

L'UOMO DELLA LIRICA E LA LIRICA DELL'UOMO: UNA RIFLESSIONE

di Claudio Bonvecchio*

*"Un di felice, eterea/ mi balenaste innante,
e da quel dì tremante/ vissi d'ignoto amor....."*
(Traviata, atto primo, scena terza)

I. L'UOMO DELLA LIRICA

Non è raro, scorrendo – distratti – le pagine ingiallite di vecchi libretti dell'opera ottocentesca scorgervi scolorite notazioni. Sono tratti di penna o, più spesso di matita, che – con brevi frasi, punti esclamativi, semplici interiezioni immediate sensazioni – indicano profondi moti dell'animo o trascinanti emozioni, tutte contraddistinte comunque dall'entusiasta ammirazione (o dal disappunto) per questo o quel tenore, baritono, basso, soprano, mezzo-soprano, direttore d'orchestra o per l'opera nel suo complesso. Tali notazioni – oggi vagamente *fané* – denunciano, senza ombra di dubbio, un grande *pathos* partecipativo: un *pathos* sconosciuto alla nostra epoca che tende a interpretare, con un certo voluto distacco, e a commentare più che non a partecipare direttamente¹⁾. Ma tale atteggiamento dei nostri (non troppo) lontani antenati non può e non deve meravigliare: d'altronde l'uomo ottocentesco che frequenta il teatro lirico – l'*Operà*, come spesso si diceva, con un certo snobismo francesistico – vive ciò che vede e vede ciò che sente sul palcoscenico come un prolungamento, spesso immaginario, talora inconscio, del suo essere. Talvolta lo percepisce come il suo vero e nascosto carattere, sovente come il desiderio (o il sogno) di una forma di vita. Così, le glosse dei libretti d'opera cui si faceva riferimento – ma lo confermano anche gli appassionati resoconti dei critici e dei giornalisti dell'epoca – rivelano processi identificativi, al limite della totale immedesimazione, con i protagonisti delle opere di Verdi, Bellini, Donizetti, Rossini, Bizet solo per citare i più conosciuti, i più eseguiti e i più amati: ancor oggi²⁾.

Di tali personaggi scenici e della potenza comunicativa che la musica attribuisce alle loro figure e alle loro vicende, gli uomini dell'ottocento fanno propria la forte pulsionalità, la carica erotica, il coraggio, il sentire morale, il valore, la fortuna o la sfortuna. Rappresentano gli aspetti prorompenti di un sentimento

*) Pur non essendo di formazione strettamente musicologica, l'autore del presente scritto sviluppa alcune riflessioni che possono trovare consenso presso gli specialisti del melodramma verdiano.

1) Fanno eccezione i grandi spettacoli sportivi – e particolarmente quelli calcistici – o i grandi concerti giovanili in cui la partecipazione, molto spesso, è più che altro una forma simpatetica d'invasamento collettivo e di "partecipazione mistica" all'evento.

2) Nel presente lavoro si farà particolare riferimento – almeno per l'ottocento – all'opera lirica italiana, in quanto considerata, pressoché universalmente, come esemplare dell'intera produzione lirica internazionale.

che tutti trascina in vicende dove l'amore e il dolore, la passione e la morte si fondono in un *mélange* in cui la cartapesta, le luci ed i colori della scena si mescolano con le lacrime e il sangue della vita: anch'essa scena, pur'essa teatro. Ma, soprattutto, sono tutt'uno con quel processo storicamente simbiotico che – nell'accomunare immaginari personaggi e spettatori reali – ha come motivo conduttore il tema del destino: il tema che avvince, commuove e seduce l'uomo della lirica. È il destino ciò che fa capolino dai libretti d'opera e dalla trascinate inventiva musicale delle romanze e dai cori operistici: un destino che tutto sembra trascinare con sé in un'incessante dinamica, in cui il gioco drammatico della rappresentazione si eleva a specchio e a modello di una vita desiderata e sognata, ma non vissuta. Basta considerare, in proposito, il celebre coro del *Nabucco* verdiano – il “*Va pensiero sull'ali dorate*” – per averne un'efficace percezione.

Tutto l'ottocento, dal canto suo, sembra avere dinnanzi a sé il tema del destino che nell'opera – in un corrusco risuonare d'ottoni guerreschi e in un modulato di sognanti violini (per altro entrambi tra loro intercambiabili) – trascina patrioti e letterati, brillanti ufficiali e tenebrosi briganti, affascinanti contesse ed eroici popolani, tenere fanciulle ed aristocratici libertini in una sorta di danza che, a volte, si rivela macabra e, a volte, ilare e giocosa. Nell'infuriare di eventi bellici, di aspri scontri sociali, di traumatici mutamenti geopolitici, d'entusiasmi scoperte, d'incomprensibili moralismi e d'inconfessabili passioni, il ritmo incalzante dei magli tzigani del *Trovatore* verdiano (il celebre coro detto “della *Zingarella*”³⁾) può assurgere a simbolo dell'incalzare del tempo e del destino. Un tempo ed un destino cui – spente le luci della ribalta e svanite le ultime note dell'orchestra – non è estraneo il risuonare del cannone, il levarsi di grida di dolore o di gioia, come avviene per l’”*An die Freude*” di Friedrich Schiller, musicata da Beethoven. Oppure – in trasparenza e mimetizzati dall'enfasi della trama – si palesano accenti che non si differenziano da proclami politici o patriottici e che invitano ad immolarsi, in sintonia con il nazionalismo borghese, per la patria e la libertà. Accenti questi che, ad esempio, risuonano, in una perfetta armonia di parola e musica, nella celebre romanza dei *Puritani* di Vincenzo Bellini – “Suoni la tromba, e intrepido/ Io pugnerò da forte;/ Bello è affrontar la morte/ Gridando: libertà!/ Amor di patria impavido/ Mieta i sanguigni allori,/ Poi terga i bei sudori/ E i pianti la pietà”⁴⁾ – dove il librettista potrebbe essere, senza tema d'errore, Mazzini o Garibaldi.

Ma l'insistenza, palese o celata, del tema del destino non deve e non può suscitare stupore, se si pensa che proprio una delle opere liriche ottocentesche più importanti e seguite porta il titolo – allusivo ed intrigante – di “*Forza del destino*”. Destino, in quest'opera di Giuseppe Verdi che tutto trascina in un inces-

3) Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, parte seconda, scena prima.

4) Vincenzo Bellini, *I Puritani*, parte seconda, scena quarta.

sante e misterioso movimento – “Un fato inesorabile/ Trascina a stranio lido”⁵⁾ – simile a quel “doloroso” scorrere di un ruscello o di un fiume quale ricorre ne *L'Elisir d'Amore* di Gaetano Donizetti dove, languidamente, si canta: “Chiedi al rio perché gemente/ Dalla balza ov'ebbe vita/ Corre al mare che a sé l'invita,/ E nel mar sen va a morir:/. Ti dirà che lo trascina/ un poter che non sa dir”⁶⁾.

Il tema del destino è, dunque, un tema particolarmente presente, se non centrale, per l'uomo della lirica e lo fa identificare – in un processo simpatetico – con le grandi figure destinali della scena operistica quali il Trovatore, il Rigoletto, il Conte d'Almaviva, Arturo, lo sfortunato Pollione, Radames, Lucia, Norma, Aida, Eleonora ed altri ancora e gli fa pensare, forse confusamente, d'essere *egli stesso* il Trovatore, il Rigoletto, il Conte d'Almaviva, Pollione, Arturo o Radames o Lucia, Aida, Eleonora, Norma. D'altronde e curiosamente, la gran parte degli arredamenti delle case borghesi, altoborghesi ed aristocratiche – dallo stile *biedermeier*, a quello finto-gotico o a quello neo-rinascimentale – fanno pensare a delle quinte teatrali o a dei prolungamenti scenici in cui specchiare l'agire del quotidiano: il destino che si vorrebbe del tutto simile a quello operistico, ma che non è. Significativa, in proposito, è anche la coeva produzione poetica e letteraria in cui sia la trama che il metro ed il fraseggio potrebbero essere rifusi, in perfetta continuità, in un libretto d'opera e in cui, viceversa, la musica potrebbe cangiarsi in letteratura. Esemplificativi in proposito, tra i tanti, potrebbero essere considerati sia l'ode manzoniana in morte di Napoleone – *Il cinque maggio* – o, a scelta, uno dei grandi romanzi storici: da quelli dell'inglese Walter Scott a quelli dei molti autori italiani: primo fra tutti Alessandro Manzoni.

Certo, a ben vedere, la rilevanza del tema del destino non rappresenta l'assoluta novità dell'Ottocento. Era, all'incirca, dalla metà del secolo precedente – il Settecento, il secolo dei lumi – che il destino faceva capolino, con sempre maggior rilievo ed intensità, sino ad imporsi come presenza problematica ed inquietante all'attenzione degli intelletti più vigili ed attenti. Basta pensare all'accordo iniziale della *Quinta Sinfonia* di Ludwig van Beethoven e al meno noto, ma non meno indicativo frammento hegeliano intitolato *Libertà e destino*. Nel primo caso, l'ispirazione musicale trae spunto dalla figura napoleonica. L'immagine è quella di Napoleone Bonaparte che, idealmente, cavalca il tempo sconvolgendo e ribaltando gli equilibri della vecchia Europa in un delirio destinale reso marcatamente vivace e drammaticamente efficace dall'incalzare degli archi e dal cupo rimbombo delle percussioni. *Nel secondo*, balza in primo piano – nell'impervio linguaggio hegeliano – la condizione ansiosa dell'uomo europeo che si pensa come il portatore di un messaggio di libertà e razionalità, ma nel contempo è travolto da un nuovo che avanza, ma di cui non né contezza né certezza e neppure gli offre sicurezze. Un nuovo che si presenta fascinoso, ma che lo mi-

5) Giuseppe Verdi, *La Forza del Destino*, atto prima, scena seconda.

6) Gaetano Donizetti, *L'elisir d'Amore* atto primo, scena terza.

naccia e gli incute timore, come un'ombra minacciosa: appunto come il destino. "La contraddizione sempre crescente" scrive Hegel "tra l'ignoto che gli uomini inconsapevolmente cercano e la vita che ad essi è offerta e permessa e che essi hanno fatto propria, la nostalgia verso la vita di coloro che hanno elaborato in sé la natura in idea, contengono l'anelito a un reciproco avvicinamento. Il bisogno di quelli, di ricevere una consapevolezza sopra ciò che li tiene prigionieri e l'ignoto di cui sentono l'esigenza, s'incontra col bisogno di questi di trapassare dalla propria idea nella vita"⁷).

Anche l'opera lirica registra, dunque, questo lento, inesorabile, inevitabile ed irresistibile affermarsi del destino, rompendo tra Settecento e Ottocento, con la tradizione precedente. Il salto, sintomatico, è offerto dallo scarto sussistente – ma è solo un esempio, anche se particolarmente significativo – tra la produzione operistica di Antonio Salieri e quella di Wolfgang Amadeus Mozart, tra loro contigue temporalmente ma abissalmente tra loro lontane e su cui è il caso, seppur brevemente, di soffermarsi.

Antonio Salieri, infatti – grandissimo e, a torto, dimenticato compositore – è del tutto estraneo a questa problematica del destino e alla sotterranea tensione che comporta. Si colloca – per ciò che attiene la sua produzione musicale – in un contesto aulico e paludato, palesemente influenzata dall'ancor persistente "onda lunga" degli stilemi barocchi e dei suoi grandi maestri: Monteverdi, tra i tanti, *docet*. Il suo ritmo e la sua inventiva – cui per altro non manca finezza e originalità – sono aulici e, ancorché piacevolmente, ridondanti. Rimandano, come i protagonisti delle sue opere – per lo più divinità, eroi ed eroine della classicità e della mitologia⁸) – ad un mondo immobile ed immutabile dove nulla poteva capitare che non fosse già avvenuto. Un mondo in cui tutto era stato stabilito armonicamente in una fissità scenica in cui si rispecchiava la fissità di una società immutabile. Fortemente allegorica, l'opera di Salieri premiava valore e virtù, condannava vizi e peccati proponendosi come elevazione dell'animo a ciò che non poteva essere che così. Costretto in questo "psicologico", storico e sociale letto di Procuste, l'inventiva musicale di Salieri non poteva che puntare, esclusivamente, al tecnicismo e al virtuosismo, adeguandosi alle norme della consuetudine (ad esempio, l'esclusione delle donne dalla scena e il conseguente uso "d'evirati cantori" come scriveva il Foscolo) e dei codificati modelli musicali del secolo precedente. L'opera si presentava, insomma, del tutto avulsa dalla vita: lontana dal destino.

Con Mozart il quadro muta radicalmente. Curiosamente, uno dei principali protagonisti di questo *bouleversement* che, a buon diritto, può considerarsi epocale è quello stesso bambino prodigio che veniva esibito dal padre Leopoldo

7) G. W. F. Hegel, *Libertà e destino* in *Scritti politici*, a cura di C. Cesa, Einaudi, Torino, 1972, p. 9.

8) Basta pensare ai titoli delle opere del periodo migliore, in quanto a creatività, di Antonio Salieri: *Les Danaïdes*, *Tarare*, *La grotta di Trofonio*, *Axue*, *Re d'Ormus*, per rendersene conto.

nelle ingessate corti europee e dove – al pari di un piccolo automa⁹⁾ – divertiva nobili e sovrani. Con Mozart, la vita entra tumultuosamente nell'opera non già perché fosse voluta da un progetto intellettuale o politico – che non esisteva e da cui, se fosse esistito, Mozart sarebbe stato del tutto estraneo – ma perché impersonava le esigenze di un'epoca alle cui inquietudini e contraddizioni un interprete geniale come Mozart non poteva rimanere, a nessun titolo, estraneo. Pertanto, sulla scia di Beaumarchais – che qualche anno prima aveva irritato e inquietato, con il suo *Il matrimonio di Figaro*, critici e politici¹⁰⁾ – Mozart osa introdurre in scena, con *Le Nozze di Figaro* (1786) qualcosa che manifestava, seppur indirettamente, un rilevante contenuto sociale. Come scrive, acutamente, Starobinski: “La musica di Mozart mirabilmente rappresenta la confusione e il disordine in cui si perdono i ranghi sociali, dove si mescolano l'amarrezza, il piacere, l'illusione dei travestimenti, l'errore e il perdono”¹¹⁾. Per la prima volta, insomma, personaggi che nulla avevano a che fare con il mondo aristocratico, mitologico o fiabesco delle stucchevoli opere sei-settecentesche¹²⁾ interpretano – parlando in una lingua popolare come il tedesco¹³⁾ – accadimenti reali in situazioni reali, seppur trasfigurati dalla straordinaria inventiva mozartiana. Barbieri, servitori, cameriere, zerbinotti, amanti, amoroze intrecciano le loro vicende, sulla scena come nella realtà, in un calibrato impasto di soprani, tenori, baritoni, bassi e mezzosoprani che fanno sentire nelle loro voci la potenza dell'esistenza: la potenza del nuovo che avanza e che si rivela nell'armonia sublime della musica mozartiana¹⁴⁾.

Certo, nessuno è autorizzato a ritenere che le mozartiane *Nozze di Figaro* o il *Don Giovanni*, il *Ratto del Serraglio* o il *Flauto Magico* rappresentino il fedele ed oggettivo rispecchiamento dei mutamenti di una società inquieta e tormentata. Per molti aspetti, Mozart è e rimane un uomo del Settecento. Lo dimostra la grazia con cui Cherubino – ne *Le nozze di Figaro* – canta il suo innamoramento in una perfetta e settecentesca armonia di parole e musica: “Non so più cosa son, cosa faccio.../Or di foco, ora sono di ghiaccio.../Ogni donna cangiar di colore,/ Ogni donna mi fa palpitar”¹⁵⁾. Lo dimostra anche la presenza dei lunghi recitativi che rimandano alla funzione dell'opera – come riempitivo sociale di

9) Il tema dell'automata era particolarmente gradito alla mentalità tardo barocca e settecentesca (a questo proposito, cfr. G. P. Ceserani, *I falsi Adami. Storia e miti degli automi*, Feltrinelli, Milano, 1969, *passim*). Va comunque detto che il giovane Mozart in questo suo ruolo mostra una straordinaria originalità, per nulla “automatica” (come comprova la straordinaria produzione durante il suo trionfale viaggio in Italia).

10) Pierre Augustin Caron de Beaumarchais aveva, amabilmente, denunciato con la sua opera “l'incoerenza del sistema politico” (cfr. J. Starobinski, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, trad. it., Garzanti, Milano, 1981, p. 12).

11) *Op. cit.*, p. 22.

12) Per molti aspetti è ciò che avviene con Goldoni rispetto alla codificata Commedia dell'Arte.

13) La lingua operistica, nel Settecento, era convenzionalmente quella italiana.

14) Tra l'altro, Mozart porta in scena finanche ottetti in cui gli interpreti cantano lungamente ciascuno la propria parte ma in perfetta sintonia con gli altri, quasi mimando la realtà che non è mai un monologo, ma un dialogo dove voci discordanti s'armonizzano in una vicenda: quella di ciascuno.

15) W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*, atto primo, scena quinta.

divertimenti galanti, di aristocratiche cene, di amori libertini o di distratti pomeriggi. L'opera settecentesca iniziava, infatti, nel tardo pomeriggio. Lo dimostrano pure – sul modello di Haydn – gli organici orchestrali settecenteschi pensati per ambienti piccoli e raffinati quali potevano essere i salotti rococò di dimore patrizie, d'aristocratici palazzi o di residenze sovrane. Sono organici incomparabilmente lontani da quelli delle grandi orchestre sinfoniche – da Beethoven, a Mendelssohn-Bartholdy o a Brahms – o da quelle operistiche dei capolavori di Verdi, Donizetti o del più tardo Wagner, appropriate agli spazi borghesi dei grandi teatri e delle grandi sale sinfoniche: appropriate, insomma, ad un pubblico che si avviava a diventare, nel nome della borghesia, di massa.

Eppure le arie e le romanze mozartiane aprono, effettivamente, la strada a qualcosa di nuovo e di diverso che si presenta, inquietante ed inaspettato, in un secolo dove – per dirla con un detto popolare – il “fuoco cova sotto la cenere. Così, l'agire sulla scena di personaggi popolari come Leporello, Masetto, Zerlina e persino il “meraviglioso” Papageno fanno intravedere – al di là della trama – il lento ed inarrestabile declino dell'*ancien régime* ed il progressivo comparire, sulla ribalta della società e della storia, di forze nuove. È quel mondo umile e marginalizzato che, ora, cerca d'imitare nei sentimenti, quel “gran mondo” che di lì a poco combatterà nel “gran teatro” della vita. Non diversamente, una figura non aulica, ma psicologicamente connotata come il don Giovanni mozartiano diventa il simbolo di una società che “danza” nietzschianamente (e senza rendersene conto) sull'orlo dell'abisso, ma che, nel contempo, manifesta un desiderio sfrenato per la libertà. “Per Don Giovanni,” nota Starobinski “la misura non è mai colma, i limiti non esistono che per essere trasgrediti: la sua sola religione è la libertà”¹⁶. Ma l'abisso, rappresentato dallo spettro del Convitato di Pietra (siamo sempre nel *Don Giovanni*) – oscura potenza del destino – attira a sé il libertino e “settecentesco” protagonista che rifiuta, col pentimento, una catarsi liberatoria¹⁷.

Anche in questo caso – in un curioso ed intrigante gioco della sorte – l'immediatezza della creazione artistica coglie la verità di ciò che la realtà occulta e palea. Coglie il dissidio – tipico del secolo dei lumi – che vede “da un lato il desiderio instabile, la discontinuità, gli attimi dispersi dell'esistenza dissoluta, e dall'altro la fredda eternità della statua, la quale rappresenta la parola mantenuta, la giustizia inflessibile, il permanere dell'ordine divino che nessun oltraggio rovescia”¹⁸. È quello che si verifica con don Giovanni, drammatico doppio simbolico di quel Giacomo Casanova che assurge a prototipo dell'uomo settecentesco e attraversa, come una meteora, il secolo dei lumi offrendo – in una

16) J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, op. cit., p. 22. Sul mito del Don Giovanni, di grande attualità è sempre, in chiave psicoanalitica, il classico saggio di Otto Rank, *La figura del Don Giovanni*, trad. it., Sugarco, Milano, 1987.

17) Su questi temi che rimandano alla preparazione simbolica che accompagna gli eventi rivoluzionari del 1789 cfr. C. Bonvecchio, *Sangue e aurora in Immagini del Politico*, CEDAM, Padova, 1995.

18) J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, op. cit., p. 23.

parvenza d'olimpica tranquillità – volto e immagine alla strisciante angoscia di una vita tutta ritmata dal destino di un nevrotico fuggire. È quel fuggire che contraddistingue, nell'ovvia differenza, anche il fuggire del marchese de Sade – il “divino marchese” – drammatico testimone dell'assenza di un Dio che cerca, vanamente, di cogliere nell'estrema abiezione. Ma che non troverà mai.

Con l'ispirazione di Mozart – all'insaputa di tutti e dello stesso autore – il destino bussa alla porta. Questa inquietante presenza si palesa nei tre accordi iniziali e iniziatici de *Il Flauto Magico*, opera in cui il tema massonico dello splendore maschile-solare contrapposto a quello delle tenebre ctonie-femminili scandisce l'incalzare delle vicende di un amore contrastato e, per molti aspetti, anticipatore di quelli, grandiosi, del lirismo dell'opera romantica. In un contesto certo dominato dall'aspetto fiabesco e dal carattere palesemente esoterico, si consuma la lotta tra Sarastro, immagine luminosa di una saggezza nascosta e costruttiva che deve affermarsi e la Regina della Notte, icona della tenebra che rifiuta di scomparire, ma che verrà inghiottita dalla storia. In un succedersi, pirotecnico, di arie straordinarie, musicalmente raffinate e brillanti, si dispiegano i sogni di un'umanità desiderosa di nuovi e più tolleranti equilibri che il destino sembra approntare. “Tutto sfocia” è ancora Starobinski a ricordarlo “in una età nuova del mondo, in un inizio glorioso, in una riconciliazione in cui l'unità viene ristabilita: l'eroe purificato riceve in sposa un essere che unisce in sé il retaggio dell'universo diurno e della frenesia notturna, poiché Pamina è figlia di un mago benevolo e della Regina tenebrosa”¹⁹⁾. L'apoteosi di Tamino e Pamina segna così, idealmente, l'inizio di un'età diversa e migliore che la musica e le parole esprimono in questi termini: “Ha vinto lo spirito forte! Qui la bellezza e la saggezza/ siano in premio coronate/ con una ghirlanda immortale!”²⁰⁾. Questa età che certamente avrebbe potuto essere, altrettanto certamente non fu e le tenebre – malgrado l'apparenza della luce – rimasero tali.

Certo, nella creatività mozartiana questo fato che sembra inevitabile – ma che sarà burrascoso e traumatico – è mediato e stemperato. La leggerezza del rigo musicale consente ancora che ci si possa accostare al destino che incombe con sereno distacco, pacatezza e tranquillità. È la stessa pacatezza e tranquillità con cui Tamino affronta le prove – difficili ed iniziatiche – che lo condurranno nella cerchia degli illuminati della fratellanza universale e di un universo rigenerato. Ma è un sogno destinato a durare “lo spazio di un mattino”. Di lì a poco, i drammatici avvenimenti rivoluzionari, il Terrore, la ghigliottina, la pazzia collettiva seguita dall'immane tragedia napoleonica investiranno un'Europa attonita, incredula e impreparata, mostrando la reale “forza del destino”. La marea montante del nuovo rovescerà ogni equilibrio politico, religioso e psichico dell'uomo europeo, certificando *in corpore vile* come la vita impone sempre la sua

19) J. Starobinski, 1789. *I sogni e gli incubi della ragione*, op. cit., pp. 24-25.

20) Mozart – Schikaneder, *Il Flauto Magico*, Rizzoli, Milano, 1975, pp. 198-199.

durezza rispetto alle edulcorate realtà della finzione scenica, delle luci della ribalta. Da questo crogiuolo di cui molti avevano, confusamente, intuito la forza spaventosa e destinale, senza però comprenderne la pericolosità, nasce l'uomo romantico che della grande lirica ottocentesca sarà l'insuperato protagonista. A pochi anni dalla morte dell'ormai vecchio e deluso Casanova e del solare Mozart, sarà il protagonista del goethiano *Werther* ad occupare i cuori e la sensibilità. Ma con Werther la grazia, l'armonia e la leggerezza della favola mozartiana si tramutano in un destino duro ed impietoso che tutto travolge: "Lotte, sono pronto! Non tremerò nell'afferrare il freddo, terribile calice, donde berrò l'ebbrezza della morte. Tu me l'hai porto ed io non mi sgomento"²¹). Così scrive alla amata Lotte, Werther prima di morire, mostrando come una realtà troppo onerosa da accettare, inevitabilmente, lascia lo spazio alla morte. Ma questo spazio è comunque tutto intriso di sentimento e caratterizzato dal ripiegamento introverso della coscienza su se stessa: nasce l'età romantica e la lirica dell'uomo.

II. LA LIRICA DELL'UOMO

Idealmente, con Werther inizia, dunque, un'epoca nuova: l'epoca romantica²²) che segnerà buona parte dell'Ottocento prolungandosi ancora nel Novecento. È di particolare interesse ricercare quali siano le caratteristiche perspicue dell'uomo di cui la lirica dell'Ottocento costituirà una sorta di seconda pelle e di cui farà propri i contenuti. La *prima* – e sicuramente la più importante, tra le molte che si possono individuare – è data dalla situazione provocata dalla fine delle consolidate certezze che, malgrado tutto, avevano rappresentato la trama della vita, vuoi individuale, vuoi sociale, dell'uomo del Settecento. Il che sembrerebbe, superficialmente, potersi derubricare come un mero fatto socio-culturale, attinente – al più – alla psicologia individuale. Si tratta, invece, di un evento fondamentale e decisivo per l'intera collettività oltre che, naturalmente, per il singolo. Entrambi infatti – singolo e collettività – per poter sopportare le normali difficoltà e i normali disagi dell'esistenza richiedono un coeso quadro di riferimento in cui potersi collocare ed in cui dare un senso alla propria vita. Necessitano, insomma, di un modello o – forse più precisamente – di un sistema simbolico e di un sistema sociale, da esso derivato, che ne sia la materializzazione. Cosa questa che è sempre, puntualmente, avvenuta nella storia dell'uomo e che aveva caratterizzato anche "l'antico regime" in cui – espressa nella forma banalizzata, ma efficace, di "trono ed altare" – veniva saldata l'organizzazione politica e quindi collettiva in una visione spirituale e simbolica

21) J. W. Goethe, *I dolori del giovane Werther*, tra. It., Garzanti, Milano, 1973, p. 190.

22) Sul Romanticismo e sul suo mito, cfr. C. Bonvecchio, *Il Romanticismo: mito, ideologia e patologia di un fenomeno politico* in *Frammenti – Quaderni Filosofici del Dipartimento di Scienze politiche dell'Università degli Studi di Trieste*, a cura di P. Gregoretti, CEDAM, Padova, 1998, pp. 7-26.

unitaria e motivante. Il trono e l'altare – ossia il potere laico e quello religioso, stretti tra loro da potenti interconnessioni – erano i due pilastri che, in qualche modo, sostenevano l'impianto della storia in cui individui, collettività e popoli si trovavano a vivere, fornendo ad essa un'intenzionalità: ossia una direzione. La salvezza eterna e la protezione derivata dalla funzione sovrana – il rapporto di *obedientia et protectio* – avevano funzionato per secoli, senza alcun problema, garantendo agli uomini una vita certamente piena di problemi, difficoltà, contrasti e conflitti, ma priva di seri dubbi e aliena da incertezze di fondo.

La Rivoluzione Francese nel corso di pochissimi anni distruggerà tutto ciò e getterà l'uomo nella confusione di una realtà che gli appare in tutti i suoi aspetti distruttivi. Alle equilibrate speranze e alle armoniche aspettative de *Il Flauto Magico* mozartiano si sostituisce, dunque, il delirio del capovolgimento di ogni consolidata realtà e il dramma di una inusitata e irrefrenabile violenza ideologica compiuta contro l'uomo, ma in nome dell'uomo. Così, mentre il cieco terrore rivoluzionario non risparmia il sapere – un poeta come Andrea Chénier sale il patibolo e, innocenti al pari di lui, letterati, scienziati, nobili e sacerdoti lo seguono – nasce spontaneo ed irrefrenabile il desiderio, o forse la necessità, di qualcosa che fornisca una solida giustificazione a quel mondo nuovo che stava sorgendo. Un mondo che i rivoluzionari si auguravano durasse in eterno e nel cui nome avevano perfino cambiato la datazione degli anni ed il nome dei mesi²³). Sulla base di questa esigenza di “fondamenti”, il pensiero rivoluzionario sostituisce ai due solidi e metafisici “pilastri” dell'antico regime – il trono e l'altare – due concetti fragili e astratti, in quanto scarsamente fondati: quello di popolo e di storia²⁴). Ed infatti, né l'uno né l'altro riescono in nessun modo a surrogare efficacemente i precedenti (il trono e l'altare) anche perché entrambi non sono che il paravento astratto – la giustificazione formale – dietro cui si nasconde quella classe borghese, affaristica ed economica, cui è da addebitarsi il crollo del sistema dell'antico regime: una classe che desiderava acquisire un concreto (e desiderato) potere politico che, prima, non deteneva. Così il concetto, generico, di “popolo” – a sua volta intercambiabile con quello di patria, nazione, etc. – diventa la giustificazione (il popolo non è mai costituito ma sempre solo costituibile, insomma non è mai oggettivabile²⁵) dietro cui operano, attivamente, il capitale e la borghesia, incapaci ed inidonei, però, ad assumersi

23) Sarà la Convenzione a cambiare il nome ai mesi e ad iniziare la datazione degli anni a partire dall'inizio della rivoluzione (cfr. B. Baczko, *Le calendrier républicain in Les Lieux de Mémoire*, a cura di P. Nora, vol. I, *La République*, Gallimard, Paris, 1984).

24) Va da sé che sia trono che altare costruivano la loro plausibilità sul principio metafisico di un Dio trascendente, bisognava dunque sostituirli. Come scriverà, esemplarmente, Carl Schmitt: “si affermarono due nuove identità supremamente reali, che fondarono una nuova ontologia: l'umanità e la storia...La prima, la società umana, si presenta in diverse forme, come popolo, comunità, umanità, ma in ogni caso ha sempre una funzione rivoluzionaria” (C. Schmitt, *Romanticismo politico*, trad. it., Giuffrè, Milano, 1981, p. 94).

25) Questa formula inerente all'impossibilità di “costituire” il popolo “costituente” è dell'abate Sieyès, insigne costituzionalista del Settecento che ebbe un ruolo di grande rilievo nella formulazione costituzionale della Rivoluzione francese.

dirette e cogenti responsabilità²⁶). Parimenti, la storia diventa – ridenominata come cultura e progresso – il fondamento di una arbitraria presa di potere. Una presa di potere che, altrimenti, non avrebbe altro scopo e altra giustificazione che il brutale esercizio del potere, cosa questa inammissibile per la classe borghese che aveva motivato la propria lotta contro “l’antico regime” con la volontà di sbarazzarsi degli antichi, brutali e superstiziosi principi per sostituirli con qualcosa di più nobile, moderno, razionale ed equalitario²⁷.

Perfetto *pendant* di questa dimensione politico/spirituale è la situazione sociale dove il decollo ed il consolidamento – ovunque in Europa – della Rivoluzione industriale opera una alterazione dei millenari rapporti tra uomo e natura, sostituendo ad essi quelli, alienati, della produzione che stavano prendendo piede: rapporti determinati dalla brutale riduzione dell’uomo a “forza lavoro” e della natura a mezzo o strumento del profitto. Il che ha fatto sì che l’uomo iniziasse, progressivamente, a distruggere se stesso e l’ambiente che lo circondava (e lo circonda) in nome di null’altro che il guadagno, presentato però con accenti vaghi, vuoti, ridondanti ed inconsistenti come industrializzazione, benessere sociale, incremento della scienza e così via. Anche in questo caso – come nel precedente – la durezza della realtà viene occultata con il velo dell’ipocrisia: la quintessenza del pensare e dell’agire borghese che stavano affermandosi come i reali motori della società. Il formalismo e l’ipocrito moralismo (che ne è la conseguenza) dilagheranno dunque in ogni campo facendosi sapere e cultura: presentandosi, insomma, come *habitus* e *virtutes* di una classe sociale che, diventando egemone tendeva ad inglobare tutte le altre e a pianificare ogni differenza. Tutto ciò ritma la vita del singolo e della collettività, impedendo – con una coltre di perbenismo e di finzione eretta a norma di vita – qualsiasi reazione oppositiva, giudicata trasgressiva e perciò regressiva. Segna l’inizio di quello che sarà, in seguito, definito come il “politicamente corretto” e che diventerà una sorta di paravento giustificatorio destinato a lunga perduranza: visto che lo è tutt’oggi.

In tal modo, l’uomo nuovo – plasmato dalla Rivoluzione francese e dall’esperienza napoleonica e entrato nel nuovo mondo borghese del lavoro, della produzione e dell’assoluta priorità dell’interesse – sperimenta *in corpore vile* il disagio di questa realtà che lo avvince e lo dannava. Ha la nascosta percezione di ciò che rappresenta la verità, ma rifiuta, nel contempo, di prenderne coscienza: rifiuta, insomma, nel pensiero ciò che – invece e supinamente – accetta nella realtà quotidiana. Così si commuove per una natura che, sistematicamente, distrugge in nome degli insediamenti industriali: come si evince dalla lirica in-

26) Come diceva il conservatore J. Doloso Cortès, il liberalismo – il portato della classe borghese – sa solo discutere: “non dice mai *affermo* o *nego*, ma che in ogni situazione usa la parola *distinguo*” (J. Doloso Cortès, *Saggio sul cattolicesimo, il liberalismo e il socialismo*, trad. it., Rusconi, Milano, 1972, p. 233)

27) Sul tema della razionalità e del suo uso distorto, cfr. C. Bonvecchio, *I sogni della ragione generano mostri in L’irrazionale e la politica*, a cura di C. Bonvecchio, Edizioni Università di Trieste, Trieste, 2001, pp. 103-144.

glese o tedesca. Vive amori struggenti ed impossibili in un mondo che sembra conoscere solo odi, guerre, e traumi sociali (basta leggere Sand, Chateaubriand, Hugo, Balzac, Flaubert o Heine, Chamisso, Jean Paul, Fontane, solo per citarne alcuni a caso). Vuole ricostruire nell'arte, nel pensiero e nella letteratura un passato che ha, impietosamente, distrutto: come si evince da Goethe, De Staël, Scott, Müller e altri. Inventa e sviluppa la filantropia quando, invece, depreda o lascia che sia depredata l'uomo. Pensa con accorata nostalgia – ed è il caso, esemplare, di Novalis – all'istituto monarchico che sta ovunque minando alla radice in nome del liberalismo e, allo stesso modo, si potrebbe continuare all'infinito. L'uomo ottocentesco – l'uomo romantico prima, post e neo-romantico poi – sembra, così, alla perenne, disperata e frenetica ricerca di un destino che non riesce mai a raggiungere ma da cui è afferrato. Sembra alla ricerca di una realtà che persegue, ma che non approva e che, sicuramente – se ne avesse il coraggio – vorrebbe diversa. Come nota Schmitt: “Il romantico che *in realitate* non ha alcun interesse a cambiare il mondo, lo accetta per buono così com'è, purché non turbi le sue illusioni”²⁸⁾.

Ne viene un profondo e radicato disagio cui l'uomo ottocentesco tenta di sfuggire opponendo – compensativamente – una straordinaria dilatazione dell'io, del soggetto, che occupa, nell'immaginario, tutti gli spazi non altrimenti occupabili. Ma sono spazi emotivi, lirici, sentimentali, momentanei: in una parola, del tutto occasionali e significativamente paragonati da Schmitt a “occasionalismo soggettivizzato”²⁹⁾. Si potrebbe azzardare – in maniera forse irriverente, ma sicuramente analogica – un paragone con la dilatazione pettorale di tenori e soprani nel momento di maggiore emissione della voce: dilatazione che dura il tempo, occasionale, di una romanza o soltanto di un acuto, ma che poi viene meno. Non ci vuole molto a pensare che per l'uomo dell'Ottocento la vita si presenti allora come un gigantesco palcoscenico in cui l'io interpreta se stesso, mettendo in scena ciò che nella vita non potrà mai essere rappresentato né che vuole rappresentare. È il melo-dramma: un dramma in musica in cui si oggettivano e si sublimano tutte quante queste spinte, profonde e sincere ma incapaci di trovare una realizzazione.

Nel melodramma si corona una sorta di catarsi inconscia del singolo, dove l'unica cosa che, realisticamente, si avvera è la già citata dilatazione dell'io, questa infinita sovrabbondanza che trova uno sfogo totalmente aproblematico che non altera equilibri, ma lascia tutto invariato. Così atmosfere naturali, antiche rovine, amori appassionati, tradimenti, lotte eroiche, sacrifici immani, odi senza limite, cortigiane che diventano sante, zingare che diventano sagge, si mescolano in un diorama della vita che, con i nomi di Lucia, Macbeth, Norma, Aida, don Pasquale, Tancredi, Enrico di Borgogna, sgrana problemi di un

28) C. Schmitt, *Romanticismo politico*, op. cit., p. 145.

29) Op. cit., p. 22.

mondo fragile ed irrisolto. Un mondo dove anche i problemi più complessi – in nome dell'onnipotenza del soggetto scenico e sentimentale – trovano improbabili epiloghi: basta pensare ai “rossiniani” *L'Italiana in Algeri* o al *Barbiere di Siviglia*, o alla *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. In tutte queste tragedie – o tragicommedie – individuali e collettive non esistono ostacoli ed impedimenti che possono limitare la volontà del soggetto. Essa trionfa sempre e comunque – anche a costo della propria esistenza – sul conformismo, la limitatezza, l'autoritarismo o il dispotismo. Basta ricordare – in questo caso – il già menzionato *Nabucco* verdiano e la sua carica politico-liberatoria o la trasformazione dell'originale figura libertina di Francesco I di Francia nell'anonimo Duca di Mantova nel verdiano *Rigoletto*. I grandi eroi e le grandi eroine della scena non arretrano di un millimetro e affrontano, impavidi, il loro destino, sia che siano (apparentemente) deboli donne o che siano baldi cavalieri, in cui fucosità e coraggio si uniscono a sprezzo del pericolo e a forza d'animo.

Tra i fondali dipinti del teatro, i costumi rutilanti, le armi di latta e gli effetti scenici, si snoda – evocata dal canto e ampliata dalla musica – una vita effimera, ma che sembra più reale di quella vera. Perché la vera vita non vede come vero protagonista il buffone *Rigoletto* ma la “vil razza dannata dei cortigiani”, non vede le eroiche gesta di Radames, vede piuttosto fellonia, viltà e conformismo. Quando s'abbassa il sipario tutto s'annulla, tutto ritorna come prima, ma rimane l'effimera soddisfazione che i sogni – in qualche luogo – possano trovare una dimora, che in qualche luogo si possano realizzare. In tal modo, la rispondenza è perfetta e la lirica dell'uomo trova il suo effimero trionfo nell'uomo della lirica e viceversa.

Di questo processo sublimante e distraente c'è sicuramente una certa percezione e non è infatti un caso che, con il più tardo verismo – la *Cavalleria Rusticana*, ad esempio – si tenti di riportare la lirica nell'alveo della realtà, ma poi tutto si esaurisce, nuovamente, nello spettacolo. Quando si spengono le luci tutto svanisce. I tenore, i soprani, i baritoni, i bassi – sino alla grande figura, centrale, del direttore d'orchestra – continuano ad essere i veri mattatori di uno spettacolo di grandi uomini immaginari a fronte di piccoli uomini reali che non riescono a vivere il loro destino conflittuale.

Non è un caso che sarà Wagner a porre il dito nella piaga, indicando un discutibile percorso alternativo. Percorso in cui l'opera – seguendo o meglio incarnando musicalmente il sentire nietzschiano di una trasmutazione totale di tutti i valori – vuole cangiarsi nel tempio eletto e metastorico dove celebrare i fasti di una nuova realtà. Una realtà in cui il dettato musicale diventa pronubo di una nuova religione dove la parola ricomponde e trasmuta ogni dissidio – interiore ed esteriore – in una sintesi grandiosa e pericolosa, concepita come l'alternativa a un triste, debole e decadente presente.

Ma questa è un'altra storia.