

MELODRAMMA E SAPIENZA TEATRALE: DUE LIBRI E UN CONVEGNO

Nel panorama recentissimo della cultura teatrale sono da segnalare tre eventi. In ordine cronologico, il primo è l'edizione in italiano del libro di Peter Brooks *L'immaginazione melodrammatica* (Parma, Pratiche Società Editoriale, 1985), il secondo è la pubblicazione del reader *La drammaturgia musicale* a cura di Lorenzo Bianconi (Bologna, Il Mulino, 1986), il terzo è il convegno internazionale *Forme del melodrammatico: parole e musica (1700-1800)* tenuto presso l'Istituto Universitario di Bergamo dal 20 al 22 novembre 1986. Brooks è uno studioso di letteratura, Bianconi è un musicologo, e il convegno di Bergamo ha riunito esperti di campi diversi.

Brooks compie un'operazione assai interessante, passando, per così dire, dal significato vulgato del termine «melodramma» al suo significato etimologico. Se si aspira a far diventare la qualifica di «melodrammatico», in uso negli studi di letteratura oltre che nel linguaggio quotidiano, categoria critica, occorre dimensionarne il dominio semantico, appunto, con la sua etimologia, cioè con le caratteristiche di quel fenomeno teatrale che, in drammaturgia, nella recitazione, nella pratica della messa in scena, è stato il melodramma. Brooks è consapevole che il termine «melodramma» copre diverse emergenze storiche, dal «recitar cantando» all'opera: e limita, pertanto, il suo confronto al mélo francese e, soprattutto, ai testi e alle relative messe in scena di Pixérécourt. L'enfasi posta «sulle verità e i rapporti più semplici, il senso cosmico e morale conferito ai gesti più banali» chiarisce, da un lato, la strutturazione dei contenuti, basata sulla semplificazione e sui contrasti radicali, e, dall'altro lato, il rapporto con una forma (particolarmente interessanti sono i rilievi sulle forme recitative) che, se appare «sproporzionata» alla reale natura dei contenuti, è invece «proporzionata» alla loro amplificazione retorica.

Il reader di Bianconi (corredato di un'ampia introduzione) esplora, attraverso una ricca antologia di saggi, le interrelazioni tra musica, scenografia, recitazione e «quell'anomalo genere letterario ch'è

il libretto d'opera». Rilevata la priorità accordata dalla critica tradizionale alla musica, Bianconi sottolinea l'importanza e le peculiari caratteristiche della componente letteraria. Una componente che si presenta, alle risultanze fenomenologiche ma fors'anche su basi teoriche, con una precisa retorica: una topica che privilegia argomenti, situazioni e stati d'animo dei protagonisti ben determinati; una *dispositio* che si orienta sul verificarsi improvviso degli eventi piuttosto che sul loro lento maturarsi (si pensi, esemplarmente, agli innamoramenti); una *elocutio*, infine, la cui melodrammaticità — per dirla con Brooks — non è dovuta solo al genere e alla sua minorità, ma anche alla natura complessa e peculiare della «parola in musica».

Il convegno di Bergamo ha spaziato su un territorio troppo vasto per poterne fornire una descrizione precisa: dall'analisi di testi letterari in cui rintracciare, secondo le indicazioni di Brooks, presenze melodrammatiche, al problema delle fonti antiche e delle varianti della *Semiramide*, dalle fonti spagnole di alcuni libretti verdiani alla cronistoria del mai realizzato *Lear*. Una zona di convergenza, tuttavia, può essere individuata nella figura di Metastasio, intorno alla quale hanno ruotato quattro relazioni (Riccardo Bruscelli, Franco Ruffini, Elena Sala Di Felice — della quale ricordiamo, sebbene non recentissimo, l'ottimo libro *Metastasio. Ideologia, drammaturgia, spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 1983 — Franco Vazzoler).

Cos'è che accomuna, al di là della generica area di consonanza tematica, questi eventi? Tre fatti, in particolare.

Il primo è che in tutti e in ciascuno il teatro appare non come argomento centrale e neppure, a ben riflettere, come argomento tra gli altri. Vi appare, piuttosto, come spazio di verifica e di confronto per riflessioni pertinenti ad altri ambienti e ad altri obiettivi. Il teatro, nel libro di Brooks, è una zona di censimento da cui rilevare parametri tipologici che vengono poi applicati al campo della letteratura. E, quasi reciprocamente per il reader di Bianconi, nel teatro in quanto spazio della complessità organizzata vanno a collocarsi analisi e spunti critici provenienti dalla musica e dalla particolare letterarietà dei libretti. Al convegno di Bergamo, infine, non ci sono state relazioni specificamente teatrali sebbene il teatro sia stato il sistema di orientamento che ha guidato gran parte dei temi affrontati.

Il secondo elemento in comune è, estrinsecamente, la centralità del melodramma, a prescindere dalla diversità di accezione del termine e della relativa problematica.

Il terzo elemento in comune è, possiamo dire, che in nessuno dei tre eventi si è in presenza di una interdisciplinarietà quanto, piuttosto, di un parallelismo tra competenze di diversi ambiti disciplinari che, pur muovendo ciascuna dal e nel suo specifico, cerca ponti per far comunicare le sponde parallele di quello che si intuisce essere uno stesso fiume.

Che il teatro funzioni come spazio di verifica e di confronto per problematiche allortie non è una novità. In certo senso, anzi, si può dire che questo è stato il destino costante del teatro, a cominciare dagli studi di letteratura drammatica che spesso hanno giustificato metodi e risultati col riferimento al teatro, ridotto però a fatto metastorico e sostanzialmente assoluto. La novità incoraggiante è che nei casi di cui stiamo parlando il teatro è stato assunto con il suo carico di determinazione storica e culturale. Per fare solo un esempio, si pensi al libro di Brooks, la cui indagine sul *mélo* presenta elementi di interesse, critico e documentario, anche per gli specialisti di teatro.

Sulla differenza profonda tra interdisciplinarietà e parallelismo, sui malintesi e sulle disinvolute scorribande di tanta interdisciplinarietà, sui mancati o non cercati incontri di tanti parallelismi si dovrebbe discutere più a lungo di quanto lo spazio di una nota non consenta. Possiamo dire che, di fronte alle competenze che i campi intricati della cultura chiamano in campo, ci si può «fingere» specialisti di tutti i settori — ed è l'interdisciplinarietà malintesa — oppure ci si può isolare nel proprio specifico — ed è il parallelismo senza incontri. Ci si comincia a render conto oggi (e i tre eventi dei quali abbiamo riferito sono un sintomo chiaro) che l'onniscienza non è un'utopia, è semplicemente una sciocchezza; che si può (e si deve) tenersi alla propria strada guardando alle altre strade parallele e istituendo con esse solidi e percorribili ponti. La vera, e utile, interdisciplinarietà è la coesistenza di diverse specializzazioni unita ad un efficace sistema di scambi.

Il melodramma o, più limitatamente, l'opera in musica è un campo elettivo per mettere a prova questo tipo di interdisciplinarietà e per auspicarsene rapidi e consistenti risultati. Il che spiega, forse, il rin-

novato interesse per il melodramma, la diversificazione dei fronti d'approccio — dalla musicologia, alla teatrologia, agli studi di letteratura — la curiosità reciproca tra i militanti dei diversi fronti.

Per non dire d'altro, l'opera in musica è l'unico genere di evento spettacolare (nella cultura occidentale) che consenta di «misurare» su basi quasi oggettive le testimonianze degli spettatori: cioè la totalità o quasi dei documenti di cui lo studioso di teatro disponga per ricostruire, o ripensare, gli spettacoli del passato. Vi ha insistito, al convegno di Bergamo, Ferdinando Taviani. Di fronte a testimonianze inverificabili su spettacoli di cui conosciamo (soprattutto per l'800) l'instabilità anche testuale, possiamo almeno effettuare dei controlli riferendoci a spettacoli (le opere in musica) dei quali si può accreditare, al contrario, una relativa stabilità.

Ma non è solo questo il punto. È anche che l'opera in musica, nella sua globalità, offre agli studiosi un paradigma di composizione che può essere analizzato e di cui si può ragionevolmente ipotizzare l' analogia con altri paradigmi compositivi, in primis quello dell'attore-creatore. Le interrelazioni tra melodia, tono, impasto orchestrale, contenuto semantico del testo, sua musicalità verbale, ecc., possono essere pensate — e non soltanto per suggestione — simili a quelle che l'attore-creatore istituisce tra la linea oggettiva del testo e le linee soggettive dei sottotesti che la sua creazione rappresentativa articola e mette in azione. Una rilettura, in questo senso, degli scritti degli attori ottocenteschi offre, anche ad un primo approccio, spunti assai stimolanti.

C'è una sapienza teatrale che non si è mai espressa (e non si può esprimere) in trattati teorici e che, del resto, non è solo pratica di mestiere. Scoprire questa sapienza, darle sostanza e fisionomia è un compito fondamentale per gli studiosi di teatro: e l'opera in musica può essere uno degli strumenti per farlo. Le stesse sortite teoriche di Metastasio possono essere utilmente valutate in rapporto ad una sapienza teatrale, piuttosto che inutilmente sottovalutate in rapporto ad una teorizzazione teatrale: che non era né negli intenti né negli interessi del Metastasio.

Lo studio del teatro nella storia ha un nemico, sostanzialmente: la separazione. Quasi sempre la si è accettata instaurando comparti-

menti stagni, spesso la si è vanificata portando il discorso al livello della pura astrazione. Tra l'aggancio limitante a realtà parziali e il distacco illimitato da ogni realtà non si saprebbe dire quale sia stato il male peggiore. Forse si è sulla strada, oggi, per trovare, se non l'optimum, almeno un male minore.

(Franco Ruffini)