

Storia dell'opera *

Il Leibowitz è uno studioso colto e aperto, e un sensibile artista. Per questo, e anche per la sua pratica di direttore d'orchestra, era particolarmente qualificato per scrivere un libro sulla storia dell'opera, alla quale egli si è dedicato in modo particolare. Racimolando una raccolta di saggi sparsi, dal Leibowitz composti a varie riprese sull'argomento, ma organicamente disposti e cronologicamente ordinati, così da formare una trattazione omogenea, n'è derivato questo buon libro di carattere divulgativo e culturale insieme.

Dopo di aver accennato alle origini del melodramma, ma senza concedere un conveniente rilievo al contributo della Camerata fiorentina, il Leibowitz si sofferma sul Monteverdi, sorvolando sull'apporto degli altri operisti italiani per arrivare al Mozart; il quale effettivamente nel *Flauto magico* opera una compiuta sintesi delle aspirazioni del teatro lirico. Azzeccata è l'osservazione che « Mozart 'ama' i suoi personaggi, le sue creature; arriva a sublimarne le debolezze; e malgrado la crudeltà del destino che impone loro, li conduce sempre con mano piena di tenerezza ».

Dal Mozart si passa al *Fidelio* di Beethoven, di cui giustamente il Leibowitz rivendica non soltanto l'importanza nella progressiva evoluzione dell'opera lirica, ma gli riconosce anche la qualifica di capolavoro non « mancato », come certa critica si ostina ancora a ritenere.

L'avvento dell'opera romantica, i cui prodromi sono individuati nelle ultime opere teatrali del Mozart e nel *Fidelio* beethoveniano, si pronuncia con *Il franco cacciatore* del Weber, del quale si traccia un esatto profilo.

Un poco sommario e spicciativo mi sembra invece il discorso sul Rossini, sul Donizetti e sul Bellini, ai quali non è concesso maggior spazio di quello riservato a compositori di minor rilievo. Risulta però ben puntualizzato l'esame dell'opera buffa dei primi due compositori.

Poche righe gli bastano per inquadrare il Cherubini, lo Spontini e il Berlioz: meno, comunque, di quante ne dedica a un Lortzing, a un Marschner o a un Nicolai.

Sul teatro comico del Rossini il Leibowitz fa qualche osservazione felice. Questa, per esempio: che anche le parti serie si trovano, loro malgrado, coinvolte in una situazione ridicola. O anche quest'altra (a proposito del terzetto « Zitti, zitti, piano piano »): che il compositore imposta ironicamente una data situazione scenica, esercitando una « ironia verso la situazione stessa e verso la convenzione che la regge ».

* R. LEIBOWITZ, *Storia dell'opera*, Garzanti, Milano 1966, pp. 552.

Così pure è messo a fuoco il perfetto equilibrio e la spontaneità con cui nel Donizetti il serio e il comico si alternano, componendosi in un finissimo gioco scenico in quel capolavoro assoluto, che è il *Don Pasquale*.

Buone osservazioni si rinvengono anche nel capitolo riservato all'Offenbach. Una volta riconosciuto lo spericolato carattere di satira sociale e di parodia del « grand opéra » alla farsesca e indiavolata buffoneria dell'operetta dell'Offenbach, il Leibowitz la definisce acutamente « *musica travestita* non meno che *musica di travestimento*: travestimento dei personaggi, ma anche travestimento della melancolia, della nostalgia di un'innocenza perduta, sotto il manto della più sfrenata gaiezza, della più folle stravaganza ».

Il capitolo « Conoscete Verdi? », in cui si denunciano le molte storture e contraffazioni di mestieranti, i quali hanno concorso a creare il mito della « volgarità » verdiana, presenta alcune osservazioni interessanti, rivelatrici per gli stessi italiani. Il Leibowitz dimostra di comprendere appieno il significato e la portata della tradizione nell'operismo del Verdi, il quale nel *Falstaff* « arriva così non solo a ispirare nuova vita al teatro lirico e ad aprirgli nuove prospettive, che si credevano chiuse per sempre, ma trascende l'ambito di una tradizione specifica facendoci penetrare in un campo nuovo, quello della 'musica del nostro tempo' ». Meglio e più esattamente di così non si poteva dire.

Nel breve capitolo riservato al dramma musicale del Wagner non era certo possibile svolgere tutte le implicazioni e le proposte del Wort-Ton-Drama. Ma si dicono cose essenziali.

Intelligenti le pagine dedicate al Bizet, nella cui *Carmen* si ravvisa un'originale sintesi delle aspirazioni operistiche del XIX secolo e un punto di contatto con il verismo musicale.

A proposito del quale il Leibowitz dimostra di preferire i *Pagliacci* alla *Cavalleria rusticana*, perché vi trova una più intensa, anzi « moltiplicata » forza elementare. In oltre egli confessa « di non poter formulare riserve » per i *Pagliacci* circa « ogni sorta di debolezze sia musicali che drammatiche », che si riscontrerebbero in vece in *Cavalleria*. Ma, in vero, grossolanità e negligenza si possono incontrare, e si incontrano, anche nell'opera del Leoncavallo, senza tuttavia contenderle il posto che le compete nel campo della così detta musica verista.

Del *Pelléas et Mélisande* del Debussy (cui del resto il Leibowitz tributa una grande ammirazione) vengono messi in evidenza piuttosto i lati negativi, che non quelli positivi. E pur riconoscendo la giustezza di alcune sue osservazioni, non ci sentiamo di seguirlo in tutto e per tutto.

Largo posto è fatto al Puccini, al quale il Leibowitz rivolge una particolare attenzione e simpatia, espressa — del resto — con provata cognizione di causa. Non si parla, invece, della scuola boema dello Smetana e del Janacek: a tale dimenticanza rimedia, come in altri casi, il Tintori nella sua appendice integrativa.

Ben chiarito e specificato è l'apporto al teatro lirico da parte del Barg, colui che ha portato il linguaggio dodecafonico ed espressionista alle sue più compiute espressioni. E concordiamo senz'altro con il Leibowitz, quando afferma che « le due

opere del Berg possono essere in certo qual modo considerate il coronamento di tre secoli di attività operistica, la sintesi di ciò che da Monteverdi a Wagner, Puccini e Strauss ha sempre costituito il valore e il fascino dell'arte lirica».

Con ampio e particolareggiato impegno viene infine presa in esame l'opera teatrale dello Schoenberg, in cui «le due realtà, drammatica e sinfonica, si trovano proiettate simultaneamente e si fondono, creando la premessa di nuove conquiste». Certo l'esperienza teatrale schoenberghiana, la quale culmina nel *Mosè e Aronne*, resta e resterà irripetibile. In essa predomina quell'atmosfera di allucinazione e di delirio, che costituisce il clima dominante nella musica dello Schoenberg, e che raggiunge un cupo e selvaggio parossismo nella frenetica danza del Vitello d'oro.

La *Storia dell'opera* del Leibowitz, dunque, scritta con intelligenza e con entusiasmo e ben tradotta dalla De' Furlani, rappresenta un sicuro contributo in questo settore degli studi musicali. In un campo così vasto erano inevitabili sproporzioni, lacune e dimenticanze, alle quali — come s'è detto — rimedia il Tintori in un suo dizionario-appendice, in cui fornisce succinti dati biografici e un elenco delle opere degli autori citati, o meno, nel testo. Al Tintori si deve anche l'ottima copiosa e interessante iconografia in bianco e nero e a colori, che fornisce un'eccellente documentazione e integrazione del testo. L'edizione Garzanti, particolarmente elegante e accurata, invoglia a leggere e a scorrere queste pagine.

Nell'epilogo finale del libro il Leibowitz protesta la sua fede nella validità e vitalità dell'opera lirica, e denuncia i motivi che la contrastano. Egli, che di volta in volta non ha mancato di collocare in giusta luce l'apporto dei compositori italiani all'evoluzione e alle fortune dell'opera lirica, scrive testualmente:

«Se l'arte lirica ha ancora un avvenire, questo avvenire dovrà realizzarsi proprio in Italia».

Questo è anche il nostro auspicio e il nostro voto.

SALVINO CHIEREGHIN