



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

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

12 aprile 2023

Una lettura trasversale dell'opera lirica
Il viaggio come metafora
della vita



Una lettura trasversale dell'opera lirica. *Il viaggio come metafora della vita*

1. Il grande tema del viaggio

La tendenza a viaggiare è stata una caratteristica dell'uomo fin dalla sua prima comparsa sulla terra. Vissuto ed interpretato in modi completamente diversi, il viaggio ha sempre avuto l'affascinante capacità di rispecchiare la vita dell'uomo, il suo desiderio di cambiamento, la sua voglia di conoscere altri mondi, popoli e luoghi.

Fin dai tempi antichi, moltissimi filosofi e scrittori, hanno spesso definito il viaggio "metafora della vita"¹. Da Platone, Seneca, Sant'Agostino, Giordano Bruno, Montaigne, fino a Pavese e Rilke, passando per Nietzsche e Kirkegaard, tutti questi autori hanno visto nella partenza, nel percorso e nell'arrivo di un viaggio, la ciclicità della vita, del suo dinamismo e della sua fine.

Il tema del viaggio è stato frequentemente trattato nella storia delle letterature, che ha affrontato l'argomento con molteplici interpretazioni. Racconti di terre sconosciute e lontane li troviamo già nella storia sia greca che romana, senza contare diari di viaggi ancora più antichi se pur, a volte, immaginari. Il viaggio, nella storia della letteratura, è un "topos" molto antico. Basti pensare ai viaggi di Ulisse nell' "Odissea" e a quelli di Giasone nelle "Argonautiche" di Apollonio Rodio². Tra gli autori latini non si può tralasciare Virgilio; la maggior parte della sua "Eneide", racconta il viaggio di Enea, profugo di guerre che, insieme ai suoi compagni, si spinge per mare alla volta del Mediterraneo e dei lidi laziali dove, seguendo il volere degli dei, fonderà Roma.

Nella letteratura latina il viaggio è prova di coraggio e di crescita personale, o una sorta di predestinazione per realizzare uno scopo superiore per volere degli dei. Al contrario, il viaggio di Ulisse, eroe astuto e intelligente, diventa stimolo di ricerca continua, di confronto e di sfida.

Nelle acque profonde del mare, perisce, invece, l'Ulisse di Dante; alla ricerca di sé, in un continuo desiderio di conoscere il mondo, Ulisse è spinto a viaggiare per il mare senza una meta, verso il suo unico, eterno ed ultimo viaggio. Proteso verso l'ignoto, l'eroe sfida i limiti imposti dagli dei in cerca di nuove conoscenze.

Ma il primo vero resoconto di viaggio è "Il Milione" che Marco Polo dettò a Rustichello da Pisa. A metà strada fra la cronaca storico – geografica e una relazione di viaggio, il testo racconta i viaggi di Marco Polo che, insieme al padre Nicolò e allo zio Matteo, ambedue mercanti, compì in Cina, intorno al 1271.

Tornato a Venezia nel 1295 e fatto prigioniero dai genovesi, Marco incontra Rustichello da Pisa, autore di romanzi in lingua d'oil; a lui detta la storia dei suoi viaggi che l'amico trascriverà fedelmente in lingua francese. Nasce così l'opera "La divisament dou monde", (La descrizione del mondo), relazione di uno straordinario viaggio e descrizione preziosa di un continente allora sconosciuto.

¹ La "metafora" trasforma il significato delle cose in "senso"; utilizzando simboli ed immagini, essa pone l'attenzione sul come si manifestano le cose e modifica lo stato d'animo di chi le coglie. Il linguaggio metaforico ha il potere di smuovere il pensiero: da una posizione descrittiva degli eventi, porta ad una posizione esperienziale che coinvolge i sensi e le emozioni. Letteralmente, la metafora consiste nella sostituzione di un termine proprio con uno figurato, in seguito ad una trasposizione simbolica di immagini. Si tratta, dunque, di sostituire una parola con un'altra per rafforzarne il concetto.

² Apollonio Rodio, Alessandria d'Egitto 295 a. Cr. - 215 a. Cr., poeta greco.

Il titolo “Il Milione” apparve solo più tardi in una redazione in toscano.

Nel Medioevo l'idea di viaggio assume un nuovo significato, quello di cammino e passaggio dal mondo terreno a quello celeste. Spesso i viaggi diventano pellegrinaggi in luoghi di culto e gli spostamenti da un luogo all'altro assumono un significato mistico. Esempio il viaggio immaginario di Dante dal profondo inferno, fino alla visione del paradiso.

Nell'Umanesimo e nel Rinascimento, i viaggi assumono sempre più caratteristiche immaginifiche e stupefacenti. Ludovico Ariosto, nel suo poema epico *L'Orlando Furioso*, non solo fa attraversare ai suoi personaggi boschi e mari, ma addirittura li fa arrivare sulla luna.

Nel 1670 appare, per la prima volta, nel volume di Richard Lassels³ *“An Italian Voyage, or Compleat Journey Through Italy”*, l'idea che non si possa comprendere il mondo antico, se prima non si sia compiuto un “grande giro turistico” in Francia e in Italia. L'Italia viene vista come luogo in cui si è formata la civiltà occidentale; dunque, è la terra della classicità, meta sognata di ogni viaggiatore colto. Sempre più si diffonde il fenomeno di viaggi destinati non solo all'aristocrazia, ma anche alle classi medie. Dalla fine del XVIII secolo, fino a quasi tutto il XIX, i viaggi vengono considerati educativi per i giovani della buona borghesia.

Il 1700 è l'epoca in cui è ai massimi livelli il culto della ragione e il desiderio di conoscere altri luoghi ed altri popoli diventa essenziale per il buon “cives”.

I viaggiatori si aggirano per l'Europa come “pellegrini laici”, per ripercorrere le antiche vie del sapere e ammirare le bellezze del mondo. Il XVIII secolo, raccomanda il viaggio anche come un processo di purificazione e il cammino attraverso paesi sconosciuti come tappe necessarie per la crescita dell'individuo.

Tutto diventa esperienza di formazione per i figli degli aristocratici, per le classi mercantili, per gentiluomini e diplomatici, per poeti, filosofi, scrittori, musicisti. Il Settecento è il secolo d'oro dei viaggi, dei taccuini di appunti, di descrizioni, lettere e memorie, ma anche di osservazioni emotive di costumi, di antichità, della natura e della cultura altrui. Ne sono illustrissimi esempi il “Viaggio in Italia” di Goethe, il racconto “Micromega” di Voltaire, il “Viaggio in Italia di Montaigne”, il “Viaggio in Italia” di Stendhal, fino ai “Viaggi di Gulliver” di Jonathan Swift.

Più tardi, nel Romanticismo, compare l'idea di un viaggio verso l'indefinibile, verso l'eco del proprio animo, ma anche verso luoghi esotici o mete immaginarie.

Nel XIX secolo la letteratura di viaggio diventa un genere estremamente diffuso; sia pur per ragazzi, basti ricordare “L'isola del tesoro” di Robert Louis Stevenson, “Viaggio al centro della terra” e “Il giro del mondo in 80 giorni” di Jules Verne, i romanzi dedicati alle “Tigri di Mompracem” di Emilio Salgari, maestro nella narrativa di viaggi.

Nel 1900 il viaggio diventa segno del disorientamento dell'uomo. Gli spostamenti diventano sempre più rapidi grazie alle nuove invenzioni di automobili, aerei, transatlantici; ma il viaggio assume anche il valore sempre più pregnante di una discesa nella psicologia ed emotività.

“La coscienza di Zeno” di Italo Svevo, è un viaggio attraverso la memoria, complice la psicanalisi, alla ricerca di sé e dello scopo della vita. Ancora un viaggio mentale, fuori dal tempo, quello di Italo Calvino, nella sua opera “Città invisibili”, viaggio immaginario in cui tutto è il contrario di tutto.

Pure la poesia ha dedicato enorme spazio al tema del viaggio; ne parlano, solo come alcuni esempi, Beaudelaire, Ungaretti, Montale, Neruda.

Anche il melodramma ha trattato, nel corso della sua storia, il concetto di “viaggio”, declinandolo in mille modi e sfaccettature.

³ Richard Lassels, (...) 1603 – Montpellier 1668, canonico cattolico – romano, tutore di molti nobili inglesi, scrittore di viaggi, percorse per 5 volte tutta l'Italia.

2. Viaggio e discesa nel mondo degli Inferi, “negli abissi dell'anima”

“L'Orfeo” - SV 318, di Claudio Monteverdi

Favola pastorale in un prologo e cinque atti

Prima rappresentazione 24 febbraio 1607, Teatro di corte - Mantova.

Libretto di Alessandro Striggio figlio ⁴.

Personaggio della mitologia greca, il nome “Orfeo”, dalla non chiara etimologia ⁵, è attestato a partire dal VI secolo a. Cr., ma, probabilmente, anche prima di Omero. Figlio della musa Calliope e del dio Apollo ⁶, la storia di Orfeo è narrata in vari miti, ma certamente i più famosi sono i racconti esposti da Ovidio nella “Metamorfosi” e da Virgilio nelle “Georgiche”; senza dimenticare la “Fabula di Orfeo” di Angelo Poliziano ⁷. Nel X libro delle “Metamorfosi”, Ovidio racconta che Orfeo pianse dal dolore per sette giorni dopo aver perduto per la seconda volta l'amata e che fu poi ucciso e sbranato dalle “Menadi” ⁸.

Virgilio, invece, al termine delle “Georgiche”, lo vede in lacrime per sette lunghi mesi e poi ucciso dalle donne dei Ciconi, infuriate per la fedeltà del giovane verso la sposa scomparsa; poi, in seguito, accolto nei Campi Elisi. Infine, Poliziano, conclude la sua versione che vede Orfeo sconfitto dalla morte ed il suo corpo fatto a pezzi dalle Baccanti ⁹.

Nato a Cremona nel 1567 e morto a Venezia nel 1643, Claudio Monteverdi è considerato il primo vero autore di melodrammi barocchi. Chiamato a Mantova dal duca Vincenzo I Gonzaga, dopo essere diventato “Maestro di musica”, Monteverdi compone l' “Orfeo” nel 1607. Già rappresentata in anteprima presso l'Accademia degli Invaghiti, l'opera viene poi data a Palazzo Ducale, il 24 febbraio del 1607, in occasione delle feste del Carnevale.

Ambientata nel mitico mondo dell'Arcadia e abitata da personaggi irreali, dei, ninfe, pastori, figure allegoriche, la storia di Monteverdi ricalca quasi integralmente il mito antico. Tuttavia, nel testo del libretto stampato per la prima rappresentazione, il finale dell'opera è diverso da quello della partitura; se nel primo le Baccanti puniscono il protagonista con la morte per le sue affermazioni misogine, nella partitura, invece, Apollo, mosso a pietà dalla disperazione di Orfeo, scende dal cielo, quasi “deus ex machina” e porta con sé il cantore, beatificandolo ed invitandolo a rivedere la sua Euridice nella contemplazione delle stelle. Forse Monteverdi aveva previsto le due soluzioni per due diversi auditori, il primo per gli Accademici, più aderente al mito originario, il secondo per il pubblico meno colto della replica del primo marzo.

Lo spettacolo fu realizzato con un ricchissimo apparato organico orchestrale, comprendente ogni sorta di strumenti da tasto, ad arco, a fiato, a pizzico.

⁴ Alessandro Striggio padre (Mantova 1540 – Mantova 1592) e Alessandro Striggio figlio (Mantova 1573 – Venezia 1630), musicisti, compositori e uomini di cultura.

⁵ Sulla etimologia del nome “Orfeo” sono state avanzate varie ipotesi; alcune collegano il nome al significato di “oscuro”, altre all'idea di “orfano” o “solo”.

⁶ Secondo altri miti, Orfeo si ritiene figlio della musa Calliope e di Eagro, divinità fluviale della Tracia.

⁷ Opera teatrale composta dall'umanista Angelo Poliziano tra il 1479 e il 1480. Il cardinale Gonzaga, commissionò al Poliziano, nominato “commensale”, questo lavoro per rappresentarlo nel corso delle cerimonie previste per solennizzare il fidanzamento di Clara Gonzaga con Gilbert de Montpensier e di Francesco Gonzaga, primogenito del marchese, con Isabella d'Este.

⁸ Dette anche “Baccanti”, le “Menadi” erano considerate seguaci del dio Dioniso e di lui ferventi adoratrici.

⁹ Seguaci del dio Dioniso nel loro momento di culto più sfrenato; indossando pelli di animali, correvano per boschi e monti in stato di ebbrezza, accompagnandosi con il fragore di cembali, timpani, flauti e altri strumenti a percussione.

Rispettoso delle regole, l'Orfeo mantiene la struttura della tragedia greca, le unità di tempo, luogo e azione e l'idea di coro con funzione non solo di intermedio, ma di riflessione e commento. Non mancano lo stile recitante e declamato e l'attenzione per i contenuti espressivi. Per il compositore la musica deve essere "espressa", seguire il verso passo passo, con il compito di "muovere gli affetti". Per quanto l'ambientazione sia ancora arcadico – pastorale, l'Orfeo mostra un lato tragico assente nelle opere precedenti con lo stesso soggetto. Il taglio più drammatico basa l'azione, presentata in tempo reale come pure le decisioni dei protagonisti. Monteverdi rivela uno spiccato senso della teatralità ed una precisa individuazione psicologica di Orfeo, figura umana e primo vero protagonista nella storia del teatro musicale.

La "Musica" che presenta il dramma, è elemento primo dell'espressione, non illustra l'azione, ma ricrea tutto il dramma con quel suo intraducibile linguaggio, rivelando gli affetti umani, oltre il limite della parola. Certamente anche il libretto di Striggio è ben confezionato, offrendo al compositore il pretesto per esprimere una vasta gamma di sentimenti, in scene ed episodi "tagliati" da vero uomo di teatro.

Lo stile recitativo è tutto materiato di accenti melodici, tendenti già all' "arioso"¹⁰, ben lontano dal recitativo dei fiorentini. Monteverdi intuisce la musica "latente" nel testo; essa nasce dalla parola, dalle inflessioni della frase parlata. Contrariamente ai primi drammi della "Camerata", qui i cori sono numerosi, alcuni veri e propri madrigali, altri in stile omofono, altri balletti con coro.

L'armonia è chiara e semplice, il basso continuo è realizzato in base ad accordi perfetti¹¹, ma nei momenti cruciali dell'azione scoppiano improvvise dissonanze¹² con uno straordinario effetto drammatico.

Sensibile al potere espressivo di ogni strumento, il compositore affida il compito di caratterizzare la scena a gruppi di strumenti diversamente scelti. Così Monteverdi non sacrifica la musica alla poesia, ma ricrea "musicalmente" l'umanità della sua favola. L'opera inizia con un prologo: un ritornello di viole sottolinea l'apparizione della "Musica" che presenta il dramma.

Senza indicazioni di ambiente, la vicenda si apre in una atmosfera luminosa e serena; un pastore annuncia il ritorno di Orfeo e le sue imminenti nozze con la bella ninfa Euridice¹³. Un coro e un balletto di ninfe e pastori festeggiano le liete notizie. Orfeo, sopraggiunto, canta la sua felicità; al suo canto risponde Euridice con purissima linea vocale ed intensità espressiva. In una atmosfera quasi mistica si chiude il primo atto con un ringraziamento agli dei, seguito da un canto di gioia per il ritorno di Orfeo. Una Sinfonia apre il II atto; Orfeo contempla la terra alla quale è tornato dopo lunga assenza e a lui si uniscono vivaci, armoniosi e gioiosi i canti affettuosi dei pastori. Ma l'atmosfera è interrotta dal grido della Messaggera che annuncia il dramma; Euridice è morta. Muta il carattere della declamazione ed il colore strumentale si fa più scuro.

Orfeo resta immobile, paralizzato e straziato dal dolore, mentre il coro ammonisce i mortali a non fidarsi della felicità, "bene caduco e fragile" e a paventare gli dei, gelosi della felicità umana.

Sconvolta dal dolore di Orfeo, la Messaggera fugge. Una dolorosa Sinfonia precede un lamento funebre: due pastori e un coro danno l'ultimo tributo alla spoglia di Euridice. Una Sinfonia per strumenti d'ottone apre il III atto. Accompagnato dalla Speranza, Orfeo giunge alla soglia del regno infernale, ma qui deve rimanere solo: sull'"orribil soglia" sta scritto: "Lasciate ogni speranza voi ch'entrate"; il verso dantesco, mirabilmente intonato, viene ripetuto due volte, la seconda volta un tono sopra.

¹⁰ Brano musicale, sia vocale che strumentale, a metà strada tra il recitativo e l'aria vera e propria.

¹¹ In musica, l' "accordo perfetto " è formato da: un suono fondamentale, la sua terza e la sua quinta. A seconda della diversa natura di tali intervalli, l'accordo perfetto può essere di 4 tipi: perfetto maggiore, perfetto minore, perfetto diminuito, perfetto aumentato.

¹² Combinazioni di due o più suoni non in armonia tra loro; rapporto di suoni che appartengono ad elementi tonali differenti.

¹³ Si parla di "ritorno" di Orfeo perché il mito originario narra che Orfeo, prima di arrivare in Tracia, avesse partecipato alla spedizione di Giasone e degli Argonauti alla ricerca del mitico "Vello d'oro".

Appare Caronte, il traghettatore di anime, che rifiuta l'assurda richiesta di Orfeo di essere portato sull'altra riva. Personaggio dell'oltretomba, ma anche custode – barcaiolo, il registro di Caronte si muove tra l'aulico ed il popolare, sottolineato da un curioso senso realistico.

Una nuova Sinfonia precede un'aria di Orfeo, la più ampia e importante dell'opera; Orfeo è agitato, ma non si lascia sgomentare dal rifiuto. Caronte, pur commosso, non può derogare al divieto, ma ancora Orfeo insiste affinché gli sia reso il suo “ben”.

Una Sinfonia calma ed irreale accompagna un Orfeo angosciato e sfinito, mentre Caronte, sopraffatto dall'emozione tace e poi si addormenta. Orfeo ne approfitta per varcare il fiume dell'Averno, mentre risuona la Sinfonia udita ad inizio atto ed un coro di spiriti invisibili commenta l'impresa mai tentata da uomo mortale. Di nuovo la stessa Sinfonia che ha aperto il III atto: siamo nell'Ade, nella dimora di Plutone e Proserpina; impietosita dal dolore di Orfeo, Proserpina supplica il consorte di rendere all'infelice la fanciulla amata. Grazie al suo bel recitativo, plastico, melodioso e dal carattere affettuoso, Plutone acconsente, ma ad una inderogabile condizione: Orfeo non dovrà volgersi a guardarla prima di essere uscito dai regni infernali.

Un coro di spiriti inneggia all'amore che trionfa anche nell'Inferno. Una voce annuncia che Orfeo è sulla via del ritorno e che Euridice lo segue. Orfeo canta la pagina più gioiosa dello spartito e loda la propria cetra con la quale ha potuto vincere le forze infernali. Ma Orfeo si interrompe preso da timori; non sa se veramente Euridice lo segua, teme una beffa degli spiriti infernali. Così si volta a guardarla. Subito una voce infernale gli ricorda che ha rotto la legge e di essere indegno di grazia. Euridice viene riportata nell'Ade e Orfeo si abbandona alla disperazione, con uno stile recitativo che si modella bene sul testo e ne rispecchia il carattere. L'atto IV si chiude con un coro di spiriti invisibili che commentano la vittoria di Orfeo sull'Inferno, ma la sconfitta dai suoi affetti. Il V atto si apre senza alcuna introduzione strumentale.

Orfeo vaga solitario per i campi della Tracia, con il suo dolore. Il suo monologo è un recitativo ricco di elementi melodici, che sfocia in atteggiamenti di arioso.

Dopo questo monologo, i tromboni intonano una Sinfonia, già udita nel terzo atto; essa accompagna l'apparizione di Apollo. Il dio rimprovera Orfeo per essersi abbandonato al dolore e lo invita a seguirlo nell'Olimpo. Il giovane sale al cielo con Apollo, tra acclamazioni di ninfe e pastori; un vivacissimo ritornello strumentale sottolinea questo momento. Il “lieto fine” dell'opera si chiude con una vigorosa e vivace Moresca¹⁴. Tutte le fonti antiche, al di là delle loro discrepanze e differenze, si sono polarizzate sul verbo “respicere”, carico di forza evocativa. Il “voltarsi indietro” sarà la chiave di lettura delle numerose rivisitazioni del mito, sia del passato che del presente. Il cammino di risalita dall'Ade, diventa così occasione per misurare l'abisso che separa la vita e la morte.

Il viaggio di Orfeo negli Inferi, è un viaggio che solo pochi eroi, oltre al dio Dioniso, avevano compiuto, ritornandone vivi. La perdita di Euridice, accentua ancor di più la distanza tra le stagioni dell'amore e della pienezza della vita, sia pur brevi, e l'eterno regno della morte.

Follia, paura, impazienza furono per Orfeo terribili e fatali errori; a seguire, la mancanza di fede negli dei e la presunzione, convinto che la bellezza della sua musica avrebbe potuto sconfiggere gli dei infernali.

Ma il viaggio di Orfeo svela anche all'uomo l'intreccio indissolubile tra vita e morte. Nel contempo due regni autonomi ed inconciliabili. I morti devono essere lasciati liberi, si devono liberare dall'ossessione dei vivi, perché vivono un'altra vita¹⁵. Secondo Ovidio l'errore di Orfeo fu dovuto essenzialmente ad impulsività ed emotività. Ma altre sono state, in seguito, da parte di studiosi, artisti, poeti e letterati, le interpretazioni di questo gesto. Alcune veramente suggestive e tali da mettere in dubbio se il “respicere” di Orfeo sia stato veramente un “errore”. Tra queste, la versione del poeta Rilke¹⁶: Orfeo si volta perché, inconsapevolmente, sa bene che l'amata appartiene ormai ad un altro mondo e non può più seguirlo.

Euridice non ha più pensieri per l'uomo che la vorrebbe indietro, perché ormai non appartiene più al marito.

¹⁴ Antica danza di origine araba a ritmo binario o ternario.

¹⁵ Cfr; Rainer Maria Rilke, I sonetti a Orfeo, Moretti e Vitali, 2014.

¹⁶ Rainer Maria Rilke, Praga 1875 – Montreux 1926, scrittore, poeta e drammaturgo austriaco, di origine boema.

Ella avanza “incerta, mite e senza impazienza”; quando Hermes, il messaggero, le fa notare che il marito si è voltato, prima di svanire, ella chiede in un soffio: “Chi?”, giacché non può più riconoscere il suo grande amore¹⁷. Ma ancora Pavese: “Ridicolo che dopo quel viaggio, dopo aver visto in faccia il nulla, io mi voltassi per errore o per capriccio”¹⁸. Orfeo ed Euridice sono ormai disinteressati l'una dell'altro, in forza di un destino più grande di loro, terribile e misterioso.

“Orfeo e Euridice”, di Willibald Christoph Gluck

Opera in un antefatto e tre atti

Prima rappresentazione 5 ottobre 1762, Burgtheater - Vienna.

Libretto di Ranieri Dé Calzabigi.

In cerca di autenticità e naturalezza, sarà il compositore austriaco Gluck, con il suo librettista Ranieri Dé Calzabigi, quasi un secolo e mezzo dopo le prime creazioni della Camerata Dé Bardi, ad utilizzare il mito di Orfeo come bandiera di una grande rivoluzione drammaturgica: quella della “riforma” dell'opera seria.

Willibald Christoph Gluck nasce nel 1714 nel Palatinato bavarese. Le sue origini e gli anni della sua infanzia sono segnati da lacune, incertezze, scarsità di notizie. Inizia ad intraprendere studi musicali in Boemia, cui seguiranno vari soggiorni a Praga, a Vienna, a Milano, a Venezia, a Torino, a Londra. In queste città, Gluck presenta le sue prime composizioni, melodrammi, sonate, “pasticci” drammatici. Decisivi per la formazione del compositore, l'incontro a Milano con Sammartini¹⁹, intorno al 1736 e la conoscenza di Handel a Londra nel 1746. La fama di Gluck si diffonde, frattanto, in tutta Europa. Nel 1752 viene invitato a Napoli dove il musicista fa rappresentare “La clemenza di Tito”, una delle migliori opere precedenti l' “Orfeo”.

Tornato presto a Vienna, Gluck conosce il conte Giacomo Durazzo, ambasciatore di Genova a Vienna, uomo intelligente e colto che, dal 1754, aveva assunto la sovrintendenza dei teatri viennesi.

E' a lui che si deve l'incontro del compositore con il poeta livornese Ranieri Dé Calzabigi che, meglio di ogni altro, seppe realizzare quelle istanze di rinnovamento cui l'opera seria italiana aspirava da anni.

Il periodo trascorso a Vienna dà modo a Gluck di cimentarsi con l'opera italiana.

Nascono melodrammi tutti originati da precise commissioni, ad eccezione di pochi lavori; fra questi “Orfeo ed Euridice”, andata in scena al Burgtheater il 5 ottobre del 1762, con libretto di Calzabigi e coreografie di Gasparo Angiolini, prima opera “riformata” nel suo rigoroso impianto estetico-formale, ispirato ai canoni del più intransigente razionalismo. Il lavoro trovò subito largo consenso a Parigi, città nella quale Gluck si recò ancora cinque volte. Tornato a Vienna in precarie condizioni di salute, morì nel 1787, muto e cieco.

Senza dubbio l'importanza di Gluck è concentrata, in massima parte, nella cosiddetta “riforma del melodramma” intrapresa dal musicista a partire da “Orfeo” e poi portata avanti con opere come “Alceste”, “Ifigenia in Aulide”, “Armida”, “Ifigenia in Tauride”. Se nei primissimi lavori Gluck gravita ancora nell'orbita dello stile tradizionale dell'opera seria italiana, fissato dallo schema drammaturgico di Metastasio, è proprio con “Orfeo ed Euridice” che si mostra il merito del compositore e del librettista Calzabigi nell'aver compreso che una autentica riforma dell'opera, sarebbe stata possibile solo uscendo dagli schemi metastasiani e offrendo all'intonazione un testo articolato su altre basi.

L'azione teatrale dell'“Orfeo”, in tre atti, vede la sua prima rappresentazione in onore dell'onomastico di Francesco I di Lorena, imperatore del Sacro Romano Impero dal 1745. In Italia, il lavoro fu rappresentato per la prima volta al Teatro Ducale di Parma nel 1769, quale terza e ultima parte delle “Feste d'Apollo”, dedicate

¹⁷ Cfr; R. M. Rilke, *Orfeo, Euridice, Ermete*, (a cura di Giacomo Cacciapaglia), Press e Archeos, 2018.

¹⁸ Cfr; Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Feltrinelli, 2021.

¹⁹ Giovanni Battista Sammartini, Milano 1700 – Milano 1775. Compositore, organista, insegnante e maestro di coro. Docente di Gluck dal 1737 al 1741, Sammartini è considerato uno dei musicisti italiani di spicco dello stile classico settecentesco.

alle nozze di Ferdinando di Borbone con Maria Amalia d'Asburgo e d'Austria. La vicenda, sostanzialmente simile a quella dell' "Orfeo" di Monteverdi, ne differisce, però, in vari punti.

In un bosco, Orfeo piange sulla tomba di Euridice e si dice pronto ad affrontare gli dei inferi affinché gli restituiscano l'amata sposa. Compare Amore che annuncia ad Orfeo di aver ottenuto per lui il permesso di scendere nell'Ade e di riportare in vita Euridice, purché non si volti a guardarla né le spieghi il suo comportamento, finché non saranno ambedue tornati sulla terra.

Le Furie si muovono a compassione e lasciano passare Orfeo che trova Euridice nella pace dei Campi Elisi. Orfeo, presa per mano la sposa, la conduce verso la luce. Ma Euridice rivolge allo sposo delle domande: come sia riuscito nell'impresa, perché non la guardi e non l'abbracci. Ella teme di non essere più amata.

Così Orfeo, infine si volta, per poi vedere morire Euridice per la seconda volta. Orfeo decide allora di darsi la morte. Lo ferma Amore: il giovane ha già dimostrato appieno la sua fedeltà e merita di riunirsi con la sposa. Usciti alla luce, Orfeo ed Euridice, insieme ad Amore e a un gruppo di pastori e pastorelle, celebrano nel tempio d'Amore il ritorno di Euridice e il trionfo della fedeltà amorosa.

Grazie anche al libretto di Calzabigi, Gluck sottrae la tragedia alla stilizzazione aulico-galante del melodramma metastasiano, agli ideali di "garbo", "galanteria" e "decenza", sostituendoli con quelli di "logica", "naturalità" e "ragione". Già con la prefazione di "Alceste", il musicista afferma la rigorosa sottomissione della musica alla poesia, riportando l'equilibrio interno dell'opera in musica ad uno stato accettabile alla logica del razionalismo. Nella celebre prefazione, Gluck dichiara i suoi intenti programmatici: eliminare il virtuosismo vocale, concentrare la struttura delle arie tradizionali, eliminare le inutili ripetizioni, recuperare il senso drammatico della sinfonia d'apertura, piegare gli strumenti all'espressione dei sentimenti, eliminare il divario tra aria e recitativo, sostituire il recitativo secco con quello accompagnato. Così Gluck sostituisce le fiorite descrizioni, i paragoni superflui, le fredde e sentenziose moralità, con il linguaggio del cuore, le forti passioni e le situazioni interessanti. Semplicità, verità e naturalità, in accordo con le prime ventate romantiche che si stavano diffondendo in tutta Europa. Anche la struttura del libretto viene rinnovata con l'impiego di versi sciolti e rimati, per un più fluido scorrimento della vicenda. L'intrigo complicato del melodramma metastasiano, ricco di vicende accessorie, si trasforma, nelle opere di Gluck, in una vicenda sola, ben chiara e animata da un'alta idea morale. L'idea centrale è rappresentata dal protagonista, vero nucleo del dramma.

I personaggi di Gluck non presentano alcuna complessità psicologica; il pathos che li anima è dosato e pianificato. Gli elementi di forte passione sono privi di ambiguità e di sottintesi, considerati sempre aspetti della "natura" e della "verità". Bloccati nella fissità della loro simbologia, i protagonisti di Gluck agiscono in un ambiente che, per virtù di affinità, ne mettono in risalto i singoli caratteri. L'ambiente è definito dal coro con la sua massiccia presenza; esso partecipa all'azione, elevandosi quasi al ruolo di antagonista diretto dell'eroe.

Anche il balletto si inserisce nel flusso drammatico senza interromperlo, sottolineandone la potenza emotiva. La declamazione del testo è molto accurata, in modo da garantire la massima percettibilità della poesia. Infine, anche l'orchestra emerge a ruolo di vero protagonista: non solo accompagna il dramma, ma lo segue da vicino con duttilità e flessibilità. Grande novità, l'impiego del timbro in funzione drammatica: il "colore" dello strumento viene spesso a definire la "Stimmung"²⁰ di una situazione. Per la complessità e originalità della sua "riforma", Gluck resta degno, insieme a Haendel e Mozart, di completare la triade dei massimi drammaturghi musicali del Settecento.

²⁰

Parola tedesca traducibile con: umore, atmosfera, stato d'animo, sentimento, spirito.

3. Viaggio di ritorno alla propria patria, agli affetti, alle origini, all'insegna della vendetta e del potere.

“Il ritorno di Ulisse in patria”, SV 325 di Claudio Monteverdi

Tragedia di “lieto fine” in un prologo e tre atti.

Prima Rappresentazione, Carnevale 1640, Teatro Santi Giovanni e Paolo - Venezia.

Libretto di Giacomo Badoaro, nobile veneziano.

Il 18 febbraio del 1612, muore a Mantova il duca Vincenzo Gonzaga, lasciando al figlio Francesco un trono con gravi difficoltà politiche ed economiche. Dopo un periodo di felici rapporti, il duca Francesco licenzia Monteverdi, per motivi non ancora ben precisati. Così, nei primi giorni d'agosto di quell'anno, il musicista lascia la corte di Mantova, portando con sé un regolare “benservito” e 25 scudi, il frutto delle sue economie in ventidue anni di servizio alla corte dei Gonzaga. Dopo un breve soggiorno a Milano e poi a Cremona, nell'agosto del 1613, Monteverdi viene chiamato a Venezia, a ricoprire la carica di “maestro di cappella della Serenissima Repubblica di San Marco”, morto il predecessore don Giulio Cesare Martinengo.

Pur mantenendo altalenanti rapporti ancora con Mantova e lavorando per periodi in altre città, Monteverdi si adatta bene alla città di Venezia che gli stava offrendo una vita serena e degna del suo nome.

Nel 1637 si apre a Venezia il primo teatro pubblico, il San Cassiano, dando all'opera in musica un fondamento “sociale”, legandola ad interessi che di artistico avevano poco. Monteverdi se ne rende conto e accetta l'Opera solo per quei caratteri che non modificavano la sua concezione ed il bisogno di esprimere le emozioni e gli affetti “umani” dei personaggi. Quando il musicista accettò di comporre opere per i teatri veneziani, dette precise istruzioni, in questo senso, al suo nuovo librettista, Giacomo Badoaro, nobile veneziano, membro dell'Accademia degli Incogniti.

Con lui, Monteverdi scrive “Le nozze di Enea con Lavinia”, di cui la musica è perduta e “Il ritorno di Ulisse in patria”. Dopo una primissima rappresentazione nel 1640 presso il Teatro Santi Giovanni e Paolo, “Il ritorno di Ulisse” viene replicato nel 1641 al Teatro San Cassiano.

La vicenda ricalca fedelmente la storia di Omero, descritta nell’“Odissea”, in particolare il viaggio di ritorno ad Itaca, nei libri dal XIII al XXIV.

Ulisse, figlio di Laerte e re di Itaca, è uno degli eroi archei più famosi anche nella storia della Guerra di Troia, narrata nell'Iliade, poema che ne costituisce l'antefatto.

Mentre Penelope attende fedele, da lunghi anni, il ritorno dello sposo Ulisse, questi viene sbarcato, con l'inganno, da una nave del popolo dei Feaci, che lo abbandonano, solo e addormentato, su una spiaggia deserta. Al risveglio, l'eroe non riconosce il posto e chiede ad un pastorello di passaggio dove si trovi.

Il pastore si rivela, in realtà, essere la dea Minerva che gli racconta la sfacciataggine dei Proci, l'angoscia di Penelope e la sua fedeltà. La dea consiglia ad Ulisse di presentarsi alla reggia, giacché questa terra è la sua Itaca, travestito da mendicante e di recarsi prima dal pastore Eumete, aspettando nella capanna del pastore, che ella gli riconduca il figlio Telemaco. Il pastore non lo riconosce, ma offre la sua ospitalità, felice alla notizia che il re sia ancora vivo.

Sopraggiunge Telemaco che riconosce il padre solo dopo che questi ha depresso i suoi laceri abiti. Telemaco torna alla reggia dove, intanto, i Proci spadroneggiano e insistono affinché Penelope scelga uno di loro come sposo.

Telemaco riferisce che Ulisse è vivo e presto farà ritorno. Preoccupati, i Pretendenti propongono di uccidere Telemaco. Giunge intanto alla reggia Ulisse, vestito da mendicante; il parassita Iro lo insulta. Arriva Penelope, turbata per la notizia che lo sposo sia ancora vivo e che la stia per raggiungere.

Infastidita dai Proci, Penelope propone la prova dell' arco: chi riuscirà a piegare l'arco costruito da Ulisse, sarà suo sposo. La donna accetta che anche Ulisse tenti l'impresa, pur vestito da mendicante.

Solo Ulisse riesce a piegare l'arco e massacra tutti i Pretendenti. Penelope fatica a credere che l'uomo sia il suo sposo, invano convinta persino dalla nutrice Euriclea.

Solo quando Ulisse descrive la coperta del loro letto nuziale, che nessun altro uomo avrebbe potuto vedere, riconosce finalmente il suo amato consorte.

Molte le scene, gli episodi mitologici e l'intervento di personaggi di minor conto, che inframezzano la vicenda principale.

Dopo un prologo costruito come una Cantata a parecchie voci, ognuna delle quali interviene con uno stile melodico suo proprio, l'opera inizia con il Lamento di Penelope: il sentimento della declamazione musicale è maturo e strutturato in tre parti: prima Penelope lamenta che lo sposo non sia ancora tornato, con un declamato e un "parlar cantando" fusi in una grande unità espressiva, poi segue una intensa implorazione melodica rivolta ad Ulisse affinché torni; infine, con una semplice melodia, la donna lamenta che, mentre tutte le cose ritornano alla loro sede, solo lo sposo non torna. Il risveglio di Ulisse sulla spiaggia deserta, è segnato da uno stato d'animo complesso, espresso con brevi frasi declamate, quasi non definite e la frase musicale muta ad ogni verso con il mutare dell'espressione.

Ogni personaggio ha un suo modo di esprimersi che ne rende vivo il carattere e la fisionomia.

Iro, buffone, parassita, sempre famelico, è un personaggio che offre a Monteverdi il pretesto per mettere in opera tutte le risorse del suo "realismo". Fuggito di fronte al massacro dei Proci, Iro inizia un monologo dagli effetti straordinari: una lunghissima nota tenuta su un "Oh!" comincia pianissimo, poi con un lungo crescendo aumenta d'intensità, fino ad una sommessa esclamazione che rende comico il tutto; il suo discorso musicale è sorprendente per verità ed efficacia, interrotto da sospiri, balbettii, lamenti e risatine nervose, dall'irresistibile comicità.

Lo stile di Monteverdi è ricco, duttile, plastico, pronto a piegarsi ad ogni sfumatura dell'espressione.

Il musicista si preoccupa solo delle emozioni e dei sentimenti che fanno agire i suoi personaggi. La musica aderisce strettamente al testo, modellandosi sull'evolversi dell'espressione drammatica. Nella scena in cui Telemaco riconosce il padre, un appassionato recitativo si trasforma in "arioso"; le frasi alterne seguono incalzandosi in un clima di crescente tensione fino a sfociare in un luminoso do maggiore quando le due voci si uniscono. La proposta di Ulisse di tendere l'arco è accettata e qui l'espressione musicale si fa più tesa: è di scena lo stile concitato che si afferma vigoroso e brillante nel momento della vittoria di Ulisse e nella "Sinfonia da guerra" che sottolinea il massacro dei Proci.

Così l'utilizzo di varie forme musicali crea un'armoniosa ed equilibrata architettura che va ad esprimere gli affetti dell'animo, senza preoccuparsi di effetti più o meno spettacolari. L'ordito complesso e ricco di trame secondarie, non toglie a Monteverdi la capacità di smuovere gli affetti grazie alla rappresentazione di personaggi reali, profondamente umani che qui trovano la loro massima espressione. La musica diventa "rappresentativa", realizzando così l'antica utopia della parola e della musica che si legano indissolubilmente nell'espressione degli affetti. L'abbraccio tra Ulisse e Telemaco diventa il commovente ricongiungimento di un padre con un figlio, quello di Ulisse e Penelope, il felice ritrovamento dell'amor coniugale. Persino gli dei si muovono con sembianze umane e parlano la lingua dei più mutevoli e capricciosi moti dell'animo. Il viaggio di Ulisse è un viaggio di ritorno alle origini, agli affetti familiari, alla propria terra; l'eroe si spoglia del suo ruolo di re, per diventare padre e sposo, Penelope, non regina, ma consorte innamorata e fedele, Telemaco non principe, ma figlio devoto.

Impossibile evitare il richiamo ad un altro Ulisse, ad un altro viaggio, quello di Dante nella Divina Commedia.

Nel XXVI canto dell'Inferno, il poeta incontra l'eroe del "folle volo"; nell'ottava bolgia dell'ottavo cerchio, si trova Ulisse, punito tra i "consiglieri fraudolenti", colpevole di aver convinto i propri compagni a seguirlo oltre le "colonne d'Ercole", verso l'ignoto, condannandoli a morte certa.

Nella visione cristiana-medioevale di Dante, l'Ulisse omerico perde quel desiderio sempre latente di tornare in patria, di rivedere la propria Itaca; saggio, furbo e coraggioso, l'eroe è qui solo desideroso di conoscenza e verità, tanto da sfidare i limiti posti dagli dei uomini.

Il lungo viaggio di Ulisse, eroe dell'intelligenza e delle virtù, si ferma nei limiti dell'umano; così l'eroe e l'uomo sono destinati a perire in un vortice spaventoso, "infin che'l mar fu sovra noi richiuso"²¹.

Ben diverso il viaggio di Dante, spirituale e metafisico, "itinerarium mentis in Deum", ma ambedue "metafore" dell'esistenza umana e della sua fine.

4. Viaggio alla scoperta della realtà contemporanea

"Viaggio a Reims" (ossia L'albergo del Giglio d'Oro), di Gioachino Rossini.

Opera buffa in un atto.

Prima rappresentazione 19 giugno 1825, Théâtre de la Comédie Italienne - Parigi.

Libretto di Luigi Balocchi.

Il libretto, moderatamente comico, svolge con intelligenza un'esile trama, ispirata al lavoro "Corinna" o "l'Italia", di Madame de Stael. L'opera si presenta come una "Cantata" ufficiale con la quale, nel 1825, si celebrarono i fasti della monarchia francese in occasione dell'incoronazione, a Reims, di Carlo X e i personaggi, incarnazioni allegoriche in rapporto alla situazione storica.

La storiografia ufficiale tende a dipingere Carlo X a tinte fosche; monarca ultraconservatore e bigotto, incolto, poco intelligente e dispotico, costretto ad abdicare, salvò la vita riparando in Inghilterra, poi in Austria, Russia e infine a Gorizia dove morì nel 1836. Quando, nel 1824, salì al trono, Carlo aveva già 67 anni: per consolidare il suo potere, decise di ripristinare l'antica tradizione della solenne incoronazione nella cattedrale di Reims, che ebbe luogo il 28 maggio dell'anno successivo. La casa reale commissionò la musica per la cerimonia religiosa a Luigi Cherubini²², mentre, per lo spettacolo più importante di tutti i festeggiamenti, che continuarono a Parigi il mese successivo con galà teatrali e sontuosi ricevimenti, a Rossini, compositore, in quel momento, famoso e di moda in tutta Europa.

Fino al 1976, il "Viaggio" risultava perduto; della musica, l'unica traccia era il noto reimpiego di parte di essa nell'opera comica "Le Comte Ory", dello stesso Rossini. Il musicista certamente si era reso conto che il lavoro, legato a doppio filo a un evento particolare, risultava inadatto a circolare con regolarità al termine di detto evento; così Rossini ne permise solo 4 rappresentazioni, a Parigi, fra il giugno e il settembre del 1825.

Molti anni dopo, furono rinvenuti frammenti di un rifacimento del 1848 con il titolo "Andiamo a Parigi?"; altri furono trovati a Vienna nel 1854, quando, in occasione delle nozze di Franz Joseph con Elisabetta di Baviera, la celebre Sissi, venne allestita una versione aggiornata dal titolo "Il Viaggio a Vienna".

Dunque, in occasione dell'incoronazione di Carlo X, avvenuta a Reims ai primi di giugno del 1825, un eterogeneo gruppo di invitati, qui diretti, fanno sosta alle terme di Plombières, nell'elegante Albergo del Giglio d'Oro. La comitiva, formata da nobili provenienti da mezza Europa, si prepara al viaggio, ma un contrattempo li costringerà a rinunciare: non si trovano i cavalli per le carrozze. Così gli ospiti decidono di rientrare a Parigi, dove sarebbero continuati i festeggiamenti.

Intanto si consolano con un sontuoso pranzo, con gli avanzi inizialmente destinati ai poveri, che si concluderà con un solenne brindisi al nuovo re.

Nella scena finale, gli ospiti cantano le glorie del sovrano, sulle note dei loro inni nazionali e patriottici, alcuni basati su canti realmente esistenti²³. L'opera si chiude con un "Nuovo inno popolare" sulle note di Haydn, in

²¹ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Inferno, canto XXVI. vv. 76 – 142.

²² Firenze 1760 – Parigi 1842. Luigi Cherubini fu uno dei compositori italiani più famosi del suo periodo, esponente del Classicismo.

²³ Si vedano, ad esempio, il "Kaiserhymne" di Haydn, la canzone popolare francese "Vive Henri IV" e "God Save the King" in onore di Carlo X.

italiano, la cui prima strofa cita: “Dio conservi, Dio protegga / Sempre il Nostro Imperator”. La cantata di Rossini, diventa fotografia realistica e surreale nello stesso tempo, della situazione politica europea nella prima metà dell'Ottocento.

Idea centrale dell'opera, il proponimento dei signori rappresentanti di nazioni diverse, Inghilterra, Russia, Germania, Spagna, di cessare ogni guerra di aggressione tra i popoli.

Rossini, consapevole del suo sarcastico umorismo, paventava che il re si rendesse conto delle evidenti ironie che alludevano ai suoi smaccati adulatori e quindi alla sua persona. Certamente era capace di coglierle il pubblico, non il re che, invece, alla prima si addormentò, come sempre quando ascoltava musica.

Il lavoro, per la sua ambigua natura di opera-non opera, sfugge a ogni definizione razionale.

La vita dell'albergo è descritta in un susseguirsi di quadretti, collegati fra loro da recitativi secchi, da intrecci amorosi nati nel disimpegno clima vacanziero, da manie, gelosie, da una folla di personaggi emblematici che compongono un solido quadro sociale, osservato con bonomia, ma anche con inesorabile, graffiante ironia.

Ne nasce uno spaccato di costume che costituisce un omaggio discutibile per un monarca circondato a corte da personaggi appartenenti a quel ceto. Rossini innalza con la musica le immagini evocate dal testo, ben al di là del loro significato estrinseco, configurandosi in preziosi aforismi di astratta valenza.

Il musicista prende in giro un mondo, una società, una morale con distaccato umorismo, senza veleni né provocazioni.

La partitura è ricca di momenti umoristici, descrizioni caratteristiche e caricaturali dei personaggi.

E' presente la civetteria e l'ossessione per la moda parigina, la passione per il collezionismo.

Straordinari i rapporti amorosi tra singoli personaggi: si alternano timide osservazioni, violenti sfoghi sentimentali, malinconie di anime innamorate.

Ma il “viaggio” di Rossini, non ha bisogno di essere effettuato. Il distacco del musicista dal senso comune, rende la sua drammaturgia, l'essenza della “idealizzazione”. L'ansia di sottrarsi al condizionamento della realtà, rende i lavori di Rossini a metà tra il sublime della poesia e il disincanto di un'ironia venata di sarcasmo. Il compositore non tralascia alcun espediente per sottrarre le storie alla logica del quotidiano e per poggiarle su astratte metafore.

Così, nel “Viaggio a Reims”, comico e serio si uniscono in uno spettacolo fuori dalle regole e dalla logica, suggerendo nell'inconscio esiti diversi da quelli che appaiono sulla scena, in modo che la vera natura dei comportamenti dei protagonisti, sfugga alla valutazione dell'ovvietà. Le metafore diventano, allora, strumento principe dell'ambiguità e vanno a confondere il giudizio morale con l'innocente apparenza del gioco teatrale.

5. Riferimenti

Elementi bibliografici

Mario Apollonio	<i>Storia del teatro italiano</i>	Rizzoli - 2003
Giorgio Bagnoli	<i>Atlante dell'opera lirica</i>	Giunti, Demetra - 1997
Luigi Baldacci	<i>La musica in italiano.</i>	Rizzoli - 1997
	<i>Libretti d'opera dell'Ottocento</i>	
Alessandro Baricco	<i>Il genio in fuga: due saggi sul teatro musicale di Gioachino Rossini</i>	Il Melangolo - 1988 Ristampa: Einaudi - 1997

Marco Beghelli e Nicola Gallino (a cura di)	<i>Tutti i libretti di Rossini</i>	Garzanti - 1991
Maria Bettetini e Stefano Poggi	<i>I viaggi dei filosofi</i>	Raffaello Cortina - 2010
Iosif Brodskij	<i>Novant'anni dopo, in Dolore e ragione</i>	Adelphi - 2023
Lorenzo Bianconi	<i>Il teatro d'opera in Italia</i>	Il Mulino - 1993
Eva Cantarella	<i>La dolcezza delle lacrime.</i>	
	<i>Il mito di Orfeo</i>	Mimesis - 2015
Vittorio Coletti	<i>Da Monteverdi a Puccini.</i>	Einaudi - 2003
	<i>Introduzione all'opera italiana</i>	
Fedele D'Amico	<i>Il teatro di Rossini</i>	Il Mulino - 1992
Carl Dahlhaus	<i>Drammaturgia dell'opera italiana</i>	EDT - 2005
Luigi Dallapiccola	<i>Per una rappresentazione de</i> <i>"Il ritorno di Ulisse in patria", in "Musica"</i>	Sansoni - 1943
Domenico Dé Paoli	<i>Monteverdi</i>	Rusconi - 1996
Francesco Degrada	<i>"Danze di eroi", "Saltarelli di burattini"</i> <i>e vicende dell' "Orfeo" di Gluck, in</i> <i>Il palazzo incantato.</i>	
	<i>Studi sulla tradizione del melodramma</i> <i>dal Barocco al Romanticismo</i>	Fiesole, Discanto - 1979
Maria Rita Digilio	<i>Viaggi letterari</i>	Artemide - 2016
Emilia Di Rocco	<i>Raccontare il ritorno</i>	Il Mulino
Marina Di Simone	<i>Amore e morte in uno sguardo.</i>	Libreria universitaria - 2002
	<i>Il mito di Orfeo ed Euridice</i> <i>tra passato e presente</i>	
Umberto Eco (a cura di)	<i>Storia della civiltà europea</i>	Eco - 2014
Paolo Fabbri	<i>Claudio Monteverdi</i>	
Angiola Fiorentini	<i>Monteverdi</i>	EDT - 2018
	<i>Il cammino di Orfeo ed Euridice.</i>	Firenze, ed. Libri - 2005
	<i>Il melodramma all'italiana</i>	
P. Gallarati	<i>L'Orfeo ed Euridice di Gluck</i>	Torino - 1979
Claudio Gallico	<i>Monteverdi: poesia musicale,</i> <i>teatro e musica sacra</i>	Einaudi - 1979
Gunter Hausswaldi (a cura di)	<i>Storia dell'opera</i>	Utet, Torino - 1977
Claudio Manfredi	<i>Orfeo ed Euridice</i>	Bologna, Pendragon - 2007
Pietro Mioli	<i>Storia dell'opera lirica</i>	Newton e Compton - 1994
Piero Mioli	<i>Invito all'ascolto di Rossini</i>	Mursia - 2018
	<i>Claudio Monteverdi</i>	
Aldo Nicastro (a cura di)	<i>Guida al Teatro d'Opera</i>	Zecchini - 2011
Fiamma Nicolodi	<i>Parole e musica</i>	Il Saggiatore - 1980
Michel Onfray	<i>La mente del viaggiatore.</i>	
	<i>Dall'Odissea al turismo globale</i>	Il Mulino - 2007
Cesare Pavese	<i>Dialoghi con Leucò</i>	Rizzoli - 2021
Roberta Pedrotti	<i>Storia dell'opera lirica</i>	Odoja - 2019
Angelo Poliziano	<i>Stanze - Orfeo - Rime</i>	Garzanti - 2004
G. Radiciotti	<i>Gioachino Rossini</i>	
	<i>Vita, documenti, opere ed influenza sull'arte</i>	Tivoli 1927 - 1929
L. Rognoni	<i>Gioachino Rossini</i>	Einaudi - 1989
Fabiana Savorgnan, Cergneu di Brazzà	<i>Viaggi e Letteratura nell'Italia dell'Ottocento</i> <i>dell'Ottocento</i>	Lint Editoriale - 2018

Riccardo Viagrande	<i>Il teatro musicale in Europa dall' età rossiniana, alla seconda metà dell'Ottocento</i>	Eco - 2018
Virgilio, Ovidio, Poliziano, Rilke, Cocteau, Pavese, Bufalino	<i>Orfeo. Variazioni sul mito</i> (a cura di Maria Grazia Ciani e Andrea Rodighiero)	Marsilio - 2004
Frédéric Vitoux	<i>Rossini</i>	Rusconi - 1991

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

Brani notevoli

Claudio Monteverdi: "L'Orfeo"

- "Ecco pur ch'a voi ritorno" (Orfeo), Atto I.
- "Vi ricorda o boschi ombrosi" (Orfeo), Atto II.
- "Tu sé morta, mia vita, ed io respiro?" (Orfeo), Atto II.
- "Possente Spirto" (Orfeo), Atto III.
- "Ahi, sventurato amante" (Orfeo), Atto III.
- "Signor, quell'infelice" (Proserpina), Atto IV.
- "Questi i campi di Tracia" (Orfeo), Atto V.

Claudio Monteverdi: "Il ritorno di Ulisse in patria".

- "Di misera regina" (Penelope), Atto I, Scena I.
- "Ninfe serbate" (Minerva e Ulisse) Atto I, Scena VIII.
- "Dolce speme il cor lusinga" (Eumete e Ulisse), Atto II, Scena VI.
- "O padre sospirato!" (Telemaco e Ulisse), Atto II, Scena VII.
- "Ama dunque, sì, sì" (Antinoo, Anfinomo, Pisandro e Penelope), Atto III, Scena II.
- "Illustratevi o cieli" (Penelope), Atto V, Scena X.
- "Sospirato mio sole!" (Ulisse e Penelope), Atto V, Scena X.

Gioachino Rossini: "Viaggio a Reims" - Atto Unico

- "Che miro! Ah! Qual sorpresa!" (Contessa, Tutti), Scena VII.
- "Sì, di matti una gran gabbia" (Sestetto), Scena VIII.
- "Medaglie incomparabili" (Aria di Don Profondo), Scena XVI.
- "Ah! A tal colpo inaspettato" (Concertato a 14 voci), Scena XIX.
- "All'ombra amena" (Strofe di improvviso di Corinna), Scena XXVI e ultima



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**.