

Il pigmento fantastico

di Gabriele Bucchi

Fedele D'Amico
FORMA DIVINA
SAGGI SULL'OPERA LIRICA
E SUL BALLETTOcura di Nicola Badolato
e Lorenzo Bianconi,
prefaz. di Giorgio Pestelli,
pp. XIV-580, 2 voll., € 54,
Olschki, Firenze 2012

La collana "Historiae Musicae Cultores" pubblica la raccolta, egregiamente curata da Nicola Badolato e Lorenzo Bianconi, di tutti i programmi di sala per spettacoli d'opera e di balletto stesi da Fedele D'Amico in quasi quarant'anni. Sede più adatta a ospitare così ampia parte dell'opera critica di D'Amico non si poteva trovare, perché il viatico che il grande critico propone in questi brevi scritti agli spettatori (e oggi ai lettori) è tutto nel segno delle "historiae". In altre parole, alle categorie critiche, alle definizioni prodigiose per sensibilità e finezza non si arriva, per così dire, "a freddo", ma solo dopo che il lettore è stato riscaldato al soffio della storia. Non si comincia mai, cioè, dando per scontato che il *Don Pasquale* è il capolavoro comico di Donizetti oppure che il *Rigoletto* segna una svolta nella carriera di Verdi. Si parte sempre dai dati esterni (genesi dell'opera, tempi di composizione, primi interpreti, ricezione), enunciati in modo minuzioso e semplice, tutto "sugo" e niente "fiori". Ma quest'abbrivio storico-biografico da cui partono, in modo pressoché sistematico, tutti i saggi di D'Amico non ha nulla dell'arida esibizione enciclopedica né dell'intrattenimento vacuo dell'aneddotica fine a sé stessa. Al contrario, esso è sempre la premessa necessaria a intendere le ragioni profonde di un'opera; si che la definizione critica immaginosa e felice arriva al lettore come l'imprevisto panorama mozzafiato in cima a un sentiero inizialmente scabro e senza attrattive. È appunto in questa prospettiva che acquista senso per D'Amico riferire al lettore ora dell'estrazione sociale di Marguerite Gautier (modello storico della Violetta verdiana), ora delle occupazioni professionali dei librettisti del *Fledermaus* o ancora delle abitudini domestiche di Borodin. C'è insomma a ogni pagina il gusto di entrare nella storia attraverso le porte più nascoste e impensate, non per capriccio ma per arrivare in modo originale a questioni storico-culturali cruciali, spesso per rovesciare in modo apertamente polemico inveterati luoghi comuni impostosi nella *doxa* storiografica. E alla polemica nessuna delle pagine di D'Amico, come ben sanno i suoi lettori, si tira indietro.

Polemica verso che cosa? Verso un'idea di cultura che pretende di giudicare l'opera artistica sulla base di categorie a essa estranee, al di fuori della storia, dei generi,

delle forme, degli interpreti. Una polemica, questa, che era diretta sia contro l'indebita applicazione alla musica delle categorie crociate di "poesia" e "non poesia", sia, a partire dagli anni sessanta, contro l'avanguardia musicale degli "avveniristi ad ogni costo", della "gente che si fa un dovere di ascoltare la musica con la testa fra le mani", "sempre pronta a dichiarare il decesso di questo e di quello, e a beverci sopra con la soddisfazione del presunto erede universale". In anni di adornismo imperante, la voce di D'Amico restò polemicamente e ostinatamente fuori dal coro. E non in nome di un'anticultura o di un'antintellectualismo retrogrado, ma di un'altra idea di cultura, meno dogmatica, più complessa e che oggi, passata la stagione di quelle battaglie, ci appare più moderna o semplicemente meno invecchiata. Di questo atteggiamento battagliero i risultati più vistosi sono contenuti nei numerosi saggi verdiani del primo volume. Perché Verdi è per D'Amico fenomeno per eccellenza irriducibile ad altre categorie che non siano quelle della stessa poetica verdiana; musicista in-giudicabile con il "lapis rosso del buongusto".

Se alcune affermazioni di D'Amico possono sembrare o acquisite o per altro verso estreme alla musicologia di oggi, non va dimenticato che quando furono scritte rimettevano aspramente in discussione una questione giudicata fino ad allora pacifica come quella dell'evoluzione dello stile verdiano, considerato dai più nei termini di un progresso: dai clangori belluini degli anni di galera alle prelibatezze del *Falstaff*, insomma dall'"opera" al "dramma". Una simile visione teleologica era già stata genialmente buttata all'aria vent'anni prima da Bruno Barilli (cui D'Amico dedicò nel 1963 un bellissimo saggio: ora in appendice a *Il paese del melodramma*, Adelphi, 2000), ma in uno stile unico, folgorante e paradossale, da molti ammirato sul piano letterario, ma da pochi preso davvero sul serio in sede critica. Fu D'Amico, che era tra quei pochi, a trasformare gli estri barilliani in una prospettiva coerente che finalmente affrontava senza sno-

bismi il Verdi anteriore al *Rigoletto* e in genere tutto Verdi. Ma al tempo stesso senza cadere nell'agiografia, essendo D'Amico era capace di riaprire, magari con un'innocente domanda o un semplice inciso, questioni dibattutissime e tabù come il ruolo di Verdi nel Risorgimento o i suoi rapporti con la Stroppioni (vedi la nota geniale nel saggio sulla *Traviata*).

Lo sguardo acuto dello storico e la sensibilità dell'interprete non dimenticano mai, in queste pagine, le ragioni del grande pubblico cui esse erano e sono rivolte: quel pubblico che, vilipeso o orgogliosamente ignorato negli stessi anni da certa avanguardia, affiora più di una volta nei saggi di *Forma divina* come l'interlocutore fraterno con cui condividere non solo il ragionamento e l'analisi storica, ma persino la commozione dell'ascolto. Questo atteggiamento di non affettata parità con i destinatari trova riscontro, sul piano stilistico, in una lingua piana, conversevole, curatissima ma non appariscente, increspata qua e là da qualche occasionale ricercatezza, più sin-



tattica che lessicale. L'allusione letteraria vi si trova rara e mai fine a se stessa (vedi la ripresa manzoniana a proposito di una maldestra censura al libretto del *Don Pasquale*: "Così va spesso il mondo per i censori: volevamo dire, così andava nel secolo XIX"), così come ugualmente raro è il ricorso alla parafrasi liricheggiante, all'espressione iperbolica e immaginosa (la memoria barilliana riecheggia però, omaggio a un maestro amato, in una stupenda pagina sul *Trovatore*, definito da D'Amico "Notturmo attraversato da bagliori di fuoco [...] una sorta di ballata popolare sceneggiata da una musica che la solleva nei cieli d'una fantasia incandescente").

Lo spettatore di ieri e il lettore di oggi ritrovano in ognuna di queste pagine la straordinaria capacità di D'Amico di scoprire e far riscoprire, senza pregiudizi e "omertà intellettuali", con rigore di storico e passione di polemistista quel "pigmento fantastico", per usare le sue parole, nascosto sotto tanti capolavori del teatro musicale. ■

gabriele.bucchi@usil.ch

G. Bucchi è maître d'enseignement et de recherche all'Università di Losanna

Non bruciate incensi ai numi dell'Angoscia

di Andrea Chegai

Nei due tomi di *Forma divina* (*Sette e Ottocento; Novecento e balletti*) si effettua un'operazione tanto inconsueta, nell'odierno panorama editoriale musicologico, quanto lungimirante. Si trattava di volgere l'originaria configurazione di un'ottantina di scritti di Fedele D'Amico su opera e balletto, concepiti come programmi di sala (letteratura effimera, destinata a essere consumata e poi riposta sugli scaffali dei musicofili, a mo' di souvenir di spettacoli), in letteratura perenne, ospitata in collana prestigiosa e rivolta anche allo studio e alla ricerca, lasciando pressoché intatti i testi.

Messi a punto nell'arco di alcuni decenni, spesso mai riediti e talora difficilmente reperibili, gli articoli spaziano da Gluck a Berio, ma non in una sequenza cronologicamente lineare in quanto a data di stesura, vista la loro origine incidentale; capita quindi che uno dei primi saggi in ordine di pagina, quello dedicato al *Don Giovanni* di Mozart, sia uno degli ultimi scritti (Teatro alla Scala, stagione 1987-88). La lettura continuativa che se ne propone (ma i curatori approntano indici utili anche a una consultazione saltuaria) è quindi frutto di un'operazione di riordino *ex*

post; pur tuttavia ne scaturisce, come sottolinea Giorgio Pestelli nella prefazione, un'efficace storia dell'opera articolata per "casi di studio" (ed è criterio editoriale persino *à la page*), a partire da titoli quasi sempre eccellenti e ancora oggi nei cartelloni dei teatri. Tanta versatilità si spiega benissimo nella prospettiva dell'autore riedito. Il metodo dello studioso romano di fronte ai testi che commenta non è qui quello del musicologo da laboratorio, che sulla base di conoscenze storico-tecniche perlustra libretti e partiture al fine di cogliervi i tratti salienti e di restituirne un quadro analitico con l'ausilio di schemi e tabelle, ma deriva direttamente dalla verifica teatrale (spesso da lui già effettuata in lunghi anni di frequentazione), oppure la sollecita: "Leggetevi al pianoforte certe opere di Donizetti, vi parranno niente; andate poi a sentire l'*Anna Bolena* alla Scala, con la Callas e la Simonato e Gavazzoni, e sappiatemi dire".

Il lettore non più giovanissimo ritroverà il taglio e il ritmo bruciante di questi saggi in tante e tante voci della gloriosa *Enciclopedia dello Spettacolo* (che vanta a tutt'oggi un'invidiabile longevità), di cui Fedele D'Amico fu direttore dal 1944 al 1957 per la sezione *Musica e danza*. L'apporto di dati storici e persino filologici è generoso, ma sempre quelle nozioni sono inquadrare in un giudizio critico disseminato riga dopo riga, con una vicacità di scrittura rara nella letteratura specialistica del settore; una fucina di idee di considerevole originalità e autonomia. In anni contraddistinti dal sostegno espresso da molta critica militante a certi tra-

getti della modernità, secondo la linea estetico-critica di marca adorniana, Fedele D'Amico fra i primissimi in Italia strizza l'occhio a Ravel Janáček Casella e al Britten di *A Midsummer Night's Dream*, "che non brucia incensi ai numi dell'Angoscia bensì a quelli della Leggerezza e della Fantasia", manifesta senza scrupoli un incondizionato entusiasmo per Stravinskij ("il più grande compositore del secolo": correvano l'anno 1964), di cui coglie a più riprese la fede *čajkovskiana*, per una diversa e più sensiva idea di russicità, individua pacatamente i limiti del luterano e tonalissimo *Mathis der Maler* di Hindemith ma non per l'onta del suo neoclassicismo, bensì per l'assenza di "presenza scenica", simpatizza viceversa con *Manon Lescaut* di Puccini, di cui mette a nudo la misconosciuta eccezionalità in quanto opera appartenente "ad un momento non ancora piccolo-borghese della coscienza europea". Fino appunto al Berio di *Opera*, cui non fa mancare pungenti riserve (che il lettore potrebbe utilmente verificare nelle pieghe del dialogo privato dei due, di formidabile levatura intellettuale d'ambo i lati, in *Nemici come prima: carteggio 1957-1989*, a cura di Isabella D'Amico, Archinto, 2002); e fino a relativizzare con arguzia la supposta decadenza del genere, in barba a ogni latente evolucionismo.

Autori e titoli di tradizione sfuggono ai soliti luoghi comuni. Le scelte drammaturgiche e i soggetti del Verdi giovane e meno giovane sono riconsiderati alla luce della vocazione antiborghese del compositore, fervidamente sostenuta, a vantaggio di una "mitologia popolare" fatta di categorie sentimentali e morali indiscusse, in cui risiedono le radici del suo successo; la grandezza delle opere "popolari" è riproposta anche dal lato che non ti aspetti, vedi la costellazione dei personaggi del *Trovatore*, di cui si coglie la piena coerenza.

Al balletto, infine, non è riservata un'attenzione minoritaria se non nel numero di pagine, né d'altra parte si cede alla tentazione, così ricorrente nella critica sulla scia di una vecchia idea di Djagilev *pro domo sua*, d'individuare l'alternativa obbligata al declinante melodramma. Il melodramma e la tradizione musicale in genere sono anzi presenti anche in quella sezione del libro come cartina tornasole, a partire dall'analisi delle origini del balletto romantico, che risiedono appunto in un'opera (*Robert le Diable* di Meyerbeer), fino al balletto stravinskiano e novecentesco, in cui la gestualità abbandona le forme vocali a vantaggio di quelle coreutiche, ma spesso rigenerando musiche del passato, nuovamente assicurate alla memoria collettiva. Ancorché frammentata in ottanta episodi, la lettura critica dello spettacolo con musica non potrebbe essere più salda e unitaria. Grande libro. ■

andrea.chegai@uniroma1.it

A. Chegai insegna musicologia e storia della musica all'Università di Roma La Sapienza

