

Fernando Bollino

Appunti per una fenomenologia del melodramma

I.

Il melodramma, così sembra, è un genere complesso, multiforme, tendenzialmente ibrido, in ogni caso assai difficile da definire in modi davvero comprensivi e non equivoci. Si è arrivati anche, in passato recente, a disconoscerne l'autonomia, proprio in quanto “*genere*”, in nome di un totale assorbimento di tale molteplicità “*sotto l'unica categoria spirituale dell'arte*”.¹ Un'identificazione, quest'ultima, affermata da uno studioso per altri versi apprezzabile, Massimo Mila, che tuttavia ne *Il melodramma di Verdi* (1933), una volta assolto all'obbligo di dichiarare il suo debito teorico nei confronti degli assiomi crociani, si è trovato poi in concreto a dover comunque affrontare problematiche, e a maneggiare nomenclature, che inevitabilmente rinviavano proprio alla denegata nozione di “genere”.

La contraddizione viene all'apparenza risolta, sempre sulla scia di Croce, ricorrendo a due passaggi argomentativi. La prima mossa consiste nel ri(con)durre al piano strettamente empirico ogni individuazione di questo o quel carattere o tratto distintivo riferibile allo spettacolo melodrammatico (e alla “*musica drammatica*” in specie) denunciando “l'errore di considerarli come intrinseche particolarità nella costituzione artistica”, così “*scambiando per essenziale ciò che è esteriore ed accessorio*”. In realtà – si dice – per ogni tratto ritenuto essenziale sarebbe facile “*trovare un'eccezione, una contraddizione, una incoerenza*”.² La mossa successiva, per converso, e malgrado la testè proclamata irrilevanza-fallacia dell'operazione definitoria, consiste nell'affermare proprio la necessità di “*definire con la massima esattez-*

¹ M. MILA, *Il melodramma di Verdi*, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 5 (c.vi miei).

² *Ibid.*

za possibile quel significato empirico o intellettualistico nel quale questo termine di drammatico suole designare speciali classi di opere d'arte, esclusive di altre classi". Ma – si badi al paradosso – “sempre cercando in tutti i modi di giungere, proprio attraverso la rivalutazione del *concetto empirico* di drammatico, ad annullare ogni sua eventuale pretesa di significazione estetica, tendente in qualche modo a scindere l'indivisibile unità dell'arte nelle inesistenti categorie di drammatica, lirica, epica e via dicendo”.³ È questo dunque l'*escamotage* argomentativo che consentirebbe di procedere a definire sul piano pratico (mediante il concetto empirico di “melodramma”, ovvero – nei termini della logica crociana – mediante uno *pseudoconcetto*) ciò che in riferimento all'opera d'arte viene destituito per principio di qualsiasi valore propriamente estetico.

Nella sua analisi, tuttavia, Mila individua con sicurezza le caratteristiche del tipico melodramma verdiano e l'evoluzione che si determina a partire dai primi libretti “a spettacolo” come quelli del *Nabucco* o dei *Lombardi alla prima Crociata*, e simili, dove “Verdi mira alla brutta verosimiglianza, e non sa ancora, o non si cura di una verità poetica; e come verosimiglianza naturalmente tutte queste creazioni sono *a priori* insufficienti, onde il ridicolo di tanta parte nel regno del primo melodramma verdiano”.⁴ *Liberi oppressi vs tiranni oppressori*, e insomma: “patria, onore, libertà, amore; questo a un dipresso il mondo verdiano giovanile nelle espressioni più tipiche”.⁵ Certo, la scelta di libretti meno convenzionali assieme all'affinarsi del linguaggio drammaturgico e musicale fanno sì che le opere più mature di Verdi si configurino anche come uno “studio d'anima”, dove musica e dramma si dispongono a un loro più conciliato equilibrio fondendosi in modi innovativi “nella superiore unità del creatore”.⁶ Né, per altro, si può trascurare che se in *Otello* e *Falstaff* vengono affrontati “tipi eterni della umanità universale e senza tempo di Shakespeare”, il tema dell'amore fra Violetta e

³ *Ibid.*, p. 8 (c.vi miei).

⁴ *Ibid.*, p. 39.

⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶ *Ibid.*, p. 63 (e cfr. anche pp. 51, 59).

Alfredo non si svolge in epoche lontane o in dimensioni metastoriche, ma vive nella contemporaneità di un mondo sostanzialmente borghese. E tuttavia, da questo punto di vista la *Traviata* “è un’eccezione nel teatro verdiano”, e bisogna in ogni caso riconoscere che “Violetta muore con una solennità straordinaria per una fragile etera”, anzi di più: “muore come un eroe e un martire”, tanto che “nella strumentazione hanno larga parte le trombe, quasi morisse un eroe beethoveniano, o un Sigfrido”.⁷

Nella tradizione melodrammatica verdiana pochi personaggi essenziali si dividono la scena secondo opposizioni antagonistiche forti declinate sullo sfondo di un mondo di valori nettamente incisi e monologicamente condivisi. Ma sulla morte di Violetta Mila ha ragione: qui non a caso c’è un significativo punto di contatto ideologico, o se si vuole un tramando di segreta analogia che ricollega lo spirito del *démi-monde* (pseudo-)pariginista e ottocentesco di Verdi agli sviluppi nuovissimi (pseudo-)realistici e *bohémiennes* di Puccini. Il quale ultimo, scrivendo a Giulio Ricordi di un libretto rifiutato, disegna così il paradigma dell’auspicato finale: “O a letto come Mimì, o in poltrona come Violetta”.⁸

Se pure è doveroso celebrare la rinnovata creatività del Verdi maturo mi pare che resti comunque significativa per appropriatezza e brevità icastica la sintesi con cui Arrigo Boito – a commento di una celebre aria della *Luisa Miller* – concludeva una sua lettera al Bellaigue:

Ah! Si tu savais ce que cette cantilène divine éveille
d’échos et d’extases dans l’âme italienne et surtout dans
l’âme de qui l’a chanté depuis sa plus tendre jeunesse! Si
tu savais.

[...]

*Jeunesse! patrie! amour! hélas! hélas!.*⁹

⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁸ G. PUCCINI, *Epistolario*, a cura di G. Adami (1928), Introduzione di E. Siciliano, Milano, Mondadori, 1982, lett. n. 69 (20 nov. 1900), p. 89.

⁹ M. MILA, *Il melodramma di Verdi*, cit., p. 57 e n. 9 (c.vi miei). Il riferimento è alla celebre aria di Rodolfo *Quando le sere al placido*. La lettera di Boito, citata in nota da Mila, si trova in C. BELLAIGUE, *Verdi*, Paris, Laurens, s. a., ma 1912, p. 27).

È questo, propriamente, il respiro melodrammatico del primo Verdi. Togliete il termine medio della triade, aggiungete la crisi *fin de siècle*, e vi resterà Puccini.

II.

Si deve a Gabriele Scaramuzza – crediamo – uno dei tentativi più recenti e riusciti di inquadrare la multiforme materia che fa capo alla nozione di *mélodrame* nei modi metodologicamente accorti di una fenomenologia relazionistica che, nell'intento di “tornare alle cose stesse”, si pronuncia per una comprensione dei fenomeni autentica perché garantita dai rischi di ogni riduzionismo dogmatizzante.¹⁰ Una prensile attenzione alle differenze, alla complessità, alla pluralità dei piani di riflessione e all'intreccio di ambiti e forme del sapere, e, più da presso, la postulazione di una dialettica fra autonomia ed eteronomia dell'arte, il riconoscimento del ruolo decisivo della riflessione prammatica degli artisti – si vuol dire delle poetiche in senso anceschiano – e ancora, l'importanza della contestualizzazione storiografica nonché la necessità della disambiguazione del matrimonio illecito fra struttura e valore, sono, tutti questi, essenziali momenti e fattori di una ricerca, come quella di Scaramuzza, applicata nel caso di specie a delineare in schema una “fenomenologia del melodramma”. Dove prioritaria appare, sul piano teorico, l'individuazione dell'*idea di melodrammaticità* o, se si vuole, un'adeguata formulazione della *categoria del melodrammatico*.

Se dunque è vero che in via di principio tale categoria trascende la dimensione del particolare e del generico, per altro traversando, come sembra, vari ambiti dislocati fra l'estetico e l'antropologico, è pur vero che l'indagine di Scaramuzza prende avvio e si focalizza giustamente proprio su un *genere* teatra-

¹⁰ Cfr. G. SCARAMUZZA, *Il melodrammatico come categoria estetica*, in *Estetica della fruizione. Sentimento, giudizio di gusto e piacere estetico*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Lupetti, 2008, pp. 209-34 (già in *Per una fenomenologia del melodramma*, a cura di P. D'Oriano, Macerata, Quodlibet, 2006, pp. 113-40).

le, il *mélodrame*, nella convinzione – propriamente metodica in senso fenomenologico – che nel caso particolare si annidi la “categoria” intesa come “un insieme di tratti caratterizzanti che per la loro portata vanno oltre il limiti del caso particolare stesso”.¹¹ Se, dunque, si può dire che il melodrammatico in quanto categoria interseca vari “mondi” (da quello delle arti a quello della vita) incarnandosi in una molteplicità variegata di “generi” e in una serie apertissima di ibridazioni specifiche, a maggior ragione sarebbe errato ritenere, secondo Scaramuzza, che il suo statuto ontologico, per così dire, comporti una “privilegiata o esclusiva collocazione in un particolare ambito musicale quale l’opera lirica”.¹² E tuttavia è pur vero che, scontando l’irriducibilità della categoria ad un unico genere, o a una “famiglia” determinata di generi e sottogeneri (*grand-opéra*, dramma musicale, *mélodrame*, melodramma italiano, ecc.) soprattutto nella nostra tradizione culturale, esistono significative e profonde imbricazioni che connettono il melodramma come genere teatrale all’opera lirica. È lo stesso Scaramuzza a riconoscere non solo che “c’è molto di melodrammatico nell’opera lirica” (com’è testimoniato naturalmente anche da vari libretti verdiani e pucciniani),¹³ ma che tale intima “complicità” (fatti salvi i motivi di distinzione fra *mélodrame* in senso proprio e melodramma come opera lirica), si nutre di molteplici procedimenti comuni, quali l’uso di una gestualità marcata, il ricorso al patetico, le mescolanze di vero e fantastico nei registri del realismo artificiale d’effetto e della contestuale inverosimiglianza, la gestione del tempo secondo opportune scansioni e il particolare “montaggio” che ne deriva.¹⁴

Anche qui si tratta – a mio avviso – di elenchi (o insiemi) tendenzialmente “aperti” e che lasciano spazio a molteplici gradi, registri e ibridismi fra i vari componenti dell’amalgama me-

¹¹ *Ibid.*, p. 215.

¹² *Ibid.*, p. 231.

¹³ Fra i libretti che si ispirano più direttamente a *mélodrames* famosi Scaramuzza cita: *Rigoletto*, *Il Trovatore*, *Tosca*, *Madama Butterfly*... (cfr. *ibid.*)

¹⁴ Cfr. *ibid.*, in particolare pp. 223 e 231.

iodrammatica. Senza dimenticare, poi, la traccia evidente di ascendenze settecentesche (Diderot e Rousseau, in primo luogo, ma non solo)¹⁵ in ordine alle tematiche del linguaggio gestuale e mimico, del rapporto fra parola e silenzio, del patetico, e financo, per certi particolari aspetti, del sublime.¹⁶

¹⁵ Cfr. *Ibid.*, pp. 217, 218 n. 387. Accanto al Diderot dell' *Éloge de Richardson* (e, a mio avviso, della *Lettre sur les sourds et muets*), e al Rousseau delle *Observations sur l'Alceste* di Gluck e del *Pygmalion*, aggiungerei le riflessioni di *esthéticiens* come Jen-Baptiste Du Bos e Charles Batteux.

¹⁶ Cfr. M. MAZZOCUT-MIS, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Milano, Mimesis, 2005.