

Rosa María Fernández

Errori empirici, verità ontologiche: una prospettiva ermeneutica sull'opera lirica

Abstract

There are many operas that are based on false historical facts, use stage directions that contradict the libretto or make incorrect use of musical forms. This article considers whether the alteration of the empirical truth of an opera compromises or alters its ontological truth in any way, since analysing every layer of an opera is fundamental in order to understand it. As we will see in reference to the three fundamental components of opera – librettos, scores and stage designs – and taking Bizet's Carmen and Verdi's Don Carlos as examples, this becomes problematic when the empirical criteria of truth is compromised. However, as we shall suggest throughout the article, the hermeneutic reading can be considered as the means of interpreting what truly constitutes opera as a work of art and how a truth is achieved therein that does not unfold in any other way.

Keywords

Opera, Hermeneutics, Truth, Falsity, Carmen, Don Carlos

Received: 28/01/2021

Approved: 08/03/2021

Editing by: Alessandro Alfieri

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.

espazosonoro@gmail.com

*Y es que en el mundo traidor
nada es verdad ni mentira,
todo es según el color,
del cristal con que se mira*¹.
Campoamor

1. Premessa

Il frammento della poesia *Las dos linternas* in esergo a questo articolo appartiene al DNA culturale di qualsiasi persona vissuta in Spagna nel XX secolo. Ramón de Campoamor, morto lo stesso anno di Verdi, impreziosisce con i propri versi la prosa ordinaria delle menzogne e delle falsità. Come accade con tutto ciò che si riconduce all'ambito dell'arte e, in particolar modo, all'Opera², la negatività viene trasformata liberando l'eventuale carica di malvagità per trasferire l'opera d'arte in quel misterioso luogo di bellezza pensato da Kierkegaard, Rilke o Mallarmé.

Nelle grandi opere d'arte l'inganno e l'equivoco diventano un semplice aneddoto, mentre la grande bugia e la crudeltà vengono a costituire il tema stesso del dramma teatrale, attraverso il quale tutte le passioni sono comprese e tutti i difetti sono perdonati. Nell'Opera, in quanto grande arte della musica e della parola, trova spazio tutto ciò che è umano, incluse le sue miserie e nefandezze.

In effetti, i tradimenti, le trappole umane o del destino, le agnizioni, i travestimenti ecc. hanno accompagnato e dato un senso agli argomenti operistici quasi sin dall'inizio del genere. Non solo: molte di queste Opere, oggi considerate capolavori, sono tali proprio per aver messo in musica questi inganni. Gli elementi del triangolo *opera d'arte-inganno-verità dell'opera d'arte* si trovano, così, saldati nell'Opera, formando un tutt'uno.

Gli intrecci tematici dei libretti – l'essere e fingere ciò che non si è – hanno dato luogo a molte opere del grande repertorio: 18 delle 22 opere di Mozart riguardano inganni e finzioni e 15 delle 28 opere di Verdi

¹ "In questo mondo traditore/ non c'è né verità né menzogna/ Tutto dipende dal colore/del vetro attraverso cui si guarda"; tr. it. dell'autrice. Ove non diversamente indicato la tr. it. è sempre a cura di chi scrive

² In questo testo con "Opera" (con la "O" maiuscola) indicheremo l'opera lirica, per distinguere il termine da altri significati di "opera".

contengono menzogne o falsità. Tutto ciò, senza considerare Rossini o Donizetti, i grandi operisti dell'intreccio.

Lo scopo del presente articolo è applicare il concetto ermeneutico di verità dell'opera d'arte all'Opera, intesa come genere teatrale e musicale. Inizieremo evidenziando l'assenza di verità empirica, a partire da un approccio inizialmente dialettico tra verità empirica e verità ermeneutica, che sarà infine superato nel dispiegamento critico della comprensione ermeneutica. Partiamo, quindi, da una domanda concreta: l'alterazione della verità empirica dell'Opera ne compromette o modifica in qualche modo la verità ontologica? La questione della falsità o della verità empirica come substrato dialogico per la comprensione del mondo illustrato dall'Opera è particolarmente pertinente nella musicologia analitica, tenendo presente che l'analisi dell'Opera e degli elementi che la costituiscono (libretti, partiture e scenografie) diventa problematica quando il criterio empirico della verità conferisce la qualità della "falsità".

Nelle due opere esaminate più da vicino in questo articolo, *Carmen* di Bizet e *Don Carlos* di Verdi, vengono coinvolti in misura diversa tutti e tre gli elementi citati. È un compito fondamentale per la comprensione dell'Opera approfondire tutti i substrati coinvolti in essa. Per tale ragione, riteniamo sia pertinente definire un discorso critico, piuttosto che dialettico, che contempi da un lato la verità empirica e dall'altro la verità ermeneutica nell'Opera, tenendo presente l'affermazione di Heidegger secondo cui "[...] nell'essenza è un lasciar-scaturire la verità, essa è al contempo il fondamento per la necessità dell'opera" (Heidegger 2004: 51) – e, se accogliamo la sua nozione di arte, "la messa-in-opera della verità, questa è l'essenza dell'arte" (Heidegger 2004: 46).

La musicologia prende in considerazione il suo oggetto (l'Opera, in questo caso) dall'interno, analizzandolo in tutte le sue categorie e dimensioni (strumentali, formali e concettuali). Su questa base può articolarsi la verità ermeneutica dell'Opera in quanto opera d'arte capace di dischiudere significati, così come sostengono Heidegger e Gadamer. Secondo Heidegger, com'è noto, "l'opera è in sé un ergersi nel quale un mondo viene spalancato a forza e, in quanto aperto in modo inaugurale, messo a dimora" (Heidegger 2004: 37). Secondo Gadamer, "l'opera d'arte" va considerata "come un modo dell'auto-comprensione che si compie come comprensione del mondo che si dà nell'opera d'arte stessa" (Mirto 2013: 360). Alla luce dell'ermeneutica che articola la rete di significati (il "mondo") dischiusa dall'opera, si chiarisce il valore ultimo degli errori, delle falsità e degli inganni che pullulano nei libretti e nelle regie, in termini di espressione di verità. La lettura ermeneutica permette quindi di operare il

disoccultamento dell'opera d'arte. È da questo approccio, sollevato da Ricoeur nella sua svolta ontologica dell'ermeneutica, che si manifesta "l'essere che non esiste se non comprendendo" (Ricoeur 1986: 88).

Il ventaglio tipologico che riguarda il *fake* nell'Opera – *fake* inteso in senso lato, come tutto ciò che non costituisce una verità empirica – spazia dal mero errore aneddótico all'inganno complesso, che dà origine alla trama e che può scatenare o far precipitare l'azione. Questo articolo propone diverse tipologie di inganni ed errori operistici – negli argomenti, nella musica e nelle scenografie – per poi focalizzarsi su due casi particolarmente determinanti nella storia dell'Opera: *Carmen* di Georges Bizet e *Don Carlos* di Giuseppe Verdi. Le due opere saranno presentate a partire da una riflessione estetica sulla verità intrinseca all'opera d'arte – *ergo* all'Opera – e su come un'opera basata sul falso empirico possa aprirsi alla verità ermeneutica, sulla base della domanda posta da Heidegger: "Ma allora in che modo è autentica l'opera? Che specie di realtà essa possiede?" (Heidegger 2004: 44). Vediamo.

2. La verità intrinseca all'Opera

Com'è noto Gadamer sostiene che "l'ermeneutica nel suo insieme deve definirsi in modo da render giustizia all'esperienza dell'arte. Il comprendere deve esser pensato come una sorte dell'evento del significare, in cui si costruisce e si realizza il senso di ogni enunciazione – di quelle dell'arte e di quelle di ogni altro tipo di comunicazione" (Gadamer 2000: 203). Le riflessioni del filosofo tedesco su poesia, pittura e architettura costituiscono una fonte stimolante di domande per altre discipline artistiche: in questo articolo intendiamo applicarle all'Opera, dal momento che in essa convergono diversi aspetti dell'esperienza artistica: il testo, la musica, la scena.

Nell'Opera, l'esperienza estetica è il risultato della ricerca non concettuale di un'arte che si propone di fare, suonare e pensare e in cui la verità assume un ruolo fondamentale: per dirla con il secondo Heidegger, costituisce "ciò che è accessibile, aperto, *die Offenheit*" (Carrillo 2000: 73). Nell'Opera parlano in modo corale il compositore, il librettista e il *régisseeur*, quest'ultimo di vitale importanza affinché il pubblico comprenda nel modo più intenso possibile l'esperienza di arte e verità contenuta nella musica e nel libretto.

Nelle seguenti sezioni del presente articolo verranno discusse alcune regie della *Carmen* e del *Don Carlos* che non sono fedeli al libretto o che

addirittura lo contraddicono apertamente, non rispettando la sua verità del testo. Si pone, dunque, la questione se esse intensifichino o riducano il carattere veritiero dell'esperienza dell'opera e se siano capaci o meno di fare emergere la verità ontologica dell'opera stessa, ovvero la sua capacità di dischiudere un mondo di significati.

2.1 *La dialettica verità/falsità nell'Opera: un possibile percorso*

Questa sezione si concentra sulle falsità presenti negli argomenti e nelle voci. Queste due tipologie, sviluppandosi dal nucleo di alcune opere, danno luogo all'esperienza di verità che costituisce l'Opera in quanto opera d'arte.

Inganni e falsità nei libretti

Esiste un tipo di Opera che riscatta attraverso la musica il fatto storico o mitologico che narra, trasformando ciò che è oscuro, fantastico, anacronistico o ingannevole in luce e bellezza, come accade in Händel con *Agrippina* (1709), *Nero* (1709), *Rinaldo* (1711), *Semiramis* (1733), *Giulio Cesare in Egitto* (1724) o *Alcina* (1735). Nelle opere di argomento storico i libretti si muovono tra la fedeltà rigorosa ai fatti e la loro invenzione e reinvenzione drammatizzata³. In questo ambito si contestualizza *L'incoronazione di Poppea*, ultima opera composta da Claudio Monteverdi nel 1642 su libretto di Giovanni Francesco Busenello⁴. L'opera modifica i fatti storici descritti dalle fonti storiche sia per esaltarli, come nel caso della sconvolgente morte di Seneca del secondo atto, sia per riscattarli, ad esempio trasformando la tragica e perversa relazione tra Nerone e Poppea in uno dei più apollinei duetti d'amore di tutta la storia dell'Opera: *Pur ti miro, pur ti godo*, nell'ottava scena del terzo atto, mette in luce l'aspetto più puro dell'amore attraverso l'uso delle funzioni armoniche e dei motivi melodici utilizzati dal compositore.

³ Come nel caso di Giulio Cesare in cui il librettista Nicola Francesco Haym, prendendo come base storica le Vite parallele di Plutarco, pone l'accento sulla soggettività dei personaggi, basandosi su un criterio personale.

⁴ Sebbene alcuni studiosi non attribuiscono la paternità della musica a Monteverdi, è stato dimostrato che il libretto è interamente opera di Giovanni Francesco Busenello che lo fece stampare tra le sue opere complete nel 1656.

Tralasciando la questione dei castrati, la storia del genere melodrammatico è marcata sin dall'origine dalla presenza di personaggi che si travestono, che fingono di essere chi non sono o che sono ignari di essere, in realtà, altre persone. Ad esempio, tra i personaggi maschili che si travestono da donna spiccano Achille di *Achille in Sciro* (1744) di Corselli, Cherubino in *Le nozze di Figaro* (1786) di Mozart, il Conte Ory in *Le Comte Ory*, (1828) di Rossini o Ottaviano in *Der Rosenkavalier* (1911) di Strauss. Tra i personaggi femminili che si travestono da uomini, ci sono Leonore nel *Fidelio* (1805) di Beethoven, Gilda nel terzo atto del *Rigoletto* (1851) di Verdi e Zdenka nell'*Arabella* (1933) di Strauss.

Talvolta, l'inganno o l'errore costituisce un elemento cruciale dell'intreccio, sia esso felice, come nelle opere mozartiane *La finta semplice* (1769) e *La finta giardiniera* (1775), o drammatico, come in *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Il trovatore* (1853) o *La forza del destino* (1862) di Verdi. In altri casi l'inganno e la falsità appaiono come elementi secondari, conferendo una maggior carica drammatica alla storia che si canta, come in *Fedora* (1898) di Giordano o *Margarita la Tornera* (1909) di Chapí.

Inganni e falsità nelle voci

Un altro tipo di inganno è quello che non proviene dal libretto, bensì dalla musica. Si possono includere in questa categoria i ruoli maschili concepiti per voci femminili e viceversa. Tralasciando anche in questa sede l'universo dei castrati, vi sono molti personaggi che generano confusione e invitano all'ambiguità: Annio nella *Clemenza di Tito* (1791), personaggio maschile che Mozart scrive per soprano; Isolier, il paggio della Contessa in *Le comte Ory*, ruolo scritto per mezzosoprano; Romeo, nei *Capuleti e i Montecchi* (1830), pensato da Bellini per mezzosoprano; il paggio Smeton di *Anna Bolena* (1830) di Donizetti, che deve essere interpretato da un mezzo o da un contralto; il paggio Thibaut del *Don Carlos* (1867) scritto da Verdi per soprano, così come il paggio Oscar di *Un ballo in maschera* (1832). O ancora in Wagner, che pensò ad un soprano per impersonare il ruolo di Adriano, l'innamorato di Irene in *Rienzi* (1842).

Nelle opere del XX e XXI secolo tale ricerca di ambiguità si intensifica: Amando e Gepopo in *Le grand macabre* (1978) di Ligeti, il/la seminarista in *El viaje a Simorgh* (2007) di Sánchez-Verdú, lo spirito di un giovane in *Only the sound remains* (2018) di Kaija Saariaho, ecc. È proprio nel XXI secolo che la menzogna e la falsità diventano il tema dell'Opera, dal

momento che gli inganni e le falsità non sono solo presenti all'interno della trama, bensì la *compongono*, come nel caso de *La Ciudad de las mentiras* di Elena Mendoza.

La ciudad de las mentiras; la menzogna come tema operistico

*Se dice que hay varias maneras de mentir;
pero la más repugnante de todas es decir la verdad,
toda la verdad,
ocultando el alma de los hechos⁵*
Onetti

L'opera *La ciudad de las mentiras* di Elena Mendoza, presentata in anteprima assoluta al Teatro Real di Madrid nella stagione 2016/2017, si basa su quattro diversi racconti dello scrittore Juan Carlos Onetti. L'opera è in gran parte fedele sia allo spirito del testo sia alle intenzioni dello scrittore uruguayano, dal momento la compositrice sivigliana ha deciso di fare a meno del librettista e, insieme al regista teatrale Mathias Rebstock, ha portato sulla scena il testo originale. L'opera si sottotitola *Teatro musical in 15 scene* ed effettivamente *l'organicum* strumentale, che si colloca in vari luoghi del Teatro Real (incluso il palco reale), è più caratteristico di un'opera intimista che non di una grande opera. L'azione si svolge in una città *fake*, la città di Santa Maria, un luogo che non esiste in cui Onetti colloca le proprie fantasie. In questa città convergono quattro storie differenti, le cui protagoniste sono quattro donne che si inventano una realtà parallela in cui la menzogna costituisce l'elemento strutturale delle loro vite, fantasie e ambizioni. Attorno ad esse, gli abitanti di Santa Maria si alimentano l'un l'altro di bugie e maldicenze, dando luogo a un ambiente in cui tutto è intriso di falsità.

L'opera tratta la menzogna esistenziale, la bugia intesa non come valore morale, bensì come elemento di sopravvivenza di fronte a una realtà oppressiva e alienante che i suoi protagonisti si rifiutano di vivere. Nel racconto cornice dell'opera una donna commissiona ad un regista teatrale la messa in scena di un suo sogno ed il regista assume come attori gli abitanti di Santa Maria che rappresenteranno quest'opera senza pubblico nella scena finale. Il secondo racconto narra di una donna il cui fidanzato è deceduto, che periodicamente indossa il vestito da sposa e

⁵ "Si dice che ci siano vari modi di mentire / ma il più ripugnante di tutti è dire la verità / tutta la verità / però occultando l'anima dei fatti".

passaggia per il paese rivivendo la propria storia di morte. Nel terzo, una donna si vendica del marito geloso inviando a tutto il paese le proprie fotografie scattate in pose oscene. Nel quarto ed ultimo racconto un uomo e una donna vivono un'avventura erotica basata sulle narrazioni di lei con altri uomini, narrazioni che l'uomo crede essere fittizie fino a quando non scopre la verità.

Questa partitura pone una doppia domanda di carattere estetico a cui risulta difficile dare una risposta. Infatti, se l'Opera in generale si situa in un piano di finzione molto elaborato (con argomenti, situazioni e dialoghi irreali), questo acquisisce ulteriore forza in un lavoro come *La ciudad de las mentiras*, dove la menzogna è proposta come unica alternativa possibile. Pare indiscutibile che se un'opera si basa sulla verità, essa veicola verità e che se successivamente modificata e arricchita essa mantiene la verità dell'opera originale. Tuttavia, che cosa accade quando un'opera è estranea alla verità? Prendiamo in considerazione due esempi in cui ciò che è *fake* si sviluppa a diversi livelli.

2.2. Carmen di Bizet

Carmen (1875) di Georges Bizet è un'opera in quattro atti con libretto di Henry Meilhac e Ludovic Halévy. È basata sulla novella omonima di Prosper Mérimée (1845) e ha portato a identificare per molto tempo i nomi e le attitudini dei personaggi con l'essenza più genuina dell'anima gitana e andalusa. Tuttavia, gli equivoci, gli errori, le manipolazioni e le falsità sono così numerosi che risulta sorprendente che la musica si sia imposta come sinonimo dello "spirito spagnolo", rispetto ad altre opere sinfoniche o sceniche di tema simile⁶.

In primo luogo, sul piano del *fake* prettamente aneddótico, va citato l'errore generalizzato in molte scenografie di vestire di un'uniforme militare nera o blu il personaggio di Don José nel primo atto, laddove il testo recita "*Tu es un vrai canari d'habit et de caractère*" in riferimento al colore giallo che caratterizzava il reggimento dei dragoni nella Spagna del XIX secolo. Un *fake* ancor più sorprendente si trova in uno dei momenti

⁶ Su Mérimée vi è molta bibliografia, ma incentrata in gran parte sul personaggio di Carmen. Cfr. Ter Beest (2007): "La vicenda di Carmen rappresenta bene la società spagnola degli anni attorno al 1850 [...] Carmen rappresenta chiaramente la libertà, il popolo della classe media e alta" (Ter Beest 2007: 34). Modestamente, riteniamo che queste affermazioni siano lontane dalla realtà.

più celebri dell'opera, la "canzone del toreador" del secondo atto, che inizia con *Votre toast, je peux vous le rendre*: nessuno spagnolo, infatti, chiamerebbe i toreri *toreadores* bensì *toreros*. A ciò si aggiunge il fatto che venga comunemente chiamata "canzone" un'aria d'Opera che ha poco a che vedere con una canzone. Lo stesso Merimée, amante e conoscitore della Spagna sin dagli anni Trenta, utilizza correttamente nelle sue lettere altre parole come *matador*, *rejoneador* o *picador* e dunque, probabilmente per estensione etimologica, scrive *toreador* invece di *torero*, che è il termine di uso comune per riferirsi ai *matadores*⁷: "*Il me semble qu'un grand peut tout au plus devenir un bon toréador*" (Medrano 1990: 96). Infatti, sebbene il termine sia accettato dalla Real Academia Española, non si utilizza normalmente né nel linguaggio scritto, né in quello parlato⁸, al contrario di *torero* o *matador*. La parola *toreador* è per molti spagnoli sinonimo dell'opera *Carmen* e della cultura taurina francese. Tuttavia, in Francia avviene l'esatto contrario, come riporta l'Académie Française⁹ dal punto di vista scientifico e la stessa Wikipedia francese¹⁰ da quello dell'uso comune.

La stessa sorte è riservata al nome del personaggio dell'oste, Lilas Pastia, personificazione dell'uomo andaluso, sebbene il suo nome sia totalmente estraneo alla cultura spagnola, così come mostrano i dati dei registri civili spagnoli: il numero di persone chiamate Lilas Pastia in Spagna

⁷ Nell'ultimo capitolo della *Carmen*, Merimée espone le proprie teorie sulla lingua dei gitani, che appaiono più come frutto dell'immaginazione che di qualsiasi rigore linguistico. Nelle note dell'edizione della Pléiade, l'etimologia di Merimée è definita *fantaisiste*.

⁸ Allo stesso modo, le prime trecento ricerche in Google sulla parola "toreador" non danno nessun risultato spagnolo.

⁹ "T.: emprunté de l'espagnol. Celui qui combat les taureaux dans les courses pu-bliques".

¹⁰ "Le mot 'toréador' est souvent utilisé de nos jours de manière impropre pour 'torero' ou 'matador'. Beaucoup d'aficionados croient ainsi qu'il provient d'une mauvaise espagnolade inventée par Prosper Mérimée. En fait, ce terme existait en espagnol et désignait les toreros à cheval d'avant le XVIII^e siècle. Mérimée l'emploie par exemple dans sa comédie *La Carrosse du Saint-Sacrament* qui se passe dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. En revanche dans sa nouvelle *Carmen*, qui se déroule probablement au début du XIX^e siècle, il n'est jamais question de toréador mais seulement d'un picador. C'est en l'adaptant pour l'opéra que les librettistes Henry Meilhac et Ludovic Halévy ont introduit ce mot anachronique qu'ils ont ainsi popularisé auprès du public français. Néanmoins, ce mot n'existe plus depuis la fin du xviii^e siècle et celui qui, de nos jours, combat le taureau lors des corridas, que ce soit à pied ou à cheval, est un 'torero': matador, peón, banderillero, picador ou rejoneador tous sont des 'toreros'. Celui des toreros qui tue le taureau après l'avoir combattu à pied est un 'matador'".

è tra 0 e 5¹¹ e, se la ricerca si estende a strade, piazze, istituzioni, negozi o attività, troviamo in tutto il Paese un solo risultato con questo nome (un ristorante che, lontano dall'Andalusia, si trova a Huesca). Dunque, *Carmen* trasferisce nell'immaginario culturale concetti e nomi della cultura spagnola che sono ad essa estranei.

Lasciandosi alle spalle il sentiero del *fake* aneddotico, l'Opera si addentra in un percorso di falsità più complesso che incide direttamente sulla sua struttura. Dopo la morte di Bizet *Carmen* ha subito importanti trasformazioni da parte di un discepolo e amico del compositore, Ernest Giraud (1837-1892). Si tratta di rimaneggiamenti che, paradossalmente, sono stati valutati positivamente¹², seppur estranei alla volontà dell'autore. In realtà, Giraud sopresse e trasformò sia i monologhi che i dialoghi in parti recitate (non va dimenticato che l'Opera fu una commissione dell'Opéra-Comique di Parigi e dunque richiedeva momenti di parlato) e aggiunse musica dove ritenne opportuno, in modo da permettere la sua interpretazione in qualsiasi teatro d'Opera, come effettivamente accadde poco dopo la sua première. *Carmen* infatti fu presto presentata a Vienna in tedesco e subito tradotta in altre lingue, tra cui lo svedese o lo spagnolo¹³, anche se la versione più comune all'epoca era quella italiana (lingua in cui debuttò a Londra e a New York oltre che, ovviamente, in Italia).

Giraud è anche il responsabile dell'introduzione nel quarto atto di un *ballet* che Bizet non aveva nemmeno ipotizzato, e per il quale modificò a modo suo parte della musica, ragion per cui alcune interpretazioni attuali si rivolgono alle partiture originali di Bizet. Si parla di partiture, al plurale, perché ve ne sono almeno due: una realizzata per la prima esecuzione e una successiva, entrambe originali e autografe, ma molto differenti tra loro. Quale fra le due Bizet considerasse quella definitiva è un mistero che, come molti altri relativi alla *Carmen*, è seppellito con l'autore nella tomba (non bisogna dimenticare che il musicista morì per attacco di cuore nel corso delle prime rappresentazioni di quest'Opera).

L'adattamento di Giraud fu preceduto dal rimaneggiamento che i librettisti Henry Meilhac e Ludovic Halévy avevano realizzato della novella

¹¹ Cfr. Instituto Nacional de Estadística. <https://www.ine.es/widgets/nombApell/index.shtml> [01/17/2021].

¹² In generale, i contributi di Giraud vengono considerati arricchimenti: "il enrichit l'opéra Carmen par des récitatifs en remplacement des dialogues originaux", come si legge nella pagina Wikipedia francese dell'opera.

¹³ Prima a Città del Messico e poi a Madrid, nel 1887 nel Teatro de la Zarzuela in versione, appunto, di zarzuela.

di Merimée con l'obiettivo di adattarla non solo alle esigenze del teatro cantato, ma anche a quelle di un pubblico di mentalità borghese. Tale rimaneggiamento distorce e getta un'ombra sul vero carattere del personaggio di Carmen nella novella dello scrittore, enfatizzando l'aspetto "spagnolo" ed eliminando la radicale libertà della protagonista, estranea ad ogni norma morale e sociale. Come rivale di Carmen, i librettisti creano *ex novo* il candido personaggio di Micaela, assente nell'opera originale, che appare anche nelle versioni di Giraud (atto III) ma non in quelle di Bizet.

Tra gli elementi *fake* di quest'Opera spicca il fatto che una delle sue arie più famose, la nota *habanera L'amour est un oiseau rebelle*, non è opera di Bizet, bensì una copia – plagio o criptomnesia – della, ai tempi molto nota, *habanera El arreglito* del compositore basco Sebastian Iradier (1809-1865) che la pubblicò e rappresentò per la prima volta a Parigi nel 1863, in virtù del prestigio di cui egli godeva presso i salotti parigini come professore di canto di Eugenia de Montijo (fedele amica di Prosper Merimée). Bizet decise di utilizzare questo pezzo di provenienza spagnola, non potendo dare una risposta soddisfacente a Célestine Galli-Marie, che impersonò la prima Carmen: dopo averla fatta riscrivere ben dodici volte a Bizet, la cantante finalmente poté dirsi soddisfatta di uno dei brani che rappresentano nel repertorio operistico lo "spirito spagnolo" per eccellenza, nonostante il genere dell'*habanera*, in realtà, non sia nato in Spagna, ma in America Latina, e non abbia nulla a che vedere con il mondo dei gitani che popolano *Carmen*.

Tuttavia, sebbene nessuno di questi elementi scardini nella mentalità operistica della fine del XIX e del XX secolo l'identificazione di *Carmen* con ciò che è genuinamente spagnolo, alcune delle sue messinscene lo fanno, sia per la sublimazione e schematizzazione dei suoi elementi caratteristici sia per l'incorporazione di temi attuali, estranei all'epoca in cui l'opera fu scritta.

Nella prima casistica, spicca la versione realizzata nel 1983 da Peter Brook e intitolata *La tragédie de Carmen*¹⁴, con notevoli tagli e trasformazioni che si muovono sul terreno di una sorprendente ambivalenza. Tuttavia, se da un lato il drammaturgo ha alterato consistentemente il libretto, dall'altro lo ha fatto utilizzando elementi scritti dallo stesso Mérimée. Brook ha realizzato almeno tre versioni della *Carmen* e in tutte si è allontanato drasticamente dall'Opera ideata da Bizet, a partire dalla sua organizzazione scenica fino all'organico

¹⁴ Disponibile in accesso libero su <https://www.youtube.com/watch?v=PHINJ5RTG5k>.

orchestrale e vocale (è degna di nota l'*habanera* con un accompagnamento di percussione che evoca l'istintività e i battiti del cuore).

Tra le *mise en scène* della seconda categoria, si evidenziano due produzioni più recenti che introducono nell'opera alcune controversie del nostro tempo, le quali non hanno nulla a che vedere con l'opera originale. Inoltre, molta polemica ha provocato la regia teatrale che Leo Muscato ha realizzato per il Maggio Musicale Fiorentino nel 2019, in cui, per denunciare l'eteropatriarcato, il regista ha cambiato drasticamente il finale dell'Opera: nella sua versione è Carmen a uccidere Don José e non viceversa.

Non si tratta qui di prendere posizione riguardo alla riuscita o al fallimento di tale regia, cosa che concerne più strettamente la critica e l'antropologia dell'Opera. In un articolo che s'interroga sulla verità nell'Opera, la questione principale è se una regia che cambia drasticamente quanto ideato dal compositore o dal librettista permetta di fare emergere la verità ontologica dell'opera d'arte, intesa nel senso dell'*aletheia*, ovvero di "rivelazione" ermeneutica di significati. Riteniamo che la libertà e l'autonomia di Carmen non siano compromesse da questa regia, che permette anzi di svelare, nel senso del non-nascondimento dell'*aletheia* heideggeriana, diversi livelli di significato che si trovano nell'opera e che si fanno sentire nel nostro orizzonte estetico contemporaneo: "ciò che propriamente si sperimenta in un'opera d'arte, ciò che in essa attrae la nostra attenzione, è piuttosto il suo essere o no vera, il fatto cioè che chi la contempla possa conoscere e riconoscere in essa qualcosa e insieme sé stesso" (Gadamer 2000: 146).

A un diverso livello, un'altra produzione è stata censurata e ritirata dalla programmazione per un motivo che apparirebbe sorprendente a Merimée e a Bizet, ma che è proprio delle condizioni dell'uomo contemporaneo. Nel 2014, infatti, la West Australian Opera ha deciso di proibire una produzione di *Carmen* adducendo come ragione la presenza di apologia del fumo¹⁵. È possibile affermare che l'uso del tabacco viene promosso solo perché in scena compaiono personaggi che fumano? Ciò che ha portato al ritiro di questa sua produzione è estraneo alla verità dell'Opera, dal momento che non riguarda ciò che essa *dice* né a livello musicale né testuale e che, oltretutto, si scontra con le idee di libertà con cui Merimée prima e Bizet poi avevano concepito l'Opera. Insomma,

¹⁵ "Australian opera company drops Carmen over smoking scenes". <https://www.theguardian.com/australia-news/2014/oct/09/australia-opera-drops-carmen-smoking-scenes> [01/23/2020].

indipendentemente dalla loro fedeltà o meno al testo musicale o al libretto, alcune decisioni interpretative possono contribuire alla dimensione *aleteica* dell'opera d'arte, altre invece la possono ostacolare.

2.3. Don Carlos di Verdi

Come noto, il *Don Carlos* di Giuseppe Verdi si basa sul dramma *Don Karlos, Infant von Spanien* scritto da Schiller (la versione francese del melodramma, la prima, venne rappresentata all'Opéra di Parigi nel 1867). L'Opera ha come nucleo tematico il triangolo amoroso, mai esistito secondo le fonti storiche, tra l'Infante spagnolo, la sua matrigna Isabella di Valois e il re Filippo II. A differenza di quanto presentato nell'opera, Don Carlos non fu il giovane bello e idealista che Schiller rappresenta, così come Isabella di Valois non fu la donna adultera dall'innamoramento facile, estranea ai doveri che le erano imposti come sposa, né Filippo II l'uomo fragile che si lamenta consumato dalla gelosia nella celebre aria *Ella giammai m'amò* del quarto atto¹⁶. Dunque, se nulla di questo è accaduto, com'è possibile che una tale trama falsamente realista si sia imposta con siffatta forza drammatica? Verdi era cosciente della falsità su cui costruiva la sua storia? E ancora, il pubblico che si recava a teatro nell'Ottocento era cosciente del fatto che la trama era una fandonia di enormi proporzioni? La verità è che, nonostante le rigorose e numerose ricerche di prestigiosi ispanisti che smentiscono l'immagine di Filippo II diffusa dalla leggenda nera, essa si continua a imporre nell'immaginario culturale fino ai nostri giorni, e si potrebbe riassumere con le parole di Miguel de Unamuno su Filippo II: "vanno a cercare l'ombra di Filippo II, poco conosciuto e ancor meno compreso"¹⁷ (Campos 2014: 19). In effetti, a questa figura politica potrebbe essere applicato il principio della propaganda tante volte attribuito a Göbbels: "una bugia ripetuta mille volte alla fine diventa una verità".

Verdi e i librettisti dell'opera, François Joseph Méry e Camille du Locle, prendono come nucleo tematico *Don Karlos, Infant von Spanien*, dramma

¹⁶ Quest'Opera ebbe diverse versioni e adattamenti realizzati dallo stesso compositore nel corso degli anni; così quest'aria si situa all'inizio del quarto atto nella versione di cinque atti e nel terzo nella versione di quattro atti. Di Don Carlos ci sono fino ad otto libretti notevolmente differenti tra loro, sia in francese – lingua in cui fu concepita – sia in italiano.

¹⁷ "Van a buscar la sombra de Felipe II, mal conocido también y peor comprendido".

di Schiller (1759-1805) che, a sua volta, attinge da diverse fonti¹⁸; il che non sorprende visto l'interesse che a partire dal XVII secolo era nato in Germania e Francia nell'ottica di *contrastare* letterariamente il potere politico degli Asburgo.

Nel testo di Schiller sono disseminate inesattezze di varia natura¹⁹ e azioni inverosimili svolte da personaggi presentati non come soggetti storici, bensì come figure romantiche. Tuttavia, il talento creatore del grande scrittore fa sì che l'insieme non solo appaia verosimile, ma soprattutto reale, inteso come sinonimo di *vero*. Lo stesso accade nel dramma verdiano. Non bisogna dimenticare che il compositore trovò nella storia di Filippo II e del suo primogenito una fonte drammatica che gli stava molto a cuore (non a caso, delle 28 Opere del compositore, 18 includono intensi dialoghi tra padri e figli).

Nell'Opera si incontrano numerosi falsi storici di ampia portata²⁰, principalmente relativi a Don Carlos e a Filippo II. In particolare, va notato il profilo frivolo e lascivo di quest'ultimo, che in Verdi appare come il depravato donnaiolo presentato da Guglielmo d'Orange. Si tratta di una rappresentazione che non corrisponde alle cronache dell'epoca né ai documenti personali, da cui Filippo emerge come un ferreo governante e, al tempo stesso, come un uomo amante della famiglia, padre felice delle sue figlie e sposo innamorato di Isabella (Queralt 2011)²¹. Il *Don Carlos* comincia nei boschi di Fontainebleau, dove il paggio Thibaut annuncia a Isabella che andrà in sposa a Filippo II, supplicandola di

¹⁸ Schiller aveva preso in considerazione come fonte principale Don Carlos, nouvelle hi-storique, pubblicata ad Amsterdam nel 1672 da César de Saint-Réal. I principali nodi narrativi del testo di Schiller, che Verdi mantiene nella propria Opera, la gelosia di Filippo II e la nobiltà di Don Carlos, erano già presenti in quella fonte. Cfr. Bibliothèque Nationale de France <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108445w/f135.item> (pp. 215-24). Il libro cita più di venti fonti diverse, [p. 4] tra cui spiccano quelle che hanno dato origine al nucleo centrale della leggenda nera contro Filippo II, le Apologie di Guglielmo d'Orange e le Relazioni di colui che era stato segretario di Stato di Filippo II, Antonio Pérez, fuggito in Francia in seguito a gravi denunce di corruzione.

¹⁹ Tra quelle che non influiscono sull'Opera, bensì sulla lettura storica dei fatti narrati, ci sono il personaggio del "Conte" di Lerma (si riferisce al Duca di Lerma) in qualità di ministro di Filippo II, sebbene non lo sia mai stato, e tutti gli errori relativi ai cognomi e alla toponimia che sono disseminati nell'Opera.

²⁰ Per questi commenti ci basiamo sulla partitura originale in francese presentata nel 1867.

²¹ È particolarmente affettuoso l'epistolario tra il re e le sue figlie e sorelle così come le lettere mandate dal proprio segretario quando questi rimane a Madrid e Filippo II si assenta: alle lettere il segretario allega le cinture delle infanti, affinché il padre veda come le infanti stanno crescendo.

accettare tale unione e porre così fine alla guerra tra Francia e Spagna. Nulla di tutto ciò successe in realtà: i due non si conobbero a Fontainebleau e nemmeno nel 1560, data indicata nel libretto (González de Amezúa 1949). In quella data, infatti, Filippo e Isabella si erano già sposati per procura, nella cattedrale di Notre-Dame de Parigi il 22 giugno del 1559.

Nell'ultimo atto Filippo II consegna il figlio all'Inquisitore Maggiore, conducendolo, così, alla morte. Tuttavia, le fonti collocano la morte di Don Carlos nel carcere reale dell'Alcazar, dove non fu giustiziato, ma morì a causa degli stenti dovuti al rifiuto del cibo che gli veniva offerto e a una successiva abbuffata (secondo le fonti era noto per la sua ghiottoneria). Nell'Opera l'odio tra padre e figlio è fatto risalire agli amori illeciti per la giovane Isabella di Valois, che in un primo momento era stata promessa all'Infante. In realtà, la vera causa di tale rivalità fu la scoperta da parte di Filippo II di un complotto attraverso il quale il suo stesso figlio progettava di sottrargli il potere. Nell'Opera la rivolta dei ribelli fiamminghi è soffocata dall'Inquisitore, davanti al quale pare piegarsi il potere del monarca, elemento che appare come una concessione inverosimile agli interessi anticlericali di Schiller e Verdi.

Se il personaggio di Filippo II è il risultato di un'invenzione intenzionale, si può dire apertamente che quello di Don Carlos lo supera. L'Opera presenta il primogenito del re come una personificazione delle virtù: coraggioso, di bell'aspetto, gentile, galante, amico fedele e difensore della libertà dei popoli che insorgono contro l'Impero. Nulla di più lontano dalla realtà: le fonti documentarie del XVI e XVII secolo e la storiografia successiva presentano Don Carlos come violento, crudele, caratterizzato da notevoli difetti fisici – probabilmente dovuti alla consanguineità dei suoi progenitori – e ambizioso al punto tale da cospirare contro il proprio padre (Fernández 1998, Gonzalo 2014, Hugh 2013, Kamen 2016). Non solo la figura dell'Infante è una fantasia letteraria e drammatica, ma lo sono anche i suoi atti e le sue azioni: infatti, durante il suo incarceramento non poté godere di nessuna visita, contrariamente a quanto accade nella seconda scena del quarto atto in cui riceve l'amico Posa, e di certo non ebbe un ultimo incontro né con suo padre a Yuste né con la matrigna, come invece si mostra nell'ultimo atto dell'Opera.

Anche tutti i personaggi secondari del dramma vengono rappresentati in modo tutt'altro che reale. Nel secondo atto, quando Filippo II allontana da corte la Contessa di Aremberg, dama di compagnia di Isabella, viene presentata una corte ostile alla regina, fatto che non si constata in nessun documento dell'epoca, né spagnolo né francese. Ancor più romanzesca è

la trappola tesa dalla principessa di Eboli, personaggio nell'Opera quasi totalmente inventato, ad eccezione del suo alto lignaggio e della sua bellezza, già elogiata nelle cronache dell'epoca. Schiller e Verdi la presentano in qualità di principessa di Eboli, sebbene Ana Mendoza de la Cerda riceva tale titolo solo con il matrimonio mentre nell'Opera è ancora nubile, elemento che costituisce un ulteriore anacronismo, dato che, stando alla finzione di Schiller, doveva essere sposata già da quindici anni (Pellegrí 2010: 84-103).

Contrariamente a quanto narrato nell'Opera, è documentata la relazione amorosa della principessa con Filippo II, ma mai con Don Carlos, più giovane di lei di diversi anni. Non vi è alcun documento che avvalori il tradimento nei confronti della regina narrato nel quarto atto, mentre esiste la prova che, al contrario di quanto avviene nel *Don Carlos*, la principessa di Eboli non fu rinchiusa da Filippo II in un convento, come dice il libretto – *Adieu Reine, victime pure de mes déloyales et folles amours, dans un couvent et sous la bure Je m'ensevelis pour toujours!* – bensì terminò i suoi giorni nel proprio Castello di Pastrana, a Guadalajara.

L'ultimo personaggio che spicca nell'Opera (oltre al Gran Inquisitore) è il Duca di Posa, cavaliere in cui sia Schiller che Verdi ripongono i più alti ideali umani, amico intimo e leale di Don Carlos e fedele suddito di Filippo II, ma che in realtà non è mai esistito.

L'opera rispetto alla storia o alla verità rispetto alla menzogna

*Copiare il vero può essere una buona cosa,
ma inventare il vero è meglio, molto meglio*
Orestano (1941)

Verdi

Il fatto che Verdi fosse a conoscenza di molte delle falsità che il libretto di Schiller presentava è testimoniato dalle lettere all'editore e imprenditore Ricordi: "In questo dramma, nonostante la sua forma brillante e le sue nobili idee, tutto risulta falso. Anche lo stesso Don Carlos era una persona demente, collerica e repellente. Isabella non si innamorò mai di lui. Posa è un essere immaginario che non sarebbe mai potuto esistere durante il regno di Filippo II. [...] Insomma: in questo dramma non vi è alcun episodio storico". È però altrettanto noto che il rigore storico non fosse la sua priorità nella progettazione di quest'Opera (Porzio 2013). In effetti, sia

Verdi sia i suoi librettisti aggiungono l'Autodafé del gran finale del terzo atto: un momento profondamente teatrale, nonostante esso non compaia nel testo originale e all'epoca in cui Verdi ambienta l'azione non fossero già più in uso i processi pubblici agli eretici.

Nel trattare tali momenti fantastici a tal punto estremizzati, estranei totalmente alla narrativa sia di Schiller sia di tutti gli scrittori che in precedenza avevano scritto di Filippo II, non si può non fare riferimento al finale dell'Opera, in cui lo spirito dell'imperatore Carlo V entra in scena per impartire giustizia sulla terra. Con questa sfida finale alla credibilità, un fantasma che viene dall'aldilà, il rischio che Verdi si assume in modo deciso nel *Don Carlos* in un'epoca dominata dal dibattito sulla credibilità teatrale – promosso da Donizetti – dice molto della concezione totalmente libera che il compositore aveva del valore della realtà storica come origine di un'opera d'arte: inventarsi ciò che è vero. Il riferimento alla verità accomuna molte delle sue lettere: la verità intesa come generatrice di domande artistiche non gli è certamente estranea. In Verdi la verità di un'opera d'arte non risiede nei fatti, ma è chiaramente qualcos'altro. Le *dramatis personae* possono essere false, ma non può essere falso ciò che cantano. Le biografie dei personaggi possono contraddire i loro ideali, ma la musica di Verdi non scaturisce da questa contraddizione: d'altronde, come sostiene l'ermeneutica di Ricoeur (2010), il linguaggio specifico dell'arte opera in base alle logiche della "metafora viva" che permette di superare le categorie logiche abituali del testo per costruire un rapporto con il reale più immaginativo rispetto a quello che caratterizza il linguaggio letterale. Verdi dà musica alle idee e alle intenzioni, alle passioni e agli ideali, a ciò che dominava la *parola scenica*. La sua musica emerge in tutta la sua carica di verità estranea al fatto narrativo. Come si cerca di mettere in luce in questo articolo, analizzando ciò che non rispetta la verità dei fatti reali e della convenzione musicologica circa che cosa e come siano le forme musicali, la base della verità, in quanto apertura di significati, si trova altrove rispetto al puro ambito della musica che si regge sulle proprie norme creative: nella musica, oltre ai procedimenti costruttivi utilizzati (siano funzioni tonali o serie dodecafoniche, recitativi o arie da capo), prende forma la verità come *aletheia*, secondo quanto scrive Gadamer: "Nell'esperienza dell'arte vediamo attuarsi un'esperienza che modifica realmente chi la fa, e poniamo il problema dell'essere proprio di ciò che viene d'un tal modo esperito. Così possiamo sperare di comprendere meglio che verità sia quella che qui ci viene incontro" (Gadamer 2000: 131). Si tratta della verità come svelamento, che non è la manifestazione delle contraddizioni o delle incongruenze dell'opera

rispetto alla realtà empirica, bensì, come sostiene Heidegger²², “l’espressione di un mondo che non è quello preesistente, che non esiste al di fuori dell’opera d’arte e che non è indipendente da essa, ma un mondo che essa stessa crea e stabilisce”²³ (Galvín 2012: 5).

Se vi erano già non pochi elementi di fantasia nella trama del *Don Carlos*, l’arte inquieta di alcuni registi conferisce una maggior problematicità o, quanto meno, difficoltà di comprensione rispetto ai canoni di verità richiesti in qualsiasi manifestazione artistica. Se le scenografie debbano essere fedeli o, al contrario, estendere le possibilità del libretto, contraddirle, ridurle o ampliarle è un dibattito che trascende il tema di questo articolo. Noi ci concentriamo su alcune di esse (solamente del *Don Carlos* sono state messe in scena 133 rappresentazioni nella stagione 2017/18 per 23 diverse produzioni²⁴) che ci fanno riformulare la domanda circa la falsità o verità di quest’opera rispetto all’ambito scenico.

Una versione che contraddice sia il libretto che la musica, se ci atteniamo agli scritti verdiani, è quella che Peter Konwitschny ha realizzato nel 2001 per l’Opera di Amburgo e che è stata poi coprodotta dal Gran Teatro del Liceu e dall’Opera di Vienna nella stagione 2007/08. In questa versione sono stati introdotti elementi comici inesistenti nel libretto come, ad esempio, Don Carlos che ordina una pizza per telefono. Un autodafé con personaggi vestiti da sera, che bevono champagne e che occupano brechtianamente la platea, e un finale in cui lo spirito di Carlo V schiaffeggia Filippo II e la coppia di amanti viene picchiata dal coro collocano questa versione nel paradigma antirealista. Sullo stesso piano si colloca l’autodafé proposto a Vienna, che viene “ritrasmesso” in diretta da una presentatrice TV in un’evocazione della cultura *mainstream* che, pur non essendo propria degli autori né dei protagonisti, lo è del pubblico.

Altrettanto foriera di polemiche è stata la versione realizzata da Krzysztof Warlikowski nella stagione 2017/18 all’Opéra Bastille in cui, come d’abitudine, il regista ha trasmesso al pubblico le proprie ansie ed i

²² “Nell’opera in quanto tale è all’opera l’accadere della verità, il che significa che, nell’opera, la verità è posta in opera. *La messa-in-opera della verità, questa è l’essenza dell’arte. Verità* bisogna sempre considerare questo, non vuol dire qui una qualsiasi verità, un singolo che di vero, qualcosa come un pensiero e una proposizione, un’idea o un valore, che all’incirca vengano ‘rappresentati’ dall’opera, bensì vuol dire l’essenza del vero, l’apertività di ogni aperto” (Heidegger 2004: 46).

²³ “[...] la expresión de un mundo que no es el preexistente, que no está constituido fuera de la obra de arte e independientemente de ella, sino que ella misma abre mundo y, así, lo funda”.

²⁴ Cfr. <https://www.operabase.com/statistics/es>.

propri incubi in una lettura molto libera e immaginativa dell'Opera. La *mise en scène* sposta il dramma regale in un mondo borghese in cui si diluisce la forza soprastorica dei personaggi verdiani. La fede e il potere, lo Stato e la dinastia perdono la propria forza originale e la storia si concentra su elementi di tipo psicoanalitico come la presenza nel primo atto di un cavallo bianco e della sposa immacolata e di una principessa di Eboli tabagista. Warlikowski vuole che i protagonisti si esprimano in modo umano e dunque Filippo II, invece che come dominatore del mondo, è presentato come una sorta di borghese maltrattatore e alcolizzato. Allo stesso modo, il bosco di Fontainebleau è una stanza con un divano, la principessa di Eboli e le sue dame cantano mentre praticano scherma e nell'aria *Ella giammai m'amò* del quarto atto, in cui Filippo II canta nella solitudine e nell'intimità del proprio gabinetto, il monarca compare accompagnato dalla principessa di Eboli stesa sul divano accanto. Tuttavia, ciò non priva l'Opera della sua, o almeno di una sua, verità, che emerge grazie alla regia e si sposta su un diverso orizzonte per il pubblico contemporaneo. Ogni mondo creato da un'opera d'arte è un mondo storico, ma ciò non implica "che una volta sparito tale mondo, l'opera perda completamente la sua funzione rivelatrice"²⁵ (Galvín 2012: 169). Inoltre, le nuove regie, svelando aspetti mai manifestati prima, permettono di conferire un senso alla "fusione di orizzonti" e alla loro inesauribile funzione ermeneutica (Catoggio 2009: 85). In questi termini, la regia di Warlikowski può essere considerata secondo criteri ermeneutici, dal momento che "le varie parti coesistenti cambiano ed ampliano i propri orizzonti e riescono a creare un linguaggio comune attraverso cui si possono comprendere"²⁶ (Catoggio 2009: 94).

A questo si può aggiungere che la mancanza di *fedeltà* al libretto non implica la mancanza di *verità* del libretto. Contraddire il testo o introdurre elementi totalmente estranei ad esso può semplicemente ampliare gli orizzonti espressivi del libretto stesso, sia perché la musica può approfondire in direzioni comunque suggerite dal libretto sia perché la musica agisce in modo indipendente "nella linea di ciò che Dahlhaus chiama la metafisica della musica assoluta [...] parla un linguaggio diverso dal linguaggio verbale e può esprimere e significare ciò che agli altri linguaggi è negato" (Fubini 2005: 154). E la musica, come le altre arti è, in

²⁵ "[...] que una vez desaparecido tal mundo, la obra pierda por completo su función desveladora".

²⁶ "las partes fusionadas cambian sus respectivos horizontes ampliándolos y logran formar un lenguaje en común por el cual consiguen entenderse".

termini di Heidegger, un linguaggio: “linguaggio è senz’altro ‘espressione’. E proprio questo, ossia ‘espressione’, è anche l’arte. E perciò tutta l’arte è ‘linguaggio’” (Heidegger, 2004: 47). La questione del linguaggio, centrale nel pensiero gadameriano²⁷, è parallela all’importanza della considerazione della musica come linguaggio nella musicologia contemporanea (Cooke 1959: 32-113, Langer 1948: 83-116).

Introdurre elementi totalmente estranei ai creatori può costituire un ponte verso nuove vie di rivelazione della verità, in conformità con le esigenze del pubblico attuale. Le condizioni del soggetto contemporaneo sono altre e diverse e così lo sono i limiti in cui si muovono veracità e falsità. Se si considera la scenografia come l’architettura in cui si svolgono la musica e il dramma, allora tali direzioni di scena possono essere adatte e vere, come lo sono tutte le contraddizioni con cui il pubblico attuale, come quello di ieri, si appropria della musica del passato.

3. *Conclusion*

Seguendo la concezione ermeneutica, nel presente articolo abbiamo cercato di riflettere su come la verità dell’opera possa non confliggere con la verità intrinseca dei suoi diversi elementi. Dopo aver analizzato criticamente i loro fallimenti, errori e falsità, *Carmen* e *Don Carlos* continuano a essere fonti di verità. Il che manifesta la falsità del “contestualismo che cerca di spiegare il significato di un’opera in riferimento a un contesto particolare: culturale, geografico e storico”²⁸ (Galvín 2012:168). In queste Opere si sperimenta una verità che non può essere raggiunta per altre vie e che si afferma di fronte a ogni ragionamento, come a lungo spiega Gadamer nel suo testo *Recupero del problema della verità dell’arte* (Gadamer 2000: 110-131). La verità dell’Opera (così come di ogni opera d’arte) può essere dischiusa non dalla musicologia analitica, bensì soltanto dalla filosofia ermeneutica. Infatti, come Gadamer afferma già nelle prime pagine di *Verità e metodo* nel suo approfondimento dell’esperienza filosofica, dell’esperienza dell’arte e della storia stessa, “tutte queste sono forme di esperienza in cui si annuncia una verità che

²⁷ “Questo concetto di spirito, che trascende la soggettività dell’io, trova il suo vero corrispondente nel fenomeno del linguaggio, quale oggi è venuto a trovarsi sempre più al centro della filosofia contemporanea” (Vattimo 2000: IV).

²⁸ “Ajena al contextualismo que pretende explicar el significado de una obra por referencia a un contexto determinado: cultural, geográfico o histórico”.

non può esser verificata con i mezzi metodici della scienza” (Gadamer 2000: 19). Anzi, “l’esperienza dell’arte costituisce, insieme all’esperienza della filosofia, il più pressante ammonimento rivolto alla coscienza scientifica perché essa ammetta e riconosca i propri limiti” (Gadamer 2000: 20).

Seguendo quanto sostenuto dal filosofo tedesco, nell’Opera in quanto opera d’arte, si dà “una verità non concettuale e non predicativa che sarebbe data dalla comprensione del senso” (Carrillo 2000: 68), una verità che, nell’approccio qui suggerito, non è incompatibile con l’infedeltà rispetto ai libretti o alle forme musicali. La verità dell’Opera non fa quindi riferimento a tutto ciò che si riferisce ai fatti, bensì al chiarimento delle condizioni per cui viene intesa da chi ne fa esperienza, senza che il suo significato possa essere ridotto alle intenzioni dell’autore o agli elementi contestuali dell’Opera. Infatti, è solo alla luce dell’*aletheia* come “non-nascondimento” che l’arte può assumere la sua funzione di disvelamento.

Bibliografia

- Adorno, Th. W., *Filosofía de la nueva música*, Madrid, Akal, 2003.
- Adorno, Th. W., *Sobre la música*. Barcelona, Paidós, 2000.
- Aguilar Hernández, C., *Il Don Carlos tradisce la ‘leggenda nera’. Patriottismo e politica nella stampa spagnola*, in R. Illiano (ed.), *Viva V.E.R.D.I.: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 300-20.
- Arteaga, E de., *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal*, Madrid, Tecnos, 1999.
- Ameille, A., *Mort et Renaissance de l’opéra contemporain en Europe Occidentale*, “Nouvelle revue d’esthétique”, n. 12 (2013), pp. 55-65.
- Aumont, J., *La estética hoy*, Madrid, Cátedra, 1997.
- Baldini, A., *Historical formalism in Music*, “Contemporary Aesthetics”, n. 12 (2014), <https://contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=706>
- Bosseur, J.-Y., Michel, P., *Musiques Contemporaines*, Paris, Musique Ouverte, 2007.
- Boulez, P., *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Budden, J., *The Operas of Verdi*, Vol. 3: *From Don Carlos to Falstaff*, Oxford, Clarendon Paperbacks, 1992.
- Campos, F.J., *El Monasterio del Escorial. Ser y significado en el siglo XXI*, “Cuadernos de Investigación Histórica”, n. 31 (2014), pp. 23-51
- Carrillo, A., *Verdad de la obra de arte y sentido en Gadamer*, “Semiosis”, Nueva Época, n. 2/6 (2000), pp. 68-81.

- Carrillo, A., *Obra de arte, hermenéutica y educación*, "A parte rei. Revista de filosofía", n. 24 (2002), pp. 1-17.
- Carsen, R., *Opéra et mise en scène*, Paris, Premières Loges, 2012.
- Catoggio, L., *The ambiguity of horizons fusion in Hans-Georg Gadamer's philosophic hermeneutics*, "Contrastes. Revista Internacional de Filosofía", n. XIV (2009), pp. 81-97.
- Christoforidis, M., *Carmen and the staging of the Spain*, Oxford, Oxford University Press, 2019.
- Cooke, D., *The language of Music*, Oxford, Oxford University Press, 1959.
- Cook, N., *Rethinking Music*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Danto, A., *Después del fin del arte*, Barcelona, Paidós, 1958.
- Davey, N., *Unfinished worlds: Hermeneutics, Aesthetics and Gadamer*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- De Benedictis, A., Dotto, G., *L'incantesimo del suono / The enchantment of Sound*, Padova, Corraini Editore, 2017.
- Délécras, C., *La paramétrisation du geste dans les formes musicales scéniques: L'exemple du théâtre musical contemporain: état de l'art, historiographie, analyse*, Tesi di dottorato, Université Côte d'Azur, Musique, musicologie et arts de la scène, 2019.
- Denut, E., *Orphée ressuscité? Un panorama de l'opéra contemporain en Europe*, "Circuit Musiques contemporaines", n. 12 (2002), pp. 9-20.
- Fernández, M., *Felipe II y su tiempo*, Madrid, Espasa, 1998.
- Fubini, E., *Il pensiero musicale del Romanticismo*, Torino, EDT, 2005.
- Gadamer, H.G., *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gadamer, H.G., *Estética y Hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.
- Gadamer, H.G., *Estética y Hermenéutica* (Resumen), trad. del alemán, "Revista de Filosofía y Letras", n. 12, 1996, pp. 5-10.
- Gadamer, H.G., *Verità e metodo*, vol. 1, trad. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2000.
- Gadamer, H.G., *Verità e metodo. Integrazioni*, vol. 2, trad. e cura di G. Vattimo, Milano, Bompiani, 2001.
- Galvín, P., *Arte y mundo hoy. Acerca de la vigencia de la meditación heideggeriana sobre la obra de arte*, "Bajo palabra. Revista de Filosofía", II Época, n. 7 (2012) pp. 163-76.
- Garagalza, L., *El sentido de la Hermenéutica*, Guatemala, Iztapa Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.
- Gonzalo, J.J., *Felipe II, la mirada de un rey*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- Gross, A., Parker, R., *Reading opera*, Princeton, Princeton University Press, 2014.
- Guzzini, G., *La regìa lirica, livello contemporaneo della regìa teatrale*, "Il castello di Elsinore", n. 62 (2010), pp. 83-104.

- Hildebrand, H., *Introduction aux "questions" d'Adorno*, "Musique en jeu", n. 14 (1974), pp. 63-76.
- Heidegger, M., *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1992.
- Heidegger, M., *Nietzsche*, Barcellona, Destino, 2000.
- Heidegger, M., *Dell'origine dell'opera d'arte e altri scritti*, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2004.
- Heidegger, M., *La idea de la filosofía y el problema de la concepción del mundo*, Barcelona, Herder, 2005.
- Heidegger, M., *De la esencia de la verdad*, Barcelona, Herder, 2007.
- Heidegger, M., *Desde la experiencia del pensar*, Madrid, Abada, 2014.
- Heidegger, M., *El origen de la obra de arte*, Madrid, La Oficina de Arte y Ediciones, 2019.
- Heinich, N., *Le paradigme de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2014.
- Hervás, M., *Pensar con los oídos. Conocimiento y música en la Filosofía de T. Adorno*, Tesi di dottorato, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017.
- Herreras, E., *De la partitura al espectáculo. Puesta en escena, teatralidad y ópera*, "Itamar. Revista de Investigación Musical: Territorios para el arte", n. 3 (2010), pp. 157-77.
- Hugh, T., *EL señor del mundo. Felipe II y su imperio*, Barcelona, Planeta, 2013.
- Jauss, H.R., *Experiencia estética y Hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- Karczmarczyk, P., *El problema de la verdad en el arte en Gadamer*, "Memoria académica", n. 1/1 (1997), pp. 9-38.
- Kamen, H., *Felipe de España*, Madrid, Siglo XXI Editores, 2016.
- Lang, P.H., *La experiencia de la ópera*, Madrid, Alianza, 2011.
- Langer, S.K., *Philosophy in a new key*, New York, The New American Library, 1948.
- López, S., *Estrategias artísticas en torno a la escenografía*, III Congreso Internacional de Investigación y Docencia de la creatividad, Granada, Cicreart, 2017, pp. 1-11.
- Medrano, S., *Carmen, de la literatura a la imagen*, Tesi di dottorato, Universidad Autonoma de Barcelona, 1990.
- Mirto, M., *L'opera d'arte come epifania della verità dell'ente in Hans Georg Gadamer*, "Ars Brevis", n. 19 (2013), pp. 350-376.
- Marco, T., *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid, Fundación Autor-SGAE, 2002.
- Marco, T., *Música en escena*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 2020.
- Menéndez Torrellas, G., *Historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013.
- Nattiez, J.-J., *L'Opéra*, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2003, vol. 1.
- Nattiez, J.-J., *Music and Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1990.
- Orestano, F., *Giuseppe Verdi*, "La Colmena", n. 31 (2017), pp. 43-53.
- Parker, R., *Historia ilustrada de la ópera*, Barcelona, Paidós, 1998.

- Phillips-Matz, M.-J., *Verdi: una biografia*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Picardi, C., *L'orizzonte domestico dell'opera*, in *Musica come pensiero e come azione. Studi in onore di Guido Salvetti*, a cura di M. Vaccarini, M.G. Sità, A. Estero, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2014, pp. 267-98.
- Piché, C., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, "Ideas y Valores", n. 81 (1989), pp. 3-16.
- Queralt, M. P., *Las mujeres de Felipe II*, Madrid, Edaf, 2011.
- Reverter, A., *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado*, Madrid, Alianza, 2008.
- Ricoeur, P., *Du texte à l'action. Essais d'hermeneutique, II*, Paris, Collection Esprit/Seuil, 1986.
- Ricoeur, P., *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de Hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.
- Ricoeur, P., *La metáfora viva*, Milano, Jaca Book, 2010.
- Rojas, C., *Estética y hermenéutica en Gadamer*, "Espiga", n. 4/7 (2003), pp. 19-34.
- Sánchez, V., *El desencuentro entre Barbieri y Verdi en la búsqueda de un toque español para Don Carlo*, in M. Nagore, V. Sánchez (eds.), *Allegro Cum Laude. Estudios musicológicos en homenaje a Emilio Casares*, Madrid, ICCMU, 2014, pp. 187-94.
- Shirley, H., *50 conceptos cruciales de ópera: papeles e intérpretes*, Barcelona, Blume, 2015.
- Snowman, D., *La ópera: una historia social*, Madrid, Siruela, 2012.
- Ter Beest, V., *La identidad nacional en la Carmen de Merimée y Bizet*, Utrecht, University of Utrecht, 2007.
- Trías, E., *El hilo de la verdad*, Barcelona, Destino, 2004.
- Trías, E., *El canto de las sirenas; argumentos musicales*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2007.
- Vattimo, G., *Introduzione a H.G. Gadamer, Verità e metodo*, vol. 1, Milano, Bompiani, 2000.
- Villanueva, I., *La mediatización audiovisual de la ópera como proceso de apertura a nuevos públicos*, Tesi di dottorato, Universitat Internacional de Catalunya, 2014. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/133285>
- Wellmer, A., Gómez, V., *Teoría crítica y estética*, Valencia, Universitat de València, 1994.
- Zátonyi, M., *Aportes a la estética desde el arte y la ciencia del siglo XX*, Buenos Aires, La Marca, 1998.