

IL DIBATTITO SUL TEATRO: LE DISPUTE IN FRANCIA E IN ITALIA

Seguito del paragrafo
Il pensiero illuminista e il principio dell'imitazione della natura

La disputa francese: melodia e armonia

In un'epoca dominata dal teatro in musica come genere preponderante, le composizioni esclusivamente strumentali sono considerate dai filosofi dell'*Encyclopédie* come astratte e irrazionali, pertanto vengono ritenute le espressioni più complesse da ricondurre all'illuminista "Principio di Natura". Quindi gli intellettuali francesi, benché i loro assunti non siano univoci, privilegiano gli spettacoli teatrali, ritenendo che essi contengano elementi identificabili e spiegabili con la ragione (quali la parola, la trama e l'azione) e che di conseguenza possano imitare la natura **a condizione che la melodia sia posta in primo piano** in quanto veicolo della parola.

Secondo Jean-Jacques Rousseau (Fig. 1), che tra gli enciclopedisti convogliava più di tutti l'impegno speculativo sulla musica, l'imitazione della natura si può concepire solo mediante un canto che rispecchi le regole della parola. Su tale aspetto incide anche la lingua che viene utilizzata e l'italiano è preferito rispetto al francese. Nello scritto ***Lettre sur la musique française*** (Lettera sulla musica francese) del 1753, egli inveisce contro la sua lingua perché «insopportabile» e non idonea a un canto piacevole ed espressivo. Questa posizione, in piena *querelle des bouffons*, giustifica la sua preferenza per l'opera buffa, la quale non solo risponde ai canoni della verosimiglianza con temi tratti dalla quotidianità, ma produce anche arie e recitativi gradevoli grazie all'uso dell'italiano. La predilezione per l'opera comica italiana è

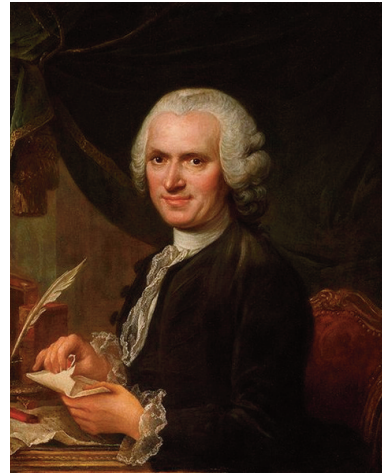


Fig. 1 – Ritratto di Jean-Jacques Rousseau, olio su tela di François Guérin (1760 ca.). Londra, Nicholas Bagshawe Fine Art.

dovuta anche ai suoi temi popoleschi, perché il pensiero di questo filosofo volge agli strati più umili della società e con spirito rivoluzionario ha una lettura “primitiva” e “selvaggia” dell’arte.

Ne consegue un percorso parallelo per la concezione della musica pura, che procede in autonomia lungo una propria strada e che circola in luoghi differenti da quelli dello spettacolo. Quindi l’arte dei suoni fuori dal teatro è parzialmente condizionata dalle *querelles* settecentesche se non per l’operato di Rameau, il quale dimostra – sia in teoria sia in pratica – che anche la musica strumentale è retta da leggi razionali e naturali ed è un linguaggio autosufficiente e non subalterno alla poesia, poiché l’**armonia** produce dei significati utili a qualsiasi espressione (vedere il Capitolo quinto, *Jean-Philippe Rameau e la seconda stagione del teatro francese*).

Quindi lo sviluppo della musica strumentale generalmente non viene compreso dai filosofi dell’*Encyclopédie*, che non essendo musicisti professionisti hanno difficoltà a concepire la semantica dei soli suoni: le regole tonali disorientano e superano le categorie razionali e per l’ottica illuminista l’irrazionalità corrisponde al lato incontrollato e sensoriale dell’espressione. Inoltre **la musica è un’arte che non collima con l’intento neoclassico di riproporre le regole e i modelli costruttivi greci**, in quanto non è possibile riprodurre i suoni della classicità, fondati sulla monodia – con un concetto diverso di *armonia* legato alla parola e al movimento – e quindi in contrasto con le nuove regole di scrittura musicale. Nello specifico, è il concetto stesso di armonia che rimodula le leggi della composizione del Settecento, rispecchiando ordine e perfezione secondo le proporzioni della natura, e vede la sua massima espressione nella musica senza le parole (vedere il Capitolo nono).

La disputa italiana

Il dibattito coinvolge anche gli intellettuali italiani, soprattutto in merito al ruolo della musica nello spettacolo. Divulcano il credo illuminista lo scrittore **Francesco Algarotti** (1712-1764) nel *Saggio sopra l'opera in musica* del 1763 (Fig. 2, a sinistra) e lo storico dell'arte **Francesco Milizia** (1725-1798) in *Del Teatro* del 1771, poi rieditato nel 1773 (Fig. 2, a destra).



Fig. 2 – A sinistra: frontespizio della prima edizione del *Saggio sopra l'opera in musica* di Francesco Algarotti (Livorno, 1763). A destra: frontespizio della seconda edizione del trattato *Del Teatro* di Francesco Milizia (Venezia, 1773), due anni dopo che la prima edizione fu censurata e sequestrata dallo Stato Pontificio.

Analizzando i generi teatrali italiani, essi screditano l'opera seria in quanto innaturale, ricca di artifici, basata su personaggi lontani dalla realtà e senza corrispondenza tra ruoli e voci. Invece sono concordi con gli enciclopedisti nel preferire l'opera buffa perché ricca di gestualità e con personaggi coerenti con il vero, ma prendendo le distanze da situazioni eccessivamente triviali. Quindi entrambi gli intellettuali muovono verso un teatro in musica che sia «scuola di Virtù e di buon Gusto» attraverso l'imitazione della Bella Natura espressa secondo una regolata collaborazione tra le arti. Più precisamente, convengono con tendenze stilistiche tipicamente francesi:

- canto declamato basato sul verso poetico;
- unità di «soggetto, luogo e tempo»;
- numero di personaggi secondo necessità senza creare confusione nella trama;
- «naturalzza e varietà»: soggetti né troppo semplici né troppo complicati e azioni collegate tra loro anche se diversificate.;

- predilezione per il gesto, e di conseguenza per l'arte della danza che lo esprime mediante «movimenti regolari» collegati alla musica e alla parola;
- propensione per episodi corali che esprimono «con semplicità i sentimenti d'un popolo»;
- maggiore cura dell'architettura teatrale e della scenotecnica.

Perciò inaugurano un'estetica volta alla **francesizzazione dell'opera seria italiana**, che sarà ben presto posta in essere dalla cosiddetta “riforma di Gluck” (vedere *La riforma di Christoph Willibald Gluck e Ranieri de' Calzabigi* in questo capitolo). Algarotti inoltre disapprova l'uso italiano di inserire i balletti come intermezzi tra gli atti delle opere, perché in tal modo essi consistono solo in un inutile sfoggio di acrobazie e virtuosismi, mentre invece dovrebbero sviluppare un'azione, perché la danza deve imitare «gli affetti dell'animo» e deve «dipingere continuamente col gesto».

Anche il musicista di scuola napoletana **Antonio Planelli** (1737-1803) approfondisce la questione in *Dell'opera in musica* del 1772. Egli sviscera gli aspetti legati al teatro musicale trattando le tematiche relative alla voce, al gesto e al carattere dei personaggi. Dichiarò che debba esserci corrispondenza naturale tra arie e passioni e tratta lungamente anche il rapporto che intercorre tra melodramma e balletto dando notevole rilievo alla **gestualità**, ritenendola insieme alla voce oggetto dell'arte dell'opera in musica. Per Planelli esistono due tipi di piacere: l'**estetico** e il **patetico**. Il primo è quello che si riceve dalla percezione, mentre il secondo è il sentimento che il dramma procura. L'ascoltatore che riesce a godere di entrambi avrà un piacere doppio.