

Michele Girardi

## «Et vive la musique qui nous tombe du ciel!». Spazio scenico e drammaturgia nell'opera dell'Ottocento<sup>1</sup>

### I. «Tuba mirum spargens sonum»: Mahler, Verdi

Hörner in möglichst großer Anzahl geblasen  
in weiter Entfernung aufgestellt

The image shows a musical score for Gustav Mahler's 'Das Lied von der Glocke'. The top staff is for Horns, marked 'Langsam' and 'Lange (Echo)'. The bottom staff is for Oboe, marked 'Langsam' and 'ppp'. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and performance instructions.

Esempio 1: Gustav Mahler: dal cielo.

- 
- 1 Questo contributo riprende, aggiornandolo nel testo, nelle conclusioni, e aggiungendo l'ultima parte dedicata a *Jenůfa*, il mio saggio «*Et vive la musique qui nous tombe du ciel!*». *L'espace sensible sur la scène du XIX<sup>e</sup> siècle*, in: Héloïse Demozl/Giordano Ferrari/Alejandro Reyna (edd.), *L'espace «sensible» de la dramaturgie musicale*, Paris (Harmattan) 2018, pp. 37–58 (ringrazio i curatori e la casa editrice per aver concesso il permesso per questa versione riveduta e ampliata). Dedico queste pagine a Jürgen Maehder, pioniere degli studi su questa tematica, e autore di un saggio al quale sono, e non solo io, debitore da sempre: «*Banda sul palco*» – *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in: Dietrich Berkel/Dorothee Hanemann (edd.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Kongressbericht Stuttgart 1985*, Kassel (Bärenreiter) 1987, vol. 2, pp. 293–310; segnalo ulteriori contributi specifici, in un panorama bibliografico ancora piuttosto magro e un po' invecchiato: Rey M. Longyear, *The «banda sul palco»: Wind Bands in Nineteenth-Century Opera*, in: *Journal of band research* 13 (1978), pp. 25–40; Carl Dahlhaus, *La musica di scena come spezzone di realtà e come citazione*, in: id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, in: Lorenzo Bianconi/Giorgio Pestelli (edd.), *Storia dell'opera italiana*, vol. 6: *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino (EDT/Musica) 1988, pp. 79–162: 113–116; Luca Zoppelli, *Stage Music in Early Nineteenth-Century Italian Opera*, in: *Cambridge Opera Journal* 2/1 (1990), pp. 29–39; Michele Girardi, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, in: *Studi verdiani* 6, Parma 1990, pp. 99–145; per inquadrare il problema nell'ambito della narratologia resta indispensabile Luca Zoppelli, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale europeo dell'Ottocento*, Venezia (Marsilio) 1994.

*La musique tombe du ciel*<sup>2</sup>, dunque, e non soccorre solo la gitana che sta danzando per Don José, nell'atto secondo di *Carmen*, oppure condanna i crimini degli inquisitori di fronte al popolo spagnolo che ode la voce dal Cielo, nel finale dell'atto terzo del *Don Carlos*, augurare la pace per le anime dei martiri condannati al rogo dal Sant'Uffizio. E *la musique tombe du ciel* non soltanto nel teatro musicale dell'Ottocento, ma ovunque un'idea drammatica o narrativa sostenga la musica. L'idea di uno spazio acusticamente «sensibile» ben oltre il dominio ricettivo tradizionale del pubblico non mette radici solamente sulla scena, e trova soluzioni clamorose, ad esempio, nel *Tuba mirum* della *Grande messe des morts* di Hector Berlioz (1837), con i quattro gruppi di strumenti a fiato collocati nei punti cardinali<sup>3</sup>.

Memore del compositore francese, Verdi, a sua volta, ha creato un effetto spaziale celeberrimo nel *Tuba mirum* della sua *Messa da requiem* (n. 2, *Dies irae*), collocando quattro trombe al di fuori dello spazio visivo, che fanno eco alle trombe in orchestra:

4 Tr. in orchestra  
a due

Due trombe in lontananza e invisibili  
a due

Altre due trombe in altra parte in lontananza e invisibili

//

ppp  
sola  
ppp

Esempio 2: Verdi: il giudizio universale<sup>4</sup>.

2 Cf. Gustav Mahler, *Sinfonia n. 2*, Wien (Universal Edition) 1972, V, p. 140.

3 Cf. Hector Berlioz, *Grande messe des morts*, partitura, London et al. (Eulenburg) 1969, II, p. 19. Negli esempi musicali che trascrivo le altezze sono espresse in suoni reali.

4 Giuseppe Verdi, *Messa da requiem*, study score from the critical edition, ed. David Rosen, Chicago/London (The University of Chicago Press)/Milano (Ricordi) © 2016, p. 38.

Mahler, che conosceva bene la *Messa da requiem* di Verdi, ha scritto anch'egli un *Tuba mirum* evocando la natura nel giorno del giudizio, e descrisse questo passo in un programma del 1901:

Der «Große Appell» ertönt, die Trompeten der Apokalypse rufen: – mitten in der grauensvollen Stille glauben wir eine ferne, ferne Nachtigall zu vernehmen, wie einen letzten zitternden Nachhall des Erdenlebens! Leise erklingt ein Chor der Heiligen und Himmlischen: «Auferstehn, ja auferstehn wirst du!».<sup>5</sup>

The image shows a musical score for Mahler's *Tuba mirum*. It is divided into two systems. The top system is labeled 'In weiter Entfernung' (at a great distance) and includes parts for '1 Trb.' (Trombone) and 'Cor.' (Trombone). The bottom system is labeled 'Im Orchester' (in the orchestra) and includes parts for 'Ott.' (Oboe) and 'Fl.' (Flute). The score features various dynamics such as *sf*, *pp*, and *ppp*, and includes performance instructions like 'Langsam' (slow), 'Nicht schlagern' (do not rattle), and 'Leicht und daftig gespielt' (played lightly and robustly). There are also markings for 'Schnell' (fast) and 'Sehr langsam' (very slow) for the Trombone part.

Esempio 3: La natura addolcisce un «*Tuba mirum*».<sup>6</sup>

Gli ottoni e timpani collocati da Mahler in un luogo lontanissimo che interagiscono con flauto, ottavino e percussioni dell'orchestra sul palco, alludono a un mondo che trascende l'azione visibile, e deriva dalla conquista di quello spazio «sensibile», in particolare nel teatro musicale, che trova soprattutto in Francia, fin dall'era napoleonica, un terreno molto fertile. Spazio che viene identificato in primo luogo dalle abitudini dell'ascoltatore: a cominciare dalla *Dafne* di Marco da Gagliano (1608) l'orchestra venne collocata davanti al palcoscenico, e da quel momento lo sviluppo drammatico di un'opera risultò il prodotto di una visibile interazione fra strumenti e cantanti in palcoscenico.

Per recepire un luogo differente è dunque necessaria un'ulteriore fonte sonora rispetto all'orchestra in buca, nascosta, o visibile (e in tal caso frammento di «realtà»), ma che simboleggi comunque uno spazio diverso da quello del palcoscenico. Come nell'esempio del *Trovatore* che avanza Michel Leiris, dove Leonora stessa, sola in scena, identifica il coro interno quale presagio di morte («Quel suon, quelle preci solenni, funeste, l Riempion quest'aere di

<sup>5</sup> Richard Specht, *Gustav Mahler*, Berlin/Leipzig (Schuster & Loeffler) 1922, p. 214.

<sup>6</sup> Mahler, *Sinfonia n. 2*, V, p. 185.

cupo terror!...», IV/1)<sup>7</sup>. Questa condizione permette inoltre lo svolgimento sincronico di due eventi sempre in relazione reciproca, in cui spesso quello fuori scena contribuisce a rafforzare la presa drammatica dell'azione principale, come la *corrida* che si svolge dietro gli spalti del circo nell'atto quarto di *Carmen*, che irrompe più volte nell'azione principale eccitando Don José e dandogli una motivazione ulteriore per uccidere. Più spesso lo spazio identificato da una fonte sonora diviene causa di ulteriori sviluppi altrimenti imprevedibili, causando le reazioni degli interpreti, o anche comporta un'identificazione fra il punto di vista del personaggio e del destinatario. Pubblico in sala e cantanti in scena percepiscono infatti un evento esterno in tempo reale su cui converge temporaneamente l'asse della narrazione, che può essere visibile ai personaggi: prima che entri in palcoscenico, nella parte quarta di *Nabucco*, la platea non vede il corteo che sfila in tempo di marcia funebre accompagnando Fenena al supplizio, ma il protagonista, affacciandosi alla finestra, sì, e per questo ritroverà la ragione precedentemente smarrita. Si produce un effetto analogo anche se si fa musica di scena, ad esempio quando Alfredo intona il suo brindisi nell'atto primo della *Traviata* («Libiam ne' lieti calici»), ma l'effetto ha una portata simbolica ridotta.

## II. Fanfare: Rossini, Wagner, Verdi

Intendo tracciare una breve panoramica e discutere alcuni casi specifici che riguardano la creazione di spazi sensibili nell'opera dell'Ottocento dove le esigenze dello spettacolo si fanno a mano a mano sempre più impegnative e impongono un rapporto fra musica e scena in continuo assestamento, per chiudere a cavaliere fra Otto e Novecento, lì dove si aprono spazi nuovi per gli artisti, anche in relazione alle mutate condizioni della *mise en scène*. Partirei da Parigi, cioè dalla capitale dello spettacolo ottocentesco, e da un caso emblematico. Si tratta di teatro francese, anche se l'autore è l'italianissimo Gioachino Rossini e l'ipotesto è del tedesco Schiller. L'impianto spettacolare di *Guillaume Tell* segue infatti le consuetudini parigine, nelle quali ha larga parte l'impiego di musica *dans les coulisses* (e *sur le théâtre* o *sur la scène*) proprio per contestualizzare uno spazio ulteriore rispetto a quello visibile. Rossini e i suoi librettisti potenziarono il modello, aggiungendo nuovo senso alla drammaturgia. Nella trama la componente «politica» riveste un peso maggiore rispetto a quella amorosa, e anche la felicità nel mondo degli affetti è subordinata al raggiungimento della libertà da parte di un popolo oppresso. Tutta l'opera converge verso questo obiettivo, che viene raggiunto

---

7 *Il Trovatore*, dramma in quattro parti, poesia di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi, Milano (Ricordi) 1853; cf. Michel Leiris, *L'Opéra, musique en action*, in: *L'Arc* 27 (1965), pp. 279–285.

clamorosamente nel finale e celebrato da uno dei cori più famosi ed emozionanti di ogni tempo, in cui il sereno dopo la tempesta simboleggia l'affrancamento dalla tirannide. Ma uno spazio sensibile, destinato a manifestarsi più volte nel corso dell'azione, si fa largo sin dall'atto primo (scena quarta), dopo che il vecchio Melcthal ha benedetto le nozze di tre nuove coppie. Rimasto solo, turbato, suo figlio Arnold riflette sul suo amore funesto per la principessa Mathilde d'Asburgo, quando viene interrotto da una fanfara di quattro corni:

*Allegro*

Cors I et II (Mi $\flat$ )

Cors III et IV (Mi $\flat$ )

Ces 4 Cors sont sur le théâtre

Arnold

Mais quel bruit? Mais quel bruit?

**Esempio 4:** I corni del Tiranno<sup>8</sup>.

Si tratta di un segnale, che fa supporre uno spazio al di là del palcoscenico. Potrebbe provenire da una partita di caccia qualsiasi, ma il tenore lo identifica senza ambiguità, come farà poi anche Guillaume nel duetto successivo (I/4)<sup>9</sup>:

Mais quel bruit? des tyrans qu'a vomis l'Allemagne  
 Le cor sonne sur la montagne.  
 Gesler est là; Mathilde l'accompagne;  
 Il faut encor la voir, entendre encor sa voix;  
 Soyons heureux et coupable à la fois!<sup>10</sup>

Quello spazio sonoro ha una funzione drammatica precisa, dunque: ricorda al giovane svizzero che la sua terra è in ostaggio nelle mani di un tiranno, e che lui stesso ama una nemica, alla quale potrebbe sacrificare l'ideale di una patria e di un popolo liberi dal giogo. Non solo, ma lo scorcio libera ulteriore senso drammatico, perché si scontra frontalmente con un'altra musica per i quattro corni fuori scena udita nella prima scena dell'opera, un brano

8 Gioachino Rossini, *Guillaume Tell*, partitura, Paris (Troupenas) 1829, p. 118.

9 Rossini riprende il medesimo passaggio dell'esempio 4 nel duetto n. 2, e il suono viene con maggior forza associato al tiranno («GUILLAUME: C'est Gesler», cf. *Guillaume Tell*, partitura, pp. 142–143).

10 *Guillaume Tell*, opéra en quatre actes, paroles des MM. de Jouy, Hippolyte Bis, musique de M. Rossini, Paris (Imprimerie de Dubuisson & C.) <sup>5</sup>1829.

ben più complesso ed elaborato, e denso di riferimenti. Gli ottoni, in eco, intonano il *Ranz des vaches*, una melodia che «faisoit fondre en larmes», come scrisse Rousseau nel suo *Dictionnaire*, «désertor ou mourir ceux qui l'entendoient, tant qu'il excitoit en eux l'ardent desir de revoir leur pays»<sup>11</sup>:

Andantino Allegretto

Ces 4 Cors sont sur la scène Cr IV

Cr III Cr IV Cr I

Cr II

Cr III Cr IV

Cr II Cr I

#### Esempio 5: *Ranz des vaches*<sup>12</sup>.

Anche questo spazio sensibile, luogo dell'ideale, viene identificato dal coro degli svizzeri che si accingono a festeggiare, dopo aver udito il *Ranz des vaches* (I/1):

On entend des montagnes  
Le signal du repos;  
La fête des campagnes  
Abrègè nos travaux.

Un suono bivalente, quello dei corni del *Tell*: da una parte il tiranno, che di qui in poi gli strumenti seguiranno fino alla fine, dall'altra la meta di una pace serena, senza conflitti, nelle campagne.

L'esempio del *Guillaume Tell* fu a sua volta contagioso: ben due capolavori di Wagner e Verdi sfruttano lo spazio acustico esterno, in questi casi per ambientarvi battute di caccia che esercitano un forte impatto sulla vicenda principale. Al principio dell'atto secondo di *Tristan und Isolde*, Wagner inscena una fanfara di sei corni che gestisce con un virtuosismo impressionante (si veda il pedale inferiore dei timpani nell'esempio 6), creando

11 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris (chez la Veuve Duchesne) 1768, p. 317; il riferimento trova riscontro nella seconda quartina del coro: «Cette fête champêtre, | Qu'ignore l'œil du maître, | Nous fera reconnaître | Le doux pays natal».

12 *Guillaume Tell*, partitura, p. 72.

un effetto di allontanamento mediante una dissolvenza sonora. L'ansia di Brangäne si contrappone alla smania di Isolde che, a sua volta, ascolterà il cinguettio dei clarinetti, con violini e viole mentre la voce dei corni si affievolisce:

(gedämpft)  
Cr. I  
Cr. II-III  
Cr. IV  
Tp.  
Cb.  
pp  
Cr. I-III (immer entfernter)  
f  
(Auf dem Theater)  
Cr. VI (immer entfernter)  
Brangäne (Sie lauscht)  
du wahnst. Ich hö - re der Hör - ner  
//  
Cr. I-III  
pp  
Tp.  
Cr. IV  
Cr. I e IV  
f (sehr fern)  
Cr. I  
Cr. IV  
Brangäne  
Cl. (Isolde lauscht)  
pp  
Schall

### Esempio 6: La caccia s'allontana<sup>13</sup>.

13 Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, partitura, Leipzig (Breitkopf & Härtel) 1860, pp. 138–140: 139; BRANGÄNE: «Dich täuscht des Wunsches | Ungestüm, | Zu vernehmen, was du wahnst. (Sie lauscht). | Ich höre der Hörner Schall. ISOLDE: (wieder lauschend) Nicht Hörnerschall | Tönt so hold; | Des Quelles sanft | Rieselnde Welle | Rauscht so wönig daher. | Wie hört' ich sie, | Tosten noch Hörner?», in: *Richard Wagners Gesammelte Schriften und Briefe*, ed. Julius Kapp, vol. 4, Leipzig (Hesse & Becker) [1914], p. 37.

Insieme ai corni si distanzia anche Re Marke, e così potrà aver luogo l'apuntamento con Tristan, a cui anela la protagonista con tutte le sue forze. Ne nascerà non solo il *clou* dell'intera opera, ma l'idillio più famoso del teatro musicale ottocentesco, e tra i più importanti di ogni tempo.

Le sonorità di una caccia che aprono il *Don Carlos* (nella versione in cinque atti), anch'essa mimata acusticamente da sei corni, sono l'ambiente naturale in cui si svolge invece un idillio mancato, fra il protagonista e Élisabeth de Valois smarritasi nella foresta di Fontainebleau<sup>14</sup>. Le «fanfares dans les coulisses» sono collocate in stereofonia per metà a sinistra e per l'altra metà a destra: mettono a fuoco i movimenti di due cori di cacciatori al di fuori del palcoscenico, i quali emergono in opposizione antifonale con l'orchestra che, marziale, mima il passaggio di Élisabeth col suo seguito, intenta a dispensare monete ai poveri nel bosco. Anche qui il suono diminuisce fino a perdersi, lasciando spazio al canto solitario e amoroso del principe infelice. Immerso nelle sue incertezze, egli perde il contatto con la realtà garantitogli dalla traccia sonora dei cacciatori, che riascolta per l'ultima volta prima di trovarsi di fronte alla principessa, perdutasi anch'essa nella foresta: i due celebrano per qualche istante uno straziante sogno d'amore, per poi ritrarsi nel dolore sempiterno quando Élisabeth viene proclamata moglie di Philippe II e regina. Anche in questo frangente la funzione dello spazio acustico è decisiva per lo svolgimento del dramma, visto che ne racchiude le indispensabili premesse, e sarebbe stata ancor più forte se nella prova generale a Parigi non fosse stato eliminato il dialogo fra Élisabeth e le donne del coro di boscaioli che, all'apertura del sipario, s'intrecciava alla fanfara e al coro di cacciatori<sup>15</sup>. Per la salvezza del suo popolo affamato dall'inverno e stremato dalla guerra, che invoca la pace per sopravvivere, la principessa accetterà poco dopo la mano di Philippe.

### III. Eventi simbolici: Halévy, Wagner, Verdi

Nei casi appena esaminati, il codice operistico impone le sue norme con autorevolezza, per la natura emblematica dei suoni impiegati, e in generale – dal tam-tam per l'elemento soprannaturale, come nella scena delle apparizioni del *Macbeth* e nel finale del *Don Carlos*, all'arpa per serenate e preghiere, al corno come strumento da caccia ecc. Ma il suono degli strumenti esercita sempre una funzione simbolica, che talvolta offre associazioni

14 Cf. Giuseppe Verdi, *Don Carlo*, partitura, Milano (Ricordi) [1886], pp. 1–9, 15.

15 Cf. Ursula Günther, *La genèse de «Don Carlos», opéra en cinq actes de Giuseppe Verdi, représenté pour la première fois à Paris le 11 mars 1867*, in: *Revue de Musicologie* 58/1 (1972), pp. 16–64; 60/1–2 (1974), pp. 87–158. Si attende ancora un'edizione critica del *Don Carlos*, sempre più urgente.

semantiche inedite. La scena iniziale della *Juive* (1835), capolavoro di Fromental Halévy, spalanca un orizzonte fosco sul fanatismo religioso grazie a uno spazio sensibile che si trova dentro al palcoscenico, ma non visibile, e alle qualità timbriche dello strumento che lo simboleggia. Si tratta di un interno affacciato su un esterno nella grande piazza di Costanza, dove si celebra lo storico concilio (1414–1418) che annienterà Jan Hus. Un araldo, riferendosi al miracolo delle nozze di Cana, proclama «Vers le milieu du jour et sur les grandes places | Jailliront à grands flots des fontaines de vin!» (I/2)<sup>16</sup>: immediatamente Ruggiero, il prevosto esaltato di Costanza, si rende conto che c'è qualcuno che lavora nei paraggi. Il rumore proviene dalla casa dell'ebreo Éléazar, collocata alla sinistra dello spettatore, come si vede nel bozzetto [Tavola 1], un luogo di blasfemia, dove si temprà l'oro anche nei giorni delle feste comandate:

(Enclumes sur le théâtre)

Ruggiero

et mais! grand Dieu! qu'en - tends-je et d'où pro - vient ce bruit é - tran - ge

**Esempio 7:** Il suono «ebraico»<sup>17</sup>.

Il suono viene da incudini percosse dietro la facciata della bottega, che sinora erano state utilizzate come strumenti musicali da Auber nell'Opéra comique *Le maçon* (1825). Col loro timbro Halévy volle simboleggiare il lavoro della comunità israelitica, e l'estraneità alle regole dei cristiani, fieramente rivendicata dal protagonista Éléazar.

16 *La Juive*, paroles de M. E. Scribe, musique de M. F. Halévy, Livret, Paris (Jonas) 1835.

17 Fromental Halévy, *La Juive*, partitura, Paris (Schlesinger) [1835], I, pp. 38–39. Nella tavola 1, tratta dalla *Mise en scène et Décorations de La Juive*, Paris (Duverger) 1835, si vede la scena della première, nella tavola 2 si riproduce la pianta dell'atto primo nella *mise en scène* di Palianti; sull'argomento cfr. Arnold Jakobshagen, *Analyzing mise-en-scène. Halévy's «La Juive» at the Salle Le Pelletier*, in: Annegret Fauser/Mark Everist (edd.) *Theater, Music and Cultural Transfer (Paris 1830-1914)*, Chicago (University of Chicago Press) 2009, pp. 176-194.

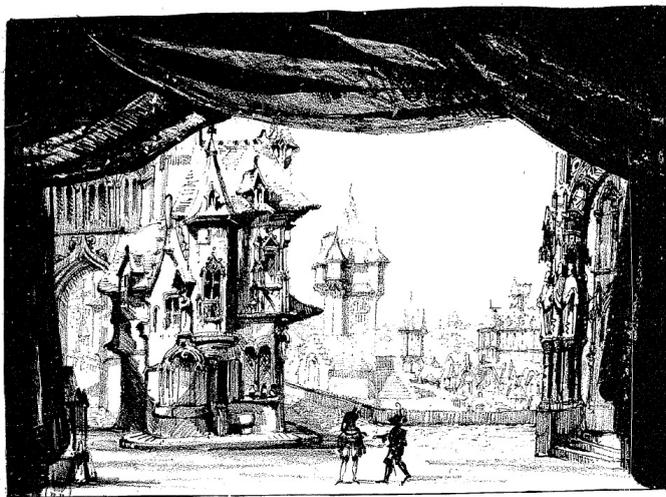
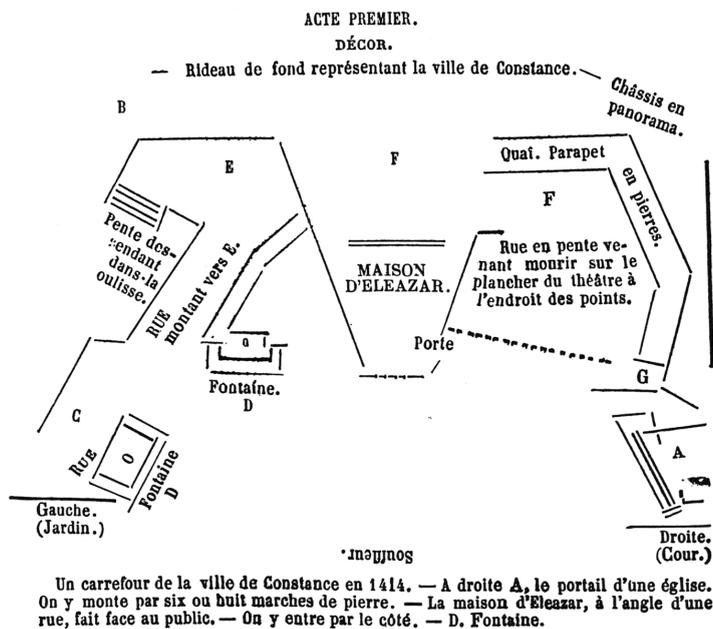


Tavola 1: 1er Acte de *La Juive*, scena di Édouard Desplechin (Paris, 1835).



INTRODUCTION.

Au lever du rideau les portes de l'église sont ouvertes. — Quelques groupes de femmes occupent les premiers plans. — Quelques-unes sont assises sur les marches de l'église. —

Tavola 2: Mise en scène (atto I) per la ripresa della *Juive* all'Opéra nel 1868, nella *Collection de mises en scène rédigées et publiées par M. Palianti*.

L'incudine sarebbe poi stata sfruttata da Verdi per sonorizzare il mondo dei gitani nel *Trovatore*, ma l'impiego più importante, e al tempo stesso più imbarazzante per le implicazioni «ideologiche», lo si deve a Wagner. Nell'*entr'acte* del *Rheingold* che accompagna la discesa negli inferi di Wotan e Loge (scene 2–3) il compositore distribuì dietro le quinte ben diciotto incudini di diverse taglie per rappresentare il lavoro dei «nani» che popolano il Nibelheim. L'effetto è grandioso, specie quando il tintinnio invade lo spazio acustico (esempio 8), ma il riferimento al *topos* creato da Halévy è inevitabile (visto che anche nel regno di Alberich si lavora l'oro):

## 18 Ambosse hinter der Scene

Esempio 8: Altri ebrei al lavoro<sup>18</sup>.

Quando si scorrono le didascalie non ci possono essere dubbi a riguardo della connotazione negativa di questo passo, se si guarda alla destinazione nel ventre della terra («Schwefeldampf», «schwarzem Gewölk», ecc., come si legge nel libretto della prima assoluta):

Der Schwefeldampf verdüstert sich zu ganz schwarzem Gewölk, welches von unten nach oben steigt; dann verwandelt sich dieses in festes, finstres Steingeklüft, das sich immer aufwärts bewegt, so dass es den Anschein hat, als sänke die Szene immer tiefer in die Erde hinab.<sup>19</sup>

Wagner crea in tal modo un legame intertestuale preciso che attesta il suo antisemitismo anche mediante l'arte: in virtù del sillogismo sonoro, dietro agli spregevoli nibelunghi si celano gli ebrei.

18 Richard Wagner, *Das Rheingold*, partitura, Mainz (B. Schott's Söhne) [1873], p. 158 (solo le incudini).

19 Richard Wagner, *Das Rheingold*, Vorspiel zu der Trilogie *Der Ring des Nibelungen*, Mainz (B. Schott's Söhne) 1869, p. 40.

Nella categoria degli strumenti impiegati in uno spazio sensibile al di là del palcoscenico come emblemi musicali, normalmente le trombe danno veste sonora a delle battaglie, oppure celebrano momenti solenni, soprattutto di trionfo. Nell'atto terzo di *Otello* Verdi in apparenza seguì questa prassi, che realizza un maggior grado di parentela con la realtà, mentre sfruttò gli ottoni, invece, anche per mettere in scena un movimento interiore dell'animo del protagonista, che soccombe ai fasti di una cerimonia, distrutto dalla gelosia. Nella scena quinta il Moro assiste, nascosto, al colloquio tra Jago e Cassio.

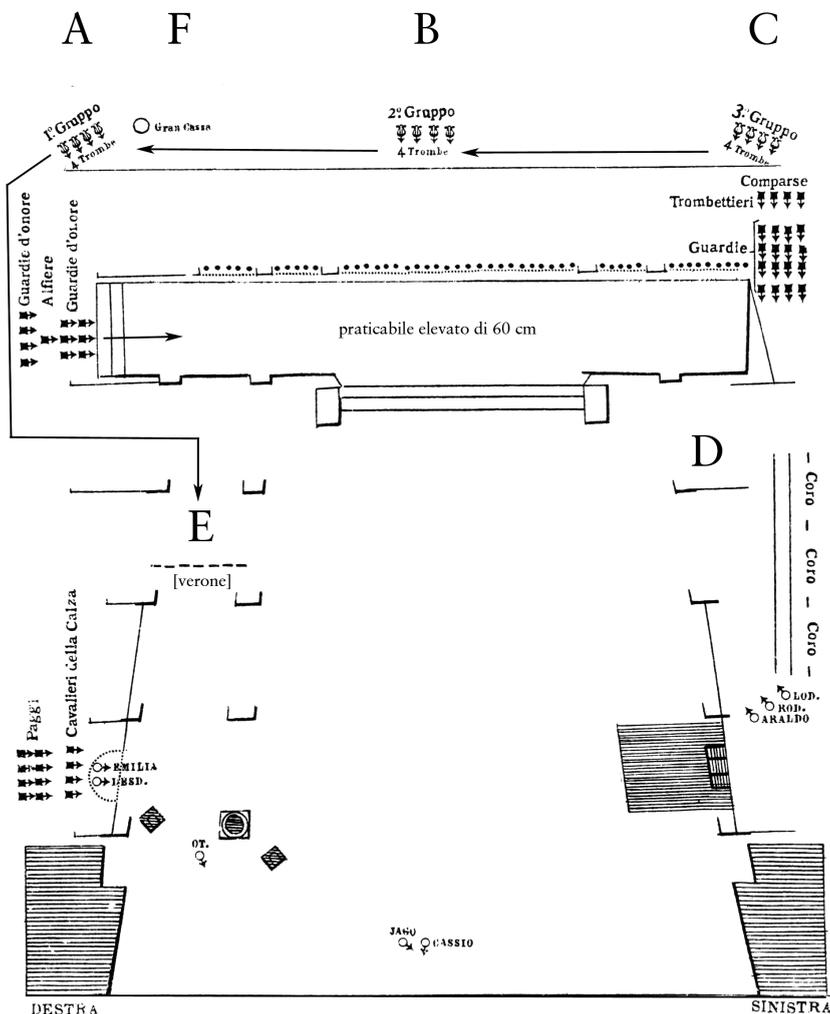


Figura 1: Verdi, *Disposizione scenica per l'opera «Otello»*, p. 70.

Mentre quest'ultimo mostra il fazzoletto sottratto a Desdemona, improvvisamente s'ode l'inizio di una fanfara, che le parole di Jago immediatamente denotano come «il segnale che annuncia l'approdo l della trireme veneziana» (III/5)<sup>20</sup>. Cassio parte e Jago rimane solo con Otello a decidere i dettagli dell'uccisione di Desdemona e del suo presunto amante. Tutta la scena a due è accompagnata da una fanfara affidata a dodici trombe, che connota, grazie alla speciale posizione degli strumenti voluta da Verdi nella *Disposizione scenica*, tre altri luoghi nello spazio oltre il palcoscenico che raffigura «La gran sala del Castello»: un punto lontano (A) di dove si suppone arrivi la nave e da cui si udranno anche le voci dei marinai (bassi) e il colpo di gran cassa che simula il cannone (F), un punto da cui rispondono le trombe del castello (B) e un altro punto (C) più vicino al coro (D) che accoglie l'arrivo dei compatrioti dagli spalti. Dopo aver delineato queste tre dimensioni, i gruppi si riuniscono per produrre un effetto di avvicinamento nello spazio («Le dodici trombe riunite dovranno collocarsi molto innanzi a destra, possibilmente presso il verone, onde risulti così spiccato un grande aumento di sonorità», recita la *Disposizione scenica*: le posizioni si vedono nella fig. 1)<sup>21</sup>, piazzandosi tutte dietro al verone (E) di dove la loro funzione proseguirà dopo l'entrata in scena dei dignitari veneziani. Tutto questo movimento si svolge dietro le quinte, e in scena entrano solamente quattro figuranti che fingeranno di suonare la tromba nei momenti di dialogo fra il salone e l'esterno del castello.

L'importanza drammaturgica di questa musica in scena è massima, e se ancora una volta le istanze del momento pubblico tornano alla ribalta, le cause della tragedia stanno tutte nell'animo di Otello. Il suono delle trombe interrompe lo sviluppo di questa continuità ossessiva, segnalando l'approssimarsi di un momento ufficiale: per riprendere la dignità che si addice alla sua carica di governatore di Cipro il protagonista dovrà ricomporsi da un gravissimo turbamento privato. La musica, in un quadro realistico di vera fanfara, dovrebbe peraltro limitarsi ai suoni della serie armonica, restando nell'ambito degli accordi perfetti nella tonalità di Do maggiore, taglio indicato per le trombe, invece uno scivolamento al Si<sup>b</sup> all'unisono introduce le parole di Otello «Come la ucciderò?» (III/6). Il Moro si reca a incontrare gli ambasciatori, mentre la fanfara s'unisce all'orchestra e al coro che entra in scena insieme a Montano, Lodovico e agli altri patrizi. Ma il protagonista non è più in grado di contenere le proprie reazioni, insulta Desdemona, e

20 Arrigo Boito, *Otello*. Dramma lirico in quattro atti, musica di Giuseppe Verdi, libretto, Milano (Ricordi) 1887.

21 *Disposizione scenica per l'opera «Otello» di Giuseppe Verdi*, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi (1887), Milano (G. Ricordi & C.) [1888], p. 71.

di fronte all'orrore generale esclama «Tutti fuggite Otello!»: la frase, esito estroverso di un violento moto dell'anima, è connotata dagli ottoni dietro le quinte con un accordo di settima diminuita che risolve sulla tonica in secondo rivolto. Questo passaggio descrive il travaglio del protagonista, e anche in seguito la fanfara continuerà ad esercitare una duplice funzione, denotando l'atmosfera di generale tripudio e al tempo stesso connotando la tempesta interiore di Otello fino all'allegoria finale del trionfo di Jago:

4 trombe *f* 3 3 3

di dentro - Lontano

4 tromboni *f* 3 3 3

Jago

(Il mio ve - len la - vo - ra.)

Coro (interno)

Vi - - va O<sub>2</sub> tel - lo!

Fag., Trbn., Vlc.

*p*

Cb.

Esempio 9: Il veleno di Iago al lavoro<sup>22</sup>.

Verdi seppe dunque indirizzare l'evoluzione implacabile della tragedia verso la risoluzione finale sfruttando le potenzialità di un effetto segnaletico che si proietta sulla scena, ma traducendolo nella rappresentazione di un moto interiore dell'animo.

Il problema dello spazio scenico occupò la fantasia creativa di Wagner anche nella tarda maturità. L'episodio dell'Agape sacra, che chiude l'atto primo di *Parsifal* (1882), supera ogni suo sforzo precedente, poiché il musicista aspira a rappresentare concretamente un rito sospeso nell'eternità

22 Giuseppe Verdi, *Otello*, partitura, Milano (Ricordi) © 1913, IV, p. 459.

temporale. Mentre si muovono verso il castello, Parsifal osserva con stupore: «Ich schreite kaum, | Doch wahn' ich mich schon weit», e Gurnemanz gli risponde: «Du siehst, mein Sohn, | Zum Raum wird hier die Zeit»<sup>23</sup>. Nell'*entr'acte* la scena si trasforma a vista e Parsifal «vernimmt wunderbare Klänge. Lang gehaltene u. anschwellende Posauntentöne, denen aus weiter Ferne ein sanftes Geläute wie von Krystallglocken antwortet», scrive il compositore nell'abbozzo in prosa del 1865<sup>24</sup>. Sei tromboni e sei trombe in *fortissimo* da dietro la sala del santuario annunciano il rito dell'ultima cena, mentre rintoccano le campane. Così entriamo con l'eroe nel tempio, dove l'azione stessa si fa cerimonia, e per sua fisionomia abolisce il tempo.

Auf dem Theater

6 Tr. *ff*

3 Trbn. T.

3 Trbn. B.

*ff*

*ff* tr

Cassa rullante

*dim.* *p*

Campane

*p*

Esempio 10: Un viaggio verso l'eternità<sup>25</sup>.

Nella ritualizzazione il dramma e la musica tendono pertanto a farsi *spazio*, come dice Gurnemanz, nella forma del *tableau vivant*, mentre visione e sonorità vengono saturate. La cupola del *Festspielhaus* gioca un ruolo importante, perché assorbe il suono che viene dal basso, e rimanda in un

23 Richard Wagner, *Parsifal*. Ein Bühnenweihfestspiel, Mainz et al. (B. Schott's Söhne) 1877.

24 Cf. Richard Wagner, *Das Braune Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*, ed. Joachim Bergfeld, Zürich (Atlantis) 1975, 28. Aug. [1865], pp. 57–62: 60.

25 Richard Wagner, *Parsifal*, partitura, Mainz et al. (B. Schott's Söhne) s.a., p. 214sq. (solo la musica in scena).

amalgama di suggestione straordinaria le voci dei bambini piazzati a metà e in alto del padiglione. Nel riverbero verso l'alto, le frequenze basse si smorzano per prime, mentre nel registro acuto permane un residuo palpitante, tecnica che vuol imitare il suono nello spazio di una cupola di ampie dimensioni (fig. 2). Considerata come evento drammatico-musicale, la disposizione dei cori invisibili nel *Parsifal* potenzia un effetto di lontananza già sperimentato, soprattutto nel Grand opéra francese e nell'opera romantica tedesca, da Cherubini a Spontini, da Weber a Meyerbeer, ma soprattutto è parte essenziale dell'illusione musicale, fondendo esperienze spaziali e temporali in un intreccio di grande fascino.



Figura 2: Wagner, *Parsifal*, finale I (foto di scena dalla *première*, 1882).

#### IV. Visioni e realtà visionarie: Massenet e Janáček

Dodici anni dopo *Parsifal* e sette dopo *Otello*, Massenet produce la prima versione di *Thaïs*, che perfezionerà nel 1898, aggiungendo un quadro e ristrutturando gli atti. L'opera mette a fuoco il tema del peccato e della carnalità, caro alla *fin de siècle*, a confronto col fanatismo religioso. Motore dell'azione, infatti, è un cenobita esaltato, Athanaël, che sconvolge la vita della protagonista, affermata sacerdotessa di Venere nella «mitica» Alessandria d'Egitto in era ellenista, ricca, colta e decadente. Preoccupata per la

caducità della sua bellezza, l'ammaliatrice viene persuasa dal monaco che potrà trovare il vero amore eterno solo tra le braccia di Dio e percorre con avidità, sino alla morte precoce, una strada lastricata di cilicio e di stenti, lasciandosi alle spalle specchi e alcove. Troppo tardi il prete si arrende alla passione e rinnega con forza la sua fede, dopo aver finalmente compreso che non era la missione di pastore d'anime a spingerlo verso Thaïs.

Il tema, scabroso e blasfemo è fra i prediletti del compositore francese, molto interessato alla sensualità e allo scontro fra Sacro e Profano, e gli sollecita un'inventiva drammaturgica ancor più fertile del consueto, dove gli spazi sensibili dell'azione vengono moltiplicati. È quanto accade nel primo quadro dell'opera, in cui Massenet rappresenta una visione di Athanaël a cui conferisce un ruolo strutturale nel racconto, facendola riapparire nel quadro successivo – ma stavolta in scena, in un teatro «vero». Siamo nella Thébaïde, dove dimora la comunità dei cenobiti, e il protagonista, dopo aver attaccato duramente la «prêtresse infâme – du culte de Vénus», si assopisce. Ma il suo sonno è agitato, come fosse colto da un incubo. Vede con orrore Thaïs seminuda che danza in un teatro di Alessandria, suscitando il compiacimento degli spettatori. Leggiamo la didascalia del libretto (I/1):

(Nuit presque noire. Après un instant de calme et de béatitude, au milieu des ténèbres, une blancheur se fait; dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre, à Alexandrie; foule immense sur les gradins. En avant se trouve la scène sur laquelle Thaïs, à demi-vêtue, mais le visage voilé, mime les amours d'Aphrodite. – Dans le théâtre d'Alexandrie, immenses exclamations d'enthousiasme très prolongées. – Effet extrêmement lointain. – On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thaïs hurlé par la foule. – Les acclamations augmentent jusqu'à la fin de la vision, la mimique s'accroissant de plus en plus. – La vision disparaît subitement. Le jour revient. – Aurore).<sup>26</sup>

Ma come venne realizzata questa visione nel 1894? Nella *mise en scène* si può leggere la piantazione, e la descrizione di un magico gioco di sipari che si alzano e chiudono<sup>27</sup>:

Rideau (pantalon) qui représente le théâtre d'Alexandrie
Praticable d'où va apparaître Thaïs
Rideau qui tombe pour cacher la Vision
Toile de fond qui représente le Désert

<sup>26</sup> *Thaïs*, comédie-lyrique [...] poème de Louis Gallet [...] musique de Jules Massenet, Paris (Calmann-Levy) 1894.

<sup>27</sup> Il diagramma è tratto da «*Thaïs*» [...] *Livret de mise en scène*, F-Pbh T 8 (1), che si conserva nella Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Cf., in proposito, Serena Labruna, *Alessandria d'Egitto: luogo del «caos». La de-costruzione dello spazio scenico in «Thaïs», «Maria Egiziaca» e «Maria d'Alessandria»*, tesi di dottorato, Università degli studi di Venezia Ca' Foscari, 2019, pp. 1–33, 136–155.

La partitura costruisce lo spazio sensibile del sogno premonitore grazie a un *ensemble* cameristico posto dietro le quinte (flauto, corno inglese, clarinetto, arpa, armonium), che sprigiona una sonorità lieve come una sorta di sipario sonoro, mentre in scena «*dans un brouillard apparaît l'intérieur du théâtre*». Anche gli applausi scroscianti devono essere percepiti come ovattati, concorrendo a determinare un «*effet extrêmement lointain*».

Fl. *Dans le théâtre d'Alexandrie: Immenses exclamations d'enthousiasme très prolongées, effet extrêmement lointain.* *On peut distinguer, mais vaguement cependant, le nom de Thais hurlé par la foule*

Cl. Poco a poco più appassionato *f*

Cor Angl. *f*

Harpes

Harm. *Poco a poco più appassionato*

**Esempio 11:** Una visione «freudiana»,<sup>28</sup>.

Massenet evoca uno spazio lontano acusticamente perché viene vissuto dal protagonista solamente nel sonno, ma che deve essere visibile: la visione di Athanaël è in realtà una profezia, visto che alla fine dell'atto primo, la protagonista sfida il monaco, e «*se dispose à reproduire la scène des amours d'Aphrodite*». Il parallelismo è studiato per produrre un effetto di *déjà vu*, perché la danza di Thais avrà luogo realmente, e gli strumenti che formavano l'*ensemble* precedente poi saranno in buca.

Col sogno di *Thais* si avvia alla fine un'epoca, l'Ottocento, nella quale i musicisti, coi librettisti e gli uomini di spettacolo, hanno esplorato a largo raggio le possibilità offerte da luoghi sonori che dischiudono nuovi spazi per la mente dell'ascoltatore. Se l'episodio appena commentato prelude già alle tecniche che il cinema svilupperà nel Novecento, val tuttavia la pena di discutere un ultimo caso che ricade nella tipologia degli eventi simbolici, anche se propone una trama all'insegna di istanze realiste.

28 Jules Massenet, *Thais*, partitura, Paris (Heugel) © 1894, I, p. 30sq.

Il preludio di *Jenůfa*, capolavoro di Leoš Janáček (1904, rev. 1908) è dominato da una sequenza di figure ostinate che ribadiscono ossessivamente il Do<sub>3</sub>, su cui si appoggiano un'assillante seconda minore di clarinetto e viola (metafora del dolore sin dagli albori dell'opera) e un motivo dei violini ristretto nell'ambito della quarta giusta Do<sub>3</sub>-Fa<sub>3</sub>. Con pochi tocchi, a sipario chiuso, Janáček descrive la qualità «morale» della sua *tranche de vie*: l'ambiente del mulino dominato dai vincoli familiari, e chiuso nelle proprie regole fino a soffocare ogni illusione, viene ritratto nel movimento per piccoli ambiti e nel circolare ossessivo del Do<sub>3</sub>, fissato anche dal pedale doppio dei corni. Ma soprattutto, in un'opera che esalta la costellazione di timbri in funzione drammatica<sup>29</sup>, si fa largo lo xilofono, che nelle prime ventitré battute esegue una sequenza ostinata in ottavi (Do<sub>3</sub>, quasi ai limiti gravi della propria tessitura), imprimendo al discorso musicale un carattere nervoso, come di una pulsazione ossessiva e sotterranea:

The image shows a musical score for the beginning of the prelude to *Jenůfa*. It features five staves: Corni (Cr.), Xilofono (Xil. SOLO), Viola (VI.), Clarinetto e Viola (Cl., Vle.), and Violini e Contrabbassi pizzicati (Vlc., Cb. pizz.). The Xilofono part is marked 'pp' and 'Allegro'. The Viola part is marked 'pp'. The Clarinetto and Viola part is marked 'mf'. The Violini e Contrabbassi part is marked 'p'. The score shows the first 23 measures, with the Xilofono playing a rhythmic pattern of eighth notes and the other instruments providing harmonic support.

Esempio 12: Il suono dell'ossessione<sup>30</sup>.

Di qui in poi piazzato fuori scena, lo xilofono, *trait d'union* fra diverse scene dell'atto iniziale (tacerà nei seguenti, come un personaggio che rientra nelle quinte), esercita un ruolo molteplice: è mimesi del ruotare vorticoso delle pale del mulino sull'acqua là dove l'autore prescrive che il suono, sceso di qualche gradino ancora nel grave (La<sub>2</sub> = Sol<sub>2</sub>) debba provenire da dietro l'edificio che

29 Si pensi al violino solo, che alla levata del sipario contrasterà l'ossessione, alzando la sua voce nei cieli fino al Re<sub>6</sub>; cf. Leoš Janáček, *Jenůfa*, versione di Brno 1908, edd. Sir Charles Mackerras/John Tyrrell, Wien (Universal) © 1993, p. 6sq.

30 Ibid., p. 1.

campeggia sul palco (I/1, «na scéně ve Mlýně»)<sup>31</sup> e al tempo stesso inesorabile agente temporale, ma anche raffigurazione sonora del coltello come un sinistro scintillio, al quale verrà prontamente associato quando il fattore Stárek affilerà la lama smussata con la quale Laca (I/2, e qui la nota è ancora Do), sfregerà la protagonista, al termine di una narrazione stringente<sup>32</sup>.

Dopodiché lo strumento tace per riapparire dopo il grande sfogo corale nella canzone nostalgica, avviata da nonna Buryja sul finire della scena quinta, quasi a rispondere ai versi intonati dal popolo del mulino, un lascito di saggezza contadina ch'è anche, al tempo stesso, una sorta di anticipazione della peripezia e un monito diretto a Jenůfa e Števa, in aperta lite per le intemperanze del giovane irresponsabile; ma quell'osservazione varrà anche, e soprattutto, per la coppia che dovrà ancora nascere, fra la giovane e Laca (il nodo sciolto dopo la confessione di Kostelníčka nell'atto conclusivo): «Každý párek si musí svoje trápení přestát» («Ogni coppia deve sempre sopportare le sue disgrazie»). Il battito dello xilofono torna all'origine, Si (= Do), intrecciandosi a lacerti significativi della melodia della canzone, e seguita a pulsare quando Jenůfa trepidante si rivolge a Števa nella scena successiva, per raccomandargli di non far infuriare la matrigna specie dopo che lo hanno scartato dal servizio militare, permettendo così a lei di tener viva la speranza di coprire la propria colpa: è incinta di lui, e il matrimonio costituisce la sola via d'uscita per lei – «Nevím, nevím, nevím, nevím, co bych udělala kdybys ty mne včas nesebral» («Io non ho idea, nessuna idea, nessuna idea su ciò che farò se tu non mi sposassi in tempo»). Qui non rappresenta più un'arma, bensì detta un presagio di sventura:

SCENA VI

Xil.

dim. pp

JENUFA

Šte - vo,

Fg., Vlc. [svoje trá-pení pře-stát.]

Cb. dim. ppp

Esempio 13: *Ogni coppia deve sempre sopportare le sue disgrazie*<sup>33</sup>.

31 Ibid., pp. 32–47.

32 Ibid., pp. 48–56.

33 Ibid., pp. 161–162.

A coronamento di questa strategia, il Si ostinato dello xilofono torna a cavallo fra due scene, la sesta e la settima. Števa si è appena congedato da Jenůfa sciogliendo un inno enfatico alla sua bellezza, e subito due battute del suono metallico proveniente dal mulino puntano i riflettori su Laca, che butta il manico di frusta che stava intagliando e s'avvicina alla ragazza con il coltello in mano (I/7). Lo scambio è duro, e il giovane ne esce umiliato nuovamente; nel momento in cui si avvicina a lei la pulsazione dello xilofono (stavolta mezzo tono sotto, Si<sup>b</sup>), torna a farsi sentire, e pone in enfasi la frase che il giovane rivolge alle guance di Jenůfa, poc'anzi lodate da Števa «Tenhle křivák by ti je mohl pokazit. Ale zadarmo ti tu voničku nedám!» («Questo coltello potrebbe rovinartele. Ma non avrai i fiori per niente!») –, metonimia della sua bellezza. Qui si chiarisce la funzione dell'ostinato nell'evoluzione del dramma e, al tempo stesso, si esaurisce il suo compito per lasciar posto all'evento, cioè lo sfregio, che scioglie negativamente questo primo nodo dell'azione:

Xil. Allegro

LACA *(Bílí se k Jenůfě, v pravici drží voničku a křivák, zimměně rozčilen.)*

Ten-hle křivák by ti je mohl po - ka - zit. A - le zadar-mo ti tu vo - nič - ku ne-dám.

Vl., Vl. Vl., Cl. Fl.

Esempio 14: Brilla la lama del coltello<sup>34</sup>.

Alla luce di queste apparizioni, emerge l'originalità di Janáček, che impegna sì un timbro su parecchi fronti, apparentemente per provocare la sensazione di una tensione generica, con tratti quasi onomatopeici, e con risvolti simbolici – brillante come la lama del coltello, ossessivo come il moto circolare della pale d'un mulino, o come il ticchettio di un orologio che scandisce il tempo –, ma che in realtà gli affida anche una funzione strutturale di carattere narrativo. Quello xilofono denuncia una concausa della tragedia che si dipanerà sotto i nostri occhi nell'ambiente sociale che soffoca i protagonisti (è un grande tema

34 Ibid., p. 197sq.

di Janáček, tornerà a giganteggiare in *Kát'a Kabanová*). Questo ambiente, rigurgitante sensi di colpa è causa di svariate frustrazioni, specie di Laca: nelle sue mani prende la forma di un coltello che determinerà non solo la sorte della protagonista, sottraendole traumaticamente quella bellezza in grado di scardinare le barriere sociali, ma anche quella delle persone che la circondano, a cominciare dalla matrigna Kostelnička, che combatte i pregiudizi di cui è vittima imbracciando le stesse armi, e uccidendo il figlio della colpa.

Lo xilofono di *Jenůfa* suggella idealmente la fine di un'epoca, l'Ottocento, nella quale i musicisti, insieme ai loro librettisti e agli uomini di spettacolo, hanno esplorato a largo raggio le possibilità offerte da luoghi sonori che dischiudono nuovi spazi per la mente dell'ascoltatore. Ogni effetto, dal più semplice al più complesso mira a conseguire un livello di illusione sempre maggiore, rimanendo all'interno del codice operistico, dove ogni mimesi non può fare altro che connotare un'azione o uno spazio simbolico. Al di là vi può essere solo la rottura dell'impianto narrativo che il codice stesso presuppone, e la moltiplicazione di spazi, sonori e visivi, in una nuova maniera di impostare il racconto operistico.