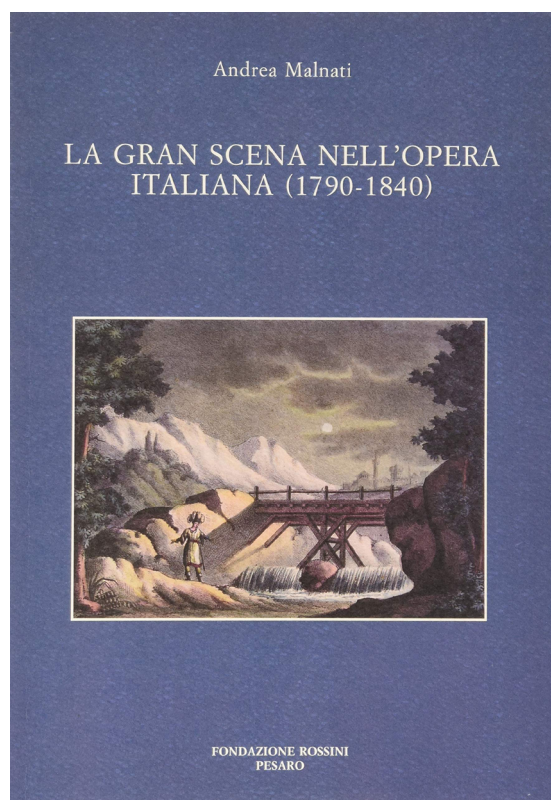




**ANDREA MALNATI, *La Gran scena nell'opera italiana (1790-1840)*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2017, pp. 305 (con esempi musicali in CD rom), ISBN 978-88-89947-54-8.**

L'età rossiniana è stata oggetto negli ultimi anni di diversi studi, volti a esplorare non solo le dinamiche culturali e drammaturgiche proprie di questo periodo, ma soprattutto il formarsi di alcuni importanti procedimenti compositivi che hanno posto le basi per la fioritura della grande stagione operistica ottocentesca. In quest'ambito di ricerche s'inserisce il libro di Andrea Malnati. Originato dalla tesi di Dottorato in Musicologia dell'Università di Pavia, il suo studio è incentrato sull'indagine di una peculiare struttura drammatico-musicale – la Gran scena – analizzata in un arco temporale assai ampio, che dal periodo del cosiddetto 'interregno' (1790-1810) spazia fino al decennio che segue il ritiro di Rossini dalle scene (1840). Come avvisa lo stesso autore, il lavoro si fonda su un approccio retrospettivo, perché riprende le indagini sulla morfologia operistica assai in voga negli anni '70-'80 del secolo scorso ma oggi accolte con una certa diffidenza dagli studiosi, che ritengono il teatro in musica un genere culturalmente troppo complesso per essere affrontato solo in chiave formale o analitica. Rispetto alle tradizionali indagini sulla 'solita forma', l'attenzione di Malnati si rivolge tuttavia a una struttura particolarmente trascurata in ambito critico. Questa lacuna può imputarsi sicuramente all'incerta definizione che di tale forma hanno dato gli stessi compositori e i commentatori del tempo: pochi, infatti, sono i testimoni manoscritti e a stampa che hanno utilizzato la locuzione 'Gran scena' per indicare questo pluriarticolato numero musicale. Va inoltre considerato come la stessa complessità della sua struttura sia stata generalmente interpretata come espressione di una presunta libertà formale piuttosto che come contrassegno o semplicemente indizio di una sua specifica identità.

Date queste premesse, non stupisce che sull'argomento sia stato finora prodotto un unico contributo monografico: il breve ma fondamentale saggio di Marco Beghelli *Che cos'è una Gran scena* del 2004.<sup>1</sup> In tale scritto lo studioso ha osservato come tra la fine del Settecento



<sup>1</sup> Cfr. MARCO BEGHELLI, *Che cos'è una Gran scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Daniel Brandeburg und Thomas Lindner, Wien, Praesens, 2004, pp. 1-12.

e i primi decenni dell'Ottocento non sia insolito rinvenire in alcune partiture operistiche numeri solistici concepiti come organismi unitari e tonalmente organizzati, caratterizzati da una fisionomia strutturale assai più complessa rispetto alle forme standard dell'epoca. Si tratta di pagine di grande teatro, di lunghezza inusitata (dai quindici ai venti minuti e oltre), generalmente focalizzati sul personaggio principale del dramma, il cui interprete è chiamato a mettere in luce i propri talenti attoriali oltre che le sue doti canore. In questo tipo di numeri si possono individuare alcune costanti: a) un avvio segnalato tramite un cambio-scena di ambientazione 'gotica' (luogo notturno, isolato, orrifico); b) l'ingresso del protagonista al suono di un ritornello orchestrale; c) un recitativo in cui il suddetto esprime le sue ambascie e che sfocia in: d) un breve slancio lirico dai toni dolenti (una cavatina lenta in un solo tempo); e) il ritorno al recitativo con l'ingresso del coro o nuovi personaggi che provoca l'avvio di: f) l'aria vera e propria (in due tempi o tripartita con un cantabile, un tempo di mezzo e una stretta). Sebbene questa struttura possa presentare un certo numero di varianti, specie nei tempi di raccordo, ciò che caratterizza tale macroforma è, in primo luogo, proprio la dilatazione quasi abnorme della Scena introduttiva, in cui la cavatina s'inserisce come una sorta di escrescenza lirica all'interno del recitativo; in secondo luogo, la presenza di due cantabili: ossia la suddetta cavatina e il cantabile vero e proprio dell'aria in cui culmina questa struttura. Beghelli correda le sue osservazioni con una serie di esempi tratti da alcune opere di Rossini (come *Tancredi*, *Ermione*, *Bianca e Falliero*), ma accenna anche ad altri casi appartenenti alla produzione sia precedente che successiva a quella del compositore pesarese, citando in particolare alcuni lavori di Donizetti.

Ora, il libro di Malnati si configura come lo sviluppo organico di questo testo seminale, di cui intende ampliare la prospettiva e approfondire alcuni importanti nodi problematici. Diciamo subito che il lavoro impressiona per l'estensione e la sistematicità della ricerca, lo spoglio meticoloso delle fonti (librettistiche, musicali, documentarie) e la chiarezza espositiva. Non solo, infatti, la Gran scena è esplorata lungo un arco cronologico molto ampio (in pratica quello già individuato da Beghelli), ma assai più esteso è il repertorio qui preso in esame: si tratta di un *corpus* di ben centotrentasei opere che include compositori scelti volutamente tra i 'maggiori' e i 'minori' di questo periodo. Scorrendo l'elenco dei lavori esaminati troviamo infatti i nomi di Zingarelli, Portogallo, Nasolini, Paer, Guglielmi, Nicolini, Pavesi, Generali, Coccia, Carafa, Morlacchi, Vaccai, accanto a quelli di Cimarosa, Mayr, Pacini, Mercadante, Meyerbeer, Rossini, Donizetti. Insomma, è questo lo *skyline* di un cinquantennio di storia dell'opera italiana di cui l'autore non intende livellare le tradizionali cuspidi né innalzarne di nuove, quanto contestualizzare l'attività di quel pugno di 'grandi' ritenuti troppo spesso gli unici inventori o arbitri di questa intensa stagione creativa. Come esplicita lo stesso Malnati, è proprio comunque l'età rossiniana (1810-1829) a costituire il fulcro del suo studio, ma essa può intendersi meglio solo grazie a un'indagine che prenda in considerazione i segmenti temporali limitrofi (sia antecedenti sia successivi) a quelli in cui si svolge l'attività creativa del compositore pesarese.

Scendendo più nello specifico, la trattazione si suddivide in quattro capitoli. I primi due sono dedicati alle caratteristiche strutturali della Gran scena, ai problemi legati alla sua incerta terminologia e alla presentazione del *corpus* prescelto, di cui si fornisce un dettagliato elenco che include per ciascun lavoro: il genere (opera seria/comica/semiseria/dramma sacro/cantata), il titolo, la data e il luogo della prima rappresentazione, i nomi degli autori, il

personaggio destinatario della Gran scena con il nome del relativo interprete, la posizione di questo numero all'interno della composizione. Il terzo capitolo, il più esteso del libro, è articolato in quattro macro-aree: età pre-rossiniana (1790-1809), opere di Rossini, compositori attivi accanto a lui (1810-1829), opere di Donizetti. Qui l'autore approfondisce le specifiche modalità di funzionamento della Gran scena grazie ad alcune opere-campione, soffermandosi sull'articolazione delle diverse sezioni e richiamandone per sommi capi gli snodi drammatici più significativi. L'ultimo capitolo è dedicato alla manipolazione di alcuni testi operistici che, in occasione di specifiche rappresentazioni successive alla 'prima' o destinate ad altre piazze teatrali, hanno inserito o eliminato la Gran scena, al fine di adattare tali riprese alle necessità contingenti delle diverse situazioni esecutive. Il testo è infine corredato da un ampio apparato bibliografico, un indice dei nomi e delle opere, un'Appendice su supporto digitale con la trascrizione di alcune Gran scene a tutt'oggi inedite.

In estrema sintesi, l'analisi dei centotrentasei esempi di Gran scena conferma sostanzialmente quanto osservato da Beghelli, che aveva individuato per questo ampio numero solistico una struttura ricorrente che permane *grasso modo* identica nel lungo periodo considerato. Tuttavia, rispetto allo studio precedente, Malnati ne ridefinisce lo schema, ora suddiviso in quattro segmenti principali: 1. Preparazione (con episodi in stile recitativo, cori d'ambiente, sezioni strumentali); 2. Cavatina (monopartita); 3. Transizione (id. 1); 4. Aria (bi- o multipartita). Tale articolazione dà più importanza da un lato al primo apice lirico (ossia la cavatina) prima di arrivare al culmine drammatico-musicale rappresentato dall'aria; dall'altro, al senso di unitarietà del numero (garantito anche dalla coerenza tonale), che risulta non più dunque il frutto di un'operazione puramente additiva, che si limita ad allineare una Scena introduttiva assai ampia a un'aria più o meno elaborata. Non solo: addentrandosi nell'analisi, Malnati mostra come tale struttura subisca nel corso degli anni, pur nella riconoscibilità del suo profilo, alcune interessanti variazioni o non meno significative modifiche in virtù sia delle diverse strategie compositive impiegate dagli autori, sia dei loro differenti intenti drammatici. Nel ventennio pre-rossiniano, ad esempio, si può notare un certo sperimentalismo di soluzioni soprattutto riguardo al trattamento dei segmenti 3 e 4 del numero: la transizione può essere semplice o elaborata, ossia prevedere un impianto prettamente solistico o corale (con l'intervento di vari personaggi e del coro); mentre l'aria può far uso di forme monopartite (come nel rondò di *Romeo e Giulietta* di Zingarelli) o tripartite, con tempo d'attacco, cantabile e stretta con doppia ripetizione della cabaletta (come nella *Ginevra di Scozia* di Mayr).

Più interessante è l'impiego della Gran scena da parte di Rossini, che fa ricorso a tale struttura in sette delle sue opere, appartenenti tutte al genere serio (*Ciro in Babilonia*, *Tancredi*, *Aureliano in Palmira*, *Ermione*, *Eduardo e Cristina*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*) e in due cantate (*Il pianto d'Armonia sulla morte d'Orfeo* e *Giovanna d'Arco*). In particolare, la produzione operistica che contiene la Gran scena è concentrata attorno a due precisi bienni: il 1812-13 e il 1819-1820. Se nel corso degli anni tale macroforma mantiene in sostanza la tipica articolazione in quattro segmenti, ciò che cambia nel passaggio tra queste due fasi è soprattutto la tipologia formale dell'aria (segmento 4): nel biennio d'esordio e fino a *Tancredi* (compreso), le arie di chiusura mostrano un'evidente influenza dello stile compositivo della generazione precedente, con la stretta (priva della doppia esposizione della cabaletta) saldata direttamente al cantabile precedente, senza cioè il tempo di mezzo; nel biennio napoletano, invece, Rossini sperimenta forme sempre più ampie al fine di realizzare determinati effetti drammatici, per cui anche la

Gran scena assume una fisionomia culminante in un'aria di assai ampie proporzioni, tanto che in alcune casi (come in *Ermione*) essa costituisce una sorta di piccola Gran scena nella Gran scena.

Al di là dei contributi offerti da altri compositori, in primo luogo da Meyerbeer, un momento pregnante per la storia di tale macroforma, e in parte per la sua ridefinizione, è rappresentato dalla produzione di Donizetti. La ricognizione effettuata consente di rintracciare una Gran scena in nove opere (*La zingara*, *Zoraide di Granata*, *Emilia di Liverpool*, *Gabriella di Vergy*, *Anna Bolena*, *Sancia di Castiglia*, *Torquato Tasso*, *Maria Stuarda*, *Belisario*) e in una cantata (*Colombo o sia La scoperta dell'America*). Alla luce di questa disamina emerge che il compositore bergamasco, via via che acquisisce esperienza e maturità, tende a rivedere le convenzioni di tale complesso dispositivo e ad adattarlo alle esigenze imposte dalla scelta di un tipo di drammaturgia di forte impatto emotivo. A partire dall'*Anna Bolena*, grazie anche al determinante apporto di Felice Romani, Donizetti ha modo di sperimentare una nuova articolazione strutturale per la Gran scena, collocata ora prevalentemente nel finale dell'opera e destinata a ritrarre i tormenti dell'eroina al culmine del suo tragico destino. Questa 'nuova' tipologia da lui elaborata (e in parte anticipata da Rossini in *Ermione*) rimodella il precedente schema come segue: 1. Preparazione; 4a. Aria (cantabile); 3. Transizione; 2. Cavatina; 4b. Tempo di mezzo dell'aria; 4c. Stretta dell'aria. Donizetti sposta, in sostanza, la posizione della cavatina, per cui alla scena introduttiva segue l'aria multipartita, ma con la cavatina posta ora all'interno del tempo di mezzo.

È ovviamente impossibile dare qui conto degli innumerevoli dati, delle riflessioni, degli stimoli che nei vari capitoli di questa ricerca sono offerti al lettore. Qui ci limitiamo a osservare come proprio la programmatica ed esclusiva focalizzazione sull'aspetto morfologico delle opere prese in esame suscita la curiosità per quanto stia nel frattempo succedendo 'al di fuori' della Gran scena oppure, in senso inverso, per quanto accada effettivamente all'interno di essa, dato che per brevità l'autore è costretto a citare solo i primi versi dei segmenti in cui tale macroforma è suddivisa e a fornire pochi accenni riguardo all'azione corrispondente. Si ha pertanto a tratti la sensazione che quest'indagine sulla Gran scena colmi sì un'ingiustificata lacuna negli studi sulla morfologia operistica primo-ottocentesca, ma finisca inevitabilmente per trascurare il contenuto più propriamente musicale di tale struttura nonché la sua specifica funzionalità scenico-drammatica, soprattutto in rapporto ai cambi di paradigmi estetici avvenuti nel corso di un cinquantennio: aspetti che costituiscono di fatto la polpa vitale di questi gusci formali. Nessuno studio, d'altra parte, può affrontare e tanto meno risolvere i problemi nella loro complessità. Ciascuno di essi tende piuttosto a proporre un oggetto specifico e a suggerire al lettore nuove idee e direzioni di ricerca.

A questo proposito, la mia attenzione è stata attirata in particolare dal repertorio operistico dell'età pre-rossiniana, basato prevalentemente sulle nuove tematiche ispirate alle *Poesie di Ossian*, alla riscoperta del Medioevo e del teatro di Shakespeare (seppure assimilato in modo edulcorato attraverso le traduzioni di Ducis o di altri modelli intermedi). Tali soggetti implicano non solo una certa predilezione per le scene notturne, i lati più misteriosi della natura, i luoghi solitari con edifici in rovina, ma anche l'esplorazione di alcuni aspetti che potremmo oggi definire *borderline* della psiche dei personaggi. Nelle opere di questo periodo compaiono infatti alcune sequenze che includono sogni (premonitori e non), apparizioni di ombre di defunti o persone amate, momentanei deliri, ricorsi al soprannaturale (preghiere e invocazioni agli dei o a esseri comunque 'superiori' per ottenere vaticini o speciali protezioni).

Insomma, si tratta di stati d'animo originati dall'inconscio o da momenti di particolare alterazione della coscienza che irrompono nel cuore di un sistema che era rimasto 'incastrato' per decenni nelle trame e nelle articolazioni d'impianto razionalistico dell'opera metastasiana (seppure erosa in più punti già dagli ultimi decenni del Settecento). Ora, è interessante notare come tali visioni 'mentali' – stati comunque transitori nella vita di questi personaggi – trovino il loro spazio privilegiato proprio nella Gran scena. Essa sembra infatti operare come segnale che sottolinea il passaggio, nello scorrere del dramma, dalla rappresentazione della realtà alla fuga o semplice uscita da essa: il momento specifico della visione prende 'corpo', cioè scenica evidenza, generalmente nel terzo segmento del numero, quello di transizione. Ci si può anzi domandare se le diverse sezioni a incasso, caratteristiche di questa struttura, traggano origine proprio dall'idea o dalla necessità d'incastonare una visione mentale all'interno della dimensione reale in cui vive abitualmente il personaggio, per quanto 'reale' possa definirsi la rappresentazione fittizia del teatro. In tale prospettiva, questa macroforma assumerebbe quindi un'importanza anche maggiore rispetto a quella già evidenziata da Malnati, funzionando da grimaldello che scardina alcuni principi drammaturgici ed estetici, d'impronta ancora settecentesca, per affermarne di nuovi. Si possono citare episodi di questo tipo in molte delle opere pre-rossiniane incluse nell'elenco di Malnati (alcune ambientate in epoca romana ma già intrise di elementi shakespeariani e 'preromantici'). Ne segnalo solo alcune: *La morte di Cesare* (Sertor-Zingarelli, 1790), *Annibale in Torino* (Durandi-Zingarelli, 1792), *Giulietta e Romeo* (Foppa-Zingarelli, 1796), *Gli Orazi e i Curiazi* (Sografi-Cimarosa, 1796), *Il trionfo di Clelia* (Sografi-Nasolini, 1798), *Ginevra di Scozia* (Rossi-Mayr, 1801), *Fingallo e Comala* (Fidanza-Pavesi, 1804), *I Cherusci* (Rossi-Pavesi, 1807), *Raoul, signore di Crequi* (Tottola-Fioravanti, 1811). Del resto, la funzione di queste prime Gran scene era stata intuita assai bene da Giuseppe Carpani che, in una recensione del 1804 riguardo al debutto veneziano dell'opera *Fingallo e Comala* (recensione citata da Malnati con la relativa segmentazione del numero), scrive:

Arriva la grande scena di *Fingallo*, detta qui ora la *Scena del sogno* [...]. Come vedrete dal libro, l'eroe *Fingallo*, che in sull'alba di quel giorno era l'idolo di tutti, si trova ora rinchiuso in una caverna [segmento 1] [...]. Tante sciagure abbattono l'eroe, gli levano le forze; smarrito e presso a svenire d'affanno, invoca egli in quella tetra oscurità il sonno [segmento 2], che viene difatti a toccarlo co' suoi papaveri. Chi può esprimere con parole il patetico della musica in questa scena? *Fingallo* si addormenta [segmento 3]; e mentre dorme, sogna che a lui ne vengano per consolarlo i suoi compagni morti in battaglia, e che le figlie stesse degli eroi, passate nel regno delle anime felici, gli danzino dattorno, e che pur essa, l'adorata sua Comala, venga ad incoronarlo di rose. Questo sogno è stato personificato. *Shakespear* [sic] fu il primo che introdusse le visioni sul teatro. Dopo di lui molti lo han fatto con esito felice nelle opere di gran spettacolo, e ultimamente fu tentato un sogno consimile a questo in Parigi nella celeberrima opera intitolata *I Bardi*, sorella carnale di questa. [...].

[Al termine di tale visione – raccontata da Carpani nei dettagli – Fingallo si risveglia e, non trovando intorno a sé le ombre amiche né Comala, si abbandona alla disperazione nel segmento 4, ossia nell'aria vera e propria].<sup>2</sup>

<sup>2</sup> GIUSEPPE CARPANI, *Lettere di un viaggiatore ad un amico sopra i teatri di Venezia*, in ID., *Le rossiniane ossia lettere musicoteatrali*, Lettera III (31 dicembre 1804), Padova, Minerva, 1824, pp. 38-59: 51-53. La recensione riportata è citata da Malnati alle pp. 68-69 del suo libro.

Quindi, come si evince da Carpani, a partire da questo periodo è introdotta la ‘visione’ in teatro e la Gran scena ne è la forma peculiare. Tuttavia, con l’arrivo di Rossini e di nuovi soggetti soprattutto francesi – basati sul conflitto tra passioni individuali e ostacoli frapposti da vincoli di tipo familiare, sociale o politico – non solo il ritmo drammatico comincia a subire una netta accelerazione, ma anche la Gran scena tende a modificare la sua funzione. Tale processo culmina con le opere di Donizetti, in cui la Gran scena, riservata prevalentemente (anche se non solo) alla follia dell’eroina, è ora collocata nel finale dell’opera in quanto conseguenza di una conflittualità (tra *amour-passion* e dovere coniugale) non risolta bensì approfondita nel corso del dramma. Tale scena – di nuovo una ‘visione’ delirante ma su scala assai più ampia – è il diagramma di un punto di rottura psichica proprio della figura (quella femminile) che appare più debole nell’ambito del repressivo sistema politico-sociale affermatosi con la Restaurazione.

Non è certo questa la sede per sviluppare tali osservazioni, che hanno del resto preso l’avvio proprio dalla lettura di alcuni libretti pre-rossiniani citati dall’autore. Ciò casomai dimostra quanto il ricchissimo materiale offerto dal lavoro di Malnati, per le risposte che fornisce e soprattutto per i problemi che pone (anche al di là del campo puramente morfologico), abbia il grande merito di suscitare riflessioni e indicare nuove prospettive di ricerca. Si consiglia pertanto questo libro sicuramente agli studiosi che si occupano delle strutture formali (e non solo) dell’opera italiana di questo cinquantennio, ma anche a quanti intendano leggere o rileggere la storia del melodramma secondo una prospettiva incentrata non più unicamente sulla produzione di pochi grandi compositori, bensì su un patrimonio di creatività largamente diffuso e condiviso.

GLORIA STAFFIERI