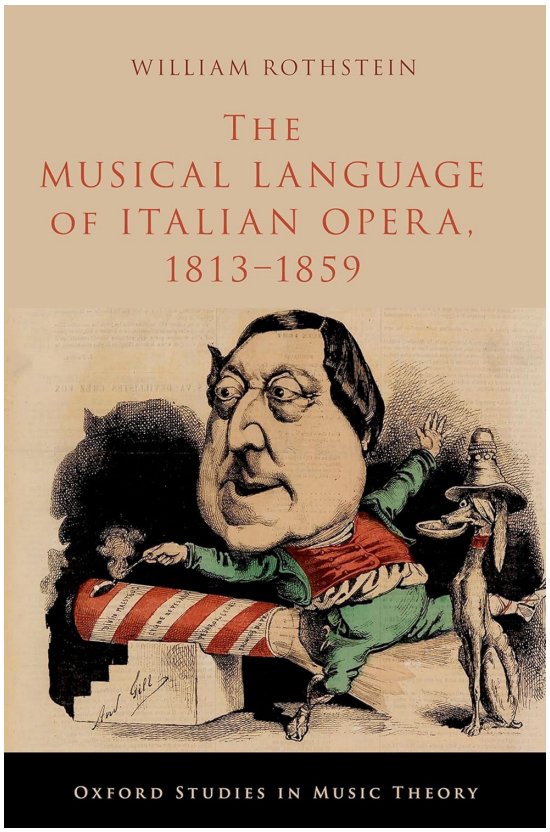
ISSN 2283-8716

William Rothstein, *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*, New York, Oxford University Press, 2023, xxiv + 573, pp. ISBN 9780197609682.



«Il dramma è come l'*impalcatura*, ma una volta terminata la costruzione, l'*edificio* che rimane è la musica. L'opera non è, infatti, un 'dramma musicale', ma 'musica teatrale'».[1] La metafora usata da Powers in questa citazione, posta da William Rothstein in apertura della prefazione al suo volume, proveniva da *Abitare la battaglia*, il libro di Gabriele Baldini su Verdi del 1970, nel quale si affacciava, forse per la prima volta, l'idea che il libretto costituisse solo una premessa, uno spunto iniziale (un'impalcatura, appunto) per l'opera italiana dell'Ottocento, mentre la dimensione drammatica era creata dalla sola musica, che in questo senso era già di per sé 'teatro'.[2] Questa premessa ha rappresentato un forte impulso a ricercare nelle caratteristiche formali del 'linguaggio musicale' le ragioni di questa sua capacità drammatica, come hanno fatto, effettivamente, diversi studiosi negli ultimi cinquant'anni circa. Se poi questa ricerca si chiami 'analisi musicale' dipende dal significato che diamo al termine e dal valore che attribuiamo a questa disciplina. È in grado di mostrare in che modo la musica divenga dramma, susciti emozioni, evochi azioni, caratterizzi dei personaggi? Ha una valenza ermeneutica, oppure resta un esercizio astratto che descrive degli aspetti puramente formali?

Tralasciando per il momento questa annosa questione, che qui non sarebbe possibile né utile affrontare, e rimandando, semmai, qualche spunto di riflessione al termine di questa recensione, per il momento basti considerare che, a detta dello stesso Rothstein –

---

[1] Harold S. Powers, *Il 'do del baritono' nel 'gioco delle parti' verdiano*, in *Opera e libretto*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, vol. 2, Firenze, Leo S. Olschki, 1993 («Studi di musica veneta»), pp. 267-281: 276; l'enfasi è mia.

[2] Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia*, Milano, Garzanti, 1970, p. 58. Il libro di Baldini era stato tradotto in inglese da Roger Parker come *The Story of Giuseppe Verdi. 'Oberto' to 'Un Ballo in Maschera'*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, p. 76. Sull'impatto del libro di Baldini – anche su Powers – si veda Fabrizio Della Seta, *Una teoria dell'opera*, in *... non senza pazzia. Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008, pp. 227-238: 233.

ISSN 2283-8716

Professor Emeritus al Graduate Center della City University of New York e *music theorist* per formazione – lo scopo principale del suo libro sarebbe proprio quello di «rivitalizzare» l'analisi musicale della musica operistica dopo un periodo in cui era caduta in disgrazia (p. xi). Per comprendere il senso di quest'affermazione, però, bisogna tenere presente il particolare assetto della musicologia statunitense. Infatti, se ci rivolgiamo al nostro Paese – e più in generale all'Europa – si può dire che l'analisi musicale abbia conosciuto, anzi, una certa crescita di interesse negli ultimi anni, grazie al continuo dialogo con la musicologia anglosassone. Ne sono testimonianza diversi saggi di questa rivista, inclusa, forse, questa stessa recensione.[3] In un certo senso, poi, l'analisi è sempre stata usata come strumento per lo studio dell'opera, anche se in modi differenti a seconda della formazione e dell'approccio di ciascuno studioso. Numerosi musicologi, non solo italiani francesi e tedeschi, ma anche e soprattutto nordamericani (oltre al già citato Powers si pensi a Joseph Kerman, a Martin Chusid, a David Lawton, a James Hepokoski o a Scott Balthazar, solo per citare alcuni) hanno dato importanti contribuiti alla comprensione degli aspetti formali e strutturali della musica operistica italiana. Molti di loro, infatti, sono citati e discussi da Rothstein, uno dei cui meriti consiste proprio nell'aver ripreso e fatto interagire le loro intuizioni. Qualche anno prima del suo libro, peraltro, era apparso un importante studio di Steven Huebner sul linguaggio 'musico-drammatico' di Verdi, che dava anch'esso conto dei principali approcci analitici alle opere verdiane del passato.[4]

Stando così le cose, ci si può chiedere in che senso questo volume intenda «rivitalizzare» l'approccio analitico all'opera italiana. Una possibile risposta potrebbe essere che è proprio nella musicologia (storica) americana che la fiducia nell'analisi musicale ha maggiormente vacillato. Non a caso, nella sua prefazione Rothstein riflette sulle sorti di questa disciplina nel panorama musicologico anglofono attuale, in cui gli aspetti storici, sociali e culturali dell'opera sono venuti fortemente in primo piano, a discapito dell'analisi delle partiture, e lo studio dell'opera come 'evento' sembra aver soppiantato quello dell'opera come 'testo'.[5] Tuttavia, la vera preoccupazione di Rothstein non è tanto la 'musicologia storica' bensì la sua stessa disciplina – la *music theory* – che si è a lungo disinteressata dell'opera italiana, prediligendo la

---

[3] Si veda ad esempio Marco Pollaci, *Partimento Formulas and Musical Meaning in Bellini's Compositional Praxis: an Analytical Approach*, «Bollettino di studi belliniani», ix, 2023, pp. 36-69. Nell'editoriale al numero che accoglieva questo articolo Della Seta scrive (p. 3): «[…] l'approccio teorico-analitico al melodramma italiano [è] una tendenza consolidata nella musicologia in lingua inglese e ormai anche italiana».

[4] Steven Huebner, *Les opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2017 (trad. ingl.: *Verdi and the Art of Italian Opera: Conventions and Creativity*, Rochester, Boydell & Brewer, 2023). La recensione di questo libro da parte di Fabrizio Della Seta (*Analizzare Verdi: un bilancio e nuove prospettive*, «Studi verdiani», xxix, 2019-2020, pp. 151-165: 151-152) è occasione di una riflessione sul passato e il presente degli studi analitici nel repertorio operistico italiano, di cui la produzione di Verdi costituisce indubbiamente il centro focale (p. 151). Si veda anche la recensione di Claudio Vellutini in «Canadian Association of Music Libraries Review / Révue de l'Association Canadienne des Bibliothèques Musicales», xlv/2-3, 2017, pp. 65-67.

[5] Come sintomo di questa tendenza Rothstein cita la *History of Opera* pubblicata nel 2012 da Carolyn Abbate e Roger Parker – che pure avevano curato il volume *Analyzing Opera* del 1989 – nella quale gli autori hanno deciso di non impiegare alcun esempio musicale.

ISSN 2283-8716

musica strumentale del Sette-Ottocento di matrice austro-tedesca – con Wagner tra le rare escursioni in territorio operistico – su cui ha modellato le sue categorie fondamentali. In un certo senso, quindi, il problema posto da Rothstein è l'altra faccia della medaglia rispetto a quello che Fabrizio Della Seta evidenziava nell'indagare le cause del ritardo dell'interesse della musicologia verso l'opera italiana, ossia «[…] il divergere del linguaggio musicale degli operisti italiani da quello della tradizione austro-tedesca nell'Ottocento, proprio nel momento in cui quest'ultima diveniva il paradigma della nascente musicologia».[6] Rothstein non si pone, cioè, il problema dal punto di vista storiografico-musicale, quanto sul piano dell'approccio teorico-analitico. Il suo intento non è rivalutare il ruolo dell'analisi negli studi sull'opera italiana, ma avvicinare la *music theory* a questo repertorio liberandola dall'«estremo germanocentrismo» che l'ha sempre caratterizzata.[7] Rothstein dichiara, infatti, che il suo libro è «scritto deliberatamente dalla prospettiva parziale» dell'analisi musicale, e per di più di un tipo che si concentra quasi esclusivamente sull'organizzazione delle altezze e del ritmo, assai meno su altri aspetti come l'orchestrazione, il timbro, la vocalità e altre componenti determinanti ai fini della *performance*. Tutto ciò, del resto, è coerente con la sua formazione e con il suo profilo di studioso.[8]

Al contempo, però, pur partendo da una prospettiva prettamente analitica, lo studio di Rothstein non resta chiuso in una gabbia teorica, ma si cala anche nella concreta dimensione storico-musicale e, in qualche misura, drammatica. Sebbene rimanga legato agli strumenti analitici pressoché imprescindibili per il teorico musicale americano – l'analisi schenkeriana *in primis* – il suo non è un approccio da *music theory* 'dura e pura' ed è tutto fuorché «narrowly focused», come afferma sin troppo modestamente l'autore stesso (p. xi). Il suo obiettivo non è formulare un metodo analitico da applicare in modo sistematico, ma descrivere le peculiarità e l'evoluzione del linguaggio musicale dell'opera italiana sulla scorta di categorie di pensiero afferenti a tradizioni teorico-musicali di diverse epoche e aree culturali: quelle elaborate nel periodo stesso in cui si sviluppò questo repertorio esaminato; quelle formulate tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in area germanofona da Heinrich Schenker e Hugo Riemann, che ebbero – in particolare il primo – le maggiori conseguenze per lo sviluppo successivo della teoria musicale statunitense; e quelle formulate in tempi più recenti da studiosi dell'opera italiana di varia provenienza e formazione. L'idea di attingere a tradizioni teoriche così diverse – persino agli studi sulla *popular music*: molti resteranno sorpresi nel vedere il modello formale *verse-prechorus-chorus*, tipico della musica pop e rock, impiegato per descrivere il Coro di zingari! – potrebbe apparire eclettica e incoerente. Tuttavia, il suo pregio consiste, a mio avviso, nel mostrare al contempo l'utilità e i limiti delle singole prospettive – anche quelle formulate nel contesto d'origine – suggerendo come esse possano essere arricchite dal confronto con altri punti di vista e altre tradizioni di pensiero.

---

[6] Fabrizio Della Seta, *Difficoltà della storiografia dell'opera italiana*, in ... *non senza pazzia* cit., pp. 135-148: 135.

[7] Il problema dell'inadeguatezza del 'canone analitico' germanocentrico era stato sollevato, tra gli altri, da Harold Powers, *La "solita forma" and "The Use of Conventions",* «Acta Musicologica», lix/1, 1987, pp. 65-90: 76.

[8] Oltre che sull'opera italiana Rothstein si è occupato di analisi schenkeriana, teorie del ritmo e storia delle teorie musicali in genere.

ISSN 2283-8716

Tutto ciò costituisce la sostanza della prima delle quattro parti in cui è suddiviso il volume, intitolata *La via italiana*, appunto, perché mira a mettere a fuoco le peculiarità del linguaggio musicale del melodramma italiano ottocentesco mediante l'esame comparato di varie tradizioni teorico-musicali nazionali. La sezione è aperta da un capitolo interamente incentrato sull'analisi, cui già accennavo, del Coro di zingari e dell'acclusa Canzone di Azucena nell'atto II de *Il trovatore*, con la quale Rothstein entra direttamente *in medias res* prefigurando alcuni caratteri distintivi del linguaggio musicale operistico italiano: lo stretto rapporto con la vocalità, la concezione della forma legata alla struttura del testo e alle esigenze drammatiche, la preminenza della dimensione melodica su quella armonica, la tendenza a organizzare la melodia attorno ad altezze ricorrenti, una concezione delle relazioni tra tonalità differente da quella classica – basata sui rapporti funzionali e l'idea di 'monotonalità', peculiare della tradizione tedesca – e fondata invece sulla permanenza di suoni comuni (*common-tone tonality*).[9] Il capitolo 2 (*Theoretical Contexts I*) è dedicato alle teorie dell'armonia e del ritmo elaborate in Italia, Francia e Germania tra il 1800 e 1860 circa – con il 1840 come spartiacque – tra le quali spiccano quelle di Charles-Simon Catel, Antonín Reicha e, per l'Italia, Bonifazio Asioli e Abramo Basevi. Rothstein mostra qui come le radici della 'via italiana' risiedano nella tradizione pedagogica dei *partimenti*, enfatizzandone la contiguità alla tecnica del *cantus firmus*, in cui la melodia è concepita come dimensione autonoma rispetto alle possibili armonizzazioni e realizzazioni contrappuntistiche, e ascrivendo le differenze tra questa tradizione e quella fondata sulle strutture armoniche, invalsa in area tedesca, alle differenze culturali tra Paesi cattolici e Paesi protestanti. Nel capitolo 3 (*Theoretical Contexts II*), Rothstein scorge invece nella teoria di Heinrich Schenker, che pure nutriva scarsissimo interesse per l'opera in genere, alcuni punti di contatto con la tradizione teorica italiana, in virtù del progressivo orientamento dello studioso austriaco verso il basso reale in luogo del basso fondamentale, e dell'idea di una tensione e indipendenza tra progressioni lineari e dimensione verticale, un aspetto rilevante per l'opera italiana, dove conflitti tra melodia e armonia sono frequenti. Ciò suggerisce a Rothstein di impiegare il metodo schenkeriano in modo pragmatico, non dogmatico. I grafici di cui è costellato il suo volume servono solo a ridurre all'essenziale il *voice leading* a lungo raggio, senza però presumere una coerenza tonale a livello profondo. Della teoria di Riemann, fondata sulle funzioni tonali piuttosto che sul basso, Rothstein riprende invece soprattutto gli sviluppi novecenteschi (teorie neo-riemanniane), in particolare il sistema delle operazioni LPR (*Leittonwechsel - Parallel - Relative*) sviluppato da Richard Cohn, che permette una lettura sistematica delle relazioni tra triadi i cui bassi fondamentali si trovano a distanza di terza, caratteristica che Rothstein considera un tratto distintivo del linguaggio musicale operistico italiano sin da Rossini. Nel quarto capitolo di questa sezione, Rothstein mette in dialogo fonti teoriche del XIX secolo (specialmente Bonifazio Asioli) e studi analitici e cognitivi più recenti (da Grosvenor Cooper e Leonard Meyer a Christopher Hasty e David Temperley), per mostrare come le strutture metriche e iper-metriche delle melodie operistiche contraddicano spesso quelle delineate

[9] Si veda anche William Rothstein, *Common-Tone Tonality in Italian Romantic Opera: An Introduction*, «Music Theory Online», XIV/1, 2008.

ISSN 2283-8716

dalla struttura armonica.[10] Si delinea qui il concetto di '*four-cycle*': cicli di quattro pulsazioni – intese come il ritmo interno con cui l'ascoltatore organizza gli elementi musicali. Essi non coincidono necessariamente con una battuta di quattro tempi, ma possono corrispondere a un suo multiplo o sottomultiplo. L'organizzazione in cicli di quattro pulsazioni è un aspetto tipico di molte melodie operistiche italiane, e tenerne conto aiuta a cogliere le loro peculiarità fraseologiche, ritmiche e metriche. Il capitolo 5, dedicato alle forme musicali dell'opera italiana, è nuovamente occasione per un confronto fra tradizioni teoriche differenti, in particolare riguardo alle 'solite forme' di arie, duetti e concertati, e alla *lyric form*, le cui descrizioni di James Hepokoski, Steven Huebner e Giorgio Pagannone sono accostate alle tipologie formali della *Formenlehre* codificate entro la cerchia di Schönberg e riformulate negli Stati Uniti da William Caplin.

In secondo luogo, Rothstein non ci restituisce un'immagine statica e astorica del linguaggio musicale dell'opera italiana, ma ne descrive l'evoluzione attraverso l'analisi di una serie di brani che coprono l'arco cronologico prescelto (dal 1813, anno cruciale del *Tancredi* e dell'*Italiana in Algeri*, al 1859, anno di *Un ballo in maschera*). Questo percorso storico occupa le parti II-IV del libro, dedicate a Rossini (parte II), Bellini, Meyerbeer, Mercadante e Donizetti (parte III) e a Verdi (parte IV). Mi limiterò a descriverle in modo succinto, soffermandomi solo sulle questioni analitico-musicali salienti. Nella seconda parte, Rothstein evidenzia dapprima (capitolo 6) l'uso particolare che Rossini fa delle relazioni di mediante (sia diatoniche che cromatiche), ossia dei rapporti armonici tra accordi le cui fondamentali sono a distanza di terza. Affronta poi (capitolo 7) la questione della coerenza tonale, mostrando come il ritorno alla tonalità iniziale all'interno dei singoli numeri – e, più raramente, a livello dell'intera opera – non sia inteso da Rossini come proiezione di una struttura profonda (alla Schenker) ma come un processo graduale che caratterizza il decorso formale e in qualche misura drammatico. Conclude la sezione un capitolo (8) dedicato a *Guillaume Tell*, in cui Rothstein mette in luce relazioni armoniche e tonali che delineano cicli completi di terze maggiori o intere collezioni simmetriche, per descrivere i quali l'autore ricorre alla teoria e alla nomenclatura dei costrutti ciclico-intervallari impiegata da George Perle per la musica di Berg, Skrjabin e Stravinskij – uno dei tanti punti del libro in cui il musicologo novecentista, come chi scrive, si sentirà a suo agio. Nella terza parte (*Between Rossini and Verdi*) Rothstein mostra come, a partire da Rossini, il linguaggio armonico dell'opera italiana vada evolvendo in differenti direzioni. Bellini (capitolo 9), ad esempio, persegue un nuovo tipo di diatonismo che mette, però, ancora più in crisi del cromatismo stesso la concezione 'monotonale' e la coerenza funzionale tipica della tonalità classica. Ciò si deve soprattutto alla suddetta *common-tone tonality* basata sulla permanenza di suoni comuni, che spesso ritornano come punti focali nella linea vocale, unificando ampi tratti di musica – caratteristica, quest'ultima, già osservata negli anni Settanta del Novecento da Martin Chusid e Pierluigi Petrobelli, che l'aveva còlta nel Verdi del periodo centrale, denominandola 'sonorità'. Ciò consente a Rothstein di smentire una ormai vecchia narrazione di stampo modernista, secondo cui la musica dell'Ottocento evolve in direzione di un cromatismo sempre crescente, fino alla

[10] Id., *La teoria del metro e le opere di Verdi alla metà del secolo*, «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», XVII/1-2, 2011, pp. 67-97.

ISSN 2283-8716

dissoluzione del sistema tonale.[11] Al contrario, Meyerbeer (capitolo 10) persegue la via del linguaggio cromatico sulla scorta dell'insegnamento di Georg Joseph Vogler. Progressioni cromatiche come quella detta '*omnibus*', vari tipi di progressioni ciclico-intervallari, successioni di settime diminuite, assumono una serie di connotazioni e associazioni simboliche: dal diabolico al sovrannaturale, dall'onirico all'estatico, dal bizzarro al perturbante. Nel capitolo 11, Rothstein mostra come attorno al 1840 Mercadante e Donizetti si confrontino da un lato con l'eredità di Rossini, dall'altro con l'influenza di Meyerbeer, soprattutto sul piano delle soluzioni armoniche.

Infine, la quarta parte è dedicata alle opere di Verdi da *Ernani* (1844) a *Un ballo in maschera* (1859). Rothstein mostra qui come Verdi incorpori nel suo stile molte caratteristiche del linguaggio musicale dei compositori precedenti, dalla *sonorità*, all'uso associativo delle tonalità, all'uso ricorrente di accordi di settima diminuita collegati a personaggi e aspetti drammatici. I capitoli di questa sezione costituiscono il punto di arrivo di tutte le osservazioni precedenti, ma danno anche occasione di soffermarsi su concetti non affrontati dapprima, come quello di *chiaroscuro*, tipico dello stile verdiano.

Nel complesso, il percorso storico delineato dai vari capitoli è costruito magistralmente e trova dei momenti di sintesi molto chiari, in cui varie osservazioni vengono messe in relazione tra di loro, ad esempio quando l'idea di un rapporto causa-effetto tra la *common-tone-tonality* e l'uso delle relazioni armoniche di terza (non viceversa) viene associata alla centralità della melodia, piuttosto che dell'armonia.

A questo punto si possono fare alcune considerazioni di carattere metodologico. Innanzitutto, anche se la prospettiva genetica, lo studio del processo compositivo e la filologia musicale non rientrano, comprensibilmente, tra gli interessi di Rothstein, in varie occasioni egli mostra di conoscere e di tenere debitamente in conto le circostanze della genesi e le questioni della tradizione del testo. Esse sono affrontate nell'Introduzione, dal titolo eloquente *What Is There to Analyze*, dove si chiede se esista, e come possa essere individuato, un testo musicale sufficientemente definito sul quale basare l'analisi, considerando che le opere italiane del primo Ottocento rifuggivano ancora da un concetto di opera intesa come testo stabilito, pubblicato e sancito dall'autore in una forma univoca – almeno nelle intenzioni – restando invece ancora legate a una tradizione in cui il testo era aperto a continue modifiche dettate dalle mutevoli circostanze della performance e della produzione (per esemplificare il cambio di paradigma, vengono messi a confronto l'*Otello* di Rossini, del 1816, e quello di Verdi, del 1887). Da questo punto di vista, Rothstein, con atteggiamento pragmatico, suggerisce di basare l'analisi di volta in volta su una versione del testo musicale sufficientemente coerente e il più possibile rappresentativa delle intenzioni dell'autore, così come fanno, del resto, direttori e performer in ciascuna produzione. La sua preferenza va perlopiù alle versioni originali, ma a volte anche a revisioni importanti e rappresentative, le cui modifiche non siano legate esclusivamente a motivazioni pratiche e logistiche.

Più complessa è la questione, che abbiamo sin qui rimandato, della possibile utilità ermeneutica delle osservazioni analitiche di questo volume, ossia se esse colgano aspetti significanti sul piano drammatico o piuttosto di tipo puramente formale. La stessa affermazione

[11] Id., *Tonal Structures in Bellini*, «Journal of Music Theory», LVI/2, 2012, pp. 225-283.

ISSN 2283-8716

di Powers con cui inizia il libro di Rothstein si potrebbe prestare a una lettura 'formalista' che sottende un concetto di 'musica in sé' dalla quale è possibile disgiungere nettamente 'l'extramusicale'. Non a caso una metafora del tutto simile era stata usata nel 1987 da Pieter van den Toorn in un ampio *tour de force* analitico sulla *Sagra della primavera* che oggi si farebbe davvero fatica a non considerare 'formalista': «[…] lo scenario del balletto e la coreografia […] dopo il 1913 svanirono rapidamente dalla coscienza. Come i pezzi di un'*impalcatura*, furono rimossi a favore dell'*edificio stesso* e relegati all'extra-musicale […] divenendo così storia, in contrapposizione all'arte vivente».[12] Sebbene van den Toorn si riferisse qui alla concreta rimozione della dimensione scenica che ha visto il *Sacre* trasformarsi da musica ballettistica a 'musica assoluta' da sala da concerto, ciò che intendeva dire era anche che il libretto (l'argomento) del balletto e la coreografia erano stati solo un punto di partenza per la costruzione di un 'edificio' sonoro autonomo. Un 'linguaggio musicale' – come recitava anche il titolo del suo libro – governato dalle sue sole leggi interne, il cui rapporto con 'l'extramusicale' – la coreografia, la dimensione scenica – diviene quindi meno importante.

Il significato che Gabriele Baldini attribuiva a quella stessa metafora, invece, era differente. Baldini rivendicava un'autonomia della musica dalla letterarietà del libretto, non dal 'dramma', e concepiva, anzi, un concetto di 'musica teatrale', ossia di musica capace di 'significare il dramma'. In quest'ottica il linguaggio musicale dell'opera italiana andrebbe inteso come un linguaggio drammatico che si serve di suoni anziché di parole come il libretto o un'opera letteraria teatrale.

Come giudicare, quindi, da questo punto di vista *The Musical Language of Italian Opera*? Ciò che rivelano le analisi di Rothstein è un linguaggio musicale intrinsecamente drammatico come voleva Baldini o è un linguaggio musicale 'autonomo' come quello che van den Toorn coglieva nel *Sacre*? Una risposta convincente richiederebbe la discussione approfondita di qualche analisi, cosa impossibile da fare nello spazio di una recensione. Tuttavia, come si sarà intuito dal mio breve resoconto del contenuto del libro, in esso non mancano affatto osservazioni che associano le strutture musicali al dramma. Si veda, ad esempio, il significato attribuito all'uso di particolari armonie cromatiche come elementi di richiamo o di caratterizzazione, o le numerose osservazioni sui significati simbolici, narrativi ed emotivi associati alla scelta delle tonalità e delle aree tonali. Anche molti procedimenti armonici innovativi, come le progressioni cromatiche e i costrutti ciclico-intervallari usati da Meyerbeer sono drammaturgicamente motivati, e vengono spesso associati a visioni soprannaturali, stati emotivi estremi, eventi tragici, ecc. Le analisi di Rothstein, inoltre, partono spesso dalla descrizione dell'azione drammatica, suggerendo così al lettore altre associazioni, oltre a quelle evidenziate dall'autore. Più in generale, la mia impressione è che gran parte delle caratteristiche strutturali descritte da Rothstein – in particolare quelle che mettono in luce un'interazione tra struttura del testo, melodia e armonia – abbiano una finalità drammatica, anche se il legame non è sempre esplicitato nella discussione né costituisce la ragione essenziale delle analisi.

[12] Pieter C. van den Toorn, *Stravinsky and* The Rite of Spring*: The Beginnings of a Musical Language*, Berkeley, University of California Press, 1987; l'enfasi è mia.

ISSN 2283-8716

Probabilmente questa pregnanza si deve al fatto che Rothstein è stato guidato non solo da una indiscutibile padronanza degli strumenti teorici, ma anche dal suo orecchio. Forse le sue intuizioni analitiche sono state davvero «acquisite estemporaneamente, nel tempo reale della performance [dell'opera] come la sentiamo […] anche se molti dettagli sono stati messi meglio a fuoco in seguito […], con l'aiuto della partitura» (p. XVII). Personalmente, ho sempre pensato che ascoltare la musica ancor prima di studiarla sulla carta sia il modo migliore per evitare che l'analisi musicale scada in un esercizio formalistico. I più scettici obietteranno che l'ascolto di Rothstein è quello tipicamente 'strutturale' (secondo la nota definizione di Felix Salzer); ma forse anche loro dovrebbero prima ascoltare la musica e poi leggere le sue analisi. Scoprirebbero, forse, che più che da un 'orecchio strutturale' esse sono guidate da una sensibilità per la vocalità e il teatro.

È vero che i significati associati da Rothstein alle strutture musicali riguardano perlopiù associazioni meramente simboliche, piuttosto che relazioni più profonde tra la struttura musicale e lo sviluppo drammatico. Ma ciò dipende anche dall'impostazione del lavoro e probabilmente un approccio più orientato alla semantica musicale avrebbe richiesto l'adozione di metodologie analitiche difficilmente integrabili nel progetto di Rothstein, come quelle basate sul concetto di gesto musicale, o sulle teorie dei *topoi* musicali. In ogni caso, sostenere che questo libro lasci «il significato delle strutture musicali dell'opera in gran parte non esaminato»[13] mi sembra eccessivo e rischia di mettere in ombra il suo merito maggiore, che a mio avviso non consiste tanto nell'aver affrontato sistematicamente il nodo dei significati, quanto nell'aver fornito degli strumenti utili a chi in futuro vorrà continuare su questa strada, mettendogli a disposizione diversi strumenti teorici, sia del passato che del presente. Mescolando analisi, storia delle teorie e storia delle tecniche compositive Rothstein ha superato, se non la dicotomia tra formalismo e contenutismo, perlomeno quella tra *music history* e *music theory*, in cui è tradizionalmente imbrigliata la musicologia nordamericana. Se l'obiettivo centrale di Rothstein era quello di «convincere qualcuno che già crede nel valore dell'analisi musicale che l'opera italiana del diciannovesimo secolo vale il suo tempo»,[14] il suo libro potrebbe ottenere anche il risultato complementare: convincere chi crede nel valore dell'opera italiana ad avvicinarsi ulteriormente all'analisi musicale.

Massimiliano Locanto

[13] Nathaniel Mitchell, [recensione di:] *The Musical Language of Italian Opera, 1813-1859*, by William Rothstein, «Journal of the American Musicological Society», LXXVII/2, 2024, pp. 601-605: 603.

[14] *Ivi*, p. 602.