
Stephen C. Meyer, *Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera*, Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2003

1

Gli sforzi di Weber per la creazione di un teatro tedesco, secondo l'Autore di questo libro, sono riassunti in *Der Freischütz* e in *Euryanthe*. Tra le due opere vi sono delle precise relazioni, che lo studio in questione cerca di chiarire.

«The ideals that Weber tried to realize in *Freischütz* and *Euryanthe* had an important influence not only on the history of operatic style, but also on the history of opera reception, helping to change fundamental ideas about the connection between opera and society and the role of opera in the creation of national identity.» (p. 4).

In un lontano passato («golden age») tutte le arti si fondevano magistralmente l'un l'altra per creare un effetto ben preciso. Per Nietzsche questa «golden age» si ebbe nella tragedia dell'antica Grecia (p. 6). Questa ipotesi viene definita teoria olistica. Per Herder questa unificazione si aveva con Gluck.

Per la questione di Gluck e di un ritorno a Gluck, propugnato anche da Wagner, in contrasto all'opera francese e italiana, è importante la n. 18 alle pp. 198-9: «It is no accident that Gluck appeals so strongly to Herder. The composer will cast a shadow over the entire nineteenth century in Germany – not only because of his well-known adumbrations of the *Gesamtkunstwerk*, but also because of the mythology of iconoclasm that developed around him. That Gluck would be claimed as part of the German operatic heritage (rather than the Italian or French) goes without question. Early-nineteenth-century critic-reformers such as Weber, A.B. Marx, and Wagner himself would advocate a "return to Gluck" as well a "push

toward the future."»

La ricerca riguardò più le caratteristiche tecniche che non la specificità tedesca della nuova opera (p. 7). Essa comprendeva non solo fattori estetici, ma anche sociali e di critica sociale. Si possono delineare tre linee guida (p. 8):

- la ricerca di una nuova forma operistica tedesca;
- lo sforzo per creare un nuovo pubblico e una nuova posizione sociale per le opere in lingua tedesca;
- il tentativo di creare una nuova ideologia nazionale attraverso la musica e il dramma.

«For early-nineteenth-century German critics, the negative stage of the holistic narrative, in which music and text are working at cross-purposes to one another, is exemplified by contemporary Italian opera.» (p. 8). Infatti qui il testo aveva solo lo scopo di permettere al cantante di manifestare la propria bravura: il risultato era qualcosa di estremamente superficiale.

I critici tedeschi del primo Ottocento vedevano nell'opposizione tra aria e recitativo il punto debole dell'opera italiana: l'aria si risolveva in un agglomerato di abbellimenti e virtuosismi vocali, mentre il recitativo era un accompagnamento secco di scarso valore musicale, che serviva solo da ponte per la nuova aria. Se ne deduceva che l'opera tedesca doveva unire recitativo e aria, facendo del recitativo una declamazione musicale. Fino ad allora l'opera tedesca non aveva un recitativo, essendo i vari numeri uniti da dialoghi senza musica.

Tutto ciò che di negativo era compreso nell'influsso straniero si condensava nella musica italiana, e soprattutto in Rossini. «One of the most common rhetorical strategies of this moral critique was to compare Italian opera to a disease that had "infected" Germany from the south.» (p. 18). La musica di Rossini era appunto una infezione, una febbre.

Il primo tentativo per favorire la creazione di una vera opera tedesca fu la costituzione di una compagnia d'opera tedesca che lavorava allo *Hoftheater* di Dresda, diretta dal 1817 da Weber. Essa non si contrapponeva però in tutto e per tutto alla compagnia italiana, e i due stili coesistevano (pp. 23-4). Spesso dei cantanti di una compagnia si esibivano anche nell'altra (p. 24). A dirigere la compagnia italiana era Francesco Morlacchi.

Il primo anno di direzione di Weber si chiude con la messa in scena di due tipi di opere abbastanza precisi: opere tedesche su modello dello *Singspiel*; opere del genere dell'*opéra comique* il cui testo veniva tradotto in tedesco (pp. 26-7). Questi due tipi si ritroveranno nel *Freischütz* e nell'*Euryanthe*; e dimostrano altresì che Weber non aveva le idee chiare su che cosa dovesse essere l'opera tedesca (pp. 26-7).

Euryanthe è costruito tramite opposizioni binarie abbastanza simili a quelle del *Freischütz* (vedere schema 3.1, p. 84, per *Freischütz*, e schema 4.2, p. 120, per *Euryanthe*).

Nel 1825 la Dresda musicale era divisa in due partiti: i fautori della musica di Weber, con l'*Euryanthe* al primo posto, e i fautori dell'opera italiana (p. 158).

Nella novella *Henriette, oder Die schöne Sangerin: eine Geschichte unserer Tage*, «Rellstab depicts the partisans of Italian opera as boorish, pretentious, and ignorant.» (n. 4 a p. 226).

È comunque eccessivo vedere le due fazioni fortemente in contrasto. Rossini era apprezzato anche da molti critici tedeschi (n. 7 a p. 227).

Il 31 marzo 1832 chiude l'opera italiana di Dresda. Tuttavia il repertorio italiano non sparisce e continua ad essere apprezzato. Molte opere italiane vengono rappresentate tradotte in tedesco.

Con la morte di Weber e il fallimento dell'*Euryanthe* la ricerca di un'opera nazionale tedesca perde di forza. «To some extent Weber's final opera, *Oberon*, represents this "retreat" from the aesthetic goals of the search for a German opera.» (p. 169).

Il teatro d'opera di Dresda venne distrutto durante il bombardamento del 13 e 14 febbraio 1945, ma ricostruito dopo la guerra.

«The interior roof of the auditorium, for instance, is dominated by eight panels that radiate outward from the central chandelier and features pictures of the four "national muses" (French, English, German, and Greek – no Italian muse) along with the names of famous playwrights and composers.» (p. 174).

Non solo la questione della creazione di un'opera musicale tedesca non sembra avere portato a un risultato definitivo, ma anche ogni trionfo dell'opera tedesca sembra del tutto parziale. Opera tedesca e opera italiana non giungono mai a una definizione precisa delle rispettive estetiche. Lo stesso Wagner, sotto questo aspetto, risulterà deludente: tanto *L'Anello* quanto *I Maestri Cantori* mantengono spunti del vecchio teatro d'opera.

Solo in un punto il testo di Meyer sembra affrontare il nocciolo della questione. Per Hans Pfitzner il vero protagonista del *Freischütz* è "la foresta tedesca" in tutte le sue forme (cit. a p. 105). Lo stesso aveva affermato Wagner. «It seems likely that Pfitzner was acquainted with Richard Wagner's remarks to the Paris public concerning *Der Freischütz* (1841) in which Wagner claims that the poem of *Freischütz* seem to have been written by the Bohemian forests themselves. The specific German character of the tale, Wagner says, lies precisely in its depiction of Nature. In these passages, both Pfitzner and Wagner are placing *Freischütz* within a long cultural tradition that locates the national essence of Germany in its forests. Like so many other aspects of German cultural identity, this tradition was oppositional in its structure, pitting the German forests against the Mediterranean city, the greenery of the north against the masonry of the south.» (p. 105). È una dicotomia, nota Meyer, che compare già in Tacito (pp. 105-6).

C'è quindi da chiedersi: "Perché non si riesce ad arrivare a una forma convincente di teatro d'opera tedesco?"

Per giungere a un risultato bisogna affrontare la questione da un punto di vista più radicale, bisogna cioè andare alle origini stesse del teatro occidentale.

In Occidente il teatro ha origini disgiunte. Origini che possono essere trovate nel teatro greco classico e nel teatro rinascimentale. Bisogna insomma accostare la tragedia greca all'*Orfeo* di Monteverdi per avere quello che, attualmente, in Occidente, si intende per teatro. L'arte fa suonare le parole nel vuoto. A fini artistici, infatti, le parole sono mantra. Come usa le parole il teatro nel suo spazio?

Il teatro è un impoverimento della lingua e una archeologia della modernità. La lingua che si forma attraverso il teatro punta direttamente alla lingua del cinema e alla lingua della pubblicità, poiché entrambi derivano da questo primo lontano impoverimento della lingua. Il tentativo di creazione di un teatro d'opera tedesco è, in questo quadro, del tutto episodico. Quello che importa è la sorte della parola.

Da sempre l'arte ha fatto suonare la parola nel vuoto, poiché l'arte è l'arte di far suonare le parole nel vuoto. Ma il teatro riempie quel vuoto di un contro-vuoto tutto suo, particolare, ambiguo.

La lingua impoverita del teatro suona in uno spazio impoverito: il palcoscenico. Solo questo spazio impoverito può sfruttare a pieno la lingua impoverita nella forma di una parola che può essere definita: "parola deviata".

Il concetto di azione, come si presenta nella *Poetica* di Aristotele, è piuttosto vago. Quello che si ha di certo è la formula di una parola che conduce una azione. Ma è proprio questo gesto di condurre che non può essere chiarito. Il teatro greco è infatti mischiato con il mito, ma in un modo tale che si può dire che l'argomento del teatro greco non è mito, perché è teatro. È in questa situazione particolare che la parola deviata che muove i primi passi.

Il teatro moderno nasce invece da un insieme che coinvolge rappresentazione di strada, letteratura, feste nei palazzi di corte. Il punto di partenza di questo insieme è l'Italia. L'Italia in quanto nuovo punto di partenza della antica grande città, cioè della città moderna.

Tale situazione può essere rintracciata facendo riferimento ad alcune affermazioni di Michele Rak a proposito de *Lo cunto de li cunti* di Basile.¹ Il libro di Basile non è un testo teatrale, ma l'analisi di Michele Rak affronta il miscuglio a partire dalla parola scritta, la formazione di una parola nuova a partire da un groviglio di intenzioni, appunto la formazione di una "parola deviata", che sul palcoscenico del teatro moderno otterrà il suo statuto più convincente e inquietante: «Il *Cunto* è un'opera letteraria come segnalano la sua struttura e i suoi contenuti: la mappa filosofica del discorso sulla verità e sulla finzione, la scelta di una lingua da teatro che, come si conviene alla scena, colloca al centro delle sue storie l'immagine del corpo con i suoi moti, le sue materie, le bellezze edificanti e le bruttezze ridicole.»²

«Il racconto fiabesco è un tipo di testo letterario destinato all'intrattenimento.

¹ M. Rak, *Logica della fiaba*, Bruno Mondadori, Milano 2005.

² M Rak, *op. cit.*, p. 4.

per questo combina materiali del racconto popolare e della novella umanistica, dei comici dell'arte e dei cantimbanchi, del mito e della leggenda, con quest'unico obiettivo.»³.

Il teatro è un'arte della parola e un'arte della burla, ma è soprattutto un'arte della parola messa in burla ai danni di un'altra persona che si trova sul palcoscenico. È soprattutto una parola biforcuta: si rivolge agli spettatori come possibili interlocutori e si rivolge ai personaggi sul palcoscenico. «Nessuno, raccontando una fiaba, si interessa di fatto alle vicende di un re o di una fata: li usa per captare e comunicare vicende che lo riguardano da vicino, come narratore o ascoltatore.»⁴.

Qual è il fine di questa nuova parola che si vede appena deambulare con le sue gambette un po' storte tra Rinascimento e Barocco? È un fine del tutto diverso dalla parola dell'epica, una parola tanto elegante quanto distante. Questa nuova parola è una parola fatta per modificare il comportamento della gente. È una parola che suona sulla scena in modo da muovere i personaggi. È una parola che tende a sopraffare, ingannare, illudere, annientare. È una parola tendenziosa. Non è solo una parola che proviene da un linguaggio impoverito, ma è in tutto e per tutto una parola deviata.

Quello che nella *Poetica* di Aristotele era indicato come "azione" può essere visto come la deviazione dal mito.

Il teatro moderno ha la sua origine in Italia, cioè in un paese che non vede un popolo come base della propria improvvisata civiltà. È questa mancanza a lanciare sul palco l'impoverimento del linguaggio.

Ma l'impoverimento del linguaggio è appunto ciò che attende l'Europa tutta, nell'epoca della modernità.

- Il linguaggio si fissa come puro strumento di comunicazione.
- Il linguaggio teatrale si fissa come strumento per soggiogare o sbeffeggiare il proprio vicino di palcoscenico.

Appunto quanto avviene *sul* palcoscenico permette di vedere quello che è la situazione generale *al di sotto* del palcoscenico, cioè sulla terra: l'impoverimento del linguaggio che è alla base del teatro concerne la mancanza di un popolo in quanto detentore di una lingua. In un linguaggio non impoverito la parola è rivolta agli dèi; in un linguaggio impoverito la parola deviata è rivolta agli uomini allo scopo di manipolarli e ingannarli. In un linguaggio non impoverito la parola è rivolta agli uomini come formula di saluto, di baricentro verso chi, in armonia, abita la terra; in un linguaggio impoverito, la parola deviata ha il solo scopo di modificare il comportamento di uomini verso i quali non si riconosce nessuna affinità.

Lo spazio dove si muove il teatro è uno spazio che nega la terra abitata da un popolo.

Le teorie estetiche dell'Ottocento e del Novecento (Hegel, Goethe, Szondi, Lukács) vedono nel dramma l'azione al di fuori del tempo. Il teatro epico di Brecht

³ M. Rak, *op. cit.*, p. 8.

⁴ M. Rak, *op. cit.*, p. 6.

reintroduce il tempo nel dramma, riscattando il primato all'azione.

Ma la sottrazione del tempo nel teatro comincia ancora prima del palcoscenico. Il personaggio teatrale è il risultato della negazione del passare del tempo, di un irrigidimento in un istante preciso (che può essere quello dell'azione, ma che sottintende lo sberleffo, la messa in risalto del punto debole da colpire): è insomma la creazione della macchietta, della caricatura, della *maschera*: ciò di cui il teatro non può mai fare a meno.

Per questi motivi la parola del teatro è alla base delle due invasioni tipiche della modernità: quella della pubblicità e quella del cinema.

Solo un soffio sono le parole. Solo il poeta vede nel passo della colomba l'andatura del superuomo.