

# Salde querce ed ombre mute. Le istanze drammaturgiche di un'opera pergolesiana

BIANCA DE MARIO

Una «gran piazza pomposamente adornata», il suono festivo dei fiati delle milizie e un corteo danzante di Mori che suonano strumenti «alla turca». È il 28 agosto 1733 e *Il prigionier superbo* pergolesiano va in scena al Teatro San Bartolomeo di Napoli. Un'opera che, come molte altre, vivrà un giorno soltanto: *Il prigioniero*, forse oscurato dal successo dei due intermezzi che in esso furono inseriti – quelli della *Serva padrona* – cadrà in un secolare oblio.

Non era certo ciò che si aspettavano Michele Palermo e Francesco Ricciardo, responsabili dell'allestimento, quando chiesero a Gennarantonio Federico – autore cui è stato attribuito il libretto – di riscrivere quello che da trent'anni era un dramma di conclamato successo, *La fede tradita e vendicata* di Francesco Silvani.<sup>1</sup> Il pubblico partenopeo ne aveva peraltro già applaudito un 'travestimento' nell'*Ernelinda* di Leonardo Vinci, andata in scena sette anni prima nello stesso teatro. I tre drammi (*La fede*, *l'Ernelinda* e *Il prigioniero*), pur nelle più o meno notevoli varianti, narrano le vicende di un 'amore vichingo', ambientato nella penisola scandinava al tempo dei Goti. La trama, che non ha in realtà né spazio né tempo, ruota attorno alle sventure della figlia del sovrano di Norvegia, fatto prigioniero dal suo nemico. Orgogliosa come il padre e innamorata dell'erede di Danimarca, la principessa rifiuterà le profferte amorose del tiranno, scatenandone così la ferocia. Unico atto di 'compassione' del despota sarà quello di salvare uno soltanto dei suoi due nemici, ed ecco il momento *clou* dell'opera: dovrà essere lei stessa a scegliere chi, tra il padre e l'amante, morirà. Sul foglio che sancisce questo patto infernale Rosmene, 'protagonista' del *Prigioniero*, scriverà il nome della vittima: «Viridate morrà». Sarà invece Sostrate, colui che le diede la vita, a riceverla in cambio.

Ma né questo momento di grande teatralità né le musiche di Pergolesi ebbero il successo sperato: il dramma cadde nel silenzio. Un silenzio che si è spezzato qualche mese fa, quando l'opera, a distanza di quasi tre secoli, ha finalmente rivisto le scene. Ma oggi è ancora possibile affrontare questo tipo di drammaturgia? Non basta certo decurtare scene e *da capo* per risolvere le annose questioni di lunghezza e l'errata concezione di un'*antiteatralità* di questo e di numerosi altri drammi settecenteschi. Da dove iniziare? Dal libretto e dalla partitura, alla ricerca di elementi che possano offrire delle chiavi interpretative. Procederemo poi in questa sede a un breve raffronto tra le suggestioni che i testi ci offrono e ciò che è avvenuto in scena in un recente allestimento. Le «ombre mute» invocate da Viridate in apertura del terzo atto – quasi una crudele metafora della (s)fortuna che l'opera avrebbe conosciuto – possono forse offrire un buon punto di partenza in questo senso.

---

<sup>1</sup> FRANCESCO SILVANI, *La fede tradita e vendicata. Drama per musica da rappresentarsi nel Teatro Tron di San Casciano, l'anno 1704* [...], Venezia, Zuccato, 1704. Per la fortuna dell'opera cfr. MARIO ARMELLINI, *Francesco Silvani e la fortuna italiana della Fede tradita e vendicata (1704-1789)*, tesi di dottorato in Musicologia, relatore prof. Francesco Degrada, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1993-94.

## Largo

The musical score is for a 'Largo' movement. It features five staves: Violini I, Violini II, Viola, Viridate, and Basso. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems. The first system consists of four measures. In the first measure, the Violini I and II parts are marked 'sotto voce' and the Viola part is marked '(p)'. In the second measure, the Violini I and II parts continue with 'sotto voce'. In the third measure, the Violini I and II parts are marked 'f'. In the fourth measure, the Violini I and II parts are marked 'f'. The Basso part starts with a fermata in the first measure, then plays a melodic line marked '(p)' in the second measure, and continues with 'f' in the third and fourth measures. The second system also consists of four measures. In the first measure, the Violini I and II parts are marked 'p'. In the second measure, they are marked 'p assai'. In the third measure, they are marked 'sotto voce'. In the fourth measure, they are marked 'sotto voce'. The Viola part starts with a fermata in the first measure, then plays a melodic line marked 'p' in the second measure, and continues with '(p assai)' in the third measure and 'p' in the fourth measure. The Basso part starts with a fermata in the first measure, then plays a melodic line marked 'p' in the second measure, and continues with '(p assai)' in the third measure and 'p' in the fourth measure. The Viridate part is silent throughout the first system and has a fermata in the first measure of the second system, followed by a note marked 'Om' in the fourth measure.

I violini attaccano *sottovoce*, su un impercettibile tappeto sonoro del basso, altalenante e trascinato al tempo stesso, con una tendenza trattenuta a salire verso l'acuto. Emergono dal silenzio i passi lenti e cadenzati della viola. Da questo pulviscolo musicale affiora, quasi indistinguibile, come partorita dalle tenebre, una voce:

Ombre mute, oscuri orrori  
che ascoltate i miei sospiri,  
per pietà de' miei martiri  
apprendete a sospirar.

Viridate canta la sua 'aria in catene', nell'«orrida prigionia» in cui il tiranno che egli aveva servito, andando contro le ragioni del cuore, lo ha ora rinchiuso. Egli è dunque l'eroe, vocalmente incarnato da un soprano maschile – all'epoca interpretato dal Castorini. Il personaggio aveva già fatto sfoggio delle sue qualità nel secondo atto, cantando i versi: «Del mio valore al lampo | non troverà mai scampo | chi mio rival si fa». Vita dura avrà dunque il rivale di Viridate, e metateatralmente quello del Castorini che trova in questo brano, ricco di virtuose fioriture, pane per i suoi denti.

«Ombre mute» vede il principe in tutt'altra veste. Un affetto contrastante non solo con quello espresso nella sua aria precedente, ma anche e soprattutto con l'aria di Rosmene che, pressoché delirante per la scelta atroce – quasi in una reminiscenza della finta pazzia dell'*Ernelinda* vinciana – chiudeva il secondo atto. Viridate è, all'inizio del terzo atto, prigioniero in una cella e canta alle ombre il suo dolore.



**Largo**

The musical score is for the scene "Ombre mute". It is in a key with two flats and common time, marked "Largo". The score includes staves for Violini I, Violini II, Viola, Viridate, and Basso. The Violini I and II parts are marked "sotto voce" and "f" in a highlighted section. The Viola part is marked "(p)". The Basso part is marked "(p)" and "f". The lower section of the score includes parts for Violini I, Violini II, and Basso, with dynamic markings "p", "p assai", and "sotto voce". The Viola part is marked "(p assai)" and "p". The Viridate part is marked "Om".

Quel basso trascinato potrebbe essere il passo di un uomo in catene, mentre i violini sembrano quasi le ombre platoniche di caverne oscure. Figure indefinite e mute, la loro 'musica parlante' ci dice che tacciono, che i loro gesti sono ripetitivi, piccoli passi, piccole note uguali e brevi sospiri. Unico conforto per questo *prigioniero amante* è di intonare un canto che possa far sospirare i prigionieri: solo colui che non aveva rivali nel canto può ispirare e istruire le ombre con i propri sospiri. Se si pensa poi che questa è l'unica aria dell'opera, insieme a quella di sortita di Rosmene – non certo a caso – che non ha un *da capo* né tantomeno una reale sezione B, questo forse potrà dire ancora di più sulla sua funzione drammaturgica. A ben vedere essa non è solo un'aria con catene ma è un canto nel canto, è musica in scena, quasi la romanza di un trovatore: Viridate è un Orfeo che incanta Cerbero. Un carcerato che canta il suo dolore. Se nel libretto il personaggio di

Viridate ricopre un ruolo certo fondamentale ma scarno, poco caratterizzato da un punto di vista letterario, tanto da restare davvero nell'*ombra* o comunque non certo pari a Rosmene e Sostrate, alla luce della musica egli assume tutto un altro spessore. Un elemento essenziale, questo, per chi si accinge oggi a mettere in scena un'opera.

Alla luce di tali considerazioni sarà ora interessante vedere come questo brano abbia preso forma, verificare se nella attuale messinscena questi 'suggerimenti' siano stati colti e come. Quale insomma sia stato l'esito teatrale, e quali le reazioni del pubblico e della critica. L'opera era stata in realtà ripresa per la prima volta nel 1997 all'allora Teatro Comunale di Jesi con l'Orchestra Filarmonica Marchigiana diretta da Marcello Panni e la regia di Ugo Gregoretti. Di tale allestimento esiste oggi in commercio una registrazione audio, mentre è ora in nostro possesso una registrazione video e del materiale fotografico. La regia, così come la realizzazione vocale, purtroppo non offre granché: ambientazione gotica, scenario magniloquente e sontuoso, marmi luccicanti, gabbie e gesti ampi e caricati degli 'attori'. L'incarnazione dell'impressione che molti, ahimè, hanno del teatro d'opera settecentesco: piatto, finto e tremendamente noioso. Merita invece sicuramente qualche parola in più la realizzazione che ne hanno offerto nel settembre 2009, presso il medesimo teatro (oggi semplicemente Teatro Pergolesi), il regista Henning Brockhaus e l'Orchestra Barocca dei Virtuosi Italiani, guidati dalla bacchetta di Corrado Rovaris.

Il «Barocco sognato» da Brockhaus<sup>2</sup> si apre all'interno di un'enorme cava di marmo da cui emergono le impronte in negativo di strutture architettoniche settecentesche. Qui si trovano catapultati, su uno straniante sottofondo sonoro contemporaneo, i protagonisti del dramma. Provenienti da una lussuosa festa contemporanea, in abiti elegantissimi e tacchi a spillo, essi scoprono sotto le ceneri del XVIII secolo, di cui il palcoscenico è ricoperto, dei pupazzi in stato di abbandono. Il 'gioco teatrale' del Bunraku giapponese, nonché l'opera, hanno inizio quando i personaggi reali riscoprono il loro *alter ego* nelle marionette e cominciano a rivivere, quasi oniricamente, il loro passato.

Cosa accade a questo punto? Prendiamo «Ombre mute»: non ci sono marionette in scena, esse si muovono infatti solo sui recitativi con gesti stilizzati e carichi di impatto emotivo; seguono solo lo scorrere dell'azione e i cantanti prestano loro la voce delineando un disegno scenico contemporaneo e legato a un sottotesto in parte differente da quello settecentesco. Durante le arie, invece, i manovratori scompaiono, le marionette si fermano e sono invece i personaggi 'reali', i cantanti, a parlarci del rapporto con il loro *io* storico, con i loro 'affetti'. In questa scena, Viridate-personaggio emerge dal fondale, in penombra, sul tappeto sonoro d'archi e di basso – qui sapientemente realizzato con una tiorba – e comincia ad avanzare lentamente sul *Largo*. Attorno a lui compaiono poi tutti gli altri personaggi, che come fantasmi ipnotizzati vagano nello spazio, impassibili ai richiami di Viridate che cerca, invano, di avvicinarli. Muti, sordi al tempo stesso. Come è stato accennato, non vi è una vera e propria sezione B in quest'aria; vi è tuttavia un cambiamento armonico poco prima della chiusura. Su questa mutazione, quasi come un richiamo, le ombre arre-

---

2 Cito le note di regia, consegnate dal regista al cast e poi pubblicate nel programma di sala dell'opera e *online* all'indirizzo <http://henningbrockhaus.it/news/2009/08/22/il-prigionier-superbo-salti-nel-tempo-e-nello-spazio/> (consultato il 07.X.2009): «Ci troviamo in un'enorme e vasta cava di marmo da cui emergono, con il cambiamento delle luci, le impronte in negativo di strutture architettoniche barocche, parziali e stilizzate, come fossero conchiglie fossili imprigionate tra le pietre. Queste ombre, questi resti raccontano di un periodo storico lontano, un ricordo, quel Barocco "sognato" che si può soltanto intravedere ed immaginare. In esse c'è solo l'impronta dell'architettura barocca, quasi fosse stata cancellata dal vento e sia rimasto solo un abbozzo, un vago accenno. La dimensione spazio-temporale data dalla struttura deve essere intuita, immaginata, ricostruita e reinventata».

stano momentaneamente la loro ronda sulla scena e sembrano rivolgersi coscientemente a Viridate che proverà ancora a chiedere loro di sospirare con lui, ma invano.

31

31

6

tr

- rar, a so - spi - rar, om - bre mu-te, per pie-

31

Non ci sono certo catene né prigionieri in questa realizzazione, ma il pubblico ha assistito – vuoi anche per l’ottima interpretazione del direttore e della cantante, Marina Comparato – a un momento di teatro e di musica da lasciare senza fiato. E la critica è concorde nel riconoscerlo. Non sempre però lo spettacolo ha forse saputo cogliere le istanze che Pergolesi potrebbe averci suggerito e soprattutto accade che vi sia, come ben spiega Girardi, un «eccesso di rilievo semantico».<sup>3</sup> Se l’idea del Bunraku è certamente innovativa e per certi aspetti interessante nella regia operistica, d’altro canto non si può negare che lo sdoppiamento abbia creato a tratti una certa confusione nello spettatore, in particolar modo laddove avvenga un mutamento anche nelle reciproche relazioni tra i personaggi e nelle «gerarchie drammaturgiche».<sup>4</sup> Essendo l’intera azione sviluppata dalle sole voci acute è stato scelto un *cast* interamente femminile – eccezion fatta per Sostrate, unico tenore – di cui si è mantenuto anche il genere: niente ruoli *en travesti*, bensì donne, in abiti femminili, che interpretano uomini. A questo punto, inevitabilmente, il rapporto tra i personaggi ‘reali’ muta dal punto di vista delle relazioni sceniche. Ed è così per esempio che nel gioco teatrale *Metalce*, il tiranno, diviene una sorta di nuora-infermiera di Sostrate, suo *prigioniero superbo*; il loro rapporto si riveste di nuove sfumature: non soltanto il sentimento morboso tra carnefice e vittima, ma qualcosa che a diverse riprese sfiora l’ambito erotico.

Si entra allora in una questione molto più spinosa, dove finisce cioè la libertà – necessaria e vitale – del regista e dove inizia l’errore drammaturgico. Ammesso e non concesso che un pubblico attento capisca che questo rapporto si consuma sullo spazio della scena e non nel testo letterario-musicale, ci si potrebbe accontentare del fatto che, tutto sommato, essendo l’opera settecentesca

<sup>3</sup> ENRICO GIRARDI, *Il Prigionier superbo. A Jesi un festival che rende onore all’arte di Pergolesi*, «Corriere della Sera», 20 settembre 2009, p. 42.

<sup>4</sup> Il rispetto delle gerarchie tra i personaggi dell’opera è uno degli aspetti che secondo Paolo Fabbri devono sempre essere rispettati nell’allestimento di un’opera. Cfr. PAOLO FABBRI, «Di vedere e non vedere»: lo spettatore all’opera, «Il Saggiatore musicale», anno XIV, 2007/II, Firenze, Olschki, 2007, pp. 359-367.

dominata dalla dialettica degli affetti, se l'*affetto* è rispettato, l'opera funziona, a prescindere dall'ambientazione e persino dagli intrighi. Citando Lorenzo Arruga:

L'intrigo è senza bandolo; e all'inizio, come se volesse chiarirlo, il regista raddoppia i personaggi, [...] ma poi incomincia a far giocare le interpreti con molti elementi disinvolti e incongrui. Strada forse disdicevole, però alla fine, questo dissociare i momenti veri dei sentimenti e delle situazioni dalla trama a cui tutti alludono di lontano, rovescia l'attenzione verso la struttura emozionale dell'opera, con momenti grandi.<sup>5</sup>

Come dire che, visto che la storia non ha senso, è bene concentrarsi solo sui momenti lirici. Lo stesso pensa Claudio Listanti quando dice che

i personaggi dell'opera di quel periodo sono per la quasi totalità "vuoti" nell'animo, completamente esteriori ed avulsi dall'azione che rappresentano, la cui unica forma di espressione è sostanzialmente affidata alla vocalità ed alla musicalità del cantante ed interprete.<sup>6</sup>

Non procederemo oltre in una critica della critica, ma potremo riflettere brevemente su quanto detto. Se bisogna ammettere che a tratti il libretto riporta delle incongruenze, quali ne esistono in libretti di opere mai uscite di repertorio – incongruenze a cui gli enormi tagli non possono porre rimedio – è pur vero che alla base vi era sicuramente la lezione di Silvani e senza dubbio l'influenza del dramma metastasiano. Autori di cui sembrano sapere poco certi presunti critici che ne descrivono i personaggi come «vuoti» e le trame come trappole senza uscita. E se altrettanto vero può essere il fatto che l'*affetto* in sé trascende il *gender* e si adatta perfettamente a uomo, donna, soprano o soprano che sia, altrettanto vero è il fatto che a tale *affetto* si giunge attraverso un percorso musicale e drammaturgico di volta in volta variato. Il pericolo in agguato credo sia allora il verificarsi di una dissociazione tra drammaturgia letteraria, libretto e drammaturgia musicale, nelle arie in particolar modo – visto che così poca importanza sembrano rivestire il recitativo e la trama che esso tesse! E tale dissociazione è uno dei tanti elementi che fa sì che il teatro d'opera settecentesco sia ancora per molti antiteatrale e quindi inadatto ad essere ripreso oggi.

Concluderemo allora portando l'attenzione su un'ultima scena, utile forse a far luce ulteriormente su alcune delle problematiche qui esposte. Si tratta dell'aria che Sostrate canta in chiusura del primo atto:

Salda quercia allor che incalza  
d'Aquilon lo sdegno e l'ira,  
più le cime al cielo innalza,  
più si mira insuperbir.

E l'invitta mia costanza  
nel rigor dell'empia sorte  
rende il cor più fermo e forte,  
più s'avanza in me l'ardir.

---

<sup>5</sup> LORENZO ARRUGA, «Il Prigionier»: una gemma di Pergolesi, «Il Giornale», 20 settembre 2009, p. 25.

<sup>6</sup> CLAUDIO LISTANTI, Il Prigionier superbo punta di diamante del Festival Pergolesi Spontini, «La Voce d'Italia», 17 settembre 2009, online.

È un'aria di paragone, una metafora: così come una salda quercia innalza i suoi rami e resiste superbamente quando il vento la sfida, la costanza del prigioniero rende il suo cuore più fermo e forte alle sventure del destino. Pergolesi ci offre un ostinato di archi a ben rimarcare l'orgoglio del sovrano e l'ira di Aquilone che soffia sulla quercia, ma aggiunge, prima volta su due nella partitura, le trombe da caccia, chiaro simbolo di valore regale. Cosa accade in scena? Nell'allestimento del 1997 l'aria, che in un certo senso dà il nome all'opera – manco a dirlo – fu tagliata. Con Brockhaus assistiamo al sogno di Sostrate: non tanto quello di essere re-incoronato e di vedere tutti i sudditi ai piedi del suo chilometrico mantello, quanto quello di tornare a reggersi in piedi, visto che le vere catene del sovrano sono rappresentate da una sedia a rotelle. Volendo chiudere un occhio sulla contraddizione semantica del far salire in piedi il cantante su una carrozzella, che ahimè tanto *salda* non era, ci si chiede: il pubblico, che molto probabilmente non capirà il senso di un'aria così complessa, come può comprendere che Sostrate non è realmente incoronato ma sta lottando contro il suo nemico e l'incoronazione è il suo sogno? come capirà che quel sogno viene dal regista, non dal librettista o da Pergolesi che invece si limitano a dare un quadro dell'orgoglio e della forza d'animo del prigioniero in un momento di scontro verbale con Metalce? Sebbene questo sia un problema generale nella regia d'opera, esso è tanto più grave per la regia d'opera settecentesca, le cui vicende sono del tutto ignote al pubblico che non può comprendere dove finisca la volontà degli autori e dove cominci quella del regista. Sostrate è il vero sovrano del dramma, colui che priva Metalce, il personaggio forse più intenso di tutta l'opera, della prima aria del dramma, rendendolo quasi muto. Perché non offrire anche a lui delle magnifiche proiezioni barocche, come è stato fatto con i recitativi accompagnati di Rosmene e di Metalce? Perché non proiettare, per esempio, l'ombra di una quercia in tempesta, perché anche qui, *proprio* qui, dove la comprensione sfugge, non 'visualizzare' le parole con un mezzo semplice e immediato invece che moltiplicare i piani semantici?<sup>7</sup>

Non ci vogliamo sostituire al lavoro del regista o del critico, ma solo dimostrare come un testo letterario e musicale, che è certo complicato da far rivivere, possa in ogni verso, ad ogni battuta, offrirci delle suggestioni, degli strumenti che devono essere colti e sviluppati con cognizione, nella direzione di un equilibrio tra filologia e invenzione: cercare di conciliare, per quanto possibile, la progettualità originaria del testo con la sua interpretazione soggettiva da parte del regista di turno.

---

<sup>7</sup> «Visualizzare» il testo è un'espressione utilizzata da LORENZO BIANCONI nel suo intervento per la tavola rotonda sulla regia d'opera tenutasi in occasione del Colloquio del «Saggiatore musicale» nel 1995.

Questo saggio è stato presentato al XIII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale», tenutosi a Bologna il 20-22 novembre 2009. Si ringraziano l'autrice e l'Associazione «Il Saggiatore musicale» per averne gentilmente consentito la pubblicazione.