



Santa Margherita Ligure

Opera lirica e ascolto musicale

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

11 ottobre 2023

Una lettura trasversale dell'opera lirica
Amore e amori
all'opera



Una lettura trasversale dell'opera lirica

Amore e amori all'opera

1. Il motore primo

“amor che move il sole e l'altre stelle”

Dante, *Commedia*, Paradiso, XXXIII, v. 145

L'Amore, motore primo di ogni azione, è senza dubbio il più forte e potente sentimento che, da sempre, ha condizionato e disciplinato le vicende dell'uomo fin dalla sua prima comparsa sulla terra. Invocato da poeti, filosofi, scrittori, letterati ed artisti di ogni genere, rappresentato nei più svariati stili, ha dato vita a straordinari capolavori dell'arte, declinato in mille modi e sfaccettature, con esiti talora sublimi, talora tragici e dolorosi.

E', tuttavia, riconducibile all'ambito del “sacro” e del “religioso”, la forma più alta d'amore, legata al concetto di “Dio” così come rivelato nelle Sacre Scritture delle principali confessioni monoteiste, o al concetto di “Dèi e di divinità”, presente nei testi sacri delle più importanti religioni politeiste. Lungi dall'affrontare tematiche strettamente teologiche, riservate ad ogni fervido credente, si ricorda che, secondo le riflessioni cristiane, il mondo e gli uomini sono stati creati da Dio per puro atto d'Amore, tanto infinito, da accettare il più grande ed estremo sacrificio, la morte dell'Unico Figlio, Gesù Cristo, Redentore, quale irrevocabile e definitivo atto d'Amore nei confronti di una umanità, se pur peccatrice. Senza toccare i sublimi vertici della dimensione del “sacro” e della “religiosità”, anche l'uomo ha risposto a questo Amore, con passione e devozione. Tutta la storia del Cristianesimo è costellata di Santi e di Martiri, perseguitati ed immolati in nome della Fede. Il Corano, testo sacro della religione islamica, è un grandioso compendio di precetti devozionali cui l'uomo deve ubbidire per onorare ed amare Dio.

I “Veda”, alta espressione religiosa dell'Induismo, unitamente ad altre scritture¹, costituiscono, attraverso divinità, figure simboliche e mitologiche, una corposa “summa” di riti e sacrifici da attuare per propiziare e favorire, verso gli uomini, l'amore degli dèi del cielo indù.

Anche il Confucianesimo² nel suo “Libro dei Riti”³, prevede sacrifici e offerte per placare gli dèi che sovrastano il “Cielo” e la “Terra”. Così pure il Taoismo⁴, ai limiti tra religione e filosofia, o lo Shintoismo⁵, legato al “Kami”, ente o potere sacro.

Il Buddhismo, più dottrina morale ed etica che vera e propria confessione religiosa, prevede l'amore per la vita, per tutti gli esseri viventi, con la fede in una beata eternità dopo la morte, da raggiungere con studio, meditazione, contemplazione.

L'amore ha raggiunto vette eccelse anche nella dimensione terrena. Ne fa fede, ad esempio, tutta la Letteratura religiosa, sorta in Italia nei secoli XIII e XIV. Nel 1224 circa, appare il “Cantico delle Creature” di San Francesco. Mistico interprete delle aspirazioni degli uomini del suo tempo, il Santo richiama

¹ Insieme alla Bhagavadgita, alle Upanishad, ai Purana, al Ramayana e al Mahabharata, i Veda sono una antichissima raccolta di testi sacri, scritti in lingua sanscrita, da popoli Aarii che invasero l'India settentrionale nel XX secolo a.C. Essi compendiano tutte le credenze religiose dell'Induismo.

² Una delle maggiori tradizioni filosofico-religiose, morali e politiche della Cina.

³ Il “Libro dei Riti” è uno dei “Cinque Classici” del canone confuciano. Descrive le forme sociali, i riti antichi e le cerimonie di corte della dinastia Zhou.

⁴ Il “Taoismo” indica tutte quelle dottrine a carattere filosofico e mistico, esposte principalmente nelle opere attribuite a Laozi e Zhuāngzǐ, composte tra il IV e il III secolo a.C.

⁵ Religione di natura politeista, animista e cosmica, nativa del Giappone.

costantemente il messaggio evangelico, invita alla fraternità, alla giustizia, alla concordia e, soprattutto, all'amore, nella speranza di un mondo rinnovato: «Laudato sii, o mio Signore / per quelli che perdonano per amor tuo ...»⁶

Ispirato, nello stile, ai romanzi francesi provenzali e uno dei più antichi documenti della poesia volgare italiana, il "Cantico" esorta a lodare Dio, padre e principio di tutte le cose, ad amare le creature che, dell'Altissimo portano, appunto, "significazione"; attraverso l'invito all'amore per tutte le creature, Francesco muove da un'alta speranza e dalla viva fede che la vita, in chiave mistica, possa essere riconsacrata. Già altri si erano resi interpreti della speranza nella realizzazione del regno di Dio sulla terra, si pensi a Gioacchino da Fiore⁷ o ad Arnaldo da Brescia⁸, ma il misticismo di San Francesco è più "realistico", quasi "pratico", profondamente originale e nuovo, nella forma corporea di tutti i viventi, Francesco riconosceva l'impronta della divinità, il "creato", vivente immagine di Dio e, nell'amore verso di Lui, nella fraternità e nell'accettazione piena della vita, egli additava la perfetta letizia.

Tutta la Letteratura religiosa del Trecento è volta ad uno scopo quasi esclusivamente "utile", più che alla creazione di immagini poetiche. Questo si può affermare, soprattutto, per le "Lettere" che Santa Caterina da Siena dettava ai suoi discepoli e dirigeva a re, papi, principi, prelati e popolani, con intenso fervore religioso, desiderosa di opere di carità e d'amore. Nel disperato tentativo di esprimere l'"inesprimibile" e di tradurre in immagini terrene, esperienze di natura religiosa, le "Lettere" di Caterina rivelano un linguaggio irto, tormentato, un contrasto di passioni e accenti, un misticismo ora acceso, ora pacato, e l'uso di terminologie ed espressioni derivate da un terreno e mondano linguaggio amoroso.

Nel 1259, San Bonaventura da Bagnoregio⁹, scrive un trattato intitolato "Itinerarium mentis in Deum"; l'ideale viaggio che lo spirito deve compiere per giungere all'estatica contemplazione di Dio, è descritto nel settimo capitolo, così presentato: «Rapimento mistico, in cui l'intelletto trova requie, ed ogni affetto si riversa completamente in Dio».

E' lo stesso "viaggio" che Dante compie nella "Commedia", alla ricerca di Dio e di una rinnovata fede. L'estasi contemplativa dell'alto "Empireo", della città celeste, sigilla il valore mistico del suo "itinerario" e tutto il fervore e l'amore del poeta, per Dio.

In questo metafisico, mistico e religioso "climax" medioevale, molti furono i movimenti spirituali che, nel corso del XIII secolo, sorsero in Italia, soprattutto nel centro-sud. Ai loro linguaggi e alle loro istanze, si ispirarono idealmente poeti in lingua d'oc, tesi a raffigurare l'amore come fonte di virtù e principio di elevazione morale.

La diffusione di questa poetica darà vita ad una nuova lirica volgare, essenzialmente in Toscana, che prenderà il nome di "Stil novo". I suoi rimatori, rinnovando la poesia amorosa siciliana e provenzale, crearono una vera e propria scuola, nuova nei contenuti e nella forma, sia per la concezione organicamente elaborata dell'amore, sia per uno stile più aderente al contenuto. Il problema "amoroso" è posto qui in termini del tutto nuovi e l'amore, avvertito come sentimento centrale della vita, è analizzato su un piano morale-intellettuale. Gli Stilnovisti, attenti alla complessità dei moti amorosi dell'animo, allo studio del loro significato, manifestano il cosciente desiderio di giustificare l'umano sentimento d'amore, sofferto con spirito più terreno e moderno, alla luce della "scienza" e della "filosofia". La loro poetica nasce da una profonda e lucida indagine del cuore umano nella verità dei suoi affetti e sentimenti; lirica raffinata e attenta ai moti psicologici-amorosi, interpretati in chiave morale. L'amore si identifica col cuore gentile, «Al cor gentil repara sempre amore» scrive Guinizelli¹⁰; la gentilezza non è ereditaria, ma frutto di "nobiltà" spirituale; la donna è suscitatrice d'amore e desta la disposizione al bene. A questa visione spiritualistica e morale dell'amore, corrisponde una diversa rappresentazione della figura femminile: la donna appare quale luminosa, mirabile visione, su sfondo irreali. L'amore che essa accende "in chi la mira", esalta la facoltà dell'anima umana, è fonte di estasi o di disperazione, ma sempre di più intensa vita interiore. Lo "Stil Novo"

⁶ San Francesco, "Cantico delle Creature", parafrasi vv.23-24.

⁷ Gioacchino da Fiore, Celico 1130 circa – Pietrafitta 1202. Abate, teologo e filosofo.

⁸ Arnaldo da Brescia, Brescia 1090 – Roma 1155. Abate e riformatore religioso.

⁹ San Bonaventura da Bagnoregio, Civita 1221 – Lione 1274. Cardinale, filosofo e teologo, proclamato Dottore della Chiesa da Sisto V nel 1588.

¹⁰ Guido Guinizelli, Bologna 1235 – Monselice 1276. La canzone "Al cor gentil repara sempre Amore", è considerata il documento principe della scuola stilnovista. E' presentato, qui, il primo verso.

attesta l'affermarsi di una nuova coscienza, di una religiosità laica che propone ed esalta il valore morale dei sentimenti umani. Così la donna è paragonata alle intelligenze angeliche, creatura intermedia tra Dio e il Creato, dispensatrice dei doni della Provvidenza all'uomo. Nei poeti stilnovisti il sentimento d'amore è liberato dal limite cavalleresco della moderazione e del dominio di sé, ma viene avvertito nei termini concreti di dramma psicologico quotidiano e mezzo di elevazione morale, cioè studia, giustifica moralmente ed ordina, in un sistema che fa capo ad Amore, una materia d'affetti nuova e reale. La lirica degli stilnovisti non è esperienza erotica o generico principio di elevazione mistico-religiosa o cavalleresco omaggio, ma espressione della vicenda interiore di ogni uomo, mezzo di rinnovamento morale, riconoscimento di viva umanità. La concezione d'Amore degli stilnovisti, viene ad essere l'espressione del bisogno di giustificare l'amore come motore di umani affetti e, insieme, mezzo di nobilitazione di essi. Aristocratici interpreti, questi poeti cantano l'uomo capace di riconoscere la propria nobiltà spirituale, di elevarsi moralmente, in virtù di forze intime al suo spirito, per effetto di "Amore". A ciò corrisponde una più esatta descrizione degli effetti d'Amore, dei moti del cuore, l'invenzione di un linguaggio non astratto e vago, ma netto, preciso ed efficace, una più stretta aderenza al contenuto, una corposa pienezza espressiva. Se già Jacopo da Lentini poteva rimare: «Maravigliosamente / un amor mi distringe»¹¹, è Guido Cavalcanti che può continuare: «Voi che per li occhi mi passaste il core / e destaste la mente che dormia / guardate a l'angosciosa vita mia / che sospirando la distrugge Amore»¹².

Il poeta avverte l'estrema serietà dei trasporti amorosi, considerati come documento essenziale dello spirito. L'Amore compare nei componimenti di Cavalcanti come l'esperienza più dolorosa dell'essere, forza fatale che si abbatte sull'amante senza remissione. Pur non facendo parte, in senso stretto, della scuola poetica degli stilnovisti, Dante sigilla e compendia la loro lirica, con rime d'amore, ora "dolci".

Fatidico l'incontro di Dante con Beatrice.

Cade quasi all'inizio della "Vita Nuova", il terzo capitolo in cui il poeta descrive il suo incontro con Beatrice, all'età di 18 anni e il primo saluto della "gentilissima"; Dante, rifugiatosi "nel solingo luogo d'una camera", viene colto nel sonno da una visione: «Pensando io a ciò che m'era apparuto, propuosi di farlo sentire a molti li quali erano famosi trovatori in quello tempo; e con ciò fosse cosa che io avesse già veduto per me medesimo l'arte del dire parole per rima, propuosi di fare un sonetto, ne lo quale io salutasse tutti li fedeli d'Amore; e pregandoli che giudicassero la mia visione, scrissi a loro ciò che io avea nel mio sonno veduto. E cominciai allora questo sonetto, lo quale comincia "A ciascun'alma presa"»: «A ciascun'alma presa e gentil core / nel cui cospetto ven lo dir presente / in ciò che mi rescrivan suo parvente / salute in lor signor, cioè Amore / Già eran quasi che atterzate l'ore / del tempo che onne stella n'è lucente / quando m'apparve Amor subitamente / cui essenza membrar mi dà orrore / Allegro mi sembrava Amor tenendo / meco core in mano e ne le braccia avea / madonna involta in un drappo dormendo / Poi la svegliava e d'esto core ardendo / lei paventosa umilmente pascea / appresso gir lo ne vedea piangendo». Qui Dante approfondisce e spesso ricrea del tutto il significato dei versi sino a farne il paradigma di un amore perfetto, esemplato sul tono, come in questo caso, di una leggenda devota. Sempre nella "Vita Nuova", Dante porta a pieno compimento la concezione della donna-angelo, non essere terreno, ma creatura angelica scesa dal cielo in terra a "miracol mostrare", rivolgendo sempre i propri pensieri a «Donne ch'avete intelletto d'amore ...»¹³, o riflettendo: «Ne li occhi porta la mia donna Amore ...»¹⁴, o preso da forte emozione poetica e morale per: «Tre donne intorno al cor mi son venute / e seggonsi di fare / ché dentro siede Amore / lo quale è in signoria de la mia vita ...»¹⁵; in queste "Rime", si raccolgono intorno al cuore di Dante, in allegoria, le Virtù, villipesa e scacciate dagli uomini, che costituiranno l'atteggiamento spirituale e lo stato d'animo della "Commedia".

Vero e proprio canto dell'"amore", quello di Paolo e Francesca, narrato nel V canto dell'Inferno. Ma anche canto della pietà e della compassione. Il fascino della favola amorosa consiste in un chiaro-scuro che, per virtù della pietà del poeta, ridimensiona l'inesorabile amore di Francesca che non concede di non riamare

¹¹ Canzonetta di Jacopo Notaro, detto da Lentini, Lentini 1210 – ivi 1260, esponente di spicco della scuola siciliana.

¹² Guido Cavalcanti, Firenze 1255 – ivi 1300. Sonetto "Riman figura sol'en signoria", vv. 1-4.

¹³ Dante, "Vita Nuova", cap. XIX, v.1

¹⁴ Dante, "Vita Nuova", cap. XXI, v.1

¹⁵ Dante, "Rime"; la canzone "Tre donne intorno al cor", è, qui, presentata al v.1

chi è amato, che s'apprende al cuor nobile, ma che conduce alla morte. Il vero dramma di Francesca è già in vita, nel suo tempo felice, nel "modo" del suo amore, nella fragilità e nella volontà della sua anima, nella radice stessa del suo amore. Questa volta Amore non è mezzo di salvezza, né di elevazione cavalleresca dell'anima. La morte, proiettando Francesca nel suo estremo momento di colpevolezza, la fissa, insieme con Paolo nell'eternità, immobilizzandola in quel perenne stato d'amore che ancor non l'abbandona: «Amor, ch'a nullo amato amar perdona / mi prese del costui piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m'abbandona. / Amor condusse noi ad una morte / Caina attende chi a vita ci spense» (Inferno, canto V, vv 103-107).

Una vicenda degna di compassione, ma non di salvezza; Francesca non può pentirsi nell'al di là, poiché non si è potuta pentire in terra; la sua storia umana, immette nell'eternità quelle contraddizioni, quelle fragilità che, misteriosamente, connotano l'anima.

Nel XXIV canto del Purgatorio, Dante definisce in modo chiaro la sua fedeltà poetico-espressiva all'intimo dettato di Amore, che implica una fede assoluta nella trascendenza dell'ispirazione amorosa, un'ascesa spirituale verso la contemplazione sempre più pura dell'essenza d'Amore: Amore da cui muove non solo la poesia, ma tutta la vita morale dell'uomo, dell'universo, dall'istinto delle minime creature, fino alla circolazione delle sfere celesti: «... l' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'è ditta dentro vo significando»¹⁶.

Profonda testimonianza di alti valori civili ed umani, le "Lettere" di Francesco Petrarca, strumento di ricerca morale, di educazione dello spirito, di analisi interiore. L'opera attesta la tormentata meditazione di una coscienza già moderna, di una autonomia morale, della capacità di migliorare per raggiungere una felicità terrena, dignitosa, serena, con la forza di dominare le proprie passioni e di esercitare le virtù umane. Ma è il "Canzoniere", la vera storia dell'avventura spirituale di Petrarca; qui il poeta descrive un'esperienza tutta individuale, muovendo dai più profondi moti della sua vita interiore. La vicenda amorosa registra sospiri, estasi, dolcezze e tristezze degli amanti. Il poeta insegue Laura, bella, umile, onesta, sullo sfondo di una luminosa natura. Laura non ricambia, in vita, il sentimento d'amore: la donna diventa ideale immagine di una umanità sospirata, proiezione di un alto terrestre sentire. Laura appare angelica e serena, poiché in essa splende una traccia della bellezza divina. Scritti i versi in morte di Madonna Laura, la donna suscita "tranquilla pace senza alcun affanno", salendo ad un cielo dolce, umano e malinconico, quello della memoria, in cui le vane illusioni acquistano parvenza di verità e gli affetti ed i sospiri degli amanti si placano. Nell'incessante sospirare d'amore per Laura, mito vagheggiato e perennemente fuggente, il poeta reca la sua ansia di umana religiosità, di quiete, di malinconia che gli viene dalla coscienza della vanità dei suoi deliri. Petrarca rimane eternamente sospeso tra il sentimento di una realtà ideale, tradotta in immagini di bellezza e di poesia e la coscienza che nega la validità delle sue stesse immaginazioni. Il Canzoniere si chiude con una appassionata preghiera alla Vergine, affinché perdoni al Poeta il suo vano Amore.

Anche in molte opere di Giovanni Boccaccio, l'Amore è alla base di numerose vicende, ora cantato con forza istintiva e viva intensità, ora ascritto alla sfera del simbolo, quale motivo di insegnamento morale, gentile, raffinato ed "intelligente". Amore, operando attraverso la bellezza femminile, riscatta l'uomo dalla sua condizione di essere "bruto", si fa principio di umanità, di gentilezza, di cortesia, strumento di affermazione delle identità laiche, di una nuova civiltà mercantile fiorentina, impregnata di spiriti terreni.

Una più moderna e mondana interpretazione dell'Amore e della Bellezza, segna le pagine del "Decamerone": la carnalità della donna è illeggiadrita dal sogno e dalla cortesia. Già l'"Elegia di Madonna Fiammetta" descrive i più sottili moti dell'animo femminile, con intrecci di casi e vicende calati nella dialettica della realtà sentimentale. Tutti i personaggi del Decamerone sono concepiti e sviluppati come creature terrene mosse dall'intelligenza e dall'istinto, da un vigoroso amore di vita, colti in un concreto agire, in trame di rapporti reali, procedendo con giovanile baldanza, fermezza ed eroico vigore contro le avversità. Il riconoscimento degli istinti naturali non deve escludere la celebrazione dell'intelligenza, della furbizia, del senso critico, della riflessione; capaci di serena osservazione della vita come opera interamente umana, alla luce di una nuova etica. La novellatrice, non per niente, esclama che Amore, che abita

¹⁶ Dante, Purgatorio, canto XXIV, vv. 52-54

abituamente le case dei nobili uomini solo «alcuna volta», le forze dimostra «come potentissimo signore» anche nella casa dei poveri.

Il XV secolo, smarrite le «certezze medioevali», sottratto l'uomo al principio d'autorità della Chiesa, posta l'umanità al centro dell'Universo, aspira ad elevazione e perfezione umana, ad una religione della bellezza e dell'armonia e crea l'atmosfera per inserire "puri valori spirituali". Ogni creatura terrena può essere in grado di spiegare la propria interiore ricchezza di affetti, la propria umanità, in concordia con gli altri uomini e con la natura.

Lorenzo de' Medici, interpreta il bisogno di sognare e di evadere dal reale degli uomini del suo tempo, sentimenti comuni, più che espressione personale. L'Amore è concepito essenzialmente come contemplazione della Bellezza, per vagheggiare un aristocratico mondo di finezze sentimentali, di "pace amorosa", lontano dalle preoccupazioni della vita quotidiana. La Natura e la quiete di una vita agreste, diventano luoghi ideali per abbandonarsi alla dolcezza dei pensieri d'amore: «In questi dolci luoghi, in questi tempi / pommi, Amor, con la bella donna mia ...»¹⁷. Niente altro chiede Lorenzo, che l'Amore gli restituisca la donna amata, in quel momento lontana da Firenze, perché egli si possa ritrovare nell'età perduta e favolosa; così, immagina il ritorno di Madonna, in compagnia di Amore e Bellezza.

Ricorre qui l'idealizzazione dell'Amore, come aspirazione a fruire dell'idea stessa del Bello: «Se tu mi rendi bella e amorosa / la mia donna gentil, com'io lasciai ... / io non ti chiederò, Amor, giamai / né altro paradiso o altra cosa»¹⁸.

Gentilezze amoroze e Amore idealizzato, anche nell'"Orlando Innamorato" di Matteo Maria Boiardo¹⁹: «... odir cantar de Orlando innamorato ... / è da Amor vinto, al tutto subiugato ... / né altra possanza può mai far difesa / che al fin non sia da Amor battuta e presa»²⁰. Lo stesso mondo di cortesie e gentilezze, le stesse immagini femminili, si ritrovano nel "Canzoniere" del Boiardo; nell'"Amorum libri", l'amore è tratteggiato come dolce cura dell'animo, "ocio giovanile", dal quale deriva ogni sapere e grazia dell'esistere. Lontano da passioni travagliate, l'Amore è qui affetto di esile grazia, dolce espansione affettuosa.

2. Il Settecento e Mozart

Essenziale al Settecento, l'educazione sentimentale di Pietro Metastasio. Campeggia, nelle opere dello scrittore, la centrale preoccupazione espressivo-patetica del "cuore", che invita a serietà ed impegno volto a sollecitare più che l'orecchio, il "cuore" degli spettatori. Il linguaggio amoroso è denso, articolato, ma limpido. Gli impulsi amorosi non devono mai trascendere, ma essere armonizzati e regolati dal buon giudizio e da una ragionevole misura. La vita psicologica è schietta; risolutiva la voce della natura, della saggezza popolare, della ragione, anche a dispetto di una tormentata dimensione affettiva e sentimentale, che spiana ogni intralcio ad un "lieto fine", spesso radioso e assoluto. I moti del cuore sono analizzati ed individuati uno ad uno, ma senza arrivare al pianto e allo strazio dell'animo, soggetti al buon senso e ad una moralità media nella quale la società del tempo poteva agevolmente ritrovarsi. Gli "eroi" di Metastasio, sottoposti ad una razionalistica psicologia, ne escono "umanizzati" e scesi ad un livello di "umanità quotidiana", ma sempre dignitosa. E' la viva realtà della vita, guidata dalle leggi della natura. E' la testimonianza di una salda adesione ad una civiltà "legale" e non arbitraria, in un mondo in cui gli individui possano riacquistare una nuova "securitas".

Ne fu convinto anche Lorenzo da Ponte²¹ quando si accinse a scrivere "Così fan tutte" per Mozart, dramma giocoso in due atti. Nel gennaio del 1790, Mozart scrive nel catalogo delle proprie composizioni: "Così fan tutte, o sia La scuola degli amanti. Opera buffa in due atti", senza specificare la data.

¹⁷ Lorenzo de' Medici, "Selve d'Amore", Sonetto "Il ritorno di Madonna", vv. 1-2

¹⁸ Ibidem, vv. 17-21

¹⁹ Matteo Maria Boiardo, Scandiano 1441 – Reggio Emilia 1494. "Orlando innamorato", Proemio, vv. 10-12

²⁰ Ibidem, vv. 15-16

²¹ Lorenzo da Ponte, Vittorio Veneto 1749 – New York 1838. Poeta, scrittore e librettista delle tre più famose opere "all'italiana" di Mozart.

L'opera viene eseguita lo stesso mese al Burgtheater di Vienna. Sembra che il libretto sia stato scritto inizialmente per Salieri che poi, per ragioni ignote, vi rinunciò ed il lavoro passò a Mozart. L'opera è ricca di parodie, continui riferimenti a citazioni, allusioni che creano una fittissima rete di rimandi, da intendere spesso in senso scherzoso e ironico, quasi sempre affidate al "filosofo" Don Alfonso. Il meccanismo drammaturgico è basato sul rapporto simmetria-asimmetria, in un raffinato gioco formale ed intellettuale, dissacrante e pessimista. Non c'è un vero e proprio intreccio: l'opera si svolge come la dimostrazione di una tesi, che viene annunciata allo spettatore fin dall'inizio, rimarcando la fragilità delle convenzioni e convinzioni sociali. Tutto è finzione, gioco di specchi, travestimenti. Tuttavia ci sono istanti cruciali in cui i personaggi si esprimono seriamente e l'intento parodistico finisce. La finzione presenta delle crepe quando i personaggi iniziano a scoprire sentimenti veri e sinceri. Fragili i travestimenti quando entrano in gioco gli affetti umani più profondi, che vanno a scuotere la cinica scommessa, nata durante una discussione in una "bottega di caffè".

Nelle situazioni più fittizie e quasi ridicole, Mozart è capace di dar vita ad istanti sospesi e struggenti, creando un incanto sonoro caldo e magico. Con una sola strofa di cinque versi senari, ecco il fascino del terzetto "Soave sia il vento"²². Il finale è dedicato alla riconciliazione tra i fidanzati, anche se amara e precaria. La musica abbraccia ed unisce realtà e finzione, beffa e perdono, in una atmosfera serena, ma con nubi oscure, nel segno di amori umani, vivi e reali, da accettare con malinconia, ma anche con filosofica "pace" dell'animo.

Fu probabilmente in seguito al successo riportato dalla ripresa delle "Nozze di Figaro" a Vienna, nell'estate del 1789, che Mozart ricevette all'imperatore Giuseppe II, l'incarico di scrivere una nuova opera, della quale, pare, lo stesso imperatore suggerì a Da Ponte, chiamato ancora una volta da Mozart a collaborare, lo spunto offerto da un episodio che si diceva realmente avvenuto, non si sa bene se a Vienna o a Trieste: quello di due giovani ufficiali che, per assicurarsi della fedeltà delle loro fidanzate, avevano finto una partenza; poi, ciascuno di essi, ripresentandosi sotto altre vesti alla fidanzata dell'altro, era riuscito a conquistarla. Da Ponte, convinto della fragilità degli amori femminili, sviluppò la vicenda, aggiungendo il personaggio di un maturo amico dei due giovani; infastidito della loro sicurezza nei confronti delle fidanzate, Don Alfonso scommette che saprà dimostrare come la fedeltà delle due ragazze, al pari di quella di ogni donna, è cosa tanto lieve da non reggere ad una prova; ci riesce grazie alla supina obbedienza degli ufficiali e allo scaltro aiuto della spregiudicata Despina, servetta delle ragazze. Convince poi i due giovani, che vorrebbero abbandonare le "infedeli", che esse non sono peggio di qualunque altra e che conviene loro di sposarle, perché le amano ancora: l'uomo deve farsi guidare dalla ragione, non da illusorie chimere. Il titolo dell'opera riprende una battuta del personaggio di Basilio nelle "Nozze di Figaro": «Così fan tutte le belle!»²³. Solo sei i personaggi, i due giovani, Guglielmo e Ferrando, le due ragazze Fiordiligi e Dorabella, il "vecchio filosofo" Don Alfonso e la serva Despina. Questa rigorosa disposizione richiama uno "spirito di geometria" che regge la trama della commedia, ribadendone una innegabile "razionalità". Che l'opera abbia un sottofondo razionalistico o meno, dimostra che sulla terra non c'è posto per le illusioni, poiché la natura umana è quel che è, fragile, instabile, e che la sola saggezza possibile è nell'accettarla.

Don Alfonso, uomo di mondo, conosce il cuore degli uomini e delle donne, e i loro volubili amori; al di fuori di qualunque astratta morale, vanno accettati con concreto buonsenso. Eppure, a dispetto del cinismo del vecchio filosofo, le ragazze non cedono subito. Dorabella richiede un secondo tentativo, Fiordiligi tre, ed il terzo non è più la buffonata di un finto avvelenamento, né l'incanto di un giardino o la seduzione di una musica ammaliatrice, ma l'accorata emozione del giovane che, affranto per il tradimento della propria fidanzata, si rivolge all'altra fanciulla con accenti di sorpresa sincerità. Dietro il manifesto cinismo e la crudeltà di un freddo esperimento, si scopre un commosso messaggio di umanità: «amateci così come siamo». I giovani e le ragazze sono immagini della vita reale, figure di ogni giorno e non più casi limite; donne e uomini lontani da ogni trascendente idealizzazione: la focosa, ma anche languida sensibilità di Ferrando equilibra la sorridente pacatezza di Guglielmo; la superba pertinacia di Dorabella corregge

²² Mozart, "Così fan tutte", Atto I, scena VI.

²³ Mozart, "Le Nozze di Figaro", Atto I, scena VII.

l'impulsiva allegria di Fiordiligi. Anche Don Alfonso e Despina rinnovano due tipi comici che l'abuso scenico aveva inaridito, con una riacquistata umanità. Non "caratteri", ma, fuori dalla favola che legittima l'irrealtà della vicenda, somma di lineamenti comuni a tutti. Il linguaggio musicale di Mozart è quello del "classicismo viennese", stile, in verità, più impiegato in ambito strumentale che in quello vocale. Mozart dimostra una spiccata sensibilità per le voci: ogni brano viene scritto pensando al timbro e alle caratteristiche vocali di ognuno degli interpreti. Ogni personaggio non è mai chiuso in sé stesso, quasi mai canta ARIE statiche, bensì si rivolge ad un interlocutore, vero o immaginario che sia.

Il "tono di conversazione" è fondamentale per lo scambio tra i personaggi e il procedere dell'azione. Dai "duetti" ai "sestetti" viene sottolineata in modo ideale la dinamica tra i personaggi. Sempre di primaria importanza il ruolo dell'orchestra che segue i personaggi e le loro parole, anche associando ad essi timbri specifici. Ma gli strumenti ed i timbri orchestrali non si limitano a sottolineare caratteri e atmosfere: essi partecipano anche al gioco dei travestimenti e degli inganni, seguendo il divenire mutevole dei moti del cuore, nel reale palcoscenico della vita.

3. Il Romanticismo e Verdi

Negli anni a seguire, tutta la Storia della Letteratura e delle Arti, ha tenuto presente il sentimento d'Amore in massimo grado, ma è soprattutto nel XIX secolo, segnato dal Romanticismo, che il tema dell'"Amore" diventa protagonista d'eccezione.

Entrata in crisi la settecentesca concezione classica dell'uomo, una nuova filosofia sviluppa e organizza, già alla fine del Settecento, tutto un complesso movimento di idee, legate all'esaltazione di valori irrazionali e ad atteggiamenti dominati da un sentimento profondo ed integrale della Natura. Motivo largamente testimoniato è l'esaltazione dell'individualità e la personale esperienza affettiva. Già nel 1670, il filosofo francese Blaise Pascal aveva scritto: «Conosciamo la verità non soltanto con la ragione, ma anche con il cuore; il cuore ha le sue ragioni, che la ragione non conosce»²⁴.

Ma è in Germania che si colloca la vera e propria genesi di tale complesso movimento. Nel 1776, viene pubblicato ad Amburgo un volume intitolato "Drammaturgia d'Amburgo", una raccolta di numerosi articoli e recensioni, scritti, tra il 1767 e il 1769, per le rappresentazioni del "Teatro Nazionale Tedesco" della città. Nello stesso anno, Max Klinger presenta al pubblico un testo teatrale, in prosa, intitolato prima "Der Wirrwarr", poi "Sturm und Drang", in sostanza una contrastata storia d'amore e di morte, anticipo del programma romantico, volto ad una integrale rivalutazione dell'irrazionale nella vita e nell'arte. Nel 1798, viene fondata a Berlino la rivista "Athenaeum" da Friedrich von Schlegel, in collaborazione con il fratello August Wilhelm e la cognata Caroline, vero e proprio programma e manifesto del Romanticismo tedesco. Complesso e difficile da definire, il movimento romantico si fonda su idee e principi costanti che connoteranno tutte le letterature e tutta la cultura dei paesi e delle nazioni dove questo si diffonderà. Con il passare del tempo, ogni nazione elaborerà le istanze romantiche alla luce della propria storia, società, usi e costumi, nonché della propria politica. Fondamentale l'idea che le passioni contrastanti, le dualità di qualsiasi tipo, non si possano eliminare né superare in uno status di "lieto fine". Le contraddizioni umane fanno parte della vita e con esse occorre convivere, sia pur a costo di sofferenze e dolori.

Centrale il tema dell'Amore, indissolubilmente legato a quello della morte. Nessuno come Werther mette in evidenza il sottilissimo confine tra la morte per amore e l'amore per la morte. Nel 1774, Goethe pubblica il romanzo epistolare "I dolori del giovane Werther". Il protagonista, solo ed incompreso, incapace di agire come gli uomini comuni perché conscio della propria superiorità, costituisce il prototipo dell'"eroe romantico".

Infelice per amore, ma incapace di amare, Werther può farlo solo se sicuro di non essere corrisposto. La grande ostentazione di sentimenti amorosi, dimostra quanto il giovane abbia bisogno di essere amato, ma

²⁴ Blaise Pascal, Clermont-Ferrand 1623 – Parigi 1662. I "Pensieri" costituiscono una collezione postuma di frammenti scritti dal filosofo e matematico francese, pubblicata il 2 gennaio 1670.

offre, in cambio, una limitata capacità di amare. Il tema di amore e morte percorre tutto il romanzo; non esiste più grande atto d'amore, dell'annullarsi per la persona amata: «Voglio morire. Non è disperazione, è la consapevolezza che ho sopportato abbastanza. Io mi sacrifico per te»²⁵.

Il desiderio di suicidio diventa una logica conseguenza, ma anche una sorta di "ricatto" nei confronti della fanciulla amata, assolutamente intangibile. Con le sue sofferenti "pene d'amore", Werther ottiene l'inversione delle parti; la donna, presa da rimorsi, sensi di colpa e amore represso, non può che ricambiare, anche se tardi, l'amore del giovane, poiché lui se ne è dimostrato degno. Il suicidio di Werther prova l'eccezionalità dei suoi sentimenti in maniera scoperta ed evidente proprio quando la fine è inevitabile, ma anche in virtù di questa. La descrizione del suicidio, con il suo crudo realismo, confuta l'idea romantica di "morte in bellezza". La morte non dimostra di per sé il coraggio di chi la affronta: ciò che conta è il "modo", è "come" la si affronta. Werther, perdendo sé stesso, dimostra la veridicità del proprio amore e il trapasso di questo nell'eternità.

Altri tipi di amori e altre tipologie di sentimenti propone il Romanticismo; lontana da complesse teorie concettuali e da idealizzazioni eroiche, si fa pure strada l'idea di "Amore" in senso realistico, concreto, appannaggio di uomini e donne in "carne ed ossa".

Sarà Verdi ad indagare il cuore degli uomini, la loro realtà interiore, i loro sentimenti, in un mondo di complessità psicologiche spesso estreme, sofferte e dolorose. Il compositore intuisce le passioni, i drammi, le sofferenze che, oggettivati nei suoi personaggi, sono comuni a tutti gli uomini nella realtà della vita. Anche nella drammaturgia di Verdi entra il binomio romantico amore-morte, sempre centrale, ma lontano dalle connotazioni cupe e titaniche del Romanticismo tedesco. Il tema viene legato, qui, al sacrificio, all'"addio", alla "preghiera", a quel senso del "sacro" che pone l'uomo di fronte al senso dell'esistenza e del destino. Sia che la morte avvenga in modo violento, per mano altrui, o per le circostanze del destino, Verdi ne addita sempre un senso: si muore per amore di una persona cara, per amore della libertà, per la patria, sperando in una redenzione dai propri peccati, nell'auspicio di una salvezza dell'anima; si muore per amore di Dio.

Drammatici gli amori che si svolgono all'interno di complessi rapporti familiari o che si stagliano su uno sfondo di più complesse proporzioni. Pene di un'anima combattuta tra la scoperta di un amore rigenerante e la triste fatalità di un destino, sono quelle di "Violetta".

Il 6 marzo del 1853, appare al Teatro La Fenice di Venezia, l'opera "Traviata", in prima rappresentazione; 3 atti con la firma del librettista Francesco Maria Piave. La vicenda è ambientata a Parigi, verso la metà del XIX secolo. Verdi scelse il soggetto, consapevole della sua eccezionalità. Tratta dal dramma di Alexandre Dumas figlio, edito nel 1848, l'opera, sostanzialmente, si attiene alla trama del romanzo che narra la storia d'amore dell'autore per Marie Duplessis, giovane cortigiana di 23 anni, e la vita e i segreti di quello che lo scrittore definisce "demi-monde".

Nel febbraio del 1852, Verdi assiste a Parigi, insieme alla consorte, ad una rappresentazione della "Dame aux camélias", di Dumas figlio, trovandola efficace espressione di un dramma privato e familiare. Dopo un clamoroso primo fiasco, l'opera ebbe grande successo con la ripresa, sempre a Venezia, ma questa volta al Teatro San Benedetto, nel 1854. La censura impone il titolo "La Traviata", al posto di quello che avrebbe dovuto essere, nella volontà di Verdi, "Amore e morte". Verdi si fa inviare una copia del testo francese da un amico, sottoponendola poi a Piave. Inizia così un nuovo corso della sua ricerca drammaturgica, privilegiando soggetti privati e borghesi e in particolar modo l'animo femminile, da indagare psicologicamente, in una complessa visione della passione amorosa, calata all'interno di articolati rapporti umani e familiari.

Il preludio della "Traviata" è la cifra della nuova disposizione intima dell'autore: la storia di Violetta è tutta in una dimensione privata e femminile, analizzata nel realismo della vita comune, ma anche al di là dei condizionamenti sociali. L'inizio dell'opera, preceduto dal preludio che espone già il tema della morte, è in "media res", con l'interruzione della musica di festa. Il primo atto è brillante, frivolo; Verdi sfrutta i ritmi e

²⁵ Wolfgang Goethe, *Francoforte sul Meno 1749 – Weimar 1832. "I dolori del giovane Werther"*, libro II.

le melodie da ballo, in particolar modo quelli del valzer, sinonimi di amore sensuale, di vita mondana, ma anche di vita che passa, di un'esistenza che, in leggerezza, si disperde e si dissolve. Violetta conosce Alfredo, che si professa già innamorato della donna, avendola vista "Un dì, felice, eterea"; ma ella diffida di un sincero amore e scaccia tale pensiero, rimarcando "tutto è follia nel mondo, ciò che non è piacer". Durante la festa, un mancamento di Violetta è il primo presagio di sventura che viene a minare la dominante allegria della festa, espressa al massimo grado nel celebre brindisi in cui si inneggia al vino, all'amore e alle gioie fuggevoli. Ciò stante, fra incredulità e timore, Violetta consegna ad Alfredo una camelia, chiedendogli di riportarla appena appassita²⁶. Il clima festoso scivola in una strofa in fa minore, tonalità che ricorda la morte: «Saria per me sventura un serio amore? ... Oh gioia ch'io non conobbi, essere amata amando». Nell'anima di Violetta, mentre gli invitati se ne vanno, riecheggia il canto del giovane ma, ancora una volta, non usa a tali sinceri sentimenti, la donna si autoconvince di "dover" essere sempre libera. L'inebriante slancio d'amore di Alfredo, tuttavia, vince, rivelandosi per Violetta "il vero".

La scena si svolge mentre sullo sfondo continua a scorrere il tempo reale della festa, come se si trattasse di una "inquadratura a stacco" che, con abilità, colloca le problematiche individuali su uno sfondo più complesso. Il secondo atto rappresenta una casa di campagna dove i due protagonisti si sono ritirati a vivere, grazie ai beni di Violetta che la donna è costretta a vendere, troppo orgoglioso Alfredo per chiedere un sostegno alla famiglia. Qui giunge Germont, padre di Alfredo, che chiede a Violetta il sacrificio di lasciare definitivamente il figlio, poiché, avendo anche una figlia "pura siccome un angelo", ella non si sarebbe potuta sposare se il fratello avesse continuato a frequentarla. Non sfugge la forza innovativa di Verdi che affida alla musica la denuncia per l'emarginazione di Violetta, prodotta dall'ipocrita "perbenismo" e dai pregiudizi del suo tempo. Violetta, dopo un primo deciso rifiuto, infine cede e acconsente, chiedendo solo, in cambio, che Alfredo "conosca il sacrificio, che consumai d'amor". Vero centro dell'opera, il sacrificio di Violetta, lo rende personaggio "credibile" e rende tanto naturale identificarsi con essa, perché "credibile" significa "plausibile". Lasciato Alfredo, salutato con uno dei temi d'amore più famosi e appassionati dell'opera, "Amami, Alfredo", straziante e doloroso fraseggio, Violetta torna a Parigi, ospite di una festa in maschera a casa dell'amica Flora, dove accetta la corte di un vecchio spasimante, il barone Douphol. Una compagnia di ballo di "zingarelle" e "toreadori", allietano la serata. Quasi unica vera azione dell'opera, si compie qui l'ignobile gesto di Alfredo che, giunto a sorpresa, geloso e adirato, getta ai piedi di Violetta, una borsa di denaro: «... qui testimoni vi chiamo, ch'ora pagata io l'ho». Un meraviglioso concertato chiude l'atto al quale partecipa Germont, allibito per il comportamento del figlio: «Di sprezzo degno, se stesso rende, chi pur nell'ira la donna offende». Nel terzo atto, Violetta è morente; apprende, da una lettera di Germont, che Alfredo è rimasto illeso dopo un duello con il rivale Douphol, di aver rivelato al figlio il suo sacrificio e che Alfredo, ora in viaggio, sarebbe presto tornato da lei. L'amore impossibile di Violetta, il lento ed inesorabile svanire della sua vita per malattia, si consumano in una stanza chiusa, mentre fuori, per le strade, furoreggia il Carnevale e il coro fuori scena propone una Parigi chiassosa e volgare: «Largo al quadrupede, sir della festa... date passo al trionfo del Bue grasso...». Ancora una volta un "interno" e un "esterno", con due diverse fonti sonore a creare un impianto drammaturgico di grande impatto. L'"Addio del passato" è un'aria in due strofe, annunciata splendidamente dall'oboe che, illusoriamente, apre alla speranza, come in un benessere che precede l'ultimo respiro. Torna, infine, Alfredo, consapevole dell'imminente fine di Violetta, pronto ad un abbraccio consolatorio: «Parigi, o cara, noi lasceremo...», ma la donna è ben conscia del proprio destino: «ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra, salvarmi è dato». Destino del quale si rende perfettamente conto anche Germont, arrivato al suo capezzale: «... così alla misera che un dì caduta, di più risorgere speranza è muta». La malattia fisica, la tisi, allora incurabile, è il "vero" che appare, sentito con tragico dolore, pena e rammarico: «Gran Dio! ... morir sì giovane ... io che penato ho tanto!». Disperazione che non va ad inficiare il valore e la bellezza della vita, ma ne rende ancora più dolorosa la fine. Germont, padre e uomo canuto, si rende conto, alla fine, del male commesso e si dice pronto a "piangere" per lei. Atto di estrema generosità, l'invito di Violetta ad Alfredo affinché si sposi con una "pudica vergine". Tocco teatrale di grande forza, l'apparente miracolo della ripresa di Violetta. Un progressivo crescendo al "fortissimo" dell'orchestra, porta all'ultimo grido: «Oh, gioia!», in un si bemolle acuto. La tela cala su accordi in fortissimo dell'orchestra, mentre Violetta esala l'ultimo straziante respiro.

²⁶ Nel romanzo di Dumas, la protagonista, Margherita, portava sempre con sé, a teatro o agli avvenimenti mondani, un fascio di camelie rosse e bianche; si appuntava sull'abito quelle rosse se indisposta, quelle bianche se libera per incontri amorosi.

Scomparsi i recitativi propriamente detti, essi divengono parte di blocchi drammatici d'insieme. Il tessuto musicale è continuo grazie all'affinamento della scrittura orchestrale. La ricerca vocale giunge il suo culmine con la dominante espressiva dello psicologismo. La dimensione realistica dell'opera è prevalentemente nel suo stile di conversazione. I recitativi, gli ariosi, le strofe liriche sono utilizzate in libertà e la cantabilità della voce si frantuma nella dimensione della pura recitazione. Così il canto si trova in perfetta coincidenza con l'emozione.

Trascorrendo dal lirismo ai limiti del parlato, Violetta conclude la sua vicenda terrena, esemplificando l'idea di un "amore" e di un "sacrificio", quanto mai dolenti e sofferti, reali e di straordinaria modernità.

4. Bizet

Segnato dal sangue e dalla violenza, da forti e ardenti passioni, è l'amore di Carmen, personaggio della più famosa opera di Bizet, "Carmen", andata in scena il 3 marzo del 1875, al teatro dell'"Opéra – comique" di Parigi, in quattro atti, con libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy. Tratto dalla omonima novella di Prosper Mérimée²⁷, il lavoro fu considerato subito scandaloso e contrario al "buon costume". Pur difesa dal filosofo Nietzsche, che vide nella "Carmen" uno spirito salubre, solare e mediterraneo, l'opera presenta, fin dall'inizio, una incombente fatalità da tragedia greca. Carmen rappresenta quell'idea di libertà che, lungi dall'essere solo posizione femminista ante litteram, si avvicina molto al concetto di libertà schilleriano; cosciente del proprio destino, Carmen non può accettare legami stabili né sottomettersi alle regole e norme sociali allora vigenti, non solo per rivendicazione di scelte personali, ma perché portavoce di una universalistica idea di libertà, di autodeterminazione, pur nella consapevolezza di doverne accettare le fatali conseguenze.

Espressione di libertà come dimensione interiore, come "forma mentis", la donna è perno catalizzatore di tutti i personaggi che le ruotano intorno, i quali restano travolti da questo distruttivo amore che, inevitabilmente, porta alla morte. Fedele a se stessa come prima ragione di vita, Carmen non può accettare un amore comune, borghese e tradizionale, legato a convenzionali affetti familiari. Al contrario, Don José, militare, ligio al dovere, onesto, figlio devoto e fidanzato amorevole di Micaela, è perfettamente integrato nelle "regole". Il giovane rappresenta lo spirito "razionale" dell'opera, colui che cercherà in tutti i modi di portare Carmen nel suo mondo, nella legalità, certo che l'amore, da solo, basti. Ma i destini di tutti sono già segnati. Micaela, fanciulla pia, innocente, degna compagna di Don José, è fin dall'inizio senza speranza, perché appartenente a quel passato del giovane che verrà via via sempre più distrutto fino alla tragica conclusione.

Escamillo, nuovo amore di Carmen, è fulgida meteora destinata ben presto a porsi in secondo piano. Grava, nella trama, la necessità della morte sentita quale unica forza capace di sciogliere il nodo di passioni così forti, contrastanti e il fato di un amore impossibile. Il tragico destino cui Carmen va incontro non è tanto nel suo essere "femme fatale", quanto nella sua anticonformistica inafferrabilità.

5. Il Decadentismo e Wagner

Verso la fine del XIX secolo, si aprono le porte a correnti culturali, letterarie ed artistiche che vedranno i più oscuri lati dell'anima umana, quale viatico per potenziali ed inedite espressioni legate ad un centrale sentimento amoroso, segnato da pulsioni di morte e seduzioni ai limiti della necrofilia. E', in modo particolare, il Decadentismo, che vede l'idea della morte quale epicentro di ogni affetto. Eros e Thanatos agiscono simultaneamente.

²⁷ Prosper Mérimée, Parigi 1803 – Cannes 1870. Scrittore, archeologo francese.

L'autenticità dell'uomo è garantita dalla condizione di essere – per – la – morte. Autenticità e morte diventano sinonimi. Attraverso la morte, si impara a valorizzare la vita, a sentirla come offerta di possibilità. Imparare a morire ed imparare a vivere diventano la stessa cosa.

Nel Decadentismo la musica ambisce a diventare l'arte per eccellenza; Wagner ne è nume tutelare, offrendo un modello di musicalità inquietante e stimolatrice, aderente alla nuova sensibilità per le torbide ed inafferrabili esperienze della emotività inconscia. Il musicista definì e portò a compimento il disegno di una profonda rivoluzione musicale, teatrale e drammaturgica, negli anni dell'esilio svizzero²⁸. Rivoluzione mai tentata prima, di tale portata, incomprensibile senza che sia messa in relazione con la storia socio-culturale-politica tedesca del suo tempo e senza tener conto delle relazioni del musicista, soprattutto con i filosofi Nietzsche e Schopenhauer, con le istanze del tardo Romanticismo e con il Decadentismo.

Le concezioni drammaturgiche di Wagner, dovevano essere sorrette da un'idea di teatro "totale", nel quale confluissero parole, suoni e azioni, alla ricerca di una "melodia infinita", attraverso un tessuto armonico estremamente complesso, in continue modulazioni, nelle quali la voce ne doveva far parte in modo inscindibile, in un inesausto procedere di emozioni musicali. Imprescindibile l'utilizzo del mito, luogo privilegiato, dimensione senza spazio né tempo, priva di date e di storia, come pure le storie della propria patria e le leggende.

Di straordinario fascino e suggestione, "Tristano e Isotta". Il "dramma romantico", in un antefatto e tre atti, vide la prima rappresentazione il 10 giugno del 1865 a Monaco di Baviera. Capolavoro del Romanticismo tedesco e pilastro della musica moderna, l'opera è legata ad arcaiche leggende celtiche, attinte, dallo stesso Wagner, in primo luogo da un manoscritto di Béroul, giullare normanno del XII secolo, redatto in lingua d'oïl; il romanzo fu poi ripreso da Tommaso d'Inghilterra, scrittore anglo-normanno del XII secolo, per essere poi completato e tradotto in tedesco da Gottfried von Strassburg, tra il 1200 e il 1210.

Ricca di fascino e di arcaiche suggestioni, la vicenda. Per liberare la Cornovaglia dagli irlandesi, Tristano uccide Morold, fidanzato di Isotta, figlia del re d'Irlanda. Ferito, Tristano viene curato amorevolmente dalla fanciulla che comprende poi di trovarsi di fronte ad un nemico. Gli chiede di fuggire e di non farsi più vedere, ma Tristano infrange la promessa e ritorna per condurre Isotta come sposa al re di Cornovaglia, pegno di riconciliazione tra i due paesi. Combattuti tra amore e odio, i due giovani decidono di morire insieme bevendo un potente veleno. Ma l'ancella Brangania, sostituisce il veleno con un filtro d'amore, pensando di rendere più sopportabile, per la principessa, le nozze con re Marke, odiato nemico. Ma, per sbaglio, ambedue i giovani bevono lo stesso filtro; così si innamorano perdutamente, correndo un grave pericolo, poiché Melot, amico di Tristano, ma segretamente innamorato di Isotta, potrebbe, per gelosia, rivelare al re l'amore clandestino della coppia. La notte diventa il momento degli incontri dei due innamorati. Melot tradisce Tristano, suscitando il cordoglio del re, che aveva allevato il giovane come un figlio ed eletto suo cavaliere. Tristano, quasi trasognato, sfida l'amico, ma poi si lascia cadere sulla sua spada.

Mortalmente ferito, Tristano scruta l'orizzonte, nella speranza di vedere apparire Isotta, per poterla abbracciare un'ultima volta prima di morire. Ma Tristano muore, Isotta arriva in tempo solo per ricevere il suo ultimo respiro. Accorre anche re Marke, messo a conoscenza del filtro, per chiedere perdono, per aver dubitato della lealtà e fedeltà dei giovani. Muore anche Melot, ucciso da Kurwenald, fedele compagno di Tristano. Isotta, chiusa nel suo dolore, non ascolta più nessuno e cade esanime sul corpo di Tristano. Al re Marke non resta altro che benedire la morte dei due giovani.

L'opera si addentra nelle più segrete, misteriose e profonde oscurità dell'anima, in zone prive di alcuna razionale connessione, ma capaci di indagare l'animo umano in ambiti inquietanti e conflittuali. "Tristano e Isotta" è il sogno di un amore totalmente idealizzato e trasfigurato, da potersi realizzare, autenticamente, solo nella morte: un desiderio struggente di annientarsi l'uno nell'altra. L'ansia di compenetrarsi completamente, spinge i due amanti al totale annientamento della propria soggettività nella morte, vista

²⁸ In seguito alla rivoluzione del maggio 1849, Wagner fuggì da Dresda e riparò in Svizzera, con passaporto falso, ove rimase per quasi dieci anni.

come unica possibile fonte di serenità e completezza. Affascinato dal “velo di Maya” di Schopenhauer²⁹, per il quale anche l’amore è una sovrastruttura, Wagner non avrebbe potuto scrivere una semplice opera sull’amore. Il musicista impone la concezione della “sublime infelicità dell’amore più alto e i lamenti del più doloroso rapimento”, quell’amore che non ubbidisce all’impulso individuale, che fugge le illusorietà, per concretizzarsi, al di là di questo ingannevole mondo. La semplice storia d’amore acquisisce una sempre maggiore complessità che deriva a Wagner, da una personale rielaborazione dei concetti chiave della filosofia di Schopenhauer, integrati con le tematiche tipiche del Romanticismo tedesco, come l’aspirazione al sublime, la notte come luogo delle verità, in opposizione alla ragione ingannevole del giorno; quadro concettuale estremamente faticoso da sostenere psicologicamente, ma ammaliante e fascinoso. Tutta la dinamica narrativa dell’opera è impostata su una serie di opposizioni e dicotomie tra azioni esteriori ed eventi interiori. Wagner esaspera la separazione tra il mondo esteriore fatto di eventi tangibili, regole sociali, onore, moralità, e il mondo dell’interiorità che appartiene solo ai due amanti, che hanno intuito l’inganno del giorno e si votano alla notte, bramando solo la liberazione da questo mondo, per potersi infine compenetrarsi totalmente. Nell’ardire amoroso acceso dal filtro, tutto il mondo si dilegua e sparisce, resta solo il desiderio e la passione che legherà indissolubilmente i due giovani. Il loro distacco dalla vita degli eventi procede sempre più speditamente; i due amanti maledicono il giorno che li tiene lontani e invocano la morte sempre più appassionatamente.

Il III atto dell’opera è tutto centrato sul giovane Tristano che attende, pur esangue, l’arrivo di Isotta, che non può lasciare nel regno del giorno. I pochi elementi che hanno a che fare con la dimensione visibile, sono gli eventi reali che fanno da cornice al dramma e che non sono presentati come elementi oggettivi, ma echi e visioni di quel mondo della luce che arriva lontano e distorto nell’animo dei due amanti. Il concetto di “Handlung”, cioè di “azione” con il quale Wagner definisce il “Tristano”, si riferisce ad un agire che oltrepassa l’evento visibile e va alle motivazioni interiori che mai abbandonano l’uomo. Il compositore non mette in musica le azioni, ma le motivazioni e, se queste non vengono mai meno nell’animo umano, allora la musica non può spezzarsi per seguire le strutture tradizionali, ma deve essere un’unica trama in un fluire infinito. La musica deve seguire il graduale passaggio da uno stato esistenziale all’altro.

Il Preludio del “Tristano”, diventa, allora, eccelsa manifestazione di un desiderio inestinguibile, una brama che si rigenera eternamente, uno struggimento che trova una sola via di redenzione: la morte, fine di tutto, un sonno senza risveglio. Il compositore asseconda il raggrumarsi delle idee: il motivo del dolore, il motivo del desiderio, e poi la loro unione, per espandersi in più grandiosi e altri motivi, fino al sonno della morte, sottolineato da estremo languore della musica, al sommo ristoro del “non essere più”. Il percorso di soppressione della soggettività si conclude nel III atto. Tristano è esangue, ma attende Isotta per potersi finalmente liberare dal mondo, insieme a lei. Il lunghissimo canto di morte intonato da Isotta, rende incomprensibili parole e sintassi per l’ascoltatore che fa ancora parte del mondo illusorio e non può intendere la pace e la serenità del nuovo stato in cui si trova la fanciulla.

Lo stile del “Tristano” è uno stile di alta tensione, di acuto spasimo espressivo, raggiungendo un pathos di vertiginosa drammaticità. Da momenti di estasi soavissima si passa a scatti di violenta energia passionale, di grande potenza sinfonica, sia ritmicamente che armonicamente. L’orchestrazione ottiene, qui, il suo colorito e la sua vibrazione con fusioni strumentali di carattere armonico e cromatico. La gamma orchestrale è vastissima: da impasti di miracolosa estatica dolcezza, si va a cupi fremiti di angoscioso delirio, a scatti di collera con impetuosa disperazione.

Molteplici e svariate progressioni esprimono l’ansia dell’attesa, lo spasimo del desiderio, l’affannoso ascendere ad un altro e più elevato mondo. La straordinaria plasticità e fluidità del discorso melodico e armonico rivela non solo la volontà di aderire con i suoni alle più riposte pieghe dei sentimenti, ma anche un cammino ed un procedere perenne verso qualcosa di là da venire. Non è la luce del mondo naturale che va cercata, ma quella che sorge dallo spirito attraverso il pensiero e il desiderio della morte. L’amore, che nel giorno è semplice affermazione della volontà, istinto brutale mascherato a festa, viene purificato fino a divenire sentimento di assoluta autenticità grazie alla negazione della individualità nella morte. Così le

²⁹ Il filosofo usò questa simbolica locuzione per affermare uno dei principi cardine del suo pensiero. Un velo nasconde la realtà delle cose, per conoscere veramente il mondo, occorre strapparli, attraverso tre vie di redenzione dal dolore.

simboliche spire mortali che avvolgono Isotta, la trasfigurano, la sublimano, nell'annullamento di una dimensione "altra" che sortisce quasi un'estasi mistica. Le parole finali di Isotta, nel momento supremo della morte, sono di gioia e letizia, con l'abbandono nell'infinito "nulla cosmico", languido e ristoratore: «Nell'ondeggante oceano / nell'armonia sonora / del respiro del mondo / nell'alitante Tutto ... / naufragare, / affondare ... / inconsapevolmente ... / suprema letizia!»³⁰.

Legato ad una nuova tipologia di "Amore" e alle atmosfere culturali, letterarie e storiche di un secolo, il Novecento, in procinto di venire, quello di Mimì. Il primo febbraio del 1896, al Teatro Regio di Torino, va in scena la prima rappresentazione di "La Bohème", di Giacomo Puccini, su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica; quattro quadri ispirati alla "Scènes de la vie de bohème", dello scrittore Henry Murger. Apparso a puntate su "Le Corsaire" dal 1845 al 1848, il romanzo di Murger si era appena liberato dei diritti d'autore, quando Puccini e Leoncavallo³¹ iniziarono una polemica perché interessati ambedue al soggetto, coinvolgendo anche le rispettive case editrici. Ma Puccini batté sul tempo il rivale.

6. Puccini

Tra la fine dell'Ottocento ed i primi del Novecento, la cultura e la storia cambiano radicalmente. 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, una nuova dimensione del dolore. Nessuno si sente libero da pericoli e tutto viene percepito come estremamente precario, anche la vita. La morte non viene vissuta solo come tragica ed irreversibile esperienza "post vitam", ma anche contemporanea alla vita stessa. Esperienze dolorose si sovrappongono talora ad una vita che ha già di per sé un senso tragico e assurdo. Pur avendo vissuto solo pochi anni nel XX secolo, Puccini entra nel Novecento con tutte le carte in regola e, al tempo stesso, da infallibile uomo di teatro. Il compositore è riuscito ad interpretare e "sentire", quella profonda angoscia esistenziale che, di lì a poco, la più grande tragedia umana avrebbe generato.

L'appartenenza al Novecento di Puccini, uomo affrancato da ogni sovrastruttura etica, è ormai un dato acquisito per moltissimi musicologi e per buona parte di pubblico.

Le tinte livide di molte sue opere, la furia di alcuni declamati, i discorsi aperti e corali, le "masse" quasi cinematografiche, il magnetismo di sospensioni accordali, di timbri, il sinfonismo lussureggiante, la raffinatezza, le arditezze linguistiche, il sadismo di certi personaggi, sono tutti "novecenteschi". Erroneamente definito "verista", secondo la più autentica accezione del termine, il Maestro non lo è, né per spirito, né per contenuti. A meno che non si accetti tale etichetta solo per il semplice fatto di aver egli vissuto cronologicamente, sul finire di un'epoca definita tale. Certo realista sì, ma è cosa diversa. Le accurate ambientazioni, le atmosfere degli ambienti, trapuntati di oggetti quotidiani, l'innovativo linguaggio vicino al parlato e l'uso di vocaboli stranieri, rendono bene l'idea di una sorprendente realtà. Ma le cornici storiche, sociali e geografiche, sono poco più che impalcature e contenitori, all'interno dei quali i personaggi si muovono in ben altre direzioni. E' la donna il motore dell'opera pucciniana, emblema di libertà, autonomia, sottratta a qualunque forma ideologizzante, al calcolo e al meccanismo della società borghese. Le "eroine" Pucciniane, oggettivano la tragicità di una vita e la percezione di un dolore senza senso né spiegazione. Esse diventano soggetti non condizionabili, autrici di scelte d'amore sofferte ed autentiche, del tutto soggettive, drammaticamente pagate con la morte.

Di fronte alla difficile fatica di vivere, ogni amore rivela la propria fragilità ed impotenza. L'amore di Mimì e Rodolfo, di Marcello e Musetta, è minato da povertà e malattia, è tutto nella mutevolezza e tragicità della storia novecentesca: Rodolfo «Mimì di serra è fiore / Povertà l'ha sfiorita / per richiamarla in vita non basta amore!» (La Bohème, quadro III). Senza impedire sprazzi di improvvise tenerezze e attimi di gioviale convivialità, resta punto focale un mondo che si ripiega in se stesso, che non promette fortuna né futuro, ma solo illusioni. E' il tragico amore di Mimì e Rodolfo a dare inizio a tutto il meccanismo dell'opera. E' in

³⁰ Wagner, "Tristano e Isotta", Atto III, scena III, traduzione di Guido Manacorda.

³¹ Ruggero Leoncavallo, Napoli 1857 – Montecatini Terme 1919. Compositore e librettista italiano, autore di opere liriche ed operette. Si ricordano "Pagliacci", "La Bohème", "Manon Lescaut".

una misera soffitta di Parigi che la vicenda ha inizio, lasciato solo dagli amici, il poeta Rodolfo si attarda per concludere un articolo di giornale, quando riceve, poco dopo, la visita inattesa di una giovane fanciulla che bussa alla porta per farsi riaccendere il lume che le si era spento. L'arrivo di Mimì fa avvertire subito l'idea del male che l'affligge con un motivo che irrompe subito nella partitura, frangendo il clima di effusione amorosa e condivisione di vita che si era ben presto venuto a creare fra i giovani. Il loro famoso duetto è seguito da una melodia solare, ispirata: l'inizio del "cantabile" di Rodolfo «che gelida manina» e la seguente frase di Mimì «la storia mia è breve», sono entrambi settenari costruiti su un declamato che ripete un'unica nota, quasi a nascondere immobilità ed impotenza. La realtà si fa strada, il musicista suggerisce l'idea dell'inesorabile malattia che si rivela poco a poco. Metafora di un tragico destino, dietro la maschera lieta e giovanile della finzione poetica. Il rapporto Mimì-Rodolfo, come quello parallelo di Marcello e Musetta, si rivela vulnerabile, non potendo resistere all'"apparir del vero".

Apparentemente opera di "amore e morte" eroico, romantico ed idealizzato, in realtà raffigurazione di uomini e donne semplici, messi di fronte alla sperimentazione di un dolore che non ha niente di ideale o eroico.

Chiamati a gran voce dagli amici, Mimì e Rodolfo, ormai innamorati, si recano al "Quartiere latino", per fare festa, in un clima di baldoria e di euforia, consumando poi una ricca cena al "Caffè Momus". La descrizione pittorica del quartiere latino segna il grande senso teatrale-descrittivo e tipizzante del musicista, tratto distintivo anche nel quadro seguente. In una fredda e livida alba, Mimì incontra Marcello, cui confida la difficile convivenza con Rodolfo, resa sempre più impossibile da litigi ed incomprensioni. L'arrivo di Rodolfo costringe Mimì a nascondersi: da un colloquio del giovane amato con Marcello, apprende lo stato della sua malattia e comprende perché anche Rodolfo avverta la necessità di una loro separazione. Un appassionato e struggente duetto fra i due giovani, ricorda, con struggente nostalgia, i loro di felici insieme e promettono di lasciarsi «alla stagion dei fior». In parallelo, anche Marcello e Musetta, in perenne lite, si separano, non risparmiandosi reciproci battibecchi. Di nuovo nella misera soffitta, i due amici, ricongiunti con Colline e Schaunard, rimpiangono le loro amate.

Una buffa pantomima, messa in scena con una magra cena, dà vita ad un passeggero umoristico momento, subito interrotto dall'arrivo di Musetta che sorregge Mimì sofferente. A nulla è valso il suo allontanamento da Rodolfo; la ragazza è gravissima, ma, sentendosi prossima alla fine, non ha potuto scegliere che rivedere l'uomo amato: «Ho tante cose che ti voglio dire / o una sola, ma grande come il mare / come il mare, profonda ed infinita / Sei il mio amore e tutta la mia vita!»

Gli amici si prodigano per procurarle un qualche conforto, ma Mimì spira quietamente. Rodolfo se ne accorgerà dal contegno degli amici e, disperato, l'abbraccia, impotente.

In tutto il quadro iniziale di "Bohème", Puccini si era proposto di trattare un'azione legata al quotidiano e al tempo stesso conquistare un livello narrativo più alto mediante il concatenarsi delle situazioni, comunicando per metafora l'idea di un mondo in cui il tempo fugge e la giovinezza si perde per sempre. Ritratti individuali e collettivi del gruppo di artisti squattrinati, sono coordinati con diversi parametri: estese melodie liriche, cellule di agili motivi, colori lucenti e vari. Il telaio dell'azione poggia su temi che animano i diversi episodi, in cui i protagonisti rivelano il proprio carattere. Le prime cinque scene, dedicate alla vita di gruppo dei quattro amici, sono concepite come un unico organismo formale e drammatico. In questo inizio, ogni personaggio è caratterizzato da un tema specifico, ad eccezione di Marcello. Il motivo iniziale prende avvio al grave da fagotti, v.celli e contrabbassi, guadagnando nel giro di 10 battute il cielo della quinta ottava. Conciso, riconoscibile, adatto alle più diverse circostanze ed efficace veicolo di significati. La melodia «Nei cieli bigi» rivela la vitalità appassionata di Rodolfo e la sua esuberante tenerezza.

Il colore dei corni accompagna l'ingresso del filosofo Colline e tornano ancora ad identificare il musicista Schaunard, in allegro-vivace.

La colorita narrazione del musicista è sorretta dall'orchestra, ma procede secondo la tecnica tradizionale del "parlante". Schaunard decanta i pregi del Quartiere latino, su una cantilena, dal sapore d'organetto, svolta su triadi parallele in fa, che tornerà all'inizio del quadro successivo in veste di gioiosa fanfara, fra i rumori della gente in festa. Indesiderato ospite, arriva in soffitta, il signor Benoît, padrone di casa, per riscuotere l'affitto arretrato. Due temi si alternano, la melodia, quasi filastrocca, con la quale gli amici invitano l'ospite a brindare e un motivetto in minore, iniziato per raggirare l'ospite, dall'intento ironico, ma

velato di amarezza per la nostalgia degli anni che passano. Questo sfaccettato esordio, viene interrotto dall'incontro amoroso di Mimì e Rodolfo, materia della seconda parte del quadro. Nei momenti destinati alla loro espansione lirica, Puccini introduce un impulso di evoluzione narrativa da canto di conversazione, si alternano, qui, sette fra motivi e melodie, con relative varianti. Vano il tentativo di scrivere dell'inquieto poeta, che sembra presagire l'inaspettato arrivo di Mimì, segnato dall'unica melodia dell'opera che riveste effettivo ruolo di Leitmotiv; prima ancora che la protagonista entri in scena, chiave e lume spento in mano, la melodia rompe il clima del quotidiano. L'animo dolce e delicato della ragazza viene seguito da un motivo di clarinetto, il cui timbro lacera il colore affettuoso degli archi, come il germe di una malattia che si fa strada nel fisico.

Il tema diviene poi l'incipit dell'aria «Sì, mi chiamano Mimì». Ma l'amore fa il suo corso e gli archi tolgono la sordina e l'orchestra si anima. La "speranza" del poeta, cantata con il finale Do acuto, dà inizio alla retorica, ma appassionata dichiarazione d'amore di Rodolfo e al definitivo contatto emotivo tra i due giovani. L'amore dei protagonisti diventa "speranza" di un ideale ed universale messaggio.

Il quadro secondo è l'immediata prosecuzione del precedente. Puccini coordina, qui, una gran quantità di eventi, affidati a piccoli gruppi corali e ai solisti, con sincronie e rapidità dal taglio quasi cinematografico.

L'intero quadro rivela una struttura articolata in sezioni, dominate dalla fanfara che simboleggia il Quartiere latino e da una melodia che mette in rilievo i dialoghi dei protagonisti. La fanfara di tre trombe, precede il brulicare della folla, fino ad un complesso concertato in cui ogni episodio ha il suo rilievo, come l'arrivo di Musetta, alla cui grazia Marcello non sa resistere, e che porterà al ricongiungimento della coppia. Mimì, alla disperata ricerca di Rodolfo, compare, all'alba di un paesaggio invernale, ai confini doganali di Parigi, presso la Barriera d'Enfer, che apre il terzo quadro.

L'orchestra simula la caduta dei fiocchi di neve. L'entrata della ragazza è accompagnata dal tema che richiama il suo ingresso nella soffitta e il suo iniziale malore. Eco di una felicità che sta per svanire. Qui ha inizio la vera tragedia. Mimì si nasconde all'arrivo di Rodolfo che intona una tragica metafora «Mimì di serra è fiore». Mentre Marcello e Musetta fanno da contrappeso umoristico, singhiozzi e tosse svelano la presenza di Mimì che cerca di prendere congedo da Rodolfo: troppe liti e incomprensioni nella banale quotidianità. Il duetto di Rodolfo e Mimì è segnato da una melodia di intenso lirismo: i due giovani decidono di aspettare la primavera prima di lasciarsi; l'addio tra Musetta e Marcello è invece prosastico e declamato.

Il quarto quadro inizia con una impressione di déjà vu; Rodolfo e Marcello, ormai soli, sono incapaci di lavorare, presi dal ricordo delle rispettive fanciulle amate. Rodolfo si strugge per la fine del suo amore: «Ah! Mimì, mia breve gioventù!» L'arrivo di Colline e Schaunard propone un ultimo gesto d'allegria; ancora una scena di gruppo che vede i 4 amici improvvisare qualche buffonata e una microscopica suite di danze, minuetto, pavanella, fandango, quadriglia. Non ancora terminata questa vivacissima azione, quando entra improvvisamente, di nuovo in soffitta, Musetta che sorregge Mimì sofferente, tornata per morire accanto a Rodolfo. Vero Leitmotiv dell'opera, Mimì diventa simbolo di giovinezza e di amore, ormai perduti. A nulla valgono gli sforzi degli amici, disposti a sacrificare i loro miseri averi per trovare qualche medicina per la ragazza. Commovente l'addio di Colline alla sua vecchia "zimarra", "amica" e "compagna" di amate letture. Intanto l'ultima melodia di Mimì, introduce un ultimo nuovo tema «Sono andati?»: frase in progressione discendente sui gradi della scala, quasi a rendere la sua fatica, poi l'ultima espansione lirica verso l'acuto «Sei il mio amor e tutta la mia vita». La fanciulla muore poi in silenzio. L'ultimo a capirlo è proprio Rodolfo; quattro violini primi creano un'atmosfera di momentanea rarefatta pace. L'opera si chiude con la stessa cadenza della «Vecchia zimarra» di Colline. La musica crea un distacco materiale non solo dagli oggetti, ma anche dalla persona amata e conclude il periodo dell'esistenza, della giovinezza e dell'amore. La cadenza diventa il più suggestivo e traumatico congedo da una vita già di per sé tragica, dove ognuno ha il proprio destino di infelicità, alla luce delle più fondanti tematiche del Novecento.

Così, tra amori sacri e amori profani, l'Amore resta il più misterioso, sconvolgente e universale sentimento, l'unico che può recare pace, concordia e solidarietà. Per di più, "Amor scioglie i pregiudizi"; questo il titolo di una farsa in 1 atto e XIII scene del compositore genovese Francesco Gnecco, già nella seconda metà del

'700³². In linea con la tanto auspicabile tolleranza nel mondo odierno: «Questo prova che l'Amore / scioglie tutti i pregiudizi / e degli uomini i giudizi / non si ponno riparar».

7. Riferimenti

Elementi Bibliografici

- AA. VV., *Storia della Letteratura Italiana*, Milano, ed. Garzanti, 1981, Vol. VII, VIII, IX.
- Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Milano, Ricordi, 1959, 4 voll.
- R. Alier, *La Bohème di Giacomo Puccini*, Teia, 2002.
- A. Annoni, G. Bizet, *Carmen, guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, 1924.
- Gianni, Balestreri, Pasquali, *Antologia della Letteratura Italiana*, Firenze, ed. D'Anna, 1970, Vol. I e III
- G. Bastianelli, *Il vero significato storico della Traviata*, in: *Musicisti d'oggi e di ieri*, Milano, 1914.
- Carlo Bianchi, *La grande arte delle piccole cose; sulla drammaturgia musicale della Bohème di Puccini*, *Quaderni della fondazione Donizetti*, 32, 2012.
- R. Bianchi, G. Puccini, *La Bohème, guida attraverso il dramma e la musica*, Milano, Bottega di Poesia, 1923.
- Antonio Billeci, *La Bohème, Studio critico*, Palermo, ed. Vena, 1931.
- Giovanni Bietti, *Mozart all'opera*, ed. Laterza, 2015.
- Walter Binni, *La poetica del Decadentismo*, ed. Sansoni, 1961.
- Norberto Bobbio, *La filosofia del Decadentismo*, UTET, 1944.
- A. Bottero, *Le donne di Puccini*, Lucca, 1984.
- Milton E. Bremer, *Wagner e Schopenhauer*, Feltrinelli, 2014.
- Alberto Cantù, *Puccini e il Novecento nei saggi di Baldacci*, in: *Musicaaa! Anno III. N.8*, Mantova, Ed. Nuova Scuola di Musica, 1997.
- G. Corapi, *Invito all'ascolto di Georges Bizet*, Milano, 1992.
- Adriana Corazzol Guarnieri, *Tristano, mio Tristano*, Rusconi, 1983.
- Renzo Cresti, *R. Wagner, La poetica del puro umano*, LIM, 2016.
- Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, EDT, 2005.
- Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- Carl Dahlhaus, *La concezione wagneriana del dramma musicale*, Discanto, 1983.
- F. D'Amico, *Naturalismo e Decadentismo in Puccini*, in: *I casi della musica*, Milano, 1962.
- (a cura di Fabio D'Orasi), *Puccini, Tra cinema e melodia*, Roma, ed. Gruppo Albatros, 2021.
- Alfredo De Paz, *Romanticismo, L'arte europea nell'età delle passioni*, Napoli, ed. Liguori.
- Renato Dibenedetto, *Romanticismo e Scuole nazionali dell'Ottocento*, *Storia della musica*, EDT, 1991, Vol. 8.
- V. Doplicher, *La "Traviata", unico capolavoro del genere*, in: A. Zecchi, *Collana di saggi verdiani nel primo cinquantenario della morte di G. Verdi*, Bologna, 1951.
- A. Foletto, *Carmen di G. Bizet, guida all'opera*, Milano, 1984.
- Elio Gioanola, *Il Decadentismo*, ed. Studium, 1972.
- Daniela Goldin, *Drammaturgia e linguaggio della Bohème di Puccini*, Torino, Einaudi, 1985.
- A. Groos, G. Puccini, *La Bohème* (a cura di R. Parker), Cambridge, 1986.
- Mauro Lubrani, *Puccini: l'amore, le passioni e le golose imprese*, Reggio Emilia, ed. Wingslert House, 2014.
- A. Luzio, *La Traviata e il dramma intimo personale di Verdi*, *Nuova Antologia*, 1937.
- Italo Maione, *Il dramma di Wagner*, Pantea, 1947.
- (A cura di) Guido Manacorda, *R. Wagner, Tristano e Isotta*, *Il Nuovo Melangolo*, 1997.
- G. Marotti, *Giuseppe Puccini*, Firenze, 1949.
- M. Mila, *La novità di Bohème*, in G. Puccini (a cura di C. Sartori), Milano, 1959.
- G. Paduano, *Il disagio amoroso sulla scena dell'opera europea*, Palermo, 1982.
- Bernhard Paumgartner, *Mozart*, Torino, Einaudi, 1994.

³² Francesco Gnecco nacque a Genova nella seconda metà del Settecento, ma la data di nascita esatta non è stata ancora trovata con certezza, forse tra il 1764 e il 1774. Come pure è incerta la data di composizione della farsa. Maggiori notizie si possono trovare negli Archivi di Genova e Milano. L'opera è stata rappresentata in prima assoluta, presso il Monastero di Santa Chiara a Genova, il 12 dicembre 2007.

Roberta Pedrotti, Storia dell'opera lirica. Dalle origini ai nostri giorni, Odoja, 2019.
Giuseppe Petronio, L'attività letteraria in Italia, Palermo, ed. Palumbo, 1963.
Paolo Petronio, Le opere di Giacomo Puccini, Varese, ed. Zecchini, 2022.
Mario Praz, La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica, Rizzoli, 1930.
H. C. Robbins Landon, Mozart, Gli anni d'oro 1781-1791, Milano, Garzanti, 1989.
Charles Rosen, La generazione romantica, Milano, ed. Adelphi.
Stanley Sadie, W. A. Mozart, gli anni salisburghesi, 1756-1781, ed. Bompiani, 2006.
F. Salerno, Le donne pucciniane, Palermo, 1928.
Maynard Solomon, Mozart, ed. Mondadori, 2006.
E. Stinchelli, La Bohème, libretto e guida all'opera, Roma, Gremese, 1988.
A. Titone, Puccini e il disfaccimento del melodramma, Milano, 1972.
Luca Zoppelli, Modi narrativi scapigliati nella drammaturgia della Bohème, Studi pucciniani, 1998.

Alcuni siti di interesse

www.cantarelopera.com
www.flaminionline.it
www.gbopera.it
www.liberliber.it
www.librettidopera.it
www.liricamente.com
www.operaclick.com
www.opera-inside.com
www.settemuse.it

Arie celebri, con riferimenti YouTube

<i>Wofgang A. Mozart</i>	<i>Così fan tutte</i>	<i>Soave sia il vento</i> Glyndebourne Festival	(3'40")
		<i>Un'aura amorosa</i> Jonas Kaufmann, tenore	(4'20")
<i>Giuseppe Verdi</i>	<i>La traviata</i>	<i>Libiamo ne' lieti calici</i> (Atto I, Scena II) Maria Callas - Soprano Gabriele Santi - Tenore Orchestra Sinfonica di Torino della RAI	(3'10")
		<i>Amami Alfredo</i> (Atto I, Scena VII) Carmen Giannattasio - Soprano Lawrence Brownlee – Tenore Orchestra del Teatro La Fenice	(4'00")
<i>Georges Bizet</i>	<i>Carmen</i>	<i>L'amour est un oiseau rebelle</i> Elina Garanca - mezzosoprano The Metropolitan Opera	(4'30")

<i>Richard Wagner</i>	<i>Tristan und Isolde</i> (Tristano e Isotta)	<i>Mild und leise</i> (Atto III, Finale) Dolce e leggera (Morte di Isotta) Johanna Meier, soprano Daniel Barenboim Orchestra e Coro del Festival di Bayreuth (7'40")
<i>Giacomo Puccini</i>	<i>La Boheme</i>	<i>Che gelida manina</i> (Quadro I) Ramon Vargas - tenore Metropolitan Opera Orchestra (4'50") <i>Mi chiamano Mimì</i> (Quadro I) Patrizia Ciofi - soprano Ramon Vargas - tenore Orchestra of the Opéra Royal de Wallonie-Liège (3'20") <i>O soave fanciulla</i> (Quadro I) Mirella Freni - soprano Luciano Pavarotti - tenore Berliner Philharmoniker (4'10")



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 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**.