traguardi) e l'esercizio effettivo di questa funzione, a livello diffuso (presso le diverse classi sociali, ma egemonizzate dalla borghesia e dalla destinazione universale – almeno a livello culturale – dei suoi messaggi), che impongono di considerare il melodramma come la forma-principe del teatro nell'epoca romantica e uno dei momenti o «luoghi» centrali dell'educazione.

Ma che cosa e come educa il melodramma (romantico)? Educa, ovviamente, l'immaginario: proietta una concezione-del-mondo, fissa personaggi-miti e situazioni-tipo, offre modelli psicologici e vissuti emblematici, dei quali nutrire la fantasia dello spettatore-ascoltatore e involgerla in una rete di «semantemi» (come farà il romanzo, come farà il teatro drammatico e poi il cinema, ma con una più forte stilizzazione/emblemizzazione, che rende il messaggio dell'opera di più immediata ed evidente lettura, più evidenziata/partecipata attraverso il ruolo di sostegno e enfattizzazione svolto dalla musica). E, insieme con l'immaginario educa i sentimenti: crea «figure» ideal-tipiche che trasmettono messaggi forti e univoci (Otello o Violetta in Verdi, Sigfrido o Isotta in Wagner, ad esempio) e scava nelle loro anime, radiografando e proiettando il loro vissuto interiore, le dinamiche delle loro passioni stilizzate. Ideologia e sentimento sono i due versanti di questa educazione attuata dal melodramma, che si collega a due versanti dell'immaginario, quello pubblico e quello privato (socio-culturale l'uno, esistenzial-emozionale l'altro). Vogliamo fare due esempi di questa duplice funzione educativa del melodramma? Per il primo aspetto ricordiamo lo stranoto «viva V.E.R.D.I.» e le battaglie ideologiche che hanno accompagnato la produzione della maturità verdiana: esse ben manifestano l'enucleazione di un messaggio politico dal teatro del Maestro e la sua rispondenza, ma anche «propulsione» (per così dire), rispetto alle attese di una cultura e di una società. Per il secondo si pensi alle pagine flaubertiane in cui Emma Bovary assiste alla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* e al finissimo intreccio tra azione teatrale e psicologia dello spettatore, al ruolo di immaginario sentimentale che l'opera viene a svolgere nella coscienza di una piccolo-borghese, insoddisfatta, frustrata e inquieta, a cui il testo di Flaubert fa esplicito riferimento.

Quanto al *come* educa, il melodramma agisce per diverse vie. E questa è una particolarità che nasce dalla sua identità composita. Educa attraverso il teatro, come luogo di una cerimonia collettiva, iniziatica e socio-politico-

culturale. Educa attraverso il canto-musica-gesto che rende più incisivo, più intimo e vissuto il messaggio (psicologico o sociale-ideale). Educa attraverso il testo, il libretto, che è poi la matrice primaria dell'opera e lo strumento essenziale della sua funzione educativa (anche se niente affatto unica), come abbiamo appena detto.

Il libretto è la matrice primaria per il compositore, ma lo è anche per lo spettatore-ascoltatore. È dalla sua azione di «più modesto romanzo» che viene a delinarsi il messaggio esistenziale, politico, filosofico e quindi la funzione di regolatore-ispiratore dell'immaginario individuale e collettivo che è propria dell'opera. Proprio nell'età romantica, infatti, anche il libretto si rinnova, dopo i fasti raggiunti tra Metastasio, de' Calzabigi e Da Ponte: si fa più articolato, si diversifica e si carica di compiti più complessi; dà vita a personaggi più ricchi e meno astratti, aderendo di più all'identità dello spettatore borghese. E si nutre di messaggi più ambiziosi e più incisivi, più socialmente pregnanti.

È, infatti, il libretto – o meglio alcuni suoi lacerti emblematici – a passare, poi, nel linguaggio corrente, nell'uso quasi-proverbiale, creando un lessico popolare nuovo che testimonia, al tempo stesso, la diffusione del melodramma e dei suoi messaggi e la sua rispondenza nell'immaginario collettivo, quindi un'azione educativa effettivamente realizzata. Un esempio: il giornalista-scrittore Carlo Collodi fa largo uso nei suoi «pezzi» giornalistici di questo tipo di lacerti linguistici e li diffonde a piene mani, come ha rilevato Guarducci, ben testimoniando la fusione avvenuta tra immaginario collettivo e modelli operistici, nell'autore e nel lettore. E questo fronte di ricerca sarebbe da approfondire, proprio nell'ambito del giornalismo, che è un po' il mentore e la spia di una «struttura» dell'immaginario di un determinato momento storico-culturale.

L'opera lirica, quindi, educa. Questo ruolo educativo si fa massimo proprio nell'Ottocento, come già detto, quando il melodramma profondamente si rinnova. Educa la «mente» e il «cuore», l'ideologia e i sentimenti. È un'educazione che si dirige all'immaginario e largamente lo nutre. E quest'opera educativa è socialmente diffusa. Il melodramma, nel secolo XIX, è stato uno dei grandi educatori dell'immaginario, una di quelle vie di educazione informale o parallela che hanno, però, trasformato più in profondità la coscienza collettiva, spingendola verso traguardi di emancipazione dal «mondo tradizionale» e di acquisizione di una coscienza moderna, più consapevole della propria autonomia, dei propri conflitti (interni ed esterni) e degli stessi compiti collettivi. Questa funzione «emancipativa» dell'opera lirica fu esemplificata con acume da Ragionieri, quando sottolineò i mutamenti avvenuti nell'onomastica popolare italiana nel secondo Ottocento, ai quali dette una spinta decisiva e offrì un serbatoio di indicazioni, accanto alle ideologie anarchico-socialiste, proprio la tradizione del melodramma. Da lì vennero le Aide e le Abigaille, ma anche gli Jago e gli Otello, che si opponevano nettamente all'onomastica cristiana.

Ma in questa diffusione e crescita di incisività (individuale e sociale) del melodramma e/o opera lirica l'azione-base viene svolta dai libretti, che offrono le situazioni di cui l'immaginario si nutre, elaborano testi che «sostengono» la musica, che possono esser memorizzati più facilmente proprio attra-

verso la simbiosi con la musica, infatti, se pure «l'opera, al di là di ricezioni esclusivamente musicali o più superficialmente sceniche, è fenomeno prima di tutto e complessivamente teatrale» (come è stato detto), i libretti costituiscono la griglia su cui si costruisce l'edificio del melodramma, il grado-zero della sua identità, e, cosa per noi molto importante, sono il veicolo primario della sua diffusione e quindi della sua azione educativa, anche se poi, nella fruizione, è nella azione teatrale sorretta e spinta dal tessuto musicale e vocale che viene a collocarsi il baricentro. In breve: per un discorso di sociologia dell'opera, più che di estetica del melodramma, o di storia delle poetiche o di fenomenologia della fruizione il punto di partenza (se non d'arrivo) non può che essere il libretto, poiché è attraverso di esso (le sue azioni, il suo linguaggio) che la magia dell'opera si diffonde e si alimenta nell'immaginario collettivo. Il «sostegno» si fa così «risultato»? Niente affatto. Si tratta solo di ricordare che tale veicolo non solo è indispensabile, ma anche funzionale ed efficace, per l'opera e per l'immaginario.

2. *Da «Casta Diva» a «Tutto nel mondo è burla». Sull'identità del libretto nell'Ottocento romantico italiano.*

Dopo le ricerche, a loro modo pioneristiche, di un Rolandi o di un Della Corte, negli ultimi due decenni e oltre si è robustamente sviluppato un filone di indagine critico-letteraria e musical-teatrale intorno ai libretti d'opera. Un campo che sta crescendo e che va specializzandosi attraverso studi d'insieme o ricognizioni più minute, attraverso sondaggi filologici o indagini strutturali o genealogie storico-culturali. Un campo in cui, inoltre, sono già stati fissati alcuni punti fermi, quali la complessità tipica del libretto (legata anche alla struttura articolata propria dell'opera lirica), il quale deve rispondere a esigenze diverse (letterarie, musicali, teatrali, di pubblico ecc.), la sua dipendenza da e/o intreccio con la tragedia e la commedia, il dramma moderno o il romanzo, poiché è da e attraverso questi modelli che il libretto viene costituendosi, quasi fosse una specie di dramma o romanzo al quadrato (elementarizzato, ma anche, per ciò stesso, esaltato e potenziato), la vicinanza al pubblico, ai suoi gusti e alle mode – letterarie, musicali, «filosofiche» – che lo influenzano e vengono anche a costituirlo come tale ecc. Il lavoro svolto è stato, in poco più di due o tre decenni, veramente ricco ed esemplare. Si è abbozzata una storia complessiva del libretto con Smith, con Bragaglia e con Cassi Ramelli, si è indagato più a fondo il libretto romantico, con i contributi di Arruga, di Portinari, della Cella; si è affrontata in modo più attento la librettistica verdiana con Baldacci e Lavagetto; si sono studiati alcuni modelli di libretto da Metastasio a Puccini, come ha fatto la Goldin; si sono ricostruite più attentamente le fisionomie di alcuni librettisti come Da Ponte, Romani o Boito; si sono indagati i modelli letterari di questo teatro in musica, specialmente di quello romantico, attraverso Schiller e Alfieri, Hugo e Shakespeare; si sono fissate le genealogie letterarie di alcuni testi operistici, come ha fatto Questi per il *Ratto del serraglio*; si è ricostruita la «problematica del linguaggio melodrammatico», come ha

fatto Bentivogli; si è attuata una rilettura tematica dei libretti, come ha fatto Paduano per il «disagio amoroso» etc. È stato un lavoro veramente imponente che ha, finalmente, riaffermato il libretto come un oggetto culturale di tutto rispetto, né inferiore, né marginale, ne ha fissate alcune coordinate di specificità, strutturali e ideologiche, e ha permesso anche di «aiutare a chiarire la fisionomia del pubblico, dei destinatari a cui viene rivolto quel messaggio e con quel codice», come ricordava Lavagetto (Lavagetto, 1979, p. 18), quale è quello del melodramma.

Due, però, sono gli aspetti che vogliamo, in particolare, qui sottolineare in questo fermento di ricerca. 1) L'attenzione rivolta al rinnovamento attuato, nella concezione dell'opera lirica e del libretto, nell'epoca romantica. 2) Le nuove strutture che il libretto viene assumendo, formali lì, ma soprattutto ideologiche, legate al tipo di messaggio che esso viene a trasmettere attraverso la revisione e il rinnovamento del codice letterario e teatrale.

Il libretto romantico si orienta verso nuovi modelli teatrali, da Alfieri a Schiller, da Hugo a Shakespeare, potenzia gli aspetti più propriamente drammatici del testo teatrale, introduce nuovi soggetti drammatici (il coro, il popolo ecc.), dà spazio a nuove passioni, come quelle politiche e civili, allarga il registro dei sentimenti, crea nuovi *topoi* espressivi, come le arie della pazzia, le arie del sonnambulismo ecc. dà rilievo ai personaggi attraverso uno scavo psicologico. Entrano in scena nuovi «attori» (il bandito, la traviata, il buffone-deforme) e nuove situazioni, che eccedono i confini delle *tragédie classique* e il suo connotato morale, che aveva dominato le scene dell'opera da Gluck a Rossini. «Il melodramma riprese questa esaltazione delle passioni rendendole umane; umane e, con l'introduzione di mezzi e attitudini del melodramma romantico francese, esageratamente umane, come nell'opera seria erano state esageratamente ideali», scrive Smith (Smith, 1981, p. 181). Si apre una «spudorata teatralità» che dà spazio a nuovi soggetti: «il nevrotico, il morboso deviante – e principalmente, il puro folle – diventarono una parte integrale delle scene operistiche» (*ibidem*). E ancora: l'opera lirica viene differenziandosi sempre più per aree nazionali (l'Italia = melodramma; Francia = *Grand Opéra* e *vaudeville*; Germania = *Singspiel* e *Musikdrama*; Russia = melodramma epico), e ruota intorno a quei caratteri che già Mazzini nella sua *Filosofia della musica* indicava come propri dell'opera romantica. Ovvero: la storicità dell'azione, l'alchimia di tutte le passioni, la lotta tra il bene e il male, la funzione centrale del coro, lo stretto rapporto tra poesia e musica, l'importanza/prevalenza del «recitativo».

Schematizzando un po', possiamo indicare gli aspetti innovatori del melodramma romantico e in particolare dei suoi libretti in quattro elementi: 1) l'affermarsi dei temi civili, politici e ideologici come uno dei centri del nuovo dramma in musica; si mettono in scena oppressioni di popoli, rivolte, sedute di Consigli e scontri tra poteri – come quello tra Re e Inquisitore nel *Don Carlos* verdiano –, impeti nazionalistici e ideali di libertà – basti pensare al *Guglielmo Tell* o al *Fidelio* –; 2) la teatralità, che si fa più intensa e dinamica, più serrata e concitata, talvolta più macchinosa, ma anche più appassionata,

vitale, coinvolgente, allargando le aree del conflitto passionale da quelle private e amorose, a quelle politiche, sociali e ideali e introducendo una rosa di nuovi temi-dominanti: quello della morte, quello dell'odio, quello dell'*amour-passion* ecc.; il melodramma assorbe questa intensificazione delle passioni del romanzo e del dramma e la porta alla massima esaltazione, alla forma più pura e esemplare – e tutto il teatro di Verdi è, su questo piano, veramente emblematico, nella sua identità strutturale e nel suo sviluppo diacronico; 3) il nuovo linguaggio operistico che si afferma attraverso l'abbandono, graduale ma sempre più esplicito dei codici aulici e classicistici, per aprirsi a soluzioni più immaginose, a procedure – lessicali e sintattiche – meno aristocratiche e astratte; dando vita sì a nuovi codici, ma che saranno, ben preso, abbandonati per raggiungere un parlato-poetico che ha rotto ogni formalismo pre-costituito (anche in questo caso Verdi insegna, col suo procedere attraverso la «parola scenica» verso il «dramma musicale», ma lo stesso Wagner è, per questo aspetto, esemplare); 4) la stretta e reciproca funzionalità tra parola e musica, per cui la musica esalta, rimodella, dilata la parola, imponendovi un'addizione semantica, ma funzionale, e quindi la parola, a sua volta, modella la musica, la vincola e la corrobora, le impone il senso: in tale simbiosi si crea – al suo minimo grado – un linguaggio nuovo, intensissimo ed esaltato, vibrante e appassionato: così, però, il libretto non è più solo un pretesto o un canovaccio, un proto-testo, uno schema d'azione e una griglia di situazioni, è il punto-focale della stessa musica, il suo nucleo genetico, anche se poi la costruzione musicale va oltre il dato e, nel prodotto finito, viene a condizionarlo, quasi a bruciarlo nelle sue fiammate sonore; ancora Verdi e Wagner sono esemplari: il loro rapporto col libretto fu prioritario e intensamente critico, a testimoniare, appunto, la sua funzione genetica.

Proprio il melodramma italiano manifesta nettamente questa evoluzione tematica e strutturale del libretto. Più della tradizione operistica francese, che ruota intorno al *Grand Opéra*, saturo ancora di teatralità sei-settecentesca, lulliana, macchinosa e tipizzante, articolata su scene chiuse o quadri, dominata dalle figure di Scribe e di Meyerbeer e ispirata soprattutto ai temi dell'amore e del religioso, che si sviluppa secondo ben precise caratteristiche ricorrenti, le quali vanno dall'«intreccio ad azione ritardata» al *suspense*, dall'«equivoco» alla specificità e autonomia di ogni atto. Più dell'opera tedesca, ancora nutrita dalla tradizione del *Singspiel*, ma aperta, già con *Der Freischütz* di von Weber, agli elementi del soprannaturale, del passato arcaico, del misticismo romantico, che manifesta minore autonomia rispetto alla cultura letteraria e filosofica, una minore specificazione dinamica all'interno del «genere», salvo il caso-Wagner, ovviamente, che è, però, anche un po' la sintesi di questa identità nazionale dell'opera e che ne fissa i canoni fondamentali, fino a Schönberg, e deviandovi solo (o soprattutto) con von Hoffmannsthal o con Berg. In Italia, infatti, il melodramma e il suo libretto si aprono, nel corso dell'Ottocento, a una serie assai intensa di trasformazioni, che ruota intorno alla «rottura» instaurata dal romanticismo. Si chiude la tradizione settecentesca che da Metastasio a Calzabigi, da Goldoni a Casti, a Da Ponte, era arrivata, con qual-

che variante e con qualche integrazione, fino a Sterbini e a Rossi, librettisti di Rossini, del Rossini-buffo e del Rossini-serio. Nel «paese del melodramma» l'opera lirica vive la sua ultima più intensa avventura, da Bellini a Puccini, passando per Donizetti, Verdi, Ponchielli ecc., prima del «tramonto» nel Novecento, siglato dall'esaurirsi di un linguaggio, reso palpabile dalla carriera operistica di uno Stravinsky o dalla riduzione del suo linguaggio operato da Brecht e Weill, in regressione verso la canzone o lo schema del *vaudeville*. Non solo: nell'Italia dell'Ottocento l'opera si fa teatro nazionale, forma artistica dominante e diffusa, popolare. Si impone al centro della cultura del secolo, facendo sentire la sua presenza nella letteratura (con la quale vive un'intensa simbiosi), nella pittura (col suo *pathos* melodrammatico), nella politica (come strumento atto a creare un'opinione pubblica), perfino nella filosofia (si pensi a Mazzini). Il melodramma è la forma d'arte veramente nazionale nell'Italia ottocentesca, la sua voce culturale più creativa e più autoctona, il linguaggio artistico che le assegna ancora una *leadership* europea.

L'evoluzione del libretto nell'opera italiana dell'Ottocento può essere adeguatamente colta attraverso il confronto fra tre figure di librettista veramente esemplari e attraverso l'analisi delle strutture del loro linguaggio scenico e letterario: Romani, il neoclassico-romantico, Piave il romantico-risorgimentale, Boito il tardo-romantico scapigliato. Certamente anche i contributi di un Pepoli o del celebre Cammarano, su su fino al Ghislanzoni, presentano aspetti innovatori e specifici – sia nel lessico sia nella struttura teatrale, a un tempo aulico e romantico il primo, in evoluzione dalle «forme chiuse» ad altre più aperte la seconda, senza contare l'apporto della tradizione metastasiano-goldoniana dei libretti dell'opera buffa, fino al *Don Pasquale* (che chiude un genere) – al mutamento del linguaggio melodrammatico ottocentesco; svolgendo un ruolo che è stato significativo, anche se non proprio centrale. Invece i tre autori sopra ricordati hanno assunto un po' la funzione di emblemi nella trasformazione ottocentesca del libretto d'opera in Italia. Per la loro coerenza e originalità. Nella successione dei tre modelli di libretto bene si mostra il processo intenso e fortemente innovativo che il libretto compie nell'opera italiana: l'aprirsi sempre più a un linguaggio esclusivamente teatrale e drammatico e l'organizzarsi intorno a una flessibilità e libertà interna sempre maggiore, pur sviluppando questo processo dentro la tradizione del genere. Aggregandola però sempre più intorno al proprio *telos*: il dramma e la dinamica delle passioni (e la loro dialettica) che lo sostiene. Il melodramma esalta, anche per quel che riguarda il libretto, in e attraverso questo processo, il proprio baricentro estetico e formale: viene a dispiegare così la propria struttura più originaria.

Con Felice Romani i personaggi del melodramma si caratterizzano, il ritmo scenico dell'opera si fa più compatto, organico e funzionale. Inoltre Romani fu un vero poeta al servizio della musica. In lui struttura neoclassica del dramma e del verso e «aura» romantica convivono in equilibrio. Pur antiromantico nella poetica, i suoi stessi capolavori, come i libretti di *Norma* e de *La sonnambula*, scritti per Bellini, sono già intrisi di profonde venature romantiche, nel gioco sottile dei sentimenti e nei richiami a una più intensa dialettica

dell'amore, come pure nel porre in scena aspetti dell'irrazionale, nell'«abuso degli affetti truci», nello stesso nuovo codice imposto all'azione teatrale (concertati a fine atto, cabaletta finale). Tipica di Romani è la funzionalità musicale del suo libretto, come pure il suo verso «agile, armonioso, pieno d'inventiva», come è stato detto. Egli fu quindi un conservatore, ma si aprì a nuove linfe, a nuovi fermenti estetici e tematici. Esempio è il testo di *Norma*, che accoglie nel suo nitore neoclassico elementi seneciani e richiami alla libertà: sottili passaggi psicologici e catarsi affidate al sentimento amoroso, aspetti e temi proiettati verso la cultura della *Romantik*. L'uso del recitativo si sostanzia di tensione drammatica, come nel monologo di Norma «Dormono entrambi», di «penetrante duttilità» e con «sofferte aperture cantabili» come ha sottolineato Paduano, dove non c'è «un solo tocco di musica decorativa», come ha rilevato De Paoli. Con Romani muta, poi anche il rapporto col musicista. Il librettista si fa «duttile e intuitivo delle possibilità e intenzioni altrui», stabilisce contatti stretti col compositore e ne segue i consigli e i «*desiderata*». In breve, Romani «mette a punto il nuovo stile melodrammatico», si dirige verso nuovi modelli estranei al teatro classicheggiante, risalendo a Shakespeare o andando verso Scott e Byron, apre il verso a suggestioni nuove, ad esempio manzoniane. Romani non rompe del tutto lo schema della *tragédie lyrique* ma ne rinnova e ne sviluppa il *pathos*, verso nuove frontiere e attraverso nuovi mezzi teatrali e lessicali: è una figura di transizione, ma una figura-chiave del melodramma, sia per i risultati artistici che raggiunge, sia per il ruolo storico che svolge.

Il dopo-Romani non è che lo sviluppo delle premesse romantiche già poste dal Romani stesso. Così avviene in Pepoli e nei suoi *Puritani*, in Gilardoni, in Sacchero e poi in Cammarano, che stabilisce una «nuova sintesi drammatica», fatta di forti tensioni e tipizzazioni, come dimostra in *Roberto Devereux* o in *Lucia di Lammermoor*, ne *La battaglia di Legnano* o in *Trovatore*. Cammarano «era considerato il principe dei librettisti italiani», a cui anche Verdi si rivolgeva con deferenza. I suoi libretti – esemplare è quello del *Trovatore* – restavano ancorati agli schemi tradizionali (recitativi, arie, cabalette, duetti, terzetti ecc.), ma costruivano scene di forte intensità drammatica, scorciate con energia, attraverso un linguaggio pieno di *pathos*, come accade nella grand'aria di Leonora «D'amor sull'ali rosee» o nel duetto finale dell'opera. Si arriva così a Piave, che «nel drammatico muove dal Romani per riferimenti di ritmi e ripetizioni di parole e più dal Cammarano per le citazioni verbali e drammatiche» (si è detto), che fu il librettista preferito di Verdi e che ne interpretò in pieno la nuova concezione drammatica e teatrale: veloce e serrata nella struttura, romantica nel linguaggio e nelle forme, intrisa di conflitti etici e politici, di passioni violente e di idee trascinanti. Il suo modello teatrale è Hugo e i suoi libretti risentono direttamente delle idee espresse nel *Préface* al *Cromwell*. Il suo *Ernani*, il suo *Macbeth*, il suo *Rigoletto* e, soprattutto, la sua *Traviata* sono gli *exempla* massimi del melodramma romantico-risorgimentale, pieno di ritmo, di contrasti, di figure «a tutto tondo», di temi etici e civili. Come pure la sua *Forza del destino*, che riprende in forma italiana il *Grand Opéra*, sarà piena di aspetti sociali e morali, dalla trasgressione all'espiazione, dall'odio al perdo-

no religioso, fusi però in una macchina teatrale complessa e dinamica, senza pause e cadute. Piave è il realizzatore di quel «dramma musicale» che è nelle aspirazioni romantiche e che deve essere un mezzo-principe di educazione delle passioni del popolo. Quindi i suoi libretti indicano – rispetto al Romani – l'avvento di una nuova fase del teatro d'opera, meno aristocratico e più popolare, più aperto alla dinamica elementare delle passioni, ma proprio per questo radicalmente «educatore». Il Piave che lo stesso Verdi apostrofava come un «pover'uomo» in una lettera a Ricordi, è stato a lungo sottovalutato dalla critica, ma a torto. Ormai appare meglio in luce la funzionalità drammatica dei suoi libretti e il suo ruolo storico. Piave accompagna – con Verdi e guidato da Verdi – la trasformazione del libretto romantico in «dramma musicale» organizzato intorno alla «parola scenica». Basta ricordare il suo *Macbeth*, che sempre più ci si rivela, scenicamente e nello stesso linguaggio, un'opera d'innovazione, di rottura e di avvio al tempo stesso, un'opera sperimentale, come è stato detto. Oppure *Rigoletto*, che Verdi stesso riconobbe come uno dei più bei libretti che vi siano e che noi possiamo definire, come ha fatto Baldacci, «il miglior libretto del secolo», in cui anche il triviale viene riscattato in poesia, attraverso un «erompente realismo drammatico».

Boito, invece, porta avanti un programma di rifiuto e oltrepassamento del dramma musicale romantico, a cui pur aveva pagato il suo tributo con *La Gioconda*, e lo attua in due direzioni: attraverso il recupero della lezione tedesca, da Goethe a Wagner, introducendo nel libretto elementi filosofici e metafisici, come avviene in *Mefistofele*, e operando una dissoluzione del linguaggio melodrammatico italiano, come accade con *Otello* e con *Falstaff*. Da un lato, quindi, si gonfia il libretto di significanti più universali (alla Wagner), dall'altro se ne rinnova la forma linguistica, rompendo i pezzi chiusi, allargando i recitativi e i duetti, dando vita a un organismo del tutto nuovo, centrato sulle scene d'insieme e sorretto da un linguaggio ricco e sfumato. Qui il libretto è meno che mai un presupposto o un canovaccio per la musica, fa corpo con essa, vive con essa in strettissime simbiosi. Nasce l'opera post-romantica, il dramma in musica che sarà tipico della parabola Novecentesca dell'opera lirica, fino a Berg. Esempio è il rapporto Verdi-Boito, ben leggibile attraverso i carteggi pubblicati integralmente nel 1978, rapporto di intenso scambio, che opera in due direzioni, ma che vede Boito come un po' la guida teorica verso le nuove frontiere del dramma musicale verdiano. Continue sono le sollecitazioni perché Verdi accolga una più filologica aderenza ai testi originali e perché si faccia consapevole della necessità di un linguaggio operistico più duttile lessicalmente e articolato secondo il dettato del parlato. Aspetti, già verdiani, si dirà, ed è vero; ma Boito li estremizza e li inquadra in «prodotti finiti» (i «libretti») che ne rispecchiano in pieno i lucidi presupposti. *Falstaff* in particolare va tenuto presente, testo che forse oltrepassa le stesse *Allegri comari* di Shakespeare, per organicità scenica e felicità di soluzioni linguistiche.

Quindi il melodramma italiano dell'Ottocento, anche attraverso la sua librettistica, dà vita a un fascio di nuove forme (tralasciando qui) il dramma verista che sarà alla base del lavoro di Mascagni e di Giordano, che meno ci

interessa per il nostro discorso, poiché opera negli spazi teatrali, linguistici e immaginari aperti già dal melodramma ottocentesco, che si alimentano di nuove tematiche e che si dirigono verso un nuovo pubblico. Pubblico borghese e pubblico popolare, che attraverso il teatro d'opera viene educato, viene raggiunto da un ben preciso messaggio. Da un messaggio che articola in una concezione-del-mondo (più o meno esplicitamente espressa che sia), in una esperienza-di-vita-morale e/o civile (dando luogo a una galleria di tipologie psicologiche, di situazioni, di passioni, dalla gelosia all'invidia, dall'odio all'amore-riscatto, all'amore-sacrificio ecc.), in un modello eroico di uomo (senza pepli e coturni, svestito dei panni corneilliani, ridotto in panni borghesi, posto dentro la famiglia, la società, la *sua* storia, la *sua* nazione, di fronte al suo stesso io, ma verso le quali coordinate deve assumere un atteggiamento di fedeltà, di subordinazione e di sacrificio, talvolta anche di ironia e di dissenso, oppure di pessimismo, ma senza farsene paralizzare, senza perdere il suo connotato di grande specchio ideologico di un mondo umano e sociale conscio e, in parte, soddisfatto dei propri valori e dei propri compiti, com'è, appunto, quello borghese).

C'è quindi nel melodramma romantico una forte tensione – e potremmo anche dire passione – educativa, che si attiva già nella figura dell'eroe. Secondo Portinari, questa figura viene sottoposta a una «dinamica ulteriore», rispetto all'essere «oggetto di esterrefatta o disarmante pietà e di impotente orrore»: ora diviene «la provocazione di un modello (comportati come lui, esempio valoroso onesto pio o seduttore) o la consolazione di un modello (confortati nella giustizia e nelle giustificazioni dell'esempio)». C'è nel melodramma romantico, un'esplicita azione educativa, «ideologica e morale», di cui il libretto si fa veicolo e custode. Tale azione varia nelle forme, è ora descrittiva o asseverativa, nota ancora Portinari, ma fa sempre centro dei «*moti* dell'animo» ed è perciò coinvolgente e profonda, consistente e articolata. Ancora Portinari rileva che nel melodramma si guarda «a uno scopo oggettivo, morale e politico: il significato del messaggio, un'ennesima variazione della poetica dell'insegnare dilettaando. Ed è qui che appare più evidente la funzione del libretto, nell'offrire un supporto di aneddoto, di racconto stimolante o esemplificante» (Portinari, 1981, p. 129), quindi anche di specchio ideologico e di strumento educativo.

Il libretto è in funzione diretta del pubblico, di un nuovo pubblico, che esso cerca di interpretare nelle sue esigenze ideologiche e di plasmare sotto l'aspetto etico e civile. Si aprono qui problemi che la sociologia dell'opera lirica, fino ad oggi, ha assai poco studiati. Adorno ha rivelato alcuni aspetti dell'ideologia dell'opera lirica ottocentesca, del suo rapporto col pubblico, distanzian-dola nettamente rispetto al presente, in cui appare ormai come «il ricordo di qualcosa di cui [gli ascoltatori] non possono più ricordarsi affatto», cioè «i leggendari tempi aurei della borghesia» dei quali l'opera era la cerimonia collettiva. Il teatro d'opera fu allora il luogo in cui «una borghesia cosciente della sua forza poté a lungo festeggiarsi e prendere gusto a se stessa. Sulla scena dell'opera i simboli della sua potenza e della sua ascesa materiale si univano al rituale dell'idea evanescente, ma non borghese, della natura liberata». In

particolare «l'esaltazione dell'individuo che si erge contro le catene dell'ordine (un motivo comune a Don Giovanni come a Sigfrido, a Leonora come a Salome)» oppure la «protesta della passione contro la rigidità delle convenzioni» (come avviene in *Traviata*, in *Carmen*, in *Aida*) erano al centro del messaggio. L'opera si nutriva di miti collettivi e li diffondeva. Essa si collocava al centro dell'immaginario di una classe sociale, che la usava come mezzo di autoproiezione e di circolazione dei propri miti presso il popolo: come strumento di egemonia. In queste non troppo sofisticate osservazioni di Adorno c'è molto di vero, in merito soprattutto al ruolo socio-ideologico del teatro in musica. Poco viene detto, invece, riguardo ai modi del suo agire ideologico, che si articola attraverso un'azione educativa, anzi pedagogica, in quanto presenta relazioni sociali, modelli morali, figure e situazioni, che proprio il teatro esalta nella loro esemplarità e li impone come guida, come simboli all'immaginario. Ed è una pedagogia complessa, che opera attraverso il teatro come ruolo sociale, attraverso le dinamiche della rappresentazione, «allargata» dal canto, attraverso i messaggi ideali dei testi. Lo spettacolo di *élite* proprio dell'opera si fa popolare: educatore del popolo attraverso l'azione del messaggio e dei modelli prodotti dalle borghesie nazionali. E proprio l'elemento nazionale sarà, nell'Ottocento, uno dei caratteri di questa educazione dell'immaginario, anche e soprattutto nel teatro d'opera dei grandi Maestri, come Verdi e Wagner. Le loro opere si alimentano dello spirito nazionale, delle sue tradizioni e della sua «forma», si dirigono al popolo-nazione, ne esaltano i valori e i miti, lo guidano verso la comprensione del proprio ruolo storico, operando così, a un tempo, un riconoscimento e una trasfigurazione del popolo, nutrendolo di ideologia borghese, se pure legata a borghesie tra loro assai diverse come l'italiana e la tedesca.

Anche Lavagetto, che pure abbozza una «teoria dei libretti» freudiana-mente incentrata sul ritorno del rimosso, sull'*altra* scena, sottolinea poi il loro intento ideologico, conformistico e rassicurante. Anzi, pone in rilievo il doppio registro del melodramma e dei suoi libretti, che, nel codice ideologico prefissato e legittimato eticamente e politicamente, fanno trasparire le deviazioni, i dissensi, le alterità legati alle strutture del desiderio. Ma tutto ciò, infine, serve a riconfermare la Regola, a sottomettere l'immaginario dello spettatore al vincolo decisivo e imperativo della Norma. L'opera indica con precisione un orizzonte di salvezza «tra le pareti di una cieca tautologia dove gli elementi ideologici, conformi al potere, circolano allo stato gassoso, imprensibili, liquefatti e resistenti a qualsiasi terapia di strada» (Lavagetto, 1979, p. 195). L'opera, quindi, modella due percorsi educativi – come quello dell'ideologia e quello del desiderio – che entrano in conflitto e, attraverso una catastrofe, riconfermano la superiorità e imprescindibilità della Norma. Ciò avviene esemplarmente anche in Verdi, anche in Wagner. Ma tutto questo viene a mettere in chiara luce come il teatro abbia assunto in epoca romantica una ben centrale funzione culturale e sociale: educativo-ideologica, soprattutto. E di questo i romantici furono ben consapevoli, a cominciare da Manzoni e da Mazzini, i due capi-scuola secondo De Sanctis.

Alla funzione educativa e civile del teatro si richiamava anche, nel 1872, Leone Carpi, un pubblicitista «di singolarissimo acume» come ha rilevato Lannaro, che esaltava il teatro come mezzo per «formare gli italiani». Infatti, scrive, «giova più il teatro a moralizzare il popolo che la chiesa», poiché «parla ai sensi» e «traduce in azione [...] quasi tangibile il bello e il vero, l'orrido e il riprovevole con le loro inevitabili e evidenti sanzioni di felicità e di infamia». E in questa affermazione sembra quasi pensare al teatro d'opera, con le sue forti tensioni drammatiche e il richiamo alla dialettica delle passioni.

3. I libretti di Verdi: 'pathos' risorgimentale ed 'ethos' popolare-borghese

Nel 1951, commemorando i cinquant'anni della morte di Verdi, Massimo Mila ebbe a parlare di «Verdi come il padre». Infatti, «la musica di quest'uomo, lungo e i sessant'anni della sua carriera artistica, accompagnò la nascita della nazione e vi s'inserì come autentica spina dorsale», attuando un processo spirituale che innestava la formazione politica della nazione in un orizzonte di valori ideali, rivolti a «subordinare il culto della patria a ideali superiori: ragione, giustizia, verità». Questo programma verdiano ebbe «un'azione così estesa e profonda» (simile a quella esercitata da Manzoni, ma svolta in direzione laica) sulla cultura e l'*ethos* italiani ed era rivolto a delineare il modello dell'«italiano nuovo, l'italiano del Risorgimento», che è «ridivenuto sociale», «capace di cosa pubblica». Ma anche, va aggiunto, saldamente ancorato ai valori borghesi, visti come valori universali e incardinati in una concezione laico-progressista, ma non radicale-democratica, della società. Valori che si richiamano al «viver civile» e al ruolo dell'eroe-individuo – il quale «snaturato dall'unilateralità morbosa di maligne passioni, o reso abietto da qualche immane imposizione del destino o dal peso d'ingiuste convenzioni sociali, riacquista attraverso l'esperienza dell'amore e del dolore il retaggio della comune umanità» –, al conflitto tra realizzazione e sacrificio, tra amore e dovere, all'idea di liberazione e riscatto, potremmo dire, ma di una libertà che passa per molti tipi di rapporto, dal politico al familiare, e che si salda, attraverso un'attenta scelta di soggetti scenici e di forme espressive – prima di tutto linguistiche –, intimamente a un clima storico e ideologico, di cui si fa, a un tempo, causa ed effetto.

Verdi, quindi, svolse nel suo teatro una funzione nazionale, anzi nazional-popolare come bene rilevò Gramsci, di formazione politico-ideologica durante e dopo il Risorgimento, legandosi agli ideali della borghesia laica e progressista, se pure rivissuti e «adattati» al contesto italiano, al suo orizzonte tradizionale e moderato. *Pathos* risorgimentale ed *ethos* borghese si collegano dando vita a una ideologia della libertà, ma connessa al rispetto, al dovere e al sacrificio, secondo un programma progressista-moderato, che era ben vicino, anche psicologicamente (oltre che socialmente) all'uomo-Verdi, nato nei «ducato» alle soglie dell'età della Restaurazione, vissuto a lungo in una realtà sociale semi-patriarcale, cresciuto, anche culturalmente, fuori dei grandi circuiti dei dibattiti intellettuali (politici, filosofici ecc.) e quindi rimasto caratterizzato da un'ideologia «nativa», originaria, con forti connotati tradi-

zionali. E proprio per questo la vita di Verdi, soprattutto del «giovane Verdi», è artisticamente rilevante, poiché forse è proprio là, in quell'esperienza di socializzazione «primaria», che vanno cercate alcune linee fondamentali della sua ideologia, relative alla famiglia, al conflitto delle generazioni, alle spinte di ribellione-liberazione, all'etica del sacrificio, che sono sì *topoi* romantici, ma che Verdi intimamente e appassionatamente riviveva. Anche il rapporto che Verdi ha con la borghesia è, a un tempo, di identificazione-sostegno e di distanziamento, di interprete e di censore, ma di un censore che col suo populismo ne infrange i limiti moderati, aprendosi a prospettive mazziniane, e col suo «spirito patriarcale» allude a ordini e valori pre-borghesi, perfino sul piano politico, dove i conflitti che illumina nel suo teatro sono conflitti di eroi, di soggetti, chiusi in interni regali, dove il potere del despota viene eroso dall'antagonista secondo la logica paradigmatica sia della fiaba sia del teatro aulico, espressioni entrambe innestate in un orizzonte socio-politico di tipo «tradizionale», per parlare secondo la tipologia weberiana.

Gli stessi libretti verdiani, attentamente scelti ed elaborati, quasi come co-autore, dallo stesso Verdi, sono la testimonianza più efficace di questo messaggio ideologico che alimenta l'opera del musicista. Là, più che nei carteggi, è possibile leggere l'universo morale dell'uomo-Verdi e, a un tempo, il messaggio esplicito (o inconscio, come ebbe a rilevare Mila) del suo teatro. È ormai opinione acclarata che «Verdi deve essere considerato come un librettista. Egli aveva idee così ben definite sulla impronta drammatica da dare ai suoi lavori ed era così deciso nell'ottenere ciò che voleva, che la sua personale influenza nel campo librettistico era immediatamente avvertibile quasi quanto quella dei suoi poeti, e in molti casi anche più importante», come ha sottolineato Smith. E, più analiticamente, Baldacci ha ricordato che Verdi è anche l'autore di tutti i libretti da lui musicati, in quanto dotato di «una natura di drammaturgo», prima che di musicista, che si rivelò «fin dalle prime prove, almeno fin dal *Nabucco* in quanto guidato da una 'consapevolezza critica' e da una forte 'coscienza etica' (eticità dell'arte) che lo portava sempre al di là dell'intrattenimento, dell'edonismo, dello spettacolo o anche del risultato musicale fine a se stesso». C'è in Verdi una «direzionalità volontaristica», una unità non tanto stilistica (poiché ampie sono le differenze tra il Verdi della giovinezza, quello della maturità e quello della vecchiaia), quanto drammaturgico-ideologica che ingloba e in parte sovrasta l'opera dei singoli librettisti, assorbendo il loro lavoro in un orizzonte coerente e consapevole, fortemente unitario. E lì, proprio lì, possiamo trovare i «messaggi» specifici del teatro verdiano, le sue «ragioni» di poetica, ma anche di ideologia, e quindi il suo portato pedagogico.

I libretti verdiani (pubblicati in silloge completa da Garzanti nel 1975), se ripercorsi secondo un'ottica sia filologica, mettendo in luce i *luoghi* e i *tipi* di intervento operati da Verdi (come si è cominciato a fare, studiando alcuni casi specifici, come *Macbeth*, *Rigoletto*, *Don Carlos*), sia tematico-ideologica (come hanno fatto Baldacci, poi Baroni, De Van, Paduano ecc.), ci permettono di ricostruire lo «stemma» di una concezione-del-mondo che è stato uno dei punti di riferimento della formazione dell'italiano nuovo tra Risorgimento

e Italia unita, proprio in quel giro di decenni che hanno gettato le basi di un'identità nazionale di massa e che hanno coinvolto i ceti popolari in una riorganizzazione ideologica sotto l'egemonia della borghesia moderata. Verdi, con i suoi libretti, è stato uno dei grandi artefici di questa trasformazione dell'immaginario, sganciandolo dall'*humus* della cultura religiosa, facendolo evolvere in direzione borghese (assumendo un paradigma dell'esistenza come conflitto, un'idea dell'individuo e della sua liberazione come valore, una visione del popolo come coscienza collettiva ecc.), ma vincolandolo a limiti non valicabili (l'autorità del padre, ad esempio) che frenano l'ascesa verso l'universo di valori borghesi e lo legano a concezioni (dell'uomo, della società) di origine e di impianto premoderni. Purtuttavia (e proprio per questo) Verdi ha ben interpretato una condizione-basica della «natura» dell'italiano moderno, quella legata prioritariamente al valore della famiglia e del *clan*, che sempre più si è affermata come tipica e dominante nella nostra identità nazionale, come hanno ben rilevato alcuni sociologi e storici, da Barbagli a Melograni. Ma quali sono nei libretti verdiani, i temi-guida che vengono a comporre questa concezione-del-mondo? Possiamo indicarli, approssimativamente, nei *temi dell'autorità* e nei *temi della ribellione/liberazione*, sottolineando che essi si dispongono sia sul terreno del «pubblico» sia su quello del «privato», dando luogo a un rapporto intensamente conflittuale che attiva le diverse passioni e le aggrega in un tessuto unitario, fortemente unitario. Il tema dell'autorità si articola come «dramma del potere» e come «conflitto col padre», quello della ribellione/liberazione come riscatto di popolo o come riscatto di individui, di individui soprattutto marginali, che lottano per la loro affermazione in un universo fortemente laicizzato, privo di Autorità metafisiche che impongono un destino, quindi libero, ma in cui predominano il Dovere e il Sacrificio, lo Scacco (si pensi a *Rigoletto* e all'impossibile vendetta) e, secondo il *topos* drammatico ispirato alla tragedia, la sublimazione nella morte. L'universo verdiano è intensamente dinamico, ma non aperto. È vincolato a una Legge che si tratta di confermare, incorporandola o soggiacendo ad essa, che ruota intorno all'impossibilità di emanciparsi dall'autorità, la quale resta il *daimon* fondamentale e genetico di tutta la vita sociale. L'autorità è prima di tutto il Padre. Egli rappresenta la Legge e la Norma e costituisce il vero antagonista del rapporto amoroso, della libertà dell'io. C'è nei libretti verdiani, fin dall'*Oberto*, una situazione-chiave, ricorrente e fondamentale: quella che Baldacci ha definito «contro il padre», la quale manifesta «il segno di una vigilante supervisione della coscienza sociale sulle libere iniziative degli istinti» e indica che la libertà «non è tutta buona, almeno nella misura in cui essa incide su un'autorità santa e superiore alla nostra».

Con tale situazione-chiave si mettono in rilievo il ruolo centrale della famiglia nella società e nell'esistenza individuale e, al tempo stesso, i limiti della libertà di scelta dell'individuo. Il padre è il custode dell'onore e il testimone delle norme, l'incarnazione del principio di autorità, ma che parla dentro una «drammaturgia popolare-borghese» e che quindi riveste l'autorità di affetti e di vincoli sacri, facendola così uscire dal suo ambito aristocratico, tipico del

teatro tragico e dell'opera lirica fino a Donizetti, regale e/o sacerdotale, ma comunque «puro», legato all'esercizio del dominio. In Verdi l'autorità si riveste dei panni del padre e si amalgama a condizioni del mondo patriarcale e popolare, per un verso, di quello borghese, dall'altro. Ma, in tal modo, si fa reale, satura di esperienza vissuta, immediatamente percepibile da un pubblico che non è più quello delle corti, presso il quale riconferma il valore della famiglia e la «sede» della sua autorità, nonché la condanna di ogni ribellismo.

Le metamorfosi a cui viene sottoposta la figura del padre nella librettistica verdiana sono molte, ma tra di esse vi è un punto di convergenza: l'esercizio di un'autorità sacrale, e pertanto inviolabile. In *Nabucco* la figura paterna si fa triadica (Nabucco, Zaccaria, Dio) e attraverso le ribellioni di Abigaille o di Nabucco viene a restaurare la propria autorità nella sua forma più pura e più alta; quella divina in *Luisa Miller*: il padre si duplica e così la ribellione dei figli, che viene a provocare la catastrofe. In *Rigoletto* il padre è padre e giustiziere, ma proprio dalla ribellione di Gilda viene impedito nel suo disegno di «giusta vendetta». In *Traviata* Germont fa parlare la coscienza del-padre-in-generale e manifesta il principio della Norma, davanti alla quale i diritti dell'amore *devono* essere sconfitti, anche se poi, tardivamente e solo *in articulo mortis*, risarciti. Anche in *Don Carlos* o in *Aida* il padre è il *deus ex machina* della tragedia: nell'opera tratta da Schiller attiva conflitti generazionali e amorosi, ma anche politici; nel libretto di Ghislanzoni impone ad Aida la priorità del dovere civile-politico rispetto all'autorealizzazione che essa viene prospettando a sé e a Radames attraverso il mezzo della fuga. Oppure ne *La forza del destino* la figura del padre ucciso viene incorporata dal fratello di Leonora (Carlo di Vargas) ed è la forza motrice di tutto il dramma in quanto l'uccisione – sia pure involontaria – del padre è il sommo sacrificio. Solo con *Otello*, sottolinea Baldacci, «cade il tabù del padre e della paternità», ma è forse la mediazione di Boito che ha permesso questa trasformazione, con la sua drammaturgia che si nutre di spiriti scapigliati e decadenti.

Assenti in questo universo verdiano, sono le madri, con l'eccezione di Azucena, ma che, proprio per il suo carattere pre-morale – «la sfera di Azucena è quella delle pulsioni istintive e biologiche, non quella dei sentimenti e dell'ideologia morale», ha sottolineato ancora Baldacci –, ben incarna il *topos* della madre e ben giustifica la sua marginalizzazione nell'ideologia «popolar-borghese» di Verdi. Tuttavia ha notato Baroni in un suo studio su *Il declino del patriarca*, nei drammi verdiani per il padre non c'è vittoria – «I padri verdiani sono, è vero, custodi inflessibili dell'etica familiare, ma sono anche insanabilmente protagonisti di una vicenda scenica che si conclude con la loro morte o per lo meno con la sconfitta dei loro ideali e con la negazione degli obiettivi per i quali essi sviluppano la loro azione». In tali drammi non si assiste alla restaurazione di un Ordine, partendo dalla cellula primaria della società borghese (la famiglia), ma si profila la crisi della famiglia, anche nel suo modello borghese, fermo restando però il messaggio che da tale crisi si enuclea: quello di un disordine, di un destino tragico, inevitabile sì, ma non legittimato, poiché fondato su un atto di allontanamento dal Sacro. Quindi, a conti fatti, la

situazione «*contro il padre*» veicola un ritorno dell'autorità, una conferma, in positivo e in negativo, della sua centralità e della sua inviolabilità.

Certo è che, accanto a situazioni esplicite in direzione di una riconferma dell'autorità del Padre, si trovano nei libretti verdiani anche situazioni più sfuggenti. Come accade in *Ernani*, dove Silva-«padre» è anche figura di antagonista-amoroso (come accadrà anche – ma in termini più «decadenti» – in *Don Carlos*) e la sua sconfitta si delinea come un'abdicazione – «La dolorante abdicazione di Silva al ruolo autoritario è la più sottile e complessa delle storie vocali» di *Ernani*, ha scritto Paduano –, ma anche un itinerario appunto più sfuggente e problematico relativo all'esercizio dell'autorità, possiamo aggiungere.

Comunque sia, va sottolineato come la figura e l'autorità del Padre assuma nel teatro verdiano un ruolo «generativo», di centro di irradiazione degli eventi, di Oppositore-al-rapporto-amoroso (che rappresenta l'altra logica degli eventi: quella delle scelte, delle libertà individuali) e di Causa-di-un-destino. Tutto ciò conferma, *ad abundantiam*, ci sembra, il luogo primario o privilegiato che questa Funzione o Figura viene ad assumere nell'ambito dell'ideologia drammaturgica verdiana, il suo *status* di Significante, con tutto ciò che di freudiano e/o di marxiano vi è in esso contenuto (di falloocratico ecc.; di dominio sociale ecc.).

Ma l'autorità si manifesta anche come Potere, come potere politico. Ed è questo un altro aspetto centrale e innovatore del teatro verdiano. Il potere non è più solo posto-in-essere nell'azione teatrale, ma viene indagato nelle sue dinamiche, nelle sue strategie e perfino nelle sue tattiche. Verdi, come ha sottolineato Mila, fissa lo sguardo nella politica e la rende protagonista nei propri drammi. E non solo nelle forme più esplicite di *Simon Boccanegra* o di *Don Carlos*, dove sono indagate strategie del potere nel loro formarsi o nei loro contrasti (si pensi al duetto tra Filippo II e il Grande Inquisitore in *Don Carlos*), oppure in *Attila* dove assistiamo all'incontro/scontro di due politiche e di due stili di politica (con Attila ed Ezio), ma anche nei suoi prerequisiti o connotati limite (il delitto, in *Macbeth*) o nelle tattiche anche più «eventenziali» (come avviene in *Aida*, con l'intervento di Amonasro). Il «cosmo» del potere viene letto nella sua ricca fenomenologia, nei suoi risvolti inconfessati, nelle sue dinamiche di disseminazione, secondo un disegno ampio e attento, certamente ineguagliato nel teatro d'opera, ma forse neppure troppo corrente nello stesso teatro drammatico (a parte Shakespeare o, in parte, Alfieri). L'osservazione verdiana intorno al Potere si compie come uno scandaglio, nutrita dalla lezione di tre maestri, Shakespeare, Schiller e Hugo, che servono a Verdi per gettare sonde sotto i riti del potere politico e leggerne le sue origini e le sue forme, anzi i suoi stessi «trascendentali».

Un esempio: il monologo di Lady Macbeth, tratto da Shakespeare, ma potenziato nel suo *pathos* prioritariamente politico, per evidenziare il nucleo scellerato del Potere, il suo fondarsi consapevolmente sul delitto:

Ambizioso spirito / Tu sei Macbetto... Alla grandezza aneli, / Ma sarai tu malvagio? / Pien di misfatti è il calle / della potenza, e mal per lui che il piede / dubitoso vi pone, e retrocede (atto I, scena V)

Altro esempio: il già ricordato duetto Attila-Ezio nell'*Attila*, che mostra la doppiezza dell'esercizio del potere, l'inganno, il tradimento come una delle sue forme:

Ezio: L'orbe intero / Ezio in tua man vuol dar. / Tardo per gli anni, e tremulo,
/ È il regnator d'Oriente; / Siede un imbellesse giovane / Sul trono d'Occidente;
/ Tutto sarà disperso / Quand'io mi unisca a te... / Avrai tu l'universo, / Resti
l'Italia a me.

Attila (severo): Dove l'eroe più valido / È traditor; spergiuoro, / Ivi è perduto il
popolo, e l'aere stesso impuro; [...]

Ezio (rimettendosi): Ma se fraterno vincolo / Stringere non vuoi tu meco, /
Ezio ritorna ad essere / Di Roma ambasciator / Dell'imperante Cesare / Ora
il voler ti reco...

Attila: È van! [...] Sopra monti di polvere e d'ossa / Il mio baldo corsier volerà
/ Spanderò la rea cenere ai venti / Delle vostre superbe città.

Ezio: Fin che d'Ezio rimane la spada / Starà saldo il gran nome romano» (Pro-
logo, scena V)

Nelle opere della maturità, tra *Boccanegra*, *Don Carlos* e *Aida*, la fenomenologia del potere si allarga nella dialettica tra regnante e popolo, tra Sovrano e Chiesa, tra individuo e «ragion di stato».

Nel *Boccanegra*:

Doge: Consoli del mare, Custodite le soglie! Olà chi fugge / È un traditor.
Voci (in piazza) Morte ai patrizi! *Consiglieri nobili*: All'armi! *Voci* (in piazza)
Viva il popolo! *Consiglieri popolari*: Evviva: [...] *Voci* (in piazza) Morte al
Doge! *Doge* (ergendosi con possente altezza) Morte al Doge? Sta bene – Tu,
araldo, schiudi / Le porte del palagio e annuncia al volgo / Gentileasco e plebeo
ch'io non lo temo / Che le minacce udii, che qui li attendo [...] *Popolo*: Ven-
detta! vendetta! / Spargasi il sangue del fiero uccisor! *Doge* (ironicamente).
Quest'è dunque del popolo la voce? / Da lungi tuono d'uragano, da presso /
Grido di donne e di fanciulli (atto I, scena X e XI)

Nel *Don Carlos* Chiesa e Stato si fronteggiano:

L'Inquisitor: Tutto tacer dovrà per esaltar la fe' [...] / Le idee dei novator in te
son penetrate! [...] O re, se non foss'io con te nel regio ostel / Oggi stesso, lo
giuro a Dio, doman saresti / Presto il Grande Inquisitor al tribunal supremo.
Filippo: Frate! Troppo soffrii il tuo parlar crudele. [...] Dunque il trono piegar
dovrà sempre all'altare! (atto III, scena II)

In *Aida*, nella grande scena del Nilo, Amonasro costringe la figlia e far prevalere il dover politico-patriottico sui sentimenti privati arrivando fino alla maledizione:

«*Amonasro* (respingendola): Non sei mia figlia! / Dei Faraoni tu sei la schiava!» – che produce in *Aida* il cedimento al dovere – «*Aida* (trascinandosi a stento a' piedi del padre): Padre, a costoro schiava non sono... / Non male-

dirmi... non imprearmi.../ Ancor tua figlia potrai chiamarmi, / Della mia patria degna sarò». Così Amonasro può esaltare il sacrificio («Pensa che un popolo vinto, straziato, / Per te soltanto risorger può...») e Aida esprimerne la sofferenza («O patria! o patria... quanto mi costi») (atto III)

Anche il potere è, per Verdi, un universo in movimento, colmo di conflitti, di chiaroscuri, un ambito di «vita morale», mai un gioco meccanico, di scontro e di equilibrio, di pure forze, ma di uomini, di soggetti che ne vivono le dinamiche attraverso tensioni e lacerazioni. Tuttavia, accanto a questo scandaglio morale *dentro* il potere, c'è anche la volontà, come abbiamo detto, di fissarne strutture e fenomenologia, al fine di farlo conoscere, di svelarlo nella sua complessa identità e, a un tempo, di «consacrarlo» come una legge della vita sociale e di «dissacrarlo» mostrandone il vero volto, fatto anche (e soprattutto) di molte oscurità e di «sensibili costi». Ma è, comunque, un potere laicamente indagato, fissato nei suoi complessi percorsi, secondo un'ottica che si dispone sulla linea di Machiavelli (e, in parte, anche di Montesquieu, sia pure trasposto in atmosfere auliche e svolto in termini popolari).

Accanto alle dialettiche dell'autorità si dispongono quelle della liberazione. Degli individui e dei popoli. Anzi l'attivazione del dramma – secondo il *cliché* romantico – avviene attraverso l'accendersi di un percorso di liberazione. In genere alimentato dall'amore, forza individuale e anarchica, che apre alla ribellione e produce conflitti, revisioni, catastrofi. Ma l'amore e il suo dramma avvengono sempre in un tempo e in un luogo definitivo, storico, quindi la loro forza di rottura si delinea sempre come un «contro», contro il padre, contro il potere. Accanto all'amore – e incrociati con esso – si collocano altre vie o forme di liberazione: la vendetta, in particolare. Rigoletto e Azucena o Renato in *Un ballo in maschera* si dispongono su questa linea. Amore o vendetta che sia, però, la liberazione si attua come un tentativo di risposta a una coercizione, come la tensione di un riscatto. Anche la morte – ad esempio in *Aida* – viene collocata tra queste vie di liberazione, una via sublime, che recupera in ambito borghese-popolare un connotato dell'eroe tragico. Comunque sia, la liberazione è *del* soggetto e parte *dal* soggetto, è iniziativa individuale, atto di rivolta e emancipazione. Ma che si conclude *sempre* in uno scacco. Le ragioni dell'io *devono* armonizzarsi o cedere alle regole sociali. L'atto di rivolta non può che concludersi in una sconfitta. Così avviene per Rigoletto, che viene travolto dal suo stesso piano di vendetta, o per Aida, che ha negato l'amore per la politica ed espia quest'atto di tradimento alle ragioni dell'io, del cuore, con la morte.

Tutte queste catastrofi ci parlano di una impossibilità della liberazione individuale, del prezzo che ogni atto di rivolta deve pagare alla società, riconfermando il principio della Norma e del Dovere, la priorità della Legge. E qui Verdi manifesta *in medias res* la regola e il fondamento dell'etica borghese: il suo *status* sociale, esclusivamente sociale. L'individuo si perde fuori di questa regola. La sua sconfitta è totale e necessaria. Purtuttavia il teatro verdiano ci mostra i conflitti e le loro ragioni, quindi si dispone a un livello di più complessa ambiguità, mostra la liberazione come incoercibile, ma ne rivela anche

la definitiva sconfitta. Ci si muove qui a livelli *a parte subiecti e a parte societatis*, indicando il contrasto insanabile che corre tra i due momenti. E così si coglie qualcosa di essenziale e profondo dell'etica borghese. Lotta che, tuttavia, viene posta come perdente e che, *eo ipso*, viene a riconfermare il primato e il valore vincolante del sociale e della sua Norma.

Se all'individuo è interdetta ogni effettiva liberazione, ai popoli, invece, è concessa la via del riscatto. Anche questo è un tema dominante del teatro verdiano, da *Nabucco* ai *Lombardi*, dalla *Battaglia di Legnano* a *Ernani*, ad *Attila* ecc. È un *topos* risorgimentale certamente, ma anche un elemento costitutivo dell'ideologia drammaturgica verdiana, che fa capolino (anche se ormai soltanto capolino) anche nel Verdi più tardo, come in *Aida* o nel *Boccanegra*.

Il popolo è visto come valore, come portatore di un *ethos* di giustizia, di pace, di libertà. Un popolo idealizzato, sia pure. Ma che mostra una strada *per* la liberazione, una via *collettiva* di riscatto soprattutto politico. I cori, che sono rimasti come i «luoghi»-emblemi delle prime opere verdiane, si dispongono a interpreti di queste istanze. Da «Va pensiero» a «O Signor che dal tetto natio», a «Si ridesti il Leon di Castiglia», al di là della loro «retoricizzazione, tramandata per tradizione e assunta in cielo» (come ha sottolineato Portinari per *Nabucco*). In questi cori si compie un rito di identificazione collettiva che si attiva in relazione all'idea di una comunità intessuta di valori, di cui il popolo o la parte più consapevole di esso si fa espressione e portatrice. E la rivolta del popolo è resa possibile (e viene legittimata) proprio da questa unità e profondità di valori, dal suo attingere alimento a un *ethos*, a una specie di «volontà generale». Dopo la fase risorgimentale il teatro verdiano sostituirà alla lotta la *pietas*, una sensibilità umanitaria per gli oppressi, un senso di manzoniana misericordia. Come avviene in *Aida*, nella scena-*clou* del Trionfo, quando il popolo egizio chiede pietà per gl'«infelici» etiopi fatti prigionieri. Il passaggio indica una rottura e una continuità. La fine della legittimazione della lotta e la permanenza, in altre forme (umanitarie e non più etniche), del popolo come valore, come voce di diritti fondamentali dell'umano. A parte queste varianti, il popolo incarna soprattutto, nell'ideologia verdiana, una via – legittima e vincente – di liberazione, in cui anche i gesti ribellistici individuali vengono a trovare soddisfazione e senso. Se pure sconfitti.

In questo quadrilatero di forze – Padre, Potere, Individuo, Popolo – che si oppongono e si amalgamano, e attraverso proprio la loro dialettica si deposita il distillato-principe o elemento-genetico dell'ideologia drammaturgica verdiana, connesso al primato/centralità del *Dovere*. *Dovere* che trae la propria legge dal sociale, e per vie assai lontane dalle regioni kantiane o fichtiane, anzi dal sociale-politico (e viceversa), sotto l'Ordine del quale anche la volontà individuale deve ricomporsi. In questo senso nessuna opera verdiana è più esemplare di *Traviata*, dramma contemporaneo che meglio degli altri mette a nudo il nesso ideologico che tutto percorre, pur tra diverse varianti, il teatro verdiano. È l'opera dell'Ordine borghese, in cui si fronteggiano figure socialmente estreme (la Prostituta e il Padre) e che delinea, nel loro incontro/scontro, tutto l'orizzonte di un mondo, il suo senso e le sue regole. Ma su

questo ha scritto annotazioni decisive Baldacci, riprese poi anche Portinari, e non vale insistere. Va solo ricordato che, parlando in astratto, vi si confrontano l'Io e la Società e lo scontro non può che risolversi con la sconfitta dell'Io, il quale, assumendo volontariamente questa sconfitta, cancella le sue colpe, ma in quanto proprio riconferma la Norma e il suo Valore. Per il ribellismo non c'è riscatto, non c'è vittoria. La liberazione si compie solo nel Dovere. Ed è sintomatico che questo processo emblematico venga affidato a una donna. Come elemento debole, irrazionale *deve* sottomettersi alla Legge del Padre. La donna come il popolo, dopo che ha attuato il proprio «risorgimento». Il Dovere si incardina, inoltre, sul principio dell'onore che «accompagna, quale costante poetica nelle dissolvenze dei legami amorosi, i drammi cantati da Verdi a partire dal giovanile *Oberto*»; sentimento «che involge la disperata difesa degli affetti, che stigmatizza la caparbia sopravvivenza dei pregiudizi di casta, che celebra la sacrosanta tutela dei diritti, che esalta l'indomito anelito alla dignità dell'uomo», come ha sottolineato Barblan, e che collega intimamente le diverse opere verdiane.

Certamente, in Verdi ci sono anche linfe diverse, ma non troppo o quasi mai dissonanti rispetto a questo nucleo ideologico portante. C'è l'irrazionalità di Otello (un dramma «senza padre» abbiamo detto), c'è l'ironia di Falstaff (ma qui quanto opera Verdi e quanto Boito-Shakespeare?), purtuttavia il nucleo forte dell'ideologia dei libretti verdiani si accentra, accanto ai «luoghi» amorosi che sono l'asse attorno a cui ruota la vicenda del melodramma, intorno a quel quadrilatero di forze sopra indicate, che ha a baricentro il principio del Dovere, articolato in una fenomenologia complessa. La concezione-del-mondo che emerge dal teatro verdiano ha un esplicito carattere popolare-borghese; popolare in due sensi: come nutrita di valori popolari (quale quello patriarcale del Padre) e di figure popolari (di «marginali», come Azucena o Rigoletto) e come indirizzata al popolo, assumendolo anche come protagonista-chiave dell'azione teatrale (prima, ma anche dopo il '48); e borghese ancora in due sensi: come incentrata sui conflitti tra individuo e società, sui processi di liberazione/autonomia del soggetto e come riconferma del ruolo-cardine dei valori sociali (familiari, politici ecc.) e del primato del dovere come conformazione. Si tratta di una concezione-del-mondo a carattere nazionale e volutamente interprete di attese e compiti e realtà nazionali, che si ispira e si pone al servizio di un disegno di rinnovamento/egemonia sociale, caratterizzato da un orientamento progressista moderato. Manzoni, potremmo dire. Nutrito di una *Weltanschauung* educativa, che si orienta a creare una solidarietà morale e sociale, un «costume ideologico» che si articoli su valori *umani*, anche se poi quella loro umanità porta impressi precisi caratteri di tempo e di luogo e di cultura. Religiosa in Manzoni, laica in Verdi, ma moderata in entrambi e in entrambi alimentata da una *pietas* profonda verso il popolo, gli «umili», i marginali. L'incontro Manzoni-Verdi è significativo proprio per l'asse educativo-ideologico che viene a individuare. E quale è stato proprio della borghesia italiana, nella sua volontà di porsi come classe nazionale e di attivare un ri-orientamento (etico, politico e sociale) dell'«italiano

medio». Fra i due maestri c'è una profonda simmetria etica e ideologica, e una identica funzione educativa in chiave appunto nazionale, così come la nazione veniva intesa nell'ambito moderato, costituita da cittadini «conformi» e da valori comuni, oltre che da istituzioni unitarie.

Fuori di questa ideologia e di questa funzione educativa si pone l'*altro* Verdi, quello comico-ironico; quello soprattutto del *Falstaff*, anche se annunciato da Oscar nel *Ballo* o da fra Melitone nella *Forza*. Qui predomina l'autoironia e una sorta di visione-del-mondo fatta di saggezza e di *décadence*, di distacco e di gioco, esplicitamente post-ideologica (almeno rispetto all'ideologia «nazionale» e moderata), aperta a un «cinismo decadente», come ha sottolineato la Bellina. Considerata un «fenomeno straordinario di maturazione» vista come un «continuo saliscendi di temperatura melodica», l'ultima opera verdiana è anche un caso a sé dal punto di vista ideologico-educativo. Il suo «messaggio» è ironico, irriverente, demistificatore e culmina nel fugato finale e nella *moralité* conclusiva, fin troppo celebre:

Tutto nel mondo è burla. / L'uomo è nato burlone, / La fede in cor gli ciurla, /
Gli ciurla la ragione. / Tutti gabbati! Irride / l'un l'altro ogni mortal. / Ma ride
ben chi ride / La risata final.

È Verdi che è andato per una nuova strada, più vicina ai percorsi del teatro novecentesco (tra un Busoni e uno Strawinsky), nutrito di coscienza critica e, ripetiamo, ironica, anche contro i tabù intorno ai quali aveva edificato il suo teatro e i messaggi che lo alimentavano. Ad esempio: la purezza virginale delle fanciulle (vedi: «Pura siccome un angelo» della *Traviata* o «Veglia, o donna, questo fiore / che a te puro confidai» del *Rigoletto* ecc.) viene qui abbandonata e anche un po' irrisa con un richiamo a Boccaccio, a una sua novella apertamente licenziosa, attraverso l'immissione di uno *slogan* rivelativo (e anche libertario/libertino): «Bocca baciata non perde ventura / Anzi rinnova come fa la luna».

È la strada appena imboccata da un «grande vecchio» che, dall'alto della sua esperienza, può leggere ora anche l'*altro* volto dell'avventura umana: la sua insensatezza, il suo procedere alla deriva, oscillando tra farsa e tragedia, e caratterizzato in profondità da connotati di burla e di gioco. Visione scettica, cinica anche, ma che apre nuovi versanti, nuove prospettive nella lettura dell'esistenza e lancia un «messaggio» al pubblico decisamente post-ottocentesco e post-borghese.

Accanto alla struttura ideologica, alla *Weltanschauung* propria del teatro verdiano c'è un altro aspetto drammaturgico che va sottolineato, e che ben evidenzia l'intrinseca «educatività» di una poetica, connesso al coinvolgimento diretto dello spettatore nella costruzione del «dramma scenico». È stato Fedele D'Amico a rilevarne la presenza. Nelle sue *Note della drammaturgia verdiana*, del 1969, ricordava che Verdi «include lo spettatore nella struttura stessa dell'opera, nel senso che per lui la drammaturgia non è concepibile se non in funzione d'una dialettica dell'ascolto». E ciò avviene attraverso

«un gioco di tensioni e distensioni, di precipitazioni e indugi ed esplosioni e contrasti, tale che ogni situazione musicale colpisca l'attenzione dello spettatore con la freschezza dell'elemento alla stato nascente: di ogni situazione musicale calcola perciò, oltretutto, la durata temporale, in rapporto al peso ch'essa assume sulla misura di questa attenzione». Poiché «in Verdi l'*Einfall* melodico (ritmico, dinamico, eccetera) può trarre la sua efficacia, e il suo stesso significato, più che dalle sue virtù intrinseche, dalla sua collocazione drammaturgica», come testimoniano il «la rà, la rà» del *Rigoletto* o l'opposizione nettissima tra scena del trionfo e scena finale dell'opera (tutta risolta in pianissimo) in *Aida*.

D'Amico ha colto un punto centrale della drammaturgia verdiana, che investe tanto la musica quando il libretto, anzi proprio (per così dire) lo spettatore nel suo modello teatrale e drammatico: ne attiva la partecipazione, la compassione, e questo carattere è *strutturale* nella sua elaborazione dell'opera. I suoi drammi musicali si legano alla dinamica delle azioni, esterne od interne che siano, provocano attese e reazioni (emotive) del pubblico, esigono una ricezione non passiva e sono articolati attorno a questo carattere dinamico dell'ascolto. I richiami stessi di Verdi alla «parola scenica», all'«inventare il Vero», ai ritmi intensi e sostenuti che devono esser proprio del testo letterario dell'opera, alla ricchezza/evidenza di questa volontà di dialogo tra opera e pubblico, tra compositore e spettatore tramite il *medium* del testo teatrale/musicale sono esemplari. Verdi ebbe ben chiaro il problema dell'ascolto (e quello corrispettivo del pubblico) e lo mise a fondamento della sua stessa poetica.

Anche per questa via riconfermiamo, quindi, l'intrinseca pedagogicità del testo verdiano, la sua intenzione di *agire* (secondo il dettame romantico e risorgimentale) sullo spettatore-come-uomo, di introdurlo in un universo sì di forme (estetiche) ma anche di significati, di valori ecc., di esperienze-di-vita, di modelli ideali, allo scopo di decantarne e potenziarne proprio l'*umanità*. Attraverso due strade: l'educazione dei sentimenti nel momento dell'ascolto, facendoli partecipare allo spettatore, assorbendo quest'ultimo in un processo di tensioni, opposizioni, variazioni ecc., e l'assimilazione di un messaggio, ideologico, connesso a una più generale visione-del-mondo. Ma le due vie sono interagenti e non solo parallele. Lo spettatore assimila, attraverso la dinamica rivissuta dei sentimenti, il messaggio, la visione del mondo in cui essi si inseriscono e alla quale conducono.

E tale carattere educativo dell'ascolto è tipico e centrale nel teatro d'opera ottocentesco. Anche Wagner realizza qualcosa di analogo, anche se per altre vie (puntando al teatro d'idee piuttosto che di passioni, favorendo un ascolto come iniziazione e cerimonia piuttosto che come partecipazione attraverso il rivivere). Certamente siamo però lontani da un ascolto di tipo settecentesco, organizzato come gioco e come *divertimento*, con tutto il *distacco* (anche ironico) che ciò comporta, come pure da un ascolto di tipo novecentesco, colto e critico, che oscilla tra fruizione e rimpianto, tra formalismo e abbandono (si pensi alla ricezione di Puccini), ma soprattutto si demarca come partecipazione a un rito colto e come resurrezione di un «mondo di ieri», perduto ma

niente affatto dimenticato, anzi divenuto un emblema e un rifugio. Nell'Ottocento sono, invece, proprio la passione e il messaggio a guidare l'ascolto, reclamando dallo spettatore prima di tutto una intensa partecipazione individuale e sociale.