

Opera e verismo: un curioso connubio

Adriana Guarnieri

Esaurita la stagione della 'grande opera', negli anni Novanta dell'Ottocento – in parallelo con gli esiti tendenzialmente europei dell'ultimo Catalani, di Franchetti, Puccini, Smareglia, Mancinelli e Verdi – si affermò un tipo di teatro musicale più italiano, di immediata popolarità anche internazionale: l'opera verista. Quest'ultima sembra ereditare tutti i caratteri attribuiti alla musica nazionale dalla letteratura teorica e critica ottocentesca: la spontaneità, l'impeto, la sincerità, la natura essenzialmente melodica, la passione. Nelle sue componenti essenziali, il nuovo tipo operistico si definisce nel breve arco di un triennio, quattro esiti e quattro autori: tra *Cavalleria rusticana* di Mascagni (Targioni-Tozzetti e Menasci: Roma, Teatro Costanzi, 1890), *Pagliacci* di Leoncavallo (libretto proprio: Milano, Teatro Dal Verme, 1892), *La Tilda* di Cilea (Graziani: Firenze, Teatro Pagliano, 1892) e *Mea vita* di Giordano (Daspuro: Roma, Teatro Argentina, 1892; diventerà *Il voto*: Milano, Teatro Lirico, 1897).

Nella sua accezione 'originaria' (riproposta poi, da autori oggi anche dimenticati, in un numero elevato di imitazioni) il genere sembra caratterizzarsi con prepotenza e distintamente sui versanti incrociati delle tematiche, della vocalità e della struttura drammaturgica. Il soggetto è umile, di natura brutale e selezionato nell'ottica della *tranche de vie* (un fatto di sangue, un fatto di cronaca: *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*); realistico nell'ambientazione (fortemente caratterizzato in senso geografico e sociale sotto il profilo scenico-musicale: tra la Sicilia di *Cavalleria* e i commedianti da fiera calabresi di *Pagliacci*); infine lineare nell'intreccio di trame semplici e ben costruite (di cui sono tipici tutti i libretti di Leoncavallo). Gli corrisponde una vocalità orientata preferibilmente sulla zona limite del 'passaggio' al registro acuto per ogni tipo di voce, con fraseggio e metrica irregolari vicini a quelli del linguaggio quotidiano e clausole sceniche caratterizzate dal parlato o dal grido (famosa e indimenticabile quella finale di *Cavalleria*: «Hanno ammazzato compare Turiddu!»). In breve, è una drammaturgia

Jomes Ensor (1860-1949), *Le strane maschere*, 1892. Olio su tela.
Bruxelles, Musée Royale des Beaux-Arts.

‘dell’urlo e del coltello’, che si propone all’ascoltatore come bagno di emozioni e insieme apparizione del «fatto vero» in teatro.

Nella condotta compositiva questa drammaturgia si realizza in varie modalità di scrittura capaci di imporsi come gusto nel lungo periodo: una totale pregnanza melodica, procedimenti ritmici ‘fisiologici’ o a sensazione, un ritmo armonico affannoso (se pure iscritto in un ordine di complessiva stabilità tonale); un percorso dinamico e drammaturgico che procede per apici di tensione; una scrittura orchestrale concepita come amplificazione o sostituzione del canto (gli Intermezzi di *Cavalleria* e *Pagliacci*); per finire, la continuità essenzialmente iterativa di un procedere sinfonico siglato da un certo numero di temi ricorrenti.

Dal punto di vista narrativo, per altro verso, quella drammaturgia tende a strutturarsi (sia nella forma grande in 3-4 atti che nella piccola in 1-2 atti) come scansione di Preludio (*abstract* tematico) – azione drammatica (sempre un conflitto passionale) – Intermezzo sinfonico (‘canto dell’orchestra’ e momento del sollievo emotivo) – proseguimento dell’azione e scioglimento (grido o parlato: la catarsi emotiva) – perorazione tematica orchestrale. L’azione si esprime musicalmente in un declamato dialogico continuo, montato in ‘stile di conversazione’ per incisi giustapposti, elasticamente espanso al suo interno in zone liriche di arioso (in *Pagliacci* anche in finale d’atto: Canio, «Recitar!... [...] Ah! Ridi, Pagliaccio») e saltuariamente scandito da pezzi chiusi (soprattutto romanze, ma anche episodi corali: in *Cavalleria* la Preghiera pasquale, nel primo atto di *Pagliacci* la romanza di Canio, «Un tal gioco, credetemi» e quella di Tonio, «So ben che difforme»). I pezzi chiusi sono spesso d’azione (per esempio, in *Cavalleria*, il racconto – Santuzza, «Voi lo sapete, o mamma» – e il brindisi) piuttosto che riflessivi, e sono soprattutto caratteristici: cori e canzoni in scena (in *Cavalleria* la Siciliana di Turiddu, la Sortita di Alfio, lo Stornello di Lola; in *Pagliacci* la «ballatella» di Nedda e il Coro delle campane nel primo atto, la Serenata di Arlecchino nel secondo).

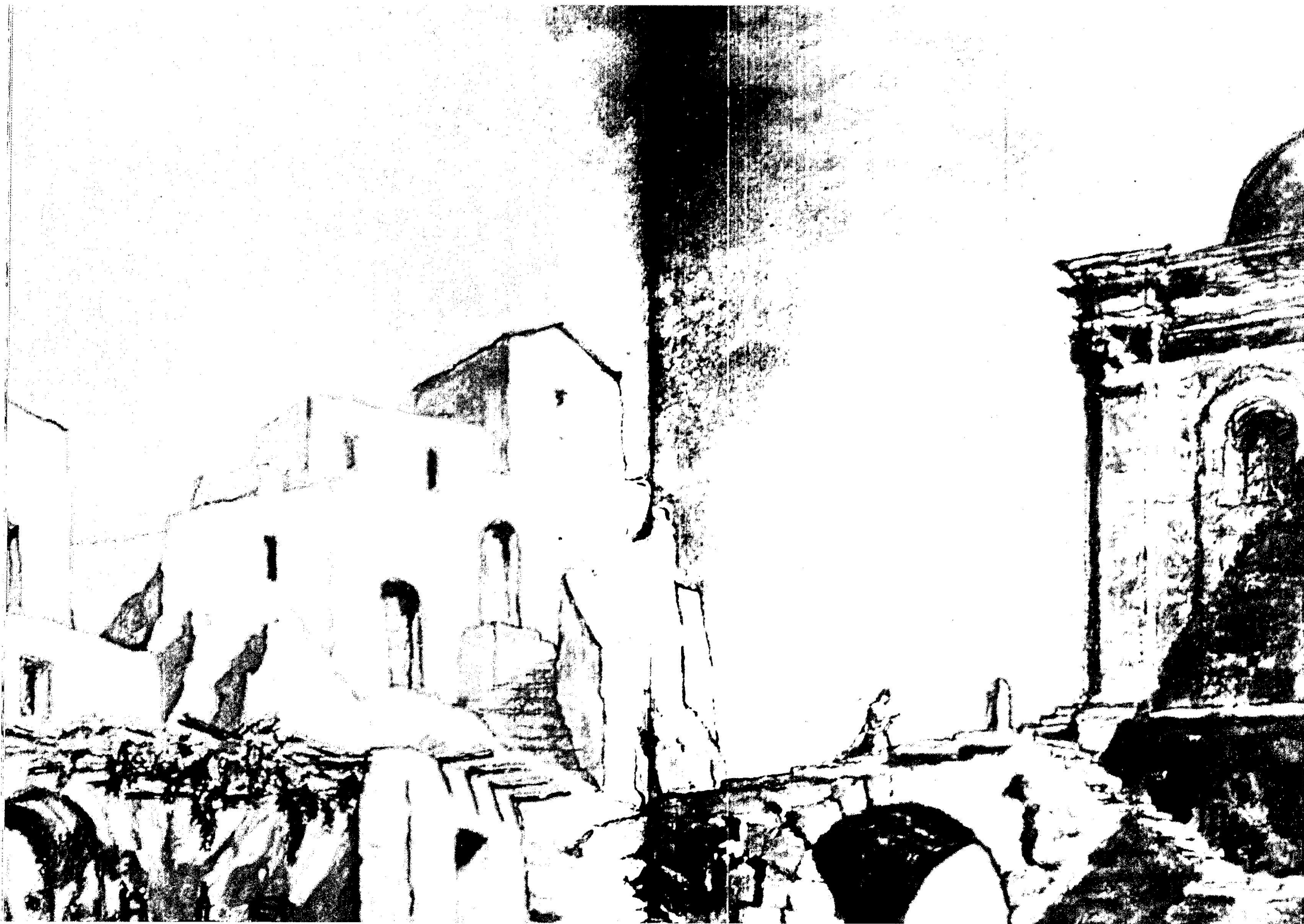
Sottoposta di recente a riserve sempre più stringenti da parte degli storici della musica, la definizione del verismo operistico come tendenza dominante di un decennio o di un ventennio (oltre e compresi i quattro titoli indicati) costituisce un notevole problema storiografico quando si voglia accoglierne la doppia significazione tradizionalmente accreditata (soggetto-vocalità). Vocalmente, ne è modello *La Gioconda* (1876) e ne sarà espressione ancora *Il piccolo Marat* di Mascagni (1921). Ma attenendosi ai soggetti si sarebbe costretti a escludere per esempio *L'amico Fritz* di Mascagni, che è una commedia lirico-sentimentale vocalmente e drammaturgicamente esemplare in senso ‘veristico’, o *I Rantzau* dello stesso operi-

sta (1892): una commedia nel genere *lyrique* ma di ambientazione sociale e regionale forte, introdotta da un Preludio veristicamente tipico.

La definizione impossibile di ‘opera verista’ deriva in realtà dall’assenza di un genere: in questa fase storica, la convergenza tra argomento, lessico, struttura ed effetto dell’opera – già disarmata nella ‘grande opera’ da una pluralità di stili sempre più accentuata – risulta sospesa. Ne è venuta la proposta storiografica, paradossale ma propria, di individuare tre filoni veristici (dramma della malavita, dramma a sfondo storico, commedia borghese): di fatto, la rinuncia a una definizione condotta sulla base dello stile inteso come corrispondenza tra il soggetto del dramma e la sua espressione.

Conviene dunque considerare, più semplicemente, l’intera produzione del ventennio a cavallo del secolo come il campo in cui le tre componenti ‘veristiche’ caratterizzanti (la vocalità, l’argomento, la struttura drammaturgica) – non necessariamente congiunte, e soggette quindi a combinazioni infinite e varianti anche sostanziali – appaiono comunque sufficienti a caratterizzare una stagione teatrale nel senso dello stile. Solo in un’accezione così allargata si può tracciare una mappa indicativa della produzione veristica totale, che attraversa un primo decennio nel quale quella lingua (comunque riconoscibile) si presenta come espansione dei quattro titoli iniziali, e sembra poi articolarsi in un successivo decennio in cui le contaminazioni e gli sviluppi del tipo storico risultano, nel ventaglio dell’aggiornamento della scrittura e del gusto personale, meno ubbidienti a un principio di norma e deroga. La vocalità o la drammaturgia o l’argomento veristici andranno variamente, nella seconda fase, a stabilire (nel ‘gioco tragico’ ridrammatizzato oppure straniato) il nuovo ordine degli stili, dove l’impegno e l’ammodernamento della scrittura si applicheranno al tragico e al comico, nuovamente distinti.

In esordio l’opera verista – con *Cavalleria rusticana* – si presenta come il lancio di un disegno editoriale alternativo: un successo di Sonzogno, che ha assunto rispetto a Ricordi la funzione competitiva e più rischiosa di *talent scout* oltretutto di importatore di novità francesi. La concorrenza tra due poli editoriali distinti appare fondata su un dato per così dire sociologico: alla tradizionale creazione ricordiana di una linea italiana di ‘maggiori’ (dopo Verdi, Ponchielli e Boito, Puccini e Franchetti), che rileva eventualmente a successo consolidato gli autori della concorrenza (Mascagni per *Iris*), si oppongono presso Casa Sonzogno caratteri di promozione del nuovo e del ‘basso’. Se per l’area francese emergono le produzioni alternative rispetto all’Opéra (*Carmen* in modo particolare), in area nazionale si impongono le scoperte dei concorsi confermate da ovazione popolare: nell’incoraggiamento di scritture sintetiche ed essenziali, più emotive che



colte, e nell'adozione di tematiche sociali in linea con le aperture naturalistiche della seconda Scapigliatura (Cavallotti; Cameroni, che introduce in Italia Balzac, Zola, i Goncourt) o della narrativa sociale di consumo coeva (Valera, Tronconi, Mastriani, Serao).

Ne viene il tipico carattere orale e scenicamente forte della scrittura operistica verista: il gesto conquistatore sia nel canto che in orchestra, la teatralità musicale realizzata come amplificazione dinamica e melodica di un testo; in una parola, la corporeità scenica del dramma. Mentre allo stesso atteggiamento di apertura nei confronti di un mercato allargato verso il basso sembra rispondere l'incoraggiamento veristico di un divismo canoro meno acrobatico e più dinamico: potenza vocale di tenori 'di forza' e soprani 'irrici spinti' che sollecita un'identificazione in quanto sogno di eccellenza fondato sul patrimonio genetico (volume di voce, temperamento) piuttosto che su quello simbolico (studio, tecniche).

In questo modo l'opera verista di Sonzogno sembra attuare fin dall'inizio (quasi ponendosi al livello di un 'ascoltatore ideale' incompetente) una semplificazione e riduzione della lingua: talora in senso strutturale (pensiamo alla segnaletica evocativa essenziale di *Cavalleria rusticana*, se confrontata con il tessuto motivico fitto della *Wally* o di *Manon Lescaut*), ma soprattutto in senso sintattico (i procedimenti armonici iterativi: pedali, tremoli) e lessicale. Per il lessico, pensiamo al wagnerismo per così dire per sommi capi di *Pagliacci*, confrontato col wagnerismo imitativo (anche intenso) di un contemporaneo *Cristoforo Colombo* di Franchetti dello stesso anno.

Il nuovo prodotto arriva in sostanza a caratterizzarsi proprio per l'elaborazione contenuta e la maggiore appetibilità della drammaturgia: nel procedere serrato di un dialogo che è montaggio di fotogrammi timbrici o melodici; nelle melodie memorabili, nell'intensificazione strumentale della voce (i raddoppi all'ottava e all'unisono); nell'assenza di complicazioni armoniche (compensate però da varietà ritmica e timbrica); nel formulario aggiornato ma troppo ribadito delle settime, degli accordi alterati, delle seste aggiunte. In definitiva, nel carattere sostanzialmente 'orale' della scrittura.

In apparenza, le connessioni col verismo letterario – nella poetica naturalistica specifica o nei legami col romanzo sperimentale di Zola (come dire: il Capuana maggiore di *Giacinta* o *Ribrezzo*, il Verga della lettera-pre-

fazione a *L'amante di Gramigna*) – sembrano scarse, nonostante la presenza in *Pagliacci* di un Prologo-manifesto. L'opera verista non è né 'positiva' né naturalistica, ma piuttosto epica ed eroica: brucia il libretto nell'esibizione del sentimento (nelle melodie fervide energicamente raddoppiate). Se offre l'attualità, la rende in chiave mitica. Il realismo dell'ambientazione (l'intenzione sociale: per esempio la questione meridionale) tende a circoscrivere in colorismo, nelle zone dei pezzi caratteristici e della musica in scena (stornelli e siciliane in *Cavalleria*; la Commedia nel secondo atto di *Pagliacci*: Minuetto, Serenata, Gavotta). Il metodo impersonale degli scrittori del verismo sembra dunque rovesciarsi nella coincidenza di io narrante (l'orchestra) e personaggi (Tonio nel Prologo di *Pagliacci*; oppure, simbolicamente, la Siciliana di Turiddu dentro il Preludio di *Cavalleria*). La funzione fatica e caratteristicamente elementare dell'orchestra sembra quasi assumere il ruolo di 'narratore popolare' (esemplari la seconda e terza scena del primo atto di *Pagliacci*). Ed è un narratore che si sostituisce anche completamente ai personaggi, restando solo in scena, negli Intermezzi sinfonici.

Proprio su questi elementi si può però innestare – alla luce di una storiografia verghiana ormai incline a distinguere nettamente la poetica dei *Malavoglia* da quella naturalistica – il riconoscimento nell'opera verista originaria di un elemento fondamentale dell'espressione verghiana. Nella teoria dell'omogeneità tra livello espressivo e livello sociologico del soggetto trattato (avanzata da Verga nella Prefazione ai *Malavoglia*, là dove Verga scrive che il «meccanismo delle passioni» nelle «basse sfere» è «meno complicato») troviamo in fondo la ragione estetica della semplificazione – quasi una regressione voluta – operata dai musicisti di Casa Sonzogno. L'andamento sinfonico elementare e mimetico di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* può essere assimilato a tecniche di indiretto libero: piegato però, nell'opera verista, alle attese di un'udienza molto ampia. La scelta degli operisti sarebbe stata in sostanza quella di un piano di enunciazione quasi esclusivamente emotivo, con esiti di racconto a marcata focalizzazione interna (tipico del resto anche delle novelle 'siciliane' di Capuana). Su questa stessa via, potremmo anche essere tentati di vedere nell'artificio verghiano dello straniamento un'analogia col 'gioco tragico' tipico dell'opera verista (*Pagliacci* come prototipo): la distanza talora ristabilita dall'autore – quasi strategia di cinismo – nei confronti di un io narrante totalmente calato nei personaggi.

Nella sua pretesione tragica di una scrittura 'abbassata' l'opera sonzognana si mostra infine anche quale progetto di recupero *sublime* del comico, storicamente deputato alla rappresentazione del socialmente umile.

Alle pp. 36-37: Nicola Benois (1901-1988), *Scenografia per Cavalleria rusticana in una edizione scaligera del 1948*.

Milano, Museo Teatrale alla Scala.



Gabriela Delosso, Arlecchino. Olio su tela.
Collezione privata.

A una lunga tradizione di stile comico-realistico si riallaccia infatti l'opera verista (*Pagliacci* innanzitutto) nell'espressività caricata, nello sforzato della lingua. Porta però al singhiozzo e al grido quella storia di sbadigli risate balbuzie, e a esasperate discordanze tra accento ritmico e metrico quell'antica vicenda di contraffazioni e caricature, dove ridere era sempre anche disarmare. Viceversa l'opera verista recupera al dramma la scrittura in parodia, trasforma il tratto realistico da arma contundente in 'passione': sconvolgendo l'antica gerarchia dei generi nega, contestualmente, l'esistenza di conflitti culturali per affermare una dimensione 'italiana' di stile.

Balza infatti in primo piano, per l'intero periodo e fin dall'esordio (*Cavalleria rusticana*) la specificità italiana dello stile: la determinazione di un tipo storico operistico che è anche espressione di una specificità economica (l'aggressività di un'Italia in piena espansione industriale all'interno di un'Europa in crisi). Un'orchestra-narratore esclama

mativa e rafforzativa nei confronti del dramma procede, nel costante ricorso all'iperbole (ad affermare la 'eccezionalità' dei casi trattati), in parallelo con le movenze 'vere' di un indiretto popolare passionale. Proponendosi come offerta di sensazioni, tende al tipico sublime del *feuilleton* sentimentale: corposa nell'immagine (attentissima alla linea melodica e al timbro) ma incline all'indicibile (nella vocalità 'sovrumana', negli spasimi ed eccessi dinamici). Il potenziamento della componente visiva (del *décor*, così come della parola o del singhiozzo vocali-gestuali) entra in un disegno di regressione calcolata (dall'era dell'arte della parola a quella dell'immagine), e coinvolge anche la circolazione e trasmissione del prodotto: attraverso i manifesti e le cartoline operistiche la fotogenia di un musicista (per esempio Mascagni) può diventare un elemento decisivo del suo successo.

D'altra parte, lo stesso gioco linguistico che presiede alla nascita del verismo tragico, se è distacco e non coinvolgimento dell'autore nei confronti del testo e del pubblico (curiosità per la scrittura come artificio) può preludere verghianamente (ma soprattutto alla maniera del Gozzano delle novelle) a una dimensione straniata e più novecentesca di opera realistica (pensiamo sempre a *Pagliacci*). Lo specifico teatrale dell'opera verista largamente intesa – l'ambivalenza di satira e dramma – poggia sostanzialmente sulla tecnica delle citazioni e sull'impiego del caratteristico (musica in scena). Le citazioni popolari possono restare elementi coesivi e fattori aggreganti di un tradizionale decorativo, da 'grande opera'; ma possono anche essere guizzi disgreganti della lingua. Per parte sua l'elemento di genere può limitarsi a una caratterizzazione circoscritta, storica e sociale (*Cavalleria*); ma può anche invadere il piano dell'opera, in quanto, propriamente, suo soggetto (*Pagliacci*).

Nell'artificio del teatro nel teatro si riassume, così, la particolarità del realismo veristico, quella sublimità del comico che può esser fatta risalire all'autoironia scapigliata della *Gioconda* di Boito 'ridrammatizzata' da Ponchielli: una drammaturgia di emozioni di protagonisti che sono attori o cantanti di se stessi. Autoreferenziali ma non autocritici, poiché giocano tutto il proprio ruolo sul coinvolgimento tragico, essi finiscono, come le loro citazioni, per essere una finzione nella finzione con pretesa di autenticità esclusiva (*Pagliacci*: Tonio – in costume da Taddeo – annuncia una rappresentazione «più vera del vero»). E con il ricorso frequente alla tecnica del teatro nel teatro si insinua nell'opera verista – fin dentro i modelli storici di Casa Sonzogno – anche un sospetto di artificio: la finzione totale può diventare radicalizzazione del manierismo regressivo dei 'ritorni', a straniare la materia trattata in direzione novecentesca.