

La forma musicale come scuola dei sentimenti

di *Lorenzo Bianconi*

Da sempre mi occupo di storia dell'opera, e da sempre m'interrogo sul perché una forma d'arte così complessa, così astrusa e così spaventosamente costosa abbia potuto prosperare per quattro secoli, ad onta dei dissesti finanziari che ha seminato e continua a seminare sul suo percorso. Come altri, ho cercato la risposta dapprima nella storia sociale ed economica, indi nella storia politica e nell'ideologia, vedendo nel melodramma vuoi una forma d'arte "popolare", vuoi l'intrattenimento consuetudinario delle élites urbane, vuoi uno strumento di propaganda simbolica in mano al potere costituito¹. Con gli anni, mi sono convinto che – al di là di questi fattori, tutti indubabilmente importanti – il segreto della vitalità e della longevità del teatro d'opera va cercato altrove: nell'Italia e poi nell'Europa moderna e contemporanea esso ha costituito, fino all'avvento del cinematografo, una potente scuola dei sentimenti; ha offerto cioè ai suoi spettatori la *rappresentazione formalizzata* di un universo sentimentale, e lo ha fatto nei termini tipici del teatro, ossia attraverso un repertorio esemplare di conflitti-modello, di soggetti drammatici memorabili – la devastazione del-

Le ricerche per questa relazione sono state svolte in parte a Bologna e in parte a Tübingen, col contributo dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna. Ringrazio Felice Carugati, Roberto Caterina, Fabrizio Della Seta, Paolo Gozza, Emanuele Senici, Antonio Serravezza e mia moglie Giuseppina La Face per gli utili suggerimenti e commenti; Rossana Giaquinta, slavista nell'Università di Udine, mi ha gentilmente fornito copia del libretto e del programma di sala del *Naso* di Šostakovič (1930), e altri dati di prima mano; Marco Beghelli ha realizzato gli esempi musicali di p. 94 sg.

1. Per la prima interpretazione (prospettiva storico-sociale e storico-economica), cfr. Bianconi L. (1974); Bianconi L. e Walker Th. (1984), in particolare la prima parte: 215-243. Fondativi, nella stessa prospettiva, i contributi dello storico economico John Rosselli: Rosselli J. (1985); Rosselli J. (1993). Per la seconda interpretazione (prospettiva degli spettatori, con riferimento all'estetica della recezione elaborata da Hans Robert Jauss), cfr. Bianconi L. (1985), e la seconda parte di Bianconi L. e Walker Th. (1984): 243-259. Per la terza prospettiva (l'opera in musica come *instrumentum regni*), cfr. la terza parte dello stesso saggio: 259-274; e vari contributi di Reinhard Strohm: p. es. Strohm R. (2002).

la gelosia in Otello, l'astuzia manovriera in Figaro, l'invidiosa cupidigia nel Nibelungo –, aggiungendovi il potere di “presentificazione” (*Vergegenwärtigung*) che è tipico della musica, nonché la sua capacità di rappresentare le più sottili sfumature emotive².

E la società ha accettato volentieri di pagare i costi di uno spettacolo tanto sontuoso, per il beneficio riflesso che, sia pure in maniera semi-inconscia, ne ricavava: quello, appunto, di offrire ai suoi membri un'educazione sentimentale, di fornir loro un addestramento collettivo nella conoscenza delle passioni, una palestra dove sperimentare in presa diretta – attraverso la seduzione del teatro e il potere contagioso promanante dal canto³ – le dinamiche dell'effusione emotiva, che donne e uomini sentimentalmente adulti debbono saper promuovere, articolare e organizzare, debbono saper “mettere in forma”, nell'interesse dell'esistenza individuale e per il bene del consorzio civile. (Anche Franco Cambi ha riconosciuto al melodramma, ancor più che al romanzo e al teatro, questo doppio ruolo – strumento di rappresentazione delle passioni, e nel contempo congegno distanziante – in un suo brillante *excursus* storico-pedagogico che discute la plurimillennaria preponderanza della mente sopra gli affetti, del pensiero sopra il sentimento⁴).

Non è facile dimostrare questo assunto, questa funzione formativa primaria del teatro d'opera, attraverso documenti diretti ed espliciti. Lo storico della musica si trova nella condizione dell'antropologo o dell'etnologo: deve sviscerare il senso del fenomeno attraverso testimonianze oblique, o ricostruendo dal di dentro strutture concettuali implicite. Gli operatori del melodramma – nell'arco storico che va da metà Seicento al primo Novecento – lavorano infatti *dentro* il sistema, ed è raro che si pronuncino sulle finalità ultime, contentandosi di procedere per prova ed errore: le tecniche che hanno successo, le innovazioni che suscitano un effetto vengono accolte, replicate e perfezionate, le altre scartate. Dal canto loro, i letterati e i filosofi che assistono al fenomeno in qualità di spettatori faticano a capacitarsi della fortuna di un genere artistico che, dal punto di vista della poetica e dal punto di vista della morale, appare del tutto stravagante e incongruo⁵; in particolare,

2. Cfr. Bianconi L. (2003).

3. Su fisiologia e patologia della melomania, cfr. Poizat M. (1986); sulla seduzione vocale, cfr. Beghelli M. (2000).

4. Cfr. Cambi F. (1996): 30 sg.

5. È la storia così ben narrata in Di Benedetto R. (1988). – È già tanto se a un razionalista smagato come Pier Jacopo Martello scappa detto una volta: «La sola musica ridotta all'atto contiene il segreto importantissimo del separar l'anima da ogni umana cura per quello spazio almeno di tempo in cui le note possono trattenerla, maneggiando artificiosamente la consonanza, sia delle voci o degli strumenti» (Martello P.I. (1715): 295 sg.); ma qui l'autore – uno che conosceva il teatro per musica dal di dentro, essendo librettista di suo – allude non tanto alla rappresentazione degli affetti quanto al piacere sensuale suscitato dall'arte dei suoni: che è un diverso discorso.

proprio il ruolo della musica, col suo corteggio di stranezze – il pittoresco mondo dei cantanti, le «convenienze e inconvenienze teatrali», l'assurdo del «partiam, partiam» – e col suo fascino apparentemente irrazionale, risulta loro sospetto, se non del tutto enigmatico; e perciò vanno all'opera a godersela, ma perlopiù dichiarano di detestarla⁶.

Come succede, è il solito Metastasio a saperla più lunga e a vedere più lontano di tutti, dall'alto d'una sapienza maturata da letterato e da uomo di teatro, là dove dice, nel suo tardivo *Estratto dell'Arte poetica d'Aristotile* (1773)⁷:

Son pur le umane passioni i necessari venti co' quali si naviga per questo mar della vita; e perché sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile d'estinguerli: ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene.

Il Metastasio aveva letto e studiato da ragazzo il trattato *Des passions de l'âme* di Cartesio (1649), e l'aveva messo a frutto nei «cento affetti e cento» che agitano e scuotono i giovani spasimanti eroi dei suoi drammi per musica⁸. Ora, dal punto di vista del musicologo, nel caso del Metastasio drammaturgo un dato spicca su ogni altra considerazione. La partitura di un dramma metastasiano consiste essenzialmente di una sequela di 20-25 arie col daccapo, inframmezzate dai recitativi⁹: e queste arie, *tutte eguali* nella forma, devono essere *tutte diverse* nel contenuto. La bravura del drammaturgo e quella del musicista consistono nell'evitare le duplicazioni, nell'assicurare la massima varietà e insieme la massima veridicità degli affetti rappresentati in versi, in canto e in suono¹⁰. Con un pizzico di sempli-

6. Per la doppia morale professata da molti intellettuali italiani nei confronti dell'opera in musica, basti il caso di Ludovico Antonio Muratori, aspro fustigatore del dramma per musica nel suo trattato *Della perfetta poesia italiana* (1706; cfr. Di Benedetto R. (1988): 21-23), ma da giovane abatino frequentatore assiduo e assai partecipe degli spettacoli nel Teatro Ducale di Milano: così risulta dalle lettere molto confidenziali ch'egli indirizza agli amici modenesi (cfr. Marri F. (1974-1988): 32-44).

7. Cfr. Metastasio P. (1947): 957-1117 (il passo è a p. 1031; e cfr. tutto il capitolo vi).

8. La profonda dimestichezza del Metastasio col trattato psicologico di Cartesio, ipotizzata in Raimondi E. (1967), è poi stata accertata e documentata in Gronda G. (1984). Un'interpretazione del dramma per musica di Händel alla luce della psicologia cartesiana è in Kivy P. (1988), in particolare i capitoli vi-viii; e cfr. Kivy P. (2007).

9. Secondo un calcolo effettuato da Raffaele Mellace, che ringrazio, nelle versioni originali dei ventisei drammi per musica del Metastasio figurano 640 arie, dunque in media 24,6 per ciascun dramma: di queste, 598 sono arie col daccapo, dunque in media 23 (si va da un massimo di 30 nella *Didone abbandonata* del 1724 e dell'*Adriano in Siria* del 1732 a un minimo di 15 nel *Re pastore* del 1751); quanto alle sedici arie a due, solo un duettino dell'*Alessandro nell'Indie* del 1730 è privo del daccapo. Per l'aria metastasiana, dal punto di vista dell'italianista, cfr. ora Benzi E. (2005).

10. Ricordo, per la precisione, che non tutte le arie di un dramma per musica di età metastasiana sono, in senso stretto, rappresentazioni di affetti e passioni: un certo numero di

ficazione possiamo dire che, per lo spettatore dell'opera metastasiana, una passione ha – deve avere, non può non avere – *sempre soltanto* la forma standardizzata dell'aria col daccapo; e viceversa, questa forma elementare e costante consente di rappresentare nella loro specificità e nella loro individuazione sempre diversa *tutte*, ma proprio tutte le passioni contemplate nell'universo sentimentale del primo '700. L'aria col daccapo fornisce dunque un *modello* che struttura, in una forma dinamica e afferrabile, qualsivoglia affetto, rappresentandolo nel suo movimento, nella sua traiettoria, nella sua durata. Sottolineo la durata, giacché – lo dice bene Cartesio nell'articolo XLVI del suo trattato¹¹ – l'emozione del cuore, una volta scatenata, persiste per un certo tratto anche dopo che la causa dell'emozione è cessata. La musica – in questo caso l'aria col daccapo – organizza appunto tale durata, dà voce a tale fisiologia (o diremmo meglio patologia) della perturbazione emotiva, nella sua estensione e nella sua articolazione interna¹². La rap-

esse (comunque meno della metà) hanno contenuto gnomico e funzione parenetica, enunciano cioè sentenze di carattere morale; e però tali precetti incitano perlopiù, anch'essi, al dominio delle passioni. – La struttura standardizzata del dramma per musica, e dell'aria col daccapo che ne rappresenta il fondamento, è compendiata in termini didatticamente efficaci in Surian E. (2005), cap. XIX, in particolare: 112-134; e, con riferimento a un sommo compositore metastasiano, in Mellace R. (2004): 167-195.

11. Cartesio (R. Descartes) (1986): 30 sg.: «Articolo 46. *Qual è la ragione che impedisce all'anima di disporre completamente delle sue passioni.* C'è una particolare ragione che impedisce all'anima di mutare o troncare prontamente le sue passioni; ed è quella che mi ha dato motivo di affermare più sopra, nella loro definizione, che non solo sono causate, ma anche mantenute e rafforzate da qualche particolare movimento degli spiriti. La ragione è che esse sono quasi sempre accompagnate da qualche emozione che si produce nel cuore, e perciò in tutto il sangue e negli spiriti: perciò, finché dura quest'emozione, le passioni restano presenti al nostro pensiero, come gli sono presenti gli oggetti sensibili fintanto che agiscono sui nostri organi di senso. Così l'anima, prestando grande attenzione a qualche altra cosa, può impedirsi di udire un lieve rumore, o di sentire un piccolo dolore, ma non può allo stesso modo impedirsi di udire il tuono o di sentire il fuoco che brucia la mano; analogamente essa può superare con facilità le passioni più lievi, ma le più violente e le più forti solo quando è sedata l'emozione del sangue e degli spiriti. Il massimo che la volontà può fare, finché tale emozione è in atto, è di non abbandonarsi ai suoi effetti, e di padroneggiare molti dei movimenti a cui dispone il corpo. Se, per esempio, la collera fa levare la mano per picchiare, la volontà può, in genere, trattenerla; se la paura incita le persone a fuggire, la volontà può trattenerle; e così via».

12. In realtà, la questione della durata delle emozioni è intricata. Su di essa si pronunciano oggi gli psicologi sperimentali. Cfr. p. es. Ekman P. (1992): nelle emozioni primarie, che trovano la loro radice biologica in reazioni scatenate da minacce impreviste o da eventi dirimpenti, non solo l'innescò è rapidissimo, ma la durata «di solito è nell'ordine dei secondi, non dei minuti né delle ore» (ma per altri studiosi si oscilla invece tra i 5" e qualche ora); mentre gli stati d'animo che ne derivano possono durare ore o giorni interi. È qui, nella giuntura tra emozioni e stati d'animo, che andrà innestata l'osservazione di Cartesio riportata nella nota precedente. Anche la durata dell'espressione emotiva – p. es. un sorriso – è assai breve; cfr. Ekman P. (2003): 217: «le espressioni spontanee di solito durano da 2/3" a 4"».

La nozione del tempo di durata di un'emozione va peraltro soggetta a condizionamenti assai incisivi sul piano della percezione. Osserva Vicario G.B. (2005) che i «fenomeni soggettivi di tipo passivo, come le emozioni o i dolori, se abbastanza intensi, cancellano qual-

presentazione specifica di ogni singola passione è poi affidata alla diversità che caratterizza ogni singola aria: differenze nel tempo, nel metro, nel ritmo, nel melos, nel tono, nel modo, nell'armonia, nella fraseologia, nell'elocuzione, nell'emissione vocale, nel timbro, nella trama contrappuntistica, nell'organico strumentale, nella dinamica, nell'agógica eccetera – oltre che nelle parole.

Vorrei illustrare in breve il fenomeno non sull'opera metastasiana bensì sul melodramma romantico: sia perché lo si può fare meglio in poco tempo, sia perché ciò mi consente di mostrare che, *mutatis mutandis*, la legge di base delle arie metastasiane – tutte eguali quanto alla forma, tutte diverse quanto al contenuto sentimentale – vale ancora un secolo dopo. Prendiamo il periodo standard di sedici battute che costituisce la misura aurea del melodramma di Donizetti Bellini Verdi¹³. Gli analisti nordamericani (Kerman, Moreen, Huebner) l'hanno descritto, l'hanno schematizzato – ne vedete due formule a p. 90 – e l'hanno battezzato¹⁴. Lo hanno chiamato *lyric*

siasi processo attentivo, facendo venir meno la condizione che dovrebbe assicurare la valutazione della durata»: 156. E lo psicologo sperimentale deve sempre ancora distinguere tra *time perception* (1" o meno) e *time estimation* (1" o più), tra 'durata esperita' e 'durata ricordata': 159 sg.

Il musicologo e il docente devono comunque andar cauti nel ricercare un rapporto cronometrico stringente, o anche solo plausibile, tra la durata psicologica dell'emozione e la durata effettiva del brano musicale che la effigia. L'aria col daccapo, per dire, può durare in Händel o in Hasse tra i 3' e i 6', ma in casi estremi si riduce a 1' o si estende a 10' e più: la *lyric form* ottocentesca (cfr. più avanti) si approssima un po' di più ai rilevamenti degli psicologi sperimentali, con una durata media da 30" a 60" (ma una «melodia lunga lunga» come «Casta diva che inargenti» nella *Norma* di Bellini totalizza 1'45"). E ad ogni buon conto andrà ribadito che aria e *lyric form* sono oggettivazioni modellizzanti, simulacri formalizzati di una emozione istantanea (più raramente di due), *secondo regole retoriche e musicali proprie*; né va dimenticato che esse non sono solo e sempre diretta espressione dell'affetto, ma anche sua dichiarazione, sua esibizione, sua tematizzazione, a tratti ragionamento distanziante e a tratti rimuginio autoriflessivo.

13. Uso qui la parola 'periodo' in un'accezione sintattico-grammaticale generica (mi attengo cioè all'uso che ne fa Rothstein (1989): «we will use the term *period* in a relative sense only, to indicate large phrases that contain smaller ones»). La più rigorosa dottrina musicologica tedesca e angloamericana riserva il termine 'periodo' all'unità sintattica di otto battute suddivise in 'antecedente' e 'conseguente' (4 + 4), mentre designa come *small ternary form* il costruito melodico-armonico coerente di sedici battute, (4 + 4) + 4 + 4; cfr. Schönberg A. (1969): 121-128; e Caplin W.E. (1998): 13-15 e 71-86.

In realtà, questa "piccola forma ternaria" non è affatto una specialità del melodramma romantico italiano, giacché s'incontra nei temi di moltissime musiche vocali e strumentali tra il 1770 e il 1850 circa (un esempio nelle orecchie di tutti: le sedici battute dell'"Inno alla gioia" nella Nona di Beethoven). E tuttavia proprio in Donizetti Bellini Verdi, che volentieri la ostentano con categorica assolutezza, senza assoggettarla a laboriosi sviluppi, la formula assume un cubitale, imperioso risalto.

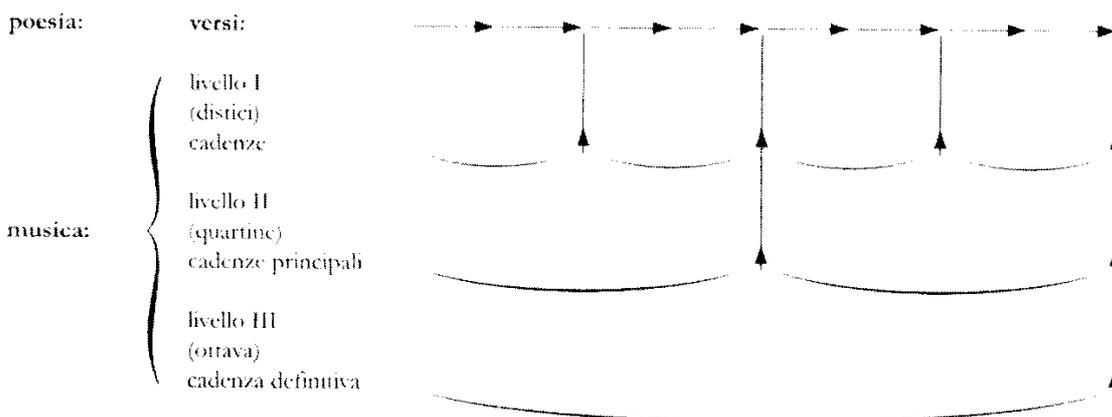
14. È stato Joseph Kerman, in una relazione congressuale del 1974, a proporre la denominazione poi entrata nell'uso corrente: Kerman J. (1982). Cfr. anche Lippmann F. (1981): 427-429; Moreen R.A. (1975): 38-97; Huebner S. (1992); Pagannone G. (1996); Senici E. (2004): 89-102.

form: e il fatto stesso che in italiano questo attrezzo primario d'ogni operista dell'800 non abbia avuto un nome ai suoi tempi e non ce l'abbia ancora oggi è un sintomo eloquente del fatto che l'opera in musica è una forma di produzione di tipo artigianale, dove i segreti di bottega si tramandano per via orale e il mestiere s'impara sul campo, facendolo più che teorizzandolo e codificandolo.

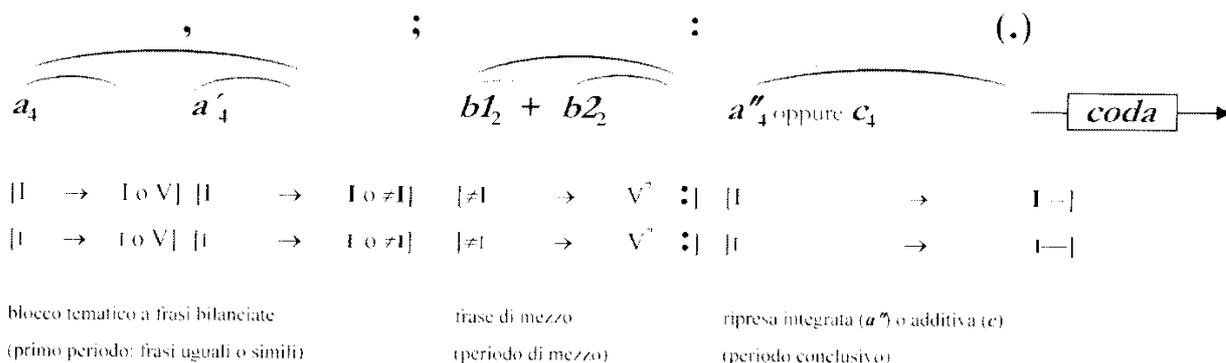
La *lyric form* la riconosce d'acchito, anche senza rendersene conto, ogni melomane in teatro, ma anche ogni ascoltatore ingenuo che si accosti per la prima volta al lirismo di un Donizetti. Quelle sedici battute articolate in

La 'lyric form' nel melodramma italiano dell'800

Secondo Moreen R. A. (1975), p. 46



Secondo Huebner S. (1992); e cfr. anche Pagannone G. (1996). In pedice il numero standard di battute, in calce la schematizzazione delle principali funzioni armoniche (I: primo grado nel modo maggiore; i: idem nel modo minore; ≠I: altra tonalità; V: quinto grado; V⁷: settima di dominante; in grassetto le cadenze principali):



quattro semifrasi di quattro battute, $a a' b^1 b^2 a''$ oppure $a a' b^1 b^2 c$ (cfr. lo schema di Huebner, qui a p. 90), configurano un sistema perfettamente organico di affinità e diversità ($a a' a''$ s'assomigliano, ma si differenziano da $b^1 b^2 c$), di pesi e contrappesi, di spinte e contropunte, di fiati lunghi e corti respiri, che consente – all'autore, al cantante, e a chi ascoltandolo respira idealmente con lui – di dare forma piena ed espansa ad *un* sentimento, in un arco che va dal mezzo minuto al minuto suppergiù.

Postulo questa legge tacita: nel melodramma romantico italiano un sentimento, per essere pienamente espresso e per potersi imprimere nella mente e nella memoria dello spettatore-ascoltatore come un'entità emozionale individuata, richiede almeno le sedici battute di una *lyric form* completa, e non di più; detta in altri termini, l'unità esperienziale di un'emozione corrisponde esattamente a *una* ed una sola *lyric form*. Una *lyric form* che si fermi a metà strada – così accade qualche volta nelle "scene" che precedono un'aria o un duetto – equivale a un sentimento che a malapena germoglia e subito appassisce, senza sbocciare e senza espandersi; due *lyric forms* cantate di seguito dallo stesso personaggio presenteranno *ipso facto* due diverse facce, due diversi istanti di una stessa emozione, oppure due emozioni distinte, più o meno correlate¹⁵.

La *lyric form* è un sistema rigoroso ma flessibile e versatile: può rappresentare, differenziandoli, *tutti* gli affetti di cui è intessuto un melodramma romantico; e proprio per questo, se li contiamo a uno a uno, vediamo che i

15. Un esempio del primo caso sono le dieci battute alle parole «Edgardo! io ti son resa: l'fuggita io son da' tuoi nemici...», nella scena che precede l'aria della pazzia nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, «Ardon gl'incensi... splendono».

Un esempio particolarmente sottile del secondo caso è offerto dalle 16+16 battute dell'adagio nella cavatina della protagonista, «Regnava nel silenzio», nella stessa opera. La prima *lyric form* parte in Mi_b minore (nella tonalità del ms. autografo; Re minore nelle edizioni correnti) e devia verso il relativo maggiore, Sol_b, ma in coincidenza dell'ultimo distico («Ed ecco su quel margine l'ombra mostrarsi a me!») presenta una semifrase *c* che tutt'a un tratto sconvolge il melos e l'accompagnamento di a, a' e $b^1 b^2$ e s'impenna in una cadenza vocalizzata, alla maniera d'un recitativo accompagnato: è il punto in cui nella narrazione di Lucia, con un raccapriccio che il ricordo insanabilmente rinnova, irrompe lo spettro fatale, *come se fosse lì presente* (figura retorica dell'ipotiposi). La seconda *lyric form* – il racconto della dolorosa e cruenta apparizione – riannoda il filo interrotto della mesta melodia iniziale e ripiega verso la tonalità di partenza, Mi_b, concludendo però in maggiore (lì s'innesta una breve coda). Il sentimento che permea il racconto di Lucia è uno solo – l'angoscia costantemente rivissuta d'un funesto presagio – ma così oppressivo da raddoppiarne la durata emotiva; e il racconto stesso comporta comunque due fasi, l'arcana attesa e la visione ottenebrante. Altri avrebbe potuto, più banalmente, comporre le due strofe di otto versi a mo' d'una ballata, ripetendo per la seconda la musica della prima: ma non avrebbe ottenuto l'effetto dilatante della *lyric form* doppia, né quello del ritorno al melos e al tono dell'inizio, come un abbandonarsi spossato e sconsolante dopo la catastrofe della prima *lyric form*. Un'analisi di questa pagina, contestualizzata nella psicopatologia della protagonista, è in Smart M.A. (1992): 133-137.

periodi di sedici battute coprono la metà del totale di una partitura pur piuttosto complessa come la *Lucia di Lammermoor*¹⁶. Per esemplificare quel che ho detto ricorro al duetto tra Edgardo e Lucia nel prim'atto di quest'opera del 1835: ne vedete una schematizzazione a p. 94. Nella prima parte dell'adagio, Edgardo – in procinto di partire per un lungo viaggio di là dal mare – enuncia nelle sedici battute della sua *lyric form* un affetto intricato: l'ira, mal sopita, che l'odio atavico per la famiglia di Lucia ha acceso in lui è sì repressa dall'amore per Lucia, ma cova tuttora minacce e sfracelli nel suo animo. È un canto fratto, stratonato, convulso, eppure nobile, languido, nel giro armonico da Sol minore a Si_♭ maggiore e ritorno, nella calibrata disposizione degli acuti, prima Sol, poi La, poi La_♭, infine uno spavaldo e dolente Si_♭¹⁷. Lo ascoltiamo, aggiungendoci almeno l'inizio della *lyric form* di Lucia, tutta diversa da quella dell'amante, limpida filata soave, che effonde una beatifica e pacificante serenità – o, diciamo, un inappagato anelito di serenità – dall'alto del Sol acuto donde spicca il volo¹⁸. Ciascuno dei due periodi dura circa un minuto, ascoltiamo dunque circa un minuto e mezzo di musica. (È stata proposta all'ascolto l'esecuzione con José Carreras e Montserrat Caballé, direttore Jesús López Cobos, CD Philips 426 563-2.)

16. In base a un conteggio effettuato da Giorgio Pagannone, che ringrazio, i nove numeri chiusi in cui si articola *Lucia di Lammermoor* totalizzano 2998 battute (escluse le "scene" in versi sciolti) e presentano la bellezza di 39 *lyric forms*: con le loro ripetizioni, le *lyric forms* coprono 1388 battute, ossia il 46% del totale. Se poi nel computo includiamo anche le code che spesso prolungano le *lyric forms* – e non v'è chi non veda come la nozione stessa di 'coda' implichi l'idea d'un legame organico col 'corpo' cui s'aggancia, cioè la *lyric form* (cfr. sotto, nota 19) –, allora il totale sale a 1992 battute, ossia il 66%. Ben due terzi del melodramma constano dunque di *lyric forms* e relative code.

Questo può accadere perché la *lyric form*, proprio come la settecentesca aria col daccapo, è appunto adibita alla rappresentazione di qualsivoglia sentimento d'un melodramma, la boria rancorosa di Enrico Ashton («Cruda, funesta smania») come l'empito amoroso d'Edgardo («Tu che a Dio spiegasti l'ali»), l'augusta severità di Raimondo Bidebent («Dalle stanze ove Lucia») come la fatua baldanza di Arturo Bucklaw («Per poco fra le tenebre», un'intera vita di belle speranze bruciata in sedici battute sedici!) o lo sgomento corale e il furore rattenuto nel famoso largo concertato («Chi mi frena in tal momento»).

17. In realtà le battute effettive sono 17 anziché 16, per via della zeppa espressiva alla quindicesima battuta, che procura un'enfatica espansione (col suo bravo acuto) in fase cadenzale: senza che ciò scardini l'organica relazione tra i quattro membri.

18. Anche qui, le battute effettive non sono 16 bensì 20. In questo caso si tratta di una variante della *lyric form*, determinata dal fatto che in ciascuna delle semifrasi *a* e *a'* Donizetti ha collocato, invece d'un distico, un solo verso – e dunque alla fine delle 16 battute si trova ad avere ancora un distico da sistemare. (Nel melodramma italiano vige di regola il rapporto 1 verso = 2 battute, donde la forma più frequente delle strofe: 8 versi = 16 battute.)

È poi notevole che, se il Sol minore della *lyric form* di Edgardo modula *naturaliter* verso il relativo maggiore, il Sol maggiore di Lucia modula altrettanto spontaneamente verso il relativo minore: sicché l'escursione tonale tra la *lyric form* di lui e la *lyric form* di lei tocca due tonalità assai distanti, appunto Si_♭ maggiore e Mi minore.

Smaltite le due *lyric forms*, gli amanti, com'è di prammatica, garriscono beati in una lunga e soave coda a due voci¹⁹. Finito l'adagio, nel cosiddetto tempo di mezzo che nel duetto precede la cabaletta²⁰, Edgardo e Lucia si scambiano con fervida solennità l'anello d'una promessa nuziale che per loro si dimostrerà fatale. Nella cabaletta che ritualmente corona il duetto, la solidarietà degli animi è infine perfettamente compita, nell'unisono delle due voci (prima canta lei gli otto versi della strofa, poi li canta lui, poi con rinnovato slancio tutti e due insieme); ma è una solidarietà a sua volta proiettata nel tempo e nello spazio: Edgardo e Lucia, nell'attimo di separarsi, pregustano la consolazione che nel dolore della lontananza arrecherà al loro animo il suono – del tutto immaginario – dei sospiri e dei lamenti dell'amante di là dal «mar che mormora» (un sordo tremolo dei timpani alla fine di *a*, *a'* e *c* evoca il rumoreggiare dei flutti). Si tratta d'una delle icone dell'amore romantico: ed è, ancora una volta, una splendida, estatica, struggente *lyric form* traboccante di tenerezza e di malinconia, un attimo di rapinoso appagamento amoroso – e canoro²¹. È sempre un minuto di musi-

19. Nel gergo teatrale coevo, la coda cantata a due si denomina *comune*. Sulle code, cfr. Moreen R.A. (1975): 59 sg. e 163. Di regola, la coda non enuncia testo nuovo bensì si limita a reiterare versi e parole già enunciati nel corpo della *lyric form*: sotto il profilo tonale la coda assevera la cadenza conclusiva, sotto quello metrico-fraseologico conduce gradatamente all'arresto del movimento, sotto quello canoro accoglie volentieri lo sfoggio d'una vocalità ancor più spinta. In un certo senso, la coda serve *in primis* a zavorrare la *lyric form* (ma questo non significa ch'essa sia sempre soltanto uno scontato, prevedibile pennacchio conclusivo: può anche sfoggiare perle d'invenzione melodica).

20. Nell'uso lessicale del melodramma romantico italiano, 'adagio', 'tempo di mezzo' e 'cabaletta' sono le denominazioni generiche dei tre diversi tempi che, preceduti talvolta da un 'tempo d'attacco', costituiscono la forma standard di un 'numero chiuso', ossia di un'aria, un duetto, un pezzo concertato. L'articolazione tripartita o quadripartita di questa «solita forma», che riguarda tanto la sequenza dei tempi quanto le fasi dell'azione scenica corrispondente, regola in maniera inavvertita ma cogente le aspettative musicali e drammatiche dello spettatore-ascoltatore consuetudinario. Il dispositivo della «solita forma» è stato egregiamente descritto in Powers H.S. (1987); e ridotto in pillole in Bianconi L. (1993): 70-74, e in Della Seta F. (1993): 68-75.

Si badi a non confondere la «solita forma» con la *lyric form*: le due entità sono incommensurabili e si collocano su piani diversi. La *lyric form* designa la forma coesa e omogenea di un periodo melodico unitario, indica cioè un raggruppamento inseparabile di poche battute (normalmente sedici); la «solita forma» descrive invece la sequenza preordinata ma discontinua ed eterogenea di tre o quattro tempi diversi, tra loro giustapposti. Ciascun tempo della «solita forma» contiene di norma almeno una *lyric form*.

21. Si noti che qui le battute sono doppie, dunque 32 anziché 16: in altre parole, la melodia è scritta in 3/4 ma la "sentiamo" in 6/4; il meccanismo fraseologico è comunque lo stesso. Per maggior precisione: la nota conclusiva della *lyric form* cade nella trentunesima battuta scritta, ossia sul battere della sedicesima battuta "sentita". – Non è dunque un caso se Franz Liszt, nella *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina* (1852; R. 155 = SW 214/3), là dove enuncia il tema della cabaletta nella sua veste originale (m. 365 sgg.) lo annota appunto in 6/4: in assenza del testo poetico, ne risulta facilitata la corretta scansione d'un periodo melodico che peraltro tutti, pianisti e ascoltatori, avevano nelle orecchie.

SALVATORE CAMMARANO e GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor* (Napoli, 1835)

Parte I (*La partenza*) – Scena V (duetto Edgardo/Lucia)

[num. 3, tempo 2 – Adagio: *Larghetto*, Sol min./magg., 3/8]

EDGARDO

Sulla tomba che rinserra
il tradito genitore.

*a*₄

Sul - la tom - ba che rin - ser - ra il tra - di - to ge - ni - to - re

al tuo sangue eterna guerra
io giurai nel mio furore:

*a*₄

al tuo san - gue e - ter - na guer - ra io giu - rai nel mio fu - ro - re:

ma ti vidi... in cor mi nacque
altro affetto, e l'ira tacque....

*b*₂¹
*b*₂²

ma ti vi - di, e in cor mi nac - que al - tro af - fet - to, e l' - ira tac - que:

Pur quel voto non è infranto...
io potrei compirlo ancor!

*a*₄

pur quel vo - to non è in - fran - to... io po - trei, si, si, si, po - trei com - pir - lo an - cor!

LUCIA

Deh! ti placa... deh! ti frena...
Può tradime un solo accento!
Non ti basta la mia pena?
Vuoi ch'io mora di spavento?
Ceda, ceda ogn'altro affetto;
solo amor t'infiammi il petto...
Ah! il più nobile, il più santo
de' tuoi voti è un puro amor!

*a*₄
*a*₄
*b*₂¹
*b*₂²
*a*₄¹

Deh! ti pla - ca, deh! ti pla - ca, deh! ti fre - na...

[.....]

[num. 3, tempo 3 – Tempo di mezzo] (... si scambiano l'anello nuziale ...)

[.....]

[num. 3, tempo 4 – Cabaletta: Moderato assai, Si^b magg., 3/4]

LUCIA/EDGARDO

Verranno a te sull'aura
i miei sospiri ardenti.

*a*₈

Ver-ran-no a te sul-l'au-re i miei so-spi-ri ar-den-ti.

udrai nel mar che mormora
l'eco de' miei lamenti...

a'₈

u-drai nel mar che mor-mo-ra... l'eco de' mie-i la-men-ti...

Pensando ch'io di gemiti
mi pasco e di dolor.

*b*¹₄
*b*²₄

Pen-san-do ch'io di ge-mi-ti mi pa-sco e di do-lor...

spargi una mesta lagrima
su questo pegno allor.

*c*₇

spar-gi u-n'a-ma-ra la-gri-ma su que-sto pe-gno al-lor.

[La partitura si può consultare all'indirizzo <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/adg7955/large-index.html>, pp. 118 sg. e 136 sgg.; il rullo di timpani che sonorizza il rombo dei flutti è a p. 145 sgg.]

ca: si veda lo schema a p. 95. (Qui ha fatto seguito l'ascolto, che nell'incisione concertata da López Cobos ha il pregio raro d'una quasi miracolosa immedesimazione delle due voci.)

Bello, no? Sappiamo tutti come andò a finire. Emma Rouault in *Bovary*, mentre il marito Charles si stufava di quello spettacolo esotico e barboso, fu rapita dal sentimento: lo sentiva sgorgare a fiotti dalle labbra del tenore Edgar Lagardy che impersonava Edgardo nel teatro di Rouen («Doveva possedere un amore inesauribile, quel tenore, per poterne spandere un simile effluvio sulla folla del teatro»)²²; e sentendosi ella stessa Lucia, crollò come una pera matura tra le braccia di Léon Dupuis, il giovane aiuto notaio che l'aveva corteggiata, e che proprio nel secondo intervallo dello spettacolo – un po' alla maniera d'Edgardo nel finale intermedio della *Lucia* – fece la sua ricomparsa *retour de Paris* nel foyer del teatro di Rouen.

Semplicemente Flaubert sfrutta la seduzione del melodramma come un congegno narrativo per descrivere un caso estremo di contagio fantastico da simulazione del sentimento amoroso²³. Ma il fenomeno della mimesi emozionale doveva essere più la regola che l'eccezione. Massimo Mila l'ha detto con impagabile arguzia, un secolo dopo Flaubert²⁴:

Di malmaritate come Maria di Rohan, come Francesca da Rimini, ce n'era dozzina fra le dame milanesi che appoggiavano le braccia ben tornite sul velluto rosso dei palchi della Scala. Ex fanciulle romantiche che da tempo trascinavano i sogni della giovinezza nella prosa quotidiana del matrimonio, e in Edgardo,

22. Cfr. Flaubert G. (1857): 532: «Il devait avoir, pensait-elle, un intarissable amour, pour en déverser sur la foule à si larges effluves» (II, xv); ma tutta la pagina merita d'essere riletta, per la penetrante diagnostica sentimentale.

23. Cfr. l'analisi del famoso episodio in Lindenberger H. (1987): 149-156. Mi piace registrare un dettaglio sintomatico delle procedure flaubertiane, passato forse inosservato ai critici. Con la perfidia dell'astuto simbolista che si fa schermo del professato naturalismo – l'intuizione è in Cecchi E. (1969): 92-97, recensione alla monografia di Thorlby A. (1956) – Flaubert insinua nel racconto una spia infinitesimale ma rivelatrice, extramusicale e però strettamente connessa alla recita della *Lucia* a Rouen, che mette a nudo l'immaginario di Emma Bovary: il tenore calzava in scena romanticissimi stivali di pelle morbida a imboccatura larga («il allait de droite à gauche, à grands pas, faisant sonner contre les planches les éperons vermeils de ses bottes molles, qui s'évasaient à la cheville»; la frase precede immediatamente quella cit. alla nota precedente); ebbene, stivali dello stesso tipo aveva indossato Rodolphe Boulanger, il primo spasimante di Emma, per far colpo su di lei («Rodolphe avait mis de longues bottes molles, se disant que sans doute elle n'en avait jamais vu de pareilles»; II, ix: 469). Dal canto suo il dottor Bovary, ormai vedovo, per onorare in cuor suo la memoria della povera Emma calzerà anch'egli degli stivali: ma sbaglia tutto e li sceglie aderenti, di vernice («Pour lui plaire, comme si elle vivait encore, [...] il s'acheta des bottes vernies, ...»; III, xi: 638). Col reiterato riferimento a questo moderno coturno Flaubert tesse una ragnatela mentale – una delle tante nel romanzo – che in un sol tratto lega ad Emma i suoi tre uomini, il tenore Lagardy surrogando qui evidentemente Léon.

24. Mila M. (1984): 144.

nel Pirata, insomma, nel pallido tenore in nero manto scorgevano l'immagine del cugino ufficiale o poeta cui avevano dovuto rinunciare a vent'anni per andar sposo a un facoltoso industriale tessile.

E l'identificazione doveva avere carattere universale, se già nel 1848 il trimestrale pietroburghese *Sovremennik* poteva scrivere²⁵:

Tolto il color locale e certi dettagli privati, i contenuti di Lucia sono in gran parte assai prossimi alla nostra vita d'ogni giorno. Quest'è una pagina strappata dal libro della nostra giovinezza [...] Se non ognuno può trovare nella propria vita una storia di follia e di pugnale, molti di noi hanno però amato come s'amano Edgardo e Lucia.

Che cosa intendo dire con quest'esempio? Che ancor oggi le trascinati *lyric forms* di un Donizetti potrebbero avviare alla perdizione inquiete madri di famiglia o ingenui adolescenti sognatrici portate nella loro vita interiore a un eccesso d'esuberanza immaginativa? Non credo. E però nessuno contesterà che le *lyric forms* d'un Donizetti o d'un Verdi, in forza d'un'organizzazione formale non solo in sé perfetta ma perfettamente funzionale all'espressione canora, sono tuttora in grado di farci sentire, con plastica immediatezza, che cosa dovette essere a metà Ottocento il sentimento romantico dell'amore, la passione incandescente ed assoluta, votata all'eroica, strenua ricerca dell'appagamento («la passion qui cherche à se satisfaire», la chiamava Stendhal, ricercandola nell'Italia del rinascimento per proporla alla Francia del secolo XIX)²⁶. Senonché, ai fini dell'educazione storica e artistica come di quella sentimentale, occorrerà che – nel secolo XXI – l'ascoltatore e il discente non vengano semplicemente dati in balia a un'esperienza estetica ingenua (“ascoltate e commovetevi!”) ma siano condotti per gradi a cogliere con vigile coscienza e in termini razionali proprio quei procedimenti formali che al melodramma romantico italiano hanno conferito allora ed assicurano ancor oggi una così potente efficacia nella rappresentazione sonora dei sentimenti. Sotto il profilo didattico questa comprensione razionale presenta peraltro un pregio supplementare: se da un lato, facendo aggio sull'elevato tasso di formalizzazione e convenzionalità, sarà più facile prevenire forme di bovaristica immedesimazione nei soggetti che vi siano inclini, dall'altro l'esame combinato del contenuto e delle strutture potrà favorire l'innescò d'un interesse – dapprima magari solo formale, poi via via anche emotivo – nello studente che invece sia (o si creda) refrattario al contatto con l'opera lirica.

25. Cit. in Buckler J.A. (2000): 5 e 220 nota 12 (“Smes'. Pis'mo ob ital'janskoj opere v Peterburge”, *Sovremennik*, XII, 1848: 33 sg.).

26. Stendhal (1838): 711, nel racconto *La Duchesse de Palliano*, che fa parte delle *Chroniques italiennes*.

Proviamo ora a uscire dal fin troppo ovvio sentimentalismo del melodramma romantico, e rivolgiamoci a una forma di teatro musicale del tutto antitetica, fondata com'è sui principii dello straniamento predicati dal formalismo russo²⁷, improntata a un caleidoscopico eclettismo morfologico – priva cioè di dispositivi formali standardizzati come l'aria col daccapo o la *lyric form* – e programmaticamente sprovvista del potere di seduzione melodica che promana dal *belcanto*. Dal *Naso* di Dmitrij Šostakovič (1930) ho selezionato un breve passo che di sicuro non risponde a un modello formale preordinato – è composto su poche righe di testo in prosa (cfr. lo schema di p. 100) – e che non si prefigge certo la rappresentazione idealizzante di sentimenti nobili, bensì la carnevalesca derisione di personaggi goffi, sciocchi e superstiziosi. (La storia è desunta dall'omonimo racconto di Gogol'.)

Il barbiere Ivan Jakovlevič ha appena scoperto un naso tagliato dentro la sua misera pagnotta e si vuole disfare dell'imbarazzante reperto buttandolo nel fiume; ma la sua corsa lungo la Neva è un incubo, una passeggiata allucinata dentro l'ansia, l'agitazione, l'angoscia, la costernazione, il terrore. Šostakovič – un *enfant terrible*, aveva poco più di vent'anni quando compose quest'opera – adotta per la prima parte della corsa di Ivan la forma della Fuga (o più precisamente del Ricercare fugato)²⁸, che ben si presta a rappresentare sia il movimento corporeo furtivo e affannato del barbiere sul lungofiume (l'*ostinato* delle crome ribattute dei bassi e poi della grancassa sonorizza il rimbombo del cuore in gola), sia l'ingrossarsi sempre più inquietante della folla che sghignazzando lo assedia (cfr. Es. mus. 1a, a p. 102). A metà del tragitto – al colmo del pandemonio in cui sfocia il Ricercare a 15 parti reali – davanti a Ivan si para il più portentoso Gendarme

27. E *in primis* dal pioniere Viktor Šklovskij, che concepisce l'arte come procedimento meccanico. La bibliografia musicologica che ho potuto consultare non evidenzia robusti legami personali tra i compositori sovietici della prim'ora e i formalisti (da vecchio Šklovskij dedicherà *quand même* un commosso ricordo alla memoria di Šostakovič; cfr. Pulcini F. (1988): 8 e 10). E tuttavia nel lavorare al *Naso* (tratto da Gogol') Dmitrij Šostakovič si sarebbe accostato a saggi di critica letteraria di formalisti come Viktor Vinogradov (*Naturalističeskij grotesk. Sjužet i kompozicija povesti Gogolja "Nos"*, 1921), Jurij Tynjanov (*Dostoevskij i Gogol'*, 1921, sulla teoria della parodia; cfr. Kröplin E. (1985): 619, nota 4) e Boris Ejchenbaum (*Kak sdelana "Šmel'" Gogolja*, 1927; cfr. d'Amico F. (1966/67), il quale fornisce un quadro illuminante del fervore intellettuale partecipato dai formalisti russi e dall'avanguardia teatrale e musicale a Pietrogrado/Leningrado negli anni '20). Il compositore fu amico di Mejerhol'd, collaborò con Majakovskij e appartenne a un orientamento – poi battezzato della 'modernità lineare' – decisamente recettivo nei confronti dell'avanguardia sia russa (costruttivismo) sia occidentale (futurismo, dadaismo, espressionismo; cfr. Gojowy D. (1980): 86). Sul *Naso* (e sulla sua precoce recezione italiana) il lettore trova ora una buona documentazione in Giaquinta R. (2008).

28. Per Gojowy D. (1980): 290, saremmo in presenza d'«un tipo di scrittura contrappuntistica che nelle frequenti entrate d'un unico tema principale (mai intervallato da "divertimenti") s'accosta alla forma del Ricercar».

di tutta la storia dell'opera: e quest'epifania minacciosa assume in musica le fattezze di un terrificante accordo di Do maggiore (cfr. Es. mus. 2a, a p. 104), del tutto incongruo rispetto al contesto politonale d'un Ricercare che, partito mescolando Mi minore e Do minore, era infine culminato in un caotico *cluster* di dodici suoni, tenuto per ben sette battute (cfr. Es. mus. 1b, a p. 103). Da questo apocalittico, strepitante accordo di Do maggiore, strimpellato da quattro *domre* – diciamo quattro sferraglianti balalaiche – sotto gli strilli in falsetto del poliziotto²⁹, cresce man mano, per sedimentazione progressiva di suoni, uno stridente, spaventoso accordo di dodici note che porta il povero Ivan al collasso (cfr. Es. mus. 2b, a p. 105)³⁰. Buio improvviso: nell'Intermezzo, nove strumenti a percussione danno un'abbacinante rappresentazione sonora della tenebra in cui è precipitato il povero barbiere³¹.

29. Šostakovič mirava sì a un effetto caricaturale, non però intenzionalmente parodistico. In una conversazione pubblica tenuta pochi giorni prima della *première*, egli avrebbe dichiarato: «Perché le parti vocali sono tutte così acute? Prendiamo il Commissario di quartiere. Costui è uno sbirro. E quando parla strilla. In lui è ormai un'abitudine. Per questo gli ho dato una tessitura così acuta» (in Chentova S. (1975): 224; anche in Neef S. (1985a): 532).

Cfr. più in generale le dichiarazioni di poetica dell'autore pubblicate nel programma di sala: «In quest'opera la musica non va presa a sé. Il baricentro sta nella rappresentazione del testo. Aggiungo che la musica non ha una tinta intenzionalmente "parodistica". No! nonostante l'estrema comicità di quel che capita sulla scena, la musica non persegue un effetto comico. Lo ritengo giusto, poiché Gogol' tratteggia gli accadimenti comici in tono serio. Qui sta la forza, il valore dell'umorismo gogoliano. Non "fa lo spiritoso". Del pari la mia musica si sforza di non "far la spiritosa"» (*Perché "Il naso"?* in Pulcini F. (1988): 202; ma ho ritoccato la trad. it. sulla scorta del libretto originale).

30. Nell'edizione del *Naso* nelle Opere complete di Šostakovič (Muzyka, Moskva, 1981: 54) un errore di stampa mutila l'accordo di dodici note: nel terzo rigo la parte del clarinetto piccolo in Mi, è notata in chiave di basso anziché di violino, come se fosse un clarinetto basso in Si_♭; così, quello che alla lettura sembrerebbe un Do₄ scritto, ossia Si_{♭3} effettivo, va letto correttamente La₃, ossia Do₆ effettivo; altrimenti alla collezione delle dodici note mancherebbe appunto il Do.

Non ho svolto un'analisi completa della partitura del *Naso*, e non saprei dire se il ricorso al *cluster* sia abbondante o parsimonioso. Wagner B. (2003): 187, nota 261, cita alcuni pochi esempi di *clusters*, attribuendo loro una valenza eminentemente grottesca. Quanto al procedimento del *crescendo*, procurato mediante varie forme di *ostinato* oltre che mediante l'accumulo graduale di parti strumentali, esso è sì assai frequente, sia in quest'opera sia in *Ledi Makbet* (1934), perlopiù in funzione grottesca.

31. Pare che quest'Intermezzo sia il primo brano di musica d'arte mai composto per soli strumenti a percussione ad altezza non determinata (triangolo, tamburino, castagnette, tamburo, tom-tom, piatto, piatti, cassa, tam-tam).

Per alcuni commentatori l'Intermezzo, più che concludere l'episodio tra il Barbiere e il Gendarme, sarebbe la grottesca sonorizzazione del tribolato sonno donde di lì a un momento risorgerà sbofonchiando l'assessore Platon Kuz'mič Kovalev, il defraudato proprietario del naso eponimo. Nella citata partitura e nel libretto del 1930 la didascalia (*si fa buio completo*) non specifica se l'Intermezzo, che inizia e finisce senza stacco, abbia una funzione prolettica oppure analettica. Nel punto corrispondente del racconto (alla fine del capitolo 1) Gogol' adotta una stupenda formula ellittica: ammutolito sotto l'incalzante insistenza del Gendarme, «Ivan Jakovlevič impallidì... Ma qui la faccenda s'avvolge in una spessa neb-

Num. 3, quadro II: <i>Lungofiume.</i>	FORMA		MODALITÀ DELLA
	strumentazione	vocalità	PAURA
<i>(Il barbiere Ivan Jakovlevič, che nel quadro I ha trovato dentro una pagnotta un naso tagliato, s'affretta preoccupato lungo la Neva. Furtivamente lascia cadere il naso.)</i>	RICERCARE: ostinato ritmico (celli, contrabbassi); entrate successive di clarinetto basso, corno inglese, fagotto, ottavino, tromba, trombone, violino	—	ANSIETÀ <i>di Ivan sul qual della Neva</i>
UN VENDITORE <i>(da un chiosco)</i> Bada a te! T'è caduto qualcosa! <i>(Ivan raccoglie il naso e corre oltre: non sa come farà a liberarsene perché s'imbatte di continuo in conoscenti che gli chiedono "Dove vai?" oppure "Chi è che si fa fare la barba così presto?". Finalmente trova il momento propizio e getta il naso nel fiume.</i> <i>Subito appare un commissario di polizia, che durante il dialogo seguente s'avvicina a Ivan sempre più.)</i>	RICERCARE (incomincia lo "stretto"): prima 3 contrabbassi divisi, poi 3 violoncelli, poi 3 viole, poi 3 violini II, poi 3 violini I; infine i fiati sovracuti; ostinato ritmico nella grancassa. Culminando in un ACCORDO DI 12 SUONI il pandemonio sfocia infine in uno stridulo	melologo (voci parlate)	AGITAZIONE <i>crescente di Ivan (senso di accerchiamento e persecuzione)</i>
IL COMMISSARIO DI QUARTIERE Un momento; qua, carino!	ACCORDO DI DO MAGG. (corno, tromba, trombone, tamburello, piatti, violoncelli, 4 domre, pianoforte)	falsetto (voce chioccia del Commissario)	L'ANGOSCIA <i>si materializza in un'immagine minacciosa del Potere</i>
IVAN I miei rispetti a Sua Signoria! COMMISSARIO No, no, vien qua! Sua Signoria che c'entra? Di' piuttosto, che hai fatto là sul ponte? IVAN <i>(riprende animo, ma poi durante il colloquio torna a spaventarsi viepiù)</i> Lo sa Dio. Andavo a far la barba ai miei clienti, e m'ero fermato a guardare l'acqua. COMMISSARIO Con me le chiacchiere non attaccano, caro. Rispondi! e presto! IVAN Farò la barba gratis a Sua Grazia anche due o tre volte la settimana, se vuole. COMMISSARIO No, fratello, non dire bestialità. Mi sbarbano già tre barbieri, e per loro è un grande onore. Parla dunque, bada a te. Che hai fatto là sul ponte?	poi, sul persistente tremolo delle 4 domre, graduale accumulazione di suoni sparsi di fiati e archi ↓ progressivo crescendo ↓ i suoni si cumulano infine in uno spaventoso ACCORDO DI 12 SUONI (ottavino, oboe, clarinetto piccolo, fagotto, corno, tromba, trombone, xilofono, 4 domre, archi)	melologo (Ivan costernato) vs falsetto (Commissario)	COSTERNAZIONE <i>di Ivan al cospetto del Commissario (gli mancano le parole, cioè non può più cantare)</i>
<i>(Si fa buio completo.)</i>			
Num. 4: Entracte	INVENZIONE RITMICA E TIMBRICA per nove strumenti a percussione	—	INCUBO di Ivan <i>ottennebrato (oppure di Kovalev? cfr. nota 31)</i>

bia, e quello che avvenne dopo precisamente nessuno lo sa» (traduzione di Tommaso Landolfi); solo a questo punto attacca il capitolo II, col risveglio dell'Assessore senza naso. Se è consentito trasferire sull'opera di Šostakovič l'articolazione narrativa del racconto, l'Intermezzo n. 5 sarebbe allora proprio l'immagine sonora della «spessa nebbia» che come in una dissolvenza ha trangugiato Ivan Jakovlevič – e che, quando si dissipa, ci svela il tronfio

Šostakovič realizza dunque due diversi *crescendo*, uno formalizzato a mo' di Ricercare (circa un minuto e mezzo), l'altro formalizzato come stratificazione progressiva di suoni (un altro minuto e mezzo): in questi due diversi *crescendo*, che culminano entrambi in un accordo di dodici suoni (uno di soli archi, l'altro con tutti i colori dell'orchestra), rappresenta la parabola del terrore di Ivan; il quale rimane impietrito e non spiccica più parola – e nella convenzione del teatro d'opera questo vuol dire: non canta più, si limita a farfugliare³². (Qui ha fatto séguito l'ascolto del brano, tratto dalla registrazione effettuata in occasione della prima ripresa dell'opera dopo il 1930, nel Teatro da Camera di Mosca nel 1974, concertatore Gennadij Roždestvenskij, marchio Le Chant du Monde LDX 78 609-610.)

Nessuna Emma Bovary al mondo potrebbe mai cadere nell'inganno seduttivo dell'identificazione sentimentale: Platone e Giovanni XXII e Tolstoj e gli altri detrattori del malefico potere corruttore della musica avrebbero potuto dormire sonni tranquilli, se tutta la musica del mondo fosse stata come questa, ferocemente distaccata, beffardamente straniata³³. Eppure (paradosso della satira) tutti noi partecipiamo della costernazione del povero Ivan, e ne seguiamo la traiettoria vertiginosa, fino al panico persecutorio che si sfoga nell'interludio a sole percussioni. La seguiamo e la comprendiamo, questa traiettoria, anche se *non* riusciamo lì per lì a cogliere coscientemente la struttura formale del pezzo, ossia il costrutto dei due diversi *crescendo* in successione, e i due diversi *clusters* in cui sfociano:

(continua a p. 106)

assessore (il protagonista) affetto da temporanea arinia. La stessissima ellissi gogoliana ritorna un momento prima che il naso riprenda il suo posto sulla faccia di Kovalev («Ma qui di nuovo tutta la faccenda si perde nella nebbia, e quanto avvenne poi precisamente nessuno lo sa»): lì Šostakovič piazza ancora una volta un Intermezzo a sipario chiuso (n. 14), di passanti e curiosi che s'accalcano per vedere esposto in vetrina lo stupefacente naso randagio (dunque ancora una volta in funzione analettica); l'Intermezzo si aggancia senza pausa all'epilogo, di nuovo nella camera di Kovalev, stavolta nasuto (n. 15).

32. Un esempio famoso: l'eroe eponimo del *Don Pasquale* donizettiano, rimasto di sasso per lo schiaffo che Norina gli somministra nel duetto del terz'atto, balbetta su una nota sola la sua disfatta interiore («È finita, don Pasquale, l'hai bel romperti la testa. l'Altro a fare non ti resta l che d'andarti ad affogar»); della melodia – una strascicata, straziante *lyric form* in La minore – si fanno carico in vece sua i violini I.

33. Questa qualità fu rilevata nel 1930 da un osservatore perspicace, Ivan Sollertinskij, letterato e critico musicale amicissimo di Šostakovič: «Grazie a questa correlazione tra musica e testo, lo spettatore non guarda l'opera attraverso gli occhi dei personaggi. Non si identifica con essi. Non può "condividere" liricamente le loro esperienze. Al posto dell'"identificazione" psicologica come "unica possibilità", nell'opera di Šostakovič prende il sopravvento una dialettica molteplicità di atteggiamenti verso ciò che accade in scena. Lo spettatore sceglie, lo spettatore è attivo. È un superamento totale dei principii romantici» (I. Sollertinskij, "Nos" Šostakovič, nel programma di sala del 1930; cit. in Kröplin E. (1985): 163 sg.). Salta all'occhio la coincidenza ideale e temporale con le teorie dello straniamento enunciate da Brecht e sperimentate da Weill in *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (1930).

КАРТИНА ВТОРАЯ

3. Набережная

46 Presto $\text{♩} = 138$

Cl. basso *solo*
p

V-c. *senza sord.*
pp

C-b. *senza sord.*
pp

Cl. basso

V-c.

C-b.

47

C. ingl. (F)

Cl. basso *f dim.*
p

V-c.

C-b.

48 Иван Яковлевич мечется по набережной.

C. ingl.

Cl. basso

V-c.

C-b.

Es. mus. 1a - D. Šostakovič, *Nos (Il naso)*, atto I, n. 3 (Muzyka, Moskva, 1981), p. 35: inizio del "ricercare", ostinato ritmico nei bassi (cfr. qui p. 98)

60 Иван Яковлевич выбрал момент и швыряет нос в реку.

The score is divided into two systems. The first system includes parts for Fl. picc., Ob., Cl. basso, Fag., P-to, Cassa, Sil., Arpa I, and Arpa II. The second system includes parts for Archi. The woodwinds and strings play a rhythmic ostinato, while the harps play a cluster of notes. The score is marked with 'cresc.' and 'mp cresc.'.

Arpa I: Ces, Des, Es, F, G, A, H

Arpa II: Cis, Dis, E, Fis, G, A, His

60

Es. mus. 1b - D. Šostakovič, *Nos (Il naso)*, atto I, n. 3, p. 46: fine del "ricercare", col cluster dei quindici archi e l'ostinato ritmico nella grancassa

Но тут появляется квартальный, который в продолжение всего действия подходит все ближе и ближе к Ивану Яковлевичу

*) [61] *Meno mosso* ♩ = 112

*) В случае невозможности исполнения певцом из-за высокой тесситуры, четыре такта от цифры [61] рекомендуется исполнять в ля мажоре.

Es. mus. 2a - D. Šostakovič, *Nos (Il naso)*, atto I, n. 3 (Muzyka, Moskva, 1981), p. 47: accordo di Do maggiore: apparizione del Gendarme (cfr. qui p. 99; il corno legge in Fa, la tromba in Si_♭)

Fl. picc. rit. Fl. picc. muta in Fl.

Ob.

Cl. picc. Cl. picc. muta in Cl. (B)

Fag. Fag. muta in C-fag.

Cor. mf cresc.

Tr-ba mf cresc.

Tr-ne mf cresc.

Cassa

T-tam

Sil.

M. I

M. II

Домры

A. I

A. II

Кв. Наступает абсолютная тьма.
-зять, что ты там де-лаз!

rit.

mp cresc.

mp cresc.

Archi mp cresc.

mf cresc.

attacca

Es. mus. 2b - D. Šostakovič, *Nos (Il naso)*, atto I, n. 3 (Muzyka, Moskva, 19), p. 54: fine del numero 3, con l'accordo di dodici suoni (si noti la chiave di basso, erronea, nella parte del clarinetto piccolo, terzo rigo: cfr. nota 30; il clarinetto piccolo legge in Mi_1 , in chiave di violino)

com'è molto probabile che accada, nella realtà empirica dell'ascolto teatrale o discografico, alla quasi totalità degli ascoltatori non prevenuti.

La forma musicale si configura infatti come una concrezione basata su una struttura discorsiva propria; ed è dotata, in linea di principio, di un elevato potere autoesplicativo, non esige cioè tassativamente che il destinatario ne possieda una cognizione tecnico-razionale per poterne intuire il senso. Sarà compito precipuo dell'analista – dunque del docente, in una situazione didattica – esplicitare in termini tecnici pertinenti tale concrezione, in rapporto sia alla norma storicamente data, sia alla sua specifica individuazione e funzionalità artistica; nonché indirizzare l'analisi e l'ascolto verso l'interpretazione critica del senso e del contenuto dell'opera d'arte musicale³⁴. Nel nostro caso specifico, la struttura autoevidente del discorso musicale sarà facilitata dalla poetica eminentemente estroversa della cosiddetta *intonacija*, propagandata nella cultura musicale russa intorno al 1930: poetica nella quale andrebbe inquadrato anche Šostakovič³⁵.

34. Mi rifaccio qui a due vecchi ma insuperati saggi in Eggebrecht H.H. (1979): da rileggere senz'altro.

35. Uso il condizionale, perché la letteratura critica su Šostakovič, gravata com'è dai tormentoni biografico-ideologici, non facilita gli accertamenti circa poetica, stile e morfologia (nel suo importante saggio sulle tecniche e gli stili della musica sovietica negli anni '20, Gojowy D. (1980) conia *ex novo*, come in un *vacuum*, la terminologia analitica e descrittiva).

In musica il concetto di *intonacija*, che designa la totalità delle forme e dei processi caratteristici d'un dato stile, fu introdotto dal musicologo Boris Asaf'ev, che fu in rapporto col giovane Šostakovič. Sul fenomeno, il concetto e il termine di *intonacija*, cfr. Asaf'ev B. (1947), o almeno la sintesi di Brown M.H. (1974), che lo illustra sulla scorta del primo tempo della VII Sinfonia di Šostakovič. Il concetto sarebbe definito in primo luogo come «manifestazione fonica della vita o della realtà, percepita e intesa (direttamente o metaforicamente) come vettore di significato. Nella sua forma elementare l'*intonacija* è un suono reale prodotto da qualsiasi cosa, sia essa creatura o fenomeno naturale [...], cui venga associato o attribuito un significato». Nell'applicazione compositiva, le proprietà associative dell'*intonacija* sono classificate in tre categorie: le 'intonazioni' immediatamente riferibili alla vita vissuta (imitazione sonora o mimica di suoni, fenomeni naturali, gesti e movimenti, cadenze del parlato, ecc.); le 'intonazioni' associate alla correlazione tra la musica e altre forme d'arte (narrative, teatrali, filmiche, ecc.); le 'intonazioni' riferite a parametri musicali individuabili in senso storico, stilistico, folklorico ecc. (che a loro volta possono innescare associazioni con la vita, la società, la cultura di questo o quel popolo, questa o quell'era). Nel caso qui esaminato, è evidente l'appartenenza del Ricercare tanto alla prima categoria dell'*intonacija* (effetto mimico-motorio) quanto alla terza (riferimento al movimento sempre più intricato delle parti in un contrappunto "barocco"); mentre il *crescendo* armonico-timbrico nella scena col Gendarme si può rapportare tanto alla prima categoria (voce chioccia e penetrante) quanto alla seconda (intensificazione fonico-armonica come equivalente mentale del crescente terrore di Ivan). (Un'altra sintesi della Teoria dell'*intonacija* secondo Asaf'ev: McQuere G.D. (1983): 224-225, 234-246.)

Di certo lo stesso Asaf'ev applicò al teatro di Šostakovič, prima ch'esso venisse condannato da Stalin, le categorie critiche dell'*intonacija*. La dichiarazione seguente è stata scritta a proposito della sua seconda opera, *Ledi Makbet* (1934): «In Šostakovič il senso della misura musicale è determinato non dalla quantità di tempo necessaria per percepire l'immede-

Che cosa ho inteso mostrare con questi pochi esempi e col mio discorso? Il teatro d'opera è stato – e per molti di noi che ci crediamo è tuttora – istituzionalmente una scuola dei sentimenti: ha mostrato a generazioni e generazioni di spettatori-ascoltatori la dinamica benefica o rovinosa delle passioni, rappresentandola in *forme* musicali, immediatamente suggestive nella loro flagranza sonora. Nel teatro d'opera, l'intrinseca asemantività della musica è corretta, in un certo senso, dalla determinazione esplicita del contenuto sentimentale mediante tre fattori concorrenti: l'intreccio del dramma, la visione della scena, il dettato del testo³⁶. Viceversa, proprio la determinazione emozionale così palese nel melodramma consente – in prospettiva didattica – di ergere la lezione di musica, tra tante altre finalità, a palestra (anche lessicale) per esercitare l'allievo nel riconoscimento differenziale delle passioni: grazie all'immediatezza e all'esattezza dell'esperienza emozionale che solo la musica consente, sulla scorta di una scena d'opera si possono cogliere descrivere analizzare tante gradazioni e varianti e implicazioni diverse d'uno stesso affetto, o intrecci e misture di più affetti³⁷; si può cioè condurre il discente a esplorare un universo emotivo non appiattito su banali, mortificanti dicotomie (buono/cattivo, triste/allegro, dolce/aggressivo ecc.) o su categorie emozionali forfettarie e grossolane (del tipo amore/odio), equipaggiandolo d'un vocabolario assai ricco³⁸. Tale

simulazione attraverso la riflessione (letteralmente: l'immedesimazione del sentimento), bensì dalla quantità di tempo necessaria al gesto, al movimento riflesso, in una parola all'«intonazione del corpo». Di qui il prevalere nella sua musica di una sorta di gesticolazione, di incedere» (Asaf'ev B.V. (1967): una diversa trad. in d'Amico F. (2000): 708 sg.). Donde la smansiosa, impellente «gesticolazione» che caratterizza la musica del *Naso*, ben evidenziata anche da Neef S. (1985b): 88; nell'opera di Šostakovič i personaggi sono «maschere motorie» (*Bewegungsmasken*) correlate alle «maschere parlanti» di Gogol': il «gesto di fondo della musica è dato dallo scappare e dal rincorrere, dall'esser spintonati e dallo spintonare».

36. Su quest'ordine di problemi, e sempre in chiave pedagogico-didattica, cfr. anche Bianconi L. (2005).

37. Di *emotional plots* e di *emotional blends* (o *mixed emotions*) tratta, sia pur brevemente, il già citato Ekman P. (1992): 194 sg. *Emotional plot* indica l'«intreccio» che in determinate passioni implicitamente coinvolge in una relazione complessa più individui: è il caso dell'afflizione o del lutto – sentimento assai più specifico della tristezza –, dove i soggetti impliciti sono almeno due, il defunto e il sopravvissuto che ne patisce la perdita; o della gelosia, che interessa almeno tre soggetti (e nel melodramma, com'è noto, costoro saranno spesso un soprano, un tenore e un baritono). *Emotional blend* indica invece il «concorso» o la «mistura» di due diverse emozioni, presenti in simultanea o in rapida sequenza (lo scherno, p. es., comporta sia disgusto sia piacere in chi irride).

38. Senza risalire al trattato di Cartesio del 1649, ci si può rifare a elenchi delle passioni come quelli forniti p. es. da Johnson-Laird Ph.N. e Oatley K. (1990); o, riassuntivamente, da Cano C. (2002): 85-91.

Gioverà altresì osservare la dibattuta distinzione tra emozioni (o passioni) *primarie* e *secondarie*. Tra le primarie gli psicologi annoverano correntemente la collera, la paura, la tristezza, il piacere, la ripugnanza e la sorpresa, e vi aggiungono poi variamente il disprezzo, la vergogna, il senso di colpa, l'imbarazzo, l'agitazione, lo sgomento, l'interesse, il diverti-

esplorazione e analisi del singolo affetto acquisterà a sua volta tanto maggior risalto prospettico se il docente la saprà inquadrare nella cornice dei conflitti esemplari che quella data opera invera.

Ma il dato su cui mi preme insistere è soprattutto questo: la dinamica dei sentimenti così potentemente rappresentati da Donizetti o da Šostakovič è pur sempre realizzata, *in primis*, dalla musica stessa, nella sua conformazione, nella strutturazione modellizzante procurata dalla frase melodica, dall'ossatura metrica col suo specifico profilo ritmico, dal tessuto armonico e contrappuntistico, dal materiale timbrico, dalla corporea espressione vocale, *entro un sistema morfologico riconoscibile*. E questo vale, *mutatis mutandis*, per ogni musica, anche per la musica strumentale. Sotto sotto – qualcuno se ne sarà accorto – sto rispolverando l'illustre e un po' screditata teoria estetica enunciata da Susanne Langer nella sua *Philosophy in a New Key* del 1942: nella sua revisione del formalismo di Hanslick la Langer, che concepisce la musica come «espressione logica dei sentimenti», come loro «forma simbolica», argomentava che «ciò che la musica può veramente riflettere è solo la *morfologia* dei sentimenti», le «*forme* generali di sentimento»³⁹. Per dirla più poeticamente, la musica è ritagliata nella stessa stoffa di cui sono tessuti i nostri affetti, ossia nella stoffa del tempo: un tempo “denso”, che pulsa soffre gioisce, che ricorda e prevede, che s'infer-

mento, l'appagamento, il sollievo e via dicendo. Le passioni primarie possono a loro volta abbracciare più passioni secondarie: ciascuna «famiglia di emozioni» si presenta alla stregua d'un tema con le sue variazioni (sull'argomento, cfr. Ekman P. (1992): 172-174, e tutto il numero doppio di *Cognition and Emotion* in cui figura tale articolo). Il dibattito scientifico sul tema è compendiato in Lombardo C. e Cardaci M. (1998): 43-54.

39. Cfr. Langer S.K. (1972): 281, 304 e 307 («la musica [...], benché sia chiaramente una forma simbolica, è un simbolo inconsumato»). Per la Langer, seguace di Ernst Cassirer, «la musica non è autoespressione ma *formulazione e rappresentazione* di emozioni, stati d'animo, tensioni mentali e risoluzioni: un “ritratto logico” della vita senziente e responsiva, una fonte di intendimento, non una richiesta di simpatia»: 286. Dato che «le forme del sentimento umano sono molto più congruenti con le forme musicali che con le forme del linguaggio verbale, la musica può *rivelare* la natura dei sentimenti con una minuzia e verità cui il parlare non può neppure avvicinarsi»: 300 sg. Così, «non comunicazione, ma intendimento è il dono della musica; per dirla in modo molto ingenuo, essa è una conoscenza di “come vanno le cose riguardo ai sentimenti”»: 311.

La Langer ha poi sviluppato la sua teoria in *Sentimento e forma* (1953), dove elabora l'immagine temporale della musica in quanto durata (cap. VII) e la sua determinazione formale (cap. VIII), nella quale un ruolo decisivo spetta al ritmo: «La grande funzione della musica è di organizzare la nostra concezione del sentimento entro una consapevolezza più che occasionale dell'imperversare dell'emozione, cioè di darci la capacità di penetrare ciò che veramente potrebbe chiamarsi la “vita del sentimento”, od unità soggettiva dell'esperienza; e questo essa fa in virtù dello stesso principio che organizza l'esistenza fisica in uno schema biologico: il ritmo» (Langer S.K. (1965): 146).

Contro le tesi della Langer, da ultimo Scruton R. (1997), pp. VIII e cap. VI (“Expression”), in particolare: 147 e 166 sg.; e Nussbaum M.C. (2004): 319 sg.

vora e si abbandona, un tempo che l'organizzazione formale della musica consente di *modellare* e di *oggettivare*.

Perciò è utile – anzi è necessario, è indispensabile – che della forma musicale *si parli*, perciò giova sforzarsi di comprenderla e di farla comprendere ai discenti: non come un fine in sé, ma come *lo* strumento di cui donne e uomini dispongono per rappresentare sonoramente la vita sentimentale della specie *homo sapiens sapiens*. E a tal fine non basta certo il mero apprendimento tassonomico d'un repertorio di schemi formali preordinati e fungibili; né basta quella tautologia triste a cui spesso si riduce l'accertamento morfologico offerto dai manuali per la scuola o per l'università, cioè la constatazione che un'aria col daccapo ha il taglio d'un'aria col daccapo, la forma-sonata il taglio d'una forma-sonata, il rondò il taglio d'un rondò eccetera: laddove occorre invece parlare di *come* una certa aria col daccapo, o una certa forma-sonata o un certo rondò, si distingue nel suo contenuto formale e sentimentale da ogni altra aria col daccapo, o forma-sonata o rondò. In quel *come* risiede infatti lo specifico *che cosa* di quel dato brano.

Una precisazione ancora. Le forme musicali, storicamente, cambiano. E con esse cambia il repertorio dei sentimenti rappresentabili, e cambiano le modalità di rappresentazione sonora dei sentimenti. Anche nell'opera, lo abbiamo visto: l'aria col daccapo del Metastasio non è la *lyric form* di Donizetti, che non è l'*intonacija* di Šostakovič. E forse mutano un poco – magari non di molto – anche i sentimenti, di epoca in epoca, di cultura in cultura: ce lo dicono i filosofi (come Martha Nussbaum), gli storici sociali (come Peter Burke), gli antropologi (come Clifford Geertz)⁴⁰. L'opera in musica, come un museo, ci offre questo inestimabile patrimonio antropologico e storico: la possibilità di sentire *come se fossero nostri*, attraverso la “presentificazione” procurata dalla forma musicale, gli affetti – alcuni sempre eguali, altri invece cangianti – che agitavano Megacle nel 1733, Edgardo Ravenswood nel 1835, Ivan Jakovlevič nel 1930. E la musica non operistica, sebbene in termini meno immediatamente determinati, ci offre un campionario ancor più vasto di rappresentazioni musicali isomorfe ai sentimenti, i cento e cento aspetti che assume la razionalità ordinatrice in Bach⁴¹, la tensione della volontà in Beethoven, l'estro mercuriale in Mo-

40. Cfr. Nussbaum M.C. (2004): 192-207; Burke P. (2005): 35-47; Geertz C. (1998). Sulla vessata questione della determinazione primariamente biologica o culturale dei sentimenti, cfr. qui il *post scriptum* (p. 110).

41. A proposito della moderna recezione di J.S. Bach, il musicologo russo-elvetico Jacques Handschin, dopo aver citato la visione “cosmica” che ne danno Beethoven e Goethe, menziona l'emozione riferita da una brava casalinga, che ad ascoltare Bach provava un appagamento analogo a quello che le dava il rigoverno dei cassette: «... die Musik Bachs [...] als etwas Vorschöpfungsmäßiges, [ist] die Äußerung einer relativ reinen, außerhalb des Lebens stehenden, nicht im menschlichen Herzen verwurzelten Vernunft [...] Vulgärer [als

zart, l'urbanità gioviale in Haydn, il sentimento panico della natura in Mahler, la poeticità lirica ovvero arguta in Schubert o in Schumann, l'istrionicità beffarda in Stravinskij, la colloquialità salace nel jazz e via dicendo. Tutte forme musicali e forme sentimentali diverse, tutte benefiche e disponibili per l'educazione e la maturazione dell'individuo: dello scolaro come dell'adulto.

Anche la *techno*, il *rap* o il *pop* hanno i loro repertorii di forme e i loro corrispettivi sentimentali, e non dubito che per certi giovani e per certi insegnanti abbiano la loro importanza. Ma mi ostino a credere che le nostre scuole secondarie farebbero bene a *favorire* e non a *sfavorire*, ad *agevolare* e non a ostacolare l'incontro dei nostri ragazzi col patrimonio sedimentato di forme e di sentimenti offerto dalla musica d'arte: per la loro crescita morale prima ancora che culturale. Credo infatti che commuoversi della morte di Mimì, esilararsi d'una Sinfonia di Haydn o dell'Opera 18, sbigottirsi della Danza di Re Kašćei non possa che far bene all'animo e all'intelletto: e al tempo stesso credo che per poter godere di tale beneficio giovi ragionare su *come* la forma musicale ci commuova ci esilari ci sbigottisca. In questo doppio percorso ravviso un'esperienza formativa – sentimentale e intellettuale – alla portata d'ogni concittadino adolescente che ci stia davvero a cuore; e sostengo che non favorirgliene l'accesso significa infliggergli un danno.

Dico male? Giro volentieri il quesito ai colleghi pedagogisti.

Post scriptum sulla determinazione biologica o culturale dei sentimenti (cfr. nota 40)

La relazione svolta nel maggio 2005 si reggeva su un presupposto che allora davo per assodato e pacifico: per quanto radicate nella nostra struttura biologica, alla stregua d'ogni altra manifestazione umana le emozioni, le passioni, gli affetti non sono immutabili bensì soggiacciono, in una certa misura, all'evoluzione storica e a variazioni determinate dall'*habitat* culturale. Perciò l'opera in musica, una forma d'arte che in larga misura ha per oggetto primario proprio la rappresentazione delle passioni in atto, oltre ad interessarci per l'emozione che essa tuttora può suscitare nello spettatore-ascoltatore ben disposto, ha quest'attrattiva supplementare: essa conserva e ci restituisce, per così dire *dal vivo*, una ricca e varia campionatura dell'antropologia del passato recente (età moderna e contemporanea) per quanto attiene alla sfera dei sentimenti, beninteso filtrandola attraverso un sistema di forme storicamente determinato.

In questo convincimento mi rifacevo – e mi rifaccio – tra l'altro a un famoso articolo dell'antropologo culturale Clifford Geertz sui combattimenti di galli a Bali⁴².

Goethe] hat eine gute Hausfrau einmal denselben Tatbestand ausgedrückt, indem sie meinte, ihr sei, wenn sie Bach höre, zumute, wie wenn sie in ihren Schubladen Ordnung mache» (Handschin J. (1948): 321).

La lettura di Martha Nussbaum e di Peter Burke aveva corroborato l'idea. Dice la filosofa statunitense, nell'enumerare gli «elementi di differenziazione sociale» che concorrono a «spiegare le differenze nella vita emotiva tra le società»: «certe forme di amore romantico estremamente autoconsapevole sembrano esigere una classe media relativamente libera da assilli materiali, o persino una vita aristocratica» (dove possano cioè fiorire – aggiungo io – forme d'arte singolari come la lirica petrarchesca, il madrigale rinascimentale o il Lied romantico), mentre «le condizioni di queste specifiche esperienze sono sconosciute a Calcutta»⁴³. Dal canto suo, lo storico britannico, pur molto circospetto sul tema, vede almeno cinque oggetti degni d'investigazione storica nel campo delle emozioni: l'atteggiamento tenuto dalla società nei confronti delle emozioni; lo studio filosofico e scientifico delle emozioni; i mutevoli oggetti delle emozioni (la paura può essere innescata, in epoche e contesti diversi, dal mare o dalla tenebra, dall'Inferno o dai Turchi, ecc.); i tentativi di dominare governare disciplinare le emozioni; l'intensità relativa di certe emozioni rispetto a certe altre in date epoche storiche. Almeno la terza, la quarta e la quinta prospettiva implicano una certa qual mutevolezza nelle manifestazioni del corredo emozionale di cui dispone la specie, per quanto universale esso sia⁴⁴.

Pochi giorni dopo il convegno, la lettura di un aureo libriccino dello psicologo dinamico Giovanni Jervis, *Contro il relativismo*⁴⁵, su un punto preciso è venuto a scompaginare la mia convinzione. Jervis critica gli antropologi culturali americani – *in primis* Ruth Benedict e Margaret Mead, ma anche Gregory Bateson – che hanno voluto teorizzare «la modificabilità della natura umana» e sostenere «che le emozioni, contrariamente a quello che aveva pensato Charles Darwin, non sono l'espressione naturale del substrato biologico della mente ma nascono anch'esse all'interno delle convenzioni culturali e quindi andrebbero studiate come un aspetto della infinita variabilità dei modi di esprimersi»⁴⁶. In questo contesto, in una nota, quasi *en passant*, Jervis liquida senza appello la «teoria relativistica delle

42. Geertz C. (1998); e cfr. Bianconi L. (2003). Nel contempo invocavo a testimone Carl Dahlhaus, là dove afferma che «una drammaturgia è sempre – in maniera consapevole oppure irriflessa – anche un'antropologia» (cfr. Dahlhaus C. (2005): 36).

43. Nussbaum M.C. (2004): 192 sg. Per Nussbaum i fattori di differenziazione sociale delle emozioni sono questi: le condizioni materiali; le credenze metafisiche, religiose e cosmologiche; le pratiche sociali e famigliari; le risorse linguistiche (p.es., il latino dispone di una singola parola, *amor*, per designare un insieme di fenomeni e comportamenti che la lingua greca distingue con lemmi diversi; viceversa, potremmo aggiungere, molti dialetti italiani non conoscono l'equivalente del verbo italiano *amare*); le norme sociali che regolano la vita emotiva («le società hanno diversi precetti normativi sull'importanza dell'onore, del denaro, della bellezza e della salute fisica, dell'amore, dei figli, del potere politico. Mostrano quindi molte differenze nella rabbia, nell'invidia, nell'amore, e nel dolore del lutto»): pp. 191-198.

44. Burke P. (2005): 40-42. Un tentativo ambizioso e articolato di collocare l'esame del sentimento nella prospettiva di un'evoluzione storica – segnatamente in Francia, dal 1700 al 1850 – è in Reddy W.M. (2001). Sia Burke sia Reddy attingono dagli studi letterari e dalla letteratura stessa: peccato che nessuno dei due consideri il melodramma, né tampoco la musica non teatrale, come giacimento documentario sulla storia del sentimento.

45. Jervis G. (2005). Ancor più caldamente lo raccomando al lettore dopo aver visto le critiche, capziosette, che gli muove Umberto Eco (*La Repubblica*, 11 luglio 2007).

46. Jervis G. (2005): 81 sg.

emozioni» elaborata da Clifford Geertz⁴⁷. A questi autori contrappone una serie di indagini psicologiche sperimentali che ho poi ritrovato disposte in bell'ordine nel manualetto di Lombardo e Cardaci⁴⁸: in testa a tutti, un darwiniano d.o.c. come Paul Ekman.

Credo che, senz'altro funzionale nel contesto argomentativo di un pamphlet contro il relativismo *à la page e à la carte*⁴⁹, l'attacco di Jervis sia, più che ingiusto nei confronti di Geertz, fuori bersaglio. Non è in discussione l'universalità delle emozioni – a Bali o a Princeton o a Roma – né il loro fondamento biologico: il fenomeno illustrato da Geertz, come da Nussbaum o Burke, riguarda semmai le implicazioni *culturali* delle emozioni e dei comportamenti che esse innescano o che vengono messi in atto per governarle; nella loro struttura indubitabilmente biologica, le emozioni suscitano risposte che vengono diversamente organizzate nella vita individuale e associata e perciò si ripercuotono con mutevole incidenza sulla sfera simbolica e artistica. Allo studioso del teatro d'opera (o di storia della musica) appunto questo interessa. Nessuno dei tre autori da me menzionati – mi pare – intende assolutizzare l'osservazione antropologico-culturale o sociale o storica per soppiantare l'analisi scientifica (biologica e psicologica) delle emozioni e della loro fisiologia. Del resto, l'ambivalenza tra le due sfere è riconosciuta da psicologi autorevolissimi in questo dominio: Keith Oatley dedica un capitoletto della sua *Breve storia delle emozioni* proprio al dilemma 'evoluzione vs cultura' («un'ambivalenza necessaria», la chiama)⁵⁰; e lo stesso Paul Ekman partecipa a convegni che, puntando a «unire psicologia e biologia», danno però ampio spazio alla considerazione interculturale delle emozioni nella loro almeno superficiale mutevolezza⁵¹.

Peraltro lo stesso Jervis, se non m'inganno, ha nel frattempo ammorbidito la sua posizione, se nel suo ultimo libro scrive⁵²:

Le emozioni, per quanto siano fenomeni bio-psicologici oggettivamente reali, non sono percepite in modo diretto, ma vengono sempre "ricostruite". Per essere portate pienamente alla coscienza, cioè per poter essere oggettivizzate (e al tempo stesso fatte proprie, cioè prese come eventi che *noi* produciamo), le emozioni richiedono, verosimilmente, un'autodescrizione non solo immediata, o "di sentire" (*feeling*), ma anche mediata, ossia auto-osservativa. Per esempio, il constatare che ci muoviamo in modo agitato, dunque osservandoci dall'esterno, appare procedimento necessario per concludere che, "internamente", siamo agitati.

47. Jervis G. (2005): 161, nota 3. Il riferimento è proprio al volume che contiene il saggio sui galli a Bali, cfr. nota 42.

48. Lombardo C. e Cardaci M. (1998).

49. Per una curiosa coincidenza, il libro di Jervis ha avuto la (relativistica) disdetta di veder la luce poche settimane prima dell'ultimo conclave, e dunque di venir eclissato – agli occhi dell'opinione pubblica – dalla famosa omelia con cui, nella messa *extra omnes* del 18 aprile 2005, l'allora cardinal Ratzinger pronunciò la propria condanna del relativismo. Al lettore sagace non sfuggirà che il relativismo contro cui si batte Jervis non è in tutto e per tutto identico a quello di Ratzinger: il contrapposto virtuoso del relativismo è per Jervis il pluralismo, non già l'assoluto o il dogma. Cfr. anche Jervis G. (2007): 56-71.

50. Oatley K. (2007): 39-60.

51. Cfr. Segal N.L., Weisfeld G.E. e Weisfeld C.C. (1997).

52. Jervis G. (2007): 146 sg.

Col che l'approccio culturale, cacciato dalla porta, rientra dalla finestra della "ricostruzione", con tutto l'arsenale dei suoi condizionamenti sociali, familiari e individuali.

Alla fin fine neanche Paul Ekman è così categorico sul tema della determinazione univocamente biologica delle emozioni. Suggestisco al lettore di concedersi un'ora di pura delizia intellettuale scorrendo la ricca postfazione che Ekman ha apposto all'ultima riedizione del trattato di Darwin sull'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali (1872). Il racconto delle sue disavventure intellettuali con Mead e Bateson è esilarante (bellissima la lettera che Ekman indirizza a quest'ultimo, a proposito della non intenzionalità nelle emozioni facciali⁵³); il resoconto delle verifiche sperimentali circa la fondatezza della teoria di Darwin e l'infondatezza della teoria culturalista è stringente. Ma sul finire del lungo discorso, valutati e soppesati a uno a uno gli argomenti pro e contro la determinazione culturale delle emozioni, Ekman conclude con queste righe, davvero ammirevoli per l'onestà intellettuale⁵⁴:

Gli universali presenti nell'espressione dell'emozione possono servire come modello per comprendere altri aspetti del nostro comportamento sociale. Quest'ultimo è costruito in parte dall'esperienza, mentre in parte è il risultato della nostra evoluzione in quanto specie. Ciò che si è rivelato adattivo per noi, nel corso della nostra vita, è malleabile, può variare da un ambiente familiare all'altro, nelle diverse classi sociali, nei vari gruppi etnici all'interno di una cultura e fra culture diverse. Ciò che è stato adattivo per la nostra specie, per la nostra storia di esseri umani su questo pianeta, non può esserlo sempre altrettanto nelle circostanze della nostra vita odierna. La misura in cui siamo influenzati dall'esperienza individuale e dalla storia evolutiva varia a seconda di quale aspetto del nostro comportamento stiamo considerando. Non è mai solo una questione di natura o di cultura. Noi siamo creature biosociali e la nostra mente è una mente incarnata, che riflette la nostra vita insieme a quella degli antenati che ci hanno preceduto. Darwin ci ha aperto la strada non solo nelle scienze biologiche, ma anche in quelle sociali.

E qui lo storico del melodramma potrebbe anche dichiararsi contento e soddisfatto, riprendersi sotto il braccio il suo bravo Geertz, e godersi nondimeno il toni-

53. Ekman P. (1999): 403 sg.: «Le emozioni non sono come i pensieri, che non hanno bisogno di alcun segno esteriore; alla maggior parte delle emozioni corrispondono espressioni che servono a comunicare con gli altri. [...] Uno degli aspetti più distintivi di un'emozione è che essa, di solito, non è nascosta: noi sentiamo e vediamo i suoi segni nell'espressione. Un'espressione emozionale offre agli altri qualche informazione sul modo in cui chi la esibisce si comporterà. Solitamente questa informazione è utile sia per chi la riceve, sia per chi esibisce l'espressione.

Qui il ragionamento probabilmente si complica. Non tutti i segnali sono gli stessi; le espressioni delle emozioni sono speciali [...] perché involontarie, non intenzionali. [...] Il valore di un segnale è diverso a seconda che esso sia, o meno, intenzionale. Le espressioni delle emozioni hanno un grande impatto: noi ci fidiamo di esse proprio perché non sono intenzionali. [...] Le nostre espressioni emozionali si sono formate nel corso dell'evoluzione, e sono state da essa conservate, perché sono informative; ciò non significa, però, che noi le assumiamo deliberatamente per segnalare informazioni agli altri».

In certi tipi di teatro d'opera, il ruolo rivelatore svolto dall'espressione facciale delle emozioni trova talvolta un equivalente nella parte dell'orchestra: ma il discorso ci porterebbe lontano.

54. Ekman P. (1999): 425.

ficante scetticismo di Jervis come vademecum per affrontare le mille storture intellettuali da cui siamo circondati. Con la precisazione – ma il dato è ovvio – che il ragionamento di Ekman non riguarda certo l’elaborazione artistica (p.es. musicale) bensì la sua “materia prima”, appunto le emozioni; e che la musica, nella sua organizzazione morfologica storicamente determinata, si colloca – ma anche questo va da sé – piuttosto sul versante della cultura, dell’educazione, dell’esperienza sociale.

A maggior ragione dunque la rappresentazione sonora delle passioni risponde a principii socialmente e storicamente determinati: l’aria col daccapo darà risalto piuttosto all’etichetta, al contegno, al decoro nell’esibire gli affetti, anche i più laceranti⁵⁵; la *lyric form* punterà invece ad arroventare l’espressione dei sentimenti, veementi e impetuosi anche quando siano nobili e benevoli; mentre l’*ostinato* e il *crescendo* in Šostakovič calcheranno il pedale della caricatura meccanzante, dell’impulso brutale, dell’istintualità grottesca; eccetera. E l’idea che il melodramma, e in forme più mediate tutta la musica d’arte dell’età moderna e contemporanea, sia una doppia scuola del sentimento – per lo spettatore-ascoltatore dei giorni suoi, e per quello dei giorni nostri, che in più ci guadagna la prospettiva storica – riacquista tutta la sua plausibilità.

Vorrei concludere l’exkursus con un’ultima noterella sulla questione dei sentimenti nella loro rappresentazione musicale formalizzata, e sulla loro portata più o meno universale: più che altro per mettere in guardia il musicologo e il docente dal trarre conclusioni precipitose.

Una tesi ampiamente sviluppata nel libro di Martha Nussbaum è quella (di ascendenza aristotelica) dell’«identificazione empatica». Il referente è *apertis verbis* teatrale: nella tragedia antica, «le emozioni del pubblico poggiano su atti di identificazione empatica nei quali consideriamo gli eventi descritti come “le cose che possono accadere” a noi o ai nostri cari (nei termini di Aristotele)»⁵⁶. Un testimone a sostegno invocato da Nussbaum è il libro di Jean Briggs, *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*⁵⁷. L’autrice, un’antropologa culturale, negli anni ‘60 ha trascorso un paio d’anni nei Territori Canadesi del Nordest (alla foce del Back River, a nordovest della Baia di Hudson, poco sopra il Circolo Polare Artico, nei pressi di Gjoa Haven, dirimpetto a King William Island) ospite di una famiglia di etnia Utkuhikhalingmiut (utku), allo scopo di descriverne il sistema parentale ed emotivo. Briggs aveva con sé un registratore e il nastro del *Trovatore*. Il capofamiglia, Inuttiaq, si appassionò all’arnese – lo usava a volume assordante – e all’opera di Verdi: «“The music that makes one want to cry”, he called it, and he always wanted it played at a volume that jarred my eardrums and severely taxed the capacities of the tape recorder»⁵⁸.

Nell’appendice del libro, che analizza il sistema emotivo degli utku, Briggs specifica (nel paragrafo dedicato a *Humor*)⁵⁹:

55. Cfr. Robinson M.F. (1990).

56. Nussbaum M.C. (2004): 209; e tutta la parte II (“Compassione”).

57. Briggs J.L. (1970).

58. Briggs J.L. (1970): 154.

59. Briggs J.L. (1970): 340.

[...] amusement (*tiphi*) can be a reaction to experiences defined as happy or pleasant (*quvia*). Once Amaaqtuq [la figlia di Pala, un parente di Inuttiaq, diciassettenne] laughed as she listened to her favorite opera tape (the one that “made one feel like crying”). She explained: “I feel *tiphi* because the music makes me happy (*quvia*)”.

Indi, nel paragrafo su *Happiness* aggiunge⁶⁰:

The last emotion to be considered in this complex of highly valued feelings is happiness (*quvia*). [...] Enjoyable experiences as diverse as listening to music, dancing, playing, fishing, chasing lemmings or stoning ptarmigans, traveling (under good conditions), visiting with pleasant company or being with a loved person, being physically warm, and eating are all described as “making one feel happy (*quvianaqtuq*)”. It is interesting that in one instance happy (*quvia*) feelings were expressed, smilingly, as a “wish to cry”. The reference was to a tape of opera music that I sometimes played. Inuttiaq and Amaaqtuq enjoyed the tape very much and requested it often: “Play the music that makes one want to cry”. Ordinarily, crying is defined as angry (*qiquq*) behavior⁶¹.

Fin qui Briggs, che sugli utku e il melodramma non annota altro. Ora, Nussbaum la parafrasa in questi termini⁶²:

Jean Briggs ha scoperto che l’opera italiana forniva un utile terreno comune tra i concetti di emozione occidentali e quelli degli utku. Dato che gli utku in generale, e Inuttiaq in particolare, erano grandi amanti di Verdi e Puccini, brani delle opere potevano essere usati per discutere di particolari emozioni. La preferita di Inuttiaq era *Il trovatore*, che egli definiva “la musica che fa venir voglia di piangere”. Il mondo [...] della mitica Spagna italianizzata di Verdi è, com’è ovvio, enormemente lontano [...] dalla semplice vita dei cacciatori utku. Ma, su un altro piano, il dolore per la perdita della madre e pensieri di vendetta contro quelli che le hanno fatto del male non sono, in fondo, estranei a nessuna società.

La parafrasi è tendenziosa⁶³. Non solo, se ho letto bene Briggs – il libro non ha indice dei nomi –, Puccini non è menzionato affatto (mentre poche pagine prima Nussbaum stessa cita *La bohème*): in nessun punto Briggs dichiara che il nastro del *Trovatore* le è stato utile per intavolare una mediazione, un dialogo ragionato tra il sistema emotivo degli utku e il suo. Sembra inoltre chiaro che Inuttiaq *non* conoscesse *Il trovatore* prima che lei arrivasse al polo: Gjoa Haven *non* era un’enclave di melomani. Briggs non dice neppure se i suoi ospiti utku fossero al corrente del soggetto dell’opera che ascoltavano piangendo dal piacere, né se lei avesse loro narrato e “tradotto” l’aggrovigliata trama di García Gutiérrez e Cammarano: impresa non del tutto facile. Che a far piangere Inuttiaq fosse proprio la storia raccapricciante di Azucena, dilaniata tra amor materno e amor filiale, è insomma

60. Briggs J.L. (1970): 327 sg.

61. Si noti che dal sistema emozionale degli utku sono tassativamente escluse la collera e la rabbia (come dice il titolo stesso del libro di Briggs). Non occorre ricordare qui che il problema del “piacere” suscitato da soggetti artistici e teatrali dolorosi o terrificanti è vecchio come il mondo (cfr. Nussbaum M.C. (2004): 420-423 *et passim*; Gozza P. (2004): 249-251).

62. Nussbaum M.C. (2004): 213.

63. E per sovrammercato contraddice la tesi di Nussbaum medesima riportata qui a p. 111 (in corrispondenza di nota 43).

un'illazione, un corto circuito dettato a Martha Nussbaum dal *wishful thinking* (l'autrice dichiara in più punti d'aver scritto il suo bel libro sulle emozioni anche per elaborare un grave lutto personale, giustappunto la morte della madre). Può darsi benissimo che Inuttiaq piangesse perché s'immedesimava in Manrico («Ha quest'infame l'amor venduto...»), o perché commiserava Leonora («Prima che d'altri vivere...»), o il Conte di Luna – o magari nessuno di loro, e subiva invece il fascino di quel certo tipo di emissione vocale, o dell'impasto canoro-orchestrato, o dell'impulso ritmico-metrico, o dell'imperiosa quadratura delle melodie, e via dicendo. Non abbiamo controprove: le cose sarebbero andate diversamente se incamminandosi verso il polo Briggs avesse messo in valigia *La traviata* o *Un ballo in maschera*? oppure *Il barbiere di Siviglia* o *Gianni Schicchi*?

Ho voluto riferire gli scarni dati ricavabili dal libro di Briggs e metterli a raffronto con l'uso un po' troppo accomodante che ne ha fatto Nussbaum, perché il caso mi pare istruttivo per il nostro assunto. Se da un lato non dobbiamo mai scordare che qualsiasi manifestazione emozionale, per quanto storicamente e culturalmente connotata, ha pur sempre un'instirpabile radice biologica, e dunque una portata potenzialmente universale, dall'altro occorre schivare l'eccesso inverso ed opposto di attribuire qualità *ipso facto* universali all'espressione artisticamente formalizzata delle emozioni, ossia al portato di un'elaborazione tecnica essa sì profondamente incardinata in una vicenda storica e culturale. Donde la necessità – e la remuneratività – di una mediazione didattica che conduca i discenti a ragionare, in termini storicamente avvertiti, sulla forma musicale come scuola dei sentimenti.

Bibliografia

- Asaf'ev B.V. (1947), *Muzykal'naja forma kak process*, II: *Intonacija*, Moskva: trad. ted., B. Assafjew, *Die musikalische Form al Prozeß*, a cura di D. Lehmann ed E. Lippold, Neue Musik, Berlin, 1976.
- Asaf'ev B.V. (1967), "O tvorčestve D. Šostakoviča i ego opere 'Ledi Makbet Mcenskogo uezda'", nel suo *Kritičeskie stat'i, očerki i recenzii*, Muzyka, Moskva-Leningrad.
- Beghelli M. (2000), "Erotismo canoro", *Il Saggiatore musicale*, VII: 123-136.
- Benzi E. (2005), *Le forme dell'aria. Metrica, retorica e logica in Metastasio*, Pacini Fazzi, Lucca.
- Bianconi L. (1974), "Storia dell'opera e storia d'Italia", *Rivista italiana di Musicologia*, IX: 3-17.
- Bianconi L. (1985), "Perché la storia dell'opera italiana?", *Musica/Realtà*, VI, n. 17: 29-48.
- Bianconi L. (1993), *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Il Mulino, Bologna.
- Bianconi L. (2003), "Risposta a Giuliano Procacci", in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale Parma-New York-New Haven 2001*, a cura di F. Della Seta e altri, Olschki, Firenze: 205-216.
- Bianconi L. (2005), "Parola, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo", *Il Saggiatore musicale*, XII: 35-76.

- Bianconi L. e Walker Th. (1984), "Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Italian Opera", *Early Music History*, IV: 209-296 (trad. it. delle pp. 215-243, "Forme di produzione del teatro d'opera italiano nel Seicento", in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di C. Annibaldi, Il Mulino, Bologna, 1993: 221-252).
- Briggs J.L. (1970), *Never in Anger: Portrait of an Eskimo Family*, Harvard University Press, Cambridge, Ma.
- Brown M.H. (1974), "The Soviet Russian Concepts of 'Intonazia' and 'Musical Imagery'", *Musical Quarterly*, LX: 557-567.
- Buckler J.A. (2000), *The Literary Lorgnette: Attending Opera in Imperial Russia*, Stanford University Press, Stanford.
- Burke P. (2005), "Is There a Cultural History of the Emotions?", in *Representing Emotions: New Connections in the Histories of Art, Music and Medicine*, a cura di P. Gouk e H. Hills, Ashgate, Aldershot: 35-47.
- Cambi F. (1996), *Mente e affetti nell'educazione contemporanea*, Armando, Roma.
- Cano C. (2002), *La musica nel cinema. Musica, immagine, racconto*, Gremese, Roma.
- Caplin W.E. (1998), *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, Oxford University Press, New York-Oxford.
- Cartesio (R. Descartes) (1986), *Le passioni dell'anima. Lettere sulla morale. Colloquio con Burman*, a cura di E. Garin, Laterza, Roma-Bari.
- Cecchi E. (1969), *Aiuola di Francia*, Il Saggiatore, Milano.
- Chentova S. (1975), *Molodye gody Šostakoviča*, kn. 1, Sovetskij Kompozitor, Leningrad.
- Dahlhaus C. (2005), *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, Torino («Storia della musica», 9).
- d'Amico F. (1966/67), "I vent'anni di Sciostakovic", programma di sala del *Naso*, Teatro dell'Opera, Roma.
- d'Amico F. (2000), *Tutte le cronache musicali. «L'Espresso» 1967-1989*, a cura di L. Bellingardi, Bulzoni, Roma.
- Della Seta F. (1993), *Italia e Francia nell'Ottocento*, EDT, Torino.
- Di Benedetto R. (1988), "Poetiche e polemiche", in *Storia dell'opera italiana*, VI, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, EDT, Torino: 3-76.
- Eggebrecht H.H. (1979), "Zur Methode der musikalischen Analyse" (1972) e "Musikalische Analyse im Unterricht" (1979), nel suo *Sinn und Gehalt. Aufsätze zur musikalischen Analyse*, Heinrichshofen, Wilhelmshaven: 7-42 e 264-279 (trad. it. dell'articolo del 1972 in H.H. Eggebrecht, *Il senso della musica. Saggi di estetica e analisi musicali*, Il Mulino, Bologna, 1987: 151-179).
- Ekman P. (1992), "An Argument for Basic Emotions", *Cognition and Emotion*, VI, nn. 3-4 (numero doppio, *Basic Emotions*, a cura di N.L. Stein e K. Oatley): 167-200.
- Ekman P. (1999), "Postfazione. L'espressione delle emozioni è universale? Storia personale del dibattito", in Ch. Darwin, *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, 3ª ed., Bollati Boringhieri, Torino: 393-425 e 479-481; "Afterword: Universality of Emotional Expression? A Personal History of the Dispute", in Ch. Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals, Third Edition*, HarperCollins, London, 1998: 363-393 e 444-448.

- Ekman P. (2003), "Darwin, Deception, and Facial Expression", in *Emotions Inside Out: 130 Years after Darwin's "The Expression of the Emotions in Man and Animals"*, a cura di P. Ekman e altri, *Annals of the New York Academy of Sciences*, n. 1000, dicembre 2003: 205-221.
- Flaubert G. (1857), *Madame Bovary*, nelle sue *Œuvres*, a cura di A. Thibaudet e R. Dumesnil, I, NRF, Paris, 1946 («Pléiade», 36): 325-645.
- Geertz C. (1998), "Il 'gioco profondo': note sul combattimento di galli a Bali", nel suo *Interpretazione di culture*, Il Mulino, Bologna, 1998: 383-436; *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*, Fontana, London, 1973.
- Giaquinta R. (2008), "Viaggio da Pietroburgo a Napoli. Eduardo De Filippo rilegge Gogol' attraverso Šostakovič", in *Dmitrij Šostakovič tra musica, letteratura e cinema*, a cura di R. Giaquinta, Olschki, Firenze: 161-198.
- Gojowy D. (1980), *Neue sowjetische Musik der 20er Jahre*, Laaber, Laaber.
- Gozza P. (2004), "Platone e Aristotele nel Rinascimento: la psicologia della musica in Ficino e Giacomini", *Il Saggiatore musicale*, XI: 233-252.
- Gronda G. (1984), "Da Cartesio a Metastasio", nel suo *Le passioni della ragione. Studi sul Settecento*, Pacini, Pisa: 11-52.
- Handschin J. (1948), *Musikgeschichte im Überblick*, Räder, Luzern.
- Huebner S. (1992), "Lyric Form in 'Ottocento' Opera", *Journal of the Royal Musical Association*, CXVII: 123-147.
- Jervis G. (2005), *Contro il relativismo*, Laterza, Roma-Bari.
- Jervis G. (2007), *Pensare dritto, pensare storto. Introduzione alle illusioni sociali*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Johnson-Laird Ph. N. e Oatley K. (1990), "Il significato delle emozioni: una teoria cognitiva e un'analisi semantica", in *Psicologia delle emozioni*, a cura di V. D'Urso e R. Trentin, Il Mulino, Bologna, 2ª ed.: 119-158.
- Kerman J. (1982), "Lyric Form and Flexibility in 'Simon Boccanegra'", *Studi verdiani*, I: 47-62.
- Kivy P. (1988), *Osmin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama, and Text*, Princeton University Press, Princeton.
- Kivy P. (2007), "Handel's Operas: The Form of Feeling and the Problem of Appreciation", in *Georg Friedrich Händel e il dramma per musica*, a cura di L. Bianconi e G. La Face, Olschki, Firenze (*Chigiana*, XLVI).
- Kröplin E. (1985), *Frühe sowjetische Oper. Schostakowitsch. Prokofjew*, Henschel, Berlin.
- Langer S.K. (1965), *Sentimento e forma*, Feltrinelli, Milano; *Feeling and Form: A Theory of Art Developed from Philosophy (in a New Key)*, Scribner, New York, 1953.
- Langer S.K. (1972), *Filosofia in una nuova chiave. Linguaggio, mito, arte*, Armando, Roma; *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*, New American Library, New York, 1942.
- Lindenberger H. (1987), *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna.
- Lippmann F. (1981), "Vincenzo Bellini e l'opera seria del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia", in M.R. Adamo e F. Lippmann, *Vincenzo Bellini*, ERI, Torino: 313-555.
- Lombardo C. e Cardaci M. (1998), *Le emozioni. Dalle teorie alle persone*, Carocci, Roma.
- Marri F. (1974-1988), "Muratori, la musica e il melodramma negli anni milanesi (1695-1700)", *Muratoriana*, 16, Aedes Muratoriana, Modena: 19-124.

- Martello P.I. (1715), *Della tragedia antica e moderna*, nei suoi *Scritti critici e satirici*, a cura di H.S. Noce, Laterza, Bari, 1963: 187-316.
- McQuere G.D. (1983), "Boris Asafiev and *Musical Form as a Process*", in *Russian Theoretical Thought in Music*, a cura di G.D. McQuere, UMI Research Press, Ann Arbor, Mi.: 217-252.
- Mellace R. (2004), *Johann Adolf Hasse*, L'Epos, Palermo.
- Metastasio P. (1947), *Tutte le opere*, II, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano.
- Mila M. (1984), "L'opera come forma popolare della comunicazione artistica" (1967), nel suo *I costumi della Traviata*, Studio Tesi, Pordenone: 135-151.
- Moreen R.A. (1975), *Integration of Text Forms and Musical Forms in Verdi's Early Operas*, UMI, Ann Arbor.
- Neef S. (1985a), *Handbuch der russischen und sowjetischen Oper*, Henschel, Berlin.
- Neef S. (1985b), "Von der Ungleichheit des Ähnlichen. 'Wozzeck' von Alban Berg und 'Die Nase' von Dmitri Schostakowitsch", *Musik und Gesellschaft*, XXXV: 85-89.
- Nussbaum M.C. (2004), *L'intelligenza delle emozioni*, Il Mulino, Bologna; *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Oatley K. (2007), *Breve storia delle emozioni*, Il Mulino, Bologna; *Emotions: A Brief History*, Blackwell, Oxford, 2004.
- Pagannone G. (1996), "Mobilità strutturale della *lyric form*. Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento", *Analisi*, VII, n. 20: 2-17.
- Poizat M. (1986), *L'opéra, ou Le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Métailié, Paris.
- Powers H.S. (1987), "'La solita forma' and 'The Uses of Convention'", *Acta Musicologica*, LIX, 1987: 65-90 (trad. it. in *Estetica e drammaturgia della "Traviata"*. *Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di E. Ferrari, CUEM, Milano, 2001: 11-66).
- Pulcini F. (1988), *Šostakovič*, EDT, Torino.
- Raimondi E. (1967), "Il teatro allo specchio", nel suo *Il concerto interrotto*, Pacini, Pisa, 1979: 23-44.
- Reddy W.M. (2001), *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Robinson M.F. (1990), "The Da Capo Aria Seria as Symbol of Rationality", in *La musica come linguaggio universale. Genesi e storia di un'idea*, a cura di R. Pozzi, Olschki, Firenze: 51-63.
- Rosselli J. (1985), *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*, EDT, Torino; *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.
- Rosselli J. (1993), *Il cantante d'opera. Storia di una professione (1600-1990)*, Il Mulino, Bologna; *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Rothstein W. (1989), *Phrase Rhythm in Tonal Music*, Schirmer Books, New York.
- Schönberg A. (1969), *Elementi di composizione musicale*, Suvini Zerboni, Milano; *Fundamentals of Musical Composition*, Faber and Faber, London, 1967.

- Scruton R. (1997), *The Aesthetics of Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Segal N.L., Weisfeld G.E. e Weisfeld C.C. (1997), *Uniting Psychology and Biology: Integrative Perspectives on Human Development*, American Psychological Association, Washington, D.C.
- Senici E. (2004), "Words and Music", in *Cambridge Companion to Verdi*, a cura di S.L. Balthazar, Cambridge University Press, Cambridge: 88-110 e 297-289.
- Smart M.A. (1992), "The Silencing of Lucia", *Cambridge Opera Journal*, IV: 119-141.
- Stendhal, *La duchesse de Palliano* (1838), in *Romans et nouvelles*, II, a cura di H. Martineau, Gallimard, Paris, 1952 («Pléiade», 13): 710-732.
- Strohm R. (2002), "'Costanza e Fortezza': Investigation of the Baroque Ideology", in *I Bibiena. Una famiglia in scena: da Bologna all'Europa*, a cura di D. Galligani, Alinea, Firenze: 75-91.
- Surian E. (2005), *Manuale di storia della musica*, II, Rugginenti, Milano, 4^a ed.
- Thorlby A. (1956), *Gustave Flaubert and the Art of Realism*, London, Bowes & Bowes.
- Vicario G.B. (2005), *Il tempo. Saggio di psicologia sperimentale*, Il Mulino, Bologna.
- Wagner B. (2003), *Dmitri Schostakowitschs Oper "Die Nase". Zur Problematik der Kategorie des Grotesken in der Musik*, Lang, Frankfurt a.M.