

L'ARTE SCENICA NEL MELODRAMMA

I

Il melodramma presuppone, nel suo originario significato di 'dramma accompagnato dalla musica', la storia intera dell'opera: quale nasce dall'esperienza fiorentina della Camerata dei Bardi e dal suo teorico, Vincenzo Galilei, col *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581-82), ma, sopra tutto, per il grande esempio offerto dall'*Orfeo* di Claudio Monteverdi (1607).

In senso stretto, tuttavia, per il melodramma moderno, si può riferirsi — dopo alcune divinazioni del Lulli e del Rameau — a vederne l'avvento nella riforma del teatro musicale drammatico operata, con un altro *Orfeo* (1762), da Cristoforo Gluck. Nella prefazione alla sua opera successiva — *Alceste* (1767) — egli affermava i principî cui si era ispirato e che dovevano ridare validità e prestigio al melodramma: una maggior rispondenza delle musiche all'argomento — e, quindi, al libretto, che assume da ora ben diversa importanza —, tanto nella iniziale sinfonia quanto nei varî atti; una più intima e sostanziale adesione della musica alla poesia e il concorso quindi dell'orchestra all'espressione drammatica; la fine del virtuosismo nella musica e nell'interpretazione. Principî che acquistano significato e valore ben diversamente eloquenti e sapore vero di novità alla luce degli esempi offerti dalle opere gluckiane: dall'*Orfeo* all'*Ifigenia in Tauride*.

Tra quei principî (e la loro realizzazione in tali opere) ve n'è uno che meglio di ogni altro punto di partenza può valere a introdurre un discorso che, ben lungi dall'essere stato chiuso, dalla riforma del Gluck, permane, a distanza di due secoli, aperto e anzi apertissimo: la necessaria revisione anche del canto e della partecipazione, cioè, degli attori.

L'autore dell'*Orfeo* e dell'*Ifigenia* tese a eliminare la vecchia moda del virtuosismo, che rientrava nel gusto barocco del tempo e rendeva schiavi musiche e musicisti delle intemperanze vocali degli interpreti. Era, nei recitativi e nelle arie, un modo di primeggiare e di tutto posporre alla loro volontà di esibizione: di cui la musica era destinata a soffrire, addirittura spesso tacendo, e nei momenti anche meno opportuni, perchè il pubblico si esaltasse e commuovesse alle sole bizzarrie delle voci. Un assurdo, anche rispetto a quello ch'era l'imperativo della riforma del teatro: d'un carattere di maggior serietà e d'un impegno ordinato ed armonico comune al canto e all'orchestra. La polemica circa la intelleggibilità delle parole — che aveva dato lo spunto alla riforma della polifonia al tempo del Palestrina — era solo un lontano ricordo: il virtuosismo aveva recato guasti ch'era ormai ben arduo rimuovere dall'abito mentale dei cantanti.

D'altra parte, dal 'recitar cantando' (di cui aveva dato esempio Giulio Caccini sopra tutto) al nuovo stile 'rappresentativo' iniziato dal Gluck, l'interpretazione lirica aveva ottenuto un risalto originale, che ne precisava lo spirito e la funzione.

Ma, mentre già in Mozart non s'avvertono influssi gluckiani, l'avvento della *opéra-comique* e dell'opera buffa napoletana, e la loro eccezionale espansione in Europa, si può dire annullino anche riguardo ai problemi del canto buona parte della riforma. E il gusto del pubblico ne riceve un'ulteriore, non benefica, influenza.

Il primo romantico, Weber, riavvicina alle pure fonti del *lied* il canto e i ritmi orchestrali: con un effetto immediato anche sulla lirica vocale da camera; un ritorno alle fonti popolari d'ispirazione che caratterizzerà, del resto, oltre ad alcuni fra i più alti epigoni di Beethoven (Mendelssohn, Schuman), altresì le musiche dei popoli nuovi, slavi e scandinavi (Mussorgski, Borodin, poi Dvorak e Sibelius).

Il teatro romantico si riporta, pur con un più accentuato dinamismo interiore, da una parte alla sentimentalità sorridente di Cimarosa e di Paisiello; dall'altra — in Rossini stesso — agli esempi di Haydn e di Mozart. Per ritrovare una linea, che sia il superamento, nella larghezza e severità dell'architettura e in una classica purezza di canto, dell'opera buffa occorre attendere il *Barbiere di Siviglia*; per riprendere la via tracciata da Gluck, Spontini e Beethoven, la potenza del sentimento e la maestria nella costruzione generale dell'opera proprie del *Guglielmo Tell*.

Epperò, in Francia, la *grand-opéra* del Meyerbeer riduceva il dramma a spettacolo coreografico.

Bellini e Donizetti, da noi, raggiungono le vette della serena melodia e dalla suprema trasfigurazione lirica, l'uno, l'altro della espressione drammatica e giocosa che interpreta i sentimenti più riposti dell'anima.

Poi — riforma nella riforma — è la volta di Wagner, musicista e poeta e interprete di stati d'animo individuali e collettivi, in un esasperato ma titanico espressionismo orchestrale e canoro.

Con Verdi, le due facce essenziali del melodramma — liricità e drammaticità — raggiungono, in forma nuova, un mirabile componimento: le voci e l'orchestra se ne compenetrano, mentre a una complessità sempre maggiore si perviene, dalla *Traviata* e dal *Rigoletto* all'*Otello* e al *Falstaff*.

II

Il problema della scena, che gli antichi avevano risolto col teatro all'aperto, si poneva col crearsi di teatri stabili, nei quali il Rinascimento fa rivivere gli insegnamenti di Vitruvio, insieme applicando i propri ideali architettonici e pittorici negli scenari e nella struttura stessa degli spettacoli. Il risultato è il Teatro Olimpico di Vicenza, ideato dal Palladio, costruito dallo Scamozzi. Sul suo esempio, ne sorgono vari altri, minori.

Definiti i problemi dello spettacolo al chiuso, della disposizione dei posti per gli spettatori, dell'approfondimento del palcoscenico, si era alle soglie del teatro moderno e con esso al divenire della scenografia componente essenziale della vita del teatro e del gusto del pubblico.

Al perfezionamento della meccanica teatrale che, al suo culmine, la Rinascita persegue sul grande esempio di Leonardo, subentrano, anche negli scenari e nell'impostazione stessa degli spettacoli, quegli elementi di pittoricità e di fantasia, di sorpresa e di meraviglia, che segnano il nuovo modo barocco.

Alla maggiore libertà di movimento negli scenari, il posto sempre più lato per gli 'intermedi' e la parte a loro riservata per la musica e la danza, corrisponde il prendere il sopravvento del pittorico sullo strutturale. Analoga libertà assumono gli attori rispetto al testo del dramma o della commedia o al libretto, che

diviene semplice canovaccio e pretesto; si volge all'innaturale e al macchinoso, la scena deve sorprendere e sbalordire, come le comparizioni degli attori, i loro costumi, il loro gestire. Tranne rare eccezioni, il buon gusto e il buon senso si perdono tra gli elementi eterogenei e la loro sterilità e inefficacia.

Si ha, in definitiva, sino alla metà del Settecento, nella scenografia, con la preoccupazione di farne opera d'arte essa stessa (ancor prima del mago che sarà Carlo Bibiena, già con Andrea Pozzo e Filippo Juvara), il tentativo di 'ambientare' le scene secondo il contenuto dello spettacolo, letterario o musicale; di farlo, secondo i canoni — del resto, estremamente liberalizzati —, dell'arte figurativa, da cui si assumono le mosse. Poi, al finire del secolo, maturano più complesse tendenze critiche, si scoprono nuove esigenze, si volge verso una concezione più 'sociale', che sarà recata innanzi nell'Ottocento e radicalmente persuasa della esigenza della verità o della verosimiglianza storica della scena e del contenuto stesso del testo.

La scenografia assume, sulla base delle nuove scienze, atteggiamenti volti alla esattezza e alla puntualità di quanto accade o di quel che agisce sulle scene. Si va verso una scienza autonoma: come mostra il fiorire di trattatisti. Lo studio della storia offre il quadro generale e costante di riferimento, com'è in generale nello spirito del secolo. Ma si perfeziona il particolare: del costume o dell'espressione o dell'ambiente, che devono esser resi secondo il tempo cui ci si riferisce. Il teatro classico e il teatro romantico — e la relativa arte scenica — sono, anche in questo, in benefica concorrenza.

L'equilibrio è rotto dall'avvento del teatro verista, con i suoi scenari uniformi e le sue scene anonime, uguali per ogni dove (una forma d'internazionalità nel deterioro); mentre il gusto ritorna — per reazione o contrasto — al barocco coi balletti coreografici, anche se agli elementi decorativi si aggiungono i progressi della meccanica scenica.

Tra realismo e simbolismo si chiude il secolo e s'apre il nuovo, che adatta alle scene sempre più il gusto del teatro borghese.

Tutto ciò, senza che gli attori, e sopra tutto i cantanti-attori, abbiano, o vogliano avere, consapevolezza concreta di quel che passa nella mentalità dei contemporanei, nè acquistino il senso dell'importanza dell'evolversi del gusto rispetto alla recitazione o alla declamazione, alle movenze, all'espressione, che sono il riflesso della sensibilità, dell'esperienza, della cultura.

III

La necessità di adeguarsi a esigenze varie e in gran parte nuove, che imponeva ai cantanti, con l'uso di più lingue e una tanto maggiore attenzione al testo letterario e al commento musicale, e l'apertura di più vasti orizzonti culturali e spirituali, fa sì che le scuole di canto entrino, a metà dell'Ottocento, in una crisi d'incertezza e di smarrimento da cui non sarà facile riemergere, trovando una via di composizione e riacquistando, in forma nuova, una diversa sicurezza interpretativa.

Dinanzi ad opere, come alcune di Rossini, di Bellini, di Donizetti, di Verdi, a non parlare di Wagner, alle difficoltà ed ai compiti che la nuova arte prospetta, i cantanti sono tratti a riconoscere la loro impreparazione e a dover riaffrontare, su altre basi, le tecniche vocali di cui vivevano, l'empirismo nel quale li aveva lasciati l'esaurirsi del 'bel canto' settecentesco e che non era più valèvole ad affrontare quelle difficoltà e quei compiti. Quella che occorreva era ormai una nuova didattica, più vicina, più consona al gusto moderno (quel che avveniva, del resto, anche per l'interpretazione nel teatro di prosa, dopo le diverse riforme anche in questo, dal Goldoni allo Schiller allo Hugo al Sardou). Si tentano, allora, le vie della scienza (e lo studio della anatomia e della fisiologia applicate alla voce) perchè sia consentito di accordare alle doti naturali, cui ci si era per il passato troppo affidati, le nuove esigenze interpretative. E l'educazione della voce — come la cultura del cantante — acquistano, in questa luce, carattere d'indispensabilità.¹

IV

La complessità dell'opera moderna — del dopo Verdi o dopo Wagner, in una parola — ha proposto, e ripropone, oggi più che mai che per motivi vari si è di fronte a forme accentuate di professionismo, non più assistito dalla eccezionalità di voci di singolare potenza, pur richieste dalla drammaticità viemaggiore del teatro lirico, tali da creare nel pubblico l'attesa esclusiva degli 'a

¹ Cfr., nell'« Annuario » dell'Istituto Magistrale 'P. Siciliani' di Lecce (vol. VIII, a. 1968-69), il nostro scritto: *Concetto e limiti di una storia del canto*.

solo', il problema dell'interprete, ancor meglio di quello stesso dell'interpretazione.

Se questa è educazione e scuola e può continuare ad assistere il cantante nella sua opera, pur non priva di momenti d'incertezza e di tormento, è l'interprete in quanto tale che rappresenta uno degli aspetti cruciali della sopravvivenza e della rinnovazione del melodramma.

Un problema, che il pubblico avverte vagamente, piuttosto e solo — diremmo — nelle conseguenze, e che è però di consueto ignorato o trascurato, perchè il porlo riesce di fastidio, anche per la non facilità di una soluzione.

Il rapporto tra la parola e il gesto è alla base della sensibilità dell'attore: che è una sensibilità *specificata*, non di autore, lettore o ripetitore, ma, appunto, di interprete, nel pieno valore che il termine esprime, e cioè nel costante equilibrio tra il sostanziale rispetto del testo e del suo spirito e una non mai eccessiva, ma sempre cospicua, libertà ed elasticità nel modo di renderlo, anche rispetto alle precedenti interpretazioni.

Questo rapporto e questa sensibilità sono accentuati, e non diminuiti, dalla musica: per cui l'arte del cantante-attore è non minore, ma più complessa, di quella dell'attore di prosa, come dello strumentista.

Perchè il cantante lirico è tale, ma è — e dev'essere — anche attore: e il suo gesto, i suoi movimenti, la sua espressione devono essere in contemporaneità ed intima armonia col suo canto. Che non è la voce normale, non è il discorso appreso a memoria, ma una accentuazione e una trasposizione di doti naturali, disciplinate dal lungo studio e da innata passione: vi si esige uno sforzo, che, d'altronde, nessuno deve avvertire.

E', cioè, quella del cantante lirico, arte scenica: che va studiata, ma va anche sentita; e non lo può essere, senza uguale inclinazione naturale.

Accade troppo spesso che il cantante — quando pur vi bada — sia più attento o solo attento all'interpretazione musicale (per cui si richiede, appunto, un'educazione e una cultura, e non limitate al canto), che non all'interpretazione — o finzione — scenica, la quale ha pure un'importanza da cui non si può prescindere. Ma questa capacità di attore, di muoversi sulle scene, non è una conseguenza, o un addentellato, dell'altra; è un'arte autonoma, e che deriva da un'esperienza, da una cultura, da una sensibilità diverse, e forse più generali, più larghe.

L'interpretazione del personaggio è, anzi tutto, immedesima-
zione psicologica e quasi fisica col personaggio stesso; la parte
assunta va resa anche scenicamente, e non solo musicalmente e
vocalmente.

In un certo senso, ed entro questi limiti (peraltro assai lati),
il cantante-attore dovrebbe essere anche attore di prosa: per l'ar-
ricchimento che ne verrebbe alla sua educazione e alla sua fun-
zione.

Purtroppo, si crede invece che basti cantare e non investir-
si della psicologia, del carattere, delle movenze del personaggio
che si rappresenta. E non ci si accorge di cadere, troppe volte,
nel ridicolo e nell'assurdo. Da cui non basta a salvarci neppure
l'avere (quando la si ha) una bella voce.

Per questo sentiamo tanto più grande il nostro Schipa: che
fu — e in qual grado! — artista lirico, ma anche magnifico attore.
Come pochissimi altri, prima e dopo di lui.

Silvia MANDURINO