



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372/25575-33925 FAX 0372/457077

Prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

<http://spfm.unipv.it/girardi>
girardi@unipv.it

19 aprile 2004

La 'forma-monologo' nel teatro musicale Otto e Novecentesco:

Possibili criteri per l'individuazione di un *corpus* di monologhi

Non è stato fatto, sino ad ora, un tentativo di definire in maniera organica brani d'opera, più o meno estesi, come «monologhi». Lo attestano gli unici lemmi presenti in importanti dizionari, come quello di Rousseau, che recita testualmente:

MONOLOGUE Scène d'opéra ou l'Acteur est seul & ne parle qu'avec lui-même. C'est dans le *monologue* que se déploient toutes les forces de la musique, le musicien pouvant s'y livrer à toute l'ardeur de son génie, sans être gêné dans la longueur de ses morceaux par la présence d'un interlocuteur. Ces recitatifs obligés, qui font un si grand effet dans les Opéras italiens, n'ont lieu que dans le monologue.¹

Al filosofo ginevrino fa eco Pietro Lichtental, che ne mutua la definizione quasi letteralmente:

MONOLOGO dice lo stesso che *solilocuo*, ed è una scena in cui non entra che un solo attore cantante, che investito de' sentimenti in essa compresi, li esprime colla maggior verità ed espressione, dirigendosi agli Dei, agli assenti, e qualche volta anche ad oggetti inanimati. Tale Recitativo, per lo più strumentato, perché ripieno di tratti espressivi e passionati, è seguito o intersecato non di rado da una cavatina o da un'aria.²

La via per definire come «monologo» una forma operistica è complicata dal fatto che il teatro musicale, con le dovute eccezioni (d'epoca, di zone geografiche etc.), è organizzato sul concatenarsi di

¹ JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Dictionnaire de Musique*, à Paris, chez la Veuve Duchesne, MDCCLXVIII.

² PIETRO LICHTENTAL, *Dizionario e Bibliografia della Musica*, 4 voll., Milano, presso Antonio Fontana, 1826, II, p. 51



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372/25575-33925 FAX 0372/457077

Prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

<http://spfm.unipv.it/girardi>
girardi@unipv.it

19 aprile 2004

forme chiuse, tra loro collegate da recitativi secchi e/o o accompagnati, o dai dialoghi parlati dell'*opéra-comique* e del *singspiel*, oppure da qualunque altro stilema serva allo scopo di isolare musicalmente un affetto.

Sovente, nell'affrontare un numero solistico, il cantante si trova solo in scena, ma tale condizione, pur quasi sempre necessaria, non è sufficiente, tuttavia, a individuare una forma con caratteristiche peculiari, e tali da essere trasmesse da un autore a un altro. Si pensi al «n. 3 Aria Violetta» nel finale primo di *Traviata*: la protagonista è sola in scena per riflettere tra sé, ma lo scorcio, quadripartito (1. scena 2. cantabile 3. tempo di mezzo 4. cabaletta), è organizzato sui principi della cosiddetta «solita forma», che alterna sezioni dinamiche e statiche in rapporto di causa ed effetto tra loro, e sulla svolta drammatica che avviene, canonicamente, nel cosiddetto «tempo di mezzo», dove la voce di Alfredo, che da fuori scena intona la reminiscenza del duetto precedente, sollecita l'esplosione della cabaletta («Sempre libera degg'io»)³.

Si torni quindi a Rousseau e Lichtental, che senz'altro avevano in mente (viste le date) modelli dell'opera seria e di quella francese settecentesca: in attesa di chiarire, a lezione, a cosa si riferissero, si valuti il cenno di entrambi al recitativo, *obbligato*, secondo Rousseau, e *strumentato* per Lichtental, il quale aggiunge un importante rilievo su numeri musicali, che lo seguono o s'intersecano ad esso.

Quest'ultimo dato ci consente di comprendere, per fare un caso, le buone ragioni per trattare come monologo il celeberrimo «Pari siamo!» di Rigoletto (che ha il suo esatto corrispondente in *Le Roi s'amuse* di Victor Hugo). Il brano, in realtà, fa parte di una struttura più ampia, poiché costituisce la «Scena» del duetto n. 4 con Gilda, tuttavia gode di una sua spiccata autonomia espressiva. Può dunque essere valutato come

³ Si veda la griglia analitica proposta da HAROLD POWERS («Melodramatic Structure». Three Normative Scene Types); cfr. «*La solita forma*» and «*the uses of convention*», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Parma/Milano, Istituto di studi verdiani/Ricordi, 1987, pp. 74-109 (anche in «Acta musicologica», LIX/1, 1987, pp. 65-90), e particolarmente la tavola 1, p. 106



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372/25575-33925 FAX 0372/457077

Prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

<http://spfm.unipv.it/girardi>
girardi@unipv.it

19 aprile 2004

un esempio, insieme al n. 7 «Gran Scena e Duetto» tra il protagonista e la moglie nel primo atto di *Macbeth* (1847), dove «Mi s'affaccia un pugnag!?!» occupa una posizione analoga a «Pari siamo!», e precede lo sviluppo regolare della forma. Non mancano altri esempi nelle opere più tarde di Verdi, da *Don Carlos* a *Aida*, fino al *Falstaff*. Si veda, nella pagina dei materiali del corso, il testo del monologo di Ford, ad esempio, formalmente assai sfaccettato. (Ma si consideri con precauzione, tra gli altri, il cosiddetto 'monologo dell'onore' di Falstaff perché, nonostante sia articolato per brevi sezioni dotate di un carattere molto aderente alla parola, il protagonista non è solo in scena, e si rivolge a Bardolfo e Pistola.)

Il riferimento al recitativo ci consente di accennare a un'altra possibile caratteristica 'formale' del monologo, perché allude a un andamento svincolato dalle regole di un'aria (o romanza, o quant'altro esista nella tipologia dei pezzi chiusi), in termini di struttura melodica articolata in frasi e periodi. A questo proposito si consideri, ancora fra i testi dei materiali *online*, l'esempio pucciniano, da *Manon Lescaut* («Sola, perduta, abbandonata ...»), dove il compositore ha plasmato la struttura metrica per asservirla alle esigenze del dramma (fino ad arrivare alla versione corrente, determinata dopo il 1923).⁴ A peculiarità simili si possono ricondurre alcuni tra gli esempi wagneriani, come il monologo di Wotan, rivolto a Brünnhilde addormentata, nel finale di *Walküre* («Leb wohl, du kühnes, herrliches Kind!»), il cui canto si alterna fra recitativo e arioso, mentre sotto la sua voce scorrono alcuni tra i *Leitmotive* del *Ring des Nibelungen*.

Un altro segno da valutare sono i numerosi lavori prodotti nel teatro musicale europeo dell'Ottocento, tratti da autori cardine della 'forma-monologo' nel teatro di prosa, come Shakespeare, da *Hamlet* di Ambrose Thomas (1867) fino all'*Otello* di Verdi, dove il «Dio! mi potevi scagliar» del protagonista (nell'atto III) si regge su uno stile recitativo dipanato su una figura ostinata (tecnica che fu forse un esempio per Puccini, nell'ideare il monologo di Manon sopra citato).

⁴ Altri esempi di monologo in Puccini si trovano in *Tabarro* e *Suor Angelica* (1918, con ritocchi importanti sino al 1922).



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372/25575-33925 FAX 0372/457077

Prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

<http://spfm.unipv.it/girardi>
girardi@unipv.it

19 aprile 2004

La nostra indagine, infine, dovrà tener conto del ruolo che il monologo riveste nel teatro di prosa, in particolare alla fine XIX secolo. Si legga attentamente la voce «monologo» di Pavis (anch'essa nella pagina dei materiali), per riscontrarvi una caratteristica molto divergente rispetto a quanto avviene nel teatro musicale, dove può costituire un tratto distintivo di realismo (si rifletta sui monologhi di Boris Godunov nel capolavoro omonimo di Musorgskij, o su episodi monologici in Janáček, da *Jenůfa* a *Kát'a Kabanová*). Scrive Pavis:

Il monologo, sentito come antidrammatico è spesso condannato e limitato a poche occorrenze ritenute indispensabili. Gli si rimprovera, oltre a un carattere statico, o addirittura noioso, l'inverisimiglianza: dal momento che l'uomo quando è solo non parla certo ad alta voce, ogni rappresentazione di un personaggio in atto di confidare a se stesso i propri sentimenti risulterà facilmente ridicola, impudica e sempre irrealistica e inverisimile.⁵

Naturalmente queste osservazioni possono essere rovesciate, se riferite al teatro musicale, dove il peso delle convenzioni è sempre molto maggiore (e si rammenti ancora Lichtental, che cita un « attore cantante, che investito de' sentimenti in essa [scena] compresi, li esprime colla maggior verità ed espressione»).

Ma su questo torneremo, a cominciare dalla prima lezione (lunedì 26 aprile 2004). Intanto ecco un primo nucleo formalizzato di criteri per individuare una 'forma-monologo', che si offre alla discussione:

1. il personaggio fa un discorso a se stesso, in cui medita sulla propria condizione psicologica e morale, svelando così ciò che altrimenti sarebbe implicito nella *poiesi*; l'effetto del soliloquio nella norma epica è quello di rompere l'illusione e instaurare una convenzione teatrale, volta a stabilire una comunicazione diretta con il pubblico;
2. il personaggio deve essere solo in scena, oppure con un confidente (e allora si può pensare a un dialogo monologizzato); oppure gli altri che sono in scena non devono sentire per convenzione (come accade

⁵ PATRICE PAVIS, *Dizionario del teatro*, Bologna, Zanichelli, 1998, pp. 251-52.



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA
FACOLTÀ DI MUSICOLOGIA

26100 CREMONA - CORSO GARIBALDI, 178
TEL. 0372/25575-33925 FAX 0372/457077

Prof. Michele Girardi
Drammaturgia musicale

<http://spfm.unipv.it/girardi>
girardi@unipv.it

19 aprile 2004

- nel finale I di *Tosca*) oppure l'opposto (le pazzie sono sempre monologhi?)
3. lo stile, di solito, dovrebbe essere una combinazione di recitativo-arioso (con o senza la ricorrenza di temi e/o melodie)
 4. l'articolazione dovrebbe essere in sezioni, possibilmente tra loro contrastanti (specie nel caso di monologo dialogizzato)
 5. i versi devono essere sciolti (e possibilmente non rimati)
 6. l'argomento: un conflitto interiore (o pratico), oppure un discorso silenzioso

Un'importante avvertenza: questo documento è scritto al solo scopo di fornire un orientamento preventivo ai frequentanti il corso di Drammaturgia musicale 2 (a.a. 2003-2004), e non va dunque utilizzato come uno scritto 'critico'. Lo considero, infatti, come *in progress*, e mi riservo di aggiornarlo nei prossimi giorni (avvertendo se si tratta di nuova versione, mediante le date poste nell'intestazione e nella pagina dei materiali).

