

IL SAGGIATORE MUSICALE

Anno XI, 2004, n. 2



Leo S. Olschki
Firenze

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia
fondata da Lorenzo Bianconi, Renato Di Benedetto, F. Alberto Gallo,
Roberto Leydi e Antonio Serravezza

COMITATO DIRETTIVO

Loris Azzaroni (Bologna), Lorenzo Bianconi (Bologna),
Gianmario Borio (Cremona), Giulio Cattin (Padova), Francesco Degrada †,
Fabrizio Della Seta (Cremona; responsabile per le recensioni), Paolo Fabbri (Ferrara),
Paolo Gallarati (Torino), F. Alberto Gallo (Bologna), Maurizio Giani (Bologna),
Paolo Gozza (Bologna), Adriana Guarnieri Corazzol (Venezia), Giorgio Pestelli (Torino),
Raffaele Pozzi (Roma), Alessandro Roccatagliati (Ferrara),
Cesarino Ruini (Bologna), Nico Staiti (Bologna)

DIRETTORE

Giuseppina La Face Bianconi (Bologna)

CONSULENTI

Andrew Barker (Birmingham), Margaret Bent (Oxford),
Bonnie J. Blackburn (Oxford), Enrique Cámara (Valladolid),
Juan José Carreras (Saragozza), Irène Deliège (Liegi),
Michel Huglo (College Park), Jin Jingyan (Pechino), Joseph Kerman (Berkeley),
Lewis Lockwood (Cambridge, Mass.), Ulrich Mosch (Basilea),
Harold Powers (Princeton), Tilman Seebass (Innsbruck),
Wilhelm Seidel (Lipsia), Richard Taruskin (Berkeley), Gilles de Van (Parigi)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Marco Beghelli (Pesaro), Andrea Dell'Antonio (Austin; *abstracts* inglesi),
Gioia Filocamo (Terni), Saverio Lamacchia (Bologna),
Cecilia Luzzi (Arezzo), Giorgio Pagannone (Aosta),
Elisabetta Pasquini (Bologna; redattore capo), Paolo Russo (Parma),
Gabriella Sartini (Bologna; schede critiche)

Hanno collaborato alla redazione

Gregorio Bevilacqua, Barbara Cipollone, Francesco Scognamiglio
e Maria Semi (Bologna)

Gli articoli inviati al «Saggiatore musicale», o da esso richiesti, vengono sottoposti all'esame di membri del comitato direttivo e consulenti esterni: i pareri vengono integralmente comunicati per iscritto agli autori. I dattiloscritti, in lingua francese, inglese, italiana, spagnola o tedesca, vanno inoltrati alla Redazione in quattro copie accompagnate da un *abstract* (25-35 righe) e preferibilmente anche dal floppy disk; non vengono restituiti. Sarà data la preferenza agli articoli che non eccedono le 25 pagine a stampa (circa 70000 battute, circa 11600 parole in inglese).

IL SAGGIATORE MUSICALE

Rivista semestrale di musicologia

Anno XI, 2004, n. 2

ARTICOLI

- PAOLO GOZZA, *Platone e Aristotele nel Rinascimento: la psicologia della musica di Ficino e Giacomini* » 233
- JOHN WHENHAM, *Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice* » 253
- ANGELA CARONE, *Storia di un tema, tema della storia: una prospettiva narrativa sulla "Kinderszenen"* » 303

INTERVENTI

- MARCELLO SORCE KELLER, *Gilgamesh, la "illegal harmony" di Cage, la "vendetta di Mussolini" e varie altre cose* » 329
- LORENZO BIANCONI - ANGELO POMPILIO - GIORGIO PAGANNONE, *RADAMES: prototipo d'un repertorio e archivio digitale per il melodramma* » 345
- Musicologia storica e musica di consumo: completamento della tavola rotonda* » 395

RECENSIONI

M. VANSCHEEUWIJCK, *The Cappella musicale of San Petronio in Bologna under Giovanni Paolo Colonna* (R. R. Holzer), p. 409 – H.-J. WAGNER, *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo* (M. Zicari), p. 421 – K. BAILEY, *Composing with Tones* (M. Mastropasqua), p. 426.

SCHEDE CRITICHE

- P. Moro, M. Holler, D. Fabris, A. Kaira, G. Biancorosso, L. Galliano e N. Scaldaferrì su G. A. TERZI (p. 433), J. HERCZOG (p. 434), A. DI PROFIO (p. 436), J. A. BUCKLER (p. 440), P. Pasolini e N. Rota (p. 443), P. BURT (p. 445), e A. RICCI e R. TUCCI (p. 448).
- NOTIZIE SUI COLLABORATORI » 451
- LIBRI RICEVUTI » 453
- BOLLETTINO DELL'ASSOCIAZIONE CULTURALE «IL SAGGIATORE MUSICALE» . . . » 457

La redazione di questo numero è stata chiusa il 31 marzo 2005

Redazione

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Via Barberia 4 - 40123 Bologna - Tel. 0512092000 - Fax 0512092001
E-mail: saggmus@muspe.unibo.it

Amministrazione

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI
Viuzzo del Pozzetto (Viale Europa) - 50126 Firenze - c.c.p. n. 12707501
Tel. 0556530684 (quattro linee) - Fax 0556530214
E-mail: periodici@olschki.it

Abbonamento 2004: Italia € 47,00 (Esteri € 65,00)
Abbonamento 2005: Italia € 50,00 (Esteri € 72,00)

(segue in 3^a di coperta)

RADAMES: PROTOTIPO D'UN REPERTORIO E ARCHIVIO DIGITALE PER IL MELODRAMMA

LORENZO BIANCONI

Bologna

Radamès, all'inizio dell'*Aida*, concepisce un sogno di gloria e d'amore. Anche il nostro RADAMES – l'acronimo sta per "Repertoriatura e Archiviazione di Documenti Attinenti al Melodramma E allo Spettacolo" – è l'espressione d'un desiderio, sognato ad occhi aperti da chi, come lo storico del teatro d'opera (e in genere dello spettacolo dal vivo), sempre s'interroga su come conservare e far fruttare il patrimonio, così labile, della *memoria* che gli spettacoli lasciano di sé. Il contesto propizio a tale sogno lo offrono oggi le prospettive aperte dalle tecnologie informatiche multimediali nelle loro applicazioni ai beni culturali, e in particolare dalla possibilità, inaudita, di convogliare su un unico mezzo – lo schermo di un PC – la documentazione del melodramma in tutta la sua costitutiva, intrinseca multiformità: documenti verbali e musicali, sonori e visivi, fissi e in movimento.

Se il mandato intellettuale dello storico è *in primis* di conservare e tramandare la memoria del passato; se a tal fine egli deve assicurare la conoscenza dei documenti, la ricostruzione degli eventi e la comprensione degli uni e degli altri; se in più, nel caso delle arti, tale mandato investe eventi e documenti dotati d'una dimensione estetica che dal passato li proietta nel presente: ebbene, l'innovazione

Il prototipo di RADAMES è stato concepito, realizzato e testato nell'ambito di un progetto pluriennale di ricerca (2001-2003) finanziato dall'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna nel Dipartimento di Musica e Spettacolo, con l'attiva partecipazione del Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali (sede di Ravenna). Il progetto, elaborato da Lorenzo Bianconi e Angelo Pompilio, non si sarebbe potuto concepire né tanto meno attuare senza il continuato contributo di Fabio Regazzi, determinante sotto il profilo tecnologico. Tra i molti collaboratori di RADAMES desideriamo ricordare qui almeno Nunzio Salemi, deceduto repentinamente all'età di 38 anni nell'estate 2004: è suo il *design* del sito internet dimostrativo (<http://radames.muspe.unibo.it>).

Nelle pagine seguenti il lettore trova, opportunamente ampliata, la presentazione del progetto RADAMES fatta da Lorenzo Bianconi, Angelo Pompilio e Giorgio Pagannone nel VII Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, 22 novembre 2003; cfr. questa rivista, X, 2003, pp. 444-446).

tecnologica consente ora allo storico del melodramma – ed è la prima volta che accade – d'offrire un accesso *coordinato* a una documentazione che, per la sua irriducibile eterogeneità, si manifesta in forme diverse ed è dispersa in sedi diverse. Diventa così possibile sia potenziare l'efficacia del lavoro storico sia fertilizzare, nella trasmissione del sapere, la coscienza estetica del fenomeno.

Lo storico dell'opera, se vuol far bene il suo mestiere, per ogni melodramma che studia deve ricorrere ad una quasi ingovernabile moltitudine di testimonianze: scenari e libretti, schizzi e abbozzi, spartiti e partiture, carteggi e conteggi, locandine e manifesti, programmi di sala e critiche di giornale, bozzetti e figurini, foto di scena e riprese video, incisioni e registrazioni, e ciò sia per la *première* sia, potenzialmente, per ogni allestimento successivo; gli ci vogliono davvero i «cinque tavoli» che Robert Louis Stevenson considerava indispensabili per il romanziere, e in più un ingegno combinatorio e una facoltà immaginativa fuor del comune se, una volta racimolata a destra e a manca la documentazione necessaria nonché la letteratura critica anteriore, punta a ricreare per sé e per i suoi lettori o i suoi discendenti la totalità e la complessità dell'esperienza artistica del melodramma e della sua ricezione. RADAMES è appunto il prototipo sperimentale d'un sistema coordinato di *conservazione* dei documenti operistici e di *accesso* ad essi.

Il progetto – lo illustra Angelo Pompilio nelle pagine seguenti – è ambizioso, e la sua compiuta realizzazione è decisamente fuori dalla portata d'un *pool* d'istituti universitari (due nel nostro caso). Ma sappiamo che il compito primario della ricerca universitaria non sta nell'erigere istituzioni quanto nell'escogitare innovazioni e sperimentare metodi. Del resto, per quanto sgomentevole, l'intento implicito in RADAMES – l'idea che si possa costituire *un* repertorio-archivio unificato della documentazione sul melodramma, da rendere accessibile agli studiosi e agli appassionati – non è poi così irrealistico, posto che il genere 'opera in musica' si concreta in un *corpus* di testi drammatici ampio e composito ma *non* illimitato, al quale corrisponde una moltitudine di realizzazioni esecutive essa sì tendenzialmente illimitata: un repertorio chiuso, dunque, ed un archivio sempre aperto ad accrescimenti ulteriori. Si applica infatti al teatro d'opera quel ch'è stato osservato per la tragedia ateniese, per la *comedia* spagnola nel *siglo de oro*, per il teatro elisabettiano o la *tragédie classique*, per il dramma borghese o per il *nō* e il *kabuki*: certi generi teatrali, che magari esistono da secoli e continuano per secoli, ad un certo punto della loro traiettoria danno luogo ad una fioritura rigogliosissima, sull'arco di tre o quattro generazioni suppergiù; e proprio in quella fioritura si fissa un repertorio esemplare, un canone di testi memorabilissimi destinato a fissarsi nell'immaginario, a perdurare nel tempo, ad essere replicato fin che non cessi il quadro istituzionale che ne assicura la conservazione, fin che non venga meno il fabbisogno sentimentale che ne giustifica la ripetuta riproduzione. Ora, l'arco che va da Mozart a Puccini, da Händel a Britten, non è incommensurabile con quello che va da Eschilo ad Euripide, da Lope a Calderón, da Ichikawa Danjūrō a Kawatake Motuami: per quante opere nuove ci si sforzi tuttora di produrre, e per quante gustose anticaglie si ripeschino dai fondali della storia dell'opera, non v'è chi non veda che il

melodramma costituisce appunto un repertorio sostanzialmente “chiuso”. Un museo, come si suol dire con una metafora che disgusta gli sciocchi e alletta i saggi:¹ i quali volentieri godono della frequente ripresa di testi drammatici noti ma non per questo esausti, via via rigenerati in testi-spettacolo che sono, loro sì, per definizione sempre nuovi. Il sistema elaborato per RADAMES si fonda appunto su questa articolazione: c'è da un lato un *repertorio stabile* di testi più o meno illustri, dall'altro un *archivio aperto* di documenti ad essi riconducibili; il repertorio fornisce la necessaria griglia di riferimento per chi nell'archivio vorrà raccogliere e ordinare i documenti, innumerevoli oltre che difformi.

RADAMES risponde ad una sfida posta dal materiale stesso. È la sfida della *multimedialità*, coesistente al melodramma, “testo” complesso che nasce dal concorso di molti testi parziali: molti di essi sono appunto testi non verbali (musicali, visivi, sonori, gestuali), perciò decisamente più difficili e problematici da archiviare, ordinare, catalogare, decodificare. Se le risorse digitali consentono ora di “scaricare” su un solo strumento documenti eterogenei, non per questo il raccordo tra ciascun punto del libretto e tutti i punti ad esso corrispondenti nelle partiture, nelle registrazioni audio e video e nel corredo d'immagini visive (scene, costumi, ecc.) può essere attuato mediante procedimenti di lemmatizzazione analoghi a quelli ormai collaudati per le concordanze informatizzate dei testi letterari. Il coordinamento tra i diversi testi presuppone un'operazione preliminare, di carattere eminentemente intellettuale, che la macchina, per quanto sofisticata, non potrà mai espletare automaticamente. Questa operazione necessaria al buon coordinamento consiste nella *segmentazione* del testo di riferimento; e questa segmentazione troverà opportuna evidenziazione nei capoversi verbali dei segmenti di testo individuati (si veda l'esempio fornito nella Tabella 3, p. 394). È l'operazione, assai sottile e delicata, che Giorgio Pagannone argomenta partitamente nelle prossime pagine sulla scorta di un'opera campione, l'*Otello* di Boito e Verdi.²

Una segmentazione ragionata e ragionevole dei testi melodrammatici contemplati nel repertorio di RADAMES deve dar conto di tutti i fattori che entrano in ballo – parola azione musica – ma deve anche fondarsi su un sufficiente consenso critico: implica cioè una competenza analitica al tempo stesso agguerrita e discreta, penetrante ma non invadente, se mira ad essere condivisa dagli addetti ai lavori e accessibile per gli utenti. Solo attraverso una segmentazione siffatta – una rappresentazione formalizzata e standardizzata della “mappa mentale” dell'opera, agganciata appunto ai capoversi corrispondenti – si possono attivare nel sistema meccanismi

¹ «I musei ci vogliono. E forse la musica lirica ha avuto questa sorte»: così Fedele d'Amico in un'intervista apparsa sul «Giornale della Musica» nel dicembre 1989, qualche mese prima della sua morte.

² Sui problemi della segmentazione del testo operistico ho svolto, con la collaborazione di Angelo Pompilio, un seminario nel Dottorato di ricerca in Musicologia e Beni musicali dell'Università di Bologna (anno accademico 2001/02). Le tecniche di segmentazione sono state sperimentate su opere così diverse come *Il Giasone*, *Le Prophète*, *Die Walküre*, *Manon*, *Bohème*, *Elektra* e *Peter Grimes*.

di raccordo automatico per coordinare direttamente, segmento per segmento, ogni testimone con ciascun altro testimone contenuto nell'archivio. Questa rappresentazione formalizzata e standardizzata di ciascun melodramma deve rispondere ad alcuni requisiti. In primo luogo, deve tenere conto delle varie tipologie operistiche: altro è segmentare un dramma per musica metastasiano, altro un'opera buffa mozartiana, un melodramma romantico italiano, un Musikdrama wagneriano oppure il *Wozzeck*; l'arsenale delle forme poetiche, musicali e drammatiche dei vari tipi è diversissimo, e da questa diversità la segmentazione non può certo prescindere. In secondo luogo, dev'essere flessibile quanto basta per dar conto delle varianti riconosciute di molti testi melodrammatici: opere travagliate come *Orfeo ed Euridice* e *Don Giovanni*, *Don Carlos* e *Boris Godunov*, e molt'altre ancora, presentano due o più versioni differenti, tutte autentiche ed autorizzate, che andranno trattate come entità distinte; ma queste dovranno a loro volta essere coordinate a vicenda, se all'utente del sistema si vuole offrire un buon orientamento non solo *dentro* la singola versione bensì, com'è giusto, anche *tra* le versioni. In terzo luogo, la flessibilità deve adeguarsi alla malleabilità che caratterizza il melodramma all'atto della sua esecuzione in teatro: nessun testo operistico, anche il più consacrato (poniamo *Tristan und Isolde*), è al riparo da tagli e manomissioni, e l'archivio di RADAMES *ipso facto* li documenterà; dunque la segmentazione standard deve potersi reggere anche di fronte alle lacune e alle licenze delle singole esecuzioni.

In linea di principio, il testo di riferimento da cui conviene partire nel segmentare il "testo" operistico sarà il libretto, che ha il doppio vantaggio d'essere un discorso verbale, dunque facile da scandire, e d'essere il testo ufficiale del melodramma, da sempre destinato ad andar per mano ai fruitori dell'opera – gli spettatori –, ai quali sono invece preclusi testi più "tecnici" come la partitura (rivolta ai musicisti) o le note di regia (rivolte ai *metteurs en scène*). La librettologia degli ultimi decenni ha fatto grandi passi avanti nel rivalutare un genere letterario spesso vituperato; e soprattutto i musicologi nel lavorare sui libretti hanno messo in luce il nesso funzionale che lega le strutture formali del libretto alle strutture formali della composizione operistica.³ Ora, più li si legge e rilegge d'avvicino, più i libretti originali rivelano particolari eloquenti, trascurati anche dagli editori più coscienti eppure sintomatici delle funzioni del testo e delle intenzioni degli autori, e utili ai fini della segmentazione: penso per esempio a certi segni grafici minimi, come la semplice riga orizzontale che nel libretto della *Favola d'Orfeo* d'Alessandro Striggio (Mantova, Francesco Osanna, 1607) sommessamente isola ciascuno dei cinque cori a fine atto dal dialogo che precede;⁴ o come il fregio tipografico che, in assenza

³ Oltre che agli ottimi lavori di Paolo Fabbri (ivi compresa l'antologia *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, da lui curata con la filologa Giovanna Gronda, Milano, Mondadori, 1997), per l'opera italiana basterà rinviare il lettore di questa rivista alla recensione di Alessandro Roccatagliati sul *Repertorio metrico verdiano* di Rita Garlato (X, 2003, pp. 159-176) e agli studi ivi citati.

⁴ La riga orizzontale compare alle pp. 8, 16, 22, 29 e 35 dell'edizione posseduta dalla Biblio-

d'una articolazione in scene, nel *Falstaff* di Boito compare ogniqualvolta muti la tessitura metrica, dai doppi settenari di Falstaff ai senari delle comari agli ottonari dei comparai ai quinari degli innamorati. Segni che, se nella partitura non hanno riscontro grafico, lo trovano però nella struttura musicale.

Ai fini della segmentazione non sono meno importanti i fattori teatrali, anche se librettologi e musicologi, abituati ad affaticarsi sulle carte, tendono a sottovalutarli. In una forma come il dramma per musica del primo Settecento, per dire, la segmentazione in recitativi ed arie è fin troppo ovvia e facile: ma i sessanta e passa segmenti risultanti dallo smembramento d'un dramma che presenti una trentina d'arie non ne forniscono certo una rappresentazione plausibile né una mappa mentale utile per poterlo esplorare a ragion veduta. Solo se teniamo conto delle "mutazioni sceniche", ossia dei cambi di scena che col loro incisivo impatto ottico scandiscono il decorso di ciascun atto suddividendolo in altrettante "sequenze" – il termine è desunto dal gergo cinematografico ma è del tutto pertinente nel contesto –, otterremo un disegno globale del dramma che invece di spezzettarsi nel pulviscolo delle tante arie si organizza in un giuoco incrociato di persistenze visive assicurate dal perdurare del quadro scenico e di evoluzioni sentimentali via via prodotte dal procedere del dialogo e del canto.⁵ Se ne ricava peraltro quest'insegnamento supplementare: se è generalmente vero che una segmentazione efficace si articola su più livelli, può ben darsi che i parametri della segmentazione mutino da un livello all'altro; nel caso del dramma per musica, uno dei livelli – quello delle arie e dei recitativi – ricalca parametri verbali e musicali (cioè le forme della versificazione e della composizione), ma l'altro – quello delle sequenze drammatiche – ricalca per l'appunto un parametro eminentemente teatrale e visivo.

È ovvio infine che una buona segmentazione deve congruire con l'arsenale delle forme musicali che il compositore adopera, ed anzi dovrà metterlo in evidenza. Ora, se in questo campo negli ultimi vent'anni – da Harold Powers in giù – la ricerca sul melodramma italiano dell'Ottocento ha fatto enormi progressi, e non occorre ritornarci sù in questa occasione,⁶ resta ancora molto da fare per tanti altri

teca dell'Archiginnasio di Bologna (16.A.III.34); la diversa edizione posseduta dalla Biblioteca Comunale di Mantova (Arm.17.b.63) presenta invece un fregio a tutta giustezza (pp. 10, 20, 28, 37 e 45): sono due interpretazioni tipografiche diverse ma equivalenti d'un segno d'articolazione del testo drammatico che certo dovette figurare nel manoscritto consegnato al tipografo.

⁵ Cfr. L. BIANCONI, *Le 'mutazioni sceniche' nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-74.

⁶ Il riferimento è all'articolo, meritatamente famoso, di H. POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention", «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90 (trad. it. in *Estetica e drammaturgia della "Traviata". Tre studi sul teatro d'opera di Verdi*, a cura di E. Ferrari, Milano, CUEM, 2001, pp. 11-66), e ai numerosi studi suoi e d'altri autori che ne sono derivati: con promettenti estensioni anche all'opera *fin de siècle*, Puccini in primis (cfr. «L'insolita forma». *Strutture e processi analitici per l'opera italiana nell'epoca di Puccini*, a cura di V. Bernardoni, M. Girardi e A. Groos, «Studi pucciniani», III, 2004). Il tema è peraltro ampiamente illustrato da Paganone nelle pagine seguenti.

generi operistici, soprattutto extra-italiani, e soprattutto per quelli a tessuto continuo (*durchkomponiert*) come il *drame lyrique* o il Musikdrama: generi che, sebbene sembrano opporre una certa refrattarietà all'anatomia formale, sono tanto più bisognosi d'un'analisi che ne disveli le tecniche costruttive recondite e i principii generativi impliciti. Qui più che mai la segmentazione dovrà procedere *mit zarter Empirie*,⁷ andando a ricercare i fattori che di volta in volta assicurano coerenza o contrasto, continuità, discontinuità o ricorrenza vuoi sul terreno dell'invenzione motivica, vuoi su quello degli schemi fraseologici, vuoi su quello del tessuto sonoro complessivo o del dialogo drammatico o delle incidenze sceniche.

Al di là della progettazione di RADAMES, fornire la *rappresentazione sintetica* della forma e dell'articolazione d'un'opera – d'un composto così complesso di fattori artistici disparati – è un'operazione utile ai fini della comprensione critica, della funzione didattica e della trasmissione del sapere. E non è per nulla stupefacente che nell'applicare strumenti informatici ci si veda costretti – accade spesso – a ripensare e a formalizzare più analiticamente certe leggi implicite che si davano per scontate, e che invece gli algoritmi del sistema, insofferenti delle idee vaghe, vogliono veder chiarite in termini inequivoci. Il problema della segmentazione del testo narrativo, che nella teoria letteraria ha messo radici fin dall'epoca dei formalisti russi,⁸ è tanto più in risalto nell'opera in musica, che tale segmentazione la esibisce in bella forma. Il problema investe tanto la dimensione poetica quanto quella estetica. Dal punto di vista del processo creativo, ossia del *modus operandi* degli autori e produttori dello spettacolo, v'è l'evidente esigenza di coordinare e concertare preliminarmente la divisione del lavoro e l'armonizzazione di codici comunicativi differenti, ciascuno dotato delle proprie convenzioni e strutture: a tale necessità librettisti scenografi musicisti sopperiscono appunto operando, in termini espressi o taciti, una segmentazione preventiva del progetto comune (e la circostanza che tutte le competenze siano talora riunite in un sol uomo – caso Wagner – non elimina certo la necessità di una progettazione analitica dell'apporto che ciascun fattore artistico darà a ciascun segmento dell'opera). Dal punto di vista del processo percettivo, ossia del *modus operandi* più o meno inconsapevole e automatico dello spettatore-ascoltatore, è altrettanto indubbio che l'esperienza dello spettacolo si compie per progressiva sommatoria di momenti dotati ciascuno della propria articolazione interna e muniti ciascuno di nessi che lo raccordano a ciò che precede e a ciò che segue dappresso o a distanza; ed è evidente che l'intrinseca, congenita segmentalità del testo si riverbera sulla visione e sull'ascolto, strutturandoli secondo un disegno isomorfo.

Non mi dilungo: Angelo Pompilio illustrerà meglio di me le funzioni di RADAMES, e Giorgio Pagannone le tecniche della buona segmentazione. Aggiungerò solo

⁷ Prendo in prestito la locuzione dalle *Maximen und Reflexionen* di Goethe: «Es gibt eine zarte Empirie, die sich mit dem Gegenstande innigst identisch macht und dadurch zur eigentlichen Theorie wird» (565).

⁸ Cfr. B. TOMAŠEVSKIJ, *Teoria della letteratura* (1928), Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 182-192.

che nell'*Aida* Radamès sconta la gelosia di Amneris, di un'antagonista che per padroneggiarlo si fa forte (ancorché invano) del diritto dinastico e della titolarità regale. Nel nostro RADAMES, Amneris è la questione dei diritti: diritti d'autore, d'esecuzione, di proprietà. Il nome d'Amneris assona ed allittera con *amnesia*: la nostra Amneris, paradossalmente, nel difendere la titolarità regale – diciamo le *royalties* – ostacola, magari senza volerlo, la buona conservazione della memoria. Non basterebbe tutto l'oro del Faraone per sopperire ai costi che comporta la riproduzione e la messa a disposizione di tanti documenti assai spesso sottratti al pubblico dominio. A tali costi si potrebbe far fronte solo attraverso un vasto programma di sponsorizzazione e commercializzazione dei servizi che un sistema come RADAMES può offrire al mondo degli studiosi e degli amatori;⁹ anche se faremo bene a non dimenticare che, col passar degli anni, la quantità di documenti liberamente riproducibili – basti pensare alle incisioni discografiche di cinquant'anni addietro – va aumentando esponenzialmente. Per ora, in ogni caso, RADAMES rimane un sogno: consegnato ad un cervello elettronico, ad un sito *web* consultabile *in loco*, ad un progetto ambizioso – sperabilmente non futile – che però anche solo all'atto d'essere concepito e sperimentato ci ha fatto comprendere meglio com'è fatta l'opera in musica.

ANGELO POMPILIO

Ravenna

RADAMES: un sistema informativo per il teatro d'opera e la documentazione dello spettacolo operistico

1. Presupposti

La natura composita e complessa dello spettacolo operistico produce una documentazione quanto mai ampia e varia. Libretti e partiture (manoscritti o a stampa) sono testimoni parziali del 'testo' dell'opera, creazione artistica realizzata di concerto dal librettista e dal compositore. Bozzetti di scena e scenografie, costumi e figurini, macchine teatrali, attrezzi di scena, disposizioni sceniche, appunti di regia, luci e coreografia sono anch'essi testimoni parziali, ma di un diverso atto creativo collettivo e coordinato: la rappresentazione dell'opera in teatro. Registrazioni audiovisive e foto di scena sono infine testimoni, ancora parziali, dello spettacolo rappresentato. Basta questa rapida rassegna degli oggetti necessari alla rappresentazione di un'opera, o da essa prodotti, per mettere in luce una peculiarità della documentazione dello spettacolo operistico: tali oggetti sono diversi nel tipo e

⁹ Alludo al progetto di storia dell'arte *ARTstor* della Andrew Mellon Foundation, destinato a biblioteche, scuole e università (cfr. «Il Sole 24 Ore», 31 luglio 2005, p. 46).

nel genere, hanno caratteristiche materiali diverse, e sono perlopiù testimoni parziali d'un atto creativo unico sì, ma composito.

Le diverse caratteristiche fisiche degli oggetti materiali pongono difficoltà oggettive alla loro conservazione. Di solito in teatro i costumi, le scene e gli attrezzi di scena sono conservati nei magazzini, disponibili per allestimenti successivi; bozzetti, figurini, foto di scena, manifesti, locandine, programmi di sala, registrazioni audio e video sono conservati in un archivio storico; i contratti e la corrispondenza intercorsa con gli artisti sono custoditi negli archivi amministrativi; la partitura e le parti d'orchestra nell'archivio musicale del teatro o, se presi a noleggio, nell'archivio dell'editore. Per forza di cose, la documentazione dello spettacolo è dunque disseminata in luoghi fisici diversi; il pubblico e gli studiosi non vi hanno sempre facile accesso, e la dispersione non facilita certo la ricostruzione, anche solo ideale, dell'insieme al quale essa fa riferimento: lo spettacolo operistico.

Un altro aspetto intrinsecamente complesso della documentazione dello spettacolo sta nella varietà tipologica dei documenti: testi verbali (libretto, note di sala, recensioni, note di regia), testi musicali (partitura e parti), registrazioni sonore e video, oggetti artistici (bozzetti, figurini, scene, costumi), fotografie. Secondo le norme di buona gestione d'un archivio-biblioteca teatrale il materiale va classificato e collocato per tipologie omogenee, indi catalogato secondo i diversi standard previsti per ciascuna tipologia documentaria: ne consegue che le informazioni catalografiche sui diversi oggetti d'uno stesso spettacolo confluiscono in sistemi informativi diversi, spesso tra loro non comunicanti.

Non soltanto, dunque, i singoli documenti dello spettacolo operistico sono conservati in luoghi fisici diversi, ma anche l'informazione catalografica è distribuita in archivi diversi. Oggettivamente l'accesso ai documenti è difficoltoso, gli strumenti e i metodi tradizionali per il trattamento dei documenti e dell'informazione catalografica si dimostrano poco efficaci e poco funzionali al trattamento della documentazione dello spettacolo, non solo per ragioni pratiche ma anche perché non consentono di collegare in modo organico i diversi documenti conservati, di ricollocare i singoli testimoni parziali nella posizione che essi hanno occupato nella realizzazione dello spettacolo. Se conservare la documentazione dello spettacolo operistico – ossia d'una sintesi magnifica d'ogni forma espressiva dello spettacolo teatrale – significa scomporlo nei diversi elementi che lo costituiscono, gli attuali metodi di trattamento della documentazione non consentono di realizzare il percorso a ritroso, vale a dire ricomporre la documentazione dello spettacolo attribuendo a ciascun testimone il ruolo funzionale occupato all'interno dell'insieme 'spettacolo'.

L'impiego della tecnologia informatica applicata ai beni culturali – e più in generale alla cultura umanistica – ha modificato incisivamente il modo di rappresentare le tradizioni culturali del passato e gli oggetti che le testimoniano. Queste modificazioni sono a loro volta soggette agli sviluppi, vertiginosi, delle potenzialità che la tecnologia informatica viene via via offrendo. La novità più importante di questi ultimi anni è rappresentata dall'affermarsi della tecnologia multimediale, largamente adottata nella produzione e nel consumo culturale d'ogni tipo e gene-

re. La possibilità di convogliare su un unico *medium* – lo schermo d'un PC – “testi” di qualsiasi tipo (verbali, visivi, sonori) per esaminarli analiticamente, per modificarli, per compararli e collegarli con altri ha profondamente modificato il nostro rapporto con i testi e i documenti. In particolare, per lo spettacolo operistico la tecnologia multimediale consente un accesso immediato alla variegata tipologia della documentazione: essa è pertanto uno strumento efficace per la trasmissione e la valorizzazione di questo ricco e delicato patrimonio culturale.

L'informatica applicata ai beni culturali non è, tuttavia, solo un ausilio strumentale per meglio conservare e trasmettere il patrimonio culturale, ma è anche un fattore profondamente innovativo sotto il profilo metodologico. Sollecita riflessioni e discussioni circa la natura e la rappresentazione di testi e documenti, i metodi di rappresentazione e trasmissione della conoscenza, le caratteristiche e le funzioni di biblioteche, archivi e musei. Basterà citare alcuni esempi: nella letteratura biblioteconomica degli ultimi anni si è sviluppata una riflessione approfondita circa la funzione e gli obiettivi delle biblioteche nella società della conoscenza, il ruolo della comunicazione nel gestire la conoscenza e l'apprendimento in biblioteca, la figura del bibliotecario come mediatore di cultura, l'informatizzazione degli archivi e l'integrazione con altre banche-dati culturali, i sistemi bibliotecari integrati, l'opportunità di trasformare i sistemi catalografici dei beni culturali in strumenti di creazione e diffusione di nuova conoscenza.¹⁰

Nel nuovo scenario dischiuso dall'innovazione tecnologica, il centro d'attenzione di biblioteche e archivi si è spostato dalla gestione dell'informazione alla gestione della conoscenza, dall'ordinata conservazione delle collezioni possedute alla fornitura di strumenti e servizi che sappiano rendere accessibili in maniera integrata le risorse informative disponibili, interne ed esterne ad una singola istituzione culturale. I nuovi sistemi informativi si orientano sempre più verso la promozione e la valorizzazione della conoscenza e verso la fruizione del patrimonio culturale, integrando le funzioni dell'informazione e della formazione del cittadino. Attraverso le infrastrutture di rete l'utente può accedere sia alle informazioni bibliografiche sia ai contenuti digitali disponibili e fruire dei servizi informativi ad essi collegati, di natura didattica, professionale e istituzionale.¹¹

L'accesso diretto ai contenuti può sembrare l'esito ovvio e scontato sollecitato dalle nuove tecnologie, ma in realtà comporta un ribaltamento radicale nella rappresentazione dell'informazione bibliografica e documentale. L'accesso diretto al

¹⁰ Non è qui possibile dar conto dell'ampia bibliografia su questi temi. Per il settore biblioteconomico si può consultare utilmente P. G. WESTON, *Il catalogo elettronico. Dalla biblioteca cartacea alla biblioteca digitale*, postfazione di G. Solimine, Roma, Carocci, 2002; per le implicazioni metodologiche ed epistemologiche dei documenti digitali, cfr. S. VITALI, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Milano, Bruno Mondadori, 2004.

¹¹ Con questi obiettivi è stato realizzato il portale Internet Culturale (<http://www.internet-culturale.it/>) promosso dalla Direzione Generale per i Beni librari e gli Istituti culturali (DGBLIC) del Ministero per i Beni e le Attività culturali e realizzato dall'Istituto centrale per il Catalogo unico delle Biblioteche italiane e per le Informazioni bibliografiche (ICCU).

documento digitale sposta automaticamente l'attenzione dell'utente (e del catalogatore) dal contenitore al contenuto, dall'oggetto all'opera, dal prodotto materiale al prodotto dell'ingegno, da un'entità materiale a un'entità immateriale. Cambia non soltanto il punto d'avvio del lavoro del catalogatore – esso è ora l'opera, ossia un'entità immateriale, e non più l'oggetto materiale libro, disco, documento eccetera –, cambia anche la qualità e la funzione dell'informazione da dare all'utente. Non basta più fornire punti d'accesso (autore, titolo, soggetto, ecc.) per reperire un dato oggetto entro una collezione: occorre predisporre strumenti che consentano di consultare un testo completo, di presentare e comprendere il testo consultato, d'individuare gli altri testi e le altre risorse informative pertinenti disponibili.

Il progetto RADAMES è il tentativo di realizzare un sistema informativo omogeneo e distribuito, per trattare l'informazione storica, bibliografica e documentale relativa al teatro d'opera, un patrimonio culturale circoscritto ma complesso, caratterizzato da una documentazione quanto mai ricca e multiforme, oggi fisicamente e intellettualmente dispersa in depositi e in sistemi di documentazione diversi. Mediante l'impiego di metodi e tecnologie informatiche, RADAMES ha elaborato modelli concettuali di rappresentazione dei dati e dispositivi tecnologici specifici in grado di collegare le informazioni intellettuali e documentali di una tradizione culturale unitaria qual è il teatro d'opera, e si propone come strumento informativo culturale capace di creare una rete di connessioni tra gli oggetti materiali e i contenuti intellettuali che essi testimoniano.

2. *Il modello concettuale di rappresentazione dell'informazione*

Da una decina d'anni in qua, l'impiego capillare di cataloghi elettronici, la possibilità di rendere interoperabili i sistemi informativi di biblioteche, archivi e musei, la diffusione dei documenti digitali e le accresciute capacità d'accesso alle risorse informative offerte dalle attuali reti informatiche hanno sollecitato riflessioni e dibattiti sull'idoneità degli strumenti fin qui utilizzati per trattare l'informazione catalografica e documentale. Organismi nazionali e internazionali di biblioteche, archivi e musei, gruppi di ricerca, responsabili dei codici di catalogazione hanno promosso gruppi di studio, ricerche e progetti che puntano a verificare i metodi e le procedure finora impiegate e ad elaborare nuovi modelli e metodi per il trattamento dell'informazione catalografica, più adatti agli scenari attuali e capaci di valorizzare appieno le potenzialità offerte dalle nuove tecnologie.

Per quanto concerne l'ambito bibliografico, il risultato di maggior rilievo è costituito dai *Requisiti funzionali per record bibliografici* (FRBR), documento realizzato da un gruppo di studio promosso dall'International Federation of Library Associations and Institutions (IFLA).¹² Lo studio prende le mosse da un'analisi pun-

¹² *Functional Requirements for Bibliographic Records: Final Report*, IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. Approved by the Standing Committee of the IFLA Section on Cataloguing, München, K. G. Saur, 1998 («UBCIM Publications: New

tuale delle funzioni svolte dai record bibliografici nel sistema catalografico e tiene in conto la diversità dei supporti, le diverse applicazioni possibili e i bisogni degli utenti,¹³ e propone un modello concettuale di rappresentazione del record bibliografico che consenta di rappresentare in modo essenziale ed efficace l'informazione bibliografica. Il modello elaborato si basa sull'applicazione del modello 'entità/relazione', definito dai concetti di *entità*, *attributo* e *relazione*.¹⁴

Le entità definite nel modello FRBR sono state divise in tre gruppi. Il primo gruppo comprende i prodotti della creazione intellettuale o artistica indicati o definiti nel record bibliografico, ed è articolato in quattro entità, disposte in ordine gerarchico: l'*opera*, l'*espressione*, la *manifestazione*, l'*esemplare* o *copia (item)*.¹⁵ Al livello più alto dello schema gerarchico (cfr. Fig. 1, qui a p. 356) si pone l'*opera*, «una ben distinta creazione intellettuale o artistica»,¹⁶ un'entità astratta, priva di oggetto materiale. L'*espressione* segue al livello gerarchico successivo e rappresenta la «specifica forma artistica o intellettuale che un'opera assume ogni volta che viene realizzata»,¹⁷ in qualsivoglia forma (testo, illustrazione, spettacolo, registrazione sonora, ecc.). Scendendo di grado nella successione gerarchica si passa dalle entità

Series», 19; trad. it. *Requisiti funzionali per record bibliografici. Rapporto conclusivo*, a cura dell'ICCU, Roma, ICCU, 2000). Il testo originale è disponibile nel sito IFLA: <http://www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr.pdf> oppure <http://www.ifla.org/VII/s13/frbr/frbr.htm>.

Per la definizione formale d'un modello concettuale per i beni museali, cfr. *Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model*, produced by the ICOM/CIDOC Documentation Standards Group, continued by the CIDOC CRM Special Interest Group, Version 4.0, April 2004 (<http://cidoc.ics.forth.gr/>). Per l'impiego di standard e codifiche nel trattamento della documentazione archivistica, cfr. la Encoded Archival Description (EAD) (<http://www.loc.gov/ead/ead.html>). Per la promozione e lo sviluppo di standard che facilitino l'interoperabilità tra archivi digitali di qualunque tipo, cfr. la Open Archive Initiative (<http://www.openarchives.org/>).

¹³ Cfr. FRBR, cap. 1.1, p. 10: «The aim of the study was to produce a framework that would provide a clear, precisely stated, and commonly shared understanding of what it is that the bibliographic record aims to provide information about, and what it is that we expect the record to achieve in terms of answering user needs».

¹⁴ Si tratta d'un modello d'analisi impiegato di solito nello sviluppo di modelli concettuali per database relazionali. Per una descrizione puntuale di questi concetti, cfr. *Functional Requirements* cit., cap. 2.3; WESTON, *Il catalogo elettronico* cit., pp. 97-106; C. GHILLI - M. GUERRINI, *Introduzione a FRBR*, Milano, Editrice Bibliografica, 2001 («Bibliografia e Biblioteconomia», 60). Qui basti una definizione succinta, parafrasata dai saggi indicati: l'*entità* è l'oggetto chiave d'interesse per gli utenti di *records* bibliografici (l'*opera*, la realizzazione dell'*opera*, l'edizione, l'*esemplare*); l'*attributo* è la proprietà o caratteristica comune a tutti o parte degli esemplari di una data entità; la *relazione* indica l'associazione tra varie entità (autore/*opera*, *opera*/edizione).

¹⁵ Qui non si dà conto delle altre entità del modello FRBR (*persona fisica*, *ente collettivo*, *soggetto*, *oggetto*, *evento* e *luogo*); basti rinviare il lettore alla bibliografia citata.

¹⁶ FRBR, cap. 3.2.1; WESTON, *Il catalogo elettronico* cit., p. 100, riporta per esteso la definizione di J. D. BYRUM - O. M. A. MADISON, *Riflessioni su scopi, concetti e raccomandazioni dello studio*, in *Seminario FRBR. Firenze, 27-28 gennaio 2000*, Atti a cura di M. Guerrini, Roma, Associazione Italiana Biblioteche, 2000, p. 18: «L'*opera* è un'entità astratta, priva di oggetto materiale, riconosciuta mediante le singole realizzazioni o espressioni, che esiste solo nella comunanza di contenuto fra le varie espressioni dell'*opera* stessa».

¹⁷ FRBR, cap. 3.2.2.

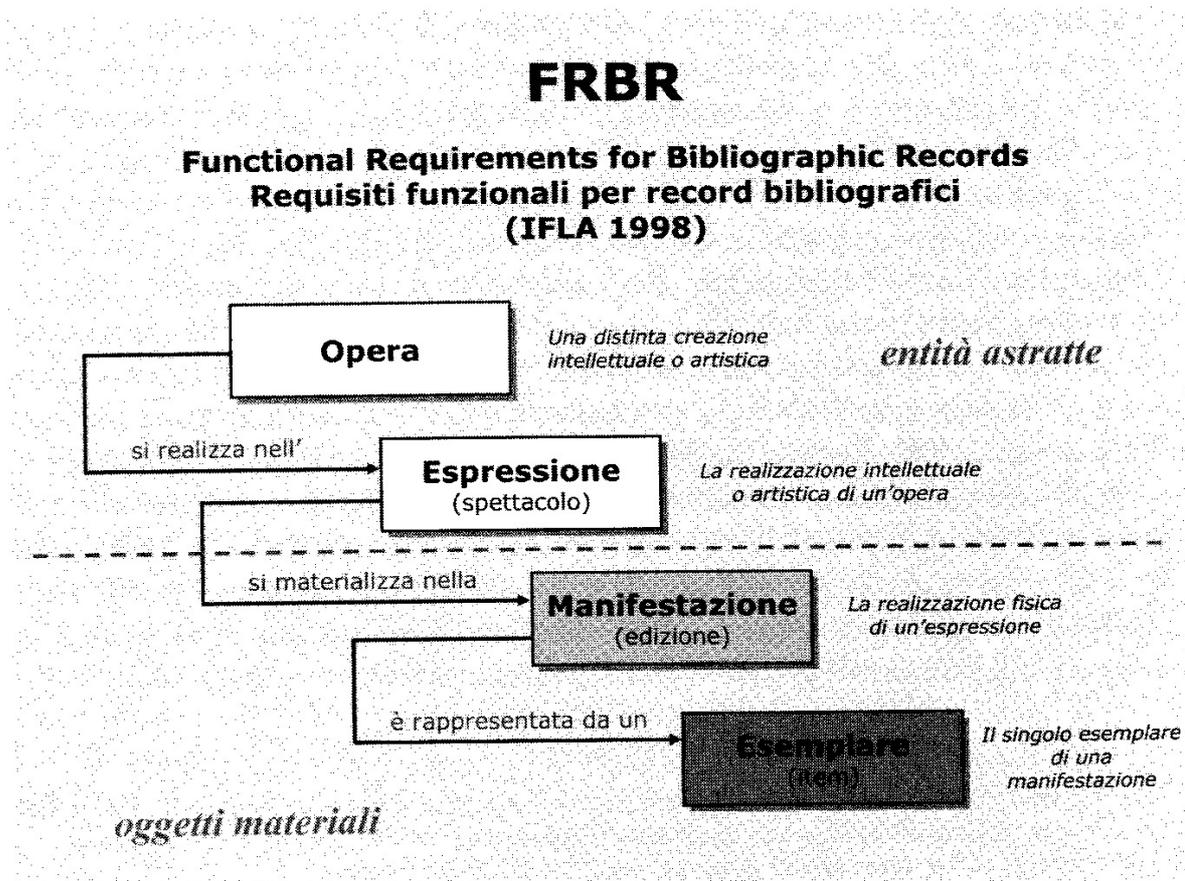


Fig. 1 – Modello FRBR: entità e relazioni primarie del primo gruppo.

astratte alle entità fisiche. Ogni espressione può infatti materializzarsi in diversi formati fisici, e per *manifestazione* s'intende appunto qualsiasi materializzazione fisica dell'espressione di un'opera. L'ultima posizione nello schema è occupata dall'*esemplare*, la singola copia di una data manifestazione, il singolo oggetto fisico.

Si può esemplificare il modello testé descritto applicandolo, poniamo, alle edizioni discografiche dell'*Otello* di Verdi rappresentato alla Scala il 7 dicembre 1976 (registrato nella replica del 12). Il record bibliografico si scandisce così:

- [*opera:*] l'*Otello* di Boito e Verdi, composto nel 1887,
- [*espressione:*] è stato allestito alla Scala il 7 dicembre 1976, interpreti Placido Domingo, Piero Cappuccilli e Mirella Freni, direttore Carlos Kleiber, regista Franco Zeffirelli;
- [*manifestazione(i):*] è stato pubblicato in tre diverse edizioni, da Discocorp (n. di cat. IGI 302, due dischi 33 g, mono), da Myto Records nel 1997 (971150, due CD) e da Opera d'Oro nel 2002 (OPD 1350, due CD); infine
- [*esemplare:*] la Biblioteca del Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna possiede sotto la segnatura MC.4.VERDI.OTE.5 una copia dell'edizione Myto.

Ogni singolo allestimento dell'*Otello* rappresenta dunque una diversa *espressione* dell'*opera* di Boito e Verdi e, proseguendo nell'esemplificazione, altrettante *espres-*

sioni dell'*Otello* sono poi le singole rappresentazioni dell'opera in teatro, le edizioni a stampa in partitura e in riduzione per canto e pianoforte, le edizioni del libretto.

Nel distinguere le *entità* e nell'indicare le *relazioni* che intercorrono tra le diverse entità, il modello FRBR consente di scandire in modo funzionale il contenuto informativo del record bibliografico. Ciascuna entità, definita ed individuata chiaramente dai propri *attributi*, costituisce una parte informativa significativa e autonoma del record bibliografico, collegata alle altre entità (di livello superiore, inferiore o eguale) attraverso relazioni. In questo modo la descrizione del documento non è data più da un blocco informativo monolitico bensì da un'articolata combinazione di entità autonome correlate fra loro.

In un sistema catalografico che applichi rigorosamente il modello FRBR ciascuna entità costituisce un nucleo informativo dotato d'una propria autonomia e si configura come nodo d'una rete informativa complessa, collegato ad altri nodi del sistema attraverso relazioni. In tal modo si viene a disporre di un sistema informativo assai flessibile, di tipo reticolare, al quale si può accedere da un nodo qualsiasi e che può essere percorso liberamente attraverso tutte le ramificazioni della rete.

La Fig. 2 (qui sotto) rappresenta in forma schematica il sistema reticolare che scaturisce dall'applicazione del modello. In realtà, per il teatro d'opera il reticolo si

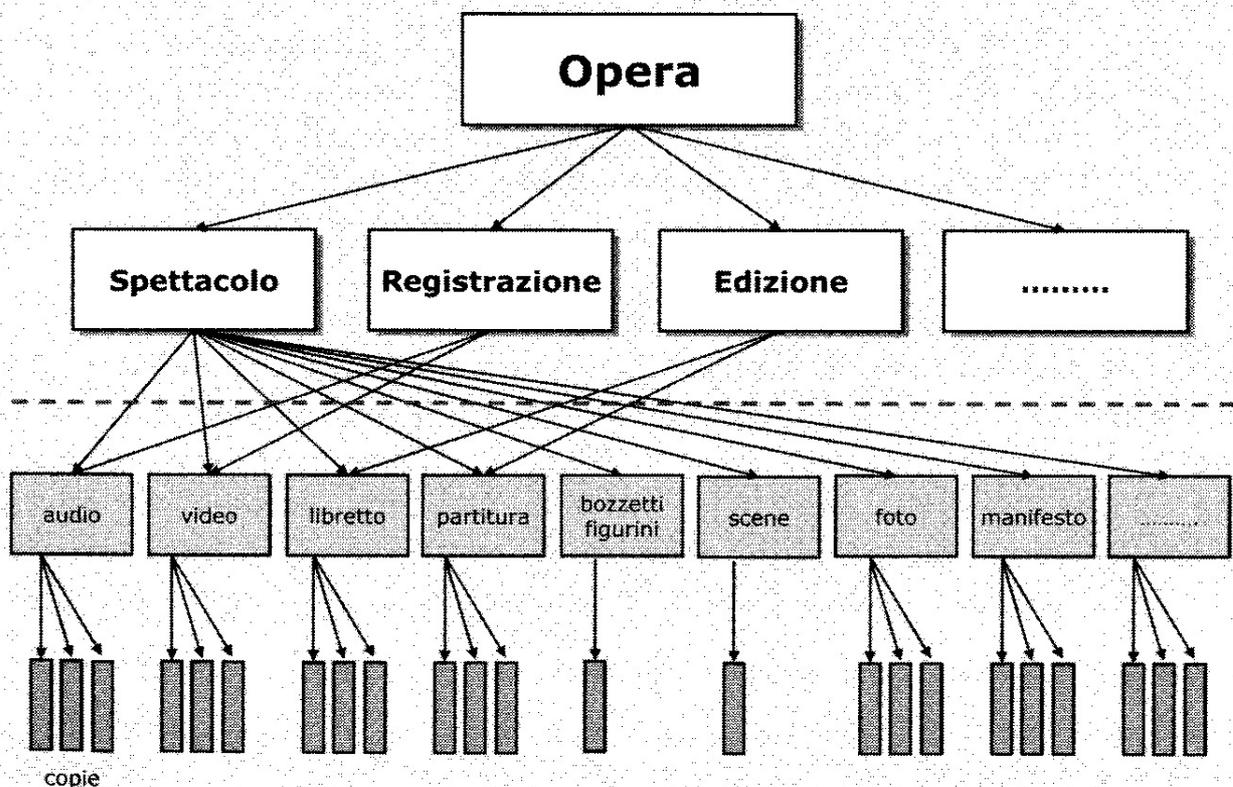


Fig. 2 – La struttura reticolare del sistema informativo.

presenta spesso molto più complesso, in quanto le relazioni si possono stabilire anche allo stesso livello: tra opere, nel caso di versioni diverse d'una stessa opera; tra espressioni, nel caso d'una rappresentazione che proponga una particolare edizione della partitura; tra manifestazioni, nel caso di ristampe o nuove edizioni.¹⁸

Oltre l'ampia flessibilità in fase di ricerca, un sistema informativo di questo tipo consente anche di realizzare notevoli economie in fase di catalogazione. Riprendendo l'esempio delle edizioni discografiche di *Otello*, in un sistema come questo l'entità *opera* (l'*Otello* di Boito e Verdi) viene descritta una sola volta, e sarà valida per tutte le *espressioni* (edizioni, registrazioni, rappresentazioni) presenti in archivio; una sola volta andrà descritta anche l'entità *espressione* (quella data rappresentazione alla Scala, con tutti i suoi interpreti), e a questa andranno legate le diverse edizioni (*manifestazioni*) e le informazioni sui singoli *esemplari*.

Da quanto fin qui esposto risulta evidente che nel progettare moderni sistemi informativi non si può fare a meno di definire un modello concettuale di rappresentazione dell'informazione tale da esplicitare gli aspetti strutturali e funzionali dei documenti che si catalogano, e da descriverne l'ontologia formale. Per gli obiettivi del progetto RADAMES – realizzare un sistema informativo omogeneo per il trattamento dell'informazione storica, bibliografica e documentale del teatro d'opera – il modello FRBR offre una base teorica del tutto congrua: è stato perciò assunto come modello di riferimento. Se ne è innanzitutto verificata l'applicabilità a tutta la documentazione dello spettacolo operistico, e lo si è specializzato soprattutto nella definizione degli attributi.¹⁹ Particolarmente efficace è risultata la distinzione tra entità astratte e oggetti materiali, tra contenuto intellettuale e caratteristiche fisiche dei contenitori. La possibilità di astrarre dai documenti il loro contenuto immateriale ha consentito di gestire in modo trasparente e uniforme l'informazione storica su tutta la documentazione, superando il problema delle diverse caratteristiche fisiche dei testimoni, e d'integrarla con quella ricavata da repertori e dizionari.

Va sottolineato che una parte consistente della documentazione operistica non investe l'intera opera ma singole sue porzioni, più o meno estese (atti, scene, arie, sezioni). Di solito la catalogazione di questi oggetti prevede sì un rinvio all'opera di spettanza, ma non consente d'indicare la posizione esatta che quella parte occupa all'interno dell'opera completa. Del tutto estranea ai codici di catalogazione è poi la descrizione analitica del contenuto di un testo attraverso la sua segmentazione morfologica.²⁰ Per questa parte del progetto RADAMES è

¹⁸ Si veda p. es. lo schema proposto per il *Boris Godunov* in P. LE BŒUF, *FRBR: Toward Some Practical Experimentation in ELAG?*, ELAG Conference, Praga, 6 giugno 2001 (http://www.stk.cz/elag2001/Papers/PatrickLe_Boeuf/PatrickLe_Boeuf.html).

¹⁹ L'aggiunta di attributi ha riguardato in particolare la descrizione dello spettacolo operistico e gli oggetti che esorbitano dall'ambito bibliografico (bozzetti, figurini, foto, attrezzeria, costumi ecc.).

²⁰ Rimando qui al contributo di Giorgio Pagannone nelle pagine seguenti.

dunque stato necessario sviluppare il modello di partenza, aggiungendovi entità e attributi che consentano di descrivere in termini formali il contenuto dell'*opera*. Attraverso l'ulteriore astrazione offerta dalla *segmentazione* dell'*opera* ogni singolo momento dell'*opera* può diventare nodo d'accesso al reticolo informativo del sistema.

L'applicazione di un modello così complesso pone rilevanti problemi di natura metodologica, applicativa e pratica, ma nel contempo decuplica le potenzialità del sistema informativo. Con una struttura di questo tipo diventa possibile:

- ricomporre la frammentarietà e la dispersività della documentazione di uno spettacolo operistico, assegnando a ciascun documento la posizione precisa che gli spetta entro l'*opera*;
- realizzare l'ascolto comparato di registrazioni diverse in qualsiasi punto dell'*opera* (e non importa se tratte da brani staccati o da registrazioni integrali);
- comparare la struttura morfologica di due diversi 'testi' della stessa *opera*, anche se di tipo diverso (p. es. libretto e partitura), o due rappresentazioni della stessa *opera*;
- ascoltare un'*opera* e scorrere tutta la documentazione disponibile pertinente, relativa alla stessa rappresentazione o ad altre; eccetera.

3. Architettura e moduli software di RADAMES

Il progetto RADAMES non si è limitato a specializzare e sviluppare il modello concettuale, ma ne ha verificato nel concreto l'implementazione attraverso la realizzazione di un prototipo che attua in termini rigorosi il modello elaborato. Il *software* realizzato segue dappresso il modello e risulta articolato in tre moduli *software* distinti e collegati gerarchicamente, il Repertorio, la Cronologia, i Documenti (cfr. Fig. 3, qui a p. 360):

- il Repertorio contiene l'*authority file* dei nomi e l'*authority file* delle *opere*, intese come entità astratte; di ciascuna *opera* si dà una descrizione secondo le regole convenzionali di redazione del titolo uniforme, le date di composizione e di prima esecuzione, la descrizione analitica dell'elenco dei personaggi, la segmentazione del testo;²¹
- la Cronologia contiene i dati descrittivi di tutte le *espressioni*, ossia edizioni, rappresentazioni, registrazioni e tutte le altre forme possibili di realizzazione di un'*opera*; oltre ai dati identificativi e descrittivi si dà anche la segmentazione dell'*opera* corrispondente al dettato del testo rappresentato;
- il *software* Documenti, infine, contiene la descrizione dei diversi oggetti fisici (le *manifestazioni* e gli *esemplari*) ed è articolato in tanti moduli quante sono le tipologie dei materiali (libretti, partiture, registrazioni audiovisive, bozzetti, figurini, costumi, documenti in formato digitale, ecc.).

²¹ Cfr. le Tabelle 2 e 3 nel contributo di Pagannone, in particolare pp. 389 e 394.

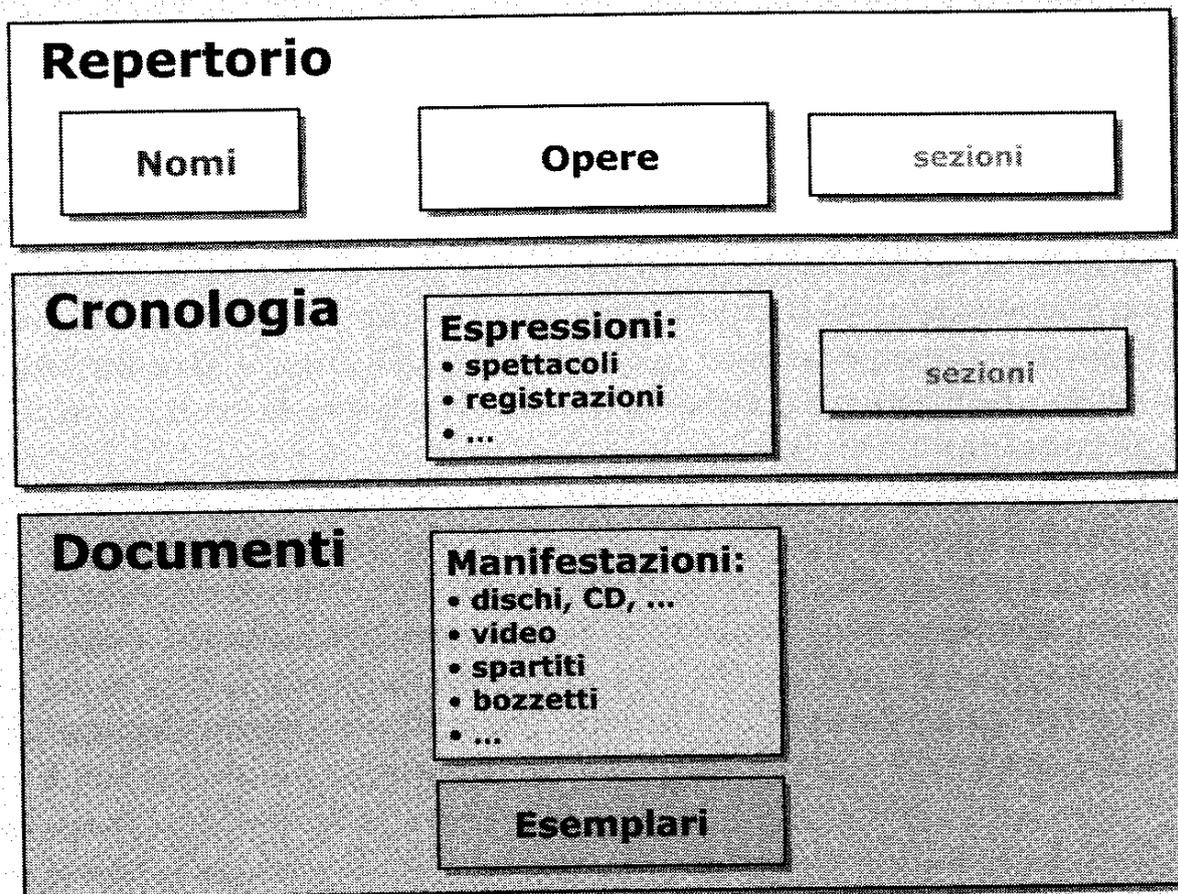


Fig. 3 – I moduli *software* di RADAMES.

Per verificare fino in fondo la funzionalità del sistema informativo realizzato è stato allestito un sito internet dimostrativo (<http://radames.muspe.unibo.it>), in particolare allo scopo di sperimentare le tecnologie multimediali per l'accesso ai diversi tipi di materiali (partiture a stampa e manoscritte, libretti a stampa, lettere, articoli di giornali, disposizioni sceniche, bozzetti, figurini, manifesti, foto di scena, registrazioni audio di opere complete e di singoli brani, video, ed altro ancora).²² Sebbene si tratti di un primo, incompleto modulo di ricerca, i risultati sono confortanti, in quanto hanno corrisposto in modo soddisfacente agli obiettivi iniziali del progetto e hanno confermato la sostanziale efficacia del modello concettuale sviluppato. Di questo strumento di ricerca si apprezza in particolare la flessibilità, che ne consente l'uso in contesti e con fini molto diversi: nella ricerca storica sul

²² I dati che figurano nell'archivio vi sono stati immessi per verificare la piena funzionalità del sistema in contesti diversi. Per l'inserimento dei dati si è attinto a fonti sia primarie sia secondarie, a seconda della loro disponibilità, senza seguire un criterio sistematico ma badando più alla quantità e alla varietà dei dati che alla loro qualità. I dati così raccolti non sono stati sottoposti ad un accertamento analitico e vanno semplicemente intesi come materiali di prova dell'archivio. Riguardo ai documenti digitali, la raccolta più ampia e varia è stata realizzata per l'*Otello* di Boito e Verdi.

teatro d'opera; nella ricerca delle fonti primarie; nell'informazione sulla programmazione operistica corrente; nella catalogazione di tutta la documentazione dello spettacolo operistico; come strumento specializzato per l'accesso alle notizie bibliografiche sul teatro d'opera reperibili nei diversi sistemi catalografici; come strumento didattico per l'avviamento alla conoscenza e alla comprensione del melodramma.

Al momento RADAMES è soltanto un contenitore predisposto per consentire all'utente di navigare liberamente nel *mare magnum* dei quattro secoli di storia del melodramma valendosi delle risorse offerte dalla tecnologia multimediale (ascoltare un'opera completa o un'aria staccata, consultare bozzetti e figurini, leggere recensioni, partiture e libretti, ecc.). Per poter svolgere questo compito il contenitore va però riempito di contenuti; ma sarebbe irragionevole pensare di poter catalogare ed acquisire in formato digitale, in modo indiscriminato, *tutta* la documentazione esistente sul teatro d'opera. La strada da percorrere è un'altra.

Lo sviluppo tecnologico in atto consente di realizzare strumenti di ricerca capaci di accedere a tutte le risorse disponibili nei diversi sistemi informativi presenti in rete. Si tratta tuttavia di una mera potenzialità, oggi come oggi difficile da realizzare a causa dell'eterogeneità tra i sistemi informativi allestiti da biblioteche, archivi, musei e centri di documentazione. Per consentire agli utenti di poter accedere alle risorse distribuite in archivi e cataloghi digitali diversi occorre rendere interoperabili i diversi sistemi informativi. L'integrazione, la mediazione e l'interscambio d'informazioni eterogenee sui beni culturali richiede però che si elaborino modelli concettuali di rappresentazione dei dati informativi capaci di collegare trasversalmente risorse documentali disparate; richiede anche che si realizzino appositi dispositivi tecnologici.²³

RADAMES condivide appieno questa scelta metodologica e si propone come modello concettuale per il trattamento della documentazione dello spettacolo operistico e come strumento di ricerca specifico per l'informazione storica, bibliografica e documentale relativa al teatro d'opera. Rispetto ai sistemi catalografici esistenti RADAMES rappresenta una risorsa aggiuntiva, specifica per il melodramma, capace d'integrarsi e d'interagire con sistemi informativi eterogenei.

Il sistema progettato prevede un'articolazione di tipo stellare (cfr. Fig. 4, qui a p. 362): al centro si situa un archivio condiviso di informazioni storiche e repertoriali sul teatro d'opera (Repertorio); intorno ad esso vari archivi-satellite, tanti quanti saranno i partner del progetto (biblioteche, archivi, teatri, fonoteche, istituti di ricerca, singoli studiosi), con le informazioni catalografiche e le riproduzioni digitali dei documenti posseduti. Il Repertorio contiene dati in forma standardiz-

²³ Cfr. WESTON, *Il catalogo elettronico* cit., pp. 153-156, e l'introduzione a CRM cit. qui a nota 12. Per i dispositivi tecnologici numerose iniziative si fondano sull'applicazione di metadati ai beni culturali; tra queste si segnalano in particolare il Dublin Core Metadata Initiative (<http://dublincore.org/>) e il gruppo di studio costituito presso l'ICCU (<http://www.iccu.sbn.it/metadati.htm>).

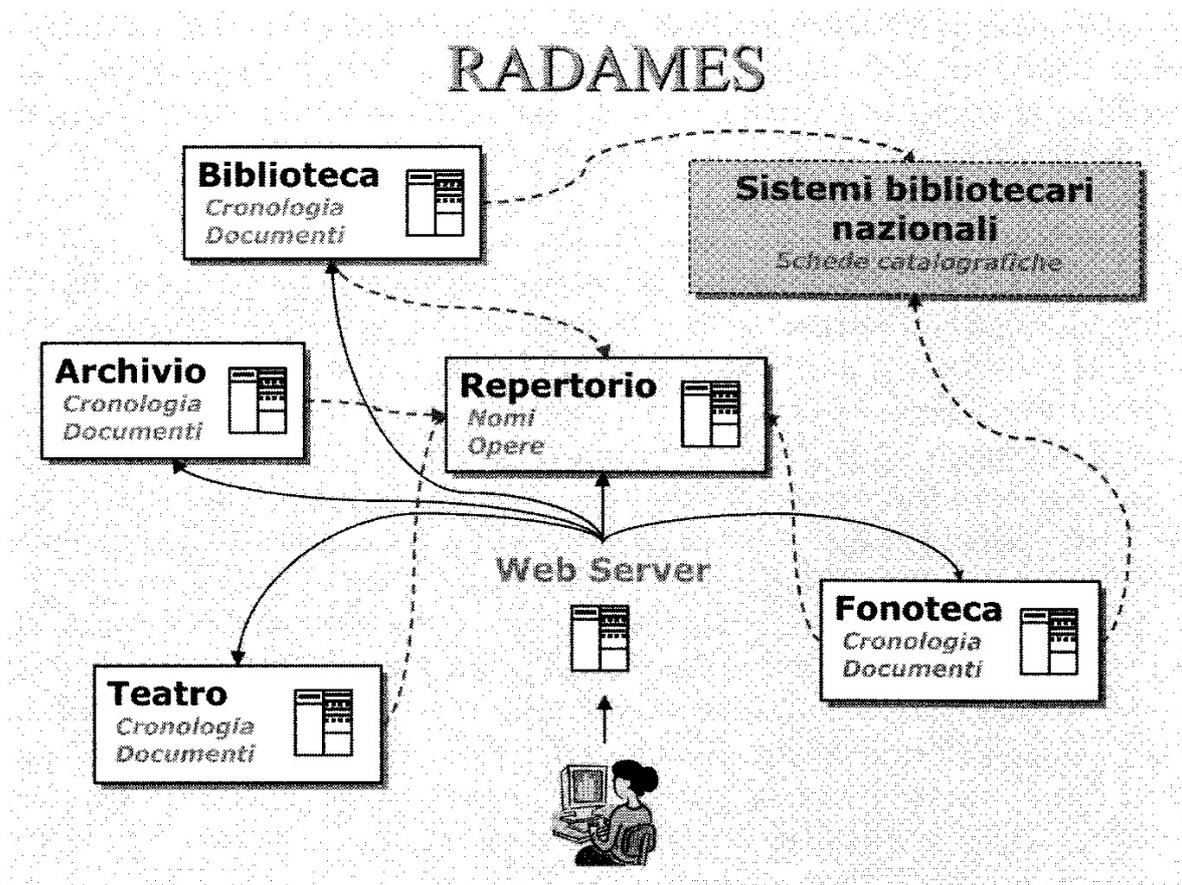


Fig. 4 – Architettura della rete RADAMES.

zata (nomi, titoli, descrittori ecc.) e impiega questi termini come punti d'accesso al sistema informativo. RADAMES è innanzitutto uno strumento di ricerca ma offre anche servizi di catalogazione e archiviazione di documenti in formato digitale: per questa sua caratteristica, ciascun archivio-satellite può connettersi a RADAMES vuoi continuando ad usare il proprio sistema catalogafico (proprietario, locale o nazionale), vuoi impiegando il *software* di catalogazione realizzato dal progetto.

L'utente potrà accedere a tutte le risorse di RADAMES attraverso un unico sito *web* che conterrà tutte le informazioni catalogafiche presenti nel sistema (archivio centrale e archivi-satellite). I documenti digitali saranno invece residenti sui *servers* di ciascun partner. In questo modo ciascun partner gestirà in proprio i contenuti, stabilendo in piena autonomia le politiche di accesso ai documenti digitali del proprio archivio (accesso libero, a pagamento, con limitazioni, ecc.) e conservando così il pieno controllo sui propri documenti.

4. Attività in corso e future

RADAMES è un progetto aperto e consente di realizzare interventi di natura diversa (repertoriale, storica, documentale), con modalità d'intervento calibrate sugli obiettivi di volta in volta individuati. In linea di massima si prevede di procedere per progetti, su segmenti documentali ben delimitati: una collezione di libretti, di

spartiti, di dischi; la cronologia d'un teatro; la cronologia d'un dato genere operistico, magari limitato ad un certo arco cronologico o settore geografico; la produzione operistica d'un singolo autore; eccetera. L'estrema varietà degli interventi previsti fa sì che i partner del progetto possono essere diversi, e variamente assortiti a seconda dell'intervento che s'intende realizzare: teatri, biblioteche, fonoteche, archivi, collezionisti privati, per interventi su collezioni di documenti; istituti di ricerca e singoli studiosi, per l'allestimento di repertori e strumenti di ricerca.

Di recente sono stati avviati quattro progetti, su documenti di tipo diverso. Col Teatro Comunale di Bologna si sta procedendo alla riproduzione digitale e alla catalogazione dei costumi degli allestimenti delle stagioni in corso.²⁴ Con la Biblioteca Estense di Modena è stata avviata la riproduzione integrale e la catalogazione analitica di tutti i libretti contenuti nel catalogo storico denominato "Miscellanea drammatica" e di tutti i libretti contenuti nel catalogo moderno di nuove accessioni di libretti.²⁵ Col Museo del Disco d'epoca di Longiano (Forlì-Cesena) sono stati avviati due progetti distinti: il primo riguarda la collezione discografica, che conta circa 30 000 pezzi, il secondo la collezione di libretti, di circa 3000 pezzi; d'entrambe le collezioni si realizzerà il riordino, una prima catalogazione e la riproduzione digitale dei documenti.²⁶ Alcune incisioni della collezione discografica saranno acquisite in formato digitale e rese disponibili all'ascolto via *web*.

GIORGIO PAGANNONE

Aosta

*Come si segmenta il testo operistico*²⁷

Il primo problema posto dall'analisi di un prodotto artistico che si svolge nel tempo – musica, opera, dramma, film – è quello della *segmentazione*, ossia della

²⁴ Il progetto, coordinato da Paola Bignami e svolto nel Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, ha riguardato le opere prodotte dal Comunale di Bologna nella stagione 2004/05.

²⁵ Il progetto è coordinato da Alessandra Chiarelli e Angelo Pompilio.

²⁶ La collezione discografica contiene incisioni di musica d'ogni genere (lirica, sinfonica, da camera, leggera, rock) ed epoca, a partire dai primi anni del '900. Il riordino, la riproduzione digitale e la catalogazione della collezione discografica sono curati da Francesca Cesaretti e si avvalgono della consulenza di Roberto Parenti, proprietario della collezione.

La collezione di libretti contiene perlopiù edizioni ottocentesche di melodrammi italiani, oltre a un centinaio d'edizioni del '700. I libretti dell'800 sono in gran parte di rappresentazioni milanesi e d'area padana, spesso prime esecuzioni assolute. Il riordino e la catalogazione sono curati da Barbara Cipollone, la riproduzione digitale da Maddalena Roversi. I due progetti sono coordinati da Angelo Pompilio e si svolgono nel Dipartimento di Storie e Metodi per la Conservazione dei Beni culturali dell'Università di Bologna, sede di Ravenna.

²⁷ Questo contributo al progetto RADAMES è stato svolto grazie a una borsa di studio post-

scomposizione della linearità, che «consiste nel suddividere il testo in segmenti via via più brevi che rappresentino unità di contenuto sempre più piccole».²⁸ L'esigenza della segmentazione nasce da un duplice stimolo: uno di ordine psicologico, l'altro di ordine pratico. Gli studi di psicologia della musica hanno dimostrato che nella percezione uditiva, analogamente a quella visiva, operano i principii gestaltici della percezione, ossia dei meccanismi naturali di raggruppamento dei suoni, mediati dalla memoria.²⁹ In breve, la nostra mente tende a riconoscere relazioni significative tra i suoni, e di conseguenza a segmentare un flusso continuo in «raggruppamenti significativi» (Sloboda). I principii percettivi di base sono appunto quelli della Gestalt, e valgono per tutte le arti: il principio di somiglianza e di differenza, il principio di vicinanza, il principio di saturazione, il principio di chiusura, la legge di buona continuazione, la legge di pregnanza, la legge del buon ritorno, il rapporto figura/sfondo, eccetera.³⁰ Essi vanno poi declinati sistema per sistema. Per esempio, la *lyric form*,³¹ il modello di melodia dominante nell'opera italiana del-

dottorale messa a disposizione dall'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, negli anni 2002-2004. – Devo una parte dei ragionamenti e delle argomentazioni qui esposte a Lorenzo Bianconi, col quale ho avuto intensi e prolungati scambi sulle principali questioni riguardanti la segmentazione in generale e la struttura di *Otello* in particolare. Con lui, desidero ringraziare Giuseppina La Face per aver letto la prima stesura del testo e per gli utili suggerimenti.

²⁸ F. CASETTI - F. DI CHIO, *Analisi del film* (1990), Milano, Bompiani, 2003, p. 26. Se partiamo da una citazione che riguarda il cinema, è sia per additare l'affinità tra di esso e il genere di cui ci occupiamo qui, sia per evidenziare la carenza di studi specifici sulla segmentazione del melodramma.

²⁹ Ci rifacciamo in particolare a J. A. SLOBODA, *La mente musicale* (1985), Bologna, Il Mulino, 1998, p. 244 sgg., e a L. B. MEYER, *Emozione e significato nella musica* (1956), *ibid.*, 1992. Sulla percezione musicale e sulla psicologia della Gestalt esiste peraltro un'ampia bibliografia, compendiata nel trattato di Sloboda; ampi riferimenti anche nel recente saggio di G. LA FACE BIANCONI, *La casa del mugnaio. Ascolto ed interpretazione della "Schöne Müllerin"*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003 (cfr. in particolare pp. 62-65, note 49, 53, 56), dove si dà conto sia degli studi di psicologia generale (Wertheimer, Koffka) sia dei più recenti e significativi contributi nel campo della psicologia della musica (in particolare Irène Deliège e Diana Deutsch). Per un inquadramento generale del rapporto tra musica e Gestalt, cfr. R. MARTINELLI, *Musica e teoria della Gestalt. Paradigmi musicali nella psicologia del primo Novecento*, questa rivista, V, 1998, pp. 93-110. Per quanto riguarda l'applicazione della teoria della Gestalt all'opera, segnaliamo il recente contributo di A. GUARNIERI CORAZZOL, *Percezione di qualità formali nell'opera del tempo di Puccini*, «Studi pucciniani», III, 2004, pp. 53-75 (l'autrice si concentra sul rapporto figura/sfondo).

³⁰ Per M. IMBERTY, *Le scritture del tempo. Semantica psicologica della musica* (1981), Milano, Ricordi, 1990, p. 110, l'ipotesi che la segmentazione sia «un processo percettivo reale nell'ascolto dell'opera, che permette al soggetto di decodificare la forma» musicale, si lascia precisare in tre direzioni: la segmentazione (a) «si basa sulla percezione di cambiamenti qualitativi più o meno pregnanti nel flusso del tempo musicale»; (b) «dipende da "modelli" di riferimento, codificati ed immagazzinati nella memoria»; infine (c) «dipende anche dalla struttura "profonda" dell'opera, ed in parte la svela».

³¹ Cfr. S. HUEBNER, *Lyric Form in "Ottocento" Opera*, «Journal of the Royal Musical Association», CXVII, 1992, pp. 123-147; G. PAGANNONE, *Mobilità strutturale della "lyric form". Sintassi verbale e sintassi musicale nel melodramma italiano del primo Ottocento*, «Analisi», VII, n. 20, maggio 1996, pp. 2-17.

l'Ottocento, è un organismo formale che risponde ai principii di somiglianza, coerenza, buona continuazione, compiutezza, differenza rispetto al prima e al dopo, eccetera; costituisce un'unità percepita come tale anche dall'ascoltatore più ingenuo. Spesso una *lyric form* completa delle sue brave sedici battute rappresenta un'unità emozionale consapevole; due *lyric forms* consecutive (per esempio l'adagio nella cavatina della protagonista, «Regnava nel silenzio», nella *Lucia di Lammermoor*) danno *ipso facto* la percezione di un'unità emotiva più complessa, dilatata, complicata, fratta, dialettica; una *lyric form* avviata ma lasciata in sospeso (per esempio in una 'scena' in versi sciolti) è un pensiero represso, o inconsapevole, non integralmente formulato.³² La premessa necessaria di questo ragionamento sta appunto nella legge gestaltica che ci consente di riconoscere la *lyric form* come un'entità percettiva coesa.

Quanto alle motivazioni di ordine pratico, si può dire che, dato un oggetto complesso, ad esempio un'intera opera, la segmentazione serve a «distinguere, nel continuum del testo, porzioni precise, separate da confini che consentano non solo di orientarsi preventivamente, ma anche di procedere con ordine e sistematicità».³³ Questa esigenza pratica è stata in parte soddisfatta dalla tecnologia: si pensi all'incisione su CD, o su DVD, che offre, rispetto al *long-playing* in vinile e al nastro magnetico, l'indubbio vantaggio della suddivisione in "piste" o "tracce" (*tracks*), in piccole unità musicali, e quindi la possibilità di scorrere a piacimento l'opera. La lista delle tracce, soprattutto nelle opere a tessuto continuo (*durchkomponiert*), surroga la lista dei "numeri" musicali: è una mappa dell'opera, particolarmente utile se viene trasferita anche al libretto. L'utilità pratica della segmentazione si evidenzia proprio nel progetto RADAMES, poiché l'archiviazione del materiale documentario relativo alla musica e allo spettacolo non può avvenire in maniera caotica, ma va organizzata mediante una messa in relazione con porzioni precise, individuate, d'un dato *opus* (p. es. il bozzetto di una scena riguarderà di solito una sola porzione dell'opera, le pagine a stampa o l'incisione d'un'aria staccata una sola porzione di testo, e via dicendo).

Posto che la segmentazione è un'operazione imprescindibile, occorre chiedersi *come* si deve segmentare. Gli analisti, nei vari campi di competenza – cinema, teatro, musica, melodramma –, applicano innanzitutto un criterio gerarchico, procedono cioè per livelli di segmentazione: dal generale al particolare (o viceversa).³⁴

³² Cfr. L. BIANCONI, *La forma musicale come scuola dei sentimenti*, in *Educazione musicale e formazione*, a cura di G. La Face Bianconi e F. Frabboni, in corso di stampa.

³³ CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film* cit., p. 25.

³⁴ In teoria, nella segmentazione si dovrebbe adottare un criterio discendente: dal generale al particolare, dunque dai livelli superiori a quelli inferiori (cfr. CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film* cit., ma anche A. MARCHESE, *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milano, Mondadori, 1978, p. 277, che così definisce la 'segmentazione': «procedimento linguistico che consiste nel dividere un enunciato in una serie di unità discrete o segmenti sino alle forme minime»). Ma si può supporre anche un procedimento inverso, dal particolare al generale (è il criterio usato da A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici», XI,

Se confrontiamo le griglie analitiche predisposte da alcuni studiosi afferenti alle varie discipline (Casetti e Di Chio per il cinema,³⁵ Serpieri per il teatro,³⁶ Dahlhaus per il Musikdrama wagneriano,³⁷ Powers e Huebner per l'opera italiana³⁸), non si noteranno grandi differenze, al di là della diversa terminologia adottata:³⁹

CASSETTI - DI CHIO <i>film</i>	SERPIERI <i>dramma</i>	DAHLHAUS <i>Musikdrama</i>	POWERS/ HUEBNER <i>melodramma</i>
episodio	atto	[atto]	[atto]
sequenza/sottosequenza	macrosequenza (scena)	scena	numero
inquadratura	microsequenza	periodo poetico-musicale	tempo
immagine		gruppo di motivi	<i>lyric form</i>
		motivo	

Il *software* 'Repertorio' di RADAMES, predisposto da Fabio Regazzi e Angelo Pompilio per la segmentazione dei testi operistici, segue questo criterio gerarchico e prevede tre livelli di segmentazione, che si dispongono in tre maschere distinte del database (cfr. l'esempio fornito nella Tabella 3, qui a p. 394):

1. atto/quadro
2. numero
3. sezione di numero

Tutti e tre i livelli sono suscettibili di suddivisioni interne: 'atto' e 'quadro' sono di norma entità gerarchicamente differenziate (p. es. nel *Trovatore* di Verdi), ma possono anche coincidere (p. es. nell'*Otello* di Verdi); negli altri due livelli si possono

nn. 32-33, giugno 1977, pp. 90-135). Sono due modalità opposte ma complementari: trattandosi d'una piramide meramente concettuale, la si può costruire dal basso come dall'alto. Ad esempio, la *tracklist* di un CD è una scomposizione minuta da cui dobbiamo trarre dei raggruppamenti significativi; in tal caso, si procede dal particolare al generale.

³⁵ Cfr. CASSETTI - DI CHIO, *Analisi del film* cit., in particolare pp. 26-32.

³⁶ Cfr. SERPIERI, *Ipotesi teorica* cit., in particolare pp. 109-114.

³⁷ Cfr. C. DAHLHAUS, *La concezione wagneriana del dramma musicale* (1971), Firenze, Discanto, 1983, in particolare pp. 121-126.

³⁸ Cfr. H. POWERS, "La solita forma" and "The Uses of Convention" cit. a nota 6; HUEBNER, *Lyric Form* cit. Di Powers, si veda anche il recente saggio *Form and Formula*, «Studi pucciniani», III, 2004, pp. 11-49 (in particolare le pp. 37-39, dove lo studioso affronta la questione dei livelli d'organizzazione formale nell'opera).

³⁹ Lo specchietto ha scopo puramente descrittivo, non comparativo. Infatti le griglie non sono tra loro omogenee, quindi non vanno confrontate in senso assoluto. In altre parole, ad ogni riga non corrisponde necessariamente un livello uniforme in tutte le griglie: ad esempio, la 'microsequenza' della seconda griglia corrisponde più plausibilmente all' 'immagine' che non all' 'inquadratura' della prima. Ciononostante, abbiamo pensato d'integrare tra parentesi quadre i livelli mancanti nelle ultime due colonne: una ragione di coerenza impone che s'inizi dall' 'atto' anche la segmentazione del dramma musicale e del melodramma, analogamente al dramma di parola.

individuare 'sottonumeri' e 'sottosezioni', analogamente alla 'sequenza' della griglia di Casetti - Di Chio; questa funzione si rivela utile quando si individuano sottounità, che però non siano tali da creare «una frattura significativa all'interno dell'unità semantica complessiva».⁴⁰

La 'scena', ossia l'unità drammatica definita dall'uscita e dall'entrata dei personaggi, non costituisce, nel melodramma, un livello di segmentazione autonomo, ma si abbina tendenzialmente al terzo livello (sezione di numero). Il discorso è diverso per il Musikdrama wagneriano e i suoi derivati, dove l'articolazione in 'numeri' è assente e quindi la 'scena' rappresenta di norma la macrounità di riferimento, un gradino sotto l'atto.⁴¹ In questo caso la 'scena' si pone allo stesso livello del 'numero', anche se spesso costituisce un'entità più complessa, assimilabile al *tableau* o 'quadro'.⁴² È opportuno sottolineare a questo punto la polivalenza del termine 'scena'. Nel teatro in musica esso può avere almeno tre significati distinti, che corrispondono peraltro a diversi livelli di segmentazione (escludiamo il significato generico di 'luogo scenico'):

- (1) unità drammatica definita dall'uscita e dall'entrata dei personaggi;
- (2) sezione di numero, di solito in versi sciolti, che prelude alla parte lirica del numero stesso (ad esempio: "Scena e cavatina");

⁴⁰ CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film* cit., p. 28.

⁴¹ Dahlhaus ha così descritto il trapasso dal 'numero' alla 'scena': «dal punto di vista d'una storia dei problemi compositivi il momento cruciale è quello della surrogazione dei "numeri" in "scene": non appena alla "scena" – al raggruppamento di parti di vario carattere che si sostengono e completano a vicenda – fu affidato il compito di garantire la coesione formale, il singolo segmento si vide esentato dall'obbligo di costituire esso stesso una forma conclusa, e la condotta melodica poté emanciparsi dalla sottomissione a uno schema formale definito, senza per questo rischiare di ridursi a mero coacervo di frammenti disparati» (C. DAHLHAUS, *I drammi musicali di Richard Wagner* (1971), Venezia, Marsilio, 1994, p. 26). Sacrosanto. Ma, a scanso di equivoci, va detto che Dahlhaus intende il 'numero' non tanto come macrounità di pari livello rispetto alla 'scena', bensì come «singolo segmento», come "pezzo chiuso", paragonabile alla nostra sezione di numero. Una 'scena', ma anche, nel nostro caso, un 'numero', può dunque contenere diversi "pezzi chiusi" (come ad esempio il primo numero dell'atto II nel *Vascello fantasma*, suddiviso in 'Lied', 'scena', 'ballata' e 'coro').

⁴² Quando manca lo 'scenario', ossia la scansione in 'scene' drammatiche – è il caso di Puccini –, la macrounità di riferimento diventa a tutti gli effetti il 'quadro' (il *tableau* francese), ossia una macrosцена definita *in primis* dall'ambiente, dal luogo in cui è idealmente ubicata l'azione. L'articolazione in quadri può sovrapporsi o addirittura sostituirsi a quella in atti. Nella *Bohème* abbiamo quattro quadri (non atti), corrispondenti ad altrettanti luoghi: (I) *In soffitta*; (II) *Al Quartiere latino*; (III) *La barriera d'Enfer*; (IV) *In soffitta*. Il 'quadro' come blocco drammatico unico, tendenzialmente aperto e indefinito a livello formale, scälza dunque alla radice la logica del 'numero' musicale. Ciò non toglie che lo si possa egualmente sottosegmentare, individuando raggruppamenti significativi a livello di numero/scena: ad esempio, nella *Bohème* abbiamo una chiara bipartizione del primo quadro in Introduzione – presentazione dei personaggi maschili e dell'ambiente – e Duetto Rodolfo/Mimi; e anche gli altri tre quadri presentano una bipartizione più o meno accentuata.

Succede peraltro che anche in opere dotate di 'scenario' ci sia grande squilibrio nell'estensione delle singole scene drammatiche: nella *Salome* di Richard Strauss, ad esempio, la quarta ed ultima scena copre da sola più di metà dell'intera opera e comporta una serie tale di eventi o accadimenti scenici diversi da richiedere a gran voce una sottosegmentazione.

(3) macrosezione che corrisponde ad un numero musicale (ad esempio “Scena della pazzia” in *Lucia di Lammermoor*).⁴³

Sovrapposizioni e coincidenze sono possibili tra i vari significati, specie tra il primo e gli altri due, poiché la scena drammatica (1) non è di per sé incompatibile con quella musicale (2 o 3). I significati (2) e (3) non sono a rigore sovrapponibili, perché si riferiscono ad ordini gerarchici differenti. Ma può capitare ad esempio che una ‘scena’ in versi sciolti (2) venga a costituire un vero e proprio numero (cfr. p. es. il monologo di Rigoletto, «Pari siamo»), oppure che la discontinuità tra recitativo e numero sia così attenuata da risultare minima. Dunque il terzo concetto di ‘scena’ non è appannaggio esclusivo dell’opera wagneriana, o postwagneriana, ma rientra anche nel bagaglio tecnico dell’opera a numeri; si pensi peraltro alla locuzione ‘gran scena’, spesso usata per designare un numero complesso.⁴⁴

In sintesi, la nostra griglia analitica è sì impostata concettualmente sul modello dell’“opera a numeri”, ma si lascia adattare anche ad altri generi operistici (non solo a Wagner, ma anche al *grand opéra* o all’opera *fin de siècle*), ammesso che tra l’atto (o quadro) e il singolo segmento, la singola unità di contenuto, si possa – in un certo senso si debba – sempre riconoscere un livello intermedio di raggruppamento (‘numero’ o ‘scena’ che sia).

Passiamo ora ad illustrare l’ultimo livello di segmentazione della nostra scala gerarchica, il terzo (sezione di numero). Qui si presentano due ordini di problemi: uno legato alla definizione del livello minimo di segmentazione, l’altro relativo ai modelli formali.

Il problema dell’unità minima di segmentazione impone due interrogativi congiunti: fino a quale livello gerarchico è utile scendere, e come si definisce l’unità minima. Si tratta di un arduo problema filosofico, analogo – fatte le debite proporzioni – alla scomposizione dell’atomo: ma non ci vogliamo spingere al di là di una risposta meramente pragmatico-operativa. La nostra segmentazione è specificamente melodrammatica, non esclusivamente morfologica né esclusivamente retorico-sintattica: dunque l’unità minima con cui operiamo è un’entità definita congiuntamente, almeno in linea di principio, da fattori sia musicali sia testuali sia drammatici. Tale entità può anche essere un’unità compiuta ulteriormente scom-

⁴³ In questo senso si può intendere anche la ‘scena’ di un Musikdrama, così com’è stata definita da Dahlhaus (cfr. sopra la nota 41).

⁴⁴ Sulla locuzione ‘gran scena’, piuttosto generica ed ambigua, si veda M. BEGHELLI, *Che cos’è una gran scena?*, in *Belliniana et alia musicologica. Festschrift für Friedrich Lippmann zum 70. Geburtstag*, a cura di D. Brandenburg e Th. Lindner, Wien, Präsens, 2004 («Primo Ottocento», n. 3), pp. 1-12. Altrove l’autore osserva che «le due espressioni Gran Scena e Rondò possono anche coincidere, ma sembra più appropriato riferirsi con Gran Scena ad un numero drammatico-musicale cucito sulla tragedia del protagonista, rinforzato da interventi corali, di struttura ampia e non facilmente classificabile, comprendente più segmenti formali, l’ultimo dei quali è per diritto un’aria pluripartita» (Id., *Tre slittamenti semantici: cavatina, romanza, rondò*, in *Le parole della musica*, III: *Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. Nicolodi e P. Trovato, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 185-217: 195 nota 18).

ponibile: l'aria col *da capo*, ad esempio, è sempre ancora scomponibile nelle sue due strofe, A|B|A (oppure, se si bada alle strofe musicalmente realizzate, in A1|A2||B||A1|A2); ma deve pur sempre essere un'unità dotata di senso drammatico, oltre che morfologico-poetico e morfologico-musicale. Dunque l'aria col *da capo*, che rappresenta *un* affetto, o tutt'al più – nei casi di *Divergenzarie*, ossia di un B basato su materiale musicale non coerente ma divergente dal materiale di A⁴⁵ – due affetti in reciproco contrasto, è *una* unità compiuta non ulteriormente scomponibile in senso drammatico. Altro esempio: nell'*Otello* di Verdi, noi consideriamo il largo concertato dell'atto III, «A terra!... sì... nel livido | fango» come un'unità coesa, ad onta del fatto che l'assolo iniziale di Desdemona costituisca una sezione compiuta, a livello musicale (melodia completa) e retorico-sintattico (discorso completo); potremmo dunque sottosegmentare in 'assolo Desdemona' e 'concertato «baraonda»', secondo le indicazioni di Verdi stesso, che chiese – e ottenne – di evidenziare graficamente, sul libretto, l'assolo di Desdemona, dunque di staccarlo dalle altre strofe di settenari.⁴⁶ Ma non avremmo un livello gerarchico inferiore al quarto, la 'sezione di numero' (avremmo cioè le sezioni 3.1 e 3.2, non 3 e 4; si veda la Tabella 2 a p. 392, al n. 9).

Veniamo ora al problema dei modelli formali.⁴⁷ In un'opera 'a numeri', fortemente standardizzata, il problema è limitato, in quanto c'è una vasta letteratura che si è occupata di definirli, dall'aria metastasiana all'aria buffa, dal finale buffo alla 'solita forma' eccetera.⁴⁸ Per quanto riguarda altri generi – e mi riferisco in particolare al Musikdrama, e in generale all'opera post-verdiana (*Otello* e *Falstaff* compresi) – si pone invece un duplice problema: di definizione e di pertinenza dei modelli. (Lasciamo da parte l'opera del Seicento, che esula dagli scopi e dai confini di questo articolo.) Prendiamo ad esempio l'*Otello* di Verdi (1887), l'opera che, dopo il *Mefistofele* di Boito (1868, 1875), segnerebbe il definitivo passaggio, in ambito italiano, dall'opera a numeri al cosiddetto 'dramma musicale', svincolato dalle strutture canoniche (aria, duetto, concertato eccetera). Il condizionale è d'obbligo, perché in realtà l'affrancamento dal modello dell'opera 'a numeri' e

⁴⁵ I termini *Kohärenz*- e *Divergenzarie* sono stati introdotti da R. KUBIK, *Händels Rinaldo. Geschichte, Werk, Wirkung*, Neuhausen-Stuttgart, Hänssler, 1982, pp. 125-128.

⁴⁶ Cfr. la lettera a Boito del 17 luglio 1886 (*Carteggio Verdi-Boito*, a cura di M. Medici e M. Conati, Parma, Istituto di Studi verdiani, 1978, n. 78). Questa sottosegmentazione si trova nella *tracklist* della Deutsche Grammophon, riportata nella Tabella 1, qui alle pp. 378-380 (cfr. le sezioni 59-60).

⁴⁷ Come ha osservato Sloboda, una 'struttura', uno 'schema' – un 'modello morfologico', diremmo noi – agisce «come sussidio mnemonico per vincolare degli elementi altrimenti indipendenti gli uni dagli altri» (SLOBODA, *La mente musicale* cit., p. 295).

⁴⁸ Cfr. p. es. M. F. ROBINSON, *The Aria in Opera Seria, 1725-1780*, «Proceedings of the Royal Musical Association», LXXXVIII, 1961/62, pp. 31-43; R. STROHM, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720-1730)*, Köln, Volk, 1976 («Analecta Musicologica», 16); J. PLATOFF, *The Buffa Aria in Mozart's Vienna*, «Cambridge Opera Journal», II, 1990, pp. 99-120; ID., *Musical and Dramatic Structure in the Opera Buffa Finale*, «The Journal of Musicology», VII, 1989, pp. 191-230; POWERS, «La solita forma» cit.

dal suo schema formale primario, la 'solita forma', resta un problema aperto in *Otello* (e in genere nel repertorio *fin de siècle*).⁴⁹ C'è chi – ad esempio Renato Di Benedetto – ritiene che «questo lavoro, salutato al suo apparire come quello in cui il vecchio patriarca liquidava l'ormai frusta carcassa dell'opera a numeri chiusi e si sbarazzava senza pentimenti degli'istituti formali sui quali l'opera italiana aveva costruito la sua vita plurisecolare, lascia invece affiorare abbastanza spesso, e talvolta ben visibili, i loro lineamenti: e non come inerti vestigia, ma come membri attivi della sintassi drammaturgica, che serbano intatta, nel nuovo contesto, la loro collaudata funzionalità».⁵⁰ C'è chi invece, come James Hepokoski, pur riconoscendo la presenza di alcune «common, earlier structural conventions» (come il coro-stretta «Vittoria! Sterminio!» nella scena iniziale dell'opera), ha ritenuto opportuno sostituire all'«istituto» della 'solita forma' un modello più appropriato: «the normative structural unit in *Otello* – the modern substitute for the old 'numbers' – is now one that passes through three phases: (rhymed) *scena* / *pezzo* / (rhymed) *scena*, or, in terms perhaps more directly relatable to dramatic and emotional effect, entrance (transition-in) / set piece / exit (transition-out)».⁵¹

Non intendiamo riaprire qui il dibattito sulla 'solita forma', che continua ad essere molto acceso (e che vede spesso due partiti contrapposti, fautori *vs* detrattori);⁵² ma è opportuno sottolineare che le diverse prospettive adottate implicano differenti segmentazioni dell'opera, in particolare nel nostro livello intermedio ('numero'), e alla fin fine differenti interpretazioni dell'opera, giacché il tipo di scomposizione e di modello adottato può incidere anche sul significato e sul peso drammatico che si assegna a ciascuna sezione. Un esempio specifico. Nella sua

⁴⁹ Una cosa è certa: l'epistolario Verdi-Boito è pieno di riferimenti ai singoli "pezzi" dell'opera, e ciò dimostra che la segmentazione continua ad essere per gli autori un'operazione mentale non solo utile, ma necessaria (cfr. il *Carteggio Verdi-Boito* cit. alla nota 46, in particolare le lettere nn. 37, 48, 53, 71, 76, 78, 79, 82, 84). C'è semmai da registrare il fatto che si tratta d'una terminologia ibrida e contraddittoria: si va da termini più diretti e tradizionali, come «Duo finale del 1° Atto» (lettera n. 71), ad altri più generici, come «Scena a 4 del II atto» (n. 53) e «Scena del III atto tra Otello e Desdemona» (n. 82). Anche l'indice dello spartito Ricordi, sul quale ritorneremo, usa una terminologia ambigua (cfr. qui Tav. 1 e nota 62).

⁵⁰ R. DI BENEDETTO, *Una postilla sulla tempesta*, «Studi verdiani», XII, 1997, pp. 31-47: 31. Sulla base di quest'assunto Di Benedetto riconosce nella scena iniziale della tempesta una sorta di 'solita forma' quadripartita, culminante nel coro-stretta «Vittoria! Sterminio!» (*ibid.*, p. 32 sg.).

⁵¹ J. A. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: "Otello"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 140 e 139.

⁵² A chi vuole approfondire l'argomento consigliamo i seguenti saggi: POWERS, «*La solita forma*» cit.; R. PARKER, «*Insolite forme*», or *Basevi's Garden Path*, in *Verdi's Middle Period 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di M. Chusid, Chicago-London, University of Chicago Press, 1997, pp. 129-146 (anche questo articolo è disponibile in trad. it. in *Estetica e drammaturgia della "Traviata"* cit. qui alla nota 6, pp. 67-96). Ma si veda anche la replica di Powers a Parker: H. S. POWERS, *Basevi, Conati and "La traviata": The Uses of Convention*, in *Una piacente estate di S. Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di M. Capra, Lucca, LIM, 2000, pp. 215-235.

analisi dell'atto II, scena v di *Otello*, Hepokoski scinde il cosiddetto 'duetto' tra Jago ed Otello in tre parti, in tre sottonumeri:⁵³

172/1/1 «/ Tu?! Indietro! fuggi!!»	4a Rhymed Scena with Embedded Solo Piece
174/1/1 «Ora e per sempre addio sante memorie» (OTELLO)	
177/1/1 «Pace, signor. / Sciagurato! mi trova»	
179/5/2 «Divina grazia difendimi! – Il cielo»	4b Scena with Embedded Racconto
186/1/1 «Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto» (JAGO)	
188/3/3 «Oh! mostruosa colpa! / Io non narrai»	
191/1/1 «Ah! mille vite gli donasse Iddio!»	4c Rhymed Scena with 'Cabaletta'
193/3/1 «Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!»	

Un'interpretazione della scena v in base alla 'solita forma' darebbe invece questo risultato:⁵⁴

sez.

1 «/ Desdemona rea!»	[0. scena]
2 «/ Tu?! Indietro! fuggi!!»	[1. tempo d'attacco]
3 «Ora e per sempre addio sante memorie» (OTELLO)	[2. cantabile Otello]
4.1 «Pace, signor. / Sciagurato! mi trova»	[3. tempo di mezzo]
4.2 «Era la notte, Cassio dormìa, gli stavo accanto» (JAGO)	[3. racconto nel tempo di mezzo]
4.3 «Oh! mostruosa colpa! / Io non narrai»	[3. continuazione del t. di m.]
5 «Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!»	[4. cabaletta]

Il confronto evidenzia almeno un paio di differenze significative. Una riguarda l'interpretazione globale del duetto: l'applicazione del modello di Hepokoski induce a spezzare la forma in micronumeri: è come se ogni volta si ripartisse daccapo. Il modello della 'solita forma' ha il vantaggio di ricondurre la segmentazione ad una dinamica formale e drammatica complessiva, d'interpretare cioè le singole sezioni non come compartimenti stagni, ma come tessere di un'azione drammatico-musicale in sviluppo. Da ciò deriva la diversa interpretazione del racconto di

⁵³ La numerazione di Hepokoski (4a-b-c) si riferisce al solo atto II, dunque il duetto sarebbe il quarto numero dell'atto. Le indicazioni numeriche nella colonna di sinistra si riferiscono allo spartito Ricordi n. 52105 (con testo italiano/inglese), e seguono il criterio pagina/sistema/battuta. D'ora in avanti adotteremo questo criterio anche nei nostri esempi. La linea obliqua che compare prima di alcuni incipit testuali indica che si tratta d'un emistichio, non d'un verso intero (lo stesso criterio vale anche nelle Tabelle 1 e 2, qui alle pp. 378 sgg. e 389 sgg.).

⁵⁴ Per quanto riguarda numerazione e denominazione delle sezioni della 'solita forma', si rimanda a POWERS, "La solita forma" cit., p. 69 (anche, più succintamente, a L. BIANCONI, *Il teatro d'opera in Italia. Geografia, caratteri, storia*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 71).

Jago («Era la notte»), che in Hepokoski è un sottonumero a sé, alla pari del cantabile di Otello, mentre nella nostra interpretazione è un ingrediente di rilievo – l'ingrediente di maggior rilievo – nel tempo di mezzo, ma *non* fa corpo a sé. Si noti che non c'è cesura tra il racconto di Jago e la replica d'Otello, «Oh! mostruosa colpa!»; e si noti soprattutto che il tempo/ritmo in 6/8 del racconto riemerge poche battute dopo la chiusa del racconto, là dove, sulle parole «Un sogno che può dar forma di prova | ad altro indizio», Jago prosegue la sua insinuazione malefica. Sono indizi della coerenza sostanziale tra «Era la notte» e il contesto (Jago non fa uno *show* per sé stesso, bensì agisce unicamente in funzione dell'influsso che può esercitare su Otello).

Nell'ottica della 'solita forma' la scena ha dunque una logica coesione che la compatta, e nel contempo il suo movimento interno, la funzionalità reciproca dei membri, risalta con maggior efficacia. Con questo non vogliamo screditare il modello di Hepokoski, che peraltro si può considerare una variante evoluta della 'solita forma' e funziona bene in altri casi, ad esempio nel «Credo» di Jago. Tuttavia crediamo che, laddove è possibile applicarlo, e a patto che lo si intenda con sufficiente flessibilità, il modello della 'solita forma' sia lo schema più efficace, almeno per l'opera italiana (compreso il repertorio *fin de siècle*).⁵⁵ Non è tanto una questione di legittimità o pertinenza, ma di efficacia e di praticità: la 'solita forma' semplifica le cose, perché è uno schema che sia lo studioso d'opera sia il melomane colto conoscono bene, e sul quale ci si può intendere; è una «struttura» nel senso di Sloboda, semplice ma articolata, che funge da efficace «sussidio mnemonico» per il raggruppamento di «elementi altrimenti indipendenti gli uni dagli altri». ⁵⁶ E quando il modello non è applicabile, occorre comunque tentare un'interpretazione strutturale di secondo livello, oltre le singole unità, stabilendo dei raggruppamenti significativi di sezioni, se si vuole evitare che la segmentazione minuta sfumi nell'indistinto, come spesso avviene nella *tracklist* di un CD.

Vediamo ora di elaborare i criteri-guida per segmentare un testo operistico; ci chiediamo cioè come distinguere e separare una 'sezione' dall'altra (o un 'nume-

⁵⁵ Sull'applicazione della 'solita forma' in Puccini, cfr. D. ROSEN, "La solita forma" in *Puccini's Operas?*, «Studi pucciniani», III, 2004, pp. 179-199. Rosen prende in esame il duetto della *Bobème* (quadro I) ed esprime dubbi circa l'applicazione della 'solita forma' in quel pezzo, e in generale nell'opera di Puccini e dei compositori coevi. Per controbilanciare l'opinione di Rosen, ci limitiamo a segnalare il trattato di composizione di C. DALL'OLIO, *Lo studio della composizione musicale secondo i principi naturali dell'estetica*, Bologna, Zanichelli, 1887 (perfettamente coevo dell'*Otello*, dunque). Dall'Olio considera la 'solita forma' del duetto un modello strutturale ancora valido, e ne dà anzi una descrizione assolutamente rigida e prescrittiva, conforme al modello descritto da Powers (p. 93 sg.); sarà un trattato retrogrado e passatista, ma dimostra che lo schema non era ancora del tutto morto, né per i docenti di composizione né tantomeno per i melomani.

⁵⁶ Cfr. nota 47.

ro'/'scena' dall'altro, nel caso di opere continue come *Otello*).⁵⁷ Più precisamente, dobbiamo distinguere tra i fattori che determinano cesura, separazione, interruzione, distinzione, e i fattori che procurano coesione, congiunzione, continuazione, omogeneità. In altre parole, tra i fattori segmentanti *esterni* – quelli che attivamente segnano una cesura o un'articolazione (A è diverso e distinto da B, *ergo* una cesura *separa* A da B) – e i fattori segmentanti *interni*, ossia quelli che, accentuando la coesione interna, di riflesso attenuano il nesso con ciò che precede e ciò che segue (ad esempio: B1, B2, B3 ... Bx hanno *y* elementi in comune, *ergo* B1–x costituiscono *un* segmento, diverso da A che precede e da C che segue, in quanto gli elementi comuni a B1–x non ci sono, o non hanno particolare risalto, in A né in C). Bisogna dunque immaginare varie possibilità. Possono esistere segmenti che (ci si passi l'analogia fraseologica):

- (1) iniziano con la maiuscola (dopo un punto fermo, o interrogativo o esclamativo) e terminano con un punto fermo (o interrogativo o esclamativo);
- (2) iniziano con la minuscola (dopo una virgola o un punto-e-virgola o un due punti o dei puntini di sospensione) e terminano con un punto fermo (o interrogativo o esclamativo);
- (3) iniziano con la maiuscola e terminano con una virgola (o un punto-e-virgola, ecc.);
- (4) iniziano con la minuscola e terminano con una virgola (o un punto-e-virgola, ecc.).

Non è detto che la segmentazione del tipo (1) sia sempre e comunque la più forte: può anche essere avvertibilissima nel tipo (4), posto che i fattori segmentanti interni siano abbastanza potenti.

Tenendo conto che in un testo operistico entrano in gioco tre sistemi, poesia musica dramma, possiamo ora individuare i principali fattori segmentanti esterni:

Fattori musicali:	pausa con corona / chiusura tonale (cadenza perfetta e sue varianti) cambiamento agogico e/o di ritmo cambiamento di ordito strumentale (<i>texture</i>) cambiamento nello stile vocale (declamato, arioso, <i>parlante</i> , ecc.) cambiamento melodico-tematico (ritorno motivico)
Fattori testuali:	articolazione retorico-sintattica del discorso versi sciolti / versi lirici cambio di metro poetico all'interno dei versi lirici cambio di terminazione tronca

⁵⁷ Sloboda ha osservato che «gli ascoltatori sono in grado di risolvere il problema della segmentazione solo se riescono a rilevare a vari livelli la "chiusura"» (*La mente musicale* cit., p. 294).

Fattori drammatici: 'scena': uscita/entrata dei personaggi
 articolazione dialogica del discorso
 gesti, azioni, movimenti scenici

È una classificazione di massima, che tiene conto anche delle gerarchie tra i vari fattori individuati, anche se non è certo possibile un sistema d' "interpunzione" drammatico-musicale analogo a quella verbale. Indubbiamente, tra i fattori musicali il primo (pausa con corona abbinata alla chiusura tonale) è il più importante, così come lo è per il testo il passaggio dai versi sciolti ai versi lirici, e per il dramma l'uscita o l'entrata d'uno o più personaggi. La pausa con corona in conclusione (frequente nei pezzi cantabili) di solito è l'occasione per l'applauso del pubblico, e a maggior ragione denota un forte punto di discontinuità. In *Otello* questo fattore manca: ogni pezzo è legato al successivo (compresa l'«Ave Maria», che è il pezzo più statico). In *Madama Butterfly*, che pure è un'opera continua, abbiamo invece una pausa con corona prima e dopo l'aria «Un bel dì vedremo», il pezzo *clou* dell'opera (subito prima del n. guida 12 e nove battute dopo il n. guida 16 nell'atto II, 1).

Beninteso, in musica (diversamente che in retorica) succede spesso che il punto d'arrivo di un segmento sia al tempo stesso il punto d'attacco del successivo: si verifica cioè un *overlapping* o imbricatura.⁵⁸ Un fenomeno assimilabile all'*overlapping*, ma più complesso, è la 'dissolvenza'.⁵⁹ Questa tecnica serve proprio a saldare due segmenti o numeri contigui: segmentazione del dramma e segmentazione della partitura divergono, o per meglio dire slittano sovrapponendosi tra un segmento e il successivo, e ciò rende problematico individuare l'esatto punto d'articolazione tra due segmenti o numeri adiacenti (analizzeremo in seguito alcuni casi di dissolvenza in *Otello*).

Quanto ai ritorni motivici, occorre fare dei distinguo: essi spesso segnalano punti di svolta nell'azione e nel discorso musicale, dunque punti d'articolazione; ma spesso determinano anche coesione all'interno di una data sezione (fungono cioè da fattori segmentanti *interni*). Si pensi al quadro d'apertura del quadro III nella *Bohème*: il fattore prevalente è la *persistenza* e *durata* dei motivi che conno-

⁵⁸ L'imbricatura è spesso d'ostacolo alla segmentazione – dunque, sotto il profilo commerciale, alla suddivisione in piste –, perché obbliga a scindere l'ultima frase o l'ultima parola della sezione precedente. Si veda p. es., nel duetto Desdemona/Otello dell'atto III, l'imbricatura tra il cantabile di Desdemona («Esterrefatta fisso») e la sezione successiva: sulla nota e sillaba finale di Desdemona (*[fe]de*) scatta il «No!» di Otello (220/4/1). Questa tecnica scongiura l'interruzione da applausi ed è spesso usata anche dai predecessori di Verdi per dare continuità interna ad un numero musicale (cfr. p. es. il passaggio dal cantabile, «Regnava nel silenzio», al tempo di mezzo nella cavatina della protagonista in *Lucia di Lammermoor*).

⁵⁹ 'Dissolvenza', o 'dissolvenza incrociata', è termine cinematografico che indica «il contemporaneo svanire di un'immagine e l'emergere di un'altra» (CASETTI - DI CHIO, *Analisi del film* cit., p. 28). Nel film le dissolvenze sono comunque «segni di punteggiatura» (*ibid.*) che servono a marcare i confini delle sequenze, dunque sono fattori segmentanti. Nel melodramma, al contrario, la 'dissolvenza' serve a smussare i confini tra una sezione e l'altra.

tano la neve, il viavai sulla strada, i canti da dentro la taverna (pedale, quinte vuote parallele, ecc.). Essi possono anche assolvere entrambe le funzioni, a livelli differenti: nel duetto Otello/Desdemona dell'atto III, ad esempio, il ritorno del motivo iniziale nel momento del congedo («Datemi ancor l'eburnea mano», 224/3/1) è un punto d'articolazione a livello di 'sezioni', ma è anche un chiaro fattore di coesione a livello di 'numero', poiché determina un'incorniciatura (*framing*), ossia inquadra il duetto in una forma A | B, ... | A' (qui il senso del ritorno è rafforzato dalla tonalità).⁶⁰

Tornando ai ritorni motivici, c'è poi una questione di ordini di grandezza. Se il motivo che torna è una melodia strutturata – poniamo il tema del bacio in *Otello* –, possiamo considerarlo un fattore segmentante “esterno” (ossia un elemento che crea cesura); se si tratta invece d'un breve inciso – alla stregua d'un Leitmotiv wagneriano –, allora probabilmente funziona più da fattore segmentante “interno” (ovvero da elemento di coesione interna), anche se non si può escludere una funzionalità esterna, qualora si abbini ad altri fattori. (In un Musikdrama, ma anche in un'opera di Puccini, sarebbe peraltro irrealistico voler tenere conto di ogni singolo ritorno motivico: si otterrebbe una frammentazione così minuta da contraddire quel che s'è appena detto circa l'unità minima di segmentazione.)

In generale, per effettuare la segmentazione di un'opera occorre incrociare i dati provenienti dalla partitura e dal libretto (in quanto testo poetico e in quanto testo drammatico). È ovvio che, quanto più c'è convergenza tra i fattori, e tra i vari sistemi, tanto più forte sarà il punto di segmentazione, la cesura tra una sezione e l'altra. Quando invece – ed è la maggioranza dei casi – i sistemi non coincidono appieno, quando cioè essi si passano la mano nel determinare l'articolazione formale complessiva del dramma musicalmente realizzato, converrà valutare di volta in volta il peso da attribuire a ciascuno, anche se la musica ha pur sempre il ruolo dominante, se è vero che il musicista detta i “tempi di rappresentazione” e le modalità del dramma.⁶¹

⁶⁰ La tecnica del *framing* è stata così definita da Huebner: «the use of the same theme or motif to mark a beginning or an end (structural, dramatic, or otherwise) or to enclose an action or musical process» (S. HUEBNER, *Thematic Recall in Late Nineteenth-Century Opera*, «Studi pucciniani», III, 2004, pp. 77-104: 86). Il *framing* è di norma caratterizzato da un ritorno motivico in A'. Ma il senso di ritorno, quindi di incorniciatura, può in teoria essere determinato anche in altro modo (a livello tonale, per esempio). Ci sono anche casi in cui non si può tanto parlare di ritorno di A', quanto di *irruzione* di B in una macrosequenza A: si veda p. es. l'atto II, parte I di *Madama Butterfly*, dove l'arrivo di Yamadori (n. guida 28) viene ad interrompere il dialogo tra Sharpless e Cio-Cio-San, che riprende poi con la lettura della lettera (n. guida 41). In caso di *framing*, come nella scena conclusiva dell'*Otello* (n. 11, qui a pp. 387 e 393), useremo lettere maiuscole (A, A') per segnalare il ritorno tematico.

⁶¹ Si dirà che in un'opera 'a numeri', fortemente strutturata, e incentrata sul canto più che sull'eloquio sinfonico, il ruolo del drammaturgo spetti *in primis* al librettista, che “detta” al compositore, mediante organismi metrici convenzionali, forme e ritmi della musica: si pensi, per dire, al Metastasio, ma ancora a Felice Romani, il quale spesso, concordato il soggetto col compositore e l'impresario, stilava poi il suo libretto «in totale autonomia», senza accordi preventivi col musicista (cfr. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, p. 96 sg.). Eppure il

È bene comunque ribadire che difficilmente i criteri di segmentazione potranno essere univoci e rigidi; sarà perciò necessario individuare, di volta in volta, l'elemento o gli elementi più significativi. Ogni segmentazione ha un margine inevitabile di soggettività: in molti casi saranno possibili diverse soluzioni, in quanto la valutazione dell'importanza dei fattori segmentanti può variare, a pro dell'uno o dell'altro, a seconda dell'interpretazione complessiva che se ne dà.

Useremo ora l'*Otello* di Boito e Verdi come *test* per la segmentazione. Quest'opera servirà ad evidenziare alcuni problemi, ad esplicitare i criteri adottati, e quindi ad illustrare e verificare i presupposti teorici enunciati.

La segmentazione di *Otello* è in parte agevolata, rispetto ad esempio alle opere di Puccini, dal fatto che il libretto dà uno 'scenario' (ossia un'articolazione in 'scene' drammatiche) e lo spartito, che di norma è la fonte-base d'ogni operazione rivolta alla segmentazione, dà un indice dei pezzi, riprodotto qui nella Tav. 1 (dopo p. 376).⁶²

margine di libertà del compositore rispetto al testo poetico restava comunque ampio. Un esempio classico di divergenza fra struttura poetica e struttura musicale è l'aria del catalogo di Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart: si tratta di un'aria bipartita, a livello sia metrico sia musicale, ma la seconda sezione musicale (Andante con moto, «Nella bionda egli ha l'usanza») scatta in ritardo rispetto al cambio di metro poetico (da decasillabi a ottonari, in corrispondenza di «V'han fra queste contadine»). Questo margine di libertà si dilata notevolmente nel secondo Ottocento: Puccini ad esempio spesso ignora, se non stravolge addirittura, la struttura del testo poetico.

⁶² L'indice è stato voluto e predisposto da Ricordi, con l'avallo di Verdi. J. A. HEPOKOSKI, *Verdi's Composition of "Otello": The Act II Quartet*, in *Analyzing Opera*, a cura di C. Abbate e R. Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, pp. 125-149: 134 nota 17, si pronuncia in modo piuttosto critico sull'indice dello spartito, e in particolare sostiene che «one need not alter an otherwise defensible analysis of a portion of *Otello* to fit the subdivisions implied either in the vocal-score index or in the pezzi staccati».

Dal nostro punto di vista l'indice è invece rivelatore, e quantomai istruttive sono le lettere intercorse tra Giulio Ricordi e il musicista nell'autunno 1886 per stabilire sia l'articolazione dello spartito sia i pezzi staccati dell'opera (ringrazio Angelo Pompilio per avermene fornito la trascrizione). Il 20 settembre Ricordi chiede al musicista «uno schiarimento per la numerizzazione dei pezzi sia per l'orchestra che per la riduzione – Vuole per 1° Atto un numero solo?... o si può suddividerlo?... p. es.: Tempesta – Coro di?... – Brindisi?... – Duetto?...». Il giorno dopo da S. Agata la replica: «Si può fare tutto quello che si vuole, ma non sarebbe bene suddividere gli atti in tanti piccoli pezzi. L'Atto primo non è che un pezzo solo. L'Atto secondo idem. Atto terzo idem. Atto quarto id. id. id.»; ma poi Verdi prospetta un'articolazione in sei pezzi, corrispondenti all'inizio, all'«Esultate!», al coro «Fuoco di gioia!», al Brindisi, alla scena con Otello «Olà! che avvien?», infine al duetto. Il 9 novembre l'editore ritorna alla carica, stavolta per i pezzi staccati: «C'è pure il pubblico che non può acquistare l'opera completa, ma che si accontenta e vuole qualche pezzo staccato!... Ho guardato e riguardato!... Ma proprio è difficile trovarli fuori, ben inteso non volendo recare alcun sfregio al lavoro – P. es.: nel 1° Atto è certo un pezzo polarissimo quell'affascinante *Brindisi*: ma chi lo canterà staccato?... levare il coro... mai no, perbacco!!... dunque, lasciamolo dov'è – Bisogna dunque attenersi a quei pezzi che veramente si posson staccare dall'insieme. Cosa glie ne pare, Maestro, di questa nota»; e di seguito enumera sette «pezzi staccati per canto» (atto I: duetto Desdemona/Otello; II: monologo Jago; quartetto; duetto Otello/Jago; III: duetto Desdemona/Otello; monologo Otello; IV: scena, canzone e «Ave Maria»: corrispondono ai nn. editoriali 51143-51149 reclamizzati in calce al libretto) e i «pezzi staccati per pianoforte solo» (gli stessi sette più il Brindisi nell'atto I, il coro «Dove guardi splendono» nel II, e il finale III, corrispondenti ai nn. 51150-51159). L'11 novembre Verdi: «Sta bene

INDICE



ATTO PRIMO.

URAGANO: JAGO, RODERIGO, CASSIO, MONTANO, CORO — OTELLO. <i>Pag.</i>	1
CORO: <i>Fuoco di gioia!</i>	» 36
BRINDISI: JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO	» 55
JAGO, CASSIO, RODERIGO, CORO, MONTANO — OTELLO	» 81
DESDEMONA, OTELLO.	» 95

ATTO SECONDO.

JAGO, CASSIO	» 109
JAGO	» 113
OTELLO, JAGO	» 124
CORO: <i>Dove guardi splendono</i> , DESDEMONA	» 133
DESDEMONA, EMILIA, OTELLO, JAGO	» 153
OTELLO, JAGO	» 169

ATTO TERZO.

OTELLO, JAGO	» 202
DESDEMONA, OTELLO	» 206
OTELLO	» 225
OTELLO, JAGO, CASSIO	» 233
OTELLO, JAGO	» 251
FINALE	» 257

ATTO QUARTO.

CANZONE: DESDEMONA, EMILIA	» 324
AVE MARIA: DESDEMONA	» 338
DESDEMONA, OTELLO	» 342
OTELLO, EMILIA	» 352
OTELLO, EMILIA, JAGO, CASSIO, LODOVICO, MONTANO	» 355

Una fonte utile è anche la *Disposizione scenica*.⁶³ Si noti la natura ibrida della segmentazione nello spartito: da un lato abbiamo l'indicazione dei pezzi staccati, in maiuscolo (Uragano, Coro, Brindisi, Finale, Canzone, Ave Maria), dall'altro la suddivisione in 'scene' o 'numeri', senz'altra indicazione che i personaggi agenti. È una soluzione al ribasso, e contraddittoria, poiché confonde i livelli gerarchici: ad esempio, l'Uragano e il Finale dell'atto III sono macrounità ('scene', ovvero 'numeri'), mentre Coro, Brindisi eccetera sono i veri 'pezzi staccati', o chiusi (quindi 'sezioni di numero').

Una segmentazione molto più fitta dell'intera opera è stata offerta da Carlida Steffan in un bel programma di sala del 2002.⁶⁴ Steffan individua 60 sezioni, che però raggruppa esclusivamente in base alle scene drammatiche, definite dall'uscita/entrata dei personaggi. È una scelta coerente ma rinunciataria, poiché aggira il problema del livello intermedio di articolazione ('scena'/'numero'), ignorando peraltro le scarse ma significative indicazioni dello spartito (ad esempio, il 'Finale' dell'atto III). Altre fonti di segmentazione sono le *tracklists* dei CD o dei DVD; la suddivisione in tracce è certo una funzione utilissima, ma ha anch'essa il difetto di proporre una segmentazione minuta e meramente additiva, senza raggruppamento in 'numeri' (spesso nemmeno in 'quadri'), quindi dispersiva: non offre insomma una mappa chiara e strutturata dell'opera. (Le *tracklists* peraltro non danno quasi mai titoli, ma identificano le singole sezioni unicamente in base all'incipit testuale.) Senza contare poi che i criteri di segmentazione adottati sono spesso meramente opportunistici, dunque opinabili.

Nella Tabella 1 (pp. 378-380) poniamo a confronto cinque segmentazioni: oltre a quella dello spartito Ricordi⁶⁵ e a quella di Steffan, si trovano tre *tracklists*

(continua a p. 381)

quanto proponete per i pezzi staccati». È notevole – sia detto *en passant* – che né nelle lettere tra Ricordi e Verdi né nell'indice dello spartito né nei pezzi staccati il monologo di Jago venga mai designato col titolo poi entrato nell'uso comune, desunto dal capoverso iniziale («Credo»).

Da Puccini in poi Ricordi rinunciò ad indicare i pezzi negli indici degli spartiti; fu una scelta senz'altro "modernista", ma svantaggiosa per il lettore, che così non dispone più di una mappa per orientarsi nell'opera (e non sarà stata questa l'ultima ragione del ritardo con cui la ricerca ha affrontato lo studio della morfologia pucciniana).

⁶³ Cfr. la *Disposizione scenica per l'opera Otello, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi, compilata e regolata secondo la messa in scena del Teatro alla Scala da Giulio Ricordi*, Milano, Ricordi, s.d. (ma 1887); reprint integrale alle pp. [113]-[223] di J. A. HEPOKOSKI - M. VIALE FERRERO, "Otello" di Giuseppe Verdi, Milano, Ricordi, 1990 (con la paginazione originale).

⁶⁴ Cfr. G. VERDI, *Otello*, programma di sala, a cura di M. Girardi, Venezia, Fondazione Teatro La Fenice, 2002, pp. 113-116 ("Struttura musicale dell'opera").

⁶⁵ Per lo spartito Ricordi, ci affidiamo a quello con n. ed. 51023, stampato in occasione della prima rappresentazione (1887) e dotato di indice (riprodotto qui nella Tav. 1, dopo p. 376): gli spartiti più recenti (n. 52105, ma anche le ristampe di 51023) ne sono infatti privi. Gli spartiti n. 51023 e 52105 sono comunque molto simili: hanno lo stesso numero di pagine, le stesse lettere guida, le stesse indicazioni delle scene drammatiche; differiscono a volte nella disposizione interna delle battute o dei sistemi.

Tabella 1 – Cinque segmentazioni grammaticali dell'*Otello* di Boito e Verdi

STEFFAN (<i>La Fenice</i>) - (60 sezioni)	DG (DVD) - (45 tracce)	EMI (<i>Amadeus</i>) - (43 tracce)	RCA - (35 tracce)	Spart. Ricordi - (22 sezioni)
ATTO I				
1 Una vela! / Una vela!	I,1 Una vela! / Una vela!	Una vela! / Una vela!	Una vela! / Una vela!	Una vela! / Una vela! (Uragano)
2 Dio, fulgor della bufera!	Esultate!	Esultate!	Esultate!	
3 Esultate!				
4 Vittoria! Sterminio!	/ Roderigo, l'ebben, che pensi?	/ Roderigo, l'ebben, che pensi?		
5 / Roderigo, l'ebben, che pensi?	Fuoco di gioia!	Fuoco di gioia!	Fuoco di gioia!	Fuoco di gioia! (Coro)
6 Fuoco di gioia!	Roderigo, beviam!	Roderigo, beviam!	Roderigo, beviam!	Roderigo, beviam! (Brindisi)
7 Roderigo, beviam!				
8	Inaffia l'ugola!	/ Qua, ragazzi, del vino!	Inaffia l'ugola!	
9 Inaffia l'ugola!				
10	/ Capitano, l'v'attende	[Chi all'esca ha morso]	/ Capitano, l'v'attende	/ Capitano, l'v'attende
11 / Capitano, l'v'attende	/ Abbasso le spade!	/ Abbasso le spade!	/ Abbasso le spade!	
12 / Abbasso le spade!				
13	I,2			
14 Jago, tu va nella città sgomenta				
15 Già nella notte densa	I,3 Già nella notte densa	Già nella notte densa	Già nella notte densa	Già nella notte densa
16 Quando narravi l'esule tua vita	Quando narravi l'esule tua vita	Quando narravi l'esule tua vita	Quando narravi l'esule tua vita	
17	[Ed io vedea]	[Ed io vedea]		
18 E tu m'amavi per le mie sventure				
19	[Venga la morte!]	[Venga la morte!]		
20 Un bacio... / Otello!...				
ATTO II				
21 Non ti crucciar	II,1 Non ti crucciar	Non ti crucciar	Non ti crucciar	Non ti crucciar
22 / Vanne; la tua meta già vedo	/ Vanne; la tua meta già vedo	Credo in un Dio crudel	Credo in un Dio crudel	/ Vanne; la tua meta già vedo
23 Credo in un Dio crudel	Credo in un Dio crudel	Eccola... - Cassio... a te...	Eccola... - Cassio... a te...	
24 Eccola... - Cassio... a te...				
25 Ciò m'accora...	II,3 Ciò m'accora...	Ciò m'accora...	Ciò m'accora...	Ciò m'accora...
26 Dove guardi splendono	Dove guardi splendono	Dove guardi splendono	Dove guardi splendono	Dove guardi splendono (Coro)
27 D'un uom che geme	D'un uom che geme	D'un uom che geme	D'un uom che geme	D'un uom che geme
28	Se inconscia, contro te	Se inconscia, contro te		
29 Dammi la dolce e lieta				
30 / Desdemona rea!	II,5 / Desdemona rea!	Desdemona rea!	Desdemona rea!	Desdemona rea!
31 / Tu?! Indietro! fuggi!!	/ Tu?! Indietro! fuggi!!			

32	Ora e per sempre addio	Ora e per sempre addio	/ Ed ora!... ed ora... Ora e per sempre addio	Ora e per sempre addio
33	Pace, signor	Pace, signor		
34	Era la notte, Cassio dormìa	Era la notte, Cassio dormìa	Era la notte, Cassio dormìa	Era la notte, Cassio dormìa
35	Oh! mostruosa colpa!	Oh! mostruosa colpa!		
36	Sì, pel ciel marmoreo giuro!	Sì, pel ciel marmoreo giuro!	Sì, pel ciel marmoreo giuro!	Sì, pel ciel marmoreo giuro!
ATTO III				
37			Introduzione	
38	La vedetta del porto	III,1 La vedetta del porto	La vedetta del porto	La vedetta del porto
39		/ Continua. Qui trarrò Cassio		
40	Dio ti giocondi, o sposo	III,2 Dio ti giocondi, o sposo	Dio ti giocondi, o sposo	Dio ti giocondi, o sposo
41	Ma ripartir vi debbo di Cassio			
42	/ Tu di me ti fai gioco			
43	Esterrefatta fisso	Esterrefatta fisso	[Esterrefatta fisso]	
44	/ io prego il cielo per te			
45	Datemi ancor l'eburnea mano			
46	Dio! mi potevi scagliar	III,3 Dio! mi potevi scagliar	Dio! mi potevi scagliar	Dio! mi potevi scagliar
47	Ah! Dannazione!	Ah! Dannazione!	Ah! Dannazione!	
48		/ Cassio è là!		
49	Vieni; l'aula è deserta	III,5 Vieni; l'aula è deserta	Vieni; l'aula è deserta	Vieni; l'aula è deserta
50		/ e intanto, giacché non si stanca		
51	Essa t'avvince coi vaghi rai			
52	Quest'è una ragna			
53	Quest'è il segnale	Quest'è il segnale	Quest'è una ragna	Quest'è il segnale
54	/ Come la ucciderò?	/ Come la ucciderò?	Evviva! Evviva!	Evviva! Evviva!
55		III,6		(Finale)
56	/ Il Doge ed il Senato	III,7 / Il Doge ed il Senato		
57	(Eccolo! È lui!)	III,8		
58	Messeri! Il Doge...	Messeri! Il Doge...	Messeri! Il Doge...	
59	A terra!... sì... nel livido	A terra!... sì... nel livido	A terra!... sì... nel livido	A terra!... sì... nel livido
60		(Quella innocente un fremito)		
61	Fuggite!	Fuggite!		
62	Fuggirmi io sol non so!	III,9	Fuggirmi io sol non so!	

tratte da alcune delle più note incisioni dell'opera.⁶⁶ (Le segmentazioni sono ordinate per numero decrescente di sezioni, leggendo da sinistra verso destra; nella prima colonna a sinistra c'è la numerazione globale delle tracce ricavabili dalla combinazione di tutte le *tracklists* esaminate.) Da questo quadro sinottico si potranno cogliere le differenze e quindi evidenziare alcuni punti problematici. In neretto abbiamo evidenziato le sezioni comuni: si noterà che sono una parte largamente minoritaria rispetto al totale, il che dimostra che i criteri usati nelle varie segmentazioni non sono concordi. Se anche togliessimo lo spartito Ricordi, che ha una segmentazione molto meno fitta, e limitassimo il confronto alle altre, il numero delle divergenze sarebbe comunque cospicuo.

Lo schema da noi elaborato, che si trova nella Tabella 2 (pp. 389-393), è la trasposizione grafica, opportunamente ordinata, della segmentazione effettuata tramite il *software* di *database* di RADAMES ('Repertorio'). La prima pagina contiene le informazioni generali (librettista, compositore, personaggi e ambientazione). Viene poi la segmentazione, a partire dal primo livello (atti e mutazioni sceniche), proseguendo col secondo (i numeri musicali, evidenziati in neretto), fino all'ultimo livello (sezioni e sottosezioni di numero, la cui numerazione progressiva si trova a fianco degli incipit testuali). Sezioni e sottosezioni costituiscono le singole "tracce" di un ipotetico *file* audio ricomposto e sezionato in base alla struttura individuata.

Il *database* prevede la gestione combinata dei dati provenienti dal libretto e dalla partitura. Le 'denominazioni morfologiche' segnano una specie di compromesso tra i due sistemi, e a volte costituiscono un livello intermedio tra numero e singole sezioni. Esse servono a dare un ulteriore orientamento, nonché ad acquisire dati relazionabili, attraverso il riferimento a *topoi* drammatici (come *brindisi*, *racconto*, *uragano*, *preghiera*, *invettiva*) o a strutture codificate come la 'solita forma', che opera, seppur in maniera velata e discontinua, anche in *Otello*.

La nostra segmentazione si avvicina, per numero di 'sezioni', a quella di Stefan ma, come già detto, offre in più un'interpretazione di livello intermedio ('numeri') e si giova anche dei dati provenienti dal libretto (struttura metrica e didascalie sceniche, che aiutano a definire la segmentazione).⁶⁷ Noi abbiamo indivi-

⁶⁶ In dettaglio: DVD Deutsche Grammophon, Levine-Domingo-Fleming, 2004; CD EMI, Karajan-Vickers-Freni, 1974/1998, 2 supporti (allegato alla rivista «Amadeus Lirica», VIII/2, 1998); CD RCA, Levine-Domingo-Scotto, 1998, 2 supporti. I titoli fra parentesi quadre relativi al CD EMI/Amadeus si riferiscono alle sezioni che, pur non costituendo delle tracce autonome, vengono segnalate nella *tracklist*, a fianco della sezione precedente (sono come sottosezioni, delle quali bisogna tenere conto). In alcune sezioni ci sono incipit testuali diversi: ciò significa che le divergenze sono di una o due battute, quindi trascurabili. Si prenda ad esempio l'attacco di «Ora e per sempre addio» (sez. 32), che per motivi puramente pratici nel CD EMI viene anticipato di due battute (in «Ed ora!... ed ora...»): la prima nota del cantabile di Otello è infatti legata alla precedente da un portamento.

⁶⁷ Quanto alla struttura metrica, distinguiamo analogamente a Hepokoski, tra *v.s.* (versi sciolti), che in *Otello* sono di norma endecasillabi non rimati, e *v.s.r.* (versi di scena rimati), ossia libera alternanza di quinari, settenari ed endecasillabi, legati però da rime (cfr. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: "Otello"* cit., p. 139).

duato undici 'numeri' musicali (l'esatta metà dei brani dello spartito): è una quantità compatibile con quella media delle opere verdiane.⁶⁸ Ovviamente sarebbero stati di più, se ad esempio avessimo diviso l'ampia introduzione iniziale in 'Tempesta' e 'Sommosa', con la sezione 3 – il recitativo di Jago e Roderigo – a fare da spartiacque;⁶⁹ oppure se avessimo considerato numeri autonomi il coro col mandolino «Dove guardi splendono» (sezione 1 del n. 5 nell'atto II) e il monologo di Otello nell'atto III (sezione 1 del n. 8). C'è insomma un margine relativamente ampio di discrezionalità.

Poiché non è possibile discutere in dettaglio tutta la struttura dell'opera, ci limitiamo in questa sede ad evidenziare alcuni punti problematici.

Si prenda il duetto del terz'atto tra Otello e Desdemona (n. 7), al quale si è già accennato riguardo all'incorniciatura. È interessante che non solo lo spartito Ricordi, ma anche il CD EMI/Amadeus, che pure ha una segmentazione fitta quasi quanto la nostra, evita di articolare questo brano (la sezione tra parentesi quadre, «Esterrefatta fisso», è solo segnalata, non costituisce una traccia autonoma). In effetti, sembrerebbe trattarsi d'un *dialogo* «in cui gli interlocutori si fronteggino argomentando» più che d'un *duetto* «che esprima affetti condivisi o contrapposti».⁷⁰ La stabilità metrica (doppi settenari da cima a fondo, come nel 'dialogo' tra Otello e Jago del second'atto) suggerisce una certa continuità drammatica. Eppure lo definiamo 'duetto', perché l'articolazione interna segue un percorso drammatico assimilabile a quello della 'solita forma', con un adagio centrale («Esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo») a fare da perno strutturale ed emotivo.⁷¹ Qui si coglie anche l'importanza della didascalia, perché è il brusco gesto di Otello (*prendendola a forza sotto il mento e alla spalla e obbligandola a guardarlo*) a innescare la reazione di stupore di Desdemona nell'adagio. Un'altra difficoltà sta poi nell'indicare il punto d'inizio del tempo di mezzo, perché la melodia dell'adagio («io prego il

⁶⁸ Nelle 24 opere che numerano i pezzi, il totale oscilla tra 10 e 16, la media è 13-14. Cfr. M. CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, NJ, Boonin, 1974.

⁶⁹ Questa bipartizione sarebbe avvalorata dal fatto che, come osserva Di Benedetto, la tempesta, fino al coro «Vittoria! Sterminio!», ha un'articolazione interna quadripartita riconducibile alla 'solita forma', col coro citato a far da stretta (cfr. DI BENEDETTO, *Una postilla* cit., p. 32 sg.). Riteniamo però che tempesta e sommosa non siano numeri indipendenti (semmai sottonumeri): come afferma Noske, tutto il quadro iniziale fino al duetto costituisce un «tutto unico», un'ampia introduzione che raccoglie una sfilza di pezzi più o meno "chiusi" (cfr. F. NOSKE, *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 160). In sostanza, è un bell'esempio di 'scena' nel senso di Dahlhaus (cfr. qui la nota 41).

⁷⁰ Cfr. C. DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, VI, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 79-162: 143.

⁷¹ Ci sembra peraltro immotivata la suddivisione interna dell'adagio in due parti da parte di Steffan (cfr. la Tabella 1, sez. 43 sg.), che si basa essenzialmente sul fattore tonale e vocale (dal declamato si passa al cantabile) ma sottovaluta il fattore agogico e soprattutto retorico: la perorazione di Desdemona costituisce un discorso unitario e coeso, anche se discontinuo nel tono. (Seguendo il criterio di Steffan, si dovrebbe dividere in due anche l'«Ave Maria».) Il passaggio graduale allo stile cantabile è un modo per fluidificare la forma.

cielo») torna dopo un breve battibecco («E son io l'innocente cagion di tanto pianto!...»);⁷² in questo caso noi consideriamo primario il fattore agogico (Allegro agitato), che non muta fino alla sezione successiva. L'ultima sezione è brevissima, e sostituisce la canonica cabaletta con uno sprezzante insulto di Otello, camuffato da cortesia (l'orchestra riprende il placido motivo iniziale del duetto, «Dio ti giocondi, o sposo», ma la gentilezza di Otello cela un livido sarcasmo).⁷³

Veniamo ora ai casi di 'dissolvenza'. Come abbiamo già detto, questa tecnica serve proprio a saldare due segmenti o numeri contigui. In *Otello* vi sono tre esempi di dissolvenza tra numeri. Due sono molto simili. Nei passaggi tra i numeri 4-5 e 8-9 vi è un coro che si ode dall'interno e che si sovrappone al dialogo tra Jago ed Otello: nel primo caso, la musica contraddice il libretto, che invece prevede una successione netta tra il dialogo e il coro;⁷⁴ nel secondo caso invece l'effetto di dissolvenza è già previsto dal libretto, con gli squilli di tromba e le grida di giubilo della folla che si sovrappongono ai dialoghi di Jago con Cassio prima e con Otello poi. La differenza sostanziale sta nel fatto che, mentre nel primo caso il coro interno (*nel giardino*: «Dove guardi splendono») fa da sottofondo costante al dialogo, nel secondo il motivo di fanfara si alterna al torvo dialogo tra Otello e Jago, che ha un suo sostrato orchestrale. Si tratta di una differenza decisiva ai fini della segmentazione minuta. Se infatti si confrontano le *tracklists* della Tabella 1, si noterà che nel primo caso c'è piena convergenza (cfr. la sezione 26), mentre nel secondo abbiamo divergenze significative (solo EMI e RCA concordano). In sostanza, tutta la zona di dissolvenza che lega il terzetto «Quest'è

⁷² Si tratta di un caso di *adjacent recall*, secondo la definizione di Huebner («the incorporation within any number or section of material from the structural unit adjacent to that number or section»: HUEBNER, *Thematic Recall* cit., p. 81).

⁷³ Anche gli altri due duetti (nn. 2 e 6) sono riconducibili allo schema della 'solita forma'. Il n. 6 (Otello/Jago) – l'abbiamo visto a p. 371 – costituisce una versione del modello dilatata nel tempo di mezzo, mentre il n. 2 (Otello/Desdemona) una versione accorciata, senza tempo d'attacco (ovvero senza scena, qualora si interpreti come tempo d'attacco la prima sezione, «Già nella notte densa»). Si può discutere se il tema del bacio nel duetto n. 2 sia una sezione a sé, che surroga la cabaletta, o parte del tempo di mezzo, come ritiene Powers (l'analisi di Powers, proposta in una relazione congressuale, è citata da R. PARKER - M. BROWN, «Ancora un bacio»: *Three Scenes from Verdi's "Otello"*, «19th-Century Music», IX, 1985/86, pp. 50-62: 55): data l'importanza che il tema riveste nell'opera, noi prediligiamo la prima ipotesi; nella seconda ipotesi, si dovrebbe comunque evidenziare il tema del bacio come sottosezione.

⁷⁴ La *Disposizione scenica* ovviamente riflette la scelta di Verdi e dà istruzioni per l'avvicinamento tra coro "interno" ed "esterno" (pp. 41-43). In partitura il coro interno parte dalle parole «Non parlo ancor di prova». Proprio a causa della dissolvenza, si potrebbe legare il coro col mandolino al dialogo, in analogia con la segmentazione di Hepokoski, che raggruppa «Duet' Otello-Jago ('Scena') and Homage Chorus» (cfr. HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: "Otello"* cit., p. 148). Avremmo dunque: n. 4 – Dialogo e Coro; n. 5 – Scena e quartetto. Questa soluzione è peraltro corroborata dal fatto che il coro rientra fra le quinte nella 'scena' del quartetto. Noi preferiamo però accorpare il coro al numero successivo (n. 5), poiché riteniamo che si tratti d'un nuovo inizio, più che d'un seguito. In un'opera tradizionale questo coro avrebbe la funzione di accompagnare l'uscita della primadonna e d'introdurre la cavatina; qui la cavatina manca, ma l'antica funzione del coro rimane.

una ragna» al finale III si può articolare in tre microsezioni, con varie possibilità di combinazione:

- (1) «Quest'è il segnale che annuncia l'approdo» (sez. 53 della Tabella 1): inizio della fanfara interna, dialogo Jago/Cassio (251/1/1);
- (2) «Come la ucciderò?» (sez. 54): scena VI: Otello riesce in scena e dialoga con Jago (fase di alternanza tra fanfara/coro interno e orchestra) (252/3/3);
- (3) «Evviva! Evviva il Leon di San Marco» (sez. 55): uscita del Coro (scena VII) e dei dignitari veneziani (257/1/1).

Noi riteniamo che qui, come nel primo caso, valga la legge di 'buona continuazione', la quale ci suggerisce di considerarla un'unica sezione, seppure suscettibile di suddivisione interna. La fanfara e il coro, anche se interrotti in qualche punto nella sottosezione 2, costituiscono un'unità percettiva coesa,⁷⁵ e la riprova sta nel fatto che il *fortissimo* che segna la sortita del coro (sottosezione 3) non è l'inizio di una nuova sezione ma il culmine del processo di avvicinamento; infatti il coro esplose in un accordo di Fa maggiore, sottodominante di tutta la macrosezione, che inizia e finisce in Do maggiore. Non si può peraltro ignorare il primo punto d'articolazione (1), come fanno le *tracklists* EMI e RCA (che ritengono decisivo il fattore drammatico del cambio di 'scena'), perché l'inizio della fanfara segna uno stacco importante, suscitando la reazione di Jago («Quest'è il segnale»)⁷⁶. In questo caso la segmentazione del DVD Deutsche Grammophon ci sembra dunque la più sensata.

Il terzo caso di dissolvenza riguarda il passaggio tra i numeri 5 e 6 dell'opera (ossia tra il quartetto e il duetto Jago/Otello nell'atto II). Anche qui abbiamo una zona di transizione articolabile in tre punti, in base a diversi fattori di segmentazione:

- (1) «Escite! – Solo vo' restar»: cambio di metro, da versi lirici a versi sciolti (168/2/2);
- (2) «Desdemona rea!» (sez. 30 della Tabella 1): cambio di 'scena'; nuovo motivo in orchestra (169/2/2);
- (3) «Tu?! Indietro! fuggi!!» (sez. 31): cambio di agogica e di ordito orchestrale (172/1/1).

⁷⁵ Le parentesi dialogiche di Jago ed Otello si possono considerare dei «disturbi», ovvero dei «vuoti nel processo per cui esso è temporaneamente sospeso per poi riprendere» (MEYER, *Emozione e significato* cit., p. 135, paragrafo sulla legge di buona continuazione).

⁷⁶ Secondo il modello di Hepokoski, l'intera scena fungerebbe da *exit* (*transition out*). Il problema è che qui *in* e *out*, *entrance* ed *exit* si sovrappongono, per via della fanfara che si avvicina. La si potrebbe anche chiamare 'scena di transizione' e porla a cavallo tra i due numeri, tanto più che la *Disposizione scenica* raccomanda: «il dialogo procede sempre con naturalezza, senza che i due interlocutori [*scil.* Jago ed Otello] si preoccupino di quanto succede al di fuori» (p. 72). Tuttavia il fatto stesso che questa istruzione compaia dimostra che l'avvicinarsi dei dignitari non può non influenzare il dialogo, o comunque la percezione di questo da parte dello spettatore. Preferiamo quindi annettere l'intera sezione al finale III, dando però l'informazione aggiuntiva che si tratta di una "scena cuscinetto".

Dal punto di vista testuale e drammatico, il duetto n. 6 dovrebbe partire dalla sezione 1;⁷⁷ dal punto di vista musicale, queste parole vengono pronunciate sulla coda (o sull'epiloghetto) del quartetto. Bisogna dunque decidere quale fattore, o combinazione di fattori, prevale. Noi riteniamo che il punto centrale (2) sia decisivo, perché al fattore drammatico (cambio di scena) si aggiunge quello musicale, con una nuova figurazione in orchestra: in sostanza, l'epiloghetto del quartetto termina lì, con l'accordo di tonica di Si₁ maggiore:⁷⁸ da quel punto in poi la musica prende a modulare, anche se non c'è un netto cambiamento nell'ordito orchestrale; la sezione 3 si può considerare un tempo d'attacco, perché lì scatta il duetto vero e proprio (anche se, sotto il profilo metrico, siamo ancora in una 'scena' in versi sciolti).⁷⁹

Quanto all'attacco del quartetto («Dammi la dolce e lieta»), c'è da registrare una divergenza significativa fra le *tracklists*, che è il sintomo di un'ambiguità: escludendo RCA e spartito Ricordi, che addirittura evitano di segnalare il quartetto, applicando unicamente un criterio drammatico (cambio di scena), si può notare che Steffan indica l'attacco del largo vero e proprio («Dammi la dolce e lieta»), mentre DG ed EMI anticipano alla frase precedente («Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato»), adottando evidentemente un criterio di continuità sintattica tra la frase subordinata e la frase principale, ed anche melodica, visto che il Si₁ con cui inizia il largo è la conclusione della lunga scala discendente iniziata proprio da «Se inconscia» (in sede d'incisione si privilegiano d'altronde gli stacchi più netti, pausati, per inserire il cambio di traccia). Non c'è però alcun dubbio che il quartetto scatti dal largo, poiché il cambiamento ritmico-agogico, la netta definizione tonale e l'inizio d'una nuova melodia costituiscono una combinazione di fattori troppo cogente. Il fatto è che il senso di continuità è messo in crisi dal libretti-

⁷⁷ Nella *Disposizione scenica* vi è peraltro la seguente prescrizione: «Otello si volge a destra ed imperiosamente dice» (p. 49). Il doppio gesto, corporeo e vocale, rafforza lo stacco.

⁷⁸ Anche qui ci viene in aiuto la *Disposizione scenica*: «Otello, accasciato da immenso dolore, si volge verso il pubblico ed esclama: *Desdemona rea!...*» (p. 50). Il mutamento deittico-spaziale (dalla scena all'uditorio) segna una nuova fase.

⁷⁹ Secondo Hepokoski, tutta la macrosezione che comprende le sezioni 27-30 della Tabella 1 può essere considerata «a paradigm of the three-phase model [*entrance / set piece / exit*]» (HEPOKOSKI, *Giuseppe Verdi: "Otello"* cit., p. 152); la sezione 30 («Desdemona rea!») sarebbe la «*exit-scena*», ovvero «a brief, nine-bar commentary on and an echo of what had preceded» (p. 155). Egli osserva acutamente che la figura orchestrale introdotta nella sezione 30 richiama il motivo d'inizio di Desdemona («D'un uom che geme sotto il tuo disdegno»): si otterrebbe dunque una sorta di *framing* che convaliderebbe il suo modello. D'altronde, si può interpretare la sezione 30 anche come nuovo inizio, e non solo a livello tonale, ma anche drammatico: Otello, è vero, sta rimuginando sul dialogo appena concluso, ma allo stesso tempo offre il destro a Jago per insinuare ancor più il seme della gelosia. Questo monologhetto è dunque una chiosa, ma anche una premessa per ciò che segue. Analogo discorso si potrebbe fare per il monologo d'Otello nell'atto III (cfr. il n. 8 del nostro schema). La situazione è la stessa: Otello rimugina, Jago approfitta e infierisce. Dunque, il monologo è un'appendice del duetto (n. 7), ma anche una premessa per ciò che segue. Nonostante le ampie proporzioni, riteniamo che esso non costituisca un pezzo indipendente, a differenza del «Credo» di Jago.

sta prima ancora che da Verdi, poiché egli passa dai versi sciolti ai versi lirici proprio tra le due frasi, contravvenendo ad una regola altrimenti ferrea della versificazione: evidentemente questa discrasia tra sintassi e versificazione rientrava fra le strategie di fluidificazione delle forme ricercate da Boito, e accolte di buon grado da Verdi.

Laddove non fa uso della dissolvenza per legare due numeri contigui, Verdi ricorre a brevi sezioni strumentali che fanno da “cuscinetto”. Si vedano ad esempio le sezioni di passaggio tra i numeri 1-2 (p. 94 dello spartito) e 7-8 (p. 225 sg.). In questi casi non è sempre facile indicare il punto esatto di cesura; a volte le didascalie (e la *Disposizione scenica*) possono essere d'aiuto. Nel primo esempio, non abbiamo dubbi che il duetto scatta verso la fine della zona cuscinetto (94/5/4), in primo luogo perché la sezione immediatamente precedente è una specie di coda – su un pedale di Fa maggiore – del numero precedente (in particolare della sez. 7 del n. 1); in secondo luogo, perché la *Disposizione scenica* precisa che «alla sett'ultima battuta della pag. 94 (*Lo stesso movimento*), Otello ritorna presso Desdemona, e la stringe dolcemente al petto: la più dolce calma è subentrata all'ira di poco dianzi» (p. 33). Il secondo esempio è invece più ambiguo, in quanto né le didascalie né la *Disposizione scenica* aiutano a chiarire se la sezione cuscinetto appartenga al numero precedente, a quello successivo, o ad entrambi. Lo spartito indica ‘Scena III’ all'inizio dell'adagio, ossia del monologo di Otello (226/3/1), quindi considera l'agitata sezione cuscinetto (il Come prima di 225/2/1, che rimanda all'Allegro agitato di 220/4/1) come parte della scena II, ossia una specie di commento musicale al brusco gesto di Otello (*sforza con una inflessione del braccio Desdemona ad escire*). A favore di questa interpretazione gioca peraltro il fatto che la sezione cuscinetto richiama un motivo orchestrale interno del duetto. Ma verosimilmente questo passaggio strumentale serve anche a permettere il ritorno di Otello verso il centro della scena, dopo che ha già congedato Desdemona (magari all'inizio della sezione cuscinetto). Noi ci atteniamo all'indicazione dello spartito, dunque inglobiamo la sezione cuscinetto al numero precedente (n. 7); ma ci preme registrare l'ambiguità del passo.

Un'altra questione controversa riguarda i preludi strumentali agli atti II, III, IV. (Si noti che la *tracklist* della RCA segnala come tracce autonome quelle degli atti III e IV; cfr. la Tabella 1, sez. 37 e 63.) In tutti e tre i casi, il sipario si alza alla fine del preludio, quindi, a rigore, si tratta di sezioni staccate dalla ‘scena’ che segue. Tuttavia la *Disposizione scenica* chiama espressamente ‘preludio’ solo quello del quart'atto,⁸⁰ e non a caso: c'è infatti una differenza significativa tra questo e le introduzioni strumentali degli atti II e III. Le ‘introduzioni’, anche se eseguite a sipario abbassato, sono più strettamente legate alla scena successiva, poiché, come precisa la *Disposizione scenica*, quando s'alza il sipario, Jago e Cassio sono in scena «nella posizione di chi continua un dialogo» (atto II), Otello e Jago «nell'at-

⁸⁰ «S'alza il sipario sulle tre ultime battute del preludio» (*Disposizione scenica*, p. 87).

teggimento di persone che continuano un discorso» (atto III):⁸¹ dunque l'introduzione ha la funzione di sonorizzare un'azione invisibile, che si presuppone avvenga dietro il sipario; i richiami motivici (o *adjacent recalls*) tra introduzione e scena dimostrano quest'assunto.⁸² In questi casi preferiamo non distinguere l'introduzione dalla scena. Diverso è il caso del preludio dell'atto IV. Non è una questione di lunghezza, ma di sostanza: il preludio, è vero, è motivicamente legato alla scena che segue, ma in questo caso non sonorizza un'azione in corso, bensì dipinge un'atmosfera emotiva (come ad esempio il Preludio dell'atto III della *Traviata*). E poi il legame tematico riguarda perlopiù motivi vocali (come quello della canzone del Salice, che tornerà più in là), non delle figurazioni orchestrali come negli atti II e III. In questo caso sottosegmentiamo in 'preludio' (1.1) e 'scena' (1.2).

Qualche osservazione infine sull'ampia scena finale (n. 11). Qui il problema non è tanto la segmentazione minuta, quantunque si tratti di una scena quasi tutta in versi sciolti, non riconducibile a modelli noti. La difficoltà principale, ch'è poi una delle sorgenti primarie del fascino di questo numero, è semmai l'individuazione dei sottoraggruppamenti, poiché vi sono varie possibilità di ricomporre le sezioni. Ad esempio, il primo tema del bacio segna la conclusione della parte introduttiva: separa un prima (la pantomima) da un dopo (risveglio e diverbio);⁸³ allo stesso tempo, determina un *framing* col bacio finale, dunque incornicia l'intera scena finale e relega la pantomima ad una mera funzione introduttiva. Ma il legame motivico della pantomima con la scena successiva funge da fattore segmentante interno e induce a considerare la sezione del bacio come una sorta d'interruzione, di parentesi, che momentaneamente arresta l'inesorabile progressione verso l'assassinio; a sua volta la progressione trova un correlato musicale nello sviluppo sempre più intenso del motivo di semicrome, che culmina nell'indivisa *Fortspinnung* al momento dello strangolamento (p. 351 dello spartito). Noi preferiamo evidenziare nello schema queste ambiguità formali, quindi evidenziamo il *framing* del bacio con le lettere (A-A'), ma allo stesso tempo consideriamo tutta la parte iniziale fino allo strangolamento come un'unica sezione, seppure sottosegmentata.

Un'ultima osservazione sulla scena finale riguarda la segmentazione dell'arioso conclusivo di Otello prima del bacio, che definiamo 'compianto' («E tu... come sei

⁸¹ *Ibid.*, pp. 36 e 56.

⁸² In realtà nell'atto III la saldatura tra introduzione strumentale e scena avviene in maniera ancor più ingegnosa, mediante un incastro: l'introduzione termina con una cadenza sospesa, quindi fa la sua brava cadenza perfetta solo dopo l'annuncio dell'Araldo. È un modo efficace per sottolineare l'interruzione del dialogo (che si presume stia avvenendo dietro il sipario, *durante* l'introduzione) da parte dell'Araldo.

⁸³ È questa l'interpretazione di Parker e Brown, che adottano una segmentazione quadripartita della scena finale, ma *a partire* dal risveglio di Desdemona. La loro segmentazione differisce peraltro dalla nostra; la riassumo: (1) diverbio (344/2/1); (2) sortita di Emilia (351/3/1); (3) sortita di Lodovico e altri (scena IV, 355/3/2); (4) perorazione di Otello e bacio (362/2/4; cfr. PARKER-BROWN, «Ancora un bacio» cit., p. 58).

pallida!»). Si noti come le *tracklists* della Tabella 1 facciano iniziare invece l'ultima sezione da «Niun mi tema» (360/2/4), considerando evidentemente l'allocuzione rivolta a Lodovico e agli altri legata al compianto successivo.⁸⁴ A nostro avviso, ci sono invece segnali fin troppo espliciti che si tratti di due sezioni ben distinte: il cambio di metro (il compianto è l'unica sezione in versi lirici di tutto il finale), l'agogica (Adagio), la pausa con corona prima dell'adagio, lo stacco d'una nuova tonalità (Si minore) e d'una nuova melodia, la didascalia (*va presso al letto e contempla Desdemona*). Dunque, se l'allocuzione chiude la scena precedente e segna il definitivo crollo della reputazione "pubblica" di Otello, il compianto segna invece l'inizio del ripiegamento intimo.

Se ci siamo dilungati nell'esame di *Otello* – ma tanti altri casi avremmo potuto citare – è per mostrare che, specie nel melodramma di fine Ottocento, la segmentazione non è un'operazione acquisita, scontata, bensì altamente problematica: richiede un'interpretazione analitica fondata su un esame attento delle tre componenti principali – musica testo azione – e delle loro complesse relazioni. È naturale che, in un'opera come *Otello*, le scelte compiute e i criteri adottati siano spesso opinabili. Importa aver tentato di definire innanzitutto un quadro teorico, che consenta una segmentazione ragionata, motivata, verificabile e quindi confutabile. Importa altresì che la segmentazione di *Otello* proposta offra una mappa efficace dell'opera e risulti funzionale al sistema RADAMES: la Tabella 3 (qui a p. 394) mostra come il risultato dell'analisi possa venir sintetizzato nella struttura ad albero visualizzata sullo schermo.

⁸⁴ È un'interpretazione opposta a quella di Parker e Brown, che invece posticipa l'indicazione della sezione finale al momento del bacio (cfr. la nota precedente).

Tabella 2 – *Otello*, dramma lirico in quattro atti, versi di Arrigo Boito, musica di Giuseppe Verdi: segmentazione analitica.

Prima rappresentazione: Milano, Teatro alla Scala, 5 febbraio 1887

Personaggi

OTELLO, *moro, generale dell'Armata Veneta*
 JAGO, *alfiere*
 CASSIO, *capo di squadra*
 RODERIGO, *gentiluomo veneziano*
 LODOVICO, *ambasciatore della Repubblica Veneta*
 MONTANO, *predecessore d'Otello nel governo dell'isola di Cipro*
 Un araldo
 DESDEMONA, *moglie d'Otello*
 EMILIA, *moglie di Jago*

Cori e comparse

Soldati e Marinai della Repubblica Veneta. – Gentildonne e Gentiluomini veneziani. – Popolani Cipriotti d'ambo i sessi. – Uomini d'arme Greci, Dalmati, Albanesi. – Fanciulli dell'isola. – Un taverniere. – Quattro servi di taverna. – Bassa ciurma.

Scena: *Una città di mare nell'isola di Cipro.*

Epoca: *La fine del secolo XV.*

Legenda e avvertenze

I numeri nelle colonne a sinistra indicano, nell'ordine: pagina/sistema/battuta; lo spartito di riferimento è Ricordi, n. ed. 52105.

/	emistichio (negli <i>incipit</i> testuali)	v.s.r.	versi di scena rimati
	divisore di versi	§	verso sdrucciolo
DO	tonalità maggiore	x	verso tronco
do	tonalità minore	l...l	ripetizione della stessa sequenza di rime
→	modulante	*	ricorrenze del tema del bacio
5,6,...	tipo di verso (quinario, senario, ecc.)	1, 2,...	sezioni della 'solita forma'
v.s.	versi sciolti		

I titoli delle sezioni tra parentesi tonde sono tratti dallo spartito Ricordi (originale), quelli tra parentesi quadre sono nostri.

Le didascalie sono tratte dal libretto; quelle tra parentesi quadre dalla partitura, oppure sono nostre indicazioni sintetiche.

Nella colonna delle tonalità, il riquadro evidenzia i pezzi chiusi.

Ignoriamo i ballabili, che stanno dopo la scena III, VI.

Abbreviazioni

tenore (prima parte)	OTE
baritono (prima parte)	
tenore (seconda parte)	CAS
tenore (seconda parte)	ROD
basso (seconda parte)	LOD
basso (seconda parte)	MON
basso (compimario)	
soprano (prima parte)	DES
mezzosoprano (seconda parte)	EMI

1. ATTO PRIMO

1.1. L'esterno del castello. Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare. È sera. Lampi, tuoni, uragano.

p/s/b	n.	Scena	Sezioni (incipit)	Tempo	Ritmo	Tonalità	Denominazione morfologica	Metro	Rime
[1]									
1/1/1	I	1.1	[Introduzione] – JAGO, ROD, OTE, CAS, MON «Una vela! / Una vela! / Un vessillo!» – CAS, MON	Allegro agitato	c	→	(URAGANO)	10	
6/2/1		1.2	«Lampi! tuoni! gorghi! turbi tempestosi e fulmini!»	[Allegro agitato]	c	si, →	[coro di terrore]	8+6	\$\$\$x \$\$\$x
13/1/1		1.3	«Dio, fulgor della bufera!» – JAGO, ROD	[Allegro agitato]	c	la →	[supplica]	8	ababcccx
								v.s.r.	
21/1/3		2.1	«Esultate! L'orgoglio musulmano» – OTE <i>Otello dalla scala della spiaggia salendo sullo spaldo con seguito di marinai e di soldati. Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, da Montano e dai soldati.</i>	[Allegro agitato]	c	DO# – MI	[sortita di Otello]	11	abab
23/1/1		2.2	«Vittoria! Sterminio!»	Allegro vivace	6/8	mi – MI	[coro di vittoria]	6	\$a\$\$x \$a\$\$x
31/1/1		3	«/ Roderigo, i ebben, che pensir» – ROD, JAGO <i>Jago in disparte a Roderigo.</i>	Allegro assai moderato – Recitativo – Tempo I – Allegro – Poco più lento	c	→	[recitativo]	v.s. (11)	
				Allegro	c	mi-MI-mi	(CORO) [del fuoco]	5+5	axax l...l
36/1/1		4	«Fuoco di gioia! – l'ilare vampa» <i>Il fuoco divampa ... Il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata.</i>	[Allegro] – Presto, tempo doppio	c – 2/4 – c	→	[scena]	10	
55/1/1		5.1	«Roderigo, beviam! qua la tazza» – CAS, ROD, JAGO	– Allegro con brio					
59/4/3		5.2	«Inaffia l'ugola! ... Chi all'esca ha morso» – ROD, CAS, JAGO <i>Jago a Cassio col bicchiere in mano.</i>	Lo stesso movimento	6/8	si → LA	(BRINDISI)	5	\$a\$\$x \$a\$\$x abbx l...l
81/1/1		6	«/ Capitano, l'v'attende la fazione ai baluardi» – CAS, MON, JAGO, ROD <i>Assalto furibondo. [Duello Cassio-Montano].</i>	[Lo stesso movimento]	6/8	DO# →	[scena della sommossa]	v.s. (11)	
89/1/1	II	7	«/ Abbasso le spade!» – OTE, DES, CAS, MON, JAGO <i>I combattenti s'arrestano. Le nubi si diradano a poco a poco.</i>	Allegro sostenuto – Più mosso – Poco più mosso	c	→ FA →	[ritorno di Otello]	v.s. (11)	
[2]									
94/5/4	III	1	[Duetto-Finale I] – OTE, DES «Già nella notte densa»	Lo stesso movimento – Poco più [mosso]	c	SOL, →	[0. scena]	v.s.r.	
97/1/1		2	«Quando narravi l'esule tua vita»	Largo – Poco più agitato – c		FA	[2. adagio – racconto]	11	axax l...l
103/2/1		3	«Venga la morte! mi colga nell'estasi» <i>Il cielo si sarà rasserenato.</i>	I. Tempo – Poco più largo	c	→	[3. tempo di mezzo]	v.s.r.	
106/1/1		4	«Un bacio... / Otello!... / Un bacio... ancora un bacio» <i>S'avviano abbracciati verso il castello.</i>	Poco più mosso – Poco più lento	c	MI – RE, →	[4. epilogo – bacio]*	11	abb

2. ATTO SECONDO

2.1. Una sala terrena nel castello. Due vasti veroni ai lati: una porta nel mezzo che dà sul giardino.

[3]	I 1	[Scena e "Credo"] - JAGO	FA →	[scena]	v.s. (11)	
	II	«Non ti cruciar. Se credi a me, tra poco» - CAS, JAGO Allegro assai moderato	FA →		v.s.r.	
	114/1/1	2 «Credo in un Dio crudel che m'ha creato» - JAGO Allegro sostenuto - Po- e co più lento - Allegro più di prima	fa →	["Credo"]	v.s.r.	
	120/3/1	3 «Eccola... - Cassio... a te... Questo è il momento» [Allegro più di prima] e CAS, DES, JAGO <i>Jago sempre al verone, osservando, ma un poco discosto. Si vedono ripassare nel giardino Cassio e Desdemona.</i>	FA →	[scena]	v.s.r.	
[4]	III 1	[Dialogo] - JAGO, OTE «Ciò m'accorra... / Che parli? / Nulla... voi qui? una Assai moderato - All. e - 3/4 - e molto più mosso - Moderato - All. agitato	RE → fa →	[dialogo]	7+7	aabbcc ...
[5]	133/3/1	1 [Coro, Scena e Quartetto] - DES, OTE, JAGO, EMI «Dove guardi splendono i raggi» - JAGO, OTE, DES Lo stesso movimento. e - 6/8 - e <i>Si vede comparire Desdemona nel giardino ... è circondata da Donne, da Fanciulli ... che si avanzano e le offrono dei fiori ed altri doni. Alcuni s'accompagnano, - Ancora più animato cantando, sulla guzla, altri su delle piccole arpe.</i>	[MI-SI-sol#-MI]	(CORO) [cont. dialogo] [scena-cuscinetto]	6; v.s.r.	[strofe di varia lunghezza e struttura]
	154/1/1	IV 2 «D'un uom che geme sotto il tuo disdegno» - DES, OTE Lo stesso mov. [All. e lo ... Desdemona spiegando il suo fazzoletto, come per movimento. All. agitato fasciare la fronte d'Otello ... Otello getta il fazzoletto a terra ... Emilia raccoglie il fazzoletto dal suolo.	→	[scena]	v.s.r.	
	158/1/4	3 «Dammì la dolce e lieta» - EMI, JAGO, DES, OTE JAGO con un colpo di mano ha carpito il fazzoletto ad Emilia.	[SI]	[largo concertato]	7 [OTE-DES] 5 [JAGO-EMI] poi v.s.r.	abbacxddd ... ababccddcxex ...
[6]	169/2/2	V 1 [Duetto-Finale II] - OTE, JAGO «/ Desdemona rea!»	→	[0. scena]	v.s.r.	
	172/1/1	2 «/ Tu?! Indietro! fuggi!»	fa →	[1. tempo d'attacco]	v.s.r.	
	174/1/1	3 «Ora e per sempre addio sante memorie» - OTE	[LA]	[2. cantabile Otello]	11	axax bxbx
	177/1/1	4.1 «Pace, signor. / Sciagurato! mi trova» Otello afferrando Jago alla gola e atterrandolo ... Jago fa per andarsene ... Jago ritornando verso Otello.	→	[3. tempo di mezzo]	v.s.r.	
	186/1/1	4.2 «Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto» - JAGO	[DO]	[3. racconto Jago]	7+7 (5+5+5)	aabbbccdddxx
	188/3/3	4.3 «Oh! mostruosa colpa! / Io non narrai» [Jago mostra il fazzoletto ad Otello.]	→	[3. tempo di mezzo]	v.s. (11); v.s.r.	
	193/3/1	5 «Sì, pel ciel marmoreo giuro! per le attorte folgori!» Otello s'inginocchia ... Otello fa per alzarsi, Jago lo trattiene ingnocchiato e s'inginocchia anch'esso.	[LA]	[4. cabaletta]	8+6	\$x\$xx ...

Desd. cade. Emilia e Lod. la raccolgono e la sollevano pietosamente ... Jago avvicinandosi a Otello che resterà accasciato su d'un sedile.

315/1/2	4.1	«Fuggite! / Ciel! / Tutti fuggite Otello!» – EMI, DES, LOD, Allegro agitato ROD, CAS, JAGO, OTE [<i>Fanfara interna</i>] ... [Otello maledice Desd.] ... Tutti escono inorriditi.	c	→	[3. t. di mezzo – maledizione]	v.s.r.
319/2/2	IX 4.2	«Fuggirmi io sol non sol... Sanguè! Ah! l'abbietto» – JAGO, [Allegro agitato] OTE [Otello delira e sviene.] <i>Fanfara dal di fuori.</i>	c	mi → DO	[3. t. di mezzo – delirio di Otello]	v.s.r.

4. ATTO QUARTO

4.1. *La camera di Desdemona.* Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. Una lampada arde appesa davanti all'immagine della Madonna che sta al di sopra dell'inginocchiatoio. Porta a destra. È notte. Un lume acceso sul tavolo.

[10] [Scena Desdemona] – DES

324/1/1	1.1	Preludio	c	do#	[preludio]	
325/5/4	I 1.2	«Era più calmo? / Mi pareva. M'ingunse» – EMI, DES <i>Desdemona sedendo macchinalmente davanti allo specchio.</i>	c	do# – si↓ – fa#	[scena]	v.s. (11)
328/3/3	2	«Piangea cantando» – EMI, DES <i>Desd. si leva un anello dal dito.</i>	2/4–3/4	[fa# / FA#]	(CANZONE)	polimetria in tre strofe axax bccb dede
338/1/1	II 3	«Ave Maria piena di grazia, eletta» – DES <i>Desd. va all'inginocchiatoio ... s'alza e va a coricarsi.</i>	c	[LA:]	(AVE MARIA) [preghiera]	v.s.r.

[11]

341/4/1	III 1.1	[Scena finale] – OTE, DES; poi EMI, CAS, JAGO, MON, LOD <i>Otello entra da una porta segreta, depone una scimitarra sul tavolo, s'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no. Guarda Desdemona. Spegne la face. La scena resta rischiarata dal solo lume dell'inginocchiatoio. Otello, spinto da un impeto di furore, s'avvicina al letto; ma là s'arresta.</i> «/ ... Chi è là? ... / Otello?» – DES, OTE <i>Otello contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio Desd. si desta.</i>	c	mib →	[pantomima di Otello]	
343/2/1	1.2	«/ ... Chi è là? ... / Otello?» – DES, OTE <i>Otello contempla lungamente Desdemona che dorme. La bacia tre volte. All'ultimo bacio Desd. si desta.</i>	c	la – [MI] →	[bacio]*	A v.s. (11)
344/2/1	1.3	«/ Diciteste questa sera le vostre preci?» – DES, OTE <i>La soffoca. Un grido di Desdemona.</i>	c	3/2 – e	[diverbio e assassinio]	v.s. (11)
352/3/4	2	«Calma come la tomba. / Aprite! Aprite!» – EMI, DES, OTE <i>Otello fa per avventarsi contro Emilia ... Emilia si svincola e corre verso la porta gridando disperatamente.</i>	senza mis. – e	fa → fa# →	[morte di Desdemona]	v.s. (11)
355/3/2	IV 3	«/ Quai grida! Orrore! Orrore!» – MON, EMI, LOD, CAS, JA. GO, OTE [Jago fugge.] <i>Alcuni escono inseguendo Jago ... Otello slanciai-dosi per afferrar la spada ... Lascia cadere la spada. Va presso il letto e contempla Desdemona.</i>	c		[scena]	v.s. (11)
361/1/1	4	«È tu... come sei pallida! e stanca, e muta, e bella» – OTE <i>Otello si ferisce.</i>	c	si → fa# →	[compianto e suicidio di Otello]	7+7 aabb
363/1/5	5	«Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai» <i>Otello muore.</i>	c	mi – [MI]	[bacio]*	A' 11 abb

Tabella 3 – La struttura ad albero dei primi tre atti dell'*Otello* (numeri [1-9]) com'è visualizzata nel software Repertorio di RADAMES. L'esempio mostra in particolare la segmentazione analitica del n. [7] (Scena e Duetto Desdemona/Otello, atto III; cfr. p. 392). Cliccando su ciascun nodo dell'albero, si evidenziano le diramazioni sottostanti: con un clic sul nodo 'Atto quarto' si visualizza il quadro ('La camera di Desdemona'), indi i due numeri che lo compongono ([Scena Desdemona] e [Scena finale]), infine i segmenti e sottosegmenti in cui essi si articolano (quattro nel n. [10] e sette nel n. [11]; cfr. p. 393).

