

COMPOSITORI “VERISTI” ALLE PRESE CON LA FINZIONE MELODRAMMATICA (E LA SUA LINGUA)

I compositori della cosiddetta «giovine scuola», sviluppatasi alla fine dell'Ottocento per lo più su impulso dell'editore Sonzogno, sono stati e sono tuttora ricondotti spesso al filone comunemente definito «verista». Senza entrare nel merito del dibattito al riguardo, che desta la perplessità di alcuni musicologi, assumiamo come base il punto di vista di Carlo Parmentola, ovvero quello secondo cui si può in effetti parlare di «verismo» nel melodramma italiano per il quindicennio compreso tra il 1890 e il 1904: pur tenendo ben presenti le differenze (talvolta anche significative) tra i singoli compositori e i soggetti trattati, si possono considerare in tutto o, per lo più, in parte compresi in tale corrente musicisti quali Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo, Giacomo Puccini, Umberto Giordano e Francesco Cilea.

Ad accomunare questi autori sotto l'etichetta tradizionale è stata in particolare la tendenza a superare i modelli del melodramma ottocentesco per aprirsi alla nuova realtà dell'Italia postunitaria e recependo parte delle esperienze sviluppatasi nelle altre realtà europee, in particolare in Francia e in Germania. Soprattutto, però, il filone verista deve il suo minimo comun denominatore ai soggetti trattati, sulla scorta e sotto l'influsso degli esempi letterari nostrani e del precedente naturalismo francese, con conseguenze dirette anche sul piano artistico-figurativo: si tratta per lo più di brevi drammi ambientati negli strati popolari dell'Italia meridionale, vicende in cui hanno una forte rilevanza gli elementi legati alla religione (spesso in chiave devozionale), alla famiglia, alla tradizione socio-culturale, alla passionalità affettiva e all'onore.

Non stupisce dunque che prototipo di tutto questo sia stata la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni (1891), su libretto di Giovanni Targioni Tozzetti e Guido Menasci, dalla novella e dal dramma omonimi di Giovanni Verga. L'operazione, certamente efficace e scaltra dal punto di vista teatrale e culturale, si scontrava però con un limite che non troverà di fatto una vera e convincente soluzione nemmeno con le opere successive della medesima corrente: se infatti il verismo letterario era stato reso possibile da soluzioni stilistico-espressive che lo hanno reso come minimo plausibile, altrettanto non si è, forse fisiologicamente, verificato nel genere del melodramma, per sua stessa natura irrealistico, inverosimile, soggetto a maggiori limitazioni anche rappresentative, artificiale (laddove l'aggettivo non va per forza inteso in senso dispregiativo ma più semplicemente etimologico).

In particolare, per prendere a modello l'esempio citato poc'anzi, Verga riuscì nel suo intento soprattutto nei propri romanzi, facendo ricorso ad espedienti linguistici e retorici come il cosiddetto «discorso indiretto libero» (una tecnica espositiva del racconto in cui si con-fondono le voci del narratore e dei personaggi) e una costruzione sintattica delle frasi che riproducesse il periodare siciliano, senza per questo dover ricorrere al dialetto, che, nella nuova letteratura nazionale, sarebbe stato incomprensibile ai più. Tutto ciò era impossibile per un'opera lirica, in cui non esiste narrazione esterna alla vicenda, in cui tutto deve essere il più possibile esplicito ed evidente, in cui l'ordine delle parole e l'accentazione delle stesse deve fare i conti con il rivestimento musicale e le imprescindibili esigenze ad esso connesse, con una tradizione che aveva fatto del libretto un testo

poetico altamente letterario, sublime e quasi astratto: un testo, quindi, ben lontano dall'orizzonte del «realismo» e dalla lingua comune.

Lingua che, per altro, era poco e mal conosciuta da vasti strati della popolazione italiana ancora fortemente analfabeta, la quale nel conversare quotidiano e informale si serviva per lo più del dialetto, mancando – o, meglio, essendo in via di lenta e difficoltosa formazione – un idioma condiviso e d'uso comune medio. Il dialetto viene quindi contemplato nelle opere liriche veriste e affini, ma resta confinato a porzioni marginali e di solito assume una mera finalità caratterizzante: tra gli esempi si possono ricordare l'apertura proprio di *Cavalleria rusticana* con la “siciliana” di Turiddu (per la verità in una varietà linguistica non del tutto conforme al siciliano “puro”) che si inserisce nel preludeo, l'introduzione al terzo atto della *Tosca* pucciniana (1900) con la canzone in romanesco del giovane pastorello, le battute dei popolani e, molto più avanti, del coro che contestualizzano *I gioielli della Madonna* (1911) in terra partenopea. Ma si tratta di casi sporadici, di luoghi isolati, per certi versi analoghi agli stranierismi dal gusto esotico e solo superficialmente ambientali che si trovano in opere coeve quali le pucciniane *Madama Butterfly* (1904) e *La fanciulla del West* (1910), la mascagnana *Iris* (1898) e, per citare un lavoro forse meno noto, *Germania* di Franchetti (1902; in molti casi, tra l'altro, si è di fronte a testi poetici dello stesso librettista: Luigi Illica, uno dei più apprezzati e indubbiamente dotati dell'epoca); in quanto tali, simili inserzioni linguistiche contrastano con il contesto ancora profondamente intriso dello stile poetico tipico del melodramma ottocentesco: per limitarsi a un caso su tutti, il capo camorrista Raffaele cerca di sedurre Maliella (non certo un'accademica della Crusca...), nel secondo atto de *I gioielli della Madonna*, con le parole «Del labbro tuo sul fiore, / L'occhio scoperse un dì / Una piega d'amore / Che mi diceva: Sì». Per non parlare delle opere che esulano dal filone verista a partire dalla fonte e dalla riduzione melodrammatica: ne è esempio emblematico il *Guglielmo Ratcliff* (1895) tratto da un dramma di Heinrich Heine e trasposto in libretto dal letterato Andrea Maffei, già oltretutto defunto qualche anno prima e di stile non troppo innovativo nemmeno per la sua epoca; ad esempio, in quest'opera il protagonista si esprime ancora con versi del tipo: «Pur ti confesso – / E ch'io motteggi ti parrà – vi sono / Strane orribili posse, a cui soggiaccio; / Buje virtù, che guida a' miei voleri / Si fan, che sprone ad ogni opra mi sono, / Che reggono il mio braccio, e di terrore / M'ingombrar fin da' primi anni la mente».

Per ovviare in parte al problema si tentò allora talvolta di rimanere più aderenti al vero inscenando vicende tratte da fatti realmente accaduti e recenti: così appunto avvenne con *I gioielli della Madonna* (di cui va per altro ricordato che la prima assoluta fu cantata in tedesco, essendo stata data a Berlino ed essendo tedesco l'editore di Wolf-Ferrari, lui pure di padre germanico) e, per citare un caso forse più noto, con *I pagliacci* di Leoncavallo (1892), opera eminentemente verista e il cui prologo è emblematico per gli intendimenti che in tal senso vengono espressi. E proprio nei *Pagliacci* è poi sfruttato un espediente che, sotto alcuni punti di vista, giustifica di per sé una sostanziale finzione (anche linguistica), pur senza rinnegare lo spirito realista: il ricorso al metateatro, ovvero il portare in scena delle rappresentazioni interne alla vicenda, che si ritroverà anche in opere più tradizionali come l'*Adriana Lecouvreur* di Francesco Cilea e Arturo Colautti (1902). È interessante il recupero dei personaggi e delle maschere tradizionali e regionali della commedia dell'arte; solo che mentre per l'opera di Leoncavallo a impersonare Pagliaccio è Canio, Colombina è Nedda, Taddeo è Tonio, Arlecchino è Peppe, nelle *Maschere* mascagnane (1901) il soggetto buffo e volutamente antirealistico cancella del tutto la soggettività personale degli attori/cantanti. Al di là di tali

differenze è però significativo che i personaggi della commedia dell'arte ed esperimenti metateatrali si collochino in un quadro musicale e melodrammatico ben più ampio, tanto geograficamente quanto cronologicamente e spesso in lingua tedesca: basterà ricordare *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg e Albert Giraud (1912), *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss e Hugo von Hofmannsthal (1912-16), *Arlecchino* di Ferruccio Busoni (autore anche del libretto, come alcuni compositori dell'epoca, tra cui il già citato Leoncavallo, si spinsero a fare sulla scorta di Wagner e Boito; 1916).

Con tutto ciò va però tenuto presente che, a cavaliere dei due secoli considerati, la lingua dell'opera lirica, e dunque anche della maggior parte dei lavori qui citati, si sforza di aggiornarsi, superando gradualmente alcuni degli stilemi più vietati che contraddistinguevano lo stile librettistico ottocentesco, anche appunto per via dei soggetti trattati, di una nuova sensibilità che si andava diffondendo e di un'evidente volontà in tal senso di poeti e musicisti. L'abbandono della rigida distinzione tra opera drammatica e opera buffa porta ad una mescolanza di personaggi e situazioni, con conseguente commistione di stili: ne sono testimonianza, tra gli altri, alcuni momenti e alcuni personaggi della *Bohème* (Benoit e Alcindoro; 1896), di *Fedora* (la frivola e spensierata Olga; 1898), di *Adriana Lecouvreur* (i commedianti colleghi della protagonista), di *Tosca* (il sagrestano). I dialoghi divengono più realistici, limitandosi a pochi casi le interlocuzioni e le invocazioni a cose od oggetti astratti o inanimati, inserendo formule di saluto, di presa di turno, di affermazione o negazione, di ringraziamento e cortesia, e di scambio verbale più moderne e concrete, contraddistinguendosi per una struttura sintattica delle frasi più lineare e più aperta a fenomeni tipici dell'oralità, così come meno letterarie sono le soluzioni pronominali e, in generale, morfosintattiche che la librettistica seria precedente voleva rigorosamente auliche; parallelamente tendono a scomparire i momenti in cui i personaggi parlano di sé alla terza persona secondo i vecchi moduli tragici, e tanto le invocazioni alla divinità come le imprecazioni assumono una forza e una concretezza inusitate (le grida furienti e le espressioni «pel Padre eterno», «Per la Madonna», «Per l'amor di Dio», «Nome di Dio», «Che diamine», «Per Dio», «Santo diavolo», «Gesummaria» che affollano i soli *Pagliacci* sarebbero state inconcepibili nel melodramma romantico tradizionale).

I compositori della «giovine scuola» diedero poi maggior rilievo all'aspetto sinfonico e orchestrale, in parte osteggiato nei decenni precedenti (soprattutto da Verdi) perché avvertito come poco "italiano" e molto "germanico": lo dimostrano le nuove soluzioni armoniche e timbrico-strumentali, il superamento dei pezzi chiusi regolari di usanza ottocentesca, l'inserzione di intermezzi e (più rari) preludi o sinfonie concepiti in modo nuovo; senza contare il fiorire di società quartettistiche e orchestrali in tutt'Italia ad opera di personalità quali Arrigo Boito, Franco Faccio e Giovanni Sgambati. Questo ebbe però una ricaduta anche sul piano verbale, perché richiedeva una versificazione più libera e variata nella successione di versi e accenti, dando meno valore alla regolarità metrica e alla rima. Non si rinunciò però mai del tutto all'antico vezzo di scrivere «prima la musica e poi le parole», per citare il titolo dell'opera di Casti e Salieri: esempio emblematico quello di Puccini, che spesso pretendeva dai propri librettisti un andamento prosodico che si adattasse a una musica da lui già elaborata o almeno già pensata in (quasi) assoluta autonomia rispetto alla componente verbale; stupisce quindi solo relativamente che la composizione per quartetto d'archi *Crisantemi* sia stata riutilizzata (con notevole efficacia, per altro) nel quarto atto di *Manon Lescaut* (1893) durante l'agonia della protagonista, o che il secondo dei tre minuetti del 1881 apra la medesima opera (seppur senza la concomitanza del testo poetico); o ancora, che la romanza d'occasione *Sole e amore* (forse su versi dello stesso Puccini) scritta per il periodico "Paganini" di Genova nel

1888 sia stata poi sviluppata dando vita al quartetto che chiude il terzo atto della *Bohème*. Si tratta però sempre di un riuso anche “semantico-situazionale” e non puramente di pigra comodità, per cui evidentemente apparivano ancora del tutto valide, poco meno di un secolo dopo da che furono espresse, le seguenti considerazioni: «mentre le parole e gli atti esprimono le più minute particolarità degli affetti, la musica si propone un fine più elevato, più ampio, più astratto. La musica allora è, direi quasi, l’atmosfera morale che riempie il luogo, in cui i personaggi del dramma rappresentano l’azione. Essa esprime il destino che li persegue, la speranza che li anima, l’allegrezza che li circonda, la felicità che li attende, l’abisso in cui sono per cadere; e tutto ciò in un modo indefinito, ma così attraente e penetrante, che non possono rendere né gli atti, né le parole». Nemmeno il verismo musicale riuscì insomma – né forse lo volle – a mettere del tutto in soffitta la concezione e la prassi di Gioachino Rossini, colui che amava definirsi «l’ultimo dei classici» per contrapporsi al Romanticismo nascente e imperante, e il cui spirito e il cui modello, non per nulla, ancora aleggiano nelle *Maschere*; di più, proprio Mascagni identificava nel compositore pesarese «il mio eterno dio».

Edoardo Buroni

(Programma di sala “Made in Italy. Domenica mattina con laVERDI – Programma n.1. Domenica 22 dicembre 2013 – Pietro Mascagni”, pp. 5-7)

