

## Il libretto d'opera a Bologna nell'epoca di Stendhal

di Mario Baroni

Lo scopo di questo intervento è quello di abbozzare un'analisi riassuntiva dei principali motivi drammatici ricorrenti nei libretti d'opera stampati a Bologna durante i primi quattro decenni del secolo XIX<sup>1</sup>; devo dunque premettere che non affronterò precisi problemi stendhaliani anche se ho proceduto con l'intento o con la speranza di poter offrire qualche spunto utile a chi di Stendhal si occupa in maniera concreta e con miglior cognizione di causa. Ho apprezzato il vantaggio di esaminare questo periodo di storia melodrammatica partendo dall'esame dei soli libretti perché ciò mi ha permesso di trascurare la prospettiva secondo cui la storia della cultura è fatta dai grandi produttori d'opere d'arte e di pensiero: il libretto d'opera, genere di consumo quant'altri mai, si è invece rivelato dotato di una sorprendente capacità di aderire con estrema prontezza ai mutamenti della società e del costume e di rivelare assai da vicino la situazione interiore delle classi medie italiane, sì che la presenza dei grandi nomi sembra acquistare senso solo all'interno di questo quadro, il quale per altro si sviluppa secondo una logica sua propria che essi hanno avuto il compito di rendere evidente e di condensare in momenti pregnanti, ma non di determinare.

Inizierò dunque questa specie di abbozzo constatando come ancora per tutto il periodo in questione la produzione melodrammatica si sviluppi sulle tradizionali linee parallele dell'opera seria e dell'opera

<sup>1</sup> Per l'elenco delle opere rappresentate al Teatro Comunale di Bologna mi sono servito di: S. PAGANELLI, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali dal 1763 al 1966*, in: *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di L. TREZZINI, Bologna, Alfa, 1966, vol. II. I libretti di quasi tutte le opere sono conservati nel Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna (Cf. U. SESINI, *Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna*, vol. V, Bologna, 1943, Tip. Azzoguidi).

buffa, fra le quali si inserisce tuttavia, e acquista sempre maggior peso, il genere, pure tradizionale, dell'opera semi-seria, che qui però funge da intermediario e da anello di congiunzione, e che diventa sempre più importante per le nuove tematiche che produce o che travasa da un genere all'altro; solo verso gli anni quaranta questi tre generi, o scomparendo o confluendo, tendono a dar vita ad un tipo di opera unitario, molto meno rigido e molto più variamente articolato dei precedenti.

Agli inizi del secolo l'opera seria e l'opera comica si presentano come due sistemi separati, anche se non privi di elementi comuni: da una parte, infatti, nell'opera seria agisce il mondo dei potenti e l'ambiente delle corti, dall'altra l'ambiente familiare della vita quotidiana. Comune ad entrambi i tipi di opera è la molla che tiene in vita tutto l'ingranaggio narrativo: i personaggi, secondo una tradizione costante nel melodramma, agiscono sempre in preda ad eccezionali passioni amorose; se si va però al di là di questa convenzione, inesorabilmente osservata, si scopre che il vero problema dell'opera dei primi anni dell'Ottocento, non è quello dell'amore bensì quello del potere: del potere politico per quanto riguarda l'opera seria, e di quello familiare per l'altra; il melodramma di questi anni sembra acquistare un aspetto, per così dire, filosofico, propone o discute dei problemi. Lo schema narrativo di un tipico melodramma serio contiene alcuni punti fissi che sono i seguenti: i due principali protagonisti sono quasi sempre due giovani eroi, maschio e femmina, che si amano e che sono disposti a superare qualsiasi ostacolo pur di non tradire il loro amore; il potere di un principe tirannico scatena conflitti all'interno di questa coppia (per esempio, egli può accampare diritti matrimoniali sull'eroina); i due si ribellano, vengono scoperti, vengono puniti, si oppongono alla punizione. Alla fine il tiranno viene sconfitto, o viene persuaso, o si commuove; in ogni modo il lieto fine tradizionale ha la funzione di convincerlo dell'ingiustizia della sua azione e di stabilire l'equilibrio a vantaggio dei due giovani<sup>2</sup>. Al di sotto di queste vicende

<sup>2</sup> A.A. ABERT (voce *Libretto* in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel, Bärenreiter, 1960, vol. VIII, col. 721) osserva a questo proposito: «Mentre la tessitura dello schema d'azione metastasiano, con le due coppie di personaggi contrapposti, richiedeva inevitabilmente il lieto fine, il libretto romantico, al contrario, preferisce una situazione in cui agiscano due donne di fronte ad un uomo o una donna fra due uomini, cioè una costellazione che abbia in se stessa le premesse di un finale tragico o incerto».

emergono alcuni principi ideologici fondamentali: a) il governo deve essere affidato ad un principe, ma questi deve governare per il bene dei sudditi; b) la dinamica storica ha i suoi diritti: la civiltà di oggi deve infrangere leggi vecchie e inumane; c) anche la lotta politica ha i suoi diritti: l'eroe può opporsi al principe quando questi venga meno ai suoi doveri; d) in questa lotta emerge un modello supremo di comportamento che è quello dell'eroe, non importa se femmina o maschio, anzi più spesso femmina che maschio; e) l'eroe antepone sempre le leggi del cuore o della giustizia a quelle della società legale, sa mettere in gioco la propria vita di fronte al potere tirannico, sa amare fino al sacrificio di se stesso. Gli ambienti in cui hanno luogo questi avvenimenti sublimi sono grandi sale di palazzi regali, ma anche ambienti naturali, spesso selvaggi, o ambienti di pena o di mistero, come carceri, grotte o sotterranei. Le masse popolari fanno da sfondo e con la loro presenza ingigantiscono la solennità degli accadimenti: sono cori di sacerdoti o di cortigiani, sfilate di armigeri, parate cerimoniali, oppure opposizioni di fazioni diverse. A questo notevole impegno corale corrisponde raramente una strutturazione drammatica mobile, di tipo gluckiano; viene invece conservato di regola il gusto per gli ampi schematismi simmetrici dell'opera tradizionale, anche se viene lasciato grande spazio ai concertati e viene talora ridotta l'importanza delle arie.

Il riferimento alla situazione politica e alle ripercussioni che essa ebbe nella Bologna di quegli anni, diventa a questo punto fin troppo ovvio: sarebbe errato dare eccessivo peso alle immediate circostanze politiche, poiché questo tipo di spettacolo non è frutto improvvisato; tuttavia non c'è dubbio che il potere locale lo favorisse, come è dimostrato da certe dediche anteposte ad alcuni libretti, in cui si afferma, ad esempio, che lo scopo del melodramma non è solo quello di dilettere, ma « precipuamente [...] di stringere in soave e forte maniera i vincoli della civile comunanza »<sup>3</sup>.

Il lieto fine di cui stiamo ora parlando è dunque un ricordo chiaramente settecentesco; la presenza di tre, anziché quattro, protagonisti è invece elemento dinamico che la Abert attribuisce inequivocabilmente al libretto romantico. Il melodramma dei primi anni dell'Ottocento, che possiede entrambe queste caratteristiche, può dunque essere visto come momento intermedio del lento processo evolutivo dell'opera metastasiana verso l'opera romantica.

<sup>3</sup> *Sargino ossia l'allievo dell'amore*, dramma eroicomico con musiche di F. Paër,

Non meno ricca di interesse, da questo stesso punto di vista, è l'opera comica, anche se i suoi problemi, come ho detto, non sono sublimi, ma quotidiani; anche qui esiste uno schema narrativo abbastanza stabile: in mancanza dei grandi eroi, i personaggi si dividono in due gruppi: i sostenitori del matrimonio in chiave di contratto e di vantaggio economico (generalmente i vecchi), e i sostenitori del matrimonio per amore o comunque del diritto di ogni ragazza a fare le proprie scelte matrimoniali. Il gruppo dei vecchi ordisce un piano contro l'altro gruppo per ottenere i suoi scopi; gli altri parano il colpo e fanno trionfare l'amore, o se non l'amore, per lo meno il diritto alla libera scelta dello sposo. Le armi di cui si serve il primo gruppo sono la forza dell'autorità familiare e del prestigio sociale e soprattutto l'inganno (la sostituzione di persona, la mascheratura, il travestimento); gli altri prevalgono invece con l'astuzia e con la sensualità femminile. In tutta l'opera comica di questi anni il tema di fondo è dunque quello di un duro attacco alle convenzioni matrimoniali: queste convenzioni riducono la vita familiare non a una comunanza d'amore, ma a una implacabile battaglia di sessi in cui prevale il più forte fra i due coniugi, il quale, fra l'altro, non è sempre il partner maschile; l'inganno è la sostanza della convenzione matrimoniale e il travestimento è la sua arma preferita; la legge può essere gabbata tramite il travestimento. L'attaccamento dei nobili al loro prestigio sociale o l'attaccamento al denaro di certi borghesi, sono ugualmente messi in caricatura: la critica alle convenzioni sociali oltrepassa dunque implicitamente, ma spesso anche in maniera esplicita, i limiti del problema matrimoniale: la convenzione sociale è sempre travestimento e maschera: al di là di essa la vera natura umana va cercata nella forza della virtù e dell'innocenza, che oltrepassa i limiti di classe; ma anche i virtuosi e gli inno-

rappresentato a Bologna la primavera del 1811: dedica della « Società conduttrice » agli « ornatissimi signori componenti la Società del Casino » di Bologna. Nei libretti di cui stiamo parlando, il riferimento alla situazione politica non è diretto e meccanico, come avviene, per esempio, in certi spettacoli sul tipo della « Rappresentazione Regio-Eroica » *Marte e la Fortuna*, eseguita nel 1799 in onore di Francesco II: in questi si tratta di un'impostazione allegorico-celebrativa, in cui al vecchio arnese mitologico viene meccanicamente applicato un contenuto politico posticcio su una falsariga di tipo montiano; nel nostro caso, invece, si tratta di un fatto di costume e di cultura assai più profondo, perché connesso con le radici del pensiero filosofico del '700 e con le esperienze eroiche dell'epoca rivoluzionaria. In questo senso c'è un'effettiva ed autentica convergenza fra certi moventi ideali delle vicende politiche di quegli anni e l'impalcatura ideologica di questi tipi di spettacolo.

centi hanno diritto a loro volta di ingannare, per sconfiggere l'inganno.

Non è difficile immaginare come questa doppia natura degli schemi narrativi dell'opera comica (l'abbandono all'innocenza e insieme l'esaltazione dell'intrigo e del gioco intellettuale; la forza del sentimento e il mito dell'inganno) potesse affascinare un uomo come Stendhal. Ma non meno interessante anche proprio dal punto di vista di queste affinità e di questi riferimenti stendhaliani, è il ruolo che assunse gradualmente in quegli anni l'opera cosiddetta semiseria. Mentre infatti i due generi precedenti si presentano agli inizi del secolo coi caratteri del prodotto tipico settecentesco, anche se arricchito dei fermenti di un nuovo impegno civile, e dei frutti, maturi o solo orecchiati, del gusto eroico neoclassico e di un tardo illuminismo riformistico, l'opera semiseria, invece, proprio perché meno codificata, è più disponibile a trasformazioni interne, anche radicali e per questo è più aperta alle novità; è anzi la tradizionale sede in cui fin dal secolo precedente trovano spazio le esigenze del sentimento o della passione più fine a se stessa. Nell'ambiente locale, si può indicare l'anno 1810 come quello in cui per la prima volta il teatro bolognese si apre, con l'*Elisa* di Mayr su libretto di Gaetano Rossi, a motivi drammatici tipicamente *Sturm und Drang*<sup>4</sup>; ma la fortuna di questo tipo di opera, nel melodramma bolognese di quegli anni, raggiunge i suoi migliori momenti nel primo periodo della Restaurazione.

Gli schemi narrativi del melodramma semiserio sono ancora basati sul modello fondamentale della ribellione al potere politico o familiare, ma tendono a relegare sullo sfondo la discussione sulle cause e a mettere in primo piano piuttosto le conseguenze di queste lotte, sul piano psicologico e nella vita intima dei protagonisti. Anche qui, dunque, la narrazione ha certi punti fissi, che sono i seguenti: l'eroe e l'eroina si amano, ma sono lontani e cercano di ricongiungersi; le informazioni sugli ostacoli che impediscono la loro unione vengono date spesso semplicemente come antifatto, mentre il nucleo fondamentale del rac-

<sup>4</sup> Il prototipo di questa *Elisa* è nell'*Elise ou le voyage aux glaciers du mont Saint-Bernard*, che Luigi Cherubini compose e fece rappresentare a Parigi nel 1794. Anche questo è un sintomo della lentezza con cui la vita culturale italiana si adeguava a quella europea e particolarmente a quella francese, soprattutto traendone spunti in maniera indiretta e derivata; evidentemente l'aspetto ancora arcaico e stagnante della società locale non sempre poteva fornire stimoli sufficienti alla produzione autonoma di questi spunti.

conto consiste nella narrazione delle angosce, delle disperazioni, delle delusioni attraverso le quali essi passano, e quindi della loro gioia finale. Più che la rappresentazione di lotte contro ostacoli concreti si ha qui la narrazione di romanzesche avventure che possono svolgersi in castelli medievali, come negl'interni di abitazioni umili, in giardini ameni, come fra burroni o picchi nevosi, in mezzo ai campi o fra i ruderi di luoghi abbandonati. I protagonisti sono quasi sempre nobili, ma molti personaggi importanti appartengono anche alle classi inferiori: così alla visione sublime delle cose si contrappone spesso la visione realistica o ironica degli stessi fatti; all'entusiasmo irreflessivo, l'esperienza saggia dell'uomo pratico; all'ambizione di chi è perennemente insoddisfatto, la modestia del contadino contento della propria vita umile e onesta. Il senso di questo mondo avventuroso può essere colto però soprattutto dal confronto fra i nuovi tipi d'eroe e i protagonisti dell'opera precedente: quelli erano attivi e consapevoli delle loro mosse, questi sfogano ramingando e cantando la loro pena; quelli tesi alla vittoria, questi all'esibizione delle sventure e al desiderio di consolazione; quelli disposti alla sfida lucida, questi sull'orlo del suicidio o della follia. Al di sotto di tutto questo sta un dato fondamentale: che mentre in quelli l'obiettivo da combattere era preciso e si identificava in qualche forma di potere costituito, in questi l'obiettivo sfuma: è relegato in oscuri antifatti contro cui non è più possibile agire, e nella coscienza dei protagonisti si identifica in un destino oscuro e implacabile che li perseguita.

Il fatto che queste nuove tematiche si presentino a Bologna a partire dagli inizi del secondo decennio dell'Ottocento e si intensifichino poi nell'epoca della Restaurazione, non è, a mio parere, senza significato: nel tipo psicologico dell'eroe sfiduciato sembra riflettersi infatti proprio quel clima di incertezza e di relativo ristagno che seguì la ventata rivoluzionaria dei primi anni. I temi dell'impegno politico diretto tornarono ad emergere solo verso la metà degli anni Trenta, con l'allestimento, ad esempio, del *Guglielmo Tell* di Rossini, e, successivamente, dal '43 in poi, col teatro del primo Verdi. Nel frattempo l'opera seria aveva perso la rigidità dei modelli dei primi anni del secolo; aveva acquistato una maggiore duttilità e varietà di schemi narrativi, aveva adottato anch'essa, abbastanza costantemente, la figura tipica dell'eroe ramingo e disperato, e aveva relegato sempre più nello sfondo i problemi riguardanti la gestione del potere, che ora diventava

più un simbolo del fato che non l'emanazione diretta di una volontà umana cosciente; anche questo contribuiva a rendere più plausibile una lettura delle avventure eroiche del testo in chiave di psicologia individuale più che di problematica sociale.

Dal canto suo l'opera comica tendeva anch'essa a mutare i propri contenuti, che ormai andavano sempre più perdendo il loro senso originario, sia rinnovandoli per contaminazione con le nuove tendenze, sia immettendovi motivi originali che derivavano talvolta dall'osservazione diretta dell'esperienza quotidiana. In una farsa del 1830<sup>5</sup>, viene ripreso ad esempio lo schema narrativo classico dell'opera comica, con la suddivisione dei personaggi in due gruppi che polemizzano intorno al solito problema dei pregiudizi sociali sul matrimonio. Ma l'interessante di quest'opera è che vi vengono rovesciate le tradizionali tesi sul denaro: mentre di solito esso è considerato il simbolo più significativo della convenzione sociale da combattere, qui invece è visto come la maggiore arma di convinzione o di ricatto o di intimidazione nei confronti di certi pregiudizi da sconfiggere. Tutto il libretto è una specie di inno all'intraprendenza, al buon senso, all'orgoglio di classe della borghesia, che prevale alla fine dell'opera su una nobiltà che viene derisa nelle sue pretese anacronistiche di falso prestigio.

Naturalmente sarebbe errato considerare motivi di questo tipo come tipici dell'ambiente bolognese ed esclusivamente legati ad esso; si può dire però che lo sviluppo delle circostanze storiche, il mutamento dei rapporti fra le classi sociali, il rinnovarsi dei modelli di comportamento nella vita quotidiana e degli schemi di giudizio morale, siano stati elementi capaci di determinare le scelte degli organizzatori e degli impresari; che questi cioè abbiano avuto una funzione di intermediari o di cuscinetti fra la cultura italiana in senso lato e la cultura locale; che abbiano selezionato e dosato il repertorio melodrammatico corrente, facendo passare sulle scene del Teatro Comunale le cose giuste al momento giusto; e questo repertorio sembra appunto riflettere, dall'epoca degli entusiasmi napoleonici a quella della ripresa risorgimentale, i momenti di dubbio o di trasformazione di una società che Stendhal stesso, nei suoi soggiorni bolognesi, aveva trovato singolarmente aperta alla discussione e ricca di stimoli critici.

<sup>5</sup> Si tratta di *La Contessina ossia il finto pascià*, opera buffa in due atti; è ignoto l'autore del libretto; l'autore della musica è Carlo Cappelletti, bolognese.

## Rossini fra Stendhal e Bacchelli

di Mario Saccenti

Nel 1929, al termine di una lunga domanda retorica (« A parte che in Italia tutto è astrazione e pedanteria in fatto di critica letteraria, o, nella più brillante ipotesi, articolo di varietà, dove pescare uno che possiede tanta fantasia, tanto acume psicologico, un'esperienza storica, pratica, artistica così varia, e soprattutto uno stile così sicuro e personale da osare di cimentarsi con un mostro come Stendhal? ») e della relativa constatazione, ovviamente risoluta, che « occorrerebbe [...] poco meno che un eroe » (« E in Italia disgraziatamente gli eroi non si danno alla letteratura »), Vincenzo Cardarelli avvertiva la necessità di lasciare in pace Stendhal<sup>1</sup>. Trattasi, a quanto ci risulta, del solo intervento diretto ed organico — non più di una paginetta — del fondatore della « Ronda » sul grande scrittore francese. Ma, quello stesso anno, un altro scrittore italiano, già collaboratore della « Ronda » e collaborando ad una rivista che largamente risentiva della « Ronda », in un saggio non astratto né pedantesco, eppur superiore a qualsivoglia articolo di varietà, su *Stendhal postumo*, esprimeva un giudizio quale poteva essere espresso da un rondista, da uno scrittore italiano operante, nel decennio successivo alla prima guerra mondiale, per un ritorno di chiarezza e rigore che significasse al tempo stesso innovazione e movimento, scrittore educato cioè a valori di classicismo ma non semplicemente incardinato nella tradizione, e certo sospettoso verso i postumi estetizzanti e decadentistici del romanticismo, e in ogni caso strenuamente aderente a concetti di serietà e moralità del lavoro letterario: « C'è veramente in Stendhal una sorta di absolutezza di principi che va d'accordo con la nostra età 'meccanica' e scientifica, un

<sup>1</sup> V. CARDARELLI, *Parole all'orecchio* (1929), in *Opere complete*, a cura di G. Raimondi, Milano, Mondadori, 1969<sup>2</sup>, pp. 473-74.