

L'Opera II

(modulo 5)



Giovanni Morelli

Università di Venezia

Ultima revisione 28 Aprile 2003

Presentazione del modulo

Il modulo è dedicato al teatro musicale italiano, la cosiddetta Opera lirica, nelle molteplici trasformazioni di genere e di stile che si attuano tra la fine del Settecento e i nostri giorni.

La trattazione segue il mutare dei caratteri drammatici e musicali del genere Opera in relazione ai contesti del suo consumo e della sua produzione, in un quadro in cui la ricerca del successo da parte degli autori diventa sempre più una vera e propria strategia di evoluzione del gusto e della precisazione degli obiettivi artistici e ideologici dell'industria culturale.

Si prendono in considerazione, inoltre, alcune delle più rilevanti questioni relative alla qualificazione intellettuale delle convenzioni operistiche osservate nei loro rapporti con le convenzioni letterarie.

Nel modulo si citano alcune opere di particolare rilievo storico ed artistico per individuare e descrivere alcuni momenti significativi della storia culturale italiana.

Sono parimenti indagate alcune procedure e tecniche della costituzione drammatica e poetica dei libretti, così come la persistenza di una tensione fra innovazione e conservazione che determina i caratteristici fenomeni della fortuna di un genere soggetto alle problematiche della moda, della critica, dell'economia e della gestione d'impresa.

Guida al modulo

Scopo del modulo

Il modulo intende fornire una conoscenza generale dello sviluppo dell'Opera lirica italiana, anche vista nei suoi rapporti di confronto con il teatro musicale. L'esame delle condizioni necessarie alla creazione e alla produzione spiegherà i caratteri e i mutamenti estetici e drammaturgici del genere. Si intende inoltre fornire gli strumenti per comprendere i principali meccanismi di strutturazione drammatica e musicale dell'Opera romantica, verista e anche di quella contemporanea, considerate nella loro specificità culturale nazionale.

Lista degli obiettivi

UD 1 - Il primo Ottocento

Obiettivo di questa unità didattica è analizzare la trasformazione dell'Opera da evento artistico unico e connesso a determinate situazioni e ambientazioni in un genere che consente lunga durata al successo delle più fortunate creazioni, secondo quel sistema di diffusione che si definisce "repertorio".

Sottoobiettivo: individuare i caratteri di trasformazione del genere Opera lirica fra Sette e Ottocento, in specie al riguardo della "scelta dei soggetti".

Sottoobiettivo: definire la nozione di "repertorio" come originale forma di tradizione moderna del genere operistico.

Sottoobiettivo: individuare i nascenti caratteri "nazionali" dell'opera italiana preromantica e romantica.

Sottoobiettivo: definire la diversità delle difformi drammaturgie "sperimentate" sulla scena lirica negli anni della transizione sette-ottocentesca, in specie nel repertorio delle cosiddette "farse".

Sottoobiettivo: riconoscere le fasi della trasformazione dell'opera seria metastasiana e del ritorno sulle scene musicali della classica tragedia.

UD 2 - Gioachino Rossini

Obiettivo di questa unità didattica è analizzare le trasformazioni cui il genere Opera lirica si sottopone nella formazione della propria "popolarità".

Sottoobiettivo: definire le attese del pubblico italiano del primo Ottocento.

Sottoobiettivo: definire le tipicità formali dell'Opera nel primo Romanticismo, fra le quali alcune qualità rare o inverosimili, in particolare il "belcanto".

Sottoobiettivo: individuare fra i caratteri dell'Opera romantica la paradossale persistenza di forme vecchie connesse a contenuti drammatici nuovi, e viceversa.

Sottoobiettivo: identificare i caratteri di "modello" attribuiti al repertorio rossiniano.

Sottoobiettivo: identificare, sempre nella carriera dell'operista Rossini, i primi sintomi della passione romantica per la varietà dei generi e la commistione degli stili.

UD 3 - Generi e tematiche dell'Opera italiana nella prima metà del XIX secolo

Obiettivo di questa unità didattica è descrivere i caratteri generali della produzione operistica del primo Ottocento, la messa a punto dei primi modelli essenzialmente inimitabili, e l'incremento delle fonti letterarie e poetiche.

Sottoobiettivo: individuare i primi titoli che andranno ad assumere nel pieno Ottocento funzioni di riferimento e il carattere di opere-pilota nel repertorio romantico.

Sottoobiettivo: analizzare le prime significative esperienze di creazione operistica a carattere romanzesco.

Sottoobiettivo: individuare i primi momenti dell'influenza della drammaturgia di Shakespeare sull'Opera.

Sottoobiettivo: riconoscere i motivi della centralità dell'ispirazione shakespeariana nelle creazioni di Verdi.

Sottoobiettivo: individuare le radici non precisamente nazionali, in gran parte francesi, dei nuovi generi operistici patriottici e risorgimentali.

UD 4 - Giuseppe Verdi

Obiettivo di questa unità didattica è descrivere le strutture drammatiche e formali grazie alle quali l'Opera lirica diviene sempre più la forma di espressione artistica più popolare ed italiana negli anni della nascita della Nazione.

Sottoobiettivo: individuare il carattere di messaggio culturale patriottico e risorgimentale annidato, a dispetto delle censure, nelle opere liriche più popolari.

Sottoobiettivo: riconoscere le procedure retoriche che caratterizzano il contatto comunicativo mediato dall'Opera lirica.

Sottoobiettivo: individuare i tratti salienti della comunicativa verdiana.

Sottoobiettivo: individuare nel repertorio verdiano i caratteristici momenti di tentata identificazione con il modello Shakespeare.

Sottoobiettivo: individuare i caratteri di approfondimento psicologico estremo, finanche analitico, indotto da Verdi nello spettacolo operistico.

UD 5 - Mutamenti drammaturgici, musicali e formali

Obiettivo di questa unità didattica è analizzare la costruzione formale nel teatro musicale romantico più evoluto.

Sottoobiettivo: individuare i tratti ricorrenti che perfezionano la formalizzazione delle opere liriche, nella scena, nella musica, nei libretti.

Sottoobiettivo: conoscere i caratteri principali della scrittura drammatica evoluta e la precisazione formale dei caratteri elementari della lingua dell'opera.

Sottoobiettivo: conoscere la qualificazione riconosciuta alle invenzioni o alle manifestazioni di originalità che determinano la tipicità artistica degli autori maggiori.

Sottoobiettivo: ripercorrere le fasi salienti della carriera del librettista professionale e lo standard della "fabbricazione" di un'opera.

Sottoobiettivo: riconoscere il peso e la specificità del ruolo drammatico attribuito alla vocalità, e di conseguenza i modi di evoluzione della vocalità connessi all'evoluzione della drammaturgia e, viceversa, le trasformazioni della drammaturgia indotte dalla trasformazione dei ruoli vocali dei cantanti.

UD 6 - Dopo Verdi: da Puccini al Verismo

Obiettivo di questa unità didattica è descrivere la contaminazione di livelli culturali alti e bassi, caratteristica fondamentale della estetica dell'opera nazionale italiana.

Sottoobiettivo: individuare il carattere d'interclasse, borghese e popolare, dell'Opera italiana del secondo Ottocento.

Sottoobiettivo: analizzare la funzione di mediazione culturale nei confronti della letteratura maggiore sostenuta dall'Opera lirica.

Sottoobiettivo: analizzare le componenti estetiche della ricerca del successo da parte dei compositori, in un sistema di produzioni che soltanto dal successo traggono la loro dignità storica e il riconoscimento della propria artisticità.

Sottoobiettivo: definire l'approccio dell'Opera alle istanze del verismo e del realismo.

Sottoobiettivo: individuare nella incompiuta fiaba di Puccini, *Turandot*, l'ombra di una fine dell'opera culturale come forma o genere d'arte nazionale.

UD 7 - Nuove tendenze dell'Opera italiana nel Novecento

Obiettivo di questa unità didattica è delineare gli sviluppi della poetica e dell'estetica dell'Opera italiana nel secolo XX.

Sottoobiettivo: individuare le diverse forme di ammodernamento dello spettacolo operistico, in specie nella pratica dell'Opera rivisitata dai moderni "registi" e nel conseguente rinnovamento del repertorio ottenuto non tanto attraverso le nuove creazioni quanto piuttosto con le rinnovate "interpretazioni".

Sottoobiettivo: individuare la ricerca della popolarità ottenuta grazie ai nuovi mezzi di diffusione, quali la radio o le arene.

Sottoobiettivo: interpretare la massiccia importazione di opere straniere e il fenomeno, culturalmente riconosciuto come qualificante, delle proposte di revival e di scoperte di opere ignote o dimenticate.

Sottoobiettivo: individuare le fasi di rigetto della tradizione melodrammatica da parte dei compositori italiani del Novecento.

Sottoobiettivo: individuare le diverse forme di superamento del carattere nazionale dell'Opera lirica nella pratica e nell'ideologia delle avanguardie.

Contenuti del modulo

Il modulo è composto da:

testo delle lezioni;

esempi musicali.

Attività richieste

Lettura e studio dei materiali che compongono il modulo. Svolgimento degli esercizi di autovalutazione.

Indice delle unità didattiche

UD 1 - Il primo Ottocento

In questa unità didattica si descrivono le trasformazioni drammaturgiche e musicali che investirono l'Opera italiana nel primo Ottocento: l'attenzione per la presenza scenica e per la recitazione dei cantanti, la ricerca di nuovi soggetti da parte dei drammaturghi, la diversificazione dei generi, la comparsa delle "farse" e la rinascita del genere tragico.

1.1 - Un'epoca di grandi transizioni ma senza mutamenti

1.2 - Come nasce e cos'è il "repertorio lirico"

1.3 - Fisionomia dell'opera nazionale italiana

1.4 - Laboratori teatrali e nuovi modelli di spettacolo

1.5 - La rinascita della tragedia

UD 2 - Gioachino Rossini

In questa unità didattica si delinea l'emergere nella scena operistica italiana, in un clima di aspre contese tra romanticisti e classicisti, della figura di Gioachino Rossini che riuscì a conciliare gli opposti gusti, da un lato come campione del melodismo "italiano", dall'altro conservando nell'opera romantica il "belcanto" virtuosistico di settecentesca memoria. In particolare ci si sofferma sui generi teatrali sviluppati da Rossini: quello comico-musicale (*Il Barbiere di Siviglia*), quello neo-serio (*Semiramide*), quello neo-tragico di ambito storico e mitologico (*Ermione*), quello romanzesco (*La Donna del lago*), quello idilliaco (*Cenerentola*), quello ispirato alle tragedie di Shakespeare (*Otello*).

2.1 - Pubblico, intellettuali e repertorio

2.2 - Una ricetta

2.3 - Gli standard di "genere"

2.4 - Il *made in Italy* operistico: Rossini

2.5 - Ancora su Rossini

UD 3 - Generi e tematiche dell'Opera italiana nella prima metà del XIX secolo

In questa unità didattica si completa il quadro dei generi e delle tematiche presenti nell'Opera italiana; si tratteggia la figura di Gaetano Donizetti, compositore prolifico che si cimentò in tutti i generi; si seguono gli sviluppi del cosiddetto filone shakespeariano e infine si affronta il genere ispirato al *Grand-Opéra* francese (come il *Guillaume Tell* di Rossini).

3.1 - Il repertorio cresce

3.2 - Glorie per i vecchi idilli e altri modesti romanzi

3.3 - Il filone shakespeariano

3.4 - Colpi di teatro

3.5 - La settimana "vetrina"

UD 4 - Giuseppe Verdi

In questa unità didattica si tratteggia la figura di Giuseppe Verdi, che dominò la scena operistica ottocentesca; attraverso le sue opere si analizzano i tratti distintivi del compositore: il rinnovamento del "linguaggio" musicale, la scelta dei soggetti, che spaziano dall'ambito letterario più elitario alle produzioni popolari, l'uso delle "parole sceniche", l'analisi psicologica dei personaggi.

4.1 - Alla ricerca del carattere nazionale dell'opera

4.2 - Parole sceniche

4.3 - Le vie nuove di Giuseppe Verdi

4.4 - Una vita per cercare e non trovare Shakespeare

4.5 - Un nuovo genere di teatro delle pulsioni

UD 5 - Mutamenti drammaturgici, musicali e formali

In questa unità didattica si analizzano i mutamenti che nel corso dell'Ottocento investono l'Opera, tanto sul piano drammaturgico e musicale quanto su quello formale: l'introduzione dei colpi di scena, l'impiego di effetti sonori fuori scena, lo scardinamento della tradizionale struttura recitativo-aria, i cambiamenti nei rapporti tra compositore e librettista, i mutamenti nella vocalità, che si discosta dall'ideale di "belcanto" per assumere nuove modalità espressive.

5.1 - Nuovi dispositivi musicali

5.2 - La "solita" forma

5.3 - Sregolatezze strategiche

5.4 - Come nasce un libretto

5.5 - L'evoluzione delle voci trasforma l'Opera

UD 6 - Dopo Verdi: da Puccini al Verismo

In questa unità didattica si delinea il panorama operistico italiano dopo Verdi: si analizza l'opera di Puccini individuando le ragioni del suo successo in una attenta scelta dei soggetti; si delinea lo sviluppo e i tratti essenziali dell'opera "verista", il cui esempio più riuscito è la *Cavalleria rusticana* di Mascagni.

6.1 - Un'"opera d'arte totale" all'italiana

6.2 - Opera e letteratura: le occasioni perdute

6.3 - La poetica della ricerca del "successo garantito"

6.4 - L'Opera lirica si adatta al Verismo ovvero il Verismo si adatta all'Opera

6.5 - Fine di un'evoluzione e inizio di un'altra

UD 7 - Nuove tendenze dell'Opera italiana nel Novecento

In questa unità didattica si illustrano le nuove istanze che connotano l'Opera nel Novecento: la pratica delle "revisioni interpretative" delle opere di maggior successo; l'esigenza di aprire l'Opera al grande pubblico, che porta alla creazione di spazi più capienti come l'Arena di Verona e le Terme di Caracalla a Roma; l'affermazione della radio, che propone un'offerta musicale più differenziata; infine il rifiuto della tradizione operistica che caratterizza le tendenze dei giovani compositori.

7.1 - Innovazione e popolarità a teatro

7.2 - Innovazione e popolarità: la radio

7.3 - L'apertura alle opere straniere e i *revival*

7.4 - Un rovesciamento di fronte: il rigetto del repertorio lirico da parte dei compositori

7.5 - L'Opera italiana supera la propria stessa nazionalità

UD 1 - Il primo Ottocento

In questa unità didattica si descrivono le trasformazioni drammaturgiche e musicali che investirono l'Opera italiana nel primo Ottocento: l'attenzione per la presenza scenica e per la recitazione dei cantanti, la ricerca di nuovi soggetti da parte dei drammaturghi, la diversificazione dei generi, la comparsa delle "farse" e la rinascita del genere tragico.

1.1 - Un'epoca di grandi transizioni ma senza mutamenti

1.2 - Come nasce e cos'è il "repertorio lirico"

1.3 - Fisionomia dell'opera nazionale italiana

1.4 - Laboratori teatrali e nuovi modelli di spettacolo

1.5 - La rinascita della tragedia

1.1 - Un'epoca di grandi transizioni ma senza mutamenti

Negli anni dei grandi eventi della Rivoluzione Francese, nei seguenti anni della dominazione napoleonica e poi della Restaurazione, fino al primo terzo del secolo XIX, sembrò che l'Opera lirica italiana non stesse mutando affatto i suoi costumi. Col mutare delle classi storicamente dominanti non mutò, per esempio, il suo pubblico, che restò sempre elitario per censo e formazione culturale. Non mutarono le idee ancora rinascimentali degli architetti che costruirono edifici dedicati all'Opera sempre nello stile del "teatro all'italiana". Non mutò neanche uno dei costumi più tipici del teatro musicale italiano: la dittatura dei cantanti "divi" (ora quasi mai più "castrati", come nel XVIII secolo, ma soprani e contralti femmina di gran fascino e soprattutto tenori dal portamento prevalentemente eroico e amoroso). Tuttavia in questo periodo l'Opera, rimasta una struttura sociale e culturale intatta e quasi inossidabile, venne a subire un gran numero di trasformazioni sostanziali sia nella struttura drammaturgica, sia in quella musicale, sia anche nel complesso del suo quadro produttivo: riforme che furono però attuate quasi di sotterfugio, insinuando spesso il "nuovo" sotto le sembianze del "vecchio", ma rendendo inesorabilmente "superati" i modelli precedenti.



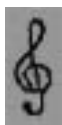
Rappresentazione di un'opera

La prima cosa da segnalare è che, a differenza di quel che accadeva nel Settecento, quando pochi prescelti libretti venivano musicati da generazioni di compositori, con stili di musica e di canto via via evoluti, le opere iniziarono a essere simultaneamente create da una coppia di autori, il librettista e il compositore. Come tali erano giudicate, apprezzate e amate o sgradite e subito fatte cadere, bocciate da un pubblico decisamente esigente.

I librettisti e i compositori erano chiamati a produrre opere originali, moderne, ma che fossero anche adatte a un pubblico non molto interessato alle novità. Per fare ciò essi dovevano innanzitutto trovare soggetti attraenti, spesso già noti, e dotarli poi di musiche all'altezza dei tempi, ma anche ben adatte allo stile di canto dei maggiori divi della scena canora. Superato felicemente l'esame della "prima" (così è detta la prima rappresentazione) o delle prime repliche, le creazioni più riuscite venivano accettate come presenze gradite nei cartelloni (cioè nella programmazione degli spettacoli) di tutti i teatri: vi ritornavano con febbrile frequenza, sempre attese e applaudite per diverse generazioni dai pubblici nazionali (quando l'Italia ancora non si poteva definire una "nazione"), e interpretate da cantanti sollecitati alla gara dall'obbligato confronto con altri interpreti presenti e passati.

1.2 - Come nasce e cos'è il "repertorio lirico"

Il "repertorio lirico" è quel paradiso del successo teatrale nel quale ogni autore fa di tutto per entrare con uno o più "titoli" (cioè opere), dandosi da fare anche per estromettere dallo stesso un collega, magari anche illustre, contemporaneo (agendo con spirito di concorrenza alla ricerca di soggetti ed espressioni più attuali) o passato (in questo caso agendo creativamente, cercando di rendere superati e rimpiazzabili titoli che da troppo tempo reggono il cartellone). A proposito di questa seconda combinazione, librettista e musicista cercano soggetti che possano sostituire il vecchio titolo, conservandone in qualche modo l'atmosfera, le ambientazioni, le dinamiche del dramma, o alcuni modi espressivi, talora esplicitamente imitati al meglio.



Audio 1

L'ingresso al repertorio può essere facilitato dall'autorevolezza di grandi interpreti: mentre nel Settecento il pubblico riconosceva soprattutto le doti virtuosistiche dei cantanti [Audio 1], curandosi poco di gesti e azioni, nell'Ottocento cominciano a essere sempre più apprezzate la presenza scenica e la genialità drammatica degli interpreti. È inoltre sempre più importante la scelta e la messa a punto del "soggetto", ossia della trama (che Verdi chiamerà "tela" o "selva") e della sua efficacia drammatica. È sempre apprezzato, nelle nuove opere, l'utilizzo di storie, trame, drammi, peripezie già noti al pubblico per essere stati letti in forma narrativa, o visti sulla scena del teatro di prosa o del teatro pantomimico danzato. Storie e trame che il pubblico possa facilmente ricordare, apprezzando come vengono mirabilmente arricchite e rinnovate attraverso il *pathos* delle melodie, il colore orchestrale, il complessivo valore seduttivo della musica.

In questo periodo il pubblico, e di conseguenza anche gli autori, cominciano a misurare il valore di un'opera in base a quante volte ritorna sulla scena. Così, se nel Settecento la scelta era tra dramma serio (ma mai tragico) e opera buffa, giocosa (ma mai trivialmente comica), ora l'offerta di teatro musicale tende a moltiplicare e differenziare i suoi generi. E in tal senso quello del repertorio operistico diviene nel primo Ottocento un mercato ricchissimo.

1.3 - Fisionomia dell'opera nazionale italiana

Il nuovo secolo avvia ovunque, e specialmente nella coltissima Europa, diverse sperimentazioni negli stili operistici nazionali, spesso in evidente opposizione all'invasiva internazionalizzazione dell'opera italiana che si era verificata al tempo di Metastasio. Nel Settecento si era infatti affermata l'egemonia del canto italiano in lingua italiana, che era divenuto un principio sovranazionale, universale, apparentemente "eterno" (l'italiano era da tempo considerato la lingua musicale per eccellenza: in tutto il mondo si davano in italiano tutte le istruzioni interpretative per la musica, come indicazioni di natura formale del pezzo: *Sonata, Sinfonia, Fantasia, Capriccio, Fuga, Preludio, Toccata*, del tempo: *Allegro, Allegretto, Andante, Largo, Presto, Adagio, Andantino con moto, Cantabile*, o della intensità della emissione sonora: *staccato, piano, pianissimo, forte, mezzoforte, fortissimo*).

Tali sperimentazioni di distacco dal modello italiano generano nell'Opera risultati differenti. In particolare, per quel che riguarda l'opera giocosa ovvero "buffa", di soggetto realistico abbastanza leggero, sia in Francia (con l'*Opéra Comique*), sia in Germania (con il *Singspiel*), sia in Inghilterra (con la *Ballad Opera*) si abolisce l'obbligo italiano del "tutto cantato". Le opere di nuova concezione alternano episodi interamente recitati a momenti "lirici", cantati però in forme chiuse ma non troppo stilizzate, inclini a sembrare, realisticamente, delle naturali intrusioni nell'azione drammatica di momenti musicali veri, quotidiani, civili o popolari.

Contemporaneamente in Italia si conserva il vecchio stile del teatro tutto cantato, anche se nelle opere più moderne o più importanti è significativo l'intento di rendere molto meno automatica l'alternanza di recitativi intonati (più o meno accompagnati dall'orchestra o dal semplice basso continuo di due o tre strumenti di sostegno) e di arie tripartite, che prevedono una prima sezione, una seconda sezione di carattere diverso dalla prima, una ripresa della prima dotata di fioriture, abbellimenti, variazioni e conclusive cadenze (si veda [5.3](#)).

Ma, mentre le altre culture operistiche nazionali europee differenziano nettamente i loro repertori in un genere leggero e in uno serio (le *Opéras Comiques* e i *Grand-Opéras* di quadro sempre storico, con abbondanti masse di figuranti e cori, in Francia; i *Singspiele* e le *Romantische Opern* di soggetto prevalentemente leggendario, neo-mitico o fiabesco, in Germania), nell'Opera italiana si assiste a un gran lavoro di progettazione e sperimentazione tematica. Tale sperimentazione produce spettacoli finemente differenziati in più settori: cinque, sei, forse sette nuovi generi. Si innesca così una spietata concorrenza tra i generi, per occupare più ampie aree di mercato, e tra gli autori, impegnati ad affermare il loro ingegno e a conseguire fortune anche economiche.

1.4 - Laboratori teatrali e nuovi modelli di spettacolo

Molti aspetti innovativi della drammaturgia musicale italiana sono stati sperimentati, a cavallo dei due secoli, in un teatro secondario veneziano. Si tratta del piccolo teatro di San Moisé, dove si era affermata come un fenomeno di moda la produzione di spettacoli relativamente brevi, detti (con termine forse inesatto) "farse". Si trattava di opere in un atto unico, tutte cantate dal principio alla fine, ma con un'attenzione particolare alla recitazione scenica, anche realistica, dei cantanti. Opere in un atto unico ma della durata di un'ora abbondante, e dotate di una varietà inconsueta di forme musicali interpretate spesso da più cantanti in azione contemporaneamente (si ricordi che i cantanti settecenteschi, carichi di pesanti e decoratissimi costumi, cantavano - in genere quando erano rimasti soli in scena - fermi in piedi in maniera atteggiata, molto di rado seduti, qualche volta in ginocchio per fare estremo sfoggio di un particolare patetismo).

Il nome di "farsa" per queste opere che si accoppiavano regolarmente in cartellone - affiancando in un'unica serata due spettacoli di soggetto diverso, preferibilmente privi di ogni rapporto o conseguenza - non indicava necessariamente delle opere comiche: con la parola "farsa" si alludeva più che altro alla relativa stringatezza del dramma e al suo sviluppo denso di peripezie, equivoci, agguati, rivelazioni, intrighi, battibecchi, travestimenti.

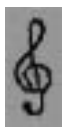
Ma ciò che più caratterizza questa sorta di "laboratorio teatrale" è il fatto che, sotto l'imperativo categorico della necessità di una grande varietà drammaturgica, il genere teatrale della farsa, nei trent'anni e più della sua fortuna (1780-1815 circa), aveva moltiplicato la sperimentazione di nuovi generi tematici dell'opera italiana. A parte una prevedibile trasformazione del dramma giocoso goldoniano in vera e propria commedia (1), ben dotata di colpi di scena e spesso virata allo spirito della *pochade* (con più equivoci e molte scene d'assieme, ora movimentate e agitate, ora ferme come un *tableau vivant*), il teatro d'opera della farsa sperimenta numerose combinazioni drammatiche:

(2) commedie poco comiche, dette "lacrimose" per la frequenza dei nodi patetici, destinate a un risicato lieto fine;

(3) commedie serie o semi-serie, in quanto di contenuto marcatamente drammatico ma molto alleggerite, nel tono complessivo, dall'ambientazione realistica, quotidiana, borghese, molto spesso contemporanea, con soggetti ricavati da fatti veri tratti dalla cronaca delle gazzette (come per esempio *L'Amor coniugale* o *Il carretto del venditore di aceto* di G. S. Mayr, oppure come quella commedia giocosa del Rossini del primo periodo napoletano che s'intitola significativamente *Gazzetta*);

(4) commedie musicali tratte da romanzi d'ambientazione sentimental-borghese, per lo più stranieri, ben noti in traduzione al pubblico delle lettrici italiane (dalle molte reinterpretazioni della *Pamela* di Richardson sino al caso limite di un *Verther* aggiustato - dal *Werther* di Goethe - con il solito lieto fine dall'avvocato Foppa, librettista rossiniano);

(5) commedie musicali dedicate alla rappresentazione dei retroscena dello stesso teatro d'opera (cantanti capricciose, poeti di teatro assillati da richieste petulanti di cantanti e maestri, maestri di musica ignoranti, impresari in angustie) [Audio 2];



Audio 2

(6) commedie musicali di ambientazione esotica, spesso nordica (polacca, inglese), adatta a dare un'atmosfera estremamente suggestiva a trame amorose o psicologiche di per sé banali, quotidiane, già piccolo-borghesi.

1.5 - La rinascita della tragedia

A parte la fioritura di generi di nuova "commedia musicale", nell'opera italiana che si inoltra nel XIX secolo rimane comunque centrale la produzione di opere "serie". Per esse si pone il problema del superamento dell'opera seria italiana settecentesca, che era stata interpretata in maniera universalmente apprezzata da Metastasio. La connotazione metastasiana dell'opera seria fu insidiata, corretta, combattuta su più fronti. Essa era stata in effetti per un lunghissimo periodo una convinta e convincente realizzazione di una mastodontica allegoria epocale del riformismo illuminista. I fatti emblematici di tale allegoria ottimistica erano stati narrati e rinarrati in poco più di una ventina di libretti di drammi seri, a loro volta cantati e ricantati su musiche ingegnosamente ricavate dai libretti sempre identici (o impercettibilmente modificati da sostituzioni di arie o scene, comunque conservate intatte nello stile) da musicisti sempre costretti al "*rompicapo* - per dirla con le parole di un compositore illustre del tempo, Niccolò Jommelli - *del cavare altri pensieri musicali sempre sulle stesse parole*".

Le mutazioni e la crescente instabilità della situazione storica favorirono un cambio di forme e di contenuti nell'opera seria. Accadde così anche nella drammaturgia ciò che in parte era già avvenuto nella musica, dove i compositori delle ultime generazioni avevano spontaneamente sovvertito le convenzioni che erano state in uso per decenni (variando le strutture troppo simmetriche delle arie, incrementando il peso e il volume drammatico delle scene, ora cantate da più personaggi: duetti, terzetti, finali). I drammi, già seri ma a lieto fine garantito (per sottolineare il trionfo della ragione dopo ogni peripezia) furono riportati alla dimensione della tragedia. La stessa storia antica che aveva dominato nei drammi di Metastasio, tutti incentrati sull'allegoria delle trasformazioni del potere, offrì ora all'Opera sanguinosi intrecci e finali disperati, ma anche momenti lirici ad alto contenuto patetico (specie nel nuovo trattamento delle arie e dei recitativi, sottolineati da commossi o tempestosi accompagnamenti strumentali).

In questo clima di rinnovamento poetico, sensibilmente influenzato dagli eventi storici contemporanei, spiccano opere di teatro musicale in cui storia e mito classici sembrano cercare nella musica l'occasione per una autentica "rinascita della tragedia" (possono essere indicate come esempio le *Alceste* e le *Ifigenie* del poeta Calzabigi per Gluck, il *Lucio Silla* di De Gamerra per il giovanissimo Mozart a Milano, il *Giulio Sabino* di Giovannini per Sarti, la *Morte di Cesare* del giacobino Sertor - da Voltaire - per Francesco Bianchi, *Gli Orazi e i Curiazi*, la tragedia per

eccellenza "di repertorio" di Sografi per Cimarosa, che visse sulle scene d'Europa dal 1797 al 1830).

Questa riscoperta del potere catartico del teatro tragico, acquisita dal teatro musicale (proprio nel momento in cui le premesse della Rivoluzione francese e le conseguenze vendicative delle Restaurazioni si trasformano in altrettanti stati di instabilità politica, ideologica, morale), deve ovviamente pagare un fortissimo tributo iniziale all'estetica neoclassica dominante. Il gusto per il tragico in musica, prima di emanciparsi nel modo che sarà illustrato più avanti (nell'unità didattica 3), si modellerà di preferenza sui modelli classici della statuaria e della mitologia, piuttosto che sulla corrispondenza al gusto "romantico" degli intrighi psicologici, ampiamente sperimentati nella lunga età di Metastasio. Sotto questa influenza la tragediografia musicale obbedì, nei primi decenni della sua nuova vita, a una precettistica rigorosa che può essere esemplarmente identificata nelle parole di Calzabigi: *"La tragedia altro non deve essere che una serie di quadri"*. Una rappresentazione solenne, quasi rituale, di situazioni nelle quali la psicologia si compone tutta in un progetto educativo o catartico.

UD 2 - Gioachino Rossini

In questa unità didattica si delinea l'emergere nella scena operistica italiana, in un clima di aspre contese tra romanticisti e classicisti, della figura di Gioachino Rossini che riuscì a conciliare gli opposti gusti, da un lato come campione del melodismo "italiano", dall'altro conservando nell'opera romantica il "belcanto" virtuosistico di settecentesca memoria. In particolare ci si sofferma sui generi teatrali sviluppati da Rossini: quello comico-musicale (*Il Barbiere di Siviglia*), quello neo-serio (*Semiramide*), quello neo-tragico di ambito storico e mitologico (*Ermione*), quello romanzesco (*La Donna del lago*), quello idilliaco (*Cenerentola*), quello ispirato alle tragedie di Shakespeare (*Otello*).

2.1 - Pubblico, intellettuali e repertorio

2.2 - Una ricetta

2.3 - Gli standard di "genere"

2.4 - Il *made in Italy* operistico: Rossini

2.5 - Ancora su Rossini

2.1 - Pubblico, intellettuali e repertorio

Uno spettatore medio italiano della metà del secolo (ossia l'età in cui si cominciano ad affermare i più celebri titoli di Giuseppe Verdi), osservando il cartellone del suo teatro d'opera, potrebbe farsi subito un'idea precisa delle opere - anche quelle più originali create nel primo cinquantennio dell'Ottocento e magari presto dimenticate - che costituiscono il "repertorio lirico" italiano. Si tratta di un esiguo numero di titoli, che saranno ricordati più avanti. In un certo qual modo sono dei "sempreverdi": stanno bene in scena ma, pur portandoli bene, dimostrano i loro anni.

Le opere del "repertorio" tengono vivo l'interesse dei grandi pubblici per il dramma storico (derivato dal romanzo storico romantico, il cui filone ha come punto di riferimento l'inglese Walter Scott e, nelle sue metamorfosi teatrali, il francese Victor Hugo). Tengono vivo quel dibattito che aveva animato le polemiche letterarie sul romanticismo degli anni 1810-1820, quando Madame de Staël (1816) suggeriva al pubblico italiano di smetterla di "razzolare antiche ceneri" (ossia di appassionarsi a soggetti storici greci e romani, o a miti classici) e di trarre beneficio, invece, dalle traduzioni delle opere di Schiller e di Shakespeare, i poeti drammatici che avevano maggiormente lasciato il segno nell'evoluzione moderna e romantica dell'interpretazione dei fatti storici e delle storiche finzioni.

Tale dibattito, che nei decenni va attenuandosi nei toni, coinvolge in modo particolare il mondo e i fatti dell'Opera. I protagonisti dei conflitti fra "classicisti" e "romanticisti" hanno infatti dell'Opera italiana un'opinione non troppo alta. La stessa Madame de Staël aveva avuto preoccupate parole di censura per i pubblici italiani, tanto abituarli nel decretare il successo delle scelte letterarie dei loro più amati maestri, e aveva profetizzato, a proposito degli abusi di esposizione all'opera, un

certo "rincretinimento" della cultura nazionale italiana: *"lo stare ogni dì cinque ore ascoltando le parole dell'opera italiana renderà di certo ottuso l'intelletto della nazione"*.

Pur mettendo in dubbio la legittimità culturale del geloso rapporto del pubblico con il "suo" repertorio di opere benamate, il giudizio degli intellettuali non riesce comunque a scalfire una certa inattaccabile sicurezza delle decisioni del pubblico stesso. Infatti da una parte i "romanticisti" chiedono al pubblico dell'opera di troncare i rapporti con l'eredità dei soggetti storici classici, proponendo - come fa Mazzini quando parla di musica e di teatro musicale per la giovane Italia - immersioni totali nel "colore dei tempi" o nella realtà dell'elemento storico piuttosto che nella idealità statuaria che mortifica l'anelito moderno. Dall'altra i "classicisti" invocano fedeltà ai pedanti canoni stilistici della bellezza e orrore per il "caratteristico", il "brutto", l'"interessante ad ogni costo". Ma il pubblico nazionale dell'opera conserva, tiene vive, replica, applaude opere che, caso per caso e abbastanza indifferentemente, appartengono alle sfere ideali dell'uno o dell'altro partito, o a combinazioni miste di entrambi. Senza distinguere, quasi senza capire. Quasi abitando ancora nel "palazzo incantato" che aveva dato una delle prime impronte rinascimentali al genere letterario-teatrale-musicale dell'opera, e delle cui magie sembrava non essersi mai liberato.

2.2 - Una ricetta

La "ricetta" di questa magia che ha sostenuto e nutrito il primato del repertorio melodrammatico è fondata sulla buona gestione di una essenziale dissociazione, o meglio di una serie di dissociazioni. Il piacere e l'attrazione esercitati dall'Opera si radicano infatti in un'unica causa: una netta mancanza di sintesi fra "ordini di significato" (questo, in altre parole, potrebbe essere la dissociazione di cui si diceva sopra). Contro le istanze "sintetiche" dei classicisti e dei romantici, che aspiravano a compattare nella dimensione della loro visione del mondo ogni atto espressivo (linguistico, estetico, poetico), l'Opera coltiva infatti alcune forti inibizioni alla sintesi. Sembra che un'opera lirica acquisti tanto più valore quanto meno i suoi modi di essere percepita, sentita, vista possono essere sintetizzati.

Tutto ciò è riscontrabile nella tendenza, sempre coltivata nei melodrammi, a mantenere netta la distinzione fra momenti narrativi e momenti lirici (nel Settecento questa distinzione poneva i recitativi da una parte e le arie dall'altra). Alla stessa distinzione-dissociazione corrisponde poi quella fra i tempi di movimento-azione e i tempi di meditazione-espressione, per lo più attribuiti ai soliloqui. Per aggiungere un terzo campo di dissociazione, si noti l'accentuata conservazione di distinzioni metrico-ritmiche fra tempi dell'azione o del racconto (costruiti in catene apparentemente libere di endecasillabi e settenari) e tempi "psicologici" (espressi invece da strofe più "cantabili" in cui si comprimono, secondo regole precise, versi brevi e suggestivamente rimati).

Un'altra distinzione fondamentale è quella tra le melodie cantate (*"il primo ingrediente dell'opera - scrive il massimo esegeta di Rossini, Giuseppe Carpani, nelle lettere intitolate Rossiniane del 1818 - è la cantilena, sempre la cantilena, bella, nuova, magica, rara"*) e le parti strumentali, ossia l'"andare" dell'orchestra e dell'orchestrazione (nel suo continuo imprevedibile oscillare fra semplici effetti di supporto e impennate di un sinfonico vigore sonoro, talora ingombrante, macchinoso, assordante, frequentemente in drammatica competizione dialettica con la fisicità umana delle voci dei cantanti). A proposito di questa sistematica creazione di contrapposizioni va anche ricordato che

la "cantilena" appartiene a entità visibili in scena, i personaggi appunto, mentre la sonorità sinfonica degli strumenti si dispiega come una presenza invisibile nella buca o nel sottopalco: quasi a rappresentare due mondi sempre legati e sempre contrapposti, come la luce e l'ombra, la coscienza e la sub-coscienza.

Pur essendo questa una caratterizzazione abbastanza forte, non basta a definire l'Opera romantica italiana come un genere artistico non-sintetico. Si oppongono infatti, nell'Opera, dissociati e mai riportati a una soluzione sintetica, due importanti stati di coerenza da una parte e di incoerenza dall'altra nel modo di caratterizzare il racconto dei drammi. Se, infatti, in opere come la *Beatrice di Tenda* di Bellini (1833), la *Semiramide* di Rossini (1823), *Il corsaro* di Verdi (1848), la *Maria Padilla* di Gaetano Donizetti (1841), la *Sonnambula* di Bellini (1831), o *Torvaldo e Dorliska* di Rossini (1815), la messinscena scenografica fa il possibile per evocare il colore locale e il colore storico della vicenda rappresentata, al contrario Bellini, Rossini, Donizetti e Verdi sembrano far di tutto affinché nella musica nulla compaia di tipico oltre alla tipicità della bella opera italiana (ossia che non si senta nella musica niente, proprio niente di medieval-lombardo nella *Beatrice*, nulla di babilonese nella *Semiramide*, proprio niente di egeo, di iberico o di svizzero nel *Corsaro*, nella *Padilla* e nella *Sonnambula*, nulla di lettone-polacco nel *Torvaldo*).

2.3 - Gli standard di "genere"

A proposito della conservazione di una sostanza musicale molto formalizzata, ben riconoscibile e del tutto indifferente ai "colori" caratteristici dell'ambientazione e della trama, occorre osservare che la forza dell'Opera italiana si basa molto sul mantenimento, negli standard del repertorio, di uno stato di tensione che a uno stile musicale autonomo e abbastanza stereotipato (ora stile d'epoca, ora stile personalizzato di un compositore celebre che fa sentire sopra ogni evento scenico la sua riconoscibile presenza) oppone una drammaturgia che è chiamata a mutare quanto più è possibile di opera in opera, cambiando le peripezie, le ambientazioni, il costumi, il genere drammatico, gli scioglimenti delle azioni.

Come controprova di ciò si può citare una celebre eccezione. In un'opera di soggetto contemporaneo - peraltro un soggetto che suscita e ha suscitato, nel pubblico dei lettori di romanzi e degli spettatori del teatro di prosa, reazioni e sentimenti molto "aggiornati" alle problematiche morali e sociali del loro tempo - qual è la *Traviata* di Verdi (1853), è centrale l'onnipresenza di un "colore musicale" specifico, contemporaneo, identificabile nel mondano "tempo di valzer" che domina l'opera dall'inizio alla fine, trasmettendo una sensazione persistente di attualità che viene affidata in particolare al "sonoro", alla colonna sonora del dramma. Senonché, dopo aver caricato la musica della *Traviata* di questo autentico effetto "realistico", Verdi (non si sa se per auto-censura o per volontà del creatore di questo nuovo melodramma sperimentale) ne attenuò notevolmente il colore locale-storico-visuale contemporaneo. O meglio lo eliminò letteralmente, trasferendo l'ambientazione del celebre dramma borghese della prostituta innamorata, nonché i costumi dei personaggi, in una pre-datazione apparentemente assurda: ai tempi di Luigi XIV o forse ancora prima, all'età di Richelieu e dei dumasiani *mosquetaires*. Questo scarto storico, che a noi oggi sembra strano ma che restò in uso nelle rappresentazioni della *Traviata* sino ai primi anni del nuovo

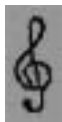
secolo (quando i costumi contemporanei vennero "sdoganati"), è stato probabilmente predisposto per preservare all'opera il suo interno, necessario assetto anti-sintetico.

Si può dire che l'opera che aspira a diventare, nel pieno Ottocento, un *best-seller* del repertorio, deve essere pronta a collocarsi in una adeguata e specifica casella di "genere" (così come accadrà nel Novecento al cinema con le categorie stagne del giallo, del drammatico, del comico, dell'avventura, del western, del noir, del mélo, del fantascientifico). Nel contempo gli autori dovranno impegnarsi a caratterizzare il nuovo prodotto in maniera originale, facendo anche in modo che tale originalità non pregiudichi la riconoscibilità del "genere" nel quale si vuole che la nuova opera risulti eccellente. Eccellente al tal punto da scalzare, possibilmente, un'altra opera che da tempo tiene saldo in pugno lo scettro di regina di questa o quella categoria.

Si vedrà ora la situazione del repertorio a cui dà l'assalto, sul far della metà del secolo, Giuseppe Verdi (1813-1901): il più innovativo e, nello stesso tempo, il più tradizionalista degli operisti italiani. Un artista - per dirla con le parole buffe e reclamistiche del dottor Dulcamara, il farmacista ambulante e ciarlatano dell'*Elisir d'amore* di Donizetti - "*le cui virtù preclare e i portenti infiniti son note in tutto il mondo e in altri siti*".

2.4 - Il *made in Italy* operistico: Rossini

Per un certo periodo, nel cartellone standard dei teatri italiani in Italia e all'estero campeggiò, preminentissima, la figura di Gioachino Rossini (1792-1868): un musicista e drammaturgo nel cui nome si compendia l'idea stessa di repertorio operistico. In effetti si può dire che l'Opera italiana sia stata essenzialmente presentata al mondo moderno dal catalogo delle opere del Maestro pesarese. Un maestro pesarese e accademico filarmonico bolognese detto anche, però, "il tedesco", proprio per la sua capacità di trattare in maniera tipicamente sinfonica ("alla tedesca") la materia orchestrale delle sue ouvertures, i passi "molto accompagnati" e tipicamente in crescendo [Audio 3] dei suoi recitativi, delle sue scene e dei suoi strabuzzanti finali. Rossini era anche idolatrato dai pubblici, senza timore di paradosso, come campione assoluto del melodismo italiano, così come era apprezzato dai più conservatori per aver mantenuto nell'opera romantica gli stili di belcanto virtuosistico e fioritissimo di settecentesca memoria.



Audio 3

Tale fortuna è dovuta forse al rispetto per aver fondato uno stile che era diventato un modello sia della creazione "d'autore", sia di un nuovo vincente *made in Italy* della musica e del canto. Ma ancora di più è dovuta alla sua opera di solidificazione del repertorio operistico italiano: Rossini portò infatti alla perfezione più generi teatrali (almeno sei diversi), fra i tantissimi sperimentati dai suoi predecessori impegnati in una continua e strisciante riforma del melodramma. Egli sancì definitivamente il mutamento di costumi e gusti culturali, rendendoli produttivamente sia nuovi che "stazionari". In pochi anni Rossini realizza tutti i modelli del "campionario" del mercato dei generi musicali, fornendo per tutti dei punti di riferimento di forma eccellente e di ottima sostanza.

Innanzitutto il genere "comico-musicale", di cui recupera e perfeziona tutte le potenzialità settecentesche (napoletane, veneto-goldoniane, farsesche). Per esempio nel *Turco in Italia* (1814) riesce a innestare anche la forma meta-teatrale delle farse sui retroscena dell'opera; nell'*Italiana in Algeri* (1813) porta all'incandescenza la movimentazione ritmica delle scene - che allora fu definita "elettrica" - consolidando la binomia comicità/confusione. Il massimo grado di quel prototipo di comicità musicale è rappresentato dal *Barbiere di Siviglia* (1816), opera buffa che mai più nessun autore della storia della musica riuscirà a scalzare dalla posizione preminente di commedia musicale senza pari.

Rossini ottenne un simile successo universale anche nel genere neo-serio, ovvero il genere "neo-tragico". Esso era fondato sulla peripezia fatalmente infausta di un grande personaggio, socialmente e culturalmente trasgressivo. Contrariamente a quanto avveniva nella tragedia classica e neo-classica, qui il dramma ruota intorno alla figura di un eroe negativo e maledetto, che si avvia alla estrema e immancabile pena, in mezzo a un susseguirsi di orridità e paure. Il tutto è ambientato in contesti né perfettamente storici, né perfettamente mitici, ma in climi astrattamente a-temporali, e con l'aiuto di un esotismo particolarmente dispiegato (si pensi alla *Semiramide* del 1823, che rimase prima nella classifica delle repliche per un cinquantennio abbondante, sino a quando l'*Aida* di Verdi con i suoi rinnovati orrori sadici ed esotici *fin de siècle* non le strappò per sempre la palma).

2.5 - Ancora su Rossini

Non solo su queste due prime "specialità" di genere si esercitò la fabbrica di *best-seller* rossiniani. Rossini eccelle anche in un terzo genere: un genere che è sì ancora neo-tragico, ma non più però esotico o gotico o comunque stranamente ambientato. È questo il genere tragico che si conserva - sulla scia della tradizione neo-classica - nel quadro tematico della storia e del mito, insistendo però su alcuni forti complementi di "liricità" (ispirata a fonti autorevoli, tipo Racine, Corneille e lo stesso Metastasio) e con pretese di approfondimento psicologico. Tutto ciò per portare il personaggio o i personaggi verso un fatale e oscuro destino, assolutamente fuori d'ogni rischio di improvviso lieto fine *ex-machina*. Come capolavoro di questo terzo genere - in cui però Rossini verrà superato abbastanza presto - si può ricordare la *Ermione* scritta per Napoli nel 1819. In questo dramma la figlia di Menelao, l'Ermione del titolo, travolta da un vortice di sentimenti di gelosia assassina che vanno ad incrociarsi con altre posizioni suicide e omicide comuni a pressoché tutti i molti attori della tragedia, costringe Oreste a pugnare il suo promesso sposo, Pirro, che pur ama alla follia.



Gioachino Rossini

Quarto genere che Rossini onora con un titolo solennemente accolto nel repertorio (*La Donna del lago*, 1819, dal romanzo in versi di Sir Walter Scott) è quel tipo d'opera il cui libretto è desunto dal romanzo, e che del romanzo conserva il nuovo carattere epocale: le ambientazioni profondamente paesaggistiche, i passaggi dialogici che costituiscono l'azione *in fieri* (= in divenire), la precisazione estremamente analitica delle espressioni, i riflessi dell'ambiente sul tono psicologico dei personaggi, che incrementano la presenza e il valore drammatico delle didascalie, delle scenografie e forse anche delle luci.

In un quinto tipo di generi diversi, molto vanno a quotare Rossini nel repertorio le sue produzioni "semi-serie", ossia quelle opere tratte da "idilli" settecenteschi, o da romanze narrative sempre settecentesche, o da commedie "lacrimose" ancor più tipicamente settecentesche, dove fra tanti pianti, tanti rischi per personaggi innocenti, calunniati e indifesi, fra tanti sorrisi, fra le lacrime e tanti palpitanti affondi descrittivi virati al presente, al contemporaneo e al sociale, la catarsi tutta speciale della "tragedia evitata" commuove i pubblici che assistono alle rappresentazioni con il fazzoletto in mano. Come illustri *hits* rossiniani si possono qui citare la milanese *Gazza ladra* del 1817, su libretto di Giovanni Gherardini (noto linguista, autore del primo dizionario nazionale meneghino, personalità vicina a Manzoni e a Carlo Porta) e la brillantissima ma non meno commovente *Cenerentola*, composta a Roma sempre nel 1817. A completare il quadro del Rossini-repertorio occorre ricordare il sesto genere moderno che Rossini dota di un titolo, che tiene più che bene nel repertorio per più di ottant'anni, e col quale il Pesarese fa atto di obbedienza alle predicazioni dei "romanticisti": la messa in musica di tragedie di Shakespeare (si veda 3.3), in particolare quell'*Otello* che fu l'opera rossiniana più eseguita nel secolo, a dispetto del *cast* oltremodo impegnativo - ben quattro tenori - e della pessima qualità letteraria del libretto, quanto mai dilettantesco, del principe Francesco Berio di Salsa.

Bisogna segnalare che prudenza, sagacia e strategia portarono Rossini a scrivere ad uso di diversi pubblici, più o meno sensibili alle incitazioni della De Staël o ai programmi estetici dei fratelli Schlegel, due finali, uno tragico e uno lieto, sia per il citato *Otello*, sia per un'altra tragedia moderna, questa volta tratta da Voltaire, il *Tancredi* (con finale lieto a Venezia, tragico a Ferrara).

UD 3 - Generi e tematiche dell'Opera italiana nella prima metà del XIX secolo

In questa unità didattica si completa il quadro dei generi e delle tematiche presenti nell'Opera italiana; si tratteggia la figura di Gaetano Donizetti, compositore prolifico che si cimentò in tutti i generi; si seguono gli sviluppi del cosiddetto filone shakespeariano e infine si affronta il genere ispirato al *Grand-Opéra* francese (come il *Guillaume Tell* di Rossini).

3.1 - Il repertorio cresce

3.2 - Glorie per i vecchi idilli e altri modesti romanzi

3.3 - Il filone shakespeariano

3.4 - Colpi di teatro

3.5 - La settimana "vetrina"

3.1 - Il repertorio cresce

Quella commedia musicale "perfettissima" che è il *Barbiere di Siviglia* rappresenta il culmine di un ciclo produttivo intensissimo, progressivamente evolutosi dalla "commedia pe' mmusica" o opera buffa napoletana e dal dramma giocoso di Goldoni e goldoniano. Il teatro di prosa ne acquisterà in pregio e qualità anche grazie alla riforma attuata fuori dei confini italiani e che produrrà quelli che il librettista Da Ponte definì "quasi nuovi generi di commedia": caso eccellente sono *Le nozze di Figaro* di Mozart. La musica aiuta a crescere anche il teatro recitato, persino nel senso dei suoi valori espressivi o sentimentali o di critica sociale, perché gli attribuisce risorse inedite. Si pensi alle introduzioni *ad hoc* nelle azioni di tempi e di modi lirici. Oppure si pensi all'invenzione di quelle paradossali "pause agitate" che sono i concertati finali, quando tutti i personaggi, "freddi e immobili come una statua", rappresentano la estrema agitazione senza scalmanarsi ma scatenando un turbine di atti vocali concomitanti che oscillano fra momenti di concordia armonica e momenti di inquietissima cacofonia. In questo processo il *Barbiere* riceve il testimone con cui hanno già corso, felicemente, opere comico-sentimentali come *Il matrimonio segreto* di Cimarosa (1792), o il primo *Barbiere di Siviglia*, quello già composto nel lontano 1782 da Giovanni Paisiello.

Così negli altri casi. Nel settore della "tragedia rinata", sia nell'assetto drammatico, sia nella strategia delle sonorità, la *Semiramide* ha alcuni formidabili antecedenti, ricchi di colpi di scena, di arie di turbamento e paura e di quadri viventi sanguinosi, ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa (1796), nella *Medea in Corinto* di Giovanni Simone Mayr (1813), e in molte altre drammatizzazioni della storia della regina babilonese usurpatrice e incestuosa Semiramide variamente intitolate alla sua *Morte* o alla vendetta del marito da lei assassinato (musicata da Borghi, Himmel, Mortellari, Nasolini, Paisiello, Portogallo, Prati).

Anche opere del genere della citata *Ermione* uscivano da una serie positiva di sperimentazioni della trasformazione di un tema o di una ambientazione neoclassica in una rappresentazione della più nera oscurità psichica e pulsionale: gli stessi *Orazi* cimarosiani, il *Giulio Sabino* di Sarti (1781),

l'*Edipo a Colono* di Sacchini (1808), e in particolare la francese *Vestale* di Spontini, nella traduzione napoletana del 1811. A quest'ultima si rifà la fortunatissima *Norma* (1831) di Vincenzo Bellini. Si trattava di una tragedia di ambientazione storico-romana che concertava tre temi estremamente oscuri: a) la ritualità celtico-barbarica (proveniente dalle ambientazioni ultraromantiche dei *Martyrs* di Chateaubriand), b) la trasgressione per amore dei vincoli sacerdotali (proveniente dalla citata *Vestale* di Spontini), c) l'infanticidio materno per vendetta del tradimento amoroso (discendente dalle infinite drammatizzazioni del furore della maga Medea). Il successo belliniano - in un campo in cui fino a quel momento Rossini aveva avuto l'egemonia - venne rafforzato dalle polemiche che accolsero l'opera, dividendo il pubblico in pro, contro, contro in un modo, contro in un altro, e nel corso delle quali si espressero i sentimenti critici tanto dei "romanticisti", offesi dall'abuso di azioni ieratiche classiche, quanto dei "classicisti", offesi a loro volta dall'abuso di barbari stilemi romantici.

3.2 - Glorie per i vecchi idilli e altri modesti romanzi

Due successi e due insigni conquiste di posizione toccano a Gaetano Donizetti negli anni '30. Donizetti è compositore prolifico, formatosi alla scuola di Mayr (1763-1845, un grande operista pre-rossiniano, tedesco di nascita e anche un po' nello stile, che al termine della carriera aveva avviato a Bergamo una scuola improntata al gusto per uno stile italo-tedesco, misto quanto basta per essere gradito, come relativamente moderno, dal pubblico interregionale italiano), un compositore che tenta, anche senza riuscir bene a centrarlo nel cuore della tipicità, ogni genere melodrammatico. Una tale completezza di repertorio non era riuscita nemmeno a Vincenzo Bellini, morto troppo giovane per riuscire a intaccare la predominanza di Rossini (dieci soli titoli - due opere semiserie, quattro drammi musicali, un melodramma serio, tre tragedie liriche, niente di comico).



Gaetano Donizetti

I due successi di Donizetti nella graduatoria del repertorio riguardano il genere semiserio e il romanzesco. Nel primo caso l'opera che prende posizione è *L'elisir d'amore* (1832), rappresentato a Milano, fuori della Scala (in un teatro secondario, La Cannobiana) con un tal successo che l'autore ebbe a scrivere al suo maestro Mayr: "*Se ne dice troppo bene, credete a me, troppo!*". Il segreto dell'*Elisir* sta nel saper sfruttare l'effetto trascinate dell'idillio sentimentale e del realismo "lacrimoso" e rustico proprio della tradizione settecentesca, mediandolo però con una geniale ricerca di nuove vocalità (per esempio il cosiddetto "tenorino di grazia", la voce che intona l'intramontabile aria *Una furtiva lacrima*). Quest'opera semiseria si basa inoltre su un ottimo impasto tematico espressivo che moltiplica gli effetti fiabeschi della drammaturgia. Una drammaturgia che attenua delicatamente il soggetto - d'ambientazione non contemporanea ma

neppure troppo antica - in un idillico "passato prossimo", avvolgendo di tenerezze lo sfondo narrativo di una peripezia di amore e disparità di classe. In questo l'*Elisir* batte gli *exploit* semiseri di Rossini (sia le farse veneziane giovanili, sia le mature *Gazza ladra* e *Scala di seta*) poiché in modo impercettibile ma significativamente e gradevolmente nostalgico rievoca le aure *ancien régime* insinuando qualche effetto di rinforzato gusto per il "bello della restaurazione".

Il secondo successo donizettiano (che scardina il primato detenuto da Rossini con la sua già citata *Donna del lago*) è nell'ambito dell'opera romanzesca: nella *Lucia di Lammermoor* (1835) l'ancor giovane Donizetti sperimenta con risultati impareggiabili (e mai più eguagliati) la più persuasiva prova dell'efficacia comunicativa della drammatizzazione, della traduzione in forme spettacolari musicali di esperienze di lettura comuni a gran parte del pubblico, ossia quella che al tempo era detta "letteratura amena" (in gran parte romanzi, peraltro ben distribuiti commercialmente). Il pregio della *Lucia* è quello di far scoprire al lettore - che già conosce il romanzo e che ora è divenuto uno spettatore molto passivo, tutto solo nella penombra della sala del teatro d'Opera - di quanta liricità trattenuta è intrisa, nelle sue maglie, la prosa letteraria.

Tra i precedenti e i successivi tentativi di opera-romanzo, che la *Lucia* con la sua prepotente affermazione relega alle zone d'ombra del repertorio, si ricordino, oltre a *La donna del lago* di Rossini (1819) da Scott, anche *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini (1825) da Bulwer-Lytton, *l'Elisabetta al castello di Kenilworth* sempre da Scott, dello stesso Donizetti (1829), *Il giuramento* (1837) da Hugo e *Il bravo* (1839) da Fenimore Cooper di Saverio Mercadante, per non dire delle varie non felicissime melodrammatizzazioni, in epoca tardiva, dei *Promessi sposi* di Petrella e di Ponchielli.

3.3 - Il filone shakespeariano

Il forte richiamo rivolto da Madame de Staël agli artisti italiani a suscitare attorno a Shakespeare sentimenti anche collettivi di eccitazione intellettuale e di "risveglio" poetico, da trasmettere al pubblico, serve anche da riferimento per la definizione della più "romantica" delle tipologie del repertorio operistico: quella appunto in cui si lanciano e si sostengono alcuni titoli shakespeariani. Di tali titoli per un lunghissimo periodo, fino alla fine del secolo (quando Verdi insieme al suo librettista più intellettuale, Arrigo Boito, ne crea un importante e definitivo rifacimento nel 1887), il rappresentante più amato è l'*Otello* di Rossini del 1816, di cui si è detto in 2.5: il successo di quest'opera fu dovuto anche alla circolazione in Italia e all'estero di due versioni dotate di due finali d'opposta soluzione, verosimilmente tragica l'una, bizzarramente lieta la seconda.

In effetti l'*Otello* rossiniano testimonia la buona disposizione del pubblico italiano ad assistere ai drammi del poeta inglese messi in musica alla maniera italiana, con largo uso di "belcanto". Ma forse questa tendenza non è da ascrivere del tutto ai proclami "romanticisti": i drammi di Shakespeare erano già da tempo entrati nel repertorio operistico italiano. Quando fiorì l'*Otello ossia il Moro di Venezia* di Rossini, già da una ventina d'anni furoreggiava sulle scene, per esempio, un *Romeo e Giulietta* (di Nicola Zingarelli, Milano 1796) fortemente voluto da una cantante di quelle che dominano il destino della scena, Giuseppina Grassini. Una cantante di rango, che dalla sua posizione di interprete-diva (era stata notoriamente anche nella vita un'eroina: amante di Napoleone) aveva impersonato molti ruoli vocali e scenici estremamente drammatici di eroine che

tutte muoiono male in scena (Orazia trucidata dal fratello ne *Gli Orazi e i Curiazi* di Cimarosa; Semiramide uccisa dal figlio, in diverse realizzazioni melodrammatiche della tragedia di Voltaire; e così Cleopatra suicida in più *Morti di Cleopatra*). Prima di identificarsi in Giulietta la stessa Grassini, nel 1793, aveva commissionato a Gaetano Andreozzi (nipote di Jommelli e detto, con spirito ancora settecentesco, Jommellino) un *Amleto* avente al centro del dramma più che la figura del pallido principe quello della madre di lui: una regina Gertrude tormentata dai rimorsi e ansiosa di ricevere una giusta e cruenta punizione finale.

Lo stesso *Otello* di Rossini era stato determinato, nella sua genesi e nella sua affermazione, dalle esigenze sceniche e vocali di una cantante tragica: il mezzosoprano acuto Isabella Colbran (peraltro moglie del grande Rossini, ma ancor più celebre come Desdemona, la protagonista del dramma). E così anche un successivo importante titolo operistico shakespeariano, *I Capuleti e i Montecchi*, scritto per Venezia nel 1830 da Vincenzo Bellini e rimasto in repertorio sempre secondo al più fortunato *Otello*, fondava la sua fortuna su esigenze interpretative di grandi attrici-cantanti. Oltre alla figura di una nuova dolce tragica Giulietta (Rosalbina Carradori Allan), soprattutto si era affermato il ruolo di un mezzosoprano tragico che alla Fenice vestiva gli abiti mascholini di un tenerissimo Romeo: Giuditta Grisi (allieva e nipote della sopracitata grande tragica Grassini). Quello dell'Opera italiana è di fatto uno Shakespeare ideale, fortemente caratterizzato dalla personalità di alcune interpreti femminili, derivato da incroci di più traduzioni, e spesso di più traduzioni di traduzioni francesi. C'è però da chiedersi, a questo punto, che cosa la cultura teatrale-musicale italiana aspirasse veramente a ricevere dal modello shakespeariano: un autentico contatto con quella sorta di nuovo e originario canone drammaturgico che in effetti Shakespeare è stato ed è per la cultura moderna occidentale, oppure altro?

3.4 - Colpi di teatro

Per quanto sia intenso, il rapporto della drammaturgia musicale italiana con il canone massimo del teatro europeo - ossia Shakespeare, di cui si è parlato in [3.3](#) - non è totale. I drammi shakespeariani messi in musica all'italiana hanno successo quando si tratta di testi che il poeta inglese ha tratto da novelle italiane (in genere la buona riuscita dei libretti è tanto maggiore quanto più la fonte ispiratrice dei drammi è essa stessa "secondaria", cioè riprende un soggetto già noto). Inoltre lo Shakespeare "che va", all'Opera, è preferibilmente quello che sviluppa una peripezia che ha per vittima designata una donna: Desdemona, Giulietta, persino Gertrude madre d'Amleto, nella drammatizzazione preferita della cantante shakespeariana romantica Giuseppina Grassini (si veda [3.3](#)).

Altri testi shakespeariani hanno minor fortuna sul palcoscenico lirico: non diventano facilmente libretti le tragedie sulla storia inglese, non vanno bene all'uso librettistico le tragedie troppo cariche di ermetismo e psicologismo (come *Amleto*, con l'eccezione della citata versione in cui protagonista è non più il principe ma sua madre), e ancor meno sono utili alla creazione lirica i testi più segnati da intenti allegorico-filosofico-esoterici come la *Tempesta*, il *Sogno di una notte di mezza estate*, il quinto atto del *Mercante di Venezia*.

A conferma di questo problematico rapporto dell'opera italiana con i più grandi drammi di Shakespeare, va ricordato che la vita artistica di Verdi - il maggior operista italiano - fu oppressa dal fallimento di tutti i suoi tentativi di musicare *Re Lear*, e che altre prove shakespeariane di Verdi furono faticosamente condotte sul filo del ripensamento e del rifacimento insoddisfatto (*Macbeth*), oppure sono il frutto di una sofisticata operazione di collage di componenti di più drammi (*Falstaff*). Il successo di queste due ultime opere non fu spontaneo, ma quasi un atto dovuto - da parte del pubblico nazionale - a un autore che, nonostante l'indiscussa e facile popolarità di cui ormai godeva, amava misurarsi con tematiche impervie, complesse, addirittura "difficili".

Questo passaggio dei testi shakespeariani attraverso le traduzioni francesi e i ritocchi delle sceneggiature aveva costituito una scuola di ricerca e formazione di quello che i francesi chiamano il *coup de théâtre*, ossia quell'atto di forza comunicativa connesso a una situazione che suscita nel pubblico reazioni sgomentate, anche opposte, e imprime all'azione bruschi cambi di marcia che si riflettono a loro volta nei cosiddetti "effetti" teatrali. Ed è interessante notare che "effetto" e "far effetto" sono le espressioni che più ricorrono nei carteggi di Verdi coi suoi collaboratori teatrali, perfino nei carteggi telegrafici scambiati con i suoi uomini che inscenano al Cairo l'*Aida*, nel 1871, ai quali il Maestro chiede ripetutamente minute descrizioni dell'"effetto" suscitato da questo o quel "colpo di teatro" che lui ha immaginato, creando, ma che non ha visto sulla pelle del pubblico (colpi di teatro che nell'*Aida* non si contano, e sono la principale causa della enorme, incomparabile popolarità della "regina" delle opere liriche italiane).

3.5 - La settimana "vetrina"

Alle sei ideali "vetrine" del repertorio operistico italiano considerate finora se ne dovrà aggiungere una settimana. Un po' impropriamente, forse, perché si tratta di una importazione francese, ma neppure tanto impropriamente, poiché l'autore del prototipo e dell'articolo di maggior successo è un italiano: proprio lo stesso Gioachino Rossini che avevamo visto allestire le altre sei vetrine (si vedano [2.4](#) e [2.5](#)). Inoltre in quel prodotto si riconosce un simbolo dell'italianità, l'insegna della "italicità risorgimentale" che in campo politico porta alla nascita della "nazione" italiana (una delle ultime a nascere in Europa, dopo la secolare spartizione in stati).

Si tratta di un genere operistico che non segue lo standard drammaturgico e vocale che caratterizza - anche negativamente, però - l'opera italiana. Bisognerà qui brevemente ricordare che fin dagli anni '50 dell'Ottocento l'opera italiana aveva cominciato a essere censurata anche in Italia, per (così si diceva) "la meschinità dei suoi argomenti": secondo uno stereotipo ormai diffuso, la grande opera italiana era ormai diventata una fabbrica di storie in cui "il tenore ama un soprano di cui un basso o un baritono è molto geloso". In effetti questo ridicolo schema era stato abbastanza complicato, in special modo da Verdi, che nell'*Ernani* aveva portato da uno a due i bassi gelosi, ma aveva anche ribaltato nel *Rigoletto* la regola che voleva il tenore vittima buona di un baritono tiranno e cattivo; Verdi aveva inoltre tentato di trasformare le eroine in martiri di un sacrificio non erotico, ma politico-patriottico (fin dal giovanile *Nabucco* e poi nell'*Attila*), o in vittime di un partito politico (*Simon Boccanegra*) o di una sadica casta nobile (nell'*Aida* i potenti Sacerdoti).

Contro la meschinità dei "triangoli" italiani la Francia vantava i solenni affreschi storici con popoli in scena ed eroi propriamente detti, affermando la nuova tradizione dei *Grand-Opéra* (che un po' discendeva dalle messe in scena di Feste rivoluzionarie di piazza, dalle superbe *tragédie lyrique* e dai sontuosi *opéras-ballet* che avevano fastosamente decorato il tempo libero delle corti di Luigi XIV, XV e XVI). Questa tradizione illustre in Francia si doveva al trionfo parigino dell'opera con cori, ovviamente in francese, in cinque atti e di soggetto genericamente nazional-libertario-confederale ispirata alla storia moderna, con la quale l'italianissimo Rossini aveva precocemente deciso di chiudere la sua carriera di operista, nel 1829: il *Guillaume Tell*. Ebbene questo trionfo rossiniano (che a Parigi aveva avuto breve durata) era rimbalzato in Italia, a nobilitare le scene liriche con un prodotto "d'altro genere": dapprima, nella traduzione di Luigi Balocchi (*Guglielmo Tell*), era diventato la colonna sonora dei moti del '31; successivamente si era imposto trionfalmente nel '48 e nel '59 e infine, al tempo dei plebisciti, in una nuova traduzione di Calisto Bassi che enfatizzava i toni della lotta di liberazione, con abbondanza di grandi effetti e di parole d'ordine risorgimentali.

UD 4 - Giuseppe Verdi

In questa unità didattica si tratteggia la figura di Giuseppe Verdi, che dominò la scena operistica ottocentesca; attraverso le sue opere si analizzano i tratti distintivi del compositore: il rinnovamento del "linguaggio" musicale, la scelta dei soggetti, che spaziano dall'ambito letterario più elitario alle produzioni popolari, l'uso delle "parole sceniche", l'analisi psicologica dei personaggi.

4.1 - Alla ricerca del carattere nazionale dell'opera

4.2 - Parole sceniche

4.3 - Le vie nuove di Giuseppe Verdi

4.4 - Una vita per cercare e non trovare Shakespeare

4.5 - Un nuovo genere di teatro delle pulsioni

4.1 - Alla ricerca del carattere nazionale dell'opera

Verdi aveva talvolta cercato di attualizzare il suo teatro, intervenendo sul processo di ricezione: insinuando tra scena e platea intensi momenti d'intesa spirituale nel clima del Risorgimento, o creando effetti allegorici allusivi a sentimenti politici emergenti nel pubblico borghese del teatro d'opera. Aveva iniziato con un'opera scritta quasi *ad hoc*, *La battaglia di Legnano* (1849), che gli era stata ispirata dalle gloriose Cinque giornate di Milano, dalla guerra d'Indipendenza e in particolare dalla Repubblica romana di Armellini, Mazzini e Saffi (nel cui breve arco di vita l'opera vide la luce al teatro Argentina).



Giuseppe Verdi

Nonostante l'appariscenza storica e tematica, in realtà - per non mancare alla legge non scritta che vuole che sia il teatro d'opera sempre un *remake*, una "traduzione" - la *Battaglia* di Verdi non era un soggetto originale quanto piuttosto un rifacimento di un vecchio libretto francese intitolato *La bataille de Toulouse*. Verdi amò quest'opera, che pure abbondava di effetti grotteschi forse irrimediabili (si veda l'eroe, Arrigo, amoroso e patriota, che viene chiuso in una stanza dal rivale e che salta dalla finestra per non disertare la battaglia, finendo per morire in scena per la ferita infertagli dal Barbarossa, baciando il Carroccio e abbracciando il commilitone rivale in amore). Ne mise in cantiere una nuova versione (che poi non realizzò), evidentemente per imprimere un taglio

diverso alle parti dei personaggi, coinvolti tutti in una peripezia insieme amorosa e patriottica, e virare dal registro dell'intimità sentimentale a quello della passione collettiva (in una versione per Parma, con un certo azzardo, la *Battaglia* era arrivata però a intitolarsi senza ambiguità *La sconfitta degli Austriaci*; in versioni successive le censure di tutti gli stati, invece, travisarono talmente l'ambientazione e il soggetto che ogni spunto patriottico del dramma andò del tutto dissolto).

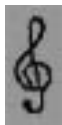
Le cose non erano andate diversamente con l'altra solenne opera risorgimentale che Verdi aveva composto e messo in scena a Parigi nel 1855, in francese, in stile francese e in cinque atti - alla francese - ma con abbondanza di allusioni patriottiche e sovversive: *Les Vêpres siciliennes*. Fu tradotta due volte per l'Italia, prima dal poeta patriota Arnaldo Fusinato (poeta risorgimentale) e poi dal più abile librettista Eugenio Caimi. In Italia *I Vespri* non ottennero i risultati del *Guglielmo Tell* di Rossini. L'opera provocò solo censure pesantissime, che provocarono rovinosi cambi di titolo (prima *Giovanna di Guzman*, poi *Batilda di Turenna*, poi *Matilda di Braganza*), ingegnosi traslochi in ambienti di varia e neutra storia europea, stravolgimenti dell'orientamento ideologico della trama, fino a un totale azzeramento dell'intenzione originaria.

Quel che riuscì a Verdi furono invece delle vampate di colore risorgimentale che andarono ad accendersi su frammenti sparsi di varie opere: frammenti espressivi che, forzatamente avulsi dal loro contesto, diventarono episodi cruciali. Si pensi all'unisono dolente del coro degli ebrei dal *Nabucco*, o a quello dei crociati dai *Lombardi alla prima crociata* (le celebri arie *Va' pensiero* e *O Signor che dal tetto natio*), diventati entrambi, grazie ad alcune azzeccate parole-chiave, inni segreti alla liberazione nazionale. Oppure si ricordi la virile intonazione dell'incitazione *Si ridesti il leon di Castiglia*, trasferito dalla dimensione propria del dramma (in cui era un coro di congiurati vassalli separatisti) a quella dell'insurrezione popolare nazionale, peraltro fondata sull'evocazione di un'immagine equivoca, l'improbabile "italianità" dell'insegna del leone di San Marco. Si ricordi ancora l'espressione irredentistica "*Avrai tu l'Universo / Resti l'Italia a me*" del generale romano Ezio in battibecco con Attila nell'opera omonima, che faceva scattare in piedi le platee al grido di *Viva l'Italia! Viva Verdi!*.

Il consenso che questi effetti (più che il soggetto politicamente impegnato) suscitarono nel pubblico fornì probabilmente a Verdi un insegnamento di carattere tecnico-drammatico: la possibilità di rendere più intenso il rapporto di ricezione attraverso forti dettagli emotivi. Da questa scoperta si sviluppò una pratica di elaborazione del dettaglio emozionante che continuò a caratterizzare a lungo l'opera italiana.

4.2 - Parole sceniche

Fu Verdi stesso a codificare la pratica di cui si è detto in 4.1 con la definizione di "parola scenica", ossia la formula per cui a determinare l'impatto decisivo dell'opera sul pubblico era la scelta di precisi momenti emotivamente culminanti condensati dal librettista e dal musicista in una, due, tre, quattro parole al massimo: "*vil razza dannata!*", "*amami Alfredo*", "*di quella pira*", "*quanto mi costi!*", "*Leon di Castiglia*", "*sento l'orma dei passi spietati*", "*O don fatale*", "*pagata io l'ho*", "*di sprezzo degno (se stesso rende chi pur nell'ira la donna offende)*" [Audio 4]. Ciò non impedì a Verdi di continuare a criticare i suoi predecessori, soprattutto il troppo fortunato Rossini, che accusava di comporre opere montando incoerentemente vocalizzi e parole isolate.



Audio 4

È probabile che la coerenza drammatica cui aspira Verdi, grande uomo di teatro, debba esistere soprattutto *in pectore* al creatore quasi come un segreto di bottega. Un segreto di bottega che nel nostro secolo il compositore Luigi Dallapiccola, grande ammiratore di Verdi, ha suggestivamente interpretato come "*uno stile formulario che permette al pubblico di afferrare immediatamente ogni situazione drammatica*". La prima cosa che Verdi sa di dover dare in pasto al pubblico è, infatti, un limitato numero di formule e parole sceniche di rilievo: parole efficaci che l'ascoltatore ingenuo può anche fraintendere, ma nelle quali comunque si avverte quel filo segreto che le lega profondamente all'essenza del dramma e al tempo stesso le mette opportunamente in risalto.

Ma non sta tutta qui la dinamica evolutiva impressa da Verdi al "genere letterario" del libretto. Verdi, volendolo fortissimamente conquistare, contesta di fatto il vecchio repertorio. Lo contesta proprio perché è vecchio, perché le sue classificazioni corrispondono ad attese letterarie ormai tramontate (esaurite fra *Ancien Régime*, giacobinismo, neoclassicismo più o meno insidiato dallo *Sturm und Drang*, protoromanticismo). Il Maestro, programmando accuratamente la "carriera" dei suoi titoli, scommette anche sul fatto che essi non sono collocabili nelle vetrine del repertorio, tende a cercare il contatto con nuovi generi romantici e soprattutto con la contaminazione dei generi e l'utilizzo simultaneo di più linguaggi, caratteristiche tipiche del Romanticismo maturo. Scommette anche sull'avventura di mettere in musica ciò che non è mai stato messo in musica: si vedrà in [4.3](#) come Verdi opera per rinnovare il repertorio attraverso il superamento del repertorio stesso, al fine di riaffermarne la "dittatura" ma in altre forme e secondo altre leggi.

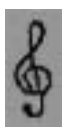
4.3 - Le vie nuove di Giuseppe Verdi

Le vie che Verdi batte per rinnovare, superare il repertorio e immettere nello stesso, rinnovato, alcuni suoi titoli, occupando possibilmente tutte le posizioni già tenute da Rossini, sono essenzialmente due. La prima è un'accorta strategia di scelta dei soggetti, ai quali chiede di essere qualitativamente pregevoli, ossia consoni al grado di evoluzione culturale e intellettuale della borghesia italiana (che si stava liberando dai ceppi della censura politica e religiosa), ma al tempo stesso adatti ad essere recepiti da ampi strati popolari. La seconda è una non meno accorta strategia di rinnovamento della lingua musicale e di sgancio dalle convenzioni consacrate dal repertorio - per lo più nel nome di Rossini -, attuata però sempre a piccoli passi.

Sulla prima via, quella della qualificazione dei soggetti e delle trame, Verdi tenta un gran numero di operazioni. Innanzitutto sperimenta soggetti di derivazione culturale elevata, che rivelano nel Maestro una vocazione all'aggiornamento intellettuale e una figura di lettore professionale plurilingue (mai riscontrato nei musicisti del passato, notoriamente incolti). Ben cinque melodrammatizzazioni da Schiller (1845: *Giovanna d'Arco*; 1847: *I masnadieri*; 1849: *Luisa Miller* da *Amore e cabala*; 1862: *La forza del destino* per il solo terzo atto; 1868: *Don Carlos*); due da Victor Hugo (l'*Hernani* delle grandi polemiche romantiche, 1844, e il pruriginoso *Le roi s'amuse* ossia *Rigoletto*, 1851); due da Lord Byron (1844, *I due Foscari*, 1848, *Il corsaro*); una da

Alexandre Dumas figlio (*La traviata*, 1853), una dal Goethe dell'*Egmont* (*Les vêpres siciliennes*, 1855).

Apparentemente incongrua, ma sollecitata dalla necessità di variare il nuovo repertorio, è la decisione di attingere a forme teatrali ad alto tasso di popolarità (trame eccessive o rocambolesche) proprie di quel genere che furoreggia a Parigi nei teatri di Boulevard (*Stiffelio*, 1850: la moglie adultera di un pastore protestante viene perdonata dal marito, dal pulpito, con un colpo di scena finale, vangelo alla mano aperto alle pagine della parabola del "chi scaglia la prima pietra" [Audio 5], dopo che il padre di lei ne ha ucciso a freddo il vanitoso amante), oppure di quel genere di teatro "d'appendice" che non minore fortuna ha in Spagna (1853 *Il trovatore*, 1857-1881 *Simon Boccanegra*, entrambe tratte da drammoni di Antonio García Gutierrez; 1862 *La forza del destino* I, II, e IV atto, tratta da un dramma ancor più ricco di colpi di scena, scene madri e simili, di Angel de Saavedra de Rivas). Non disdegna applicazioni tardive, ma inedite per l'opera, di forme letterarie del primo Romanticismo ormai scadute nelle loro sedi di origine per abuso di goticismi, ma ancora capaci - se riprese in Italia - di creare effetti di novità, come nel '46 con l'*Attila*, da Zacharias Werner, o nel '51 con l'interpretazione in chiave di leggenda lirica-saga-ballata del soggetto del *Trovatore* (1853).



Audio 5

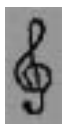
Interviene correttivamente sul genere "lacrimoso-romanzesco" delle opere di tipo semiserio, come nella *Luisa Miller* che assume i toni del dramma-romanzo "piccolo-borghese", o come nella *Traviata* in cui, evitando il carattere di critica sociale del romanzo ispiratore, la teatralità di Verdi trasporta il tema realistico nel clima di una tensione tra principi e stati d'animo opposti e inconciliati: amore e morte (che d'altra parte era previsto come vero titolo dell'opera), povertà e gran lusso, "lingua bella" e "lingua comune", depressione e pazza gioia, *privacy* e mondanità, intimità e costume.

4.4 - Una vita per cercare e non trovare Shakespeare

Così come ha preso molto sul serio il suggerimento delle fazioni romantiche musicando Schiller a tutto spiano, anche nel suo rapporto con Shakespeare Verdi sembra voler seguire le istruzioni del *Corso di letteratura drammatica* di Schlegel (un trattato che aveva accuratamente studiato) e ripulire la messa in musica dei drammi di Shakespeare da quelle sofisticazioni sentimentistiche cui si erano lasciati andare alcuni compositori del Settecento come Jommellino, Zingarelli, Bellini, Vaccaj.

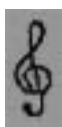
Il Maestro si applicò a lungo e con impegno per cercare di cogliere il vero spirito del drammaturgo inglese, ottenendo risultati molto diversi. Al *Macbeth* lavorò dal 1847, anno della prima fiorentina, sino al 1865 della ripresa parigina. Forse però non ottenne altro che una serie di nuovi "effetti", peraltro poco riutilizzabili linguisticamente per altre eventuali applicazioni: a) un pacchetto di effetti demoniaci e orripilanti (le streghe officianti alle caldaie [Audio 6], le apparizioni profetiche di teste mozze, di un bimbo insanguinato che blatera premonizioni infauste, di otto bambini che

secondo la profezia vendicheranno l'usurpazione per otto generazioni, dello spettro del morto grondante sangue, Banquo vittima del protagonista, un coro finale di soldati truccati da minacciosa foresta), b) un perfezionamento tragico della scena di sonnambulismo (nella *Sonnambula* di Bellini il sonnambulismo era un effetto da commedia), c) un esperimento inimitabile di duetto non d’amore ma di complicità criminale e di paura della colpa.



Audio 6

Più impegnativa fu per Verdi la stesura dell’*Otello*, dovendo lavorare gomito a gomito con un librettista indocile come Arrigo Boito, che aveva le sue idee drammatiche ultramoderne. Una laboriosa creazione che, nonostante l’esito più che positivo, si prestò a diventare - al di là delle intenzioni degli autori - un'anticipazione dello stile di canto verista che si sarebbe affermato di lì a breve. E ancor più il Maestro si impegnò in un misterioso tentativo di creare un’opera shakespeariana assoluta, appunto quel *Re Lear* di cui già s’è detto: un progetto troppo anomalo per poter essere portato effettivamente a termine; una drammaturgia troppo poco "melodrammatica" per poter essere accettata: senza intreccio amoroso, centrata su un personaggio troppo resistente alla retorica dello spettacolo lirico, come era il vecchio re derelitto del titolo, privo di voce e di aneliti espressivi, disperatamente annichilito.



Audio 7

Giuseppe Verdi coronò infine la sua carriera (all'età di ottanta anni) con un’opera, *Falstaff*, ottenuta combinando - grazie alle virtuosistiche alchimie librettistiche e poetiche di Boito - scene da *The merry Wives of Windsor* e *The History of Henry the Fourth*. Il risultato fu un capolavoro per azzardo, ovvero un capolavoro involontario. Là dove aveva voluto tentare di costruire un’opera comica, magari in grado di concorrere con la sempre intatta gioviale e meccanica allegria del *Barbiere di Siviglia*, Verdi portò a termine un capolavoro privo di qualsiasi riconoscibilità di "genere": un paradossale dramma comico tutto intrecciato di effetti ironici a doppio taglio e di caratteri burleschi venati di atroce malinconia, un'allegoria della debolezza umana e dello scacco esistenziale universale che si concludeva con un grande coro in contrappunto sul soggetto della infinità della *vanitas vanitatum* (*Tutti gabbati! Tutti gabbati*) [Audio 7]. Con questo lavoro Verdi si conquistava però sul campo il riconoscimento per essere tornato in modo quanto mai originale al repertorio, quello stesso repertorio che pure egli aveva combattuto all’ultimo sangue.

4.5 - Un nuovo genere di teatro delle pulsioni

Quel che di Verdi ha forse affascinato di più i pubblici moderni (le cui fila a tutt’oggi s’ingrossano) è un aspetto della sua drammaturgia che più di altre è presaga di coinvolgimenti culturali del pubblico. La drammaturgia di Verdi, per quanto a volte rozza o perlomeno sbrigativa, fonda sempre i suoi effetti più coinvolgenti per le platee su pitture di "analisi" psicologica di personaggi, talora

collocati su uno sfondo di vicende politiche, talora no, ma sempre lacerati da profonde contraddizioni. Sempre oppressi da inconse turbe o labilità d'ordine amoroso ma anche distintamente "sessuale". Tali casi sono offerti alla sensibilità intuitiva del pubblico in azioni e scene, ma soprattutto parole, "parole sceniche" che lasciano intravedere, nei moti espressivi, stati mentali insidiati da intollerabili "ritorni" del "rimosso inconscio" o da sdoppiamenti degli impulsi (spesso divisi in alti e bassi, oppure in impulsi latenti e impulsi manifesti).

Si sta cercando insomma di evidenziare un carattere fisso, insinuato e diffuso sotto la superficie dei drammi musicali di Verdi dalla prima opera (*Oberto conte di San Bonifacio* 1839) all'ultima (*Falstaff* 1893). Come mai era avvenuto prima nell'Opera, molti amori verdiani suscitano ad ogni passo imbarazzanti dilemmi (specie nei tanti drammi della gelosia). Rigoletto è geloso della figlia o del duca? È geloso della figlia come figlia o come oggetto del proprio desiderio incestuoso? I due uomini rivali del *Ballo in maschera* sono gelosi della donna che amano o della donna che mette a rischio il loro legame forse omosessuale? Amneris, la terribile principessa che farà morire sepolti vivi la schiava Aida e il guerriero Radamés, è gelosa dell'uno o dell'altra? Otello è geloso di Desdemona o del suo supposto amante o non addirittura di Iago? Ed ancora, nella relazione fra Germont, padre di Alfredo, e la traviata Violetta esiste un secondo oscuro legame che attrae i due personaggi? Ovvero non può trattarsi del padre, falso moralista, che separa i due amanti purificati per conservare - in nome del suo *status* di borghese maturo - lo statuto sociale dell'amore mercenario, di cui la categoria dei borghesi maturi e metropolitani tanto si serve?

Si tratta di ombre psicologiche ricercate da Verdi, oppure soltanto di pure invenzioni sorte a posteriori, alla luce delle teorie psicanalitiche? In effetti Verdi adotta in tutte le opere un doppio registro di rappresentazione: mette in scena vite giocate sul filo del dissidio, del conflitto di due mondi di appartenenza tra loro incompatibili, che generano la tragica lacerazione dello spirito dei personaggi. Il mondo degli affetti e quello della politica; la visione del mondo amorosa e quella morale; la tensione tra sensibilità e pregiudizio, tra intimità e mondanità, pulsione erotica e pulsione ascetica, espressività patetica ed espressività erotica, luce e ombra, isteria e ragione, dovere e libertà, sorriso e lacrima: questa struttura "oppositiva", nel progresso del catalogo verdiano, cresce d'importanza fino a prevalere sul soggetto, sull'opposizione di colori ambientali, o sulle opposizioni di eventi nella trama. Diventa l'essenza del dramma, una struttura totalizzante, a partire dal primo *Simon Boccanegra* (1857), che si intensifica nei capolavori più personalizzati fino a culminare nell'*Aida*. A proposito dell'*Aida* va ricordato che dal 1871 divenne decennio dopo decennio il titolo più amato da pubblici sempre più ampi, richiedendo l'invenzione straordinaria di spazi appositi per accogliere grandi masse. Proprio con quest'opera nel 1913, in occasione del centenario della nascita di Giuseppe Verdi, l'Arena romana di Verona fu per la prima volta utilizzata come teatro d'opera.

UD 5 - Mutamenti drammaturgici, musicali e formali

In questa unità didattica si analizzano i mutamenti che nel corso dell'Ottocento investono l'Opera, tanto sul piano drammaturgico e musicale quanto su quello formale: l'introduzione dei colpi di scena, l'impiego di effetti sonori fuori scena, lo scardinamento della tradizionale struttura recitativo-aria, i cambiamenti nei rapporti tra compositore e librettista, i mutamenti nella vocalità, che si discosta dall'ideale di "belcanto" per assumere nuove modalità espressive.

5.1 - Nuovi dispositivi musicali

5.2 - La "solita" forma

5.3 - Sregolatezze strategiche

5.4 - Come nasce un libretto

5.5 - L'evoluzione delle voci trasforma l'Opera

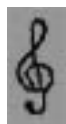
5.1 - Nuovi dispositivi musicali

Si vedrà ora in che modo gli sviluppi e gli aggiornamenti della drammaturgia abbiano delle ripercussioni sulla messa in musica dei libretti, o in che modo siano piuttosto guidati dalle esigenze del nuovo gusto musicale, che non avrebbe più tollerato la semplice alternanza di infinite serie di recitativi e arie, recitativi e arie.

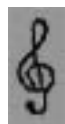
È forse la novità drammatica importata dalla Francia, quella che impone l'irregolare rovesciarsi nel corso del dramma di uno o più "colpi di scena" (di cui si è detto in 4.2), a scardinare il meccanismo dell'alternanza regolare di recitativi e arie, ossia di sezioni dedicate le une allo scorrere delle azioni, dei dialoghi o degli altri dispositivi narrativi (definite oggi dai teorici "sezioni cinetiche"), le altre, invece, a tutto ciò che azione e dialogo non è: lunghi "a parte", meditazioni liriche e "soliloqui alla mente", propositi di prossime azioni, arie di paragone ecc. (dette "sezioni statiche"). Questo meccanismo comportava per la prima sezione - quella cinetica - un trattamento musicale "di guida": buon sostegno della sillabazione, sottolineatura dei momenti cruciali di un racconto, dialogo o espressione verbale di azioni, mentre per la seconda sezione - quella statica - richiedeva qualcosa di diverso: un rallentamento o una accelerazione dei tempi di base, la pronuncia delle parole piegata ai capricci del canto espressivo (con un immancabile effetto di incomprensibilità), una evidenza estrema della chiusura del "giro armonico" - utile a produrre ritorni e una proiezione sonora rinforzata delle rime - una gestualità dei personaggi ispirata alle cosiddette "pose" (pose statuarie adatte a fotografare bene lo stato affettivo del momento).

Un tale meccanismo non poteva comprendere colpi di scena come eccitazioni umorali, reazioni a insulti, eventi che scatenano un affetto senza aspettare la solita fermata dell'azione, lo sbalzo lampeggiante di una "parola scenica". Non poteva neppure ospitare effetti importanti provenienti da fuori della scena: un grido; un rullo di tamburo (annuncio di duello o di un'esecuzione capitale o della pronuncia di un bando); uno scampanio (possibilmente, nell'opera romantica, uno scampanio

non di campane ma di "sacri bronzi"); l'approssimarsi di una fanfara [Audio 8]; una lontana preghiera; un minaccioso brusio; il canto di un uccello del malaugurio; la voce - lontana - di un personaggio da tempo uscito di scena, o ancora non arrivato; una nenia funebre; un ballo; un'orgia; un segnale convenzionale o fatale (si pensi al suono del corno, minaccia di morte imminente, nell'ultimo atto dell'*Ernani*).



Audio 8

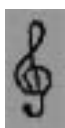


Audio 9

Questo effetto del fuoricampo che irrompe invisibile, ma sonoro, sull'andamento regolare del dramma, espande suggestivamente il campo d'azione (come il fuoricampo nel cinema). È inoltre in grado di caricarsi di funzioni drammatiche altrimenti inesprimibili: la presenza dell'occulto, l'imminenza della punizione, l'incombente della premonizione, l'inquietudine della sincronia delle passioni (come sul finire del *Trovatore* con il canto di addio alla vita del tenore che viene coperto ed esaltato dal coro funebre fuori scena e, ancora più fuori scena, dalla campana a morto; oppure il canto di lui da fuori sul canto di lei, annuncio della prossima congiunzione amorosa, nel *Follie! Follie!* [Audio 9] alla fine dell'atto primo della *Traviata*).

5.2 - La "solita" forma

A una "solita" forma che tramonta (la catena infinita dei recitativi "cinetici" e delle arie "statiche") un'altra forma sale all'orizzonte a occuparne lo spazio. "Solita forma" la definisce infatti Abramo Basevi (critico fiorentino che scrive, nel 1859, un libro di analisi sul teatro musicale di Verdi), dando subito l'etichetta di convenzione a un nuovo schema non convenzionale. Si tratta di un solido schema neo-convenzionale che Rossini aveva inventato per i suoi primi "gran duetti". Com'è fatta questa nuova "solita forma"? [Audio 10]



Audio 10

Secondo lo standard del rinnovamento proprio del teatro musicale, la novità in effetti non innova, ma tutt'al più corregge. Se l'obiettivo è quello di scandire l'azione drammatica musicale in "numeri", ciascuno riconducibile a un'unità di "scena" (una scena vera e propria adeguata all'intrusione, necessaria, degli indispensabili colpi di scena), il congegno è presto trovato. L'unità sarà dunque una scena: una scena composta di più strutture (tre o quattro) caratteristiche, la cui dimensione varierà a seconda delle esigenze; ma (secondo la legge non scritta per cui ogni innovazione va sviluppata senza sfoggio delle novità, quasi in punta di piedi) sarà una scena comunque scandita da un'alternanza di sezioni cinetiche e sezioni statiche, proprio come si faceva prima. Inizialmente, con Rossini, lo schema riguarda il "gran duetto" centrale di un atto, ossia un duetto molto animato contenente azioni progressive del dramma, in cui scorrono insieme significativi momenti narrativi e momenti lirici di "posa espressiva".

Nel "gran duetto" il punto di partenza è una scena nettamente recitativa (anche accompagnata, ancora, dal continuo: un fortepiano e un violoncello, secondo una procedura ancora largamente in uso). Ad essa segue in prima posizione (1) un *Tempo d'attacco*, ossia un'azione molto coperta dalla musica, che dà luogo a una sezione lirica, (2) il cosiddetto *Cantabile*, come prima reazione espressiva all'evento insorto, cui segue ancora (3) un cosiddetto *Tempo di mezzo* che rappresenta una sezione di ulteriore incremento dell'azione, con possibilità di interventi anche sorprendenti di personaggi o cori o musiche o sonorità fuori scena, sino a terminare con una cosiddetta "Cabaletta" (4). La cabaletta è un canto solistico, molto simmetrico nella forma ma anche straordinariamente espressivo: molto ritmato, estremamente delineato nella metrica, prosodicamente eccitato, accompagnato sempre dalla *verve* di un'orchestra che sta molto al gioco, stuzzicando o sollecitando la breve accensione lirica del personaggio o dei personaggi (dato che questa nuova "solita forma" ama svilupparsi nei duetti).

Questo schema originale è talmente funzionale che vale tanto per l'opera seria quanto per la commedia e per l'opera buffa; esso fa anche da riferimento per lo spettatore, sia per quel che riguarda le sue attese (mai tradite), sia per quel che riguarda le sorprese (non meno apprezzate), in quanto è sì uno schema, un qualcosa di "solito", ma è anche tutt'altro che rigido. Tutto si gioca, infatti, sul valore della sua elasticità.

5.3 - Sregolatezze strategiche

Quel che non si trova più, mai più, in un'opera italiana stilisticamente evoluta è una sezione veramente "statica", per esempio un'autentica aria col "da capo". Una di quelle belle arie nelle quali accadeva, quasi sempre, che il personaggio, rimasto solo in scena per un po', a un certo punto del dramma dichiarasse di pensare una cosa o provare un sentimento (sezione A), tentasse di pensarne o sentirne uno contrario o perlomeno una vagamente diverso o più complesso (sezione B), ritornasse quindi (sezione A da capo) all'idea prima, più semplice, al primo sentimento, per ritrovarsi pari pari allo stesso punto del dramma dal quale s'era staccato, onde poi continuare a muoversi secondo la trama nella scena recitativa seguente. Per farsi un'idea rapida del potenziale di staticità d'un'aria col da capo può bastare scorrere il testo di un'aria (di Cesare) dal terzo atto del *Catone in Utica* di Metastasio:

A

Quell'amor che poco accende

Alimenta un cor gentile,

Come l'erba al primo aprile,

come i fiori al primo albor.

B

Se tiranno poi si rende
la ragion ne sente oltraggio,
come l'erba al caldo raggio,
come al gelo esposto il fior.

A

Quell'amor che poco accende
ecc.

A queste sezioni estremamente statiche, ritornellate, tripartite ecc. subentrano agili forme in un tempo unico oppure in due tempi secchi senza ripetizioni, che sono in grado, pertanto, di "lanciare" bene l'azione da una qualsiasi posizione: dal "Cantabile" verso un mosso "Tempo di mezzo", dalla "Cabaletta" verso la "Scena" (o scena e aria, o duetto o finale che sia) successiva. Questa "elasticità" moderna (di cui si è detto in [5.2](#)) conferma che la nuova strategia di costruzione di un atto può ricevere però un po' di tutto: può accogliere le "solite forme" ma tollera anche eccezioni molto libere dall'impianto convenzionale. Spiccano in questo senso, quando si fanno ben notare, degli isolati "numeri" (nel solito senso di sezioni poetico-musicali autonome) intervallati alle scene integre: numeri di varia forma e funzione, come le vere e proprie "canzoni" cantate da un personaggio che nella vicenda narrata canta realmente, come le arie senza "da capo" chiamate romanze, ballate, serenate, cori passeggeri. Alcune vengono corrette da una simmetria affidata alla disposizione delle armonie, che seguono spesso una successione regolare e prevedibile di modulazioni d'impianto fra un tempo e quello successivo. Da Rossini in avanti si confermano alcune abitudini di rado abbandonate, per esempio quella che vuole che il Largo concertato dei "finali" - un tempo attesissimo e degustato con piacere da tutti i pubblici - sia scritto in una tonalità dotata di molti bemolli in chiave, almeno quattro.

Innumerevoli e godibili sono anche alcune caratterizzazioni di stile create attraverso il trattamento anomalo della forma convenzionale, ossia quelle sregolatezze per le quali tutti si aspettano che il tal autore tenga molto lunghi i "Tempi di mezzo", oppure che il talaltro maestro, in ogni "Scena e aria" tratti come romanze tutti i "Cantabili", oppure che il tale autore ancora facilmente si scordi di scrivere un "Cantabile", ne tolga dal libretto il testo poetico ben rimato e metta di fila il "Tempo d'attacco" e un brevissimo "Tempo di mezzo" per rendere più bruciante e inesorabile la "Cabaletta", oppure che quel talaltro autore (nel caso spesso Verdi) nei "Finali" in "solita forma" elimini la "Stretta" e tronchi con eccellente effetto drammatico il "Tempo di mezzo" con una formidabile cadenza conclusiva che elude uno dei momenti topici più attesi dei finali, specialmente in quelli di Rossini: appunto quella roboante e tumultuosa "Stretta" che scarica il grande accumulo di surrealistici stupori, di eloqui deliranti di più personaggi basati su parole ripetute centinaia di volte sullo stesso identico modulo ritmico legato ad altri moduli ritmici ribattuti dai compagni di scena, che compositori, maestri, cantanti e critici chiamano "Largo concertato".

In conclusione si può dire che nell'opera romantica italiana più matura vige un utilizzo strategico di alcune standardizzazioni formali, anche al fine di suggestionare l'attenzione del pubblico e di rinvigorire le drammaturgie sempre ispirate alla solita forma teatrale delle "peripezie dei soprani amate da tenori che ingelosiscono baritoni". È la strategia inventiva dei maggiori compositori che si indirizzano a manipolare, a sovvertire a colpi di cabalette insolitamente lente e patetiche o pensose, collassi o prolassi dei tempi di mezzo, finali senza stretta (e altre simili delizie).

5.4 - Come nasce un libretto

La pratica descritta in [5.3](#) (la trasformazione di forme standardizzate che, dalla "solita forma" del "gran duetto" rossiniano, porta alla definizione delle strutture della "Scena e aria" e dei "Finali concertati", strutture che costituiscono gran parte della sostanza di un'opera romantica) ha come corrispondente uno dei fenomeni più interessanti della storia dell'opera dell'Ottocento: lo stringersi dei rapporti fra l'operista e il suo librettista. Il librettista è infatti chiamato a inventare i testi drammatici in funzione degli effetti che il musicista si propone di ottenere nel gioco delle varietà formali di cui ha cominciato a poter disporre liberamente, con ottimi risultati.



Pietro Metastasio

Nel Settecento il librettista e il musicista potevano non conoscersi affatto, potevano non lavorare mai insieme. Caso limite in tal senso è Metastasio, quel principe della librettistica che, se avesse dovuto conoscere tutti i maestri che hanno messo in musica i suoi libretti (calcolando una media di 70-80 compositori per ciascuno dei 27 drammi, senza contare le serenate e gli oratorii), poco altro avrebbe potuto fare nella sua vita che far conoscenza di maestri di cappella.

I librettisti dell'Ottocento italiano, invece, devono mettersi agli ordini del compositore e comporre versi secondo i suoi intenti musicali (questo favorirà la nascita di una nuova figura di compositore che, sul modello di Richard Wagner, scriverà da solo i propri libretti: Boito, Dallapiccola, Malipiero). In particolare Verdi coinvolge il suo poeta-librettista di turno (Cammarano, Piave, Somma, Boito) in una vicenda creativa fatta di infiniti ritocchi e tentativi, alla ricerca di effetti scenici imprevedibili (si pensi all'impensabile irruzione da fuoriscena della romanza di Manrico sul tempo di mezzo della scena del Conte di Luna, che toglie letteralmente la cabaletta dalla bocca del baritono - geloso della soprano - con un effetto mozzafiato: questo genera, a sua volta, una Stretta furiosa del Conte di Luna, che ricaccia l'intervento intruso del tenore rivale in una posizione di coda del Tempo di mezzo).

La stesura di un libretto richiede dunque una procedura preordinata e un lavoro congiunto del librettista e del compositore. La prima fase è quella della scelta e discussione del soggetto: in genere una trama prestata da un dramma preesistente, o da un romanzo/novella, o da un'altra opera, ossia un altro libretto che si vuole rimodernare. Il soggetto viene sottoposto a un progetto di svolgimento che viene di volta in volta definito, con espressioni metaforiche, "ossatura", "selva" (nel senso di intrico ramificato), "scheletro" (delle situazioni drammatiche), "tela" (nel senso di superficie di una pittura o di tessuto), "orditura", "tessitura", o, con termini più tecnici, "programma", "piano dei pezzi", "traccia", "schizzo", "sceneggiatura/sceneggiamento", "abbozzo". In una fase successiva, sempre concordata, i pezzi vengono "numerati" e attribuiti ai personaggi, spesso tenendo conto delle "convenienze", ossia delle inclinazioni vocali e drammatiche dei cantanti-attori scritturati per la "prima". Viene poi precisata la "posizione" di tali pezzi, ossia il rilievo che essi assumeranno nello sviluppo dell'azione. In questa fase, in particolare da Verdi, vengono scelte le parole o i versi-chiave, che eserciteranno il maggior richiamo sull'interesse dello spettatore. A questo punto poeta e musicista stendono assieme una versione in prosa del dramma, con bozze di sezioni in metro poetico che fungeranno da nuclei ispiratori per l'intera verseggiatura. Il librettista viene quindi lasciato libero di scrivere il libretto che il musicista poi, nella fase della composizione, modificherà o chiederà di modificare in più punti (nel caso dei libretti di Verdi, in moltissimi punti).

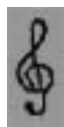
5.5 - L'evoluzione delle voci trasforma l'Opera

I librettisti e i musicisti dell'Ottocento hanno certamente un ruolo cruciale nell'azione di modernizzazione dell'Opera; tuttavia la più significativa trasformazione del genere Opera lirica avviene soprattutto nell'ambito della "vocalità". Si tratta di una trasformazione che comporta conseguenze decisive sui piani della drammaturgia, del gusto e del successo.

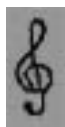
Al tempo del grande successo di Rossini la grande stagione dei "castrati" è di fatto terminata, ma la perdita della centralità drammatica del registro vocale maschile acuto (soprano e contralto) ha lasciato un grande vuoto e una grande nostalgia. Rossini ingegnosamente recupera le tinte sentimentali che avevano caratterizzato la voce dei castrati (grazia e nobiltà nell'espressione patetica, agilità e spontaneità di emissione) affidandole a ruoli di contralto femmina spesso travestiti in abiti maschili, anche eroici. Un contralto sessualmente ambiguo ma non asessuato, il cui gioco giunge al virtuosismo, ingegnosissimo, del duetto delle voci uguali di madre e figlio/amante, ossia Semiramide e Arsace, entrambi contralti, nella fortunatissima *Semiramide* rossiniana.

La progressiva acutizzazione, poi, del contralto al registro di un mezzosoprano capace di colorature in zone molto acute, che viene portata alla ribalta dalle interpretazioni epocali di Giuditta Pasta e di Maria Felicia Malibràn, genera lo stereotipo romantico del soprano: un'eroina che gioca la sua parte su più registri, chiari e scuri, con ovvi risultati brillanti nell'impreziosimento dei "chiaroscuri" [Audio 11, Audio 12, Audio 13]. La totale trasformazione del tenore (una volta caduto il ruolo eroico del soprano castrato) dallo stereotipo settecentesco di vecchio, padre, re, o altro personaggio di "portamento", a voce tipo caratterizzata dalla capacità di salti e agganci di note sovracute corrispondenti ai momenti culminanti della passionalità, genera la drammaturgia - fortunatissima - dei nuovi eroi maschi, infelici, fatalmente dolenti, vittime designate. A questa drammaturgia si affianca quella che acquisisce le parti dei soprani leggeri, passati dal genere buffo al genere serio o tragico: la leggerezza della loro tessitura vocale rende ancor più patetica una trama che sempre più

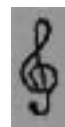
spesso ruota attorno alla vicenda del sacrificio di una creatura femmina, fragile, vulnerabile e vulnerata, uccisa, assassinata, lasciata morire, impazzita per l'affanno fatale di una storia d'amore senza uscita.



Audio 11



Audio 12



Audio 13

Altrettanto si evolve, rispetto al ruolo vocale del vero basso (quello di basso acuto), il baritono, cui vengono attribuiti ruoli malaugurati, necessariamente antagonisti, di personalità inflessibili, di traditori, di rivali amorosi potenti ed energici, di malvagi assoluti, oppure ruoli paterni (in situazioni di contrasti e insorti all'interno di famiglie patriarcamente dominate da un padre baritono). Tale figura è però anche suscettibile di essere interpretata - cosa che ben riesce a Verdi - come una figura non esente da esitazioni, ripensamenti, insofferente alla propria innata o necessaria posizione di autorità costretta ad agire in modo disumano, che ben si presta a effetti di espressività contrastata, rotta, contraddittoria.

Su questo complessivo quadro in cui le voci si evolvono in rapporto all'evoluzione della drammaturgia, e la stessa drammaturgia si evolve in rapporto all'evoluzione delle voci, si delinea un uso inedito della vocalità, che esce dalla dimensione del tradizionale "belcanto" italiano (ossia un canto proverbialmente brillante ed equilibrato, di emissione purissima). Il canto si svincola dal belcanto per assumere altre caratteristiche di espressione e di emissione, tutt'altro che "belle": urti, affanni, alterazioni del respiro, impurità in funzione di figure retoriche dell'eloquio eccitato (come - nei tenori - la rappresentazione di aneliti ideali o passionali, o come - nei baritoni - la rappresentazione di feroci antagonismi, pesanti rimproveri, cupe maledizioni). A questo si aggiunga che, a seguito dell'influenza dello stile orchestrale tedesco o francese (leggi soprattutto Wagner), l'accompagnamento orchestrale diviene nel tempo sempre più ricco, colorato, presente, dinamico, sinfonico; di pari passo tutti i registri vocali maturano una stilizzazione che li porta addirittura a competere con la forza e la rumorosità dell'orchestra. Si rende allora ben visibile il processo evolutivo del canto, che al fascino del "bello" privilegia gradualmente il pregio del "vero" (assecondando peraltro un precetto che sempre proviene dall'ispirazione del "solito" Verdi).

UD 6 - Dopo Verdi: da Puccini al Verismo

In questa unità didattica si delinea il panorama operistico italiano dopo Verdi: si analizza l'opera di Puccini individuando le ragioni del suo successo in una attenta scelta dei soggetti; si delinea lo sviluppo e i tratti essenziali dell'opera "verista", il cui esempio più riuscito è la *Cavalleria rusticana* di Mascagni.

6.1 - Un'"opera d'arte totale" all'italiana

6.2 - Opera e letteratura: le occasioni perdute

6.3 - La poetica della ricerca del "successo garantito"

6.4 - L'Opera lirica si adatta al Verismo ovvero il Verismo si adatta all'Opera

6.5 - Fine di un'evoluzione e inizio di un'altra

6.1 - Un'"opera d'arte totale" all'italiana

Si è finora visto come sia stato Giuseppe Verdi a guidare l'operazione di rinnovamento dell'Opera, un rinnovamento più insinuato nei fatti che non dichiarato. Compositore estremamente sofisticato e grande innovatore del linguaggio musicale, Verdi si serve di un effetto di apparente facilità della sua musica per garantire alle sue creazioni quella complessità che consente poi loro di affermarsi come delle autentiche "novità" in un repertorio che, generalmente chiuso su titoli insuperabili, si apre talvolta a nuove acquisizioni, purché non traumatiche.

Per Verdi (ma sarà così anche per Puccini) il problema maggiore, nel creare un nuovo "titolo", è introdurre innovazioni, anche dirompenti, sul proprio stesso modello, facendo in modo che il pubblico altro non individui nelle nuove opere che l'efficacia delle narrazioni e la solidità delle posizioni psicologiche dei singoli personaggi (innocentemente credendo che nulla di particolarmente nuovo stia accadendo). Questi maestri, innovatori ma anche autori di successo, devono garantirsi il segreto del travaglio compositivo e devono garantire all'ascolto una musica che risulti facile, comunque essa sia stata concepita ed elaborata. La procedura per ottenere tutto ciò è qualcosa di simile al trucco del prestidigitatore: indurre nello spettatore una "distrazione", facendo in modo che ogni momento impegnativo della ricerca musicale sia assorbito da un'evidenza ininterrotta del racconto, della storia, della trama. Tutta la musica infatti deve incorporarsi in parole e quindi, attraverso la teatralità della pronuncia della parola (ancora la "parola scenica"!), fare da base per la creazione di un gesto teatrale che individua, a sua volta, una posizione del personaggio all'interno di un intrigo degno di interesse che si dipana dosando momenti di prevedibilità e momenti di sorpresa.

La musica distilla e rende comprensibili allo spettatore emozioni, impressioni, commozioni (l'essenza insomma della trama) che di per sé sarebbero risultate ermetiche. E di queste essenziali emozioni, impressioni, commozioni, evidenzia le traiettorie temporali fatte di crescendo, diminuendo, rallentamenti, concitazioni, vaghi ricordi di altri effetti musicali noti (danze, marce,

barcarole, ninne-nanne, brindisi ecc.). Così il gioco è fatto. Ma per farlo bene è stato necessario un perfetto lavoro di manipolazione del racconto e di tutte le componenti del testo. La fortuna di un'opera è infatti predeterminata dalla scelta del materiale letterario, ma anche dal giusto trattamento di quel materiale letterario: esso infatti può essere tradotto fedelmente in azione scenica oppure infedelissimamente manipolato.

In Germania Wagner aveva predicato al mondo una teoria detta dell'"Opera d'arte totale". Il nuovo genere di spettacolo inventato da Richard Wagner si proponeva di "catturare" il pubblico attraverso la percezione dell'opera d'arte compiuta, che tale era se riusciva a esprimere una fusione inestricabile di canto-poesia-danza-azione. La tendenza italiana è invece indirizzata diversamente. Tra canto, parola, strumentazione, relazioni interpersonali dei protagonisti e dei comprimari (le figure di sfondo), disposizioni sceniche, la "fusione" che viene ricercata è quella di una compresenza di livelli. Ossia la concomitanza, l'alternanza, la fusione di caratteri sensibilmente riferibili a diversi livelli culturali: livelli "alti" (espressività e stile nobile, colto e in bella lingua: retaggi dell'*ancien régime*); livelli "medi" (espressioni e stili appropriati ai desideri, alle frustrazioni, ai sentimentalismi propri dei ceti borghesi nazionali e cittadini, mediamente evoluti: impiegati, commercianti, padroncini, e relative famiglie); livelli "bassi" (espressioni e stili "realistici" ricalcati su stereotipi di vita plebea, primitiva, rurale, anche operaia o malavitosa). Lo sbocco più significativo di questa particolare "opera d'arte totale italiana" sarà la cosiddetta "Opera verista".

6.2 - Opera e letteratura: le occasioni perdute

Se in precedenza i compositori si erano affidati di buon grado alle scelte dei librettisti (significative sono le eccellenti collaborazioni fra Rossini, Bellini, Donizetti e i migliori poeti di teatro loro assegnati dagli impresari: i prolifici Gaetano Rossi, Jacopo Ferretti, Felice Romani), i musicisti della nuova scuola - che dalla metà dell'Ottocento diventano i veri "autori" delle opere - prendono coscienza del fatto che la scelta letteraria ha valore decisivo per la riuscita di un'opera, più ancora che l'intesa creativa tra compositore e librettista.

Il soggetto, desunto per lo più da un testo letterario e possibilmente tradotto dalle lingue dominanti della letteratura di *fiction* (francese, inglese, in sottordine tedesca), viene valutato in base ai suoi potenziali di resa melodrammatica, non sempre facili da prevedere e controllare. Nel Settecento il "fiasco" (ossia l'insuccesso, la "caduta" di un'opera) praticamente non esisteva affatto, poiché un melodramma rimaneva in scena per la breve durata dell'occasione o della stagione per la quale era stato creato; per contro, nel primo Ottocento il "fiasco" era invece più frequente: spesso un'opera risultava perdente nel confronto insostenibile con un'opera-modello del repertorio, o per colpa di una scrittura troppo affrettata. Via via che ci si inoltra verso la fine del secolo e fino al pieno Novecento il "fiasco" diviene un evento usuale: di fatto la riuscita di un'opera è sempre un'incognita.

L'Opera mantiene fissi dei propositi "divulgativi" molto nobili e tende a non cedere al richiamo dei romanzi d'appendice, o dei "gialli", o delle novelle rosa, o dei romanzi d'avventura: ci tiene, infatti, alla sua dignità di arte maggiore, e ci tiene anche a dimostrare che nella "officina" dell'Opera, ove tutti sono intellettualmente aggiornati, si legge molta buona letteratura, e si cerca sempre il

"meglio". Ma se si prendono in esame i numerosi casi di libretti desunti (secondo la regola) da fonti letterarie di un certo spessore culturale, solo di rado i risultati sono culturalmente all'altezza delle aspettative.

È opportuno ricordare alcune opere che riscossero una discreta popolarità, anche se non certo per il pregio della novità letteraria (come *L'Arlesiana* di Cilea da Daudet nel 1897, o la *Cavalleria rusticana* di Mascagni da Verga nel 1890), o altre, la cui effimera fortuna fu dovuta - più che alla riuscita dell'opera stessa - al consolidato prestigio dei compositori, alcuni dei quali, considerandosi a torto o a ragione anche validi letterati, effettuarono *collages* letterari (Peragallo per *La collina* dal celebre *Spoon River* di Lee Masters nel 1947; Casella per *La favola d'Orfeo* da Poliziano nel 1934; Dallapiccola per *Volo di notte* da Saint-Exupéry nel 1940 e per *Ulisse* da Dante-Joyce, Kavafis, Hölderlin, Mann ed Eschilo nel 1968; Petrassi per *Il cordovano* da Cervantes rivisto da Montale; Malipiero per *Mondi celesti e infernali* da Euripide, Domenico Cavalca e Shakespeare nel 1950 o per *I capricci di Callot* da E.T.A. Hoffmann; Rota per *La notte di un nevrastenico* da Bacchelli).

Fatti salvi i rari casi appena citati, ci si trova di fronte a una lunga serie di insuccessi: occasioni mancate di incontri dell'Opera con capolavori della letteratura mondiale. Occasioni mancate, anche se fortemente sorrette dalla volontà di far entrare nel repertorio melodrammatico altri gloriosi *best-seller*. Solo pochi esempi eloquentemente muti o istantaneamente dimenticati: da Tolstoj *Anna Karenina* di Robbiani (1924), da Becker-Stowe *La capanna dello zio Tom* di Ferrari-Trecate (1953), da Flaubert *Madama Bovary* di Pannain (1955); da Wilde *Il ritratto di Dorian Gray* di Irma Ravinale (1975) ecc. Tentativi tanto nobili, tanto diversi, quanto non azzeccati.

6.3 - La poetica della ricerca del "successo garantito"

La causa di tali e così numerose "sfortune" potrebbe essere la testarda volontà di molti melodrammaturghi italiani di imitare Verdi, che era noto per la sua continua ricerca di rarità letterarie (specialmente estere) che poi si ingegnava a trasformare in drammi musicali. Della lezione di Verdi i suoi epigoni (con una importante eccezione che vedremo subito) non avevano appreso un tratto essenziale: la capacità di ponderare a lungo l'idea, e di esercitare un'attenta autocritica che a volte lo induceva a desistere prudentemente dall'impresa. Anche in questo Verdi era stato maestro: aveva fatto anche l'impossibile per trarre libretti da *Re Lear* di Shakespeare e dall'*Assedio di Firenze* di Francesco Guerrazzi, ma aveva saputo anche esemplarmente trattenersi, e non scrivere quelle opere.

L'eccezione cui si alludeva è Giacomo Puccini. Dal successo, nel 1893, della *Manon Lescaut* (doppiamente derivata dal romanzo settecentesco dell'Abate Prévost, ancora molto amato dalle lettrici, e dalla fortunata opera francese *Manon* di Jules Massenet), Puccini sembra non perdere un colpo. Nel 1896, diretta da Toscanini, inizia la sua trionfale ascesa *La bohème*: un dramma romanzesco d'ambientazione contemporanea (da un romanzo del francese H. Murger) che, con la sua bella poeticizzazione sentimentale del "quotidiano", molto incoraggia le identificazioni di massa del pubblico femminile.



Giacomo Puccini

Il 14 gennaio 1900 entra nel repertorio con assoluta autorevolezza la *Tosca*, trasformazione melodrammatica di un dramma amoroso-politico d'ambientazione storica, sì, ma limitata al passato prossimo - la Roma occupata dai napoleonici - scritto da Victorien Sardou. Nel 1904, dopo alcune cadute, rimediate a furia di robusti e produttivi aggiustamenti, inizia la sua splendida carriera *Madama Butterfly*, la trasformazione in opera di un dramma americano di David Belasco: un soggetto esotico-contemporaneo di gran portata patetica. Il 10 dicembre 1910 parte da New York la carriera fortunata della *Fanciulla del West*, una commedia *western* che tanto somiglia a un film, tratta da un dramma americano (*The Girl of the Golden West*) del già sperimentato Belasco.

Seguiranno nel 1917 una commedia patetica derivata da uno strano repertorio teatrale austriaco di imitazioni di teatro parigino, *La rondine* (da Willner e Reichert), e nel 1918 un "trittico" di atti unici a carattere di *noir* che fondono una vasta gamma di scabrosità (realistiche, sociali, favolose, intensamente "letterarie") in tre crogioli d'ambientazione estremamente dissimili, ma in certo qual modo accomunati dal racconto di un "fatto vero". Il primo titolo, *Il tabarro*, è infatti una storiaccia di tradimenti nei bassifondi parigini (derivata da una fonte grandguignolesca di Didier Gold); il secondo, *Suor Angelica*, è un'imitazione della rivisitazione dei *miracles* medievali già operata da Massenet e Maeterlinck, immersa in una dimensione conventuale di personaggi femminili; il terzo, *Gianni Schicchi*, è un'audace drammatizzazione che trae spunto da un breve episodio dantesco (dal XXX canto dell'*Inferno*, 22-48) in cui si rappresenta la pena dei "falsatori di persona": tratta di quel Gianni Schicchi che assume le sembianze di un uomo defunto per modificarne il testamento a proprio vantaggio.

La *Turandot*, rimasta "incompiuta" (Puccini morì prima di terminarla) e rappresentata postuma nel 1926, fu l'ultimo nuovo esemplare di opera italiana ad entrare nel repertorio maggiore. Si tratta di una laboriosissima trasposizione melodrammatica di una delle più enigmatiche fiabe teatrali di Carlo Gozzi, appunto la celeberrima *Turandot*.

Ebbene, a fronte di una tale quantità di successi consecutivi, apparentemente garantiti, tra un successo e l'altro si può ricordare una serie di creazioni autodistrutte. Puccini si sottomette (e grazie a questo vince) a un enorme lavoro di cernita, valutazione, scelta, analisi, scarto, di opere possibili ma, appunto, non abbastanza garantite. Di soggetti seducenti ma pericolosi. Di drammaturgie troppo sperimentali o troppo banali. Di ipotetici effetti, magari belli, ma forse imprevedibili. Il genio di Puccini si esplica, oltre che nella capacità di realizzazione di progetti teatrali, anche nell'applicazione di giudizi autocritici e di operazioni severamente auto-correttive.

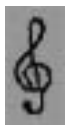
A titolo indicativo si possono segnalare le centinaia di lettere che testimoniano come fra *Manon Lescaut* e *La bohème* cada il progetto di mettere in musica *La lupa* di Verga ("troppi caratteri antipatici senza una figura luminosa"). O come fra *Bohème* e *Tosca* cadano i progetti di fare una *Afrodite* da Pierre Louÿs ("buon tema ma c'è il colore che ci allontana") o una *Torre di Nesle* ("troppi giovani membruti, troppe botole, orgie"). Come fra *Tosca* e *Madama Butterfly* cadano i progetti di musicare il *Tartarino di Tarascona* da Daudet ("come fare a rendere Tartarino meno unipersoneggiante, e poi ci sono le Alpi, il ghiaccio in scena è sempre brutto e malfatto"), una *Locandiera* ("monotona"), una *Notre Dame de Paris* ("soggetto iettato"), un *Cuore rivelatore* da Poe ("sanguinario, ma c'è poco"), un *Romeo e Giulietta* ("sarò un asino ma l'ho letto e riletto e non mi prende"). E così via, con straordinario controllo sulla qualità e sulle possibilità di efficacia dei materiali disponibili (Gorkij, Turgenev, Tolstoj, Zola, D'Annunzio, Hugo, Wilde).

6.4 - L’Opera lirica si adatta al Verismo ovvero il Verismo si adatta all’Opera

Nonostante l’ottimo risultato di un prototipo geniale, qual era stata nel 1890 la *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni, non si affermò il tentativo di fare un teatro musicale basato su romanzi d’appendice o su presunti fatti di cronaca - possibilmente nera - esplicitamente realisti e di colore locale "basso". Il progetto culturale non ebbe successo, nonostante i moltissimi tentativi di imporre al gusto del pubblico una sorta di "opera dei bassifondi". Si provò a mettere in scena opere con protagonisti camorristi come *A basso porto* di Checchi del 1894, o basate su trame centrate su tragedie di tradimenti amorosi o su altre peripezie a sfondo sessuale, a volte con complicazioni d’ordine religioso, o comunque con chiese e parrocchie sullo fondo di paese, e con un finale d’obbligo dominato dal coltello. Di ambientazioni calabresi in *Mariadda* di Bucceri del 1895, istriane in *Nozze istriane* di Smareglia nel 1895, sarde in *Tristi nozze* di Dallanoce nel 1893, abruzzesi in *Treccie nere* di Gianferrari nel 1893, venete in *Cieco* di Candiolo, ciociare in *La Tilda* di Cilea nel 1892, napoletane con tanto di casa di tolleranza in *Mala Vita* di Giordano nel 1892, genericamente alpine in *Sull’Alpi* di Concina nel 1892, siciliane in *Malapasqua* - stesso soggetto della *Cavalleria*, in anticipo - di Gastaldon nel 1890, ombre ne *La vampa* di Ravelli nel 1919, lucane in *Lucania* di Fonte nel 1921, lombarde sul confine svizzero in *Tradita!* di Cusinati nel 1892, liguri ne *La sagra di Valaperta* di Brunetto 1895, toscane in *Celeste* di Orsini nel 1901, piemontesi in *Amica* di Mascagni nel 1916 ecc.

Questo tentativo - apparentemente fallito - di introdurre nel repertorio melodrammatico un teatro verista, produce però un fenomeno secondario interessante. Di tale teatralità, per quanto respinta a furia di regolari "fiaschi", vengono recepiti come pregevoli alcuni gesti scenici (che prefigurano l’affermarsi di un’arte recitativa dei cantanti molto più prosastica) e anche una nuova vocalità. Una vocalità esagerata, convulsa, parlata, gridata (secondo l’insegnamento di Verga di rappresentare "fatti nudi e schietti"). Vengono accolti tra le convenzioni dell’opera elementi linguistici pretestuosamente realistici, ma prevalentemente applicati al canto. Un canto che non viene più apprezzato in quanto "bello" all’italiana, ma è amato in quanto più "vero" all’italiana. Le voci saranno sensibilmente tese verso apici melodici (gli "acuti"), fra perorazioni e bestemmie. Il canto sarà sillabato con effetti di martellamento, di singulto e grida nei registri alti, laddove la voce che "forza" il proprio registro rischia di "rompersi". Inoltre, sulla scorta dell’impulso veristico, divengono convenzionali l’uso e anche l’abuso, necessari a "far colore", di musiche caratteristiche

(in scena e fuori), di musiche di festa, di sagra, inni, cantici, brindisi, ballabili (allo scopo, anche "stonate" ad arte): per esempio la *Cavalleria rusticana* si apre con un canto in dialetto [Audio 14].



Audio 14

Tali nuove convenzioni, quando applicate a soggetti non bassi, non plebei o cronachistici ma, anzi, possibilmente "storici", non eccessivamente distanti da quelli propri delle opere "teste di serie del repertorio", contribuiscono a un rimodernamento dello stile e del gusto. Grazie a questo rimodernamento, che sottolinea le tensioni fra sublimità del soggetto e gesti espressivi rudemente "umani" e prosastici, si apre la prospettiva di un ampliamento del repertorio dell'Opera. Proprio in questo genere secondario acquistano popolarità e diffusione alcune nuove opere, che risultano eccitanti grazie alle tensioni interne della loro doppia natura: sublime e vera. Opere che trattano con inflessioni linguistiche attuali soggetti sia storicamente distanti, sia marcati da un'aura di romanzo colto. È proprio grazie a questo particolare fenomeno che opere come l'*Andrea Chénier* e la *Fedora* di Giordano, l'*Adriana Lecouvreur* di Cilea, l'*Iris* di Mascagni (oltre a tutti i lavori pucciniani) godranno a lungo di una grande popolarità.

6.5 - Fine di un'evoluzione e inizio di un'altra

Dopo l'accesso al repertorio lirico ufficiale di pochi esemplari appartenenti alla corrente realista-verista, le porte del repertorio si chiudono definitivamente. Chiude le porte con un intervento emblematico Arturo Toscanini, il grande direttore d'orchestra che aveva il merito della riapertura dello stesso repertorio, avendo concertato le "prime" di quasi tutti i nuovi ingressi. Nel 1926 Toscanini presentò alla Scala, nel tempio dell'Opera italiana, la *Turandot* di Puccini (da poco scomparso). Nella *Turandot* convergevano lussuosità spettacolari romantiche e dispiegamenti vocali "veristi", ammodernamenti musicali (affidati all'orchestra, senza compromettere la presa sentimentale sul pubblico), contaminazioni reciproche di "sublime" e "quotidiano", di raffinato sfondo letterario e trattamento "popolare" dello svolgimento psicologico della narrazione. La *Turandot* era insomma un vero e proprio rito celebrativo di un'evoluzione finita, o della fine di un'evoluzione.

Una fine che però apriva una serie di nuove prospettive attraverso cui l'opera lirica si sarebbe affermata nella cultura nazionale. Le novità riguardavano sia il consumo dell'opera, allargato a un'utenza culturalmente e socialmente indifferenziata, sia l'enorme inventiva con cui direttori, interpreti, impresari avrebbero riproposto i soliti titoli "illustri" in modi sempre nuovi e differenziati.

Intervengono a compiere questo miracolo alcuni fenomeni strutturali e culturali di grande portata. Innanzitutto significativa è la nascita della figura del "regista", ossia di un drammaturgo che interpreta a suo piacere ed estro la drammaturgia di un'opera rimasta prigioniera del repertorio. Si ricordi che della messa in scena pratica delle opere liriche si erano occupati, nel Settecento e nell'Ottocento, a un livello di responsabilità limitatissima, i poeti di teatro, i librettisti, oppure, nelle mille e mille repliche, molti personaggi occasionali: ora l'impresario pressato dai capricci di

cantanti prepotenti, ora il poetastro ingaggiato per riscrivere parti dei libretti secondo le direttive delle varie polizie e dei diversi uffici di censura. A volte se ne erano occupati gli stessi compositori (Verdi in particolare fu molto attento a rendere note le sue intenzioni "registiche" che pubblicò a stampa, in fascicoli di "disposizioni sceniche" che venivano distribuiti in accompagnamento al noleggio della musica e all'affitto delle scene già fatte, e che l'editore inviava, lautamente retribuito, laddove si inscenava l'opera). A volte gli agenti dell'editore noleggiatore. A volte il primo venuto, filodrammatico o benintenzionato.

Il Novecento inventa e progressivamente impone il ruolo di un altro responsabile degli spettacoli, a fianco del direttore-concertatore: appunto il "regista" che, in collaborazione con lo scenografo, si impegna professionalmente e artisticamente a rinnovare, dal punto di vista dell'interpretazione, maniere, forme, contenuti, apparenze, proprietà drammatiche delle opere di repertorio. Tali opere, sulla scorta di queste interpretazioni, talora "ringiovaniscono", o addirittura rinascono, ad ogni nuova rappresentazione. Le opere del repertorio, anno dopo anno, teatro dopo teatro, rivivono nelle "nuove prime", nelle quali superano se stesse o si attualizzano: talora sono apprezzate e acclamate, talora discusse sino all'insuccesso. Anche l'eventuale insuccesso non intacca però il prestigio dell'opera: serve piuttosto all'opera stessa, in quanto crea la necessità di una nuova interpretazione drammaturgica da parte di un altro nuovo regista.

UD 7 - Nuove tendenze dell'Opera italiana nel Novecento

In questa unità didattica si illustrano le nuove istanze che connotano l'Opera nel Novecento: la pratica delle "revisioni interpretative" delle opere di maggior successo; l'esigenza di aprire l'Opera al grande pubblico, che porta alla creazione di spazi più capienti come l'Arena di Verona e le Terme di Caracalla a Roma; l'affermazione della radio, che propone un'offerta musicale più differenziata; infine il rifiuto della tradizione operistica che caratterizza le tendenze dei giovani compositori.

7.1 - Innovazione e popolarità a teatro

7.2 - Innovazione e popolarità: la radio

7.3 - L'apertura alle opere straniere e i *revival*

7.4 - Un rovesciamento di fronte: il rigetto del repertorio lirico da parte dei compositori

7.5 - L'Opera italiana supera la propria stessa nazionalità

7.1 - Innovazione e popolarità a teatro

La pratica delle revisioni interpretative (in particolare "registiche") delle opere dominanti del "cartellone" ebbe la sua culla a Firenze, precisamente nelle stagioni del Maggio Musicale Fiorentino, sul far degli anni Trenta, e si sviluppò nella stessa sede per diversi decenni. Vittorio Gui, direttore dell'orchestra del Maggio, e il musicologo Guido M. Gatti, che ne era direttore artistico, determinarono anche una mutazione di gusto del pubblico nell'ambito della ricezione visiva degli spettacoli. Le scene e i costumi non furono mai più affittati dalle ditte noleggiatrici, ma furono ideati da artisti contemporanei, e in spirito di netta opposizione rispetto alle pratiche spettacolari ormai consolidate. Molti di questi artisti, chiamati dal Maggio a rinnovare visivamente l'opera, non erano neppure tutti scenografi, ma spesso veri e propri pittori, esponenti di tendenze artistiche aggiornate, come Primo Conti, Ghiglia, Burri, Cagli, Savinio, Sironi, Kokoska, Casorati, De Chirico.



Una rappresentazione della *Traviata*

Progressivamente, dagli anni iniziali del Maggio Fiorentino fino ai nostri giorni, alle iniziative di rinnovamento avviate dal Maggio (grazie anche agli apporti di registi stranieri come Copeau, Craig, Graf) seguirono le imprese di registi italiani e stranieri che di volta in volta trasformarono alcune rappresentazioni di opere liriche in veri e propri eventi culturali. Fra i tanti illustri registi che diedero nuovo vigore ai titoli del repertorio si ricorderanno Luchino Visconti, Luzzati, Bob Wilson, Strehler, De Bosio, Peter Stein, Luca Ronconi, Pieluigi Pizzi, i registi cinematografici Zeffirelli, Cavani, Herzog.

Ma un altro fenomeno strutturale del repertorio si affermò a partire dal primo decennio del secolo. Si trattò di una serie di importanti operazioni mirate a un allargamento, anche democratico, del pubblico. Nell'Ottocento il pubblico era sempre rimasto limitato a una dimensione di *élite*. La grande popolarità che l'Opera riscuoteva presso tutti gli strati della popolazione era più che altro dovuta alla tradizione orale, all'estrapolazione di pezzi celebri che venivano ripresi dalle innumerevoli bande attive nelle piazze italiane negli anni dell'Unità, o dagli organetti meccanici che suonavano per le strade o nelle osterie. Per contro, non più di cinquecento-seicento persone per serata potevano, per motivi fisici ed economici, accedere agli spettacoli del teatro musicale.

Si cercarono dunque altre sedi per le rappresentazioni, abbandonando i teatri "all'italiana" (disposti a palchi e platee dalla capienza modestissima), e si sperimentarono soluzioni in grado di dare nuove dimensioni monumentali alle messinscena operistiche, e nel contempo di contenere masse consistenti di cittadini (d'ogni ceto). Prima sede eletta a questo rinnovamento fu l'anfiteatro romano dell'Arena di Verona, cui seguirono, con regolari stagioni estive all'aperto, le terme di Caracalla a Roma, lo Sferisterio di Macerata, i giardini di Boboli a Firenze, altri teatri romani.

La trasformazione del teatro operistico in spettacolo di massa determinò due tendenze opposte. A inaugurare questo genere di spettacoli a Verona nel 1913 (in occasione del primo centenario verdiano) fu l'*Aida* di Verdi: un'opera d'alto gradimento, appassionatamente recepita nelle sue connotazioni sia musicali che sentimentali, e che ben si prestava a soluzioni sceniche monumentali. Da quel momento si affermò la tendenza a imporre al repertorio opere simili all'*Aida* a scapito di titoli anche illustri, caratterizzati da ambientazioni più raccolte o intime. Gli organizzatori artistici iniziarono inoltre a promuovere opere che nel repertorio non si erano mai affermate, ma che potevano ora tornare utili: opere a carattere ieratico-sacro-oratoriale con una forte presenza di cori, come il *Nabucco* o i *Lombardi alla prima crociata* di Verdi, il *Mosé* di Rossini, oppure opere straniere tradotte, con spiccato carattere di spettacolo di massa - dette in Francia *Grand-Opéras* - come *Gli Ugonotti* di Meyerbeer, *La Favorita* di Donizetti, il *Faust* di Gounod.

La seconda tendenza conferma il valore delle opere che negli anni si erano affermate nel repertorio dei teatri tradizionali: a furor di popolo furono rappresentate nelle arene anche opere liriche in un primo momento evitate per inadeguatezza spettacolare, anche a costo di forzature (per esempio "mettendo in piazza" la cameretta di morte di Violetta nella *Traviata* o di Mimì nella *Bohème*), sulla scia della dimensione colossale del trionfo di Radamés o delle cerimonie in onore al Dio Fthà del riferimento grandioso dell'*Aida*.

7.2 - Innovazione e popolarità: la radio

Al modello dell'Arena si ispirarono, sotto il regime fascista, altre iniziative di teatro lirico itinerante, che raggiungeva le masse italiane nei luoghi di villeggiatura o nei centri popolosi non dotati di un anfiteatro romano. Progettato come una struttura tanto solida quanto mobile, intitolato con sfoggio di erudizione classica "Carro di Tespi", il teatro lirico nazionale itinerante percorse in lungo e il largo tutta l'Italia, raggiungendo ogni luogo che avesse una popolazione sufficiente a riempire una platea a gradinate di almeno cinquemila persone a sera, e spingendosi a confortare le truppe, negli anni di guerra, nelle retrovie di fronti o di aree geografiche invase (fu ritrovato infatti, a guerra finita, in Albania). Complessivamente il Carro di Tespi Lirico (ne esisteva un gemello parallelo che diffondeva il teatro di prosa) raggiunse nel ventennio della sua vita attiva 690 piazze (stadi, parchi, castelli, siti archeologici, corti rustiche, pascoli, aie), attirandovi 11.660.000 spettatori paganti. Il repertorio del Carro di Tespi Lirico era il repertorio del teatro lirico italiano più consolidato.

La prepotente affermazione della radio (invenzione ancora recente) come mezzo di educazione del popolo vide l'Opera in posizione di assoluto privilegio rispetto alle altre diffusioni culturali. La radio sembrò il mezzo ideale per coinvolgere strati sociali diversi e dispersi - specialmente provinciali e contadini - e omologarli alle idee e ai valori che il regime cercava di inculcare nella popolazione, spesso restaurando immaginarie tradizioni "nazionali". E proprio in quest'ottica di propaganda educativa, la passione per il melodramma era uno dei tratti più unificanti e sentiti della vita italiana. A partire dal 1931 l'EIAR (Ente Italiano Audizioni Radiofoniche) istituì due stagioni basate su due trasmissioni settimanali, dalla sede di Torino e dalla sede di Roma, per un totale di 69 spettacoli e 54 titoli diversi, mobilitando due orchestre, due cori, una ventina di compagnie di canto. La produzione si mantenne costante negli anni del consolidamento del regime, con qualche incremento, con riprese radiofoniche da teatri di tradizione (in aggiunta alle bisettimanali produzioni dell'EIAR); si interruppe per pochi mesi nel 1945, riprendendosi bene subito dopo la Liberazione.

È significativo il fatto che la radio, oltre a rafforzare il tradizionale repertorio, proponesse titoli estranei allo stesso: molte opere nuove, opere commissionate a musicisti cui i teatri non avrebbero mai tributato accoglienza, molte opere concepite in ambiti di immaginazione inconcepibili in un teatro reale. Emblematicamente queste novità, come anche i "ripescaggi" di testi dimenticati, se da una parte trovavano uno spazio radiofonico in cui si esauriva la loro brevissima vita, o il loro effimero ritorno alla vita, dall'altra rafforzavano la posizione predominante dei testi cardine del repertorio, regolarmente attesi e ritrovati stagione dopo stagione dalla platea virtuale della nazione italiana, dispersa in milioni di case private ma unita nell'esperienza dell'ascolto, insieme personalizzato e di massa.

7.3 - L'apertura alle opere straniere e i revival

Un'evoluzione significativa per l'Opera italiana è stata determinata dall'apertura del repertorio alle opere di maestri non italiani. Un'apertura che una certa parte (forse la più colta) del pubblico aveva reclamato per la scena italiana. Si trattò di un rapporto per così dire "addolcito" dalle traduzioni (traduzioni ritmiche, ossia perfettamente adatte a una corretta resa sia musicale che verbale). In tal modo il *Franco Cacciatore* di Weber e il *Lohengrin* di Wagner rappresentarono, all'interno del

repertorio lirico italiano, le istanze espressive delle componenti magico-fiabesche del romanticismo europeo, in particolare tedesco (tematiche e componenti che nessuna opera italiana era riuscita a restituire al suo pubblico, nell'impresa di trasformare in melodramma ogni genere letterario). Così fu per la *Carmen* di Bizet che dovette diventare, da *opéra comique* quale era (ossia melodramma dalla trama abbastanza movimentata con molte sezioni in prosa recitata), un'opera tutta cantata. Essa inoltre, in virtù dell'ambientazione malavitosa e di quel "brillar di coltelli" che ne contraddistinguono la trama, divenne la nobile capolista d'importazione del pur limitato settore veristico del repertorio italiano.

Alle opere di Wagner fu garantita di diritto una costante presenza nei cartelloni, se non altro per l'importanza che l'artista aveva avuto nell'evoluzione dello stile musicale orchestrale e sinfonico degli operisti italiani (a partire da Verdi stesso). A partire dagli anni '50 le sue opere furono eseguite anche in lingua originale, per evitare di denaturare con la traduzione ritmica i testi poetici, di mano dello stesso musicista. Con Wagner altri autori maggiori non italiani, in prevalenza novecenteschi, furono accolti nel repertorio del teatro musicale italiano (Debussy, Caikovskij, Richard Strauss, Musorgsky, Benjamin Britten); il loro ingresso sollecitò un vivace dibattito, capitanato dall'illustre critico Fedele D'Amico, sulla legittimità o meno di tradurre in italiano le opere composte in una lingua straniera o piuttosto di rappresentarle così com'erano state scritte. A fronte del diritto degli autori di non vedersi travisare il carattere fonico-linguistico si opponeva il diritto degli spettatori di "capire" le cose che sentivano e vedevano in scena. Il problema fu risolto nella pratica, adottata poi in tutti i teatri, di rappresentare le opere in lingua originale sì, ma accompagnate da sottotitoli ben visibili (dapprima in basso, poi sulla parte alta dell'arco scenico). L'esperienza fu talmente apprezzata che, dato che i laboriosi trattamenti musicali dei compositori e l'insensibilità semantica di alcuni cantanti rendevano spesso incomprensibili all'ascolto anche i libretti italiani, si cominciò a "sottotitolare" anche le opere italiane.

La coscienza culturale della necessità di allargare le conoscenze storiche della musica e dell'opera lirica stessa, condividendo almeno in parte con il pubblico le acquisizioni della ricerca storica e filologica, intervenne sulla programmazione del repertorio operistico e sull'idea stessa di repertorio. Negli ultimi decenni del secolo (anche grazie all'assistenza economica che lo Stato riservava ai teatri d'opera, a sostegno del loro "pubblico servizio"), una parte della programmazione fu riservata alla rappresentazione di "scoperte" musicologiche, o al restauro filologico di opere barocche, settecentesche, di opere minori dell'Ottocento, o alla rappresentazione di nuove creazioni di autori viventi. Sulla stessa onda ebbero luogo iniziative cosiddette di *revival* per le opere di autori maggiori, come Rossini e Verdi, che erano rimaste escluse dagli standard della tradizione esecutiva. Proprio a Rossini e Verdi è stata dedicata l'iniziativa della "edizione critica" delle loro opere complete, che ha comportato il ripristino scientifico di tutti i testi originali (ripuliti da tutte le incrostazioni e i rifacimenti accumulatisi in secolari processi di corruzione).

Per quel che concerne Rossini, il fenomeno del *revival* connesso all'edizione critica ha avviato l'iniziativa spettacolare, molto apprezzata anche all'estero, di un festival rossiniano dal titolo internazionalizzato di "Rossini Opera Festival", che da più di vent'anni è attivo a Pesaro - patria del musicista - funzionando da doppia vetrina: sia di un ideale repertorio rossiniano integrale, sia della riabilitazione filologica dei testi originali delle opere del Maestro.

7.4 - Un rovesciamento di fronte: il rigetto del repertorio lirico da parte dei compositori

La nuova modernità novecentesca - indipendentemente dall'appartenenza dei singoli autori a questa o quella tendenza che in genere, con l'esclusione del futurismo, non è italiana (wagnerismo, espressionismo, impressionismo, dodecafonica) - è caratterizzata da una vivace avversione nei confronti della tradizione musicale più prossima, quella appunto che vive fastosamente nel repertorio operistico. I giovani compositori "novecentisti" rifiutano programmaticamente l'Ottocento nazionale con il suo gusto, il suo stile, le sue glorie. La creazione artistica di questi nuovi autori è improntata ad una strategia opposta a quella dei loro predecessori. L'autore non si sente più in dovere di adeguarsi alle attese del suo pubblico, ma al contrario, con le sue creazioni spesso inquiete, si prefigge provocatoriamente di orientare e determinare i gusti della platea (cosa spesso improbabile). Questo determinò una sorta di anti-repertorio: un gran numero di opere scritte quasi per vederne confermato un progettato esito d'insuccesso: vittime sacrificali della modernità, cadute sotto i colpi di una critica e di un pubblico ancorati alle vecchie consuetudini.

Aveva iniziato nel 1868 Arrigo Boito presentando alla Scala il suo "primo" *Mefistofele*, un'opera farraginosamente filosofica, ideologica, erudita, oltremodo sofisticata nella metrica, essenzialmente snob, per la quale il compositore-poeta ottenne un ambito esito negativo. Una apocalittica battaglia che squassò il "tempio della lirica", dove un loggione, una galleria e una platea, stipati di "tradizionalisti" - sia popolari che borghesi - sommersero di fischi e insulti le file dei palchi dei "modernisti", amici di Boito: scapigliati, salottieri, plurilingui, xenofili. Lo spettacolo, in quella situazione, si spostò dalla scena alla sala, rappresentando la dinamica degli umori intellettuali del tempo e della città. Va ricordato che dieci anni dopo, nel 1878, dopo aver distrutto la prima stesura dell'opera, Arrigo Boito - che nel frattempo era diventato il braccio destro del vecchio Verdi - creò un "secondo" *Mefistofele*: un'opera più riconoscibilmente italiana, ben corredata di effetti spettacolari, cori e masse, che entrò subito e con onore nel santuario delle opere popolari.

Il più appariscente caso di grande coinvolgimento del pubblico, mosso alla battaglia durante la presentazione di una nuova creazione operistica, si ebbe nel 1961, poco meno di un secolo dopo la tempestosa "prima" del *Mefistofele*, quando il Festival di Musica Contemporanea della Biennale mise in scena alla Fenice di Venezia *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, diretta da Bruno Maderna. In quell'occasione quella che era a tutti gli effetti una guerra in sala fra rappresentanti di "estetiche" opposte, e nel caso specifico tra i detrattori della avanguardia e i fautori della *Neue Musik* (ossia la Nuova Musica d'ascendenza dodecafonica sorta dalle esperienze innovative della Scuola di Vienna), divenne anche una battaglia politica fra "pubblico di destra" e "pubblico di sinistra".

7.5 - L'Opera italiana supera la propria stessa nazionalità

Il marcato atteggiamento anti-romantico, anti-ottocentesco, anti-convenzionale, che portò la nuova generazione di artisti a rifiutare e spesso a sfidare provocatoriamente i gusti del pubblico italiano, si manifestò e si espresse in vari modi, secondo diversi programmi estetici. Il motivo unificante era però, nello sviluppare un progetto di teatro musicale, una visibile opposizione alle attese del pubblico stesso: attese che poi spesso coincidevano con le direttive delle strutture produttive (impresari, editori, nonché i nuovi enti produttori statali intitolati a partire dalla metà degli anni '30 "Enti Lirici").

Può essere interessante cogliere questi differenti orientamenti estetici nella descrizione che della loro diversità propone la parte avversa: il "partito dei conservatori". Nel 1932 alcuni "tradizionalisti", che erano anche tutti uomini d'ordine preposti alla gestione del "potere musicale" in posti-chiave (Accademia d'Italia, direzione dei Conservatorii, Commissioni del Ministero della Cultura Popolare, presidenze di premi ecc.), si coalizzarono pubblicamente inviando a tutti i giornali nazionali un messaggio che uscì in pompa magna il 17 dicembre su diverse testate con l'autorevole titolo di "Manifesto dei musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'Ottocento". I firmatari erano Alceo Toni, Guido Guerrini, Guido Zuffellato (a nome del Sindacato fascista dei musicisti), Alberto Gasco, Gennaro Napoli, Giuseppe Mulé, Riccardo Pick Mangiagalli, Riccardo Zandonai, Ildebrando Pizzetti e Ottorino Respighi. Alcuni di loro (specie i maggiori) erano in malafede, poiché praticavano ricerche linguistiche ed estetiche di pregio e nient'affatto tradizionaliste. Vale la pena di citare alcune formule usate nel loro Manifesto per individuare i "nemici" della tradizione musicale italiana. La censura del Manifesto colpiva infatti le "estetiche decadenti" (specie se sporcate da connivenze estere), "le ruminazioni di lontani secoli musicali", i "rimestamenti di belletta della musica oggettiva, senza contenuto umano", e "gli arzigogoli cerebrali".

La prima censura (con un certo effetto di stranezza, già che Pizzetti, il "portavoce" musicale ufficiale di D'Annunzio, stava anche fra i firmatari del "Manifesto") era rivolta verosimilmente al dannunzianesimo musicale, variamente interpretato dai diversi compositori che avevano tentato di dare un suono ai progetti di teatro per musica del Vate. Pizzetti nel 1915 aveva musicato la Fedra, intonando senza eccezione tutte le parole del libretto, in una sorta di declamato continuo: l'assenza di canto e melodia ne facevano quanto di più lontano dallo stile lirico-italiano-ottocentesco si potesse concepire. Mascagni, musicando nel 1913 un libretto ad hoc, Parisina, aveva invece del tutto cancellato il presunto decadentismo correggendo lo spirito del libretto, attuando una equivoca mimesi dell'opera italiana ottocentesca. Zandonai, musicando la Francesca da Rimini, aveva ingarbugliato momenti di arcaismo italiano a lussureggianti *exploits* di sinfonismo wagneriano. Puccini, dal quale D'Annunzio aveva implorato la messa in musica di una Rosa di Cipro, aveva resistito per mesi, prima di scartarla.

La seconda censura (quella della "ruminazioni") era diretta alle esperienze paradossali di Malipiero il quale, per "innovare" e superare la tradizione, si era dedicato a convulse imitazioni astratte di stili pre-ottocenteschi, primitivistici, neo-rinascimentali, neo-barocchi. La terza censura (quella che colpiva la "musica oggettiva e disumana") mirava a colpire l'adesione di Casella al movimento neo-classico europeo.

La quarta (quella che stigmatizzava gli "arzigogoli cerebrali") aveva nel mirino esperienze creative non ancora realizzate ma temute, profetizzate dal "Manifesto". Ciò che si temeva era l'adesione di artisti italiani a tendenze di radicalismo sperimentale: agli inizi "dodecafonico", come fu per le opere in cui l'adozione di processi compositivi "difficili" e avanguardistici si combinava con un impegno comunicativo di tipo politico, connesso a tematiche culturali non più nazionali ma mondiali (come fu per Dallapiccola, col suo *Prigioniero* del 1949-1950, per Nono con la citata *Intolleranza* del 1961, Luciano Berio ed Edoardo Sanguineti con *Passaggio* nel 1963), o "universali" (come fu per l'*Ulisse* di Dallapiccola nel 1968, per il *Prometeo: tragedia dell'ascolto* di Nono e Massimo Cacciari nel 1984-1987, per la *Cronaca del luogo* di Luciano Berio nel 1999). L'affermazione internazionale delle opere liriche, ormai tali solo *sui generis*, espresse dall'arte più evoluta di Dallapiccola, Berio e Nono, mentre innalza la qualificazione mondiale della musica teatrale italiana, chiude definitivamente la strada ad ogni possibile tentativo di caratterizzare ancora in modo univoco e riconoscibile la nozione stessa di opera lirica "italiana".

Bibliografia

Fonti

Per una ricca documentazione di casi esemplari di libretti di opere liriche italiane, e per molte delle opere citate nel modulo, si veda *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. Gronda e P. Fabbri, Milano, Mondadori, 1997.

Tutti i libretti di Verdi sono raccolti in *Tutti i libretti di Verdi*, a cura di L. Baldacci, Milano, Garzanti, 1992.

Tutti i libretti di Rossini sono raccolti in *Tutti i libretti di Rossini*, a cura di M. Beghelli, Milano, Garzanti, 1991.

Lecture consigliate

Luca Zoppelli (1994), *L'opera come racconto: modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio.

Fedele D'Amico (1992), *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino.

Verdi 2001: vita e opere narrate ai giovani (1999), a cura di M. Conati, Parma, Associazione Parma lirica.

Lorenzo Bianconi (1993), *Il teatro d'opera in Italia: geografia, caratteri*, Bologna, il Mulino.

Storia dell'opera italiana (dal 1987), a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EdT.

Il teatro per musica, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi* (1995), a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, volume III (*Dalla metà del Settecento all'Unità d'Italia*), Torino, Bollati-Boringhieri, pp. 918-948.

Il teatro per musica, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi* (1996), a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, volume IV (*Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*), Torino, Bollati-Boringhieri, pp. 1082-1113.

Michele Girardi (1995), *Giacomo Puccini: l'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia, Marsilio.