

Oltre il melodramma

Una teoria del dramma musicale

di *Gianni Trimarchi*

gtrimarchi3@gmail.com

In this paper I consider one of the most studied themes by Gabriele Scaramuzza, who has been a full professor of Aesthetics at the University of Milan. The starting point of his reflections is constituted by the French melodrama of the late Eighteenth century, to arrive at the Nineteenth-century musical drama, which preserves some codes of the first, while restructuring their meaning. In particular, Verdi's production contains some very high moments, for which some critics have openly compared him to Shakespeare, even if his works contain popular elements, easily perceptible by a non-professional audience. Basically, his work expresses "the sensible appearance of an idea", which does not only concern the professional elites, but involves all the Risorgimental Italy. It demonstrates in an Hegelian attitude "the ability of the art to shape an entire society and find a correspondence in it", far beyond an intellectualistic understanding, which is appreciated by some critics, but has already been reproved by such authors as A. Banfi. This is the field to which Scaramuzza has dedicated several texts, shedding light on a complex and articulated topic.

Keywords: Musical drama, G. Scaramuzza, W. Shakespeare, G. Steiner, G. Verdi

A Gabriele, nell'anno del suo
ottantesimo compleanno

Introduzione

Nell'opera poliedrica e profonda di Gabriele Scaramuzza, già docente di Estetica all'università Statale di Milano, il dramma musicale occupa un posto di non scarso rilievo¹. Si è trattato di riconoscere un'identità ad un tempo artistica e sociale ad un genere troppo spesso ingiustamente sottovalutato.

¹ G. Scaramuzza, *Brutto come melodrammatico, Feltre, Agorà, 1997. Il brutto nel dramma moderno*, CUEM, Milano 2001; *Derive del melodrammatico*, CUEM, Milano 2004; *Il brutto all'opera*, Mimesis, Milano 2013; *Il Verdi di Parinetto* in L. Parinetto, *Verdi e la rivoluzione* a cura di M. Bellini e G. Scaramuzza, Mimesis, Milano 2013.

Alle origini troviamo il melodramma, struttura formale, sviluppatasi in Francia con la Rivoluzione², espressione di un teatro popolare, di basso livello, ma anche veicolo di forme nuove, capaci di inserirsi con successo nel mondo d'arte dotta, esercitando una forza dirompente nei confronti dei paradigmi tradizionali, anche nell'ambito dei grandi autori. Non a caso Scaramuzza rileva la sopravvivenza di codici melodrammatici anche in Dostoevskij³ e Kafka⁴.

Come vedremo, l'oggetto maggiormente studiato da Scaramuzza è costituito dalle opere liriche di Verdi, che non solo ebbero un notevole impatto su un pubblico internazionale⁵, ma ottennero anche grandi riconoscimenti dai teorici. Per la sua profondità, il nostro musicista è stato paragonato a grandi autori come Hugo, o addirittura a Shakespeare, a dispetto di alcune cadute di gusto che in effetti si riscontrano in vari passi delle sue opere, ma vanno comprese nel loro significato. Come scrive Scaramuzza

Interessante la presa di distanza [di Parinetto] da quella critica crocianeggiante (di nuovo il riferimento è a Mila) che magari, pur apprezzando Verdi, legge le sue opere distinguendo i momenti "belli", esteticamente validi, da quelli brutti, artisticamente non riusciti, anziché valutarle nel loro insieme e nella funzione che i singoli momenti svolgono nel tutto, da cui traggono il loro senso⁶.

La creatività di Verdi è staccata dai codici tradizionali e questo gli permise di rivolgersi ad espressioni più vitali capaci di coinvolgere le masse, lasciando un segno nella storia. Questo tema, squisitamente hegeliano, è ben presente

² Questo in particolare nella lettura di P. Brooks (*Melodramatic Imagination*). Secondo J. N. Schmidt invece (*Ästhetik des melodramas*), il melodramma nascerebbe nell'Inghilterra dell'Ottocento. (v. in *Derive*, cit., p. 9).

³ G. Scaramuzza, *Derive*, cit., p. 58.

⁴ Ivi, p. 179.

⁵ Durante la sua vita, le prime dei drammi di Verdi furono rappresentate a Parigi, S. Pietroburgo e al Cairo, mentre le sue opere furono messe in scena più volte anche a Parigi. Oggi *La traviata* è l'opera più rappresentata al mondo, con 629 recite nelle ultime cinque stagioni. (Cfr. Wikipedia: *Traviata* [https://it.wikipedia.org/wiki/La_traviata], consultato il 9 ottobre 2020).

⁶ G. Scaramuzza *Il Verdi di Parinetto*, cit., pp. 157-158.

a Scaramuzza, che ha dedicato alla morte dell'arte in Hegel un libro e anche un significativo articolo⁷.

Hegel e l'arte

«L'arte è l'esistenza sensibile dell'idea»⁸. Si tratta di una irrinunciabile esigenza umana, che ha bisogno di realizzarsi anche nella vita sensibile. Leggiamo che solo in alcuni passi Hegel ha sottovalutato questo momento del vivere⁹ In altri invece egli dichiara che bisogna riappropriarsene. «In gioco non è il venir meno d'arte, ma la sua funzione nel mondo moderno, in cui il grande filosofo registra un affievolirsi di fatto del bisogno di arte»¹⁰ e della sua «alta destinazione etico-politica» dedicata a tutti i fruitori. In questo senso si profila una frattura fra lo spettatore sprovveduto e il critico d'arte, che indirizza i gusti d pubblico. «Hegel critica la figura del conoscitore per la sua tendenza a risolvere l'esperienza estetica in quella intellettualistica, in cui il godimento tende a sopprimersi, ma riprova anche la figura di un fruitore solo emotivamente coinvolto», che non riesce a operare nuove sintesi.

In sostanza egli denuncia il fatto che nei suoi anni l'arte muore, nel senso che «non appaga più»¹¹, avendo perso la propria rilevanza storica, ma questo richiede alcune precisazioni, perché ad esempio pochi decenni prima, nella Francia rivoluzionaria, il discorso si era posto in termini molto diversi, in quanto si profilava una forma espressiva, se non proprio artistica, capace di appagare un ampio pubblico e insieme di profilare la reinvenzione di un genere. Vedremo poi che l'arte appaga ancora con l'opera di Verdi.

⁷ G. F. Hegel *Arte e morte d'arte, percorso nelle Lezioni di estetica* a cura di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, B. Mondadori, Milano 1977; G. Scaramuzza, *L'estetica di Hegel, il tema della morte d'arte nell'estetica di Hegel*, in *Il brutto nel dramma*, cit., pp. 3-32.

⁸ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma moderno*, cit., CUEM, Milano 2001, p. 22.

⁹ V. la liquidazione della certezza sensibile nella *Fenomenologia* e il paragrafo dedicato al sentire nell'*Enciclopedia*, in G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p. 23.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ivi*, p. 30.

Il melodramma francese

Secondo vari commentatori, in particolare P. Brooks, la forma melodrammatica francese fa pensare hegelianamente a una sua «destinazione etico-politica», destinata a lasciare una traccia profonda. Si tratta peraltro di un discorso non privo di ambivalenze. Scaramuzza ci spiega che il melodramma

si presta a strumentalizzazioni in senso vuoi reazionario vuoi rivoluzionario. Da un lato costituisce una sorta di valvola di sicurezza: tranquillizza gli animi, creando soddisfazioni surrogate di profondi desideri, dà nome ai bisogni e li placa in una dimensione non reale [...] Dall'altro spinge a un rovesciamento delle situazioni. Si origina in un contesto di grandi trasformazioni e lancia messaggi partecipando attivamente alla vita del presente¹².

Secondo P. Brooks, il «prodigioso senso di sospensione prodotto dalla Rivoluzione»¹³ sul piano dell'etica e delle certezze profonde finì col dare nuovo respiro a una forma antica, che assumeva in questo caso nuove funzioni: i cittadini francesi ne ricavarono il senso della responsabilità umana. I personaggi del melodramma vivono in una dimensione “manichea”, nella quale i buoni e i cattivi sono separati da un taglio netto, non hanno problemi interiori né ripensamenti. Le trame dei testi sono sempre basate sull'esagerazione e su crimini tremendi, ma un lieto fine riscatta le varie traversie subite dai “buoni”, proclamando i diritti umani e l'*égalité*. Dal punto di vista della forma, si trattava di uno «spettacolo totale in cui significati e risonanze possono essere liberate su diversi registri»¹⁴. Nuovi codici espressivi presero piede in questi spettacoli forse ingenui, ma di fatto molto seguiti dalla

¹² *Ibidem*. Analogamente si esprime anche P. Brooks: «Il sistema di valori sociali espressi dal melodramma era senza dubbio conservatore, in quanto sottolineava ideali familiari e sociali tradizionali, [ma] il genere era anche fortemente democratico. I suoi conflitti riguardano spesso l'abuso di potere...e le conclusioni dimostrano il diritto alla felicità persino per il più umile della terra» (citato in *Il brutto nel dramma*, cit., p. 299).

¹³ P. Brooks, *Melodramatic imagination*, trad. it. Pratiche, Parma 1985, p. 262. Il termine, citato da Brooks in realtà è di M. Blanchot.

¹⁴ P. Brooks, *Introduzione al Traité du mélodrame*, riportata per intero in *Il brutto nel dramma*, cit., p. 201.

popolazione, che trovava in essi un'identità etica. Il grande consenso popolare è manifestato da un fatto di cui ancora si ha memoria.

Apprendiamo da P. Brooks che a Parigi il boulevard in cui si trovava la maggior parte dei teatrini melodrammatici finì, nella *vox populi*, col cambiare il suo nome. Da *Boulevard du Temple* divenne *Boulevard du Crime*, a causa degli spettacoli che si rappresentavano¹⁵. Sia Brooks che Scaramuzza sembrano concordare su una formula che forse non sarebbe dispiaciuta a Hegel. Una forma espressiva, anche se non nuova, ritrovava «la sua capacità di improntare a sé un'intera società e di trovarvi corrispondenza»¹⁶, attraverso quella che fu definita come «poesia della centralità etica»¹⁷.

Non senza una furba acutezza, Pixérécourt definiva lo stile letterario caro alle persone colte come «uno scoglio» per chi volesse scrivere melodrammi, in quanto il pubblico desiderava un altro stile, assai più ridondante e meno artistico¹⁸. Attenendosi a questa scelta, egli dichiara di aver prodotto centoventi melodrammi e di aver messo in scena, nel corso di quarant'anni, trentamila rappresentazioni (!), spesso nei teatri di provincia, nei quali egli regnava «come un sovrano assoluto»¹⁹. Per il nuovo stile fu “normale” introdurre l'azione fisica in un teatro dedicato fino ad allora essenzialmente



Fig. 7: Boulevard du Crime, Paris (Panneau)

¹⁵ Ivi, p. 199.

¹⁶ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p. 25.

¹⁷ P. Brooks, *The Melodramatic Imagination*, trad. it. Pratiche, Parma 1985, p. 259.

¹⁸ R. G. de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Tresse, Paris-Nancy 1841-43, vol 1, pp. XI-XII.

¹⁹ R. G. de Pixérécourt, *Souvenirs du jeune âge*, in *Théâtre choisi*, cit., pp. XXXVIII-XL.

alla parola. Fu normale intendere lo spettacolo come un vivace susseguirsi di colpi di scena, accompagnati da musiche «spesso dozzinali»²⁰; queste tuttavia già cominciavano a partecipare a quella che in seguito sarà definita come unità nel dramma musicale, profilando un'apertura verso un nuovo stile, destinato ad affermarsi in seguito anche nei media. Va tenuto presente tuttavia che, nonostante le evidenti affinità, «vi sono invalicabili differenze fra melodramma e opera lirica»²¹, se non altro in relazione alla profondità dei temi trattati e dei codici musicali.

Giuseppe Verdi

Verdi aveva ventinove anni nel 1842, quando a Milano mise in scena *Il Nabucco*; ebbe cinquantasette repliche e segnò in Italia l'inizio di un'epoca nuova. Il clima in cui Verdi si muoveva era profondamente diverso da quello francese, pertanto anche le forme artistiche non potevano essere le stesse. Al «prodigioso senso di sospensione» vissuto nella Francia rivoluzionaria si contrapponeva nel nord Italia un pesante senso di oppressione, dovuto a una dominazione straniera, non gradita ai più. Trascendendo le regole della tradizione e superando il melodramma francese²², Verdi ci propone un'unità drammatica in cui i vari codici convergono in un'unica sintesi. In questo contesto non furono tuttavia i critici a determinare il successo di *Va' pensiero*, il canto dell'esilio. Si trattava *dell'apparire sensibile* di un'idea patriottica, che già aveva larghi consensi, ma non era mai stata espressa in questa forma. L'oggetto «non era la malinconia introspettiva di un eroe o di un'eroina, bensì l'epos comune a un popolo tutto»²³. Il coro era all'unisono, con intervalli contenuti, e pertanto facile da cantare per una moltitudine. Divenne quasi una bandiera per il risorgimento italiano, in cui, forse a dispetto di Hegel, le

²⁰ G. Scaramuzza, *Derive*, cit., pp. 7,51.

²¹ Ivi, p. 51.

²² E. Sala, *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia 1995.

²³ M. Porzio, Teatro alla Scala, stagione 2016-2017, *Dispensa n. 14*, p. 11.

fasi arcaiche dello sviluppo storico pare sopravvivessero molto intensamente, in una piena rispondenza fra arte e società.

Infatti in Verdi abbiamo

il ripudio del soggettivismo proromantico, wertheriano, a favore dell'accettazione del senso universale della comunità, della socialità e della concretezza storica dei personaggi [...]. Non vi è nulla di più lontano da Verdi dell'individualismo [...]. I suoi drammi hanno sempre risvolti sociali e politici, per questo incarna – ribadisce Parinetto – il Risorgimento [...]²⁴.

[Con Verdi] la *coscienza nobile* hegeliana si storicizza nella figura del patriota risorgimentale²⁵

che sopravvive nell'entusiasmo con cui ancora oggi il pubblico applaude *Va' pensiero* e spesso chiede il bis²⁶.

Questo ovviamente non esclude letture di altro tipo. Tornando al Nabucco, forse non sarebbe impossibile interpretarlo anche con le categorie di F. Fornari²⁷. In questo senso si può individuare nel testo un dramma fondato su un conflitto fra due sorelle in presenza di un *padre invalido*, che solo nel finale torna ad essere un *padre guerriero*. Analoga lettura è stata data anche per l'*Aida*, non a torto intesa da alcuni come un dramma intimista²⁸.

A sua volta E. Sala ci dà un altro commento, parlando di una «mitizzazione storica assai significativa, ma abbastanza tardiva», in quanto correlata all'Italia post-unitaria, nonostante le 57 repliche del 1842.

Andare oltre l'immagine stereotipata che il compositore volle che i posteri avessero di lui è quello che sta cercando di fare la musicologia internazionale degli ultimi decenni [...]. Il “va pensiero”, più che al sentimento rivoluzionario degli italiani del 1848, sembra meglio adattarsi alla delusione piena di nostalgia che si diffuse alla fine del secolo nell'Italia post-unitaria [...]. Se abbandonassimo la retorica dell'italianità di Verdi e ci concentrassimo sulla drammaturgia musicale delle sue opere, ci accorgeremmo che il compositore di cui crediamo di sapere tutto è ancora tutto da scoprire.

²⁴ *Il Verdi di Parinetto*, cit., pp. 166-167.

²⁵ Ivi, p. 160.

²⁶ L. Parinetto, cit., p. 29.

²⁷ F. Fornari, *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano 1984.

²⁸ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 207.

In sostanza i testi di Verdi non sono mai univoci come quelli del melodramma, al contrario si prestano a un articolato lavoro ermeneutico, in cui le varie interpretazioni non si annullano a vicenda, ma tendono a risuonare l'una nell'altra.

La fruizione

La fruizione dei drammi musicali richiede comunque alcune cautele, perché l'emozione, ben presente nello svolgersi dell'azione non travolga lo spettatore. A questo proposito Scaramuzza fa presente:

Non c'è competenza che tenga di fronte alla gravidanza di un vissuto, che se certo non si dissolve nell'immediatezza del sentire, neppure si dissolve nelle mediazioni di una preparazione prestabilita. Ma anche la presunzione di "dire in libertà" contiene dei rischi, in quanto agiscono letture, memorie, convinzioni depositate in un mondo culturale già dato²⁹.

Anche A. Banfi, si esprimeva su questo tema in termini analoghi:

Troppo spesso i difensori dell'immediato sono schiavi di povere ideologie e di astratte valutazioni che scambiano per forme di immediatezza, perché l'anima loro è mediata da essi e ha perduto sensibilità e elasticità per non capire ciò che corrisponde alla natura acquisita.

Si fanno così valere come immediatezza pregiudizi di cui non si è consapevoli e che si scambiano per certezze indiscutibili, perdendo la freschezza dell'esperienza³⁰.

Scaramuzza sottolinea pertanto l'importanza dell'*epoché* «cioè il proposito iniziale di mettere fra parentesi, cioè non lasciar valere saperi dati [...], di non assumerli in modo acritico e dunque inibitorio di ogni più comprensivo avvicinamento all'esperienza artistica»³¹.

²⁹ Ivi, p. 224.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Ivi, p. 225.

Le note di G. Steiner

Senza voler cedere né all'intellettualismo né all'emozione della fruizione immediata, per comprendere meglio il senso d'opera lirica, ne *Il brutto all'opera* Scaramuzza inserisce varie note di G. Steiner che fanno del nostro autore un grande drammaturgo³².

L'Otello e il *Falstaff*, pur basandosi su una reale comprensione del significato delle due tragedie shakespeariane, lo trasfigurano... Otello e Jago di Verdi sono personalità coerenti che si impongono a noi come personaggi completi, mentre in Shakespeare ci riescono solo grazie alla poesia [...] Si può sostenere che *Otello* sia superiore alla sua fonte per la concisione drammatica e la maturità emozionale [...].

Fu un colpo di genio trascendente che portò Boito a omettere il primo atto dell'*Otello* di Shakespeare e a iniziare con la tempesta su Cipro [...] l'attribuzione a Jago di un credo manicheo, la maturità e il peso attribuiti a Desdemona dalla musica di Verdi rappresentano un dibattito appassionante e istruttivo con Shakespeare. Il *Falstaff* di Verdi, quel capolavoro mozartiano, è senza discussione un'opera ben più grande delle *Allegre comari di Windsor*³³.

L'analogia fra i due autori è notevole, se teniamo presente che, secondo Kimbell «entrambi erano “*des hommes de metier*”, lontani da ogni culto romantico dell'artista mago, che Wagner invece impersonava... Nel confronto con Shakespeare un'analoga forza di routine teatrale di sicura, ma fondamentalmente modesta professionalità, informa le composizioni di Verdi»³⁴.

Egli in effetti «non ebbe una formazione culturale solida e accademica. Questo però gli consentì una maggiore libertà, in quanto la sua creatività poté esprimersi al di fuori dei modelli precostituiti»³⁵; ma alcune carenze in questo senso gli furono rimproverate anche dai critici.

³² Ivi, p. 54.

³³ Ivi, pp. 52-54.

³⁴ D.R.B. Kimbell, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1981, in *Il brutto all'opera*, cit., pp. 52, 54.

³⁵ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 54, nota 22.

Lo stesso Verdi, del resto, in un momento di depressione, scrive:

Io non ebbi il mezzo di istruirmi in nulla. Mi si mise sotto le mani una miserabile spinetta e poco dopo ho cominciato a scrivere delle note. Il peggio è che oggi, alle età di ottantadue anni, io dubito seriamente del valore di queste note³⁶.

L'unità del dramma musicale

Proprio per questo modo di intendere non accademico, tuttavia, alcuni dei suoi temi toccano problemi profondi, che ci portano ai limiti di ciò che lo spettatore medio dell'epoca poteva accettare. Parlo di Violetta, inequivocabilmente «traviata»³⁷, all'inizio della sua storia, in un secolo particolarmente proibizionista, che non le permetteva di riscattarsi dal suo ruolo. Faccio riferimento a *Stiffelio*, che pone in esplicito il problema dell'adulterio e del divorzio³⁸.

Verdi peraltro non era solo un musicista in senso stretto. Interveniva a volte sui libretti ed era comunque presente per controllare la messa in scena in ogni suo aspetto, anche in senso registico, o in relazione alla scenografia e alle luci, intendendo lo spettacolo come qualcosa di rigorosamente unitario, che non ammette frammentazioni³⁹. Egli si avvicinava poi a Wagner⁴⁰, autore peraltro da lui poco amato, nel rifiutare una prospettiva in base alla quale un'opera sarebbe stata un mosaico di pezzi, tesi soprattutto ad esaltare l'abilità dei cantanti e uniti da un troppo tenue filo narrativo, che non

³⁶ Ivi, p. 204.

³⁷ Non conosco i riferimenti bibliografici della *Dame aux camelias* di Dumas, ma mi verrebbe di pensare che Violetta costituisca in certa misura un ripensamento della *Pamela* di Richardson, apprezzatissima da Diderot, in cui si parla di una serva che riesce a farsi sposare dal padrone. Potremmo pensare anche a M.me d'Aisnon, di cui narra Diderot in *Jacques le fataliste*, mostrando una sensibilità squisitamente illuminista. Una giovane nobile caduta in miseria è costretta a fare la prostituta, ma nell'interiorità mantiene la sua naturale purezza, non guastata dalla corruzione che la circonda. In ben altri termini, rispetto alla *Traviata*, si pone la storia di M.me Du Barry, vissuta sì a Parigi, però quasi cento anni prima rispetto a Violetta, in un clima sociale assai meno repressivo.

³⁸ In realtà la legge teresiana prevedeva il divorzio, ma pare che i "patrioti" non ne volessero sapere.

³⁹ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p. 179; *Il brutto all'opera*, cit., p. 87.

⁴⁰ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., pp. 29, 51.

prevedeva una vera e propria unità. Al contrario, come vedremo, egli esigeva che i cantanti partecipassero all'unità dell'opera.

Per comprendere meglio, va qui va considerato che i libretti in quanto tali non hanno in genere un grande valore e alcune espressioni astruse suscitavano l'ironia di vari fruitori, fra cui addirittura la Streponi⁴¹. I libretti tuttavia non vanno intesi come opere letterarie, ma come supporti della messa in scena. Non a caso Verdi invoca per l'autore di opere il talento di non fare né poesia né musica. «Egli invita il musicista a *s'effacer* e il poeta a sacrificare il bel verso alla parola evidente e scenica»⁴².

Anche Dalhaus, a proposito di Wagner, fa un discorso analogo:

Non si deve commettere il frequente e grossolano errore di intendere per dramma sostanzialmente il testo...Il dramma è piuttosto quell'elemento formativo di cui la musica necessita per realizzarsi⁴³.

Il brutto nei libretti e nei personaggi

In riferimento a questi problemi, troviamo un'interessante citazione da Verdi

Da dodici anni sono accusato di mettere in musica i più pessimi libretti che siano stati fatti, [ma ad esempio] il Rigoletto è uno dei più bei libretti, salvo i versi che ci siano... [si tratta del] miglior soggetto quanto ad effetto... non intendo parlare affatto del merito letterario, o poetico⁴⁴.

In questo ambito trova un particolare significato la presenza del brutto, che, in una certa definizione, andrebbe espulso dalla scena, seguendo i canoni della statuaria classica enunciati da Winkelmann e legati all'idea dell'arte rasserrenatrice⁴⁵. Al contrario in Verdi il brutto è un elemento essenziale della messa in scena, capace di mettere in atto l'orrore e la pietà. Alla censura austriaca, che definiva il Rigoletto come «di una ributtante immoralità e

⁴¹ Ivi, p. 41.

⁴² G. Scaramuzza, *Derive*, cit., p. 88.

⁴³ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 48.

⁴⁴ Ivi, p. 46.

⁴⁵ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p. 12.

oscena trivialità» Verdi risponde: «Un gobbo che canta? perché no? [...] Io trovo appunto bellissimo rappresentare questo personaggio esternamente deforme e ridicolo e internamente appassionato e pieno d'amore»⁴⁶. Anche «il riso atroce di Rigoletto intensifica la tragicità del dramma»⁴⁷.

Il brutto e l'unità drammatica tendono a convergere, ad esempio nella messa in scena del *Macbeth*, sulla quale Verdi così si esprime:

La Tadolini ha una figura bella e buona. Io vorrei una lady Macbeth brutta e cattiva. La Tadolini ha una voce stupenda...e io vorrei in Lady una voce aspra, soffocata, cupa, addirittura un non canto. La voce della Tadolini ha dell'angelico, io vorrei che la voce di Lady avesse del diabolico...⁴⁸.

Verdi scrive invece che «per Desdemona ci vuole una cantante capace di rendere una parte tanto poetica, *non importa se stona*» [!] ⁴⁹.

Il brutto dal punto di vista estetico trova nell'opera di Verdi un significato artistico, che lo costituisce come connotazione.

La donna è mobile dal punto di vista estetico è disprezzato per la sua modestia melodica. In un'ottica puramente artistica si riscatta invece la sua verità, la sua efficacia drammaturgica.

Prima è cantata in modo scanzonato dal duca [rivelandone la pochezza], poi ricompare raggelante nel finale, alle spalle di Rigoletto, che crede di aver compiuto la sua vendetta e invece sente la maledizione incombere su di lui. Lo stesso vale per le arie di Germont, scontate e banali al confronto dell'incisiva espressività del canto di Violetta (Pura siccome un angelo... Un dì quando le veneri) Non bisogna disprezzarne la rilevanza artistica, consona al carattere di Germont e alla posizione in cui vive⁵⁰.

⁴⁶ Ivi, p. 147.

⁴⁷ Ivi, p. 26.

⁴⁸ G. Scaramuzza, *Derive*, cit., p. 83.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 153.

In sostanza in Verdi il bello e il brutto coesistono, così come troviamo una mescolanza degli stili, dei generi, delle arti e dei linguaggi, che esce dai precetti tradizionali. Facendo riferimento a un grande testo ottocentesco, Scaramuzza osserva:

Rosenkranz condanna in Hugo la presenza di un grottesco popolare, il singolare miscuglio di stile alto e stile basso, che Verdi rivendica nel Rigoletto. Manca del tutto in Rosenkranz l'idea che il brutto possa riscattarsi sul piano del sublime, che era invece coesistente al grottesco di Hugo⁵¹.

Il cantante come interprete

Fino a qui abbiamo considerato tre variabili relative al dramma: il poeta, il musicista e lo spettatore. Ci resta ora da prendere in esame un ultimo soggetto: il cantante che recita, tema che fu particolarmente caro a Maria Callas, ma possiede anche valenze più generali.

La grande cantante «aveva la capacità straordinaria di far emergere una sostanza artistica che esecuzioni banali di fatto inquinano e fanno dimenticare. La rappresentazione di *Traviata* alla Scala negli anni Cinquanta non colpiva solo per la regia di Visconti [...], ma soprattutto per l'interpretazione della protagonista»⁵², particolarmente significativa.

La Callas infatti «Considerava suo dovere professionale non sacrificare la recitazione al canto, e viceversa»⁵³, operando una sintesi fra due serie di fattori, che vanno tenuti presenti per rispettare l'unità del dramma musicale: qui l'originalità delle sue interpretazioni. Come scrive R. Celletti:

Maria Callas fin da giovane è alle origini della rinascita del belcanto, sa infondere nei vocalizzi e nelle agilità un mordente, un colore, un ritmo, che «nessun soprano del nostro secolo aveva prima di lei messo in luce» [...]. Non soltanto il verismo, ma il dramma musicale di Wagner e di Strauss, [...] aveva diffuso una sorta di insofferenza per tutto ciò che nell'espressione vocale poteva essere ricerca di colori raffinati, di effetti dinamici e chiaroscurali approfonditi,

⁵¹ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p. 148.

⁵² G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 146.

⁵³ N. Rescigno in G. Scaramuzza, "Recitar cantando", in *Passaggi*, cit., p. 25.

di canto morbido e legato, di accento graduato, di intimizzazione. Tutto questo passava per edonismo⁵⁴.

Nell'arte di Maria Callas ebbe un grande ruolo il belcanto, cui la educò Elvira De Hidalgo: anche esercizi apparentemente noiosi «con le scale, i trilli, gli arpeggi e tutti gli abbellimenti», sono preziosi; come «piccole melodie che rendono il duro lavoro un piacere». Tutti gli artifici sono controproducenti solo «se usati superficialmente come sfoggio di abilità vocale»⁵⁵; non così se usati con il fine di impiegare tutte le valenze espressive disponibili.

Non basta camminare sul palco, piantare un piede da qualche parte e cantare. Devi dare l'impressione di avere *vissuto* in quei luoghi. Ogni gesto, ogni azione deve avere un senso se vogliamo convincere il pubblico⁵⁶ [...].

Per riuscire, non bisogna essere solo un musicista di primo rango, *ma anche un attore di primo rango*⁵⁷.

[Un critico] mi ha inavvertitamente fatto il più grande complimento quando ha detto che «la Callas nella *Traviata* sembrava stanca», soprattutto nell'ultimo atto. Ho cercato per anni di dare proprio questo colore stanco e malato alla voce di Violetta⁵⁸.

Il ruolo specifico della musica

Nel blocco compatto che costituisce l'opera lirica, il ruolo della musica non è una mera conferma di quanto già detto dagli altri elementi della messa in scena: essa è produttiva di autonomi significati, che investono il mondo delle parole e le altre componenti del dramma. Comincia a delinearsi il ruolo della colonna sonora, che tanto spazio avrà nelle opere cinematografiche.

In *Il brutto all'opera* un capitolo intero è dedicato a F. Degrada, che tratta del *Macbeth* di Verdi da questo punto di vista:

La musica resta alla base della drammaturgia totale da lui progettata. Essa si impossessa del tema del dramma per restituircelo deformato dalle sconvolte intenzionalità con cui è vissuto. La partitura ha una straziante carica patetica

⁵⁴ Ivi, p. 27.

⁵⁵ Ivi, p. 26.

⁵⁶ Ivi, p. 22.

⁵⁷ Ivi, p. 23.

⁵⁸ Ivi, p. 25.

come un lamento che percorre circolarmente l'opera ripercuotendosi sinistro in una molteplicità inquietante, martellata o sussurrata, di echi, riverberi e rifrazioni. Tutto qui concorre alla tinta unitaria d'opera. La peculiare significatività della musica concorre dunque con un ruolo primario a costituire il senso globale dramma...L'universo verdiano è meno univoco e afferrabile di quanto non possa sembrare a tutta prima⁵⁹.

Per quanto riguarda gli aspetti musicali della *Traviata*, Scaramuzza fa riferimento all'acuta analisi di Tiziana Canfori.

Per Violetta la felicità e l'amore cercano lo scorrere ternario, mentre il dovere e la dignità di Germont si presentano piuttosto cubici e binari [...]. Lo scontro fra questi due personaggi nel secondo atto, scorre fra i mille gorghi del 2 e del 3... Il basso, in pianissimo, sorregge la frase con un evidente ritmo binario e quasi volgare (fra tonica e dominante): un tono bandistico a sostegno di un sogno morto. [...]. Sulla seconda frase «Amami Alfredo quanto io ti amo», con i violini di sostegno all'unisono, i valori sono ampi (minima con doppio punto e croma) quindi la frase prende otto battute, mentre nel preludio lo stesso passaggio viene condensato in quattro. Qui il puntato prende il sapore di un singhiozzo sostenuto da un fiato lungo e teso⁶⁰.

Sulla stessa scena della *Traviata*, Claudio Casini scrive: «Mai era accaduto nel melodramma italiano, che gli accenti di una conversazione così intima avessero trovato una traduzione tanto precisa nel canto»⁶¹.

Sempre ne *Il brutto all'opera*, troviamo Elio Matassi che fa invece alcune note in riferimento a *Luisa Miller*: «L'orchestra esprime sentimenti che i cantanti cercano di nascondere... La musica interviene direttamente nel funzionamento del meccanismo narrativo per modificarne la sequenza»⁶².

“Verdiani e Antiverdiani”

Il brutto all'opera ci dà un contributo illuminante su un dibattito ormai antico, nel quale i termini del discorso non sono mai soltanto musicali, indicandoci che la musica di Verdi è anche «altro da se stessa».

Verdi è uno di quegli artisti che inducono a prese di posizione spesso viscerali, dagli entusiasmi dei loggionisti alle riserve dei più raffinati fruitori. La sua arte

⁵⁹ G. Scaramuzza, *Il brutto all'opera*, cit., p. 75.

⁶⁰ Ivi, pp. 147-149.

⁶¹ Ivi, p. 28.

⁶² Ivi, p. 195.

sembra fatta in modo tale da provocare. Include qualcosa che sfugge ai normali atteggiamenti estetici e chiama in causa adesioni o rifiuti pre-musicali ed extra-musicali. Non sembra illegittimo il sospetto che Verdi resti tutto sommato *uno dei musicisti meno ascoltati nelle sue reali e mai taciute intenzioni artistiche*, malgrado non manchino esecuzioni intelligenti e sensibili delle sue opere. Si tratta di stantie mitologie dure a morire, gratuiti preconcezioni e fuorvianti abitudini di ascolto⁶³.

Nelle stesse pagine troviamo Armando Torno, che «ha risentimento nei confronti di cerchie colorite, ma oggi assai sparute, di loggionisti ed esprime disagio verso la mancanza di buone maniere e gusto musicale dei ceti popolari»⁶⁴.

Troviamo anche Gino Roncaglia, il quale invece risulta ambivalente.

Nel *Don Carlos* non si trova più traccia dei vecchi accompagnamenti ritmico-tonali, cresce l'intensità di espressione del recitativo...le modulazioni sorprendono la fantasia. Sono forme nuove per Verdi, decisamente più seducenti di quelle patriottarde al sapore di parmigiano e di prosciutto di cui era incontrastato maestro⁶⁵.

Su questi temi, Scaramuzza conclude il suo ultimo libro con una sintesi molto limpida, dove l'autobiografia, apertamente dichiarata, non esclude l'*epoché*, ma la afferma.

Ci sono pagine verdiane che non avverto come stonato mettere sullo stesso piano delle più profonde emozioni musicali che l'esperienza mi ha offerto [...]. Non ho date per il mio incontro con Verdi. Resta come tra le poche costanti della mia vita, l'unica che ancora mi stringe a certe mie radici. Non a tutto Verdi certo, ma a non poco di Verdi mi lega una profonda simpatia, radicata *in un terreno in certo modo preculturale, denso di amori brucianti...* Agli ascolti di cui mi resta coscienza (inadeguati certo), Verdi si presentava talvolta come un compositore discontinuo, che mi metteva francamente a disagio sul piano del gusto. Lo ascoltavo rapsodicamente, non conoscevo nulla di trame e libretti, non coglievo bene le parole (quando le colsi mi erano di disturbo, ovvio). Erano proprio le situazioni musicali come fatto a sé che mi attraevano nei primi ascolti... Verdi potrà apparire talvolta plateale, dozzinale e "popolare" in senso non lusinghiero del termine, ma non è accettabile che possa venir ridotto a questo... I libretti presentano non di rado forme e trame stupefacenti per il pubblico nella loro scarsa comprensibilità, suonano come formule magiche ricorrenti, o come il

⁶³ Ivi, p. 200.

⁶⁴ Ivi, p. 202.

⁶⁵ Ivi, pp. 208, 209.

latino popolare delle “avemaria” e dei “requiem aeternam”, *ma non sono tutto qui*⁶⁶.

In sostanza Verdi riuscì a mettere in atto una comunicazione a più codici; questo gli permise di coinvolgere larghi strati della popolazione, che avevano gusti diversi. Il suo successo risulta per un verso dagli elogi di quei critici che lo hanno paragonato a Shakespeare, o a Schiller. Egli peraltro seppe anche percorrere un difficile crinale, a metà strada fra l'arte colta e quella popolare, trovando in più occasioni «l'espressione sensibile dell'idea», che non è mai volgare quando diventa storia, mostrando «la sua capacità di improntare di sé un'intera società»⁶⁷. Qui il nostro musicista seppe far propria la lezione di Pixérécourt sulla non artisticità del linguaggio melodrammatico, oggi diremmo mediatico, pur non rinunciando alla sua profonda capacità creativa.



Fig. 8: Un momento del funerale di Verdi, a Milano in largo Cairoli.

Credo che in questo senso vada ricordato il suo funerale, quando l'intera Milano si fermò riverente per rendere omaggio al Maestro e certo non lo fece in base al parere dei critici. Scaramuzza, nei suoi svariati lavori sul dramma

⁶⁶ Ivi, pp. 216, 218.

⁶⁷ G. Scaramuzza, *Il brutto nel dramma*, cit., p 25.

musicale, ci offre una compiuta sintesi su questo complesso argomento, in cui il vissuto, la comprensione e la storia si intrecciano indissolubilmente.

Nota bibliografica

BROOKS, Peter, *The melodramatic Imagination*, trad. it. Pratiche, Parma 1985.

—, “Introduzione” in *Traité du mélodrame*, trad. it. Pratiche, Parma 1985.

DIDEROT, Denis, “Eloge de Richardson”, trad. it. in M. Mazzocut-Mis, *Lo spazio melodrammatico, le teorie e i testi*, CUEM, Milano 2005, pp. 28-42.

FORNARI, Franco, *Psicoanalisi della musica*, Longanesi, Milano 1984.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Arte e morte dell'arte. Percorso nelle lezioni di estetica*, a cura di P. Gambazzi e G. Scaramuzza, B. Mondadori, Milano 1997.

KIMBELL, David R. B., *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge University Press, Cambridge-New York 1981.

HUGO, Victor, *Sul grottesco*, trad. it. Guerini e Associati, Milano 1990.

MAZZOCUT-MIS, Maddalena, “Eccesso e empatia, un'estetica del melodramma”, in *Lo spazio melodrammatico*, CUEM, Milano 2005, pp. 5-10.

—, “Il grottesco e il sublime”, in *Lo spazio melodrammatico*, CUEM, Milano 2005, pp. 107-110.

MULA, Orazio, *Giuseppe Verdi*, Il Mulino, Bologna 1999.

NODIER, Charles, “Introduction”, in R. G. de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, Tresse, Paris-Nancy 1841-43.

ORABONA, Francesca (a cura di), *L'immaginazione melodrammatica secondo P. Brooks*, CUEM, Milano 2004.

PARINETTO, Luciano, *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*, a cura di M. Bellini e G. Scaramuzza, Mimesis, Milano 2013.

PIXÉRÉCOURT, René Charles Guilbert de, *Théâtre choisi*, Tresse, Paris-Nancy 1841-43.

—, “Souvenirs du jeune âge”, in R. G. de Pixérécourt, vol. 1, Tresse, Paris-Nancy 1841-43.

—, “Souvenirs de la révolution”, in R. G. de Pixérécourt, *Théâtre choisi*, vol. 2, Tresse, Paris-Nancy 1841-43.

SALA, Emilio, *L'opera senza canto*, Marsilio, Venezia 1995.

SCHILLER, Friedrich, *Vom Erhabenen*, trad. it. *Del sublime*, a cura di Luigi Reitani, SE, Milano 1989.

SCARAMUZZA, Gabriele, *Brutto come melodrammatico*, Agorà, Feltre 1997.

—, *Il brutto nel dramma moderno*, CUEM, Milano 2001.

—, *Derive del melodrammatico*, CUEM, Milano 2004.

—, *Il brutto all'opera*, Mimesis, Milano 2013.

—, “Il Verdi di Parinetto”, in L. Parinetto, *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana* (a cura di M. Bellini e G. Scaramuzza), Mimesis, Milano 2013, pp. 151-171.

—, “Recitar cantando”, in G. Scaramuzza, *Passaggi, passioni, persone, poesia*, Mimesis, Milano 2020.

TRIMARCHI, Gianni, *Alle origini della televisione: il melodramma e la formazione dello spettatore distratto*, in «Materiali di estetica» 7 (2002), pp. 169-186.

—, *La riproduzione mediatica fra tautologia e apprendimento significativo*, in «Itinera, Rivista di Filosofia e di Teoria delle Arti e della Letteratura», 3 (2004), pp. 1-16.

—, *Il pubblico televisivo e la negoziazione del senso. Note su una telenovela indiana*, in «Achab. Rivista di antropologia», n. 6 (2005), pp. 42-46.

—, “L'utopia dell'abisso in G. Steiner”, in S. Raimondi e G. Scaramuzza (a cura di), *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, CUEM, Milano 2008, pp. 304-315.

Nota biografica

Gianni Trimarchi ha insegnato “Educazione all’immagine e Antropologia dei media” presso l’università di Milano Bicocca. È redattore capo di «Materiali di Estetica» ed è nel comitato direttivo di «Filosofia In Circolo». Ha pubblicato presso Bruno Mondadori *Lev Vygotski e il dramma vivente del pensiero* (2007). È autore di vari articoli dedicati al nesso fra antropologia e mediologia, pubblicati su riviste specialistiche.