



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

Come imparare ad ascoltare la musica
attraverso l'opera
a cura di Cinzia Faldi

15 marzo 2023

I grandi temi dell'opera lirica



Una lettura trasversale dell'opera lirica *I grandi temi*

1. Introduzione: storie di uomini e di mondi

Fin dal suo primo nascere il melodramma ha parlato di storie di uomini e di mondi. La storia dell'opera lirica costituisce un immenso patrimonio e una ricchissima documentazione di tutte le passioni umane, dalle più sublimi alle più infime, di tutti i molteplici sentimenti che, da sempre, hanno regolato l'agire umano, di tutte le vicende degli esseri umani visti nei rapporti con i loro simili, con la società, la storia, con il potere, la religione e il soprannaturale. Tutto, attraverso la rappresentazione teatrale è declinato nella miriade di sfaccettature che le passioni e gli affetti hanno presentato in base al periodo storico, letterario, sociale e politico che li hanno determinati, nonché grazie alla particolare visione del mondo e ai convincimenti personali di compositori e librettisti, oltretutto spesso legati e/o condizionati dalle mutevoli "convenzioni" che il teatro d'opera via via richiedeva ed esigeva.

2. La nascita del melodramma e il XVII secolo

Il melodramma nasce a Firenze nel 1597/1598, tardo Rinascimento. Nell'ultimo ventennio del XVI secolo, già erano iniziati a svolgersi studi e dibattiti presso la dimora del conte Giovanni Bardi dal Vernio ¹.

Il conte aveva costituito nel suo palazzo, una sorta di "laboratorio" per discutere di musica e poesia, invitando musicisti, poeti e teorici, dotati, tutti, dell'ambiziosa illusione di far rivivere la musica greca e, soprattutto, il teatro antico, nel quale avevano riconosciuto la più perfetta unione ed espressione di musica e parola. Durante queste riunioni, chiamate poi genericamente "Camerata fiorentina", nel senso di Accademia, o "Camerata Bardi", animate da protagonisti quali Vincenzo Galilei, Jacopo Peri, Giulio Caccini, Emilio Dé Cavalieri, Piero Strozzi, Gerolamo Mei e Ottavio Rinuccini ², si indagò anche il modo di ricreare quello stile di canto "monodico", tipico della tragedia greca, nella volontà di proporre una alternativa alle composizioni polifoniche del momento, aspramente criticate. Gli studi e gli esperimenti sviluppati dai "fiorentini", portarono, appunto, alla nascita dei primi "drammi per musica".

Vera novità lo stile del "recitar cantando", nuovo modo flessibile di declamare il testo, cantandolo sulle note indicate dal compositore, crescendo e smorzando la voce in base al senso delle parole.

¹ Firenze 1534 – Firenze 1612. Letterato, militare, scrittore, compositore e critico. Il conte Bardi è conosciuto per essere stato uno fra i principali esponenti di un gruppo di compositori, teorici e letterati che diedero vita, appunto, alla Camerata dé Bardi.

² Vincenzo Galilei, Santa Maria a Monte 1520 – Firenze 1591. Compositore, teorico, liutista, padre del più famoso Galileo, brillante membro della Camerata fiorentina e autore del celebre trattato "Dialogo della musica antica et della moderna".

Jacopo Peri, Roma 1561 – Firenze 1633, compositore, organista e tenore. Giulio Caccini, Lazio 1551 – Firenze 1618, compositore, cantore ed insegnante, autore di una raccolta di madrigali ed arie a voce "sola", "Le nuove musiche". Emilio Dé Cavalieri, Roma 1550 – Roma 1602, compositore, organista, ballerino e coreografo. Piero Strozzi, Firenze 1510 – Francia 1558, condottiero e membro della famiglia fiorentina degli Strozzi. Gerolamo Mei, Firenze 1519 – Roma 1594, storico e letterato, famoso nella storia della musica per aver partecipato alla vita della Camerata dé Bardi, con impeto intellettuale ed entusiasmo. Ottavio Rinuccini, Firenze 1562 – Firenze 1621, librettista e poeta, appartenente a una ricca famiglia di banchieri e mercanti, fu esponente di spicco nella vita culturale ed artistica della sua città; dal 1581 fu affiliato all'Accademia fiorentina dé Bardi; si devono a Rinuccini i libretti dei primi drammi per musica.

Doveva risultare preminente la comprensione del testo e la musica doveva essere considerata di necessità, "serva" della poesia. Fatto nuovo anche l'idea di uno spettacolo recitato tutto con il canto e non con la parola. Già nel XV secolo, l'Umanesimo, volto al recupero della cultura classica greco - latina, aveva riscoperto il teatro antico, alimentato dal desiderio di riportarlo in vita, per imitarlo o rivisitarlo.

Tuttavia, in pieno Rinascimento, emerge con successo un nuovo genere teatrale, la "favola pastorale"; essa aveva iniziato a trattare soggetti bucolici, idillici, mitologico – pastorali, quale specchio e riflesso di una società aristocratica desiderosa di diletto, senza ricavarne turbamenti o drammi. Modello ne era stato Angelo Poliziano ³ che, nel 1471, appena diciassettenne, aveva scritto e fatto rappresentare "La favola d'Orfeo", su richiesta del cardinale Francesco Gonzaga. Genere letterario ancor più affermatosi con l'apparizione dell'"Aminta" di Torquato Tasso, nel 1573, poi, a seguire, con il "Pastor Fido" di Giovan Battista Guarini, nel 1590. Si può, quindi, affermare che i testi delle prime opere presentarono soggetti pastorali arrivati, tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, al massimo della popolarità, senza dimenticare il richiamo ai grandi miti greco – romani.

Mitologia, cultura classica e favola pastorale si presentarono, dunque, come quasi esclusivo appannaggio delle classi aristocratiche. Primo dramma per musica fu "Dafne", di Jacopo Peri, su testo di Ottavio Rinuccini, rappresentato in casa Corsi ⁴ per il carnevale del 1597; della musica si sono conservati solo due brevi frammenti. Conservata interamente è, invece, "Euridice", dramma mitologico – pastorale di Rinuccini, messo in musica dal Peri, rappresentato a Firenze nel 1600, durante le feste che accompagnarono le nozze di Maria de' Medici con Enrico IV, re di Francia.

Durante queste feste nuziali, fu rappresentata anche la prima opera di Giulio Caccini, "Il rapimento di Cefalo"; il compositore fece pubblicare anche una sua "Euridice", nel 1602, sugli stessi versi di Rinuccini, che erano già serviti a Jacopo Peri. Non si deve pensare a questi lavori come simili ai melodrammi che verranno composti e concepiti successivamente.

Sostanzialmente, questi "drammi per musica" somigliavano più a quelli che si potrebbero definire "tableaux vivants", quadri scenici con danze, coreografie e stupende scenografie a fare da cornice al personaggio principale, sul quale era centrata la quasi totale attenzione.

La vicenda si concentrava su un unico "ramo" di mito, divinità ed eroi venivano inseriti in ambientazioni idilliche e pastorali, definiti, quasi sempre, da un unico e preciso affetto, privi di sfaccettature psicologiche, se non minime, tesi a generare commozione negli spettatori, ma anche a donar loro un "lieto fine", non comico, ma sereno, quale richiesto dalle classi nobiliari del tempo.

I miti originari vengono stravolti e cambiati nelle intenzioni e nei finali, per assecondare il gusto di re, principi e nobili, committenti di tali opere, desiderosi di quelle meraviglie, di quello stupore e divertimento che, di lì a poco, saranno componenti essenziali del teatro barocco.

L'esperienza del dramma per musica a Firenze ha vita breve, dura solo alcuni anni; i compositori lasciano ben presto la città, per trovare altre commissioni e proporre in altre corti i loro lavori. Le città che, successivamente, accolgono le opere dei "fiorentini" costituiscono tappe miliari per il seguente sviluppo del melodramma. Roma, Mantova, Venezia e Napoli sono le città storicamente indicate per l'evoluzione dell'opera lirica italiana.

Verso la fine del XVI secolo è Emilio Dé Cavalieri che si trasferisce a Roma, sua città natale. Qui, nel 1600, per celebrare l'Anno Santo, i padri filippini dell'Oratorio della Vallicella, fanno rappresentare, con grande fasto, il dramma per musica, di argomento allegorico-religioso, "La Rappresentazione di Anima et di Corpo", dello stesso Cavalieri, su libretto di Padre Agostino Manni ⁵. Si presentano qui, come novità, situazioni e

³ Montepulciano 1454 – Firenze 1494, poeta umanista e filologo, uno dei maggiori poeti italiani del XV secolo, membro e fulcro del circolo di intellettuali radunatosi attorno a Lorenzo il Magnifico; fu autore di opere in latino, greco e volgare.

⁴ Jacopo Corsi, Firenze 1561 – Firenze 1602, attivo compositore e fra i maggiori autori del periodo della prima musica barocca.

⁵ Padre Agostino Manni, Cantiano 1547/48 – Roma 1618, sacerdote della Congregazione dell'Oratorio e fedelissimo a Filippo Neri, di cui fu anche biografo, è noto per aver composto la "Rappresentazione di anima et corpo", musicata da Emilio dé Cavalieri.

personaggi simbolici, entità astratte e la presenza del diavolo. Anche Giovanni Bardi, nel 1592, si trasferisce a Roma, alla corte papale di Clemente VIII.

La città inizia ad accogliere come prime opere quelle scritte nello stile fiorentino.

Tuttavia, a Roma, era già presente da tempo una florida vita musicale, affidata a musicisti e librettisti locali.

Se il momento culminante dell'opera romana coincide con il lungo pontificato di Urbano VIII, è merito dei nobili Barberini la trasformazione di Roma in un vasto teatro d'opera; i nipoti di Urbano VIII, i cardinali Francesco e Antonio Barberini, aprono nuovi teatri, incentivano l'attività musicale, promuovono iniziative, trasformano sale private in teatri capaci di ospitare un numerosissimo pubblico, luoghi privilegiati per lo svago dell'aristocrazia romana, per amici ed ospiti illustri. Nel 1632 viene rappresentata una delle opere più significative, il "Sant'Alessio", del musicista Stefano Landi ⁶, con libretto del cardinale Giulio Rospigliosi, nobile pistoiese, poi papa Clemente IX ⁷. La vicenda, con angeli, diavoli e personaggi agiografici, presenta una varietà di sentimenti che passano, inaspettatamente, dallo spirituale, al patetico, al quasi comico.

Figura interessante, sia pur per poco tempo, quella del cardinale Rospigliosi, uomo di chiesa, ma anche di mondo, animatore e frequentatore assiduo di feste e teatri. Librettista dilettante per passione, suoi sono i libretti di quelle opere che portarono, nel tempo, il teatro romano ad un grande successo.

Oltre al citato "Sant'Alessio", che vede l'apparato scenico del Bernini, vengono ancora ricordate "Erminio sul Giordano", da un episodio della "Gerusalemme liberata", "Il palazzo incantato di Atlante", da un episodio dell'"Orlando Furioso", con musiche dei fratelli Rossi, "Chi soffre spera", tratto da Boccaccio e "Dal male il bene".

Si fanno strada, dunque, nell'opera romana, soggetti non più soltanto pastorali e mitologici, ma anche spirituali, allegorici e, strabiliante novità, temi e soggetti fantasiosi, bizzarri, magici e, spesso, ai limiti della comicità. Senza dubbio, l'acuta e brillante mente del Rospigliosi gioca un ruolo non da poco. Tuttavia, tali nuovi soggetti arrivano al cardinale, fra l'altro ambasciatore a Madrid, da un preciso evento storico e dai seguenti contatti di Rospigliosi e dell'Italia con un particolare genere letterario spagnolo, in voga nel XVI secolo. La vicenda si inquadra nella più ampia cornice dei conflitti per la supremazia in Europa, tra Francesco I di Valois, re di Francia, e Carlo V d'Asburgo, re di Spagna.

Rimasto il Ducato di Milano in precarie condizioni politiche, spagnoli e francesi decidono di darsi battaglia in territorio italiano per la conquista di questa zona di particolare rilevanza strategica. Il 6 maggio del 1527, Roma viene saccheggiata e messa a "ferro e fuoco" dall'esercito spagnolo, tra le cui file militavano i famigerati "lanzichenecchi", soldati tedeschi mercenari, in primissima origine fanti di campagna svizzeri.

Lutti, distruzioni e una epidemia di peste, ripresa poi nel 1630 e ricordata da Manzoni nei "Promessi Sposi", non impediscono l'arrivo e il diffondersi in Italia di un nuovo genere di romanzo, quello "picaresco", caratterizzato dalla descrizione delle avventure dei "picari", popolani furbi, imbroglioni e privi di scrupoli, servi rimasti senza padrone, astuti e dediti ad una vita avventurosa e fatta di raggiri, piccole ruberie e compromessi, caratterizzata da peripezie e viaggi. Narrato in tono semiserio, il romanzo picaresco alterna episodi tragici ad altri assurdi, burleschi, eroicomici e satirici.

Tale promiscuità di toni si riscontra, appunto, nei libretti di Rospigliosi che ne accoglie, soprattutto, lo spirito brillante e fantasioso. Pressoché l'unico conosciuto in Italia, il romanzo "Lazarillo de Tormes", forse di autore anonimo, o, secondo alcuni critici, opera di Fernando Rojas ⁸. Curiosa la presenza, in questo genere di romanzi, di un personaggio definito "el gracioso", una sorta di giullare, portatore di una visione ironica della vita, dalle movenze comiche, in contrapposizione agli aspetti nobili ed ideali dell'eroe suo padrone, figura veicolata nel tempo fino all'opera buffa italiana del Settecento.

⁶ Stefano Landi, Roma 1587 – Roma 1639, compositore e cantore appartenente alla scuola romana del primo barocco, musicò alcuni dei più famosi melodrammi del primo Seicento, soprattutto per la famiglia Barberini, con i libretti di Giulio Rospigliosi.

⁷ Papa Clemente IX, nato Giulio Rospigliosi a Pistoia nel 1600 e morto a Roma nel 1669. Fu il 238° papa della Chiesa cattolica, dal 1667 alla sua morte; fecondo il suo periodo presso la curia romana.

⁸ Fernando Rojas, Spagna 1465 – Spagna 1541, scrittore spagnolo di incerta identità; a lui viene attribuito anche uno dei capolavori della letteratura spagnola "La Celestina".

Nell'intermezzo "La serva padrona" di Pergolesi, il personaggio del "servo muto", ne è una chiarissima eredità. Con la morte di Urbano VIII, si chiude la stagione dell'opera romana⁹. Le vicende del melodramma nella città papale, sono in seguito condizionate dalla politica dei papi che si succedettero al soglio di Pietro. Il gradimento di un papa, scontrandosi con l'opposizione del successore, finì per spezzare la continuità dell'opera, ostacolando la formazione di un pubblico e del gusto per il melodramma.

Non di meno, il melodramma arriva, come tappa successiva, a Mantova.

Qui, nel 1589, si trasferisce Claudio Monteverdi, chiamato come suonatore di viola presso la cappella musicale, da Vincenzo Gonzaga, uno dei più munifici signori italiani del tempo.

Nel 1603 il duca lo nomina maestro di cappella "della camera e della Chiesa" ducale.

A Mantova, Monteverdi scrive l'"Orfeo" nel 1607 e, nel 1608, l'"Arianna" e "Il ballo delle ingrate"¹⁰, in occasione delle nozze dell'erede Francesco Gonzaga con Margherita di Savoia.

Lavori con soggetti ancora mitologici, inseriti in cornici bucolico-pastorali, per compiacere ed assecondare i gusti dell'aristocratica corte dei nobili Gonzaga. Il mondo pastorale, conosciuto grazie a numerosissimi autori della classicità¹¹, viene interpretato come una specie di Eden, di paradiso terrestre perduto, primigenia età dell'oro da vagheggiare e sognare. Il compositore introduce in queste opere, straordinarie novità musicali ed intuisce e percorre quella che, di lì a poco, sarà la "teoria degli affetti".

L'esperienza di Monteverdi a Mantova, dura poco; ben presto, dopo un breve soggiorno nella sua Cremona, si trasferisce a Venezia nel 1612, nominato direttore della cappella di San Marco.

Tappa fondamentale la città di Venezia, che vede il passaggio da un teatro di corte, ad un teatro di tipo imprenditoriale. Nel periodo che va dal Carnevale del 1637 al 1638, due impresari, Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, aprono il San Cassano, primo teatro a pagamento¹². Tale evento amplia la platea del pubblico, ne diversifica le tipologie e ne aumenta la partecipazione. Vengono costruiti numerosissimi teatri, adattati sale e saloni, aumenta lo splendore delle scene e dei costumi, si fanno più complessi ed ingegnosi i macchinari, sorgono compagnie d'opera, nasce una sorta di "divismo", segnato da liti tra "primedonne" con l'intento di primeggiare, prende vita il fenomeno dei "castrati"¹³. I compositori e i librettisti sono tenuti, adesso, a tener conto dei gusti di un pubblico sempre più eterogeneo. Chiamato a scrivere un'opera per le festività del Carnevale del 1643, Monteverdi presenta "La coronazione di Poppea", nella quale introduce, per la prima volta, un soggetto storico, presumendo che la storia fosse argomento più conosciuto rispetto alla mitologia. Senza dubbio non era richiesta al musicista la veridicità storica, ma come questa veniva elaborata. Il compositore trasporta i personaggi dal piano storico e dal loro ruolo istituzionale, ad una dimensione affettiva più privata. La morale di Seneca viene messa in ombra e "Amore" permette un "lieto fine", facendo passare in secondo piano i crimini di Nerone e la seduzione di Poppea, amante, ma anche arrampicatrice sociale e desiderosa di diventare imperatrice. I numerosi protagonisti dell'opera e la vicenda folta di episodi, garantiscono l'accostamento di scene di carattere diverso: appassionato, leggero, drammatico, comico. Per

⁹ Urbano VIII, nato Maffeo Vincenzo Barberini, Barberino Val D'Elsa 1568 – Roma 1644, è stato il 235° papa della Chiesa cattolica a partire dal 1623 fino alla sua morte.

¹⁰ "Il ballo delle ingrate" è un balletto semi – drammatico di Monteverdi, su libretto di Ottavio Rinuccini e rappresentato a Mantova, per la prima volta, il 4 giugno 1608.

¹¹ Si fa riferimento ad autori quali Virgilio, Orazio, Stazio, Ovidio, Apuleio.

¹² Si considera il San Cassiano, il primo teatro a pagamento; in realtà già i Comici d'Arte, già agli inizi del XVI secolo avevano ideato l'apertura dei loro teatri per un pubblico pagante. La novità proposta dal San Cassiano è da riferirsi al teatro per musica.

¹³ Così chiamati, ma anche "musicisti" o "quarta voce", erano i cantori che, prima della pubertà, venivano evirati, onde mantenere, anche in età adulta, voci bianche da bambino, acute e soavi. Raggiunto l'apice del successo nei secoli XVII – XVIII del melodramma, anche nell'ambito della musica sacra, il fenomeno iniziò a tramontare nel XIX secolo. Vere e proprie star, i "castrati" si esibirono nelle più prestigiose corti d'Europa, interpretando spesso ruoli "eroici", di "giovani" personaggi o, addirittura, di personaggi "negativi". La pratica venne ritenuta illegale nel 1861, con l'Unità d'Italia. Oggi tali tipi di voci vengono sostituite, generalmente, da "controtenoristi".

tutti i gusti. La feroce ed amara critica contro tutte le tirannidi e violenze, rimane velata da un tipo di teatro che si autodefinisce “stupor mundi” e si configura quale luogo delle meraviglie, di diletto e di piacere, riflesso della vita, non così come si presenta, ma di una vita ideale, quale si voleva che fosse.

Durante il Settecento l'opera italiana si espande in tutta Europa, nelle corti e nelle città tedesche, a Vienna, Londra e Pietroburgo; essa diventa un genere cosmopolita con funzione e primato egemoni. Molti compositori stranieri scriveranno opere italiane, basti per tutti, Mozart.

Verso la metà del XVII secolo, l'opera “all'uso di Venezia, viene introdotta a Napoli, ulteriore fondamentale tappa per lo sviluppo del melodramma italiano. Epocale, in questa città, la nascita dell'”opera buffa”, da non confondere con la più generica definizione di “opera comica”, con un ulteriore cambiamento di vicende e soggetti. Tuttavia, l'opera veneziana, non arriva a Napoli “tout cour”; gli eccessi veneziani, i “roboanti barocchismi”, gli stravolgimenti e le storpiature delle vicende, la mescolanza di buffoni, servi, “vili uomini”, con re ed eroi, fecero avvertire l'esigenza di una riforma, non solo dell'opera in musica, ma del teatro in genere. Ne furono promotori Apostolo Zeno e, soprattutto, Pietro Metastasio ¹⁴. I due poeti sentirono il bisogno di riportare ordine e razionalità sia nel teatro in prosa che nei drammi in musica.

Zeno scrisse moltissimi libretti d'opera, contesi dal favore di compositori, impresari e pubblico. Restituì autonomia drammatica, logica nelle azioni, disciplinando lo svolgimento delle vicende da esperto filologo e conoscitore delle fonti storiche e letterarie. Gli intrecci dei libretti di Zeno, svolti sullo sfondo della storia antica e della mitologia eroica, sono segnati da un forte senso morale ed etico, dall'esaltazione delle virtù e delle leggi, convinto che il teatro dovesse avere una funzione educativa e civile, non di diletto.

Considerato uno dei più eccelsi poeti di teatro musicale, Metastasio, pur romano di nascita, inizia proprio a Napoli la sua attività letteraria. Il poeta perfezionò e, ancor più, razionalizzò gli interventi di Zeno e definì il modello che l'opera seria italiana internazionale avrebbe seguito per gran parte del secolo.

Pochi i personaggi delle sue trame, caratterizzati da imperativi morali, individui in perenne lotta tra il sentimento e la ragione, tra la passione e il giudizio, tra affetti e dovere, tra istinto e intelletto.

A dispetto delle situazioni drammatiche, pure presenti, i lavori di Metastasio si concludono, quasi sempre, con un finale “lieto”, privo di comicità, ma rasserenante, pacificatore, razionale, di buon senso, volto a superare gli ostacoli, a ripristinare l'originario “status quo”, con la vittoria del dovere e della ragione. Da tener presente che la vita culturale del XVIII secolo è, in gran parte, dominata da quel grandioso movimento culturale, che coinvolgerà tutta l'Europa, chiamato “Illuminismo”. E' assegnato alla ragione un ruolo di primaria importanza, con il proposito di assicurare la felicità ed il benessere per gli uomini e di rovesciare l'ignoranza, aprendo le vie del progresso.

Spesso trascurato, ma non meno importante, fu il contributo che Carlo Goldoni fornì all'opera in qualità di librettista; autore di una celebre riforma del teatro di prosa, copiosi furono gli interventi dello scrittore anche nell'ambito del libretto per musica: vari intermezzi, 6 opere serie, più di 20 opere comiche. Si ricorda il più famoso libretto “Cecchina o la buona figliola”, per il compositore Niccolò Piccinni ¹⁵.

Le vicende goldoniane, anche quando comiche, rivelano dignità di tono, coerenza di forma e di azione, personaggi caratterizzati in modo logico e naturale, senza scompensi, verosimili, cifra di una nuova emergente classe borghese lavoratrice ed imprenditoriale e di una classe aristocratica sulla via del declino.

Fino al 1684 circa, a Napoli si eseguirono quasi unicamente opere del repertorio veneziano, spesso rimaneggiate secondo le esigenze locali e fortemente volute dai vari viceré, interessati a mantenere vivo e vigile l'interesse per l'opera in musica. Tali revisioni iniziarono a presentare quel gusto per il “patetico” che caratterizzerà, d'ora in avanti, l'opera napoletana, stemperando il tragico con la vivacità comica di stampo

¹⁴ Pseudonimo di Pietro Antonio Domenico Bonaventura Trapassi, Roma 1698 – Vienna 1782; poeta librettista, drammaturgo, presbitero, fu uno dei più fecondi riformatori del melodramma italiano. Fra i suoi lavori più famosi si ricordano: “La clemenza di Tito”, “Didone abbandonata”, “Artaserse”, “L'Olimpiade”, “Demofonte”. Fervente la sua partecipazione e attività presso l'Accademia dell' “Arcadia”.

¹⁵ Bari 1728 – Parigi 1800; uno degli ultimi grandi rappresentanti della scuola musicale napoletana, autore di intermezzi e opere buffe; tra queste si ricordano “La scaltra letterata”, “Il finto pazzo”, “La Canterina”, “La Cecchina o la buona figliola”, “L'astuto balordo”, “L'Astrologa”; numerosissime anche le opere serie, per la maggior parte su libretti di Metastasio. Feconda la sua collaborazione con Goldoni.

popolare e con l'inserimento di tipi e macchiette. La fervente attività musicale napoletana, si andava formando in 4 orfanotrofi, oggi Conservatori: I poveri di Gesù Cristo, della Pietà dei Turchini, di S. Maria di Loreto, di S. Onofrio, responsabili della rapida crescita e affermazione di quella che fu ben presto chiamata "scuola napoletana", affidata a maestri tutti del luogo e di solida preparazione.

Napoli iniziò a condividere con Venezia il ruolo di capitale dell'opera con l'arrivo, nel 1684, di Alessandro Scarlatti, il quale, dopo brevi soggiorni a Firenze e Roma, si stabilì nella città per il resto della sua vita.

Influenzato dalla drammaturgia di Zeno, il compositore smussò, nelle sue trame, le esagerazioni del teatro veneziano per uno stile più equilibrato, classicheggiante ma non retorico né pomposo, per vicende più semplici e meno complicate. La sua famosa "Griselda", ispirata ad una novella del "Decameron" di Boccaccio, con libretto, appunto, di Zeno, è ancora una favola pastorale, con "lieto fine", ma tutta inquadrata in modo maggiormente omogeneo, sfronato e più logico.

Tuttavia, si farà sempre più marcata, a Napoli, l'inclusione di scene comiche all'interno di opere serie di argomento storico e mitologico, come già avveniva da tempo nell'ambito del teatro di prosa.

Tali scene, composte e rappresentate anche in dialetto napoletano e chiamate "intermezzi", acquisirono sempre maggior successo e prepararono la strada alla demarcazione in due generi ben distinti: l'opera seria da una parte e l'opera "buffa" dall'altra, destinata, quest'ultima, ad un brillante cammino; la sua affermazione richiamò, nel tempo, l'interesse di musicisti di sempre maggior valore, rendendo necessari la costruzione di appositi teatri, l'ampliamento dell'organico orchestrale, la bravura dei cantanti, oltree ad una loro efficace "performance" mimica e gestuale. Mutarono i soggetti e i temi trattati, nelle opere "buffe" vennero messe in scena vicende plausibili, di ambiente borghese o popolare, personaggi riferibili ai tipi comici fissi della Commedia dell'Arte¹⁶, fonte privilegiata di ispirazione. Il grande successo di "La serva padrona" di Pergolesi, intermezzo dell'opera seria "Il prigioniero superbo"¹⁷ aprì la strada a vicende e personaggi vivaci e comunicativi, dotati di spigliatezza, sottigliezze psicologiche finora sconosciute, a situazioni realistiche, ironiche, patetiche e/o sentimentali. I grandi protagonisti dell'opera napoletana, Pergolesi, Piccinni, Paisiello e Cimarosa¹⁸, segnano il momento più alto dell'opera comica settecentesca: grazia e spontaneità, strutture unitarie, preciso svolgimento delle vicende dosate sapientemente e ritmo dell'azione, chiariscono i caratteri dei personaggi e li declinano in molteplici sfaccettature. Si richiederanno sempre più, maggior ricchezza di situazioni sceniche, intrecci, contrasti psicologici meno netti e più sfumati, intrighi, tipizzazione dei personaggi più differenziata. Fondamentale il "finale" d'opera: tutti gli aggrovigliati fili della trama si sciolgono e tutti i protagonisti concorrono a portare la vicenda ad una soddisfacente conclusione. Il successo dell'opera buffa italiana non godette favore unanime tra il pubblico europeo.

3. Il XVIII e il XIX secolo

Durante tutto il XVIII secolo, nacquero numerose polemiche, poi chiamate "querelles", dissertazioni, satire, articoli, opuscoli, contrasti tra melomani, sostanzialmente volti, chi a sostenere l'opera buffa, chi quella seria. In particolare, si iniziò a chiedere, a gran voce, l'estromissione delle parti comiche, quando inserite all'interno di opere serie, nella volontà di distinguere nettamente i generi e ripristinare il rigore e la logica

¹⁶ Forma di spettacolo nata in Italia agli inizi del XVI secolo, distinta dagli altri generi teatrali del tempo, per il professionismo degli attori, per la capacità di recitare improvvisando, su "canovacci" non ben definiti, per la forte mimica e gestualità, per la brevura nel "calarsi" in un ben preciso e determinato ruolo.

¹⁷ Opera seria in 3 atti di Giovanni Battista Pergolesi, su libretto di anonimo, rappresentata per la prima volta il 5 settembre 1733 al teatro San Bartolomeo di Napoli; al suo interno venne inserito l'intermezzo "La serva padrona". Su libretto di Gennaro Federico, farsa buffa composta per il compleanno di Elisabetta Cristina di Brunswick – Wolfenbuttel.

¹⁸ Domenico Cimarosa, Aversa 1749 – Venezia 1801; compositore di spicco, rappresentante della scuola musicale napoletana, uno dei maggiori musicisti della seconda metà del XVIII secolo; suo capolavoro "Il matrimonio segreto" del 1792, su libretto di Giovanni Bertati.

nelle trame dell'opera. Sarà il compositore Gluck¹⁹, in collaborazione con il librettista Ranieri de' Calzabigi²⁰, l'autore di una riforma di chiaro stampo illuminista; mai dimenticate le favole della mitologia greca, i lavori di Gluck si distinguono, ora, per l'umanità dei loro contenuti, per le passioni, la forza delle azioni, la semplicità, la chiarezza e la rivalutazione dei sentimenti.

Graduale e senza troppi scossoni, il passaggio del melodramma dalla fine del Settecento agli inizi del XIX secolo. L'opera iniziò a convogliare l'interesse musicale quasi esclusivo degli italiani; la passione per la musica si identificò quasi totalmente con l'apprezzamento per il teatro lirico, contagiando pressoché tutti i ceti sociali. Vera forma di teatro nazional – popolare, occasione e luogo d'incontri, l'opera ebbe la capacità di rispecchiare i moti collettivi di pensiero, del gusto e le trasformazioni all'interno della società. I libretti traducevano in una versificazione adatta a coniugarsi con la musica, generi narrativi e personaggi della immaginazione in cui si identificava l'inconscio collettivo. Così iniziano a trovare spazio storie e figure capaci di interpretare il sentire e i valori morali comuni a diverse generazioni di italiani.

Nei primi anni del XIX secolo, si diffonde in Europa una nuova sensibilità, in contrasto con la settecentesca fiducia nella ragione. Il complesso movimento Romantico, nato in Germania alla fine del XVIII secolo, porta avanti la fondamentale idea che le passioni contrastanti, le dualità, di qualsiasi tipo, non si possano eliminare né superare. Le contraddizioni umane fanno parte della vita e con esse occorre convivere a costo di sofferenze e dolori. Se nasce una nuova concezione di “storiografia”, è il Medioevo il periodo storico privilegiato, affascinante e nebuloso, con tocchi di mistero e fantasy. Non meno importanti i sentimenti legati alla patria, alla libertà e all'indipendenza politica e culturale della propria nazione, che portano alla ricerca del proprio passato e dei legami con la “Natura”, fonte di mistiche corrispondenze. Forte l'attenzione per i miseri, i derelitti, vittime di soprusi e il senso del mistero e dell'orrido; il Romanticismo costruisce l'idea dell' “eroe”, sensibile e appassionato, generoso, solo ed incompreso, dilaniato da perenni conflitti interiori, ma consapevole del proprio valore. Per contro, le “eroine” si presentano sofferenti, tormentate dal dolore di un amore impossibile, sottomesse al volere di padri e tiranni, ma sempre pronte al supremo sacrificio, vittime innocenti sull'altare di logiche familiari e politiche forti e inoppugnabili.

Entrano, così, nell'opera dell'Ottocento, appassionati conflitti, accesi sentimenti, odio, amore, vendette e gelosie, spiriti sacri e profani, vicende di nobili e borghesi, drammi familiari, gioie e dolori, riflessioni sulla vita, sulla morte, sul destino e sulla storia, sul bene e sul male, sulla ragione e religione, sul potere e sulla tirannia, sul diverso, sull'esotico, sulla natura, storie di mondi lontani. Spariti i castrati, le nuove scuole di canto portarono avanti le voci soliste di soprano, contralto, tenore, basso, dal quale venne presto distinguendosi, ultimo, il baritono. Le tipologie dei personaggi coincisero con i ruoli vocali; la coerenza del timbro con la natura del personaggio, accresceva la verosimiglianza delle vicende, rendendo naturale, per il pubblico, identificare nelle voci, i protagonisti delle storie e i loro ruoli.

L'adeguamento della produzione melodrammatica alle crescenti esigenze qualitative e quantitative del pubblico, fu possibile grazie anche alla collaborazione con l'industria editoriale, nata agli inizi del secolo e all'organizzazione delle stagioni operistiche secondo criteri tipici delle aziende di produzione.

Crebbero le “opere di repertorio” e la qualità letteraria dei librettisti, spesso abili letterati, esperti ed accorti nell'impiego di un linguaggio accessibile, diretto e conciso, se non, addirittura, assidui collaboratori e amici personali dei musicisti. Pur mantenuta, ancora in buona parte, la struttura dell'opera settecentesca, a “pezzi chiusi”, essa subì sostanziali cambiamenti; si veda, ad esempio, la funzione del coro, non più filosofo osservatore, ma attivo partecipe delle vicende.

¹⁹ Christoph Willibald Gluck, Germania 1714 – Vienna 1787, compositore tedesco, soprattutto operista, uno dei maggiori iniziatori del “Classicismo” nella seconda metà del XVIII secolo.

²⁰ Ranieri Simone Francesco Maria de' Calzabigi, Livorno 1714 – Napoli 1795; poeta e librettista italiano, famoso per i libretti d'opera: “Orfeo ed Euridice”, “Alceste”, “Paride ed Elena”.

Tratto distintivo e quanto mai significativo, il riferimento delle opere romantiche alla grande letteratura, sia del passato che contemporanea, fonte privilegiata di ispirazione per compositori e librettisti.

La transizione dal XVIII al XIX secolo, dal secolo dei "lumi" al Romanticismo, è segnata, in Italia, da Rossini.

Se il passaggio tra i due secoli viene contrassegnato, nelle vicende storiche, nella politica e nella società, da radicali trasformazioni, nel teatro d'opera italiano esso avviene senza bruschi cambiamenti.

A Rossini, tendenzialmente conservatore e nemico delle novità, tocca il destino di delineare, nei tratti essenziali il melodramma italiano prima di Verdi, rimanendo maestro indiscusso dell'opera buffa".

La vivacità e l'estro delle sue invenzioni vengono perfezionate nei moduli compositivi di questo genere; intensifica l'impiego di brevi formule ripetute in modo ossessivo, l'implacabilità ritmica, il semi – parlato.

Irresistibile l'effetto del "crescendo", basato sulla ripetizione, più e più volte, di un breve motivo che sale in zone tonali sempre più acute, mentre si ispessisce l'orchestrazione e si passa dal "piano" al "forte", fino al parossismo del "fortissimo". Il "Barbiere di Siviglia" ²¹ è un chiaro richiamo ai tipi comici e quasi grotteschi della Commedia dell'Arte, se non, addirittura, della commedia antica. Se Figaro rappresenta il "servo" al servizio del padrone, inizia, qui, ad acquisire nuove sfaccettature: furbo ed intraprendente, risolve, con astuzie e bonarietà, le pene amorose del Conte Almaviva, portando la conclusione della vicenda al tanto sospirato "lieto fine". Non estranea l'influenza della trilogia del Beaumarchais ²², sebbene intrisa di polemiche sociali e politiche.

Nell' "Italiana in Algeri" ²³ e nel "Turco in Italia" ²⁴ si fanno strada l'interesse per l' "esotico", il "diverso", alla luce di una scoppiettante comicità, ma più "dolce" e bonaria.

Ne è esempio "Cenerentola", il cui sottotitolo, "La bontà in trionfo", fatti salvi gli schemi favolistici, lascia aperta la via al perdono e ad una possibile umana felicità.

Solo gradualmente Rossini si liberò, nel genere serio, dai modelli di ascendenza settecentesca, per avviarsi alla realizzazione di un melodramma pre – romantico, con un percorso né breve né agevole.

Alla conquista di un realismo drammatico ed espressivo, il musicista giungerà al coronamento della sua carriera con il "Guglielmo Tell" ²⁵, dimostrando l'avvenuta acquisizione delle più alte tematiche del tempo: l'esaltazione dell'eroe, l'ostilità alla tirannide, la presenza di un amore impossibile, il colore non convenzionale del paesaggio svizzero, l'intreccio eroico e romanzesco, il coinvolgimento di montanari, pastori e soldati non più di cornice, ma partecipi della vicenda.

E' l'apertura di Rossini al Romanticismo, alla natura, alla riconciliazione fra l'uomo e il paesaggio, alla poesia della campagna, ad una ritrovata serenità, simbolo di riconquistata libertà.

Morto a soli 35 anni, Bellini ²⁶ scrive solo 10 opere, tutte di genere serio. Le sue purissime melodie costituiscono il cuore dell'invenzione musicale ed investono i punti nodali del dramma, dove la tensione emotiva tocca l'apice, l'emozione si intensifica per poi placarsi. Bel canto, melodie chiare e semplici, aristocratica e tenera malinconia, sono tra le cifre più significative della produzione belliniana.

²¹ Opera buffa in due atti di Gioachino Rossini, su libretto di Cesare Sterbini, tratto dall'omonima commedia francese di Pierre Beaumarchais del 1775, rappresentata per la prima volta il 20 febbraio 1816, al Teatro Argentina di Roma.

²² Pierre – Augustin Caron de Beaumarchais, Parigi 1732 – Parigi 1799; drammaturgo e polemista francese, autore della famosa trilogia teatrale: "Il Barbiere di Siviglia", "Le nozze di Figaro", "La madre colpevole".

²³ Dramma giocoso in due atti, su libretto di Angelo Anelli, rappresentato per la prima volta al Teatro San Benedetto di Venezia, il 22 maggio 1813.

²⁴ Opera buffa in due atti, su libretto di Felice Romani; prima rappresentazione 14 agosto 1814 al Teatro alla Scala di Milano.

²⁵ Ultima opera seria di Rossini, prima rappresentazione a Parigi nel 1829, su libretto di Hippolyte Bia ed Etienne de Jouy.

²⁶ Vincenzo Salvatore Carmelo Francesco Bellini, Catania 1801 – Francia 1835, gran parte di ciò che è noto della sua vita e della sua attività di musicista proviene da lettere scritte al suo amico Francesco Florimo, compagno di studi a Napoli.

Non estranee al successo del compositore, le qualità poetiche, l'eleganza e l'armonia dei versi di Felice Romani, librettista e convinto classicista, sostenitore di trame desunte dalle più eminenti opere letterarie del tempo. Nella drammaturgia di Bellini entrano vicende sentimentali, atmosfere sognanti e sensuali, amori impossibili, sacrifici, eroismo, spirito di patria, desiderio di libertà e di giustizia.

Nelle atmosfere misteriose, notturne e lunari di "Norma", l'amore è inteso come umana solidarietà contro l'inesorabile fato che porta la sacerdotessa ad amare il nemico della patria. Il perfetto equilibrio tra passioni travolgenti e composta dignità nell'esprimerle definiscono il clima dell'opera.

La vicenda di "Sonnambula" si apre al "moderno"; il sonnambulismo non è "pazzia" da demonizzare, ma malattia da curare dolcemente ed affettuosamente. Le nuove e visionarie sonorità nordiche dei "Puritani", inneggiano alla libertà, al supremo amore per la patria, fuori da ogni tirannica oppressione.

Anche qui, una scena di "pazzia", struggente e drammatica.

Dotato di portentosa creatività, il bergamasco Donizetti²⁷, dalla scrittura elaborata, pulita nei particolari, dalla poetica di forte spessore, venata spesso di fantasia. Il Maestro afferma, nel teatro italiano, il peso di un "nostrano" Romanticismo. Nella "Lucia di Lammermoor" ci sono tutte le componenti del genere: l'eroe solitario e bandito, perno della rivolta contro l'autorità malvagia, le nozze contrastate e di convenienza, il clima notturno ed esoterico, sentimenti accesi e passioni esasperate, autorità familiare nel cui nome dovrà compiersi il sacrificio di Lucia. Scena "clou" dell'opera, la "pazzia" della protagonista; Donizetti investe tale momento di risvolti psicologici, di compianto e compassione, evidenzia a forti tinte il concetto di "pietas", inteso in senso latino e che sarà tanto caro anche a Verdi; non pena, ma solidarietà, sofferta partecipazione ai dolori e alle afflizioni dei protagonisti. L'umana bontà di Donizetti si dirige anche ai personaggi che il compositore dipinge essenzialmente comici. Ancora secondo gli schemi della tradizione settecentesca dell'opera comica, si muovono i personaggi dell'"Elisir d'amore" e di "Don Pasquale", basate su prevedibili contrasti, essenzialmente amorosi, su personaggi presentati e sviluppati secondo ruoli fissi.

Tuttavia, stemperato di "commozione" e venato di "pietas", il "comico" non sembrerà più tale, tantomeno grottesco.

Via via i protagonisti perdono il loro carattere caricaturale per acquistare una umanità più cordiale, amichevole ed affettuosa. Durante lo sviluppo delle vicende, i caratteri si addolciscono, le caricature cadono e restano solo personaggi semplici, umani, amorevoli.

Anche Duleamara, figura chiave di imbroglione e imbonitore, venditore di un elisir, panacea di ogni male, è gustoso e simpatico, bonariamente tratteggiato da Donizetti che, pure, mette in guardia dai suoi imbrogli.

Stemperati e smussati i tipi comici del mondo antico, il compositore traghetta il melodramma verso una nuova umanità, senza dimenticare che uomini e donne sono spesso destinati a soccombere per morte violenta o per pazzia. In modo particolare, l'universo femminile è il fulcro di vicende che svolgono il tema dominante di amore – morte, avvolto nel fatale clima dell'inesorabilità della sciagura.

Lontano da speculazioni filosofiche e da complesse vicende concettuali, la drammaturgia di Verdi si focalizza, con senso profondo, su personaggi "veri", in carne ed ossa, uomini e donne analizzati non "veristicamente", ma "realisticamente". Verità tragica e umana si condensano e sintetizzano nella poetica dell'"imitazione del vero", che consente a Verdi di indagare l'uomo nella sua situazione reale, storica, sociale e, nello stesso tempo, perlustrarne la realtà interiore, i sentimenti, veri o falsi, studiati o istintuali, portati alla luce, ideati su parole – chiave durante lo svolgimento del dramma in cui risalta, emblematica, la "parola – scenica".

Personaggi chiave e simboli di un mondo di complessità psicologiche ed estreme, sofferte e dolorose che il compositore scruta con drammatica intensità. Drammi di anime, ma anche di figure – chiave, lacerate dalle dinamiche sociali, politiche, affettive e familiari, con le quali si trovano via via in relazione e contatto.

Il compositore intuisce le passioni, i bisogni, i drammi, le sofferenze e le istanze del suo tempo, oggettivandoli nei personaggi, filtrandoli attraverso le sue personali convinzioni.

²⁷ Gaetano Donizetti, Bergamo 1797 – Bergamo 1848; uno dei più celebri operisti dell'Ottocento, autore di quasi 70 opere e numerose composizioni di musica sacra e da camera.

Tutto il compendio della poetica verdiana si poggia, essenzialmente, su tre macro – tematiche: temi civili, politici e patriottici; temi legati all'indagine di singoli personaggi; temi tesi ad illustrarne la psiche turbata, complessa e conflittuale. Imprescindibile la storia, teatro delle azioni umane, di profonde lacerazioni tra affetti e patria, tra etica e ragion di stato, tra diritti collettivi e diritti privati. Ispiratrici, per Verdi, le grandi opere letterarie sia del passato che del presente, quali prestigiose fonti adatte ad offrire gli scenari romantici più diffusi del secolo: atmosfere psicologiche legate alla notte, alla sensibilità dei rapporti uomo – natura.

Si innestano i temi della “maledizione”, della “supplica”, del distacco dalla dimensione terrena, del dolore per l'esilio, del sacrificio per amore. Verdi connette strettamente il tema amore – morte alla dimensione del sacrificio, dell'addio, della preghiera; sacro e profano pongono l'uomo di fronte al senso dell'esistenza e del destino. Sia che la morte avvenga in modo violento o per le circostanze del destino, sempre Verdi ne addita un senso: si muore per salvare una persona cara, per la libertà, per la patria, sperando in una redenzione dai propri peccati, nell'auspicio di una salvezza dell'anima, nella convinzione di ritrovare in cielo i propri amati. Si muore spesso “consolati” o “insieme”. Anche i personaggi “negativi” subiscono nuove angolazioni; mai “giustificati”, ma “spiegati” nelle loro più recondite pieghe e abissi dell'animo, onde comprenderne l'iter di vita e perché sono diventati “quel che sono”. Una delle posizioni “chiave” di Verdi, i “rapporti familiari”, legati all'arcaico conflitto generazionale e riguardanti soprattutto i rapporti padri – figli, tanto più drammatici, quando stagliati su uno sfondo di più complesse proporzioni. Se il mondo superiore può diventare speranza e rifugio sublime per sofferenti e oppressi, al dolore si può anche sopravvivere; il compositore invita lo spettatore ad una pietosa solidarietà per chi soffre sulla scena, senza giudizi.

Verdi suggella la sua eredità spirituale e le sue concezioni di vita e di arte, con una riflessione “comica”; nelle burle e negli scherzi della vita, si cela la malinconia per la perdita giovinezza e la rassegnata consapevolezza di avviarsi sul “viale del tramonto”, destino comune e meta finale della vita di tutti gli uomini.

4. Il XX secolo

Verso la fine del XIX secolo, arriva in Italia una linea di pensiero, già iniziata in Francia a metà secolo, quale estremo margine di una concezione “naturalista” e “realista” della letteratura, della quale si farà promotore e massimo esponente Verga²⁸; inaugurando il “Verismo” non solo come periodo storico culturale, ma anche come vera e propria operazione letteraria dalle caratteristiche ben precise. Diventano protagonisti di racconti e romanzi personaggi miseri, poveri, analfabeti, uomini “vinti”, vittime di soprusi e di un destino avverso. Tale visione della vita tragicamente pessimistica passa per il lavoro, le tradizioni, il culto del focolare domestico, la “religione” della famiglia sostanzialmente patriarcale. Gli eroi verghiani vivono in un orizzonte chiuso, senza possibilità di progresso o di un avvenire migliore; ancorati al loro presente, si accontentano del loro destino, vivono come libera scelta, la vita che la sorte ha loro assegnato, bella o brutta che sia, con desolata rassegnazione.

In quest'ottica, anche le passioni, che pure sono presenti e prorompono con forza, sono vissute in modo istintivo, “scarnificate” e “svuotate” di tutta l'impalcatura della civiltà e del bon ton; l'amore è un lusso che solo i ricchi si possono permettere e la morte, inevitabile meta finale di una vita “sfilacciata” e sempre più priva di consistenza.

In quest'ottica si inserisce “Cavalleria rusticana”²⁹ di Mascagni. L'attenzione viene centrata su personaggi comuni ed umili, coinvolti in una vicenda violenta e drammatica di amore e gelosia, “eroi” calati profondamente nell'ambiente siciliano intriso di comportamenti atavici.

²⁸ Giovanni Carmelo Verga di Fontanabianca, Vizzini 1840 – Catania 1922; scrittore, drammaturgo e senatore, considerato il maggior esponente della corrente letteraria del Verismo; di nobili natali, visse in un ambiente di tradizioni liberali.

²⁹ Opera in un unico atto, su libretto di Targioni – Tozzetti e Guido Menasci, tratto dalla omonima novella di Verga, prima rappresentazione il 17 maggio 1890, al Teatro Costanzi di Roma.

Le casupole di una assolata Sicilia fanno da sfondo alla vicenda; a creare l'atmosfera verosimile della storia l'uso di "rumori": il suono delle campane, lo scalpitare dei cavalli, il brindisi dei carrettieri, lo schiocco della frusta che ne sottolineano il colore sanguigno che la pervade. L'omicidio del protagonista tocca l'apice del verismo, sottolineato dal terrificante grido finale che annuncia la morte di Turiddu per mano del rivale.

Il dramma presenta una sua aggressiva e trascinate verità, quella di un amore di carne, nutrito dal gran sole del Sud che matura il vino generoso, brucia la terra e il sangue. I concetti di amore e morte diventano una molla infallibile anche quando moltiplicano la brutalità dei sensi e una inusitata sensazione di fisicità.

Realista, ma non "verista", Giacomo Puccini; interprete del suo tempo, il compositore canta lo spirito tardo romantico e il clima dell'età umbertina, come pure gli albori del XX secolo, del quale fu uno straordinario intuitore ed anticipatore. Puccini mette in musica un complesso sistema di corrispondenze con le tendenze artistiche e letterarie del suo tempo: con il Decadentismo europeo, con il Simbolismo, con la poetica crepuscolare.

Dalla moda del tempo, deriva il gusto per l'esotico e per luoghi lontani nel tempo e nello spazio, moltiplicando i punti di vista:

Negli anni di Puccini, la cultura e la storia subiscono epocali trasformazioni e radicali cambiamenti.

Decadenti e crepuscolari ben testimoniano lo smarrimento che ne deriva.

I venti di guerra che stavano già spirando in Italia e nel mondo, generano un nuovo tipo di angoscia, rendendo precaria la vita.

Esperienze dolorose si aggiungono ad una vita che di per sé viene percepita tragica ed assurda. Ben acutamente intuisce Puccini, la sofferenza come destino dell'uomo e dolore cosmico. Il Maestro non poteva esonerarsi dal subire l'influenza delle correnti realiste, di vasto respiro, ma non di quelle "veriste", più limitate e lontane dalle visioni drammaturgiche del compositore. Certo, Puccini ambienta le più famose opere in luoghi, città, spazi ben connotati realisticamente e geograficamente, con precisione quasi maniacale. Tutte le opere presentano oggetti pressoché quotidiani e le atmosfere degli ambienti vengono costruite a regola d'arte per creare impressionanti suggestioni. Il compositore, complici i suoi librettisti, rinnova anche il linguaggio: pur non rinnegando la tradizione colta, si avvicina sempre più al parlato quotidiano, inverte l'ordine delle parole, inserisce interiezioni e introduce parole straniere.

Tuttavia, le cornici storiche, sociali e geografiche sono poco più che impalcature all'interno delle quali i personaggi si muovono in ben altre dimensioni.

Il Maestro realista, ma anche romantico e crepuscolare, intuisce ed interpreta quella profonda angoscia esistenziale che, di lì a poco, la più grande tragedia umana avrebbe generato.

Le eroine pucciniane vivono l'angoscia di una vita già tragica di per sé e la percezione di un dolore che non ha senso né spiegazione ed i cui effetti non tardano a farsi sentire. Butterfly, Mimì, Tosca, Maron, Liù, si configurano come soggetti autonomi, non condizionabili da niente e da nessuno, a dispetto delle apparenze. Neppure malattie e povertà, impediscono loro di trovare la via per il più sincero ed autentico amore, sempre pagato a caro prezzo. Tutto si inquadra all'interno di una visione drammaturgica sostanzialmente laica, nella quale le "eroine" sono sovrastate da un cielo vuoto che non risponde. Puccini supera ancora il verismo, affidando ai rumori un valore simbolico, a creare atmosfere, "suspense", a presagire angosce ed un inevitabile finale drammatico delle storie. I personaggi "negativi" emergono come nuovi "mostri" per i quali non esiste nessuna motivazione o giustificazione. "Scarpia" lascia attoniti e smarriti. Il non senso della vita attanaglia anche i personaggi delle grandi masse corali, sempre più definiti, diversificati, descritti con estrema soggettività, che è cifra inconfondibile di tutto il Novecento. Il dolore e l'infelicità colpiscono tutti e la morte crea un silenzio plumbeo e terribile, dissolvendo i protagonisti come da un gelido soffio, segnando in modo inequivocabile l'assurdità della vita.

Ma Puccini è, modernamente, compositore del chiaroscuro; non rinnega la redenzione di Suor Angelica ed il suo mondo di fede, né le burlle, le arguzie e le astuzie di "Gianni Schicchi", personaggio di dantesca memoria, qui rappresentante di un trecentesco universo in fase di trasformazione, dove ogni uomo è artefice del

proprio destino, anche se cercato con espedienti e furberie. Il Maestro si commiata dal lavoro e dalla vita ³⁰ con il favolistico lieto fine di Turandot: se l'amore trionfa, può capitare, ma qui siamo nel regno delle fiabe.

Dopo la morte di Puccini, le scuole di musica, i licei musicali e le Accademie rimangono sostanzialmente, all'insegna dell'opera verdiana.

Nati negli anni intorno al 1880, quattro compositori (Respighi, Pizzetti, Malipiero e Casella) ³¹ si troveranno affiancati dalla volontà di aggiornare il gusto e il costume musicale italiani, prendendo a bersaglio l'opera, soprattutto quella di Puccini e suoi coetanei.

Definiti musicisti della "Generazione dell'Ottanta", questi compositori riaffermano la validità della musica strumentale del XVII e XVIII secolo.

Compositori anche di opere, si rifanno, nei soggetti al passato, a temi leggendari e mistici, a lavori di Goldoni e D'Annunzio, a Gozzi, a Poliziano.

Nella successiva generazione, Dallapiccola³² e Petrassi³³, richiamano temi classici e soggetti di vari indirizzi e predilezioni.

Tuttavia, saranno il Decadentismo e il Simbolismo a segnare un vero e proprio cambio di rotta nella scelta dei soggetti d'opera.

Oltre al distacco dall'impegno sociale e la sfiducia nella scienza e nella ragione, decadenti e simbolisti, in diverse proporzioni, sostituiscono gli elementi irrazionali, l'inconscio, il mistero, suggestioni e stati d'animo vaghi e sfumati, malinconici. I drammi di Ravel e Debussy sottraggono trame e personaggi al condizionamento della realtà; le situazioni si susseguono fuori dal tempo e si legano a sensi nascosti, occulti, dove la penombra permette intuizioni per elevarsi al di là del reale. Le atmosfere sono immaginarie, raffinate, eleganti e preziose, indefinite, evanescenti, oniriche e fantastiche.

Sonorità trasparenti e sfumate avvolgono sensazioni e sensi. Anche la "vis comica", quando presente, è trattata con spirito umoristico di grande raffinatezza e sensibilità.

Con gli inizi del XX secolo, la storia del melodramma cambia drasticamente, aprendo la strada a nuovi scenari decisamente rivoluzionari. Tra la fine del XIX secolo e gli inizi del XX si apre, in Italia, in Europa e, in buona parte del mondo, una crisi storica, politica, economica, sociale e culturale senza uguali. Una delle più eclatanti cause, le vicende storiche, legate alla prima e, ancor di più, alla seconda guerra mondiale. La vita viene avvertita come precaria, pericolosa ed insicura, dolorosa serie di istanti. L'uomo è indotto a riflettere su se stesso e sugli orrori della storia. Angoscioso senso di solitudine e ripiegamento sul proprio "io", marcato di soggettività quest'epoca. Le vicende personali ed autobiografiche acquistano, come non mai, un peso preponderante; l'uomo si sente sempre più vittima del caso e dell'assurdità di vivere, "indifferente" e "straniero" alla società, oppresso da una esistenziale angoscia. Viene smantellata l'univocità di interpretazione del reale. La visione della realtà viene concepita come priva di una sua oggettiva consistenza e, per questo, interpretabile.

Le relazioni con la realtà storica si intrecciano in modo indissolubile con le dolorose esperienze personali. Nessuna verità obiettiva, ma tante soggettive e personalissime visioni del mondo. L'arte assume il compito di "far ragionare l'uomo", di "sbigottire", di "spiazzare". L'artista non insegna né propone verità assolute, ma si

³⁰ Puccini muore a Bruxelles, il 29 novembre del 1924.

³¹ Ottorino Respighi, Bologna 1879, Roma 1936; Accademico d'Italia, compositore, musicologo e direttore d'orchestra. Ildebrando Pizzetti, Parma 1880 – Roma 1968; compositore, musicologo e critico musicale. Gian Francesco Malipiero, Venezia 1882 – Asolo 1973; compositore tra i più fecondi esponenti della "generazione dell'Ottanta"; Alfredo Casella, Torino 1883 – Roma 1947; compositore, pianista e direttore d'orchestra.

³² Luigi Dallapiccola, Croazia 1904 – Firenze 1975; compositore e pianista, fu tra i primi ad usare lo stile dodecafonico, sul finire degli anni '30; le sue composizioni sono caratterizzate da intenso lirismo e da profondi contenuti spirituali ed ideali

³³ Goffredo Petrassi, Zagaro 1904 – Roma 2003; compositore e didatta, socio di prestigiose Accademie a Berlino e in Belgio.

sente investito, talora, del dovere di far “riflettere” il pubblico, di prospettare concezioni di vita più “filosofiche” che “sentimentali”.

Poeti, narratori e musicisti offrono al pubblico, spesso e volentieri, personaggi “anaffettivi”, non simpatici, sgradevoli, inquietanti, sul filo del rasoio tra bene e male, vittime e carnefici nello stesso tempo, non giudicabili. Con gli inizi del Novecento, nasce un nuovo tipo di melodramma, rivoluzionario sia nei contenuti, sia nei linguaggi musicali che nello stile. La creazione artistica vede allineate, fianco a fianco, opere di segni espressivi diversi, contrastanti e persino opposti. La varietà di atteggiamenti è uno dei primi segni distintivi del melodramma e della Musica del Novecento.

Gli autori compongono opere diversissime tra loro per stile, contenuto e linguaggio musicale. Persino ogni singolo compositore propone lavori diversi nel tempo della propria stagione creativa. Se qualcosa in comune si può trovare in tutte queste composizioni, è un'atmosfera greve, pesante, angosciata che gravita su vicende e personaggi.

L'atteggiamento più radicale riguardò la nascita di un nuovo linguaggio musicale, la dodecafonìa³⁴; forte e coinvolgente, la nuova cifra musicale ben si adattò ad intuire, anticipare e poi a sottolineare gli orrori della seconda guerra mondiale. Le partiture risultano complesse e difficili nella loro interpretazione. Ogni autore non dimentica la propria patria di origine, includendo, nelle composizioni, melodie, soggetti, trame, letteratura, folklore legati al proprio paese, all'insegna di quel recupero del patrimonio culturale nazionale, iniziato ai primi dell'Ottocento, con l'intento, da parte dei musicisti di svincolarsi dall'influenza del teatro italiano, pur non dimenticandone l'indiscusso primato e valore.

Dunque, la storia del melodramma, allarga e dilata il proprio raggio d'azione, raggiungendo autori e compositori di varie nazionalità ed origine, di indiscusso valore, creatori di un nuovo tipo di dramma, quello del Novecento.

Così, ad esempio, Janàček è legato ad immagini di violenza, repressione, ingiustizie sociali, desideri di redenzione e libertà; Schönberg, padre della dodecafonìa, riflette nei suoi lavori le sofferenze di un'umanità colpita dalla guerra e, sotto il segno dell'espressionismo, considera l'arte, proiezione nella realtà, dell'emozione soggettiva, veicolo di sentimenti e delle forze irrazionali che agitano l'uomo: vicende deliranti, avvolte da una atmosfera psicanalitica, angosciata e traumatica.

Bartók si muove in misteriose e sinistre atmosfere, tra personaggi avvolti dalle tenebre, segnati dal destino, in un mondo simbolico, fiabesco, onirico ed illusorio; Stravinskij riprende forme, stili e modi linguistici del passato e li rivisita nei modi propri della sua tecnica compositiva; Berg propone storie drammatiche, personaggi vessati e tormentati, ai limiti della follia, povera gente in miseria, scandagliati tutti psicologicamente; testimonia la condizione umana, oppressa ed infelice ed una natura che si deforma sotto gli incubi e le allucinazioni dei protagonisti. Hindemith³⁵, anticonvenzionale e sarcastico, indaga i rapporti tra arte ed artista, creatore e creazione, presenta protagonisti “spersonalizzati”, senza nome, astratti, lontani da sentimenti ed affetti; Britten³⁶, ispirato da testi letterari di chiara fama, si distingue per opere cupe, personaggi equivoci, atmosfere inquietanti, dal colore dei thriller, ambientazioni cariche di suspense o, per contro, vicende segnate da riflessioni filosofiche, in un clima decadente. Sostakovic³⁷, fortemente osteggiato in un secondo tempo dal regime di Stalin, mette in luce la tragica anima russa, personaggi oltraggiati, vilipesi,

³⁴ Tecnica di composizione musicale ideata da Arnold Schoenberg, esposta in un articolo del 1923, già intuita da Josef Hauer, basata sull'equivalenza, dal punto di vista armonico, del 12 semitoni della scala temperata, attorno alla quale gravitano gli altri suoni senza che si formino funzioni tonali.

³⁵ Paul Hindemith, Germania 1895 – francoforte sul Meno 1963; compositore, violinista, direttore d'orchestra, teorico. Fra le sue opere più note “Cardillac” del 1926.

³⁶ Benjamin Britten, Regno Unito 1913 – Regno Unito 1976, compositore, direttore d'orchestra e pianista; si ricordano le più note opere “Peter Grimes”, “Morte a Venezia”.

³⁷ Dmitrij Sostakovic, San Pietroburgo 1906 – Mosca 1975; compositore tra i più rappresentativi della musica russa; tra le sue opere teatrali è doveroso citare “Lady Macbeth del distretto di Mcensk”, intitolata, in una nuova versione, “Katerina Izmajlova”, del 1930 – 32

“incastrati” in ambienti violenti, gretti e maschilisti, nei quali, a violenza non si può rispondere che con violenza.

Dopo il 1950, la storia del melodramma si apre al flusso delle avanguardie, restandone indissolubilmente legata. Nasce la musica elettronica, favorita dagli sviluppi dell'ingegneria elettronica che permetterà la trasformazione di vibrazioni elettriche, in vibrazioni acustiche. La musica elettronica non si limitò a sostituire le apparecchiature elettroacustiche ai tradizionali strumenti musicali, ma si inserì sempre più nelle “avanguardie” ampliando l'acquisizione delle possibilità fonetiche e approfondendo i già avanzati processi compositivi e costruttivi. Unici soggetti, la libertà, il non rigore, la possibilità per gli esecutori di intervenire, con libere scelte, sul testo scritto o su parti di esso.

5. Conclusione

Da quanto sopra esposto, resta chiaro che il melodramma, nel suo lungo iter e sviluppo, ha sempre trattato e parlato dell'Uomo e del suo Universo. Musicisti, compositori e librettisti, attraverso il teatro in musica, hanno filtrato e coniugato il loro proprio e personale vissuto con le istanze della loro epoca, della loro cultura, società, politica, tradizioni. Il destino di uomini e donne è stato scandagliato nei suoi molteplici risvolti; l'uomo indagato fin nelle profondità del proprio animo; le passioni e i sentimenti sottoposti al vaglio del tempo e della storia. Infiniti i temi e i soggetti trattati nel corso della storia dell'opera.

Riassumendo, nel tardo Rinascimento, periodo in cui nascono i primi melodrammi o, meglio, i primi “drammi per musica”, i soggetti sono essenzialmente mitologici, bucolici e pastorali. Fin dall'Umanesimo, la cultura italiana aveva puntato al recupero e all'imitazione della “favola pastorale”, genere mutuato da alcuni grandi scrittori della classicità: Virgilio, Ovidio, Stazio, Apuleio, Plinio, Lucano, tanto per esempio. Pastori, ninfe, dei, eroi e semidei popolano le trame e le storie, rispondendo al bisogno di una classe aristocratica colta e raffinata, desiderosa di svaghi, di vicende sospese nel tempo, all'insegna di un teatro quale luogo di diletto, essendone, oltretutto, la committente.

Alle soglie del Barocco, la favola pastorale in musica diventa una delle insegne più costanti della regalità e, di riflesso, strumento di governo. La “festa” è occasione privilegiata per sfoggiare quello che di lì a poco sarà il teatro dello stupore e della meraviglia. Gradito e ricercato quale occasione di svago e divertimento e, nel contempo, spettacolo ideale per eventi celebrativi, il teatro del XVII secolo fu costante oggetto, più o meno diretto, dell'interesse politico di sovrani e governi, tenuto d'occhio anche per le sottili e sotterranee venature polemiche, molto spesso presenti, nei confronti di re e reggenti.

In pieno Seicento continuano a presentarsi soggetti mitologici, pastorali, fiabe dell'antichità, ma a questi iniziano ad aggiungersi elementi agiografici, storie di Santi e Martiri, come pure vicende fiabesche, bizzarre, con personaggi allegorici, storici e trame al limite della comicità. Le ricche scenografie, i fasti decorativi, le creazioni sempre più fantasiose di macchine teatrali, rispondono al bisogno di un pubblico eterogeneo e alle esigenze di un teatro dal taglio ormai quasi “imprenditoriale”.

Sarà il Settecento a smussare gli eccessi dell'opera barocca; mai dimenticate le favole della mitologia greca e le vicende epiche e storiche, i nuovi “eroi”, dotati di pietas e di umanità, favoriscono la vicinanza al mondo dei comuni sentimenti.

Divisi tra passione e dovere, tra amore ed onore, tra desideri e volontà, i personaggi della mitologia classica, scendono dal loro ruolo istituzionale e “pubblico”, per mostrare il loro lato “privato”; uomini e donne tormentati dalle loro passioni, dai moti dell'animo e del cuore, in perenne conflitto con le ferree regole della morale e della legge e con l'ineluttabilità di un destino avverso.

Capitolo a parte l'Opera “buffa”: nata in antitesi all'opera “seria”, mette in scena vicende plausibili, ambientazioni borghesi, personaggi spesso derivati dall'antica commedia greco – latina o dai tipi fissi della Commedia dell'Arte. Ma questa volta i protagonisti acquistano nuova vita: sono vivaci, affettuosi e comunicativi, dotati di rare sottigliezze psicologiche; alludono a consuetudini e ad usi della tradizione

popolare, parlano sovente in dialetto; si muovono in situazioni ora ironiche, ora grottesche, ora sentimentali e realistiche con piglio fresco e brioso, con grazia e spontaneità.

Agli inizi dell'Ottocento, il teatro d'opera, pur assolvendo ancora a funzioni di svago, inizia a convogliare gli interessi di un pubblico sempre più numeroso e compatto: il melodramma diventa capace di rispecchiare i moti collettivi di pensiero e di gusto, nonché di essere “cartina di tornasole” delle trasformazioni politiche, storiche e culturali all'interno della società. Si moltiplicano in modo esponenziale vicende, soggetti, temi e tipologie di personaggi. Così il melodramma parla di storia e di storie, di politica, di libertà e di tirannide, del potere, delle passioni e dei doveri, dei legami familiari, di amore e morte, dei rapporti con le istituzioni, di religione e di false credenze, di eroismi e di viltà, di affetti, di tragedie e dolori, di gioie e consolazioni, di redenzione, di peccati e colpe. Non mancano il fantasy, il soprannaturale, il mistero, i diavoli e le streghe, le malattie, la pazzia, il desiderio di conoscenze e di viaggi. Complice la grande letteratura, sia del passato che del presente.

I venti di guerra che iniziano a soffiare in Europa agli inizi del XX secolo, mutano radicalmente le sorti del melodramma. Vaste e varie le esperienze del teatro musicale nel Novecento: si allargano gli orizzonti conoscitivi, nasce il nuovo linguaggio della dodecafonia. Si aprono a ventaglio inedite prospettive. I musicisti che, in questo ricco panorama, hanno lasciato impronte profonde, propongono personaggi dalle più svariate tipologie, ma connotati tutti da quell'angoscia esistenziale e da quel soggettivismo, cifre del secolo. Indecifrabili, impersonali, vittime e carnefici nello stesso tempo, enigmatici, equivoci, “pazienti” da psicanalisi, i protagonisti dei nuovi melodrammi si muovono in dimensioni oniriche, simboliche, in atmosfere sospese, in trame illogiche ed irrazionali, tutte percorse da atmosfere e climi cupi e soffocanti o, per contro, in vicende irriverenti, parodistiche e surreali.

Un panorama così vario e contraddittorio rende ardua, se non impossibile, la trattazione, uno ad uno, di tutti questi moltissimi temi, sia pur a grandi linee, nel limitato tempo di un'ora di conversazione e nello spazio dell'articolo che le fa da corredo.

Tuttavia, alcuni temi meritano considerazione per l'indubbio fascino esercitato nei secoli.

A quattro di questi temi si prevede di dedicare i prossimi incontri, con i relativi articoli di supporto.

Nello specifico:

○ *Il viaggio come metafora della vita*

Claudio Monteverdi, “Orfeo”, viaggio e discesa nel mondo degli Inferi;

“Il ritorno di Ulisse in patria”, viaggio di ritorno verso la propria terra,
le proprie origini, gli affetti familiari.

Gioachino Rossini, “Viaggio a Reims”, viaggio alla scoperta della realtà contemporanea.

○ *La pazzia nel melodramma*

Giovanni Paisiello, “Nina, pazza per amore”, smarrire la ragione per ritrovare l'amore;

Friedrich Handel, “Orlando”, senno perduto e poi ritrovato;

Gaetano Donizetti, “Lucia di Lammermoor”, un vissuto traumatico, “insania mentale”
degnata di commozione e solidarietà.

○ *Amore e amori all'opera*

Richard Wagner, “Tristano e Isotta”, amore assoluto e sublime, trasfigurante;

Giuseppe Verdi, “Traviata”, amore e sacrificio.

Giacomo Puccini, “Bohème”, amore disperato ed impotente;

○ *Diabolus in musica*

Giacomo Mayerbeer, “Roberto il diavolo”, Satana e le sue tentazioni;

Charles Gounod, “Faust”, la sconfitta del male.

Daniel Auber, “Fra Diavolo”, un “diavolo d'uomo”, brigante e ladro.

6. Riferimenti

Elementi bibliografici

- AA. VV. *Musica in scena* vol.I Utet -1995
 AA.VV. *The Cambridge companion to Verdi* Cambridge Un. Press - 2004
 (a cura di S. Balthazar)
- AA.VV. *I copialettere di Giuseppe Verdi* Milano - 1913
 (a cura di G. Cesari e A. Luzi)
- AA.VV. *Esotismo e colore locale nell'opera di Puccini* Giardini - 1985
 Atti del I Convegno Internazionale sull'opera di Puccini
- AA.VV. *Lady Macbeth del distretto di Mzensk, di Dimitrij Sostakovic* Pendragon - 2008
- Franco Abbiati *Giuseppe Verdi* (voll. I, II, III, IV) Ricordi - 1959
 Riccardo Allorto *Nuova storia della musica* Ricordi - 1989
 Antonino Amore *Vincenzo Bellini, arte, studi e ricerche* Giannotta - 1892
 Anna Angelini *Madama Butterfly di Giacomo Puccini* Mursia - 1990
 William Ashbrook *Donizetti, la vita, le opere* EDT - 1986
 William Ashbrook *Turandot di Giacomo Puccini, la fine della grande tradizione* Ricordi - 2006
- Gabriele Baldini *Abitare la battaglia* Garzanti - 1970
 Guglielmo Barblan *L'opera di Donizetti nell'età romantica* Banca Pop. Bergamo - 1948
 Julian Barnes *Il rumore del tempo* Einaudi - 2016
 Maria Teresa Benedetti *Simbolismo* Giunti - 2017
 Nedo Benvenuti *Pietro Mascagni, la vita, le opere* Debate - 2004
 Hector Berlioz *Le Guillaume Tell de Rossini* www.hberlioz.com - 2009
 Carlo Bianchi *La grande arte delle piccole cose* Quaderni della Fondaz. Donizetti - 2012
Sulla drammaturgia musicale della Bohème di Puccini
- Antonio Billeci *La Bohème di Giacomo Puccini, Studio critico* Vena - 1931
 Lorenzo Bianconi *Il Seicento, Storia della Musica* vol.V EDT - 1991
 Mauro Bersani *Viaggio nel '900* Mondadori - 1984
- Maria Braschi
 Lina Bolzoni, *Dalla scapigliatura al verismo* Laterza - 1990
 Marcella Tedeschi
 (a cura di)
- Alfredo Bruggermann *Madama Butterfly e l'arte di Giacomo Puccini* Cogliati - 1904
 Alberto Cantù *L'Universo di Puccini, da Le Villi a Turandot* Zecchini - 2016
 Vittorio Coletti *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana* Einaudi - 2018
 Sergio Cristaldi (a cura di) *Rappresentazioni narrative: realismo, verismo, modernismo tra Ottocento e primo Novecento* Euno - 2022
- Carl Dahlhaus *Drammaturgia dell'opera italiana* EDT - 2005
 Anna Maria Damigella *La natura, l'uomo, il mito nell'immaginario dei simbolisti* Lithos - 2004
- Fabio D'Orasi *Puccini, tra cinema e melodia* Gruppo Albatros - 2021
 Domenico Dé Paoli *Monteverdi* Rusconi - 1996
 Domenico Dé Paoli *L'opera di Stravinskij* Paravia - 1931
 Alfredo De Paz *Romanticismo, l'arte europea nell'età delle passioni* Liguori - 2017
 Oriano De Ranieri *La religiosità in Puccini. La fede nelle opere del Maestro* Zecchini - 2013
 Cinzia Dimatteo *Puccini, Madama Butterfly, i temi musicali dell'opera e il dramma psicologico di Butterfly* BMG - 2013
- Luciana Distante (a cura di) *La Cenerentola di Gioacchino Rossini* Assodolab - 2013

Claudio Gallico	<i>Monteverdi: poesia musicale, teatro e musica sacra</i>	
Giovanni Gavazzeni (a cura di)	<i>Pietro Mascagni, Cavalleria Rusticana.</i> <i>Ruggero Leoncavallo, Pagliacci</i>	Pendagrone - 2019
P. Gelli, F. Poletti (a cura di)	<i>Dizionario dell'opera</i>	Baldini e Castoldi - 2018
Elio Gioanola	<i>Il Decadentismo</i>	Studium - 1972
Michele Girardi	<i>Il Teatro musicale dell'espressionismo</i>	PDF - 1998
Salvatore Guglielmino	<i>Guida al Novecento</i>	Principato - 1971
Mauro Lubrani	<i>Puccini, l'amore, le passioni, le golose imprese</i>	Wingsbert House - 2014
Niccolò Maccavino	<i>Devozione e Passione: Alessandro Scarlatti nel 350.mo anniversario della nascita</i>	Rubettino - 2013
Giacomo Manzoni	<i>Filosofia della musica moderna</i>	Einaudi - 1959
G. Marzot	<i>Il Decadentismo italiano</i>	Il Mulino - 1971
Massimo Mila	<i>L'arte di Béla Bartók</i>	Einaudi - 1996
Pietro Mioli	<i>Invito all'ascolto di Rossini</i>	Mursia - 2018
Marco Moiraghi	<i>Paul Hindemith, Musica come vita</i>	Epos - 2009
Karen Monson	<i>Berg</i>	Rusconi - 1982
Luciano Osbat	<i>Clemente IX, papa, in "Dizionario biografico degli italiani"</i>	Istituto dell'Enciclopedia italiana - 1982
Vito Pandolfi	<i>Storia del Teatro</i> voll. I e II	Utet - 1964
Francesco Pastura	<i>Bellini secondo la storia</i>	Guanda - 1959
Roberta Pedrotti	<i>Storia dell'opera lirica. Dalle origini ai nostri giorni</i>	Odoja - 2019
Luigi Pestalozza	<i>L'opera di Dimitri Schostakovic</i> in "Terzo programma"	ERI - 1965
Paolo Petazzi	<i>Alban Berg, La vita, l'opera, i testi musicali</i>	Feltrinelli - 1977
C. Piccardi (a cura di)	<i>Paul Hindemith nella cultura tedesca degli anni Venti</i>	Unicopli - 1991
F. Pulcini	<i>Janàček, vita, opere, scritti</i>	Rivista Italiana di Musicologia - 1994, vol. XXIX
Francisco Rico	<i>Il romanzo picaresco e il punto di vista</i>	Mondadori - 2001
Michael F. Robinson	<i>L'opera napoletana; storia e geografia di un'idea settecentesca, ed. it. A cura di Giovanni Morelli</i>	Marsilio - 1984
Luigi Rognoni	<i>Espressionismo e dodecafonia</i>	Einaudi - 1954
Charles Rosen	<i>La generazione romantica</i>	Adelphi - 1997
Carlo Salinari	<i>Miti e coscienza del Decadentismo italiano</i>	Feltrinelli - 1962
Giovanna Talà	<i>Verso il fascino del Novecento. In viaggio con Pietro Mascagni</i>	PM Edizioni - 2019
Rubens Tedeschi	<i>Dimitri Schostakovic, in AA.VV. La musica moderna</i>	Fabbri - 1967-69
Rubens Tedeschi	<i>I figli di Boris. L'opera russa da Glinka a Sciostakovic</i>	EDT - 1990
Anna Tedesco	<i>Storia della civiltà europea - Sezione "Musica"</i> Il Cinquecento, (a cura di Umberto Eco)	Mondadori - 2014
Giampiero Tintori	<i>L'opera napoletana</i>	Ricordi - 1958
Guido Turchi	<i>Paul Hindemith in: L'Approdo musicale</i>	ERI - 1958, vol. III
Frédéric Vitoux	<i>Rossini</i>	Rusconi - 1991
Roman Vlad	<i>Storia della dodecafonia</i>	Suvini Zerboni - 1958
Luca Zoppelli	<i>Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème</i>	Studi pucciniani - 1998

Alcuni siti di interesse

www.cantarelopera.com
www.flaminionline.it
www.gbopera.it
www.librettidopera.it

www.liricamente.com
www.operaclick.com
www.opera-inside.com



Opera lirica e ascolto musicale è un'iniziativa, organizzata nell'ambito del **Progetto Centro di Cultura Musicale**, in svolgimento dal 2020.

Per l'emergenza Covid19, il programma **2020** è stato limitato a due incontri:

- 18 gennaio** *Il teatro nel periodo barocco da Monteverdi a Händel*
(Monteverdi, A. Scarlatti, Händel)
- 7 novembre** *Fidelio: amore e libertà. Introduzione all'opera di Ludwig van Beethoven**

Il programma **2021** si è articolato in cinque conferenze*:

- 6 febbraio** *Il teatro musicale di Mozart*
- 20 marzo** *Il pre-Romanticismo da Goethe a Beethoven*
(Rossini, Beethoven, Schubert, Marschner)
- 8 maggio** *Il XIX secolo: sentimento, natura e libertà*
(Donizetti, Bellini, Gounod, Offenbach, Massenet)
- 23 ottobre** *Verdi, genio italiano del Risorgimento* - prima parte
- 13 novembre** - seconda parte

Secondo il programma **2022** sono stati proposti i seguenti cinque incontri*:

- 12 marzo** *Wagner e il tardo romanticismo*
- 9 aprile** *Il verismo di Mascagni e il teatro musicale di Puccini*
- 7 maggio** *Il melodramma tra decadentismo e simbolismo*
(Strauss, Ravel, Debussy)
- 15 ottobre** *Le inquietudini del Novecento* - prima parte
(Janacek, Schönberg, Bartok, Berg, Stravinskij)
- 5 novembre** - seconda parte

Il programma **2023** comprende cinque conferenze** ispirate a **Una lettura trasversale dell'opera lirica**.
Le conferenze hanno luogo a Villa San Giacomo - Santa Margherita Ligure:

- | | |
|--------------------------------------|---|
| mercoledì 15 marzo - ore 17 | <i>I grandi temi dell'opera lirica</i> |
| mercoledì 12 aprile - ore 17 | <i>Il viaggio come metafora della vita</i> |
| mercoledì 3 maggio - ore 17 | <i>La follia nel melodramma</i> |
| mercoledì 11 ottobre - ore 16 | <i>Amore e amori all'opera</i> |
| mercoledì 1 novembre - ore 16 | <i>Diabolus in musica</i> |

* Gli incontri 2020-2022 sono fruibili in streaming, sul canale YouTube dell'Associazione Il Melograno.

** Gli incontri 2023 si svolgono in presenza e sono poi fruibili in streaming, sul canale di cui sopra.

Si accede al canale cliccando sul link nella homepage del sito www.musicaemusica-sml.it o inquadrando il qr code



Le finalità dell'iniziativa sono molteplici:

- ✓ sviluppare capacità di ascolto consapevole, nell'ambito della musica classica, a partire da richiami a grandi opere liriche;
- ✓ fornire un quadro sintetico del contesto socioculturale, in particolare artistico e musicale, delle epoche esaminate;
- ✓ avvicinarsi al pensiero creativo dei compositori;
- ✓ iniziare a comprendere struttura e significato delle opere proposte, con nozioni sulle componenti fondamentali e sulle forme musicali.

L'intero programma è a cura di **Cinzia Faldi**, già docente di *Letteratura e testi per la musica* e di *Drammaturgia musicale* presso il Conservatorio Niccolò Paganini di Genova. Si tratta di un interessante percorso, dalle origini dell'opera lirica al primo Novecento, che offre significativi spunti per saper apprezzare la ricchezza del fenomeno musicale.

Il percorso prosegue, nel 2023, con la proposta di una lettura trasversale dell'opera e dei grandi temi che la animano.

Il **Progetto Centro di Cultura Musicale**, promosso dal Comune di Santa Margherita Ligure e dall'Associazione Il Melograno, si propone di contribuire alla diffusione della cultura musicale, tramite l'organizzazione di conferenze e concerti a tema, rendendo disponibili anche articoli di approfondimento.

Il programma di **Opera lirica e ascolto musicale** può essere scaricato, insieme con gli articoli sulle conferenze, dal sito

www.musicaemusica-sml.it

alla Sezione **Centro di Cultura Musicale**.