

IL REPERTORIO GLI AUTORI I GENERI, ECC.....

La musica alla fine del XVI secolo

Alla fine del XVI secolo vediamo raccolti ed elaborati i "materiali" musicali che costituiscono le fondamenta della musica classica.

Nasce così, parallelamente alla grande produzione polifonica, lo stile essenzialmente monodico che darà origine all'opera ed alla cantata, la quale, a sua volta, si svilupperà in forma più ampia e complessa, dando luogo all'oratorio. Nel campo della musica strumentale, da uno stile imitativo del genere vocale, prende forma la *sonata* che porterà poi al *concerto* e si fa netto anche il distacco tra la musica sacra e quella profana. La musica europea opera principalmente in tre soli paesi: Italia, Germania e Francia, mentre la Spagna e l'Inghilterra sono pressoché mute, vivendo per così dire di riflesso gli avvenimenti culturali che nascono e si sviluppano fuori dai loro confini anche se ragioni di gusto, di cultura e di prestigio le inducono ad accogliere ed a favorire musicisti di prima grandezza.

Il dialogo sarà aperto e fecondo specialmente tra l'Italia e la Germania. La musica tedesca stimolata in un primo tempo dall'apporto di quella italiana finirà, soprattutto per ciò che riguarda il genere strumentale, per imporre progressivamente la sua voce sopra ogni altra.

In Francia troviamo un grande rifiorire musicale, ed è attorno alla corte del Re Sole che si svolge la vita intellettuale ed artistica del Paese. D'ora in poi, in campo culturale, la Francia sarà sinonimo di Parigi.

Il XVI sec. segna innanzitutto il trionfo della monodia accompagnata sulla polifonia. Certo, la corrente polifonica non è ancora tramontata, anzi prosegue fino a Johann Sebastian Bach che ne dà una sorta di grandiosa conclusione. Lo strumento solista e la voce umana impongono sempre più, per la ricchezza stessa del discorso musicale, una semplificazione della scrittura, a cui si aggiungono le finezze dell'armonia in sostituzione di quelle elaboratissime del contrappunto polifonico.

Nasce l'opera

Tradizionalmente si tende ad attribuire l'invenzione dell'opera alla Camerata Fiorentina dei Bardi, cenacolo di dotti e di musicisti che opera tra gli ultimi anni del Cinquecento e i primi del Seicento.

Vi facevano parte, tra gli altri, i musicisti **Giulio Caccini** (1550 - 1618) e **Jacopo Peri** (1561 - 1633) autori delle prime opere in stile rappresentativo, il cosiddetto "*recitar cantando*", che esaltava la chiarezza della parola e che si può considerare la reazione italiana al complesso stile polifonico.

Questo contrasto era già apparso evidente in occasione della rappresentazione nel 1589 de "La Pellegrina": *Intermedi et Concerti per le nozze di Don Ferdinando Medici e di Madama Cristina di Lorena*, grandi affreschi scenico-musicali dove, accanto a Luca Marenzio, principe del madrigale, vi figuravano come musicisti il **Caccini** e il **Peri**, e accanto a loro, **Emilio de' Cavalieri** (1550 - 1602), un altro degli iniziatori della monodia drammatica, che peraltro non aveva alcun rapporto col salotto dei Bardi.

La nascita dello stile monodico si pone in quel generale interesse per la classicità antica, nato in epoca rinascimentale, che si traduce in uno studio sempre più approfondito del rapporto tra musica e parola poetica. Il ritorno all'antico è altresì presente in alcuni importanti lavori letterari di quest'epoca come l'"Aminta" di Torquato Tasso (1573) e il famosissimo "Pastor fido" di Giovanni Battista Guarino (pubblicato nel 1589, ma portato a termine alcuni anni prima).

Questa sensibilità porta ad una sempre più evidente indifferenza per la polifonia, accusata di rendere impossibile la comprensione del testo ed inoltre vanificare le potenzialità espressive della melodia in rapporto con la parola.

La conoscenza del mondo classico è dunque un aspetto quanto mai importante nella realizzazione di quel progetto "archeologico" voluto dai musicisti e dai letterati, primo fra tutti il poeta **Ottavio Rinuccini**, che si radunavano a casa del Conte Giovanni de' Bardi. La meta da raggiungere era la creazione di un progetto artistico ideale, fusione tra gesto, parola e musica che solo la tragedia greca aveva realizzato.

Nasce così nell'anno 1597, "Dafne" composta da Jacopo Peri su libretto del Rinuccini (quasi tutta persa) mentre il 6 ottobre 1600, in una stanza di

Palazzo Pitti a Firenze, davanti ad un pubblico ristretto di invitati durante i festeggiamenti per le nozze di Maria de' Medici con il Re di Francia Enrico IV, veniva rappresentata l'"Euridice", *dramma per musica* dello stesso Peri, su testo di Rinuccini. Entrambi sono tentativi di far rivivere la tragedia antica che, è importante ricordare, era cantata; da qui il "recitar cantando", "parlar cantando" idealizzato dai membri della Camerata.

"Euridice" rappresenta dunque il primo melodramma giunto a noi completo sebbene siamo ancora lontani dal concetto abituale di opera: il *recitativo* è di esclusivo supporto musicale al dramma, non esistono le *arie*, tutt'al più qualche *arioso* nei momenti di maggior trasporto lirico. Il cantante d'opera non esisteva ancora: gli interpreti erano piuttosto degli attori che cantano, come dimostra la scrittura vocale alquanto limitata.

Su un altro piano tematico si mosse invece il già citato Emilio de' Cavalieri. Romano di nascita ma vissuto a lungo a Firenze, sembra abbia preso parte alla prima esecuzione della "Dafne" di Peri: egli non sfugge al clima di rinnovamento che animava la vita musicale del momento. La via del Cavalieri verso il "recitar cantando" trova piena espressione nella sua rappresentazione di "*Anima et di Corpo*" eseguita nel febbraio del 1600 presso l'Oratorio di S. Maria della Vallicella in Roma.

La rappresentazione di "*Anima et di Corpo*" può senz'altro essere considerata il primo importante esempio del nuovo stile del dramma per musica messo al servizio della religione ed anticipatore della struttura dell'oratorio Seicentesco e Settecentesco.

Il tema arcadico della *favola pastorale* popolato da ninfe, pastori, dei e semidei, che ha animato il mondo dell'"Euridice" del Peri e che verrà musicato lo stesso anno e sullo stesso testo anche da **Giulio Caccini**, lo ritroviamo nell'"Orfeo" del grande **Monteverdi**.

Claudio Monteverdi

Claudio Monteverdi, nato a Cremona nel 1567 e morto a Venezia nel 1643, segna il punto d'inizio dell'opera moderna.

Il suo "Orfeo" fu rappresentato il 24 febbraio 1607 in una piccola sala del Palazzo ducale dei Gonzaga a Mantova davanti ai membri dell'Accademia degli invaghiti, un esiguo e scelto pubblico di intenditori. Nell'"Orfeo" il recitativo creato dal Peri trova una nuova via espressiva: non è il dialogo, la parola a costituire il punto di partenza per la creazione musicale, ma la scena in se stessa. Per la prima volta tra il personaggio ed il tessuto strumentale si crea una sorta di fusione, di stretta correlazione, ricca delle più varie sfumature espressive, chiedendo un pari impegno esecutivo sia al cantante che allo strumentista. La nuova intensità espressiva appare evidente in tutto il tessuto drammatico dell'opera dove compaiono sempre più ampie sezioni di *ariosi*, di cori impiegati sia come commento alla vicenda, sia come insieme di personaggi, ma anche di duetti e terzetti.

Claudio Monteverdi prosegue il suo percorso con "Arianna" (1608), della quale non rimane che il celebre "Lamento" che commosse fino alle lacrime tutti gli spettatori. Se la fama di "Orfeo" non aveva varcato le mura di Mantova, quella acquisita grazie ad "Arianna", porta il compositore a Venezia dove verranno alla luce le altre sue opere giunte a noi "Il ritorno di Ulisse in patria" (1641) e "L'incoronazione di Poppea" (1642).

L'evoluzione musicale dall'"Orfeo" all'"Incoronazione di Poppea" è più che mai evidente: lo stile madrigalistico ancora presente in "Orfeo" lascia ora definitivamente posto ad un'approfondita caratterizzazione del testo in chiave drammatica. Non a caso l'"Orfeo" veniva definito una *favola in musica*, mentre ora troviamo la definizione di *dramma in musica*. Monteverdi ed il librettista Giacomo Badoaro mostrano una particolare attenzione ai caratteri di tutti i personaggi compresi quelli secondari.

A questo punto non è azzardato tentare un raffronto tra l'opera di Claudio Monteverdi e quella drammaturgica di William Shakespeare (il musicista nasce solo tre anni dopo Shakespeare), e, anche se sicuramente tra i due artisti non vi fu alcun rapporto personale, sono molti gli aspetti che li avvicinano. Entrambi manifestano un'attenta conoscenza dell'animo umano e, con una maestria teatrale sicuramente unica, fanno

contrapporre felicemente il tragico al giocoso. Quest'ultimo aspetto appare più che mai evidente nelle ultime opere monteverdiane dove, accanto alle tragiche ed aristocratiche passioni di Ottavia, o alle solenni dissertazioni di Seneca, si contrappongono i lascivi giochi amorosi tra Drusilla e Valletto e la popolare filosofia di vita della nutrice di Poppea, Arnalta.

Claudio Monteverdi “L’incoronazione di Poppea”



Per la prima volta con "L'incoronazione di Poppea" viene trattato un soggetto storico. Il librettista Gian Francesco Busenello, e soprattutto il potere della musica di Monteverdi, creano un affresco scenico popolato non più da astratti eroi mitologici, ma da personaggi dalla natura quanto mai umana, dominati da sentimenti assai disparati, odio, sete di vendetta ecc.. Dominano quindi le passioni, che svelano la natura fortemente teatrale di questa partitura. Questa nuova teatralità risente di una mutata situazione sociale in virtù della quale la prima esecuzione di quest'opera potè avvenire non più nella sala di un palazzo nobile ma in un teatro, il teatro Grimano detto anche dei SS. Giovanni e Paolo inaugurato il 20

gennaio del 1639.

L'apertura dei teatri, il primo era stato quello di San Cassiano nel 1637, segna un punto di svolta fondamentale nella storia dell'opera che da "aristocratica" diventa "popolare", nel senso cioè che a dominare sarà sempre più il gusto del pubblico.

E sicuramente al primo posto nel gradimento del pubblico vi sono i cantanti. Così, nella nuova impresa commerciale che si crea con la nascita dei teatri, il budget più consistente sarà investito per ingaggiare i cantanti. Gli attori, che cantavano nell'"Euridice" del Peri, ora si trasformano in cantanti esecutori di quello che è il "cantar parlando", la naturale evoluzione del superato "recitar cantando". Si farà poi sempre più strada l'*aria*, nuovo mezzo espressivo che diverrà l'elemento dominante della nuova svolta dell'opera.

Gli altri operisti

Accanto all'imponente figura di Claudio Monteverdi vi sono altri compositori che hanno contribuito in modo tutt'altro che secondario al cammino dell'opera. Tra costoro ricordiamo **Marco da Gagliano** (1575-1642), autore di un'altra "Dafne" su libretto di Ottavio Rinuccini (lo stesso messo in musica nel 1597 da Jacopo Peri), rappresentata a Mantova del 1608, un anno dopo l'"Orfeo" monteverdiano. In quest'opera sono evidenti le influenze monteverdiane soprattutto nell'uso del coro e nel canto vero e proprio, che sempre più si distacca dalla rigidità del recitativo, per abbandonarsi in ampi squarci lirici.

A Roma, sulle tracce intraprese da Emilio De' Cavalieri, opera **Stefano Landi** (1585 -1639) autore de "La morte di Orfeo" (1619), un lavoro che si presenta come *tragicomedia pastorale* mostrando, così, la sua ambivalenza: forse per la prima volta nella storia dell'opera compaiono scene comiche a contrasto con quelle tragiche. Altro importante lavoro di Stefano Landi è il "Sant'Alessio" del 1632, su libretto del cardinale Giulio Rospigliosi, futuro Papa Clemente IX. Rappresentato nel teatro di Palazzo Barberini con le scenografie ideate da Pietro da Cortona, il "Sant' Alessio" si presenta come un lavoro dai connotati che già potremmo definire barocchi: nel solenne incedere delle vicende degli ultimi giorni di vita di Alessio, si aprono ampi affreschi corali, come quello che conclude l'opera, una vera e propria apoteosi sonora

paragonabile a quelle che i pittori dipingevano sui soffitti e sulle cupole di palazzi e chiese.

Ancora a Roma troviamo **Luigi Rossi** (1598 -1653) il quale, diventato celebre in tutta Europa per le sue *cantate*, venne invitato a Parigi dal cardinale Mazarino per rappresentare un'opera in occasione delle celebrazioni del Carnevale del 1647.

Nacque così "Orfeo", la prima opera italiana rappresentata in Francia. Sono passati quarant'anni dall'"Orfeo" di Monteverdi ed ora questa nuova trasposizione in musica del mito di Orfeo è pienamente barocca e servirà da modello per le opere di Lully in Francia e per Francesco Cavalli e Antonio Cesti in Italia.

Tra gli altri compositori attivi nella seconda metà del Seicento troviamo **Antonio Sartorio** (1620-1681) autore anch'egli di un "Orfeo" (1672-1673) che, tuttavia, non ha più nulla da spartire con la favola pastorale monteverdiana. Siamo già in presenza di un dramma barocco, dall'intreccio elaborato, con numerosi personaggi, arie virtuosistiche e balletti. Il bergamasco **Giovanni Legrenzi** (1626-1660) è invece maestro del genere *eroico-comico*, cioè della sapiente combinazione di scene drammatiche e comiche.

Negli ultimi anni del secolo troviamo la figura di **Alessandro Stradella** (1642-1682), compositore di grande personalità, figura tra le più eminenti della sua epoca, ma, allo stesso tempo, uomo dalla vita quanto mai travagliata ed avventurosa, ancora piuttosto oscura. Nella sua breve esistenza (morì in modo violento a Genova, ucciso dai sicari di un suo rivale in amore) ha composto le opere "la forza d'amor paterno" (1678) e "Il trespolo tutore" (1679).

Francesco Cavalli e Antonio Cesti

Francesco Cavalli (1602-1676), pseudonimo di Francesco Caletti, è nativo di Crema ma veneziano d'adozione. È infatti nella città lagunare che il Cavalli raggiunse la fama, proseguendo ed ampliando la strada di Claudio Monteverdi del quale fu allievo. Esordisce nel 1639 con l'opera "Teti e Peleo" e con le successive "L'Egisto" (1642), "L'Ormindo" (1644), "La Calisto" (1651) e "Serse" (1654) tanto per citare alcuni dei suoi lavori teatrali più celebri. Si impose per oltre vent'anni come dominatore assoluto delle scene veneziane e non solo; vi sono documenti

infatti che attestano la ripresa fuori Venezia di almeno diciotto sue opere. A consacrazione definitiva del nome del compositore, nel 1659 giunge da Parigi l'invito da parte del cardinale Mazarino per comporre un'opera in occasione delle nozze del Re Luigi XIV. Nasce così l'"Ercole amante". L'accoglienza non fu delle migliori. Il libretto, in italiano, non era stato tradotto in francese e questo non permise al pubblico di seguire puntualmente le intricate vicende dell'opera. A scapito dell'opera di Cavalli, inoltre, c'era anche la palese avversione dei francesi verso tutto ciò che era italiano, compresa la musica.

Cavalli, deluso, rientra in Italia nel maggio del 1662 lasciando campo libero a Lully di diventare il sovrano incontrastato dell'opera della corte di Francia.

Nonostante l'insuccesso, l'"Ercole amante" rappresenta il punto più alto del linguaggio operistico di Cavalli: una costante preoccupazione per la bellezza dello stile mai disgiunta da uno spirito autenticamente drammatico, che si esprime in un recitativo di garbato ed emozionante efficacia sfociante nell'aria, espressa attraverso un'eloquenza intimamente espressiva.

Un altro compositore fautore della diffusione dell'opera italiana oltre i confini è sicuramente **Pietro Antonio Cesti** (1623-1669) che fu il più celebre operista dopo Cavalli. Toscano di Arezzo, operò a Roma, Firenze e Venezia, venendo quindi a contatto con i maggiori centri teatrali della sua epoca. Fu però attivo anche in Austria, ad Innsbruck e Vienna. Qui, nel 1667, in occasione delle nozze dell'Imperatore, compose l'opera più importante della sua carriera ed una delle più celebri del XVII sec., "Il pomo d'oro", grandiosa festa teatrale, considerata l'apoteosi del barocco musicale.

Nelle altre sue opere più celebri "L'Argia (1655), "L'Orontea" (1656) e "La Dori" (1657), emergono le caratteristiche peculiari di Cesti: la naturale propensione verso una melodia elegiaca, ricca di grazia, espressa nelle arie sempre più isolate del recitativo, dalle dimensioni piuttosto ampie ed articolate, ed attente all'esibizionismo vocale.

L'opera nel resto d'Europa

Abbiamo visto che opere di Cesti, Rossi, Cavalli ed altri venivano rappresentate sulle scene in alcune grandi città europee. Tuttavia, la nascita di compagnie teatrali già nella prima metà del secolo avevano diffuso l'opera italiana soprattutto nel centro Europa. In Germania l'opera italiana compare già attorno al 1618 e diventa in breve e per lungo tempo lo spettacolo teatrale per eccellenza, per lo stile, la lingua e i cantanti che ne erano i protagonisti.

I tentativi di far nascere un'opera nazionale sono alquanto isolati. In Germania, all'inizio del secolo, troviamo la figura di **Heinrich Schutz** (1585-1672) autore di quella che viene considerata da prima opera tedesca, "Dafne", in un adattamento compiuto dal poeta tedesco Martin Opitz del vecchio libretto di Ottavio Rinuccini. L'opera venne rappresentata nel 1627 a Torgau in occasione delle nozze della principessa Luisa di Sassonia con il langravio Georg von Hessen-Darmstadt. La partitura di "Dafne" però è andata perduta, quindi, ci è impossibile valutare il reale valore di quest'opera. Alla fine del secolo, nello scarso panorama dei compositori tedeschi, troviamo **Johann Sigismund Kuser** (1660-1727), abile compositore ma soprattutto abile diffusore presso il pubblico tedesco della musica francese ed italiana. Ma il dominatore delle scene tedesche negli ultimi anni del XVII sec. è il compositore veneziano **Agostino Steffani** (1654-1728). Attivo tra Monaco e Hannover, compose la maggior parte delle sue opere tra gli anni '80 e '90 del secolo.

I suoi lavori, da "Niobe, regina di Tebe" (1688) a "Henrico il Leone" (1689) fino a "Tassilone" (1709), rappresentano il punto d'arrivo dell'opera di fine Seicento, portata al suo massimo livello stilistico, e il punto di partenza per l'opera seria settecentesca che si sarebbe sviluppata in Germania, in particolare attraverso le composizioni di Reinhard Keiser e di Georg Friedrich Handel, che proprio da Steffani fu incoraggiato alla composizione.

In Francia avevamo visto rappresentate le opere di Luigi Rossi ("Orfeo", 1647) e Francesco Cavalli ("Ercole amante", 1662) ma, al contrario di quanto avveniva in Germania, l'opera italiana non è particolarmente amata. Proprio contro il predominio di questa, si pone paradossalmente un italiano, il fiorentino naturalizzato francese, **Jean-Baptiste Lully**

(1632-1687) il fondatore della *tragédie-lyrique* francese.

Così, mentre in Italia la struttura dell'opera si stava rivolgendo sempre più a favore dell'aria, in Francia avveniva il contrario. A dominare è il recitativo drammatico dagli accenti enfatici e declamatori, preso in prestito dalla Comédie française, mentre assai poco viene lasciato al canto vero e proprio, cioè all'aria. Primeggiano invece le ricchezze dei timbri orchestrali, i cori e soprattutto le danze; un gusto quello per la danza tipicamente francese, in costante crescita già dalla seconda metà del XVI sec. e che rimarrà pressoché inalterato fino a buona metà del XIX sec.. Si costituiscono così grandi scene d'insieme con cori, scenografie e costumi altrettanto sfarzosi, e danze distribuite in ciascuno dei cinque atti che caratterizzano generalmente la struttura della *tragédie-lyrique*. L'andamento della vicenda ne risulta alquanto rallentato ma nel tessuto dell'opera le danze costituiscono una ragione insostituibile. Questa struttura scenico-musicale verrà riproposta in maniera quasi immutata per tutte le opere di Lully: da "Atys" (1676), "Psyche" (1678), "Phaeton" (1682), "Amadis" (1684), fino ad "Armide" (1686), la sua ultima opera, nella quale il compositore raggiunse il perfetto equilibrio tra declamato drammatico e melodia.

Al modello della *tragédie-lyrique* lulliano restano sostanzialmente fedeli anche i compositori successivi, da **Marc-Antoine Charpentier** (1634-1704), autore di una acclamata "Medee" (1693) e **Marin Marais** (1656-1728) celebre per l'opera "Alcyon" (1706) che contiene "La Tempete", una magistrale e realistica descrizione orchestrale di una tempesta di mare, fino a **André Campra** (1660-1744) che con la sua "L'Europe galante" (1697) portò ad alto livello il genere dell'*opéra-ballet*, costituito da una serie di quadri, generalmente a sé stanti e senza una particolare azione drammatica, con arie, balli, cori e scenografie sontuose.

In Inghilterra, i puritani anche se non sopprimevano la musica profana, non favorirono lo sviluppo dell'opera che, fra non pochi ostacoli, cercava di imporsi con il *masque*, una forma di spettacolo molto simile al *ballet de court* francese (che poi si era sviluppato nell'opera-ballet) costituita da arie (songs), dialoghi in prosa e danze, senza una vera e propria azione drammatica. Nel XVIII sec. emerge tra le altre la figura di **John Blow** (1649-1708), compositore assai apprezzato alla corte inglese, con il suo "Venus and adonis" (1681) che risente certamente del gusto francese. L'ouverture, il prologo e le danze mostrano chiaramente questa influenza. In misura assai minore, Blow guarda allo stile italiano; certe intensità

espressive fanno in effetti capire che l'opera e la cantata italiana non gli erano ignote.

Allievo e poi collega di Blow è **Henry Purcell** (1659-1695), l'autore di "Dido and Aeneas", la sua unica vera e propria opera (il resto della sua produzione vocale è legata per buona parte a musiche di scena), il suo capolavoro è sicuramente uno dei momenti più alti della storia dell'opera. La prima rappresentazione di cui si abbia notizia è nella primavera del 1689 al Collegio femminile di Joasis Priest a Chelsea (Londra), probabilmente in occasione dell'incoronazione di Re Guglielmo. In "Dido and Aeneas" vi sono sicuramente dei paralleli con l'opera di Blow, ma in Purcell il linguaggio è più marcatamente moderno, l'attenzione espressiva è costante e continua, il recitativo è di grande bellezza, in un perfetto equilibrio tra parola e musica. Questa è costantemente animata da un senso di tragedia che incombe per tutta l'opera.

Henry Purcell **“Dido and Aeneas”**



Morto Purcell, si esaurisce il discorso musicale da lui avviato e il XVIII sec. sarà pieno appannaggio dell'opera italiana. Solo nella seconda metà del XIX sec., l'Inghilterra troverà una propria identità musicale.

Il XVIII Secolo

Al principio del XVIII sec. l'opera di stile italiano si è diffusa ormai in tutta Europa ad eccezione, abbiamo visto, dalla Francia, dove impera la *tragédie-lyrique*. Ora, ad opera anche delle nuove importanti figure di librettisti, quali Apostolo Zeno (1668-1750) e Pietro Metastasio (1698-1782), si configurano nuovi generi teatrali: nasce *l'opera seria*. Dai libretti, quasi sempre incentrati su vicende tratte dalla storia greca e romana, vengono eliminati i riferimenti e i personaggi comici che passeranno nell'*intermezzo* il quale segnerà la nascita dell'*opera buffa*. Figura di "trait d'union" tra l'operismo seicentesco e le nuove forme che da questo si stavano sviluppando, è certamente quella del compositore palermitano **Alessandro Scarlatti** (1660-1725). Trasferitosi dodicenne con la famiglia a Roma, esordisce come operista all'età di diciannove anni, nel febbraio del 1679, con l'opera "Gli equivoci nel sembiante". Il successo è immediato e grazie anche alla protezione della regina Cristina di Svezia si avvia verso una brillantissima carriera compositiva. Attivo tra Roma, Firenze e Napoli, fu soprattutto in questa città, nella quale giunse per la prima volta nel 1684, che Scarlatti lasciò la sua impronta più significativa. Tra le sue opere ricordiamo il "Pirro e Demetrio" (1694), "Mitridate Eupatore" (1707), "Tigrane" (1715), l'opera comica "Il trionfo dell'onore" (1718) e "La Griselda" (1721). Sono importanti le innovazioni stilistiche apportate da Scarlatti all'opera: stabilisce lo schema della *sinfonia avanti l'opera* che si apre con un movimento veloce, al quale segue un breve adagio e in chiusura nuovamente un allegro, generalmente su un tempo di danza; introduce un ampio uso di *recitativo accompagnato*, che si contrappone a quello *secco*, allo scopo di raggiungere forti effetti drammatici: opera la codificazione definitiva dell'*aria col da capo* e fissa un uso dell'orchestra sempre più ricco e vario.

Lo sviluppo dell'opera seria e la nascita dell'opera buffa

Così come Venezia era stata nel XVII sec. il principale palcoscenico italiano, ora questo primato passa a Napoli, che diventa una vera e propria fucina dell'arte musicale e non solo. La strada aperta da Alessandro Scarlatti trova subito in **Leonardo Vinci** (1690-1730) un appassionato successore. Con il suo primo lavoro "Lo cecato Fauzo" (1719), fu tra i primi a scrivere l'opera buffa in dialetto napoletano (l'aspetto dialettale, in particolare quello napoletano, lo ritroveremo ancora in opere di Rossini e Donizetti), ma fu anche un autore di opere serie, fra cui alcune su libretti di Metastasio: "Didone addormentata", "Alessandro nelle Indie", "Artaserse" e "Catone in Utica". Nelle sue opere si trova un ulteriore sviluppo dell'aria tripartita, una maggiore differenziazione della sezione centrale che accentua così il contrasto con le altre parti.

Altra figura di spicco nel vasto panorama musicale napoletano è **Leonardo Leo** (1694-1744) uno dei più interessanti compositori di *commedie musicali*, quel genere d'opera, tipicamente napoletano, che accostava il linguaggio dell'opera seria a quello dell'intermezzo.

È comunque il nome di **Giovanni Battista Pergolesi** (1710-1736) quello che più d'ogni altro viene ricordato come tra i più celebri, se non il più celebre autore dell'opera seria napoletana. In anni in cui l'opera settecentesca era caduta nell'oblio più totale, il nome di Pergolesi è sempre rimasto nella considerazione dei posteri. Lo si ricorda soprattutto per il suo intermezzo "La serva padrona" o per lo "Stabat Mater", ma le sue opere serie, come ad esempio "Adriano in Siria" (1734) o "L'Olimpiade" (1735). Contengono alcune tra le più belle pagine vocali dell'operismo settecentesco, sebbene poco apprezzate dai contemporanei. "L'Olimpiade", su libretto di Pietro Metastasio, andata in scena a Roma nel gennaio del 1735, fu un clamoroso fiasco; sul palco volarono verdura e frutta e un'arancia colpì Pergolesi seduto al cembalo, postazione dalla quale allora si dirigevano le composizioni. Il tumulto che ne seguì, costrinse l'orchestra e i cantanti alla fuga. L'insuccesso fu quasi sicuramente orchestrato, ma l'accusa all'opera di essere "troppo fine" la dice lunga sulla grande modernità ed eleganza del linguaggio di Pergolesi. Il duetto tra Megacle e Aristeia, che chiude il primo atto, è

stato considerato come "modello" e venne imitato da molti altri compositori contemporanei.

Un aspetto particolarmente interessante riguardo all'opera italiana di questo periodo è la sua rapida diffusione nel resto d'Europa.

Ma facciamo un breve passo indietro, per dire che il XVIII sec. non è solamente il secolo dell'opera seria che vede l'affermazione del melodramma buffo. Avevamo visto come elementi buffi fossero già presenti nel lavoro di Monteverdi o di Cavalli. Nel Settecento il genere buffo assume connotazioni abbastanza diversificate: l'opera seria bandisce dalle proprie auliche vicende situazioni comiche, relegandole ai margini, cioè tra un atto e l'altro. Ecco, dunque, nascere l'intermezzo, brevi scene affidate a due personaggi, generalmente una servetta o una contadina, comunque sempre un ruolo di estrazione popolare, la quale amoreggia o litiga con il proprio fidanzato, o corteggia, per migliorare il proprio stato sociale, un vecchio borghese (mai un aristocratico). Tra gli intermezzi più celebri ricordiamo "Pimpinone" (1708) di Tommaso Albinoni, rappresentato insieme ad un'altra sua opera, l'"Astarto", e quelli di Pergolesi, "La serva padrona" (1733) rappresentata con l'opera "Il prigionier superbo", "Livietta e Tracollo" (1734) che si alternò agli atti dell'"Adriano in Siria" ed ancora la "Larinda e Vanesio" (1736), di Johann Adolf Hasse, andata in scena con il suo "Astarto". Musicalmente semplici, senza pretese di virtuosismo, ma con una grande carica di freschezza musicale e di verve, con una grande capacità di ironizzare la società contemporanea, gli intermezzi sono generalmente composti da un alternarsi di arie e recitativi e qualche duetto. Accanto all'intermezzo troviamo però anche il genere della *commedia in musica*. Tipicamente napoletano, questo genere teatrale mescolava personaggi di popolani, che molte volte cantavano in dialetto e che spesso erano ripresi dalla commedia dell'arte, con altri di estrazione borghese ed aristocratica; una situazione tipica di questi lavori è data dal ricco borghese che cerca di far accasare la propria figlia con un nobile che, però, si rivela tragicamente spiantato.

Dei bellissimi esempi di commedie in musica sono, "Lì zite' ngalera" (1722) di Leonardo Vinci, "Lo frate 'nnammorato" e "Il Flaminio" (1735) di Pergolesi, l'"Amor vuol sofferenza" (1739) di Leonardo Leo.

Dalla commedia in musica si sviluppa il *dramma giocoso* che troverà il suo culmine nelle opere di Mozart, in particolare nel "Don Giovanni". Sarà proprio il dramma giocoso a prendere il sopravvento sull'ormai

sterile opera seria. Questa continua ad offrire un mondo fatto di eroi, semidei, interpretati da voci "asessuate" come quella dei castrati, o da voci femminili che interpretavano ruoli maschili. Non vi era nessun tipo di realismo; le stesse scene e costumi rifuggivano da ogni tipo di realtà storica.

D'altro lato la commedia in musica offriva un panorama ben diverso. Innanzitutto il personaggio era collegato ad un giusto timbro vocale: i personaggi diventano credibili e altrettanto credibile è lo sviluppo drammatico della vicenda, vivace e ricco di scene d'assieme, con un rapporto quanto mai stretto tra canto e recitazione. Un altro aspetto, non secondario, è dato dalla compenetrazione dei generi stilistici: assai di frequente nella commedia in musica, la vicenda si giocava sui contrasti tra personaggi provenienti da varie classi sociali: aristocratica, borghese e il popolo. Ecco dunque che i ruoli per così dire "elevati" cantano, con una certa punta di ironia, una vocalità che fa il verso a quella dell'opera seria, mentre gli altri si esprimono nello stile dell'intermezzo. L'opera seria vive in un mondo che potremmo definire "allegorico", mentre l'opera buffa non sfugge alla realtà e quindi alla provocazione.

Il diffondersi dell'intermezzo e della commedia in musica di stampo napoletano in varie città italiane trova a Venezia un terreno particolarmente fertile. Nella città lagunare il campo dell'opera seria era dominato dalla figura di **Antonio Vivaldi** (1678-1741), abile musicista ed impresario spregiudicato. Dotato di una teatralità istintiva, Vivaldi ha composto opere nelle quali emergono quella freschezza e quella cantabilità, che sono le caratteristiche inconfondibili del suo stile. Tra i suoi lavori teatrali ricordiamo "L'incoronazione di Dario" (1717), "Farnace" (1726), "Orlando furioso" (1727) e "Catone in Utica" (1737). Nel campo dell'opera buffa veneziana è fondamentale l'apporto di Carlo Goldoni (1607-1693) e della collaborazione che ebbe, tra il 1649 ed il 1755, con il musicista **Baldassarre Galuppi** (1706-1785). Le opere che scaturirono dall'incontro di queste due notevolissime personalità, "L'Arcadia in Brenta" (1749), "Il mondo della luna" (1750), "Il filosofo di campagna" (1754), "La diavolessa" (1755), tanto per citare alcune tra le più celebri, sono decisive per lo sviluppo dell'opera comica. In molte di esse è evidente il Goldoni commediografo, come ad esempio nell'"Arcadia in Brenta" nella quale si mettono in risalto i capricci e le debolezze dell'alta società veneziana. Il gruppo di nobili che si ritrovano nella villa che il borghese Fabrizio Fabroni possiede sul Brenta, ci riporta

direttamente alla memoria le vicende narrate da Goldoni nella sua trilogia della "Villeggiatura".

Il tema dell'opera buffa è quanto mai vasto e complesso e non si può certo trattare qui nella sua interezza. Sicuramente la fine del secolo XVIII vede l'apogeo di questo genere musicale. Perso ormai ogni contatto, diretto o indiretto, con l'opera seria, l'opera buffa, altresì chiamata commedia in musica, è ormai un universo pienamente autonomo e pronto a nuove compenetrazioni. Spetterà a Mozart portare al massimo splendore questo innovativo genere teatrale.

I più celebri operisti buffi di questo periodo, ma non dimentichiamo che gli stessi autori si cimentavano anche nel genere serio, sono sicuramente **Giovanni Paisiello** (1740-1816) e **Domenico Cimarosa** (1749-1801).

Domenico Cimarosa
“Il matrimonio segreto”



Con "Nina ossia la pazza per amore", Paisiello vena l'opera comica di sfumature elegiache; il canto si piega alle ragioni espressive e psicologiche dei personaggi, con accenti che si possono tranquillamente definire preromantici.

Uno dei più grandi successi della fine del secolo fu la prima rappresentazione, tenutasi nel 1792, de "Il matrimonio segreto" di **Domenico Cimarosa**. La freschezza, la bellezza del canto e la dinamicità dell'incedere teatrale, fanno di quest'opera il momento più alto del genere comico in Italia, in attesa di una nuova svolta che avverrà nel nome di Giacomo Rossini.

L'opera nel resto d'Europa

Nel capitolo precedente avevamo già fatto cenno alla diffusione dell'opera seria di stile italiano nel resto d'Europa, ad eccezione della Francia dove resisteva saldamente la tradizione della *tragédie-lyrique* in lingua francese, con proprie caratteristiche non riconducibili allo stile italiano. Altri tentativi di creare un'opera nazionale sono assai rari, isolati e pressoché privi di un reale sviluppo, almeno nella prima metà del XVIII sec. in Germania però, l'opera di Amburgo, il primo teatro d'opera europeo sorto fuori dall'Italia, si sviluppò un teatro d'opera che si rivolgeva ad un pubblico essenzialmente borghese. Gli operisti attivi nel teatro di Amburgo si rivolsero a questo pubblico con un'opera prima di tutto in lingua tedesca e poi con uno sviluppo teatrale quanto più possibile vario, in grado di alternare a momenti drammatici altri di natura più leggera, se non addirittura comica. Lo spettacolo era dunque vario, eclettico, aperto ad ogni tipo di influenza. La musica, inoltre, sfugge ad un unico modello stilistico: guarda all'opera italiana, ma anche a quella francese e a quella inglese, che fornivano varie tipologie espressive.

Massimo esponente di questa scuola borghese è **Reinhard Keiser** (1674-1739). Autore quanto mai poliedrico, Keiser scrisse oltre cento opere, delle quali ce ne sono pervenute circa una ventina che ci aiutano a comprendere lo stile di questo compositore e dell'opera amburghese.

La sua opera più famosa, "Croesus" (composta nel 1710 e revisionata nel 1730) contiene le caratteristiche del suo stile musicale portate al massimo livello: un uso accurato dell'orchestra che guarda all'opera francese, una particolare attenzione alle ragioni teatrali e ai contrasti teatrali messi in

luce da una cura specifica dell'espressività del recitativo e da un uso quanto mai variegato dei vari tipi di arie. Vi si ritrovano arie di genere italiano con il da capo, solitamente non molto ampie, ariosi e *Lied*, canzoni quasi sicuramente di derivazione popolare.

Il modello operistico sviluppato da Keiser non ha mancato di influenzare altri autori, tra questi i più noti sono sicuramente **Georg Philipp Telemann** (1681-1767) e **Georg Friedrich Handel** (1685-1759). Ai nostri giorni la produzione operistica di Telemann è pressoché sconosciuta, se si esclude l'intermezzo "Pimpinone" (1725) composto per l'Opera di Amburgo, teatro per il quale compose circa una ventina di opere, tra le quali va ricordato almeno un altro titolo "Der geduldige Sokrates" ("La pazienza di Socrate" del 1721). Sia "Pimpinone" che "Der geduldige Sokrates" si avvalgono di libretti con testo metà in italiano e metà in tedesco. Il linguaggio musicale del "Pimpinone" è decisamente "italiano" e mostra evidenti analogie con "La serva padrona" di Pergolesi che però verrà rappresentata solamente nel 1733. Ne la "La pazienza di Socrate" Telemann mette in luce la sua grande abilità teatrale nell'affrontare un testo, piuttosto limitato, ma ricco di un gran numero di situazioni differenti che alternano momenti comici ed altri lirici ed appassionati, così come avveniva nelle opere di Keiser.

Se le opere di Telemann giacciono oggi quasi dimenticate altrettanto non si può dire della produzione teatrale di Handel che sta attualmente godendo un periodo piuttosto felice, segnato da numerose esecuzioni sia teatrali che discografiche. Anche la carriera musicale di Handel inizia nel segno di Amburgo e di Keiser. Ad Amburgo, nel 1705, Handel presentava la sua prima opera, l'"Almira", una partitura nello stile della scuola teatrale di questa città: libretto metà in tedesco e metà in italiano, alternanza di scene comiche ed altre drammatiche, balli e una musica che guarda chiaramente a Keiser.

Ma l'avvenire operistico di Handel sarà dominato dallo stile italiano. Tra il 1705 o il 1706 fino al 1709, Handel si trattenne in Italia, tra Firenze, Roma, Napoli e Venezia. Durante questo soggiorno compose le opere "Rodrigo" (Firenze, 1707) e "Agrippina" (Venezia, 1709). Il successo di quest'ultima fu strepitoso: ventisette rappresentazioni al teatro San Giovanni Grisostomo era un fatto non comune per un giovane tedesco sconosciuto fino a quel momento. Il pubblico rimase incantato dalla bellezza della musica, dalla forza del gioco teatrale, dalla felicissima caratterizzazione dei personaggi, in particolare quello della protagonista

Agrippina.

Il successo di "Agrippina" mostra chiaramente che Handel ha pienamente assimilato l'arte dell'opera italiana e la conferma viene nel 1711 quando, in un fastosissimo allestimento scenico, veniva rappresentato il "Rinaldo" all'Haymarket Theatre di Londra.

Georg Friedrich Handel "Agrippina"



Fu un vero e proprio avvenimento musicale che fece di Handel il dominatore per molto tempo incontrastato del mondo musicale inglese. Il "Rinaldo" rimane a lungo la sua opera più celebre e, subito dopo Londra, venne ripresa a Dublino l'11 marzo dello stesso anno (fu la prima opera italiana ad essere rappresentata in quella città) quindi ad Amburgo (1715, in tedesco), e a Milano (1718). Negli anni a seguire, tra il 1712 e il 1741, e con alterne vicende Handel portò sulle scene di Londra circa trentasei opere. Di questa produzione ricordiamo "Giulio Cesare" e "Tamerlano" del 1724, "Rodelinda" del 1725, "Ariodante" e "Alcina" entrambe del 1735, "Orlando" del 1733 e "Serse" del 1738. Nelle opere citate, che sono anche tra le sue più celebri, si esprimono al massimo le caratteristiche dell'operismo handeliano. Handel è totalmente e

volontariamente calato nelle convenzioni musicali dell'opera in cui nulla è più convenzionale dell'opera seria, tuttavia, egli riesce ad ignorare e a superare queste convenzioni ogni qual volta gli serve una maggior resa drammatica. Nelle mani di Handel il nucleo recitativo e l'aria con da capo assumono nuovi sviluppi a seconda dell'uso. Un altro importante elemento che eleva la figura di Handel operista al di sopra di quella dei suoi contemporanei è la caratterizzazione dei singoli personaggi. Con grande sapienza, Handel li sottrae dalla tipicità che le convenzioni teatrali avevano loro imposto e li personalizza.

I vari condottieri, tiranni, regine, maghe etc. erano infatti figure tipiche che si esprimevano attraverso un linguaggio costruito ed impersonale, come era, ad esempio, quello delle arie *didascaliche* o divise per *affetti*: arie di dolore, di furore, del sonno etc.. Ne deriva un personaggio a schema fisso con il quale si doveva rappresentare questa o quella figura. Ciò non avviene più con Handel, il quale cerca nel libretto i personaggi più consistenti e, identificandosi con essi, dà loro una vera credibilità teatrale. Sono soprattutto le sue figure femminili a beneficiarne e tra tutte spicca la Cleopatra del "Giulio Cesare", seduttrice per definizione, intrigante ed appassionata, uno dei pochi personaggi teatrali di epoca preromantica di grande spessore.

L'opera del settecento in Francia

Parlando dell'opera in Francia nel secolo precedente, avevamo visto come, accanto alla *tragédie-lyrique*, si era andato formando il genere dell'opera-ballett. Ed è proprio questa forma di spettacolo quella che gode la maggiore popolarità tra il pubblico in questo inizio di secolo. Uno dei maestri in questo genere fu **Jean-Joseph Mouret** (1682-1738). Giunto a Parigi dalla nativa Avignone, Mouret entrò al servizio della Duchessa du Maine, una delle "preziose" più in vista dell'epoca, una donna "avida di sapere e di sapere proprio tutto", così si diceva di lei. Dilapidando le fortune del marito, la Duchessa, con le sue "Grandes Nuits", aveva fatto del suo castello di Sceaux il centro della vita culturale e mondana di Parigi, facendo impallidire Versailles. Mouret, l'anima musicale di questi intrattenimenti, diede vita a due nuovi generi musicali: l'*opera pastoral* e il *ballett d'action*. La sua opera "Le mariage de Ragonde", rappresentata a Sceaux nel 1714 (una seconda versione, con il

titolo "Les amours de Ragonda", verrà presentata nel 1742), è un primo esempio compiuto di *comédie en musique*, un anticipo di quella che sarà un secolo dopo l'operetta di Offenbach. La felice caratterizzazione della vecchia Ragonde, cantata da un baritono "en travesti" e che non ha, come dice il libretto, che "que quatre dents", degli altri personaggi, il tono pastorale ma allo stesso tempo brillante della musica (si notano citazioni ironiche di frasi tratte da opere di Lully), con danze vivaci e, soprattutto, una felice melodia, e che non perde mai d'ispirazione sono le caratteristiche principali di quest'opera.

Figura centrale dell'operismo francese del XVIII sec. è sicuramente **Jean- philippe Rameau** (1683-1764). Attivo già da tre decenni come organista, teorico e compositore di musica strumentale, soprattutto per clavicembalo, egli giunse all'opera all'età di cinquantadue anni offrendo la tragedia in musica "Hippolyte et Aricie" che venne rappresentata per la prima volta all'Opéra il primo ottobre 1733. L'accoglienza fu piuttosto tiepida, ma andò via via crescendo nel corso delle recite, fino a trasformarsi in un grandissimo successo. I musicisti si lamentavano della difficoltà di questa musica e chiedevano tagli, mentre i vecchi sostenitori dell'opera di Lully si mostravano scandalizzati per l'audacia della musica di Rameau. Si diede così il via alla cosiddetta battaglia tra i lullisti e i ramisti, tra i difensori della tradizione e coloro che vedevano in Rameau il rinnovamento, una nuova via per la *tragédie-lyrique*. Anche il vecchio musicista André Campra guardava in questa direzione e commentò affermando: "In quest'opera c'è tanta di quella musica da scriverne altre dieci!". Con il ritmo più o meno di un'opera all'anno, tra il 1733 e il 1745, Rameau compose cinque grandi opere ritenute da molti i suoi capolavori. Oltre la già citata "Hippolyte et Aricie", ricordiamo, "Les Indes galantes", "Castor et Pollux" (1737), "Dardanus", "Les fetes d'Hebe" e "Platee" (1745).

L'anno 1745 coincide quasi sicuramente con il momento di massima gloria per il compositore di Digione: ha ottenuto la carica di compositore de "la Chambre du roi" ed è universalmente ammirato e coperto di onori. Nel 1751, durante una rappresentazione di "Pygmalion", Rameau, riconosciuto tra il pubblico, riceve un'autentica ovazione. Tutto cambia improvvisamente un anno dopo, quando una compagnia di musicisti italiani presenta a Parigi "La serva padrona" di Pergolesi. Il pubblico si infiamma e nasce un partito a favore dell'opera italiana. A caldeggiarlo è un gruppo di intellettuali chiamati gli enciclopedisti tra i quali Rousseau,

Grimm, Diderot come massimi esponenti: essi sostengono la freschezza e la spontaneità dell'opera italiana contro la macchinosità della tragédie-lyrique, propugnata, invece, dai ramisti. Il vecchio Rameau si trova involontariamente al centro di questa querelle denominata la "querelle des bouffons" (i "bouffons" erano gli italianisti) e da musicista rivoluzionario quale egli era all'epoca della comparsa delle sue opere sulle scene parigine, ora è diventato un compositore reazionario. Verranno scritti fiumi di parole, ma alla fine non ci saranno né vincitori né vinti e, sicuramente, nessun beneficio per entrambe le parti. Rameau, nonostante tutto, ha continuato a comporre grandi lavori come ad esempio "Les Paladines" (1761) e, nell'anno della sua morte, il 1761, "Les boreades", portato in scena solamente in anni recenti. Rameau, maestro nell'arte dell'orchestrazione, è capace di raggiungere effetti prodigiosi anche con ensemble strumentale di poco spessore. Nessuna è un'orchestra "presente" in ogni momento dell'opera: canto ed orchestra viaggiano in una perfetta simbiosi, e la voce è trattata con stupefacente bravura. Fedele alla tradizione della tragédie-lyrique, Rameau pone sempre il recitativo al centro dello sviluppo teatrale, ma, al contrario del recitativo secco dell'opera seria italiana, il recitativo di Rameau "canta" sempre e il passaggio tra il recitativo e l'aria è pressoché inesistente. Rameau presenta l'aria stessa in varie forme trasformando ad esempio l'aria con da capo dell'opera italiana nel *canto fiorito*, rendendola così gradita al pubblico francese non ancora avvezzo a questo gusto vocale. Altro aspetto, non secondario dell'operismo di Rameau, viene dall'uso del coro, quasi onnipresente nelle sue opere, utilizzato in tutte le sue potenzialità, brillanti ma anche drammatiche, che apre la via alla futura coralità dell'opera gluckiana.

Accanto alla fondamentale figura di Rameau non si possono non ricordare altri importanti musicisti quali **Jean-Marie Leclair** (1697-1764) e **Jean-Joseph Cassanea de Mondonville** (1711-1772). Leclair, noto soprattutto come violinista, ha composto un'unica opera, "Scylla et Glaucus", rappresentata a Parigi nel 1741. Accanto ad una scrittura orchestrale particolarmente elaborata e ricca di suggestioni, propensione che a Leclair veniva naturale in qualità di compositore essenzialmente di musica strumentale, sorprende altresì la cura che egli ha profuso alla linea vocale e ai caratteri psicologici dei personaggi. L'opera, che mancava inoltre del convenzionale lieto fine (la morte dei due protagonisti non rientrava nel gusto dei parigini), non venne molto

compresa dal pubblico dell'epoca e non riscosse grande successo. Anche Mondonville era noto come violinista, ma ancor più come compositore di musica sacra della quale era un'autentica autorità. In campo teatrale, a differenza di Leclair, Mondonville ha più esperienza, compone tre opere tra le quali la più celebre è senza dubbio "Titon et l'Aurore". Rappresentata nel gennaio del 1753, in piena "querelle des bouffons", quest'opera doveva schiacciare definitivamente i sostenitori dell'opera italiana. Lo scopo venne raggiunto, ma il successo forzato o no che la partitura ottenne alla prima rappresentazione, non toglie nulla al valore dell'opera di Mondonville, carica di grazia, eleganza e leggerezza che ha consacrato al nome del compositore l'appellativo de "l'aimable Orphée".

L'impossibile confronto tra la tragédie-lyrique francese e l'opera buffa italiana della "querelle des bouffons", se non lasciò né vincitori né vinti, fece sì che parte dei sostenitori dell'opera italiana cercassero di creare un'opera comica francese. La strada venne aperta da **Jean-Jacques Rousseau** (1712-1778), celebre filosofo e scrittore, musicista autodidatta, e il più accanito nella querelle. Nel 1752 all'Académie Royale de Musique presentò la sua opera "Le divin du village", risposta francese alla "Serva padrona" di Pergolesi. La partitura di Rousseau non ha nulla in comune con quella di Pergolesi, se non nel carattere di freschezza ed allegria, per il resto la presenza di un'ouverture (anche se di taglio italiano, a tre movimenti) e di un divertimento danzato, rientrano nel gusto del pubblico parigino dell'epoca. La via però è stata tracciata e, infatti, appena un anno dopo, il 30 luglio 1753, **Antoine Dauvergne** (1713-1797) rappresenta il suo *intermède* o *opéra-comique* in un atto, "Les troquers", preceduta dall' *opéra-comique* in un'atto "La coquette trompée". Siamo in piena querelle ed in entrambi i lavori, in particolare ne "Le troquers", si respira uno stile volutamente libero e musicalmente semplice che guarda chiaramente a Pergolesi, anche nel carattere dei protagonisti maschili, due bassi buffi, che ricordano l'Uberto della "Serva padrona". Sono presenti infine i dialoghi parlati che sarà la caratteristica principale dell'*opéra-comique* francese.

Va subito detto che il termine *opéra-comique* non è legato al carattere comico del lavoro, ma al carattere principalmente teatrale dell'opera proprio per la presenza di parti recitate al suo interno. Con questo termine sono state in effetti classificate opere che di comico hanno ben poco come il "Faust" di Gounod o la "Carmen" di Bizet.

Il carattere musicale dell'*opéra-comique*, che si va sviluppando nella seconda metà del XVIII sec., presenta le caratteristiche che abbiamo visto per le opere di Dauvergne: una vocalità semplice, al contrario dello stile della *tragédie-lyrique*, che si esprime nelle forme dell' *ariete* e del *couplet*. Trovano poi spazio i duetti, mentre, a differenza dell'opera buffa italiana, non hanno grande sviluppo le scene d'assieme alla fine degli atti. L'*opéra-comique* termina generalmente con un *vaudeville*, un pezzo strofico affidato ai vari protagonisti e con un ritornello cantato dal coro.

I compositori principali di *opéra-comique* di quest'ultimo squarcio di secolo, sono sicuramente **Francois-Andrè Danican Philidor** (1726-1795) e **Andrè Gretry** (1741-1813). Philidor esordisce nell'opera nel 1759 con "Blaise le Savetier" ottenendo un lusinghiero successo. Autore di circa una ventina di opere, Philidor troverà la consacrazione definitiva con "Tom Jones" (1764), lavoro tratto dal popolare romanzo di Fielding, nel quale per la prima volta compare un quartetto a *cappella*, a testimonianza di uno stile compositivo originale e ricercato. Philidor era difatti un compositore particolarmente attento agli aspetti armonici che nei suoi lavori appaiono sempre piuttosto diversificati, così come varia dal punto di vista dell'espressione è la sua ariete. Lo stile, se vogliamo, più "sofisticato" di Philidor lo ha quasi certamente reso meno popolare del suo collega Gretry. Autore quanto mai fecondo (circa una cinquantina di titoli al suo attivo), ha composto opere di grande successo quali, "Le tableau parlant" (1769), "Zemire et Azor (1771) che mette in musica la nota fiaba de "La bella e la bestia", e "Riccard Coeur-de-Lion" (1784), opera quest'ultima considerata da molti il suo capolavoro. Gretry con il suo stile leggero, ma sempre dotato di una straordinaria cantabilità, rappresenta sicuramente il musicista di passaggio verso il romanticismo. Vissuto in un periodo di transizione, tragicamente segnato dalla Rivoluzione e dall'avvento napoleonico, il compositore infonde nella sua musica fremiti mai sentiti prima. Li percepiamo a tratti nel "Richard", nell'aria di Blondel "O Richard, o mon roi", mentre la malinconica dolcezza dell'arietta di Laurette, "Je crains de lui parler", troverà un illustre citazione, oltre un secolo dopo, nel personaggio della contessa nell'opera "La dama di picche" di Ciajkovskij, nostalgico ricordo di un'epoca ormai irrimediabilmente trascorsa.

L'opera nel resto d'Europa

Nel resto dell'Europa l'opera italiana gode di una notevole diffusione sebbene nei vari paesi inizino a comparire forme teatrali con caratteri nazionali. È il caso della Spagna, dove accanto al melodramma italiano, si è sviluppata la *zarzuela*, una forma di teatro in musica in lingua spagnola nella quale si alternano parti musicali (con la comparsa anche di temi di tipo tradizionale) e recitate come nell'*opéra-comique* francese e nel *Singspiel* tedesco. Sottogenere della *zarzuela* è la *tonadilla*, una forma di spettacolo nella quale si fa più marcato il gusto popolare. L'opera si diffonde anche nei possedimenti coloniali spagnoli: il giorno 9 ottobre del 1701, in occasione del compleanno di Re Filippo V alla corte di Lima, in Perù, viene rappresentata l'opera in un atto su libretto di Pedro Calderon de la Barca "La purpura de la rosa", musicata da **Tomas de Torrejon Y Velasco** (1644-1728), musicista di Villarobledo, nella Spagna meridionale, che dal 1667 fino alla morte svolse la sua attività di compositore a Lima presso la corte del viceré del Perù.

Nella Spagna nella seconda metà del XVIII sec., emerge l'arte del compositore aragonese **Josè de Nebra** (1702-1768) che fu uno dei massimi compositori presso la corte di Madrid. La sua fama si consolidò quando nel 1735 giunse alla corte di Spagna il celebre castrato Farinelli, per il quale De Nebra compose un "Adriano in Siria", e divenne uno dei musicisti favoriti dal cantante. Con la sua "Viento es la dicha de amor" composta nel 1743, De Nebra ha dato un importante contributo allo sviluppo della *zarzuela* per quella sapiente commistione di influenze provenienti dall'opera italiana e francese e di altre di chiara derivazione spagnola.

Più pacatamente cosmopolita è invece il valenciano **Vincent Martin I Soler** (1754-1806). Attivo alla corte di Napoli nel 1777, fu poi alla corte imperiale di Vienna dove, con il successo della sua opera "Una cosa rara" (1786) su libretto di Lorenzo Da Ponte, legherà il proprio nome a Mozart. E proprio con il celebre musicista salisburghese, che in quegli anni cercava di farsi strada nel mondo musicale viennese, Martin I Soler si impose in diretta concorrenza. La stessa cosa si ripeterà in Russia dove verrà invitato dalla zarina Caterina II e dove diventerà rivale del compositore napoletano Domenico Cimarosa, che sarà costretto a

lasciare San Pietroburgo.

A proposito della Russia va detto che tra il regno di Pietro il Grande (1682-1725) e quello di Caterina II (1762-1796) la musica conosce un grandissimo incremento, soprattutto sotto il regno della grande Caterina. La Russia porta a compimento il processo di occidentalizzazione iniziato decenni prima: forte è la presenza dei compositori europei alla corte di San Pietroburgo, e i musicisti russi della fine del XVIII sec. sono in grado di comporre opere in perfetto stile italiano o francese. Tra i compositori russi più importanti di questo periodo troviamo **Vassili Pashkevitch** (1742-1797) autore di un' *opéra-comique* dal titolo "L'avaro" e **Evstignej Fomin** (1761-1800), uno dei compositori più interessanti della sua generazione, autore di una decina di opere fra cui ricordiamo "I cocchieri alla stazione di posta" (1787) e l'interessante monologo "Orfeo ed Euridice" (1791-92). Ma il compositore russo più significativo di epoca preromantica è sicuramente **Dmitrij Bortnjanskij** (1751-1825) allievo di Galuppi e conosciuto soprattutto come autore di musica sacra. Fu al servizio del principe e futuro zar Paolo I per il quale tra il 1786 e il 1787 compose tre *opéra-comique* in lingua francese: "La fete du Seigneur", "Le faucon" e "Le fils rival". In quest'ultima opera il couplet di Sanchette presenta un motivo che ritroveremo pressoché identico nella scena pastorale de "La dama di picche" di Ciajkovskij.

L'opera italiana domina la vita musicale del Portogallo. Qui fu attivo Domenico Scarlatti che giunse a Lisbona nel 1720, mentre molti giovani talenti venivano invitati in Italia a perfezionare gli studi musicali. Tra questi ci fu anche **Joao de Sousa Carvalho** (1745-1802) che soggiornò a Napoli dal 1761 al 1767 per entrare quindi al servizio di Re Pietro III. Sotto il suo regno venne inaugurato nel 1793 il teatro di San Carlos che si affiancò a quello di corte per il quale, tra il 1769 e il 1789, Sousa Carvalho compose tredici opere, tutte in lingua italiana.

In Inghilterra l'opera handeliana rivaleggiava con quella del compositore modenese **Giovanni Bononcini** (1670-1747) che a Londra aveva riportato un grande successo con l'opera "Astarto" e con la successiva "Griselda" (1722). Ma se è vero il detto che "tra i due litiganti il terzo gode", a trarre vantaggio da questa situazione furono i musicisti della *ballad opera*, una forma di spettacolo che parodiava l'opera italiana, ne prendeva le arie più in voga, le camuffava con motivi popolari e le alternava a parti recitate; il tutto rigorosamente in inglese. Capolavoro di questo genere fu "The Beggar's Opera", scritta da John Gay con gli

arrangiamenti musicali di **John Christopher Pepusch** (1667-1752) e rappresentata a Londra nel 1728. Il successo di quest'opera mise in crisi in modo quasi definitivo la supremazia di Handel dando il via ad un vero e proprio scatenarsi di *ballad opera*, mentre dalla Francia giungeva anche la nuova moda dell' *opéra-comique*. Cominciano così a farsi largo e a mietere successi anche compositori inglesi. Uno dei primi fu **Thomas Augustine Arne** (1710-1778). I suoi lavori di maggior spicco furono "Thomas and Sally", messo in scena al Covent Garden il 28 novembre del 1760, che rappresenta il primo esempio di opera comica inglese, e che è un'abile trasformazione de "La serva padrona" di Pergolesi e, nello stesso genere, "Love in a village" del 1762. Sempre nel 1762 era andata in scena l'"Artaxerses", prima opera seria in lingua inglese. La produzione operistica in Inghilterra, tra questo fine secolo e i primi anni del XIX sec. non è certamente di altissimo livello. Come già detto in precedenza, l'isolamento che da sempre ha caratterizzato questo paese e la mancanza di un carattere operistico veramente autonomo non hanno fatto sì che la *ballad opera* si trasformasse in una sorta di opera nazionale inglese. Così, dopo Arne, troviamo pochi nomi di un certo interesse, tra questi **William Shield** (1748-1829) con la deliziosa "Rosina" (1782), **Henry Bishop** (1786-1855) del quale si ricorda l'opera "Clari" (1823), che contiene la dolcissima canzone "Home, sweet home", citata anche da Donizetti nella sua "Anna Bolena" e **William Balfe** (1808-1870), la cui opera più celebre è "The bohemian girl" (1843).

In Germania, la chiusura nel 1738 dell'Opera di Amburgo che aveva visto il tentativo da parte di Reinhard Keiser di far nascere un'opera tedesca, fa sì che per quasi mezzo secolo l'opera italiana regni incontrastata sulle scene tedesche. Così, anche i musicisti tedeschi compongono in perfetto stile italiano. Uno dei più celebri della sua epoca fu sicuramente **Johann Adolph Hasse** (1699-1783). Allievo di Nicola Porpora e di Alessandro Scarlatti a Napoli, marito di una delle più acclamate virtuose, Faustina Bordoni, Hasse diresse l'Opera di Dresda dal 1731 al 1736, senza però tralasciare un'intensa carriera attraverso l'Europa. Ha composto circa cinquanta opere, praticamente tutta la produzione librettistica di Pietro Metastasio, compreso l'ultimo lavoro del poeta cesareo, "Il Ruggero" che nel 1771 chiude la carriera musicale di Hasse.

Compositore quanto mai elegante, attentissimo nella cura dell'orchestrazione, Hasse, in virtù anche del suo particolare legame con

la poetica metastasiana, potrebbe essere considerata la summa del conformismo dell'opera seria. Un'eccezione può essere considerato l'intermezzo tragico "Piramo e Tisbe" (1768) nel quale è evidente una particolare cura per l'analisi psicologica dei personaggi e per una musica ricca di invenzione che sovente rompe il rigido schema dell'aria con da capo a favore di una maggiore libertà espressiva. Lo stesso fatto di aver usato la forma teatrale dell'intermezzo ai fini drammatici è di per sé un fatto unico. Un altro musicista tedesco di nascita ma italiano di formazione è **Karl Heinrich Graun** (1704-1759), compositore favorito alla corte di Federico II il Grande di Prussia. Federico II, oltre ad essere un eccellente musicista, si occupava personalmente dall'andamento del nuovo teatro dell'Opera fatto costruire nei pressi di Berlino ed inaugurato nel 1742 con l'opera "Cleopatra e Cesare" di Graun. Graun, da parte sua, componeva assecondando il gusto del sovrano che dell'opera amava soprattutto gli aspetti più lirici e più patetici nei quali eccelleva l'arte musicale di Graun. Abbastanza tipico, nelle opere di Graun, era l'uso della forma dell'*aria bipartita*, cioè senza ripresa. Ne troviamo numerosi esempi in quella che è considerata la sua opera più celebre, il "Montezuma" (1755). Non si può dimenticare **Johann Christian Bach** (1735-1782), il figlio più giovane del grande Johann Sebastian, soprannominato anche il "Bach di Milano" o "di Londra", anch'egli compositore d'opere in perfetto stile italiano, autore ammirato anche dal giovane Mozart. Nel genere dell'opera comica va ricordato invece il nome di **Florian Leopold Gassmann** (1729-1774), in particolare per le sue opere "L'amore artigiano" (1767) e "La contessina" (1770) su libretti tratti da Carlo Goldoni.

Cosa è rimasto dunque della strada intrapresa da Keiser? Certamente ben poco. I compositori che scrivono in lingua tedesca sono piuttosto rari e il genere del *Singspiel*, cioè quella forma di teatro che coincide con l'*opéra-comique* francese e con la *ballad* opera inglese, è ben poca cosa. Bisognerà attendere Mozart per vedere un netto passo in avanti in questo genere. Nel frattempo però emergono le personalità di **Georg Anton Benda** (1722-1776) e **Karl Ditters von Dittesdorf** (1739-1799). Benda viene ricordato come compositore di melologhi, il più celebre, "Ariane auf Naxos" del 1775, ma nella sua produzione si trova anche il *Singspiel* "Romeo und Julla" del 1776. In Germania siamo in pieno *sturm und Drang* e in questo fermento culturale vi è una larga diffusione dei lavori di Shakespeare le cui traduzioni in tedesco presentano non poche libertà.

È il caso del libretto dell'opera di Benda dove la vicenda dei due amanti Veronesi termina con un improbabile happy end. Mettere in musica un testo così importante è comunque una novità rilevante per un genere minore come quello del *Singspiel*. Autore soprattutto di opere comiche, sia in italiano che in tedesco, Dittersdorf ha dato un notevole impulso al genere buffo. I suoi lavori, pur mostrando chiari legami con lo stile italiano, hanno una freschezza nell'uso dell'orchestra e nelle melodie, del tutto personale.

Gluck e la riforma del melodramma

Si è spesso collegato il nome di Gluck alla riforma del melodramma attuata nel tardo Settecento, ma Gluck, sebbene sia la punta di diamante di questo movimento di riforma, non ne è l'unico rappresentante. L'opera nel suo progressivo cammino, si è sempre e costantemente rinnovata; ogni compositore ha aggiunto un tassello, un particolare, che faceva sì che l'opera non fosse mai simile a se stessa. Senza nulla togliere all'importanza di Gluck nella storia dell'opera, desideriamo solamente ridimensionare questa sua posizione di unico perché assolutamente inesatta. Segni di rinnovamento, anche se non vistosi, erano compresi nelle opere di Hasse e di Graun, mentre molto innovativi appaiono i lavori teatrali degli ultimi **Nicolò Jommelli** (1714-1774) e **Tommaso Traetta** (1727-1779).

Il percorso musicale di questi due compositori è per così dire parallelo; nelle loro opere si sente un linguaggio internazionale che guarda soprattutto all'operismo francese. Questa è sicuramente una novità perché fino ad ora nessun musicista guardava ad altri stili. In qualsiasi luogo si trovasse a comporre, lo stile non subiva nessuna influenza esterna. Le opere di Jomelli, molte su libretto di Metastasio coprono un periodo che va dal 1740 al 1774 ed evidenziano molti aspetti nuovi. Un esempio è la chiusura d'atto: anziché un'aria troviamo un duetto o, fatto ancora più nuovo, un terzetto; il recitativo è particolarmente curato; sempre più frequente è la presenza del recitativo accompagnato a scapito di quello con il solo *basso continuo*; sempre più spesso l'aria, liberata dagli schemi formali che la irrigidivano, si congiunge al recitativo senza così interrompere l'azione. Lo stesso discorso è applicabile anche alla produzione di Traetta dove è ancor più avvertibile l'avvicinamento allo

stile francese. Lo testimonia la presenza di libretti, con una certa attenzione al gusto spettacolare ed un certo descrittivismo orchestrale ad imitazione della natura. Di derivazione francese è anche l'importanza che viene data al coro, pressoché inesistente nell'opera seria italiana. In questo senso l'"Ifigenia in Tauride" (1762) di Traetta presenta scene corali che anticipano di vent'anni quelle che Gluck scriverà nella sua "Ifigenia".

Ecco dunque come due compositori sostanzialmente legati alla tradizione dell'opera italiana, Jacomelli e Traetta, si sono dimostrati sensibili alla ricerca di nuovi aspetti che rendessero più varia l'opera ormai troppo legata a quelle convenzioni che ne avrebbero decretato la definitiva decadenza. La figura di **Christoph Willibald Gluck** (1714-1787) si inserisce quindi in una sorta di generale, anche se a volte non consapevole, situazione di cambiamento, della quale Gluck è stato quasi certamente uno dei più eminenti fautori. Osannato in epoca romantica, giudicato invece un ignorante in fatto di contrappunto dai suoi contemporanei, Gluck fa convivere convenzione e spirito innovativo.

Christoph Willibald Gluck **"Orfeo ed Euridice"**



Nella prefazione all'"Orfeo ed Euridice, (1762) scritta a Vienna in collaborazione con il librettista Ranieri de' Calzabigi, Gluck esplicava la sua poetica espressiva: riportare la musica all'aderenza con il dramma, sfrondandola da orpelli inutili imposti dalla moda e dal divismo dei cantanti; introdurre recitativi ariosi che non interrompevano l'incidere drammatico, mentre le stesse arie dovevano ammantarsi di sobrietà nel canto ed essere strettamente ispirate alla situazione drammatica. Gli anni che hanno preceduto "Orfeo" e quelli immediatamente successivi furono caratterizzati da lavori improntati ad una certa convenzionalità, se si escludono il brillante atto unico "Le cinesi" del 1754 e "Les pelerins de la mecque" del 1764, la prima costruita ancora con numeri chiusi, la seconda in un perfetto stile d' *opéra-comique* francese. Il 1767 è l'anno di "Alceste", opera nella quale il linguaggio avviato con "Orfeo" trova pieno compimento. L'opera successiva, "Paride ed Elena" del 1770, scritta ancora in collaborazione con Calzabigi, non ebbe un particolare successo, così Gluck decise di recarsi a Parigi dove regnava Maria Antonietta che era stata sua allieva. L'impatto con il mondo musicale parigino portò alla creazione di opere quali "Iphigénie en Aulide" (1774), la revisione in francese di "Alceste" (1776), "Armide" (1777) e "Iphigénie en Tauride" (1779). Questi lavori nacquero però tra aspre polemiche: gli avversari di Gluck (un po' come era avvenuto ai tempi di Rameau) gli opposero l'italiano **Niccolò Piccinni** (1728-1800) che era diventato celebre con "La buona figliola" (1760). Piccinni, quasi inconsapevolmente, si trovò coinvolto in questa battaglia artistica dalla quale ricevette solo umiliazioni. Anche Gluck, amareggiato inoltre dall'insuccesso della sua ultima opera "Echo et Narcisse" (1779), abbandonò Parigi. Guardando alla produzione parigina di Gluck si vede come a due opere riformate come "Iphigénie en Aulide" e la revisione di "Alceste" segue "Armide" una partitura improntata allo stile della *tragédie-lyrique*, ispirata in particolare ad un'altra celebre "Armide", quella di Lully. Con "Iphigénie en Tauride", Gluck torna nuovamente sui suoi passi compiendo quello che è il passo decisivo verso la sua riforma dell'opera. Il recitativo è pressoché scomparso ; ora vi sono ampie scene drammatiche, interrotte da *ariosi*, mentre le arie vere e proprie non hanno più una forma definitiva e sfuggono ad ogni sorta di tipologia; il canto, specie quello di "Ifigenia", carico di una nobile emotività, si fa espressione di sentimenti di pregnante umanità.

Wolfgang Amadeus Mozart e i suoi contemporanei

Osservare, anche se ad una distanza non molto ravvicinata, come nel nostro caso, l'arte musicale di Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), significa riassumere il cammino della musica del XVIII sec.. Mozart, infatti, è stato un'inesauribile assimilatore di tutte le mode, gli stili del far musica del suo secolo, dai compositori più celebri fino a quelli più sconosciuti. Ogni genere di musica viene da lui trasfigurata in una nuova forma che ne rappresenta la sintesi. Questo avviene anche per l'opera. Mozart vive perfettamente inserito nel mondo musicale che già da giovanissimo inizia a frequentare, quando dalla nativa Salisburgo inizia a viaggiare con il padre per tutta Europa. I suoi primi lavori lo dimostrano: ne "La finta semplice" (1768) composta a dodici anni, e ne "La finta giardiniera" (1775) mostra di conoscere alla perfezione i meccanismi dell'opera buffa e semiseria della tradizione napoletana. Altrettanto si può dire dell'opera seria, basta ascoltare il "Mithridate re di Ponto" (1770), il "Lucio Silla" (1772) o "Il re pastore" (1775), o "Idomeneo re di Creta" (1780) nella quale sono perfettamente ravvisabili echi dell'opera gluckiana.

Quando Mozart si trova ad affrontare il genere tedesco del *Singspiel* ne risolve le sorti, cambiandone completamente i tratti. Da una sorta di sottogenere teatrale quale era, egli ne fa uno spettacolo nobile, dando così il definitivo impulso allo sviluppo di un'opera nazionale tedesca. Ne "Die Entführung aus dem Serail" ("Il ratto dal serraglio", 1782) e in "Die Zauberflöte" ("Il flauto magico", 1791) Mozart inserisce il canto virtuosistico dell'opera seria, e lo affida ai personaggi di Costanza e della Regina della notte. Non è però un virtuosismo fine a se stesso, ma strettamente congiunto al carattere delle due protagoniste. Le acrobazie vocali di Costanza sono in un certo senso la barriera che ella interpone a difesa del proprio onore e della propria fedeltà al suo unico amore, mentre gli adamantini picchiettati della Regina della notte ne accentuano la fisionomia di donna gelida, notturna, lunare. Accanto a questi caratteri, Mozart ne accosta altri dai tratti più disparati: comici (Osmin e Papageno), lirici (Belmonte, Pamina, Tamino) e così via.

L'incontro di Mozart con il librettista Lorenzo Da Ponte porta alla creazione di quella trilogia italiana composta da "Le nozze di Figaro"

(1786), "Don Giovanni" (1787), "Così fan tutte" (1790), considerata tra i massimi capolavori della storia della lirica. Qual è la grandezza di queste opere? Difficile dirlo in poche righe. A proposito di queste tre partiture si sono sparsi fiumi d'inchiostro per cercare di interpretare quello che si nasconde dietro la loro apparente semplicità. Ad un primo impatto, tutto sembra procedere secondo le più rispettose regole del tempo, ma, ad un più attento esame, questi schemi vengono superati, trascesi dalla necessità di far procedere il dramma, esigenza alla quale Mozart non rinunciava mai.

Wolfgang Amadeus Mozart
“Le nozze di Figaro”



Non va poi sottaciuto il fascino ambiguo che sprigionano questi lavori. Sono considerate opere buffe o, come il "Don Giovanni" dramma giocoso, ma il comico o il giocoso sono solo un'esile velo dietro al quale si cela il dramma che ne "Le nozze di Figaro" si esprime nei contrasti di classe, o in "Così fan tutte" nel cinico gioco tra personaggi. Nel "Don Giovanni" poi, il dramma è tangibile, lo si avverte fin dalle prime note e, in quel continuo scontro tra moralità e amoralità, si fa incalzante costituendo uno degli aspetti più affascinanti di quest'opera. C'è poi un altro dramma, quello che Mozart nasconde nel carattere dei suoi personaggi e che scaturisce dal mistero esistenziale del rapporto dell'uomo con se stesso. Basta guardare al Cherubino de "Le nozze di Figaro", al personaggio di don Giovanni, al Sarastro de "Il flauto magico" che sicuramente sono i caratteri più emblematici del teatro mozartiano.

Se il compositore salisburghese sembra aver concentrato su di sé gli interessi musicali di questo ultimo scorcio di secolo, non vanno dimenticati altri pregevoli compositori. Primo tra tutti quell'**Antonio Salieri** (1750-1825) noto quasi solo per essere stato ingiustamente accusato di aver ucciso Mozart. Eppure Salieri è un autore di lavori teatrali che meriterebbero un'adeguata rivalutazione, in particolare "Les Danaïdes" (1784) che, senza alcun dubbio, sono il suo capolavoro. In quest'opera traspare una chiara influenza gluckiana tradotta dall'autore in un proprio impeto ed in una sinteticità di mezzi espressivi straordinari.

Nel segno di Gluck si inseriscono anche l'"Oedipe à Colone" (1735), capolavori del musicista fiorentino **Antonio Sacchini** (1730- 1786) e l'"Armida" (1784), di **Franz Joseph Haydn** (1732 -1809) nella quale si mescolano arie di tipologia ancora barocca, in forma cioè tripartita, usate in modo piuttosto libero dall'autore, e una concezione teatrale ormai aperta a nuove vie espressive, che vede un cospicuo dispiego di duetti, terzetti e pezzi d'assieme. Quasi certamente il nome di Haydn è ben più noto per la sua produzione sinfonica e concertistica, ma le sue opere liriche sono sicuramente degne di nota. In esse si apprezza una felice mescolanza di elementi comici e seri, che Haydn usa con grande libertà, e che, come abbiamo visto, Mozart porterà alla perfezione. A partire da "Lo speziale" (1768), per passare attraverso "Il mondo della luna" (1777) e "L'isola disabitata" (1779) per arrivare all'"Orfeo" ovvero l'anima del filosofo (1791), Haydn si mostra sempre attento ad assegnare ad ogni opera il giusto colore teatrale, mediante una solida struttura nella quale

hanno una notevole importanza le scene d'assieme, i concertati. I personaggi inoltre sono sempre ben delineati anche grazie ad un ricco impiego del recitativo con accompagnamento invece del consueto clavicembalo.

Primi bagliori di romanticismo

I primi anni del XVIII sec. vedono la Francia capitale europea dell'epoca. Questo primato verrà mantenuto a lungo. Per un compositore del periodo, in effetti, la propria fama era completa solo se una sua opera veniva allestita sulle scene parigine. E a Parigi, già prima della rivoluzione francese, confluivano musicisti un po' da ogni parte d'Europa, in particolare dalla Germania e dall'Italia. Anche durante la Rivoluzione il bisogno di musica non viene mai meno, sebbene una buona parte della produzione musicale si leghi a musiche di circostanza, marce ed inni dallo spartito rivoluzionario, spesso composte da musicisti di fama. Tra questi vi è sicuramente il musicista italiano **Luigi Cherubini** (1760-1842). Giunto a Parigi nel 1788, dopo aver soggiornato a Londra e aver già composto una cospicua produzione operistica, Cherubini si presenta al pubblico parigino con il "Demophon" (1788), opera di chiara influenza gluckiana. Se questo primo lavoro funge da biglietto di presentazione, l'opera "Lodoiska" del 1791 apre un capitolo nuovo per l'*opéra-comique*, introducendo un realismo drammatico finora sconosciuto a questo genere musicale. Il nome di Cherubini è soprattutto legato a quella che è considerata la sua opera più celebre, "Medea" composta nel 1797. Concepita anch'essa nello stile dell' *opéra-comique*, cioè con passaggi declamati alternati alle parti musicali, la musica di "Medea", come tutta la produzione francese di Cherubini, porta il segno di Gluck. Tuttavia lo stile, soprattutto nell'uso dell'orchestra, pone la partitura in una posizione di perfetto equilibrio tra classicismo e romanticismo. Lo spirito romantico è più che mai evidente nelle successive "Les deux journées" (1800) e "Faniska" (1806). In particolare "Les deux journées" ebbe un grande successo in Germania ed in Austria. Nel 1803 a Vienna ottenne il giudizio entusiastico di Beethoven che ne rimase certamente influenzato nella composizione del suo "Fidelio". L'intera produzione di Cherubini ha dunque dato un forte incremento all'avvio dell'opera romantica.

Un altro eminente compositore dell'epoca rivoluzionaria è **Etienne Mehul** (1763-1817). Stimato da Gluck che lo incoraggiò a scrivere per il teatro, Mehul si impose tra i più importanti creatori dell'*opéra-comique* di carattere serio o tragico. Grazie all'alternanza del canto alla quale infonde una forte autorità drammatica, Mehul riesce a superare la pochezza dei libretti delle sue opere. Tra queste la più celebre è senz'altro "La Legende de Joseph en Egypte" (1807) che godette dall'ammirazione tra gli altri di Beethoven, Spontini e Berlioz.

L'avvento di Napoleone e la nascita del Primo Impero portano a grandi cambiamenti anche nel teatro musicale. L'esaltazione del mondo classico, dietro il quale l'imperatore intende esaltare se stesso e il suo regno, portano nell'opera alla creazione di uno stile grandioso, non privo di una certa retorica celebrativa. Grande appassionato della musica italiana, Napoleone amava Paisiello per "la dolcezza e la semplicità della sua musica", mentre Cherubini, che non accettò le critiche che Napoleone rivolse alla sua musica, fu costretto a lasciare Parigi. Il compositore più amato da Bonaparte fu però **Gaspere Spontini** (1774-1851). Tuttavia, questa preferenza non fu riconosciuta subito al compositore marchigiano, anzi la prima rappresentazione della sua celebre "La Vestale" fu avversata da continui attacchi operati dai suoi detrattori sostenuti da Napoleone. Solo grazie all'intervento e alla fattiva protezione dell'imperatrice Giuseppina, il 15 dicembre del 1807, l'opera riuscì ad andare in scena con esito trionfale. E non poteva essere altrimenti! "La Vestale" si presentava con tutti i carismi del successo: grandi scene d'assieme, marce e cori, oltre ad una felice caratterizzazione dei personaggi. In particolare Julie, perfettamente delineata nei suoi tormenti di vestale e di donna innamorata, si dimostra un personaggio riuscito grazie anche all'abile libretto di Etienne de Jouy. Da ora in poi Spontini entra nelle grazie dell'imperatore e per lui nel 1809 porta in scena il "Fernando Cortez", un ritratto alquanto buonista del famoso conquistatore. Attraverso questo personaggio Spontini intendeva rappresentare Napoleone, impegnato proprio in quei giorni a conquistare il favore dell'opinione pubblica prima di partire per la campagna di Spagna che, come sappiamo dalla storia, si dimostrò un fallimento. Ma se la stella di Napoleone iniziava il suo inesorabile tramonto, quella di Spontini brillava ancora fulgida. Accolto con tutti gli onori a Berlino, alla corte del Re Federico Guglielmo di Prussia, si impose anche come direttore d'orchestra, tirannico e perfezionista si disse di lui in questa

veste. Dalla produzione operistica berlinese di Spontini, ritenuto nella storia della musica il primo eminente direttore d'orchestra, va ricordata l'opera "Agnese di Hohenstaufen" del 1829. La sua partitura, corrispondente al nuovo corso dell'opera romantica, presentava il soggetto storico non più legato al mondo classico, mentre la musica teneva conto dell'avvento sulle scene liriche del "Fidelio" di Beethoven e delle opere di Weber.

Beethoven e Weber la prima opera romantica

Abbiamo già fatto cenno dall'ammirazione di **Ludwig van Beethoven** (1770-1827) per i lavori di Cherubini, ma anche per "La Vestale" di Spontini. Il grande compositore di Bonn si sentiva fortemente attratto dall'opera ma allo stesso tempo non voleva subirne i limiti, le convenzioni; egli non accettava di comporre un'opera qualsiasi e così fallì il suo primo tentativo operistico. Ciò avvenne nel 1803 quando Emanuel Schikaneder, già librettista del "Flauto magico" di Mozart, gli offrì un libretto dal titolo emblematico "Vestas Feur". L'incontro con la musica di Cherubini aveva lanciato una moda, quella della *pièce a sauvetage*, lavori che si incentravano sulle vicende di due innamorati, uno dei quali ingiustamente prigioniero. Il "Fidelio" si inserisce in questa moda narrando le vicissitudini di due innamorati e della liberazione in extremis dell'infelice prigioniero. Il libretto originale del francese Jean-Nicolas Bouilly era già stato utilizzato in precedenza per altre opere, una delle più importanti era stata la "Leonora", ossia "l'amor coniugale" del compositore parmense **Ferdinando Paer** (1771-1839) rappresentata con grande risonanza a Dresda nel 1804, un anno prima dell'opera di Beethoven. L'opera di Paer è drammaturgicamente ben equilibrata, con una felice caratterizzazione dei personaggi, in particolare quelli di Leonora e Marcellina (quest'ultima molto più importante che non nell'opera di Beethoven). L'attenzione al canto mostra poi caratteri anticipatori di quella che sarà l'opera italiana di là a venire, in particolare con Donizetti.

L'opera di Beethoven andò in scena, con il titolo di "Leonore", il 20 novembre 1805 a Vienna con esito fallimentare. Le ragioni sono molteplici, non ultima, un'eccessiva lunghezza della partitura. Il

compositore iniziò quindi un lungo e faticoso lavoro di revisione che portò a ben quattro versioni dell'ouverture, e a diciotto versioni dell'introduzione alla grande scena del carcere. Finalmente, il 23 giugno del 1814, "Fidelio" andò in scena nella versione che ora viene generalmente eseguita, consegnando così alla storia un'opera unica ed irripetibile nel suo genere, un autentico inno all'eroismo e alla libertà da ogni oppressione.

Ludwig van Beethoven "Fidelio"



Per trovare dei soggetti veramente originali, bisognava guardare alle opere di **Ernst Theodor Hoffman** (1776-1822) e di **Louis Spohr** (1784-1859). Il 3 agosto 1816 va in scena a Berlino "Undine" di Hoffman, opera autenticamente tedesca. Il soggetto unisce il gusto tipicamente romantico fra il fantastico ed il magico, che veniva dalla riscoperta delle leggende popolari, ad un intreccio ricco di passioni umane. Meno di un mese dopo, in primo settembre 1816 a Praga, Spohr presentava il suo

"Faust", un lavoro di grande importanza per la storia dell'opera tedesca. Per la prima volta infatti le vicende di Faust diventavano soggetto di un'opera. Il librettista, l'austriaco Joseph Karl Bernard, si era principalmente basato sul romanzo di Maximilian Klinger (1752-1831) "Fausts leben, taten, Hoellenfahrt" (1791) per la stesura del libretto, senza perdere di vista il "Don Giovanni" di Mozart, opera che tutti i romantici consideravano come il perfetto esempio di arte romantica. Musicalmente, Spohr introduce un'importante novità: per la prima volta in un'opera tedesca egli fa un uso veramente moderno del *Leitmotiv*, che sarà alla base di molti altri compositori, da Weber fino a Marschner, Lortzing, ecc..

Hoffman e Spohr sono le solide fondamenta sulle quali poggia l'opera musicale di **Carl Maria von Weber** (1786-1827). Dopo un'intensa attività di impresario e direttore d'orchestra a Breslau e a Praga e le prime esperienze di compositore, all'inizio del 1817 Weber convince l'amico Friedrich Kind a scrivere per lui un libretto tratto dal "Libro dei fantasmi" di Apel e Laun. Nacque così "Der Freischutz" ("Il franco cacciatore") che andò in scena a Berlino il 18 giugno 1821. "Der Freischutz" segna la nascita ufficiale dell'*opera romantica* tedesca nella quale confluiscono tutti i tratti distintivi del romanticismo: ecco il gusto per il fantastico ed il leggendario, ecco l'anelito a ciò che è lontano ed irraggiungibile, ecco l'amore per la natura con il fascino misterioso che da essa traspare. Nell'opera romantica è il popolo che parla e che si esprime con il suo linguaggio, con le sue melodie; il soprannaturale, invece, con i suoi demoni e i suoi tenebrosi messaggeri, penetra nella vita quotidiana e la sconvolge. "Il franco cacciatore" non è l'esemplare primitivo della tanto agognata opera romantica tedesca, ma il primo modello compiuto. Il termine opera romantica era già stato usato anche per l'"Undine" di Hoffman ma, come ha affermato il celebre musicologo Alfred Einstein, "Sé è toccato al "Freischutz" piuttosto che all'"Undine", o al "Faust" di Spohr segnare una data negli annali dell'opera tedesca, ciò è dipeso dal vigore e dalla personalità di Weber, dal suo senso del teatro, dalla brevità e dalla concisione della partitura, infine, da quei misteriosi imponderabili inerenti ad ogni opera individuale". Altrettanto importante nella produzione di Weber, è l'"Euryanthe" (1823) che, con la sua vicenda di cavalieri buoni e cattivi e di dame offese nell'onore, è chiaramente anticipatrice del "Lohengrin" wagneriano. Vi è poi l'"Oberon" che, in ordine cronologico, è l'ultima opera teatrale di Weber,

rappresentata al Covent Garden di Londra il 12 aprile del 1826. Anche qui la vicenda è popolata da figure fantastiche che risolvono i momenti più drammatici con magie ed incantesimi e, malgrado i limiti evidenti del libretto, la musica si innalza con momenti di autentica grandezza, a partire dalla splendida ouverture.

Carl Maria von Weber
“Oberon”



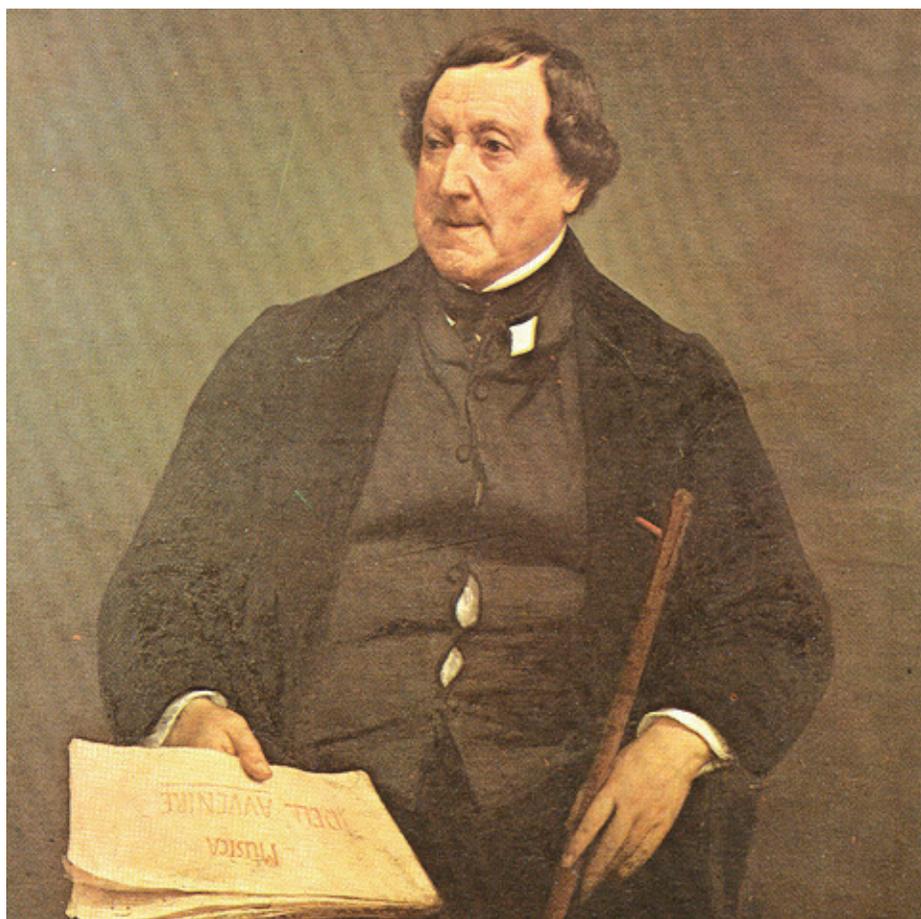
Il primo Ottocento in Italia: Giacchino Rossini

Abbiamo visto come alla fine del XVIII sec. e nei primi decenni del XIX sec., Parigi fosse assunta a capitale musicale europea. Nella capitale francese erano transitati molti dei nostri più importanti operisti: da Piccinni, a Salieri, a Cherubini e Spontini. Altri si dividevano tra la Francia e la Germania, come ad esempio il già citato Fernando Paer. Nel frattempo l'Italia sembrava assistere quasi passivamente a quanto avveniva nel resto d'Europa. I primi segni di cambiamento si cominciano a percepire attraverso l'opera di **Giovanni Simone Mayr** (1763-1845). Nativo di Mendorf, in Baviera, Mayr giunse in Italia, e più precisamente a Bergamo nel 1789, dove operava Carlo Lenzi, celebre Maestro di Cappella di Santa Maria Maggiore. Nel 1793 è a Venezia dove esordisce nell'opera. Inizia così un'intensissima attività di compositore che porterà alla nascita di oltre cinquanta opere. Al 1813 risalgono quelli che sono considerati i suoi capolavori: "La rosa rossa e la rosa bianca" e la "Medea in Corinto". È questo un anno ricco di avvenimenti fondamentali per la storia della musica: inizia l'ascesa di Giacchino Rossini che a Venezia presenta il suo "Tancredi", mentre alle Roncole di Busseto nasce Giuseppe Verdi e a Lipsia Richard Wagner. Nelle due opere di Mayr troviamo anche il lavoro di un giovane librettista, l'allora venticinquenne Felice Romani, letterato destinato a diventare celebre anni dopo, quando inizierà a collaborare con Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Mayr, musicista tedesco, ma italianizzato, si pone come punto d'incontro fra la tradizione tutta italiana dei Cimarosa e dei Paisiello e quella di Gluck e Mozart.

Un linguaggio elegante, quello di Mayr, se vogliamo trattenuto, ma allo stesso modo fondamentale per lo sviluppo dell'opera romantica in Italia. È estremamente moderno il suo uso dell'orchestra, per la cura dei timbri strumentali, in particolare tra gli archi e i fiati. Importante è anche il modo in cui Mayr tratta il canto e soprattutto il coro viene ad assumere una funzione drammatica nuova per l'epoca. Quindi, è giusta l'affermazione che Mayr fu il fondatore a Bergamo di un'importante conservatorio e il promotore delle lezioni caritatevoli di musica aperte ai giovani poveri, e frequentate dal 1806 al 1815 da Gaetano Donizetti. Ma il primo Ottocento italiano è dominato dal genio musicale di

Gioacchino Rossini (1792-1868). La complessità della figura di Rossini è unica, sospesa com'è tra la storia e l'aneddotica: il musicista pesarese ne esce come proverbiale pigrone, dedito soprattutto al cibo, ma allo stesso tempo compositore dai ritmi frenetici, capace di sfornare un'opera in poche settimane. Formose sono poi le sue battute tramandate da illustri testimoni, uno su tutti Henry Boyle detto Stendhal.

Gioacchino Rossini



La verità è sicuramente nel mezzo, e, sebbene ridimensionata, non toglie nulla alla grandezza di Rossini. Appassionato studioso di Mozart e Haydn, nonché della tradizione operistica dei Cimarosa e dei Paisiello, Rossini muove i primi passi teatrali tra il 1808 e il 1809 con l'opera "Demetrio e Polibio", che andò in scena solamente nel 1812. L'opera, pur frenata da un certo accademismo, mostra già un Rossini molto attento all'orchestra, nonché alla costruzione delle situazioni teatrali: duetti, terzetti, scene d'insieme sono molto ben calibrate. Ma è nel genere

dell'opera buffa che il giovane Gioacchino raccoglie i primi successi: a partire da "La cambiale di matrimonio" (1810), farsa in un atto nella quale il musicista è già pienamente se stesso. I successivi lavori da "L'inganno felice", a "La scala di seta", fino all' "Occasione fa il ladro" e "Il signor Bruschino", affinano sempre di più il suo personalissimo stile, fatto di un brillante canto fiorito, nonché di una vivacità teatrale ed orchestrale già presente nelle sinfonie d'apertura, con i famosi crescendo, quel passaggio, cioè, dal piatto al fortissimo che resterà la sua firma.

Gioacchino Rossini **“Otello”**



L'orchestra rossiniana è un'orchestra capace anche di sottolineare perfettamente ogni situazione scenica in totale sintonia con le voci. La grandezza dell'opera comica di Rossini, che conoscerà i suoi vertici nei titoli più acclamati: "L'italiana in Algeri" (1813), "Il barbiere di Siviglia" (1816), "La Cenerentola" (1817), al di là dei pregi strettamente musicali, va vista anche nel modo in cui il compositore affronta il genere buffo. Consapevole della grande tradizione dell'opera buffa napoletana, egli trasforma quelli che erano ormai dei personaggi stereotipati in caratteri umani. Nessuno dei personaggi comici di Rossini è una macchietta, poiché non esiste un'unica angolatura dalla quale osservarli; in essi agiscono sempre i sentimenti, cattivi o buoni che siano. Un po' come in Mozart, Rossini resta spesso a cavallo tra i generi. La satira è sicuramente una delle armi più affilate del pesarese, ma in molte delle sue opere comiche è evidente anche un aspetto malinconico, se non addirittura drammatico: è il caso de "La Cenerentola" o ancora di più ne "La gazza ladra" (1817), opera che sfiora la tragedia.

Non meno complesso è il rapporto di Rossini con l'opera seria. Anche qui il musicista sembra voler assumere una posizione ambigua. Nel 1813 con la prima rappresentazione del "Tancredi" al Teatro La Fenice di Venezia, Rossini coglieva il primo importante successo nel genere serio. E a tale proposito si smentisce subito anche la tradizionale visione del personaggio Rossini burlone per antonomasia. La sua stessa produzione lo conferma: ventidue opere serie contro quattordici opere buffe. Questo equivoco è sicuramente legato al fatto che solo in anni recenti si è tornati a dare una giusta valutazione al Rossini serio. Il compositore sfuggì sempre alle regole del romanticismo: ne rifiutò il realismo espressivo, sebbene a volte ne accettò gli accenti di fremente lirismo, le immagini patetiche, le struggenti ombreggiature. Il musicista si sente come l'ultimo depositario della grande tradizione dell'opera seria metastasiana. Ma Rossini non va giudicato come un musicista retrò, anzi, spesso precorre i tempi e per la sua modernità a volte non viene compreso: è il caso di quel capolavoro assoluto che è "Ermione" rappresentata senza successo a Napoli nel 1819. La struttura del numero chiuso è sostituita da grandi blocchi drammatico-musicali. Lo si capisce già dalla sinfonia, spezzata da un coro dietro le scene, che ritroveremo all'aprirsi del palcoscenico. L'opera prosegue in un continuo compenetrarsi dei numeri musicali che trova l'apice nel secondo atto, con la grande scena della protagonista, nella quale si inseriscono parti di recitativo ed un corteo nuziale. Se il

pubblico napoletano non comprese la grandezza di "Ermione", il pubblico italiano in genere, non capì nemmeno il "Guglielmo Tell" (1829), ultimo grande lavoro rossiniano. La monumentale partitura, con tutti quei cori, danze e grandi scene d'insieme, che testimoniava la volontà di Rossini di avvicinarsi alla nuova sensibilità romantica, non trovò il gradimento dei nostri teatri per tutto l'Ottocento.

La grandezza del nome di Rossini, accanto al quale si stavano per unire i nomi di Bellini, Donizetti e più tardi di Verdi, segna il nuovo grande momento del melodramma in Italia.

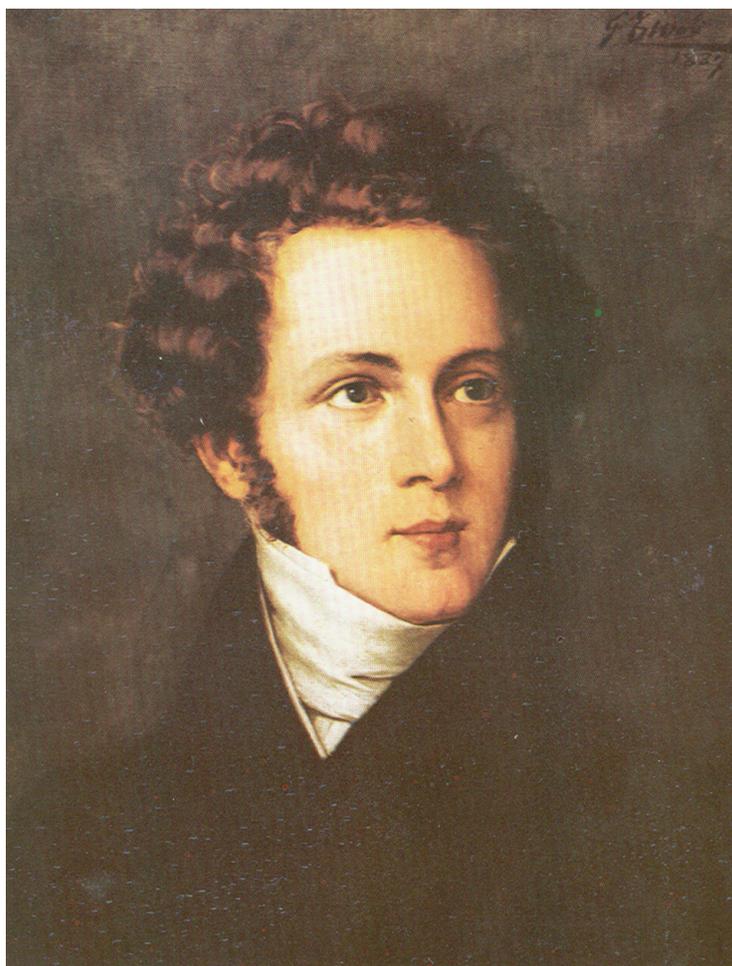
Così, accanto a questi mostri sacri, vi è un grande fiorire di operisti. Tra questi merita di essere ricordato **Francesco Morlacchi** (1784-1841) compositore umbro, Kapellmeister alla Corte di Dresda dove, nel 1816, mise in scena la sua opera più celebre "Il barbiere di Siviglia", composta sullo stesso libretto utilizzato nel 1782 da Paisiello. Il marchigiano **Nicola Vaccai** (1790-1848) è sicuramente un altro dei nomi più acclamati dell'operismo della prima metà dell'Ottocento. Noto anche come didatta di canto, Vaccai conobbe il suo primo significativo successo operistico con "Giulietta e Romeo" (1825), lavoro che rimase a lungo nei repertori dei teatri italiani. La penultima scena della "Giulietta" venne spesso sostituita a quella dei "Capuleti e i Montecchi" di Bellini. Oltre un centinaio di opere compongono la produzione del compositore catanese **Giovanni Pacini** (1796-1867). Compositore instancabile, Pacini seguì ogni evoluzione del melodramma ottocentesco, riuscendo a ritagliarsi una valida posizione tra i grandi della sua epoca e, con grande intuizione teatrale, anticipò il Bellini della "Norma", con la sua "Sacerdotessa d'Irminsul" (1820) ed anche Verdi con "Giovanna d'Arco" (1830). Se spesso le sue opere fanno di "mestiere", altre contengono pagine di ottima fattura. I suoi titoli più celebri sono "L'ultimo giorno di Pompei" (1825), "Saffo" (1840) e "Maria Tudor" (1843). Accanto a Pacini, per importanza va sicuramente accostato **Saverio Mercadante** (1795-1870), senza dubbio una delle figure più eminenti del melodramma post-rossiniano. Il musicista di Altamura, cittadina nei pressi di Bari, ha colto il suo più importante successo con l'opera "Il Bravo" del 1839. Questa consacrazione era stata preceduta da opere di altrettanto interesse, "Il giuramento" (1837). "Le due illustri rivali" (1838), "Elena" da Feltre" (1838). Nei lavori successivi al "Bravo", si assiste invece ad un lento ma inesorabile declino, anche se meritano di essere menzionate opere come "La Vestale" "Gli Orazi e Curiazi" (1843)

ed il suo ultimo lavoro teatrale, "Virginia" (1866). Il suo tramonto è sicuramente legato anche all'imperiosa ascesa di Giuseppe Verdi, al quale Mercadante, con la sua incessante ricerca drammatica e con la sua ricercatezza nell'uso dell'orchestra, ha dato un importante contributo. Infine, non si può non parlare del singolare tandem formato dai fratelli napoletani **Luigi** (1805-1859) e **Federico Ricci** (1809-1877). Della loro cospicua produzione si ricorda soprattutto un titolo, il melodramma giocoso "Crispino e la comare" (1850).

Vincenzo Bellini (1801-1835)

Mentre nel cielo del melodramma italiano è sfolgorante il sole rossiniano, fa la sua apparizione una luminosa meteora, quella di **Vincenzo Bellini**.

Vincenzo Bellini



In un momento in cui lo stile rossiniano sembrava aver contagiato chiunque si accostasse all'opera, Bellini con il suo puro lirismo, sfugge da ogni contaminazione. Nella sua musica trionfa quella melodia semplice, lineare, che l'etereo accompagnamento dell'orchestra rende quasi fragile, talvolta trasparente. Il percorso di Bellini è nel segno del raggiungimento di quella inimitabile purezza che nella celebre "Casta diva" della "Norma, e nell' "Ah, non credea mirarti "de "La sonnambula", entrambe del 1831, tocca i suoi momenti insuperabili. L'evoluzione del linguaggio belliniano ha delle tappe fondamentali: nel 1827, con la prima rappresentazione de "Il pirata", il pubblico della Scala rimase estasiato dalla bellezza e dalla potenza drammatica della musica, in particolare nella scena finale dell'opera. A questo successo avevano contribuito, oltre al prestigio degli interpreti, con il soprano Henriette Meric-Lalande ed il tenore Giovanni Battista Rubini. L'incontro di Bellini con il librettista Felice Romani è l'avvio di una fruttuosa collaborazione che porterà alla creazione de "La straniera" (1829), "Zaira" (1829) e "I Capuleti e i Montecchi" (1830), opere che, pur non raggiungendo il successo de "Il pirata", contengono pagine di grandissima ispirazione. Questo sodalizio si interruppe bruscamente nel 1833, dopo l'insuccesso della "Beatrice di Tenda". Il 1831 fu l'anno d'oro di Bellini: nel marzo di quell'anno andò in scena "La sonnambula", seguita in dicembre dalla "Norma". Entrambe videro la luce a Milano, con la presenza dei massimi interpreti del tempo. Bellini e Romani raggiungono in queste due opere il loro culmine espressivo, l'equilibrio perfetto: nelle partiture non vi è in effetti né una nota in più, né una in meno. Complice di questo successo è anche la presenza di Giuditta Pasta, cantante-attrice all'apice della sua carriera, per la quale Bellini tratteggia Amina e soprattutto Norma, due delle più belle figure della storia del melodramma di tutti i tempi. I personaggi femminili avevano da sempre ravvivato in particolar modo l'ispirazione di Bellini. È a loro che quasi sempre affida le sue melodie più toccanti, ed in loro raggiunge una delle punte più alte del nostro romanticismo. Imogene, Zaira, Giulietta, e ora Amina e Norma, successivamente Beatrice ed Elvira, (la protagonista dell'ultima opera del musicista catanese, i "Puritani" del 1835), sono figure dolenti, vittime dei loro sentimenti, ma, come Norma, nobili e fiere. Imogene, Amina ed Elvira, con la loro fragilità psicologica, sono vittime delle situazioni drammatiche che vivono. La loro sola possibilità di fuga è la follia, o una sorta di delirio amoroso, grazie al quale sfuggono dalla realtà che le

opprime. Queste scene di follia saranno un punto fondamentale del melodramma ed avranno altri numerosi esempi, il più celebre dei quali è senza dubbio la grande scena della pazzia della "Lucia di Lammermoor" di Donizetti. Ma Bellini sa raggiungere vette di grande potenza drammatica, come dimostra il finale della "Norma", che ebbe anche la clamorosa ammirazione di Richard Wagner.

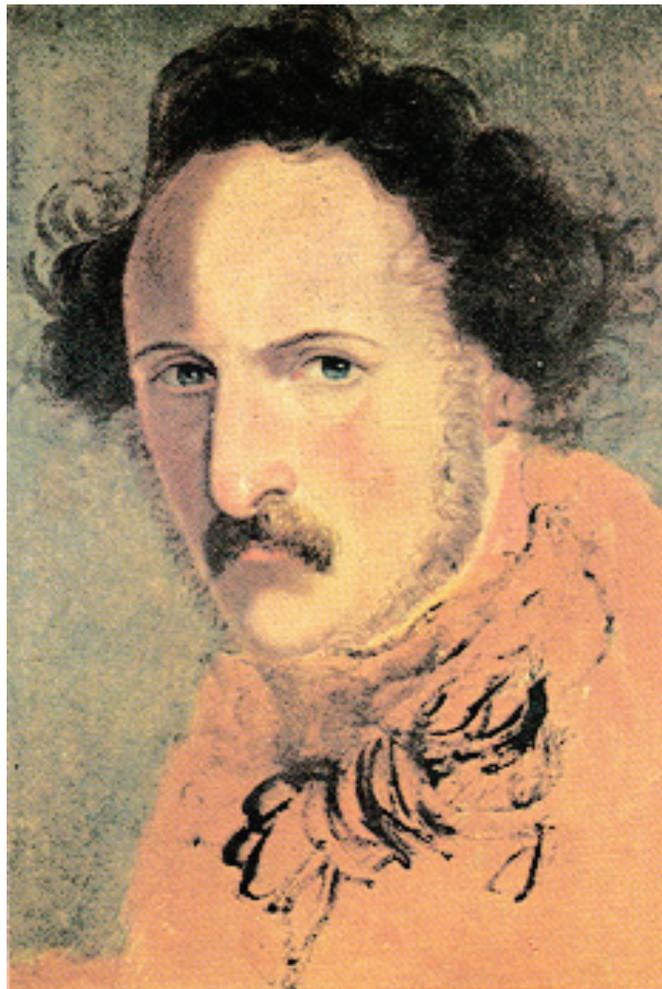
Vincenzo Bellini
"Norma"



Gaetano Donizetti (1797-1848)

La carriera del bergamasco **Gaetano Donizetti** non fu certo una delle più facili. L'allievo di Simone Mayr, poco più che ventenne, si affaccia sul panorama musicale della sua epoca e si deve confrontare con un Rossini dominatore ed un Bellini ormai ad un passo dalla celebrità.

Gaetano Donizetti (Ritratto)



Donizetti si trova nella classica posizione di terzo incomodo. Lo aiuta un genio fertilissimo che lo supporterà nel frenetico lavoro nel quale si getta e che lo porterà a comporre oltre settanta opere. Il suo grande rivale era Bellini; con lui lo scontro era diretto. Quando Donizetti, nel 1830, finalmente conquista Milano con l'opera "Anna Bolena", il trionfo della "Sonnambula" e della "Norma" belliniane offuscarono quel successo un

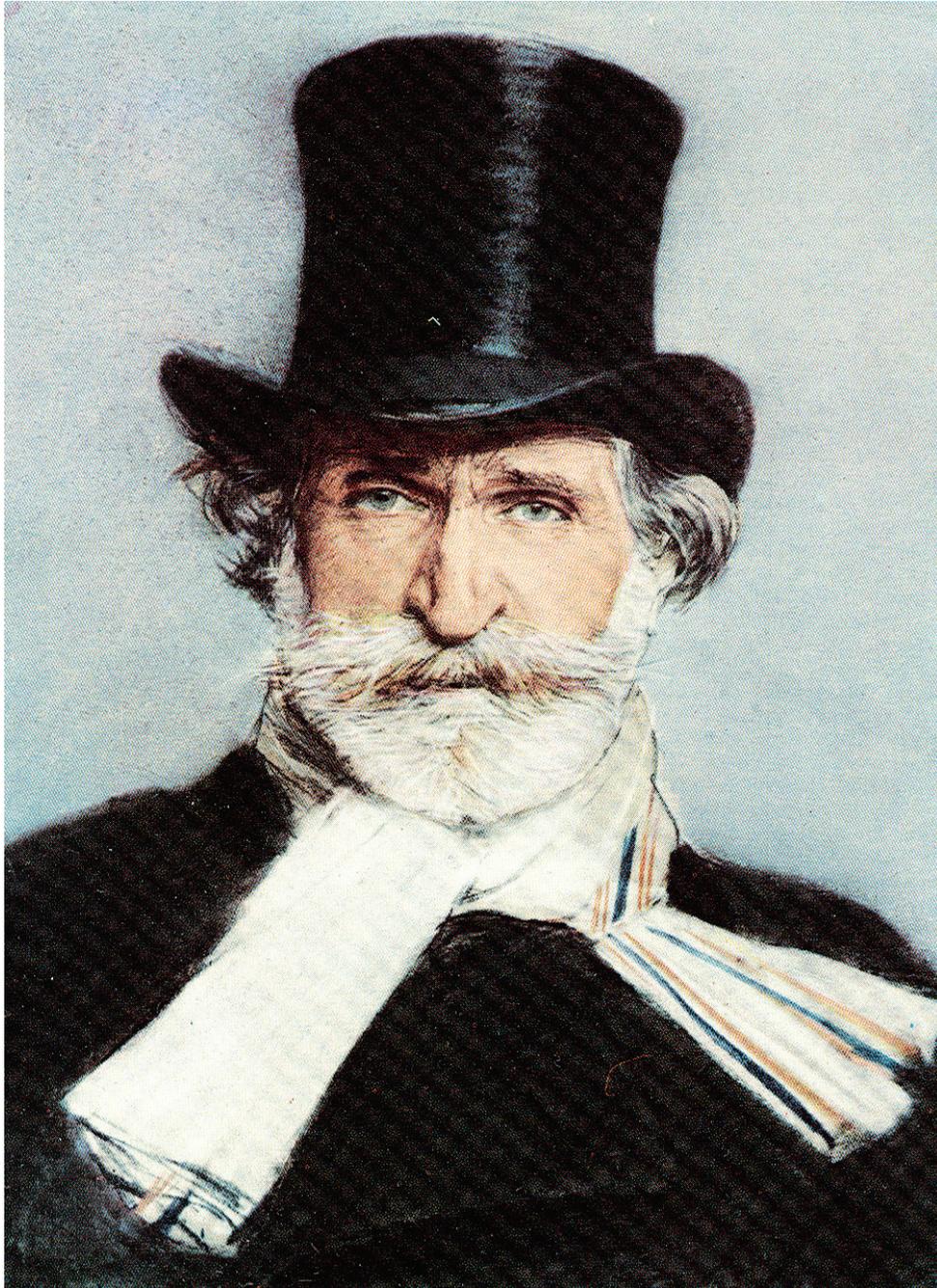
anno dopo. Ma il tenace Donizetti continuò imperturbabile il suo lavoro: nel 1832 compose "L'elisir d'amore" che, con il "Don Pasquale" (1843), sono i suoi capolavori comici, opere buffe venate però da un sottile velo di malinconia, in particolare il "Don Pasquale". Seguono "Parisina" e "Torquato Tasso" del 1883. Quest'ultima opera venne scritta per il celebre baritono Giorgio Ronconi, al quale Donizetti affidò una splendida scena finale, unica, nel suo genere, per una voce di baritono che nell'opera romantica aveva generalmente una parte di antagonista del protagonista tenore. Nel 1834 vanno in scena la "Lucrezia Borgia" e "Maria Stuarda", mentre l'anno successivo "Marin Faliero" e l'opera considerata il suo capolavoro, "Lucia di Lammermoor". "Lucia" è certamente una delle vette più compiute dalla drammaturgia donizettiana. L'atmosfera romantica pervade tutta l'opera: l'orchestra evoca la Scozia del romanzo di Walter Scott, "The Bride off Lammermoor" dal quale Salvatore Cammarano ha tratto il pregevole libretto. Il personaggio di Lucia è uno dei più compiuti dell'opera romantica. Il suo canto purissimo è l'espressione di questa fragile creatura che, già dal suo apparire, è conscia del suo triste destino, della sua follia: solo attraverso il delirio potrà vivere quello che la vita reale non le ha concesso. L'instancabile produzione di Donizetti continuò anche negli anni che seguirono il trionfo di "Lucia". Il "Belisario", opera suggestiva e ricca di belle pagine, trionfò a Venezia nel 1836 e fu seguita da altri fortunati lavori: "Il Campanello" (1836), "Roberto Devereux" (1837). L'intensità della sua attività lo aiutò a superare i travagli della sua vita privata attraversata da vicende quanto mai tristi: la perdita in rapida successione dei genitori, del figlio e della moglie lasciò Donizetti in uno stato di profonda prostrazione. Nel 1839 egli cercò la definitiva affermazione conquistando il pubblico parigino. Ottenne un notevole successo con "La fille du regiment" (1840) e "La favorita", rappresentata la sera del 2 dicembre 1840 all' Opéra con straordinario successo. Nel 1842 Donizetti aveva già composto la "Linda di Chamounix" con la quale conquista il pubblico di Vienna, dove aveva già ottenuto l'incarico di maestro di cappella dall'imperatore (incarico che fu di Mozart e di Haydn). L'ultimo periodo di attività di Donizetti lo vede diviso tra Vienna e Parigi, dove nel 1843 applausi entusiastici accolgono il suo "Don Pasquale". Il 5 giugno è nuovamente a Vienna dove porterà in scena "Maria di Rohan". A novembre è nuovamente a Parigi per il "Don Sebastiano". A gennaio lo ritroviamo a Vienna. Qui andava in scena

l'"Ernani" di Verdi e Donizetti, che aveva già assistito ad una rappresentazione di "Nabucco", capì che Giuseppe Verdi stava per aprirsi una grande carriera. Nel frattempo, le condizioni fisiche del musicista andavano aggravandosi. I sintomi della sifilide, che aveva colpito Donizetti attorno al 1845, lo conducono alla pazzia e non gli consentono di portare a termine la sua ultima opera "Il Duca d'Alba", che verrà completata dal musicista Matteo Salvi. Il 19 settembre del 1847, dopo aver vinto le ultime resistenze delle autorità parigine, il povero Donizetti inizia il doloroso ritorno alla città natale dove si spegnerà l'8 aprile 1848.

Giuseppe Verdi (1813-1901)

Quando nel 1848 moriva Donizetti, il giovane Giuseppe Verdi si avviava a consolidare quella fama conquistata non facilmente dopo anni di dura gavetta, quelli da lui stesso definiti "anni di galera".

Giuseppe Verdi



Dalla nativa Roncole di Busseto, nei pressi di Parma, Verdi si era spinto verso Milano dove non senza fatica era riuscito a far rappresentare la sua prima opera "Oberto conte di San Bonifacio" (1839). Non fu tuttavia il raggiungimento di un traguardo, poiché solo con il "Nabucco" del 1842 Verdi colse il primo autentico trionfo. Seguono, un anno dopo, "I Lombardi alla prima crociata" quindi "Ernani" (1844), "I due foscari" (1844), "Giovanna d'Arco" (1845), "Attila" (1846). È questo il periodo in cui l'attività del musicista si fa caotica, obbligato com'è a fornire opere a getto continuo per far fronte agli impegni assunti con gli impresari. Sono anche le opere che, più o meno direttamente, interpretano musicalmente il risveglio politico del nostro paese nell'ambito di quel Risorgimento che ambiva all'indipendenza nazionale. Ma se la musica di queste opere a volte è stata accusata di "grossolana" superficialità, essa contiene già il germe che darà vita alla futura drammaturgia verdiana. Ne "I due Foscari", ad esempio, la figura del vecchio doge Foscari, combattuto tra il dovere di uomo di potere e i sentimenti di padre, anticipa il "Simon Boccanegra" e soprattutto quelle figure che saranno tanto care all'universo verdiano.

Nel 1847 l'opera "Macbeth" segna il primo incontro di Verdi con il genio di Shakespeare. Verdi s'innamorò delle figure shakespeariane stravolte dalla passione: come Macbeth e Lady. La stesura del libretto venne affidata a Francesco Maria Piave, sempre attento agli ordini del Maestro. E quindi si coglie un altro importante aspetto dell'arte verdiana: la cura quasi maniacale del testo, sul quale Verdi interveniva continuamente fino al raggiungimento dell'effetto desiderato. Non a caso Verdi ritornerà nuovamente al "Macbeth" nel 1865, approntandovi importanti cambiamenti.

Se la produzione successiva al "Macbeth" ha esiti alquanto alterni, "I masnadieri" (1847), "Il corsaro" (1848) e "La battaglia di Legnano" (1849) forse risentono ancora di una certa fretta compositiva. Dopo il rovente patriottismo de "La battaglia di Legnano", Verdi sembra volersi concedere un momento di pausa, ormai è un compositore affermato: si può dire il più importante operista dopo la morte di Donizetti, avvenuta nel 1848. Da questo momento in poi il Maestro è la figura dominante dell'universo operistico italiano e vista la posizione ormai raggiunta, ha la possibilità di scegliere i soggetti drammatici a lui più congeniali e di comporre senza il continuo assillo delle commissioni. L'opera che generalmente viene considerata come il punto di partenza del "nuovo"

Verdi è "Luisa Miller" (1849). In essa l'orchestra si è fatta più accurata e più legata alla situazione teatrale, l'urgenza della resa drammatica diventa sempre più evidente esprimendosi attraverso un maggior allontanamento dagli schemi tradizionali delle cosiddette "forme chiuse". A questo riguardo l'aria di Luisa, "Tu, puniscimi, Signore!", è un canto immediato, sgorga dall'anima della protagonista e non abbisogna di un recitativo preparatorio. Lo stesso ultimo atto vuole sfuggire ad ogni prevedibile schema: è uno scontro, un concatenarsi delle passioni e delle emozioni dei protagonisti. Rigoletto, Azucena e Violetta sono ormai vicinissimi! Ed è proprio la splendida trilogia di "Rigoletto", "Il trovatore" e "La Traviata" a caratterizzare gli anni che vanno dal 1851 al 1853.

Giuseppe Verdi
“La Traviata”



Sintetizzare l'importanza di queste opere è impresa assai ardua. Già la scelta di un soggetto come "Rigoletto", tratto dal dramma "Le roi s'amuse" di Victor Hugo, era un fatto quanto mai ardito che rompeva con le convenzioni: ad un tenore, il duca di Mantova, è affidato un ruolo amorale, decisamente negativo. Non certo positivo è anche il personaggio di Rigoletto: un buffone, addirittura gobbo, un uomo assetato di vendetta. Ma a Verdi interessa la psiche umana, scoprire gli aspetti negativi e positivi racchiusi in ogni animo. Un desiderio che il compositore difenderà sempre strenuamente, anche se da questo momento in poi le sue lotte contro i censori saranno una costante. Grandissima è la ricerca del colore orchestrale e soprattutto della *parola scenica*, di quell'accento che deve essere una prerogativa assoluta dell'interpretazione verdiana. Un colore orchestrale notturno, misterioso è il carattere dominante de "Il trovatore", ed è in un certo qual modo il colore di Azucena, la zingara, (anche questo un ruolo tutt'altro che convenzionale) il personaggio che tiene le fila dell'intera vicenda. Azucena vive al di fuori della realtà che la circonda, in una sorta di ossessionante delirio evidenziato da Verdi con l'uso di un linguaggio autoconvenzionale, nulla che abbia a che fare con il concetto tradizionale di aria. Con "La Traviata" poi Verdi porta sulla scena una storia tristissima, una storia di disfacimento fisico e morale, di oppressione e di immeritata condanna, lo spegnersi straziante di una creatura umana. Se da principio l'opera sconvolse il pubblico veneziano, divenne in seguito, e lo è ancora oggi, una delle opere più amate di tutto il repertorio lirico. L'alone d'amore che scaturisce dalla musica di Verdi, con il quale il compositore ha circondato Violetta in ogni momento dell'opera, fino all'ultima nota, resta per sempre come aforisma musicale, insuperabile ed indimenticabile, crocevia ideale nel quale ciascuno di noi si può ritrovare.

Seguono poi "I vespri siciliani (1855), concessione occasionale al gusto del *grand-opéra* francese, capolavori come "Un ballo in maschera" (1859), "La forza del destino" (1862) e, soprattutto, "Don Carlos" (1867) opera nella quale le ragioni di stato e quelle del privato, alle quali Verdi ha sempre dato una grande importanza, assumono valenze diverse: le passioni, gli ideali che animano i personaggi rimangono delle illusioni. Tutti, da Don Carlos, allo stesso Filippo II, sono impotenti, vittime di loro stessi, di un inutile eroismo o di un amore che hanno appena sfiorato

(Elisabetta) o che non hanno neppure avuto la possibilità di vivere (Eboli). La complessa drammaturgia di "Don Carlos" prelude all'intensità espressiva di "Otello". In "Aida" (1871), una spettacolarità di circostanza (era stata commissionata a Verdi per l'apertura del teatro del Cairo, nell'ambito delle celebrazioni per l'apertura del Canale di Suez) riesce lo stesso a far emergere i drammi dei protagonisti anche qui degli sconfitti, senza nessuna differenza di casta, sia la schiava Aida, o la stessa Amneris, figlia del faraone. Nessuno riesce a realizzare i propri sogni d'amore. Con "Aida" sembra si stia per concludere una carriera eccezionale, ma, dopo un lungo silenzio, nasce "Otello" (1887). Verdi torna a Shakespeare, e vi torna con una straordinaria energia: la musica composta per "Otello" è senz'altro di grande modernità e spesso si è avanzata l'ipotesi di un accostamento di Verdi al mondo sonoro wagneriano. Ma Verdi mantiene una propria autonomia espressiva: ha un uso assai controllato dei Leitmotiv (motivo conduttore) e sebbene l'orchestra abbia un grandissimo spessore ed una notevole ricchezza timbrica, il primato va sempre al canto, nella più pura tradizione italiana. Le convenzionali suddivisioni in duetti, arie e cabalette separate da recitativi sono ormai state abbandonate. Tutto fluisce continuamente secondo una concezione drammatica fattasi serrata, concisa. Grazie anche alla mirabile caratterizzazione dei personaggi, il legame con la tragedia shakespeariana giunge al culmine in un'incredibile compenetrazione. Dopo aver sondato l'animo umano nei suoi aspetti più dolorosi, Verdi sembra volere ironizzare su se stesso, sul proprio scetticismo, e lo fa attraverso il "Falstaff" (1893). Anche se la risata è velata di malinconia, la commedia ha forse preso il sopravvento sulla tragedia.

L'opera in Francia **opéra-comique e grand-opéra**

L'Ottocento in Francia vede prevalere l'opera come genere musicale più in voga, a differenza della Germania dove il romanticismo porta alla creazione di capolavori anche nell'ambito della musica strumentale. Il genere dell'opéra-comique non conosce crisi, supera il difficile momento della Rivoluzione, continuando a fiorire e a trovare sempre nuove linee espressive. Principale esponente dell'opéra-comique della prima metà del XIX sec. è **Francois Adrien Boieldieu** (1775-1834) nativo di Rouen, dove ebbe i primi rudimenti musicali e rappresentò i primi lavori teatrali. Trasferitosi a Parigi, nonostante il campo musicale fosse dominato da Cherubini e Mehul, riuscì a cogliere un certo successo con le opere "La calife de Bagdad" (1800). Ma fu in special modo al ritorno da San Pietroburgo dove aveva ricoperto la carica di Maestro di Cappella alla Corte imperiale (1803-1811), che la carriera di Boieldieu prese il definitivo avvio. I suoi maggiori successi sono: "Jean de Paris" (1812), opera dalla quale Donizetti trasse il suo "Gianni di Parigi" nel 1839, "Le petit chaperon rouge" (1818), una delle partiture musicalmente più ricche e soprattutto "La dame blanche" (1825). L'opera fu composta su libretto di Eugène Scribe, uno degli autori più fecondi dell'Ottocento francese, che a sua volta si era ispirato a tre romanzi di Walter Scott. Il rapporto tra libretto e opera è pressoché perfetto. La musica è spontanea, fresca e testimonia la chiarezza e la cura di Boieldieu per i colori orchestrali, in particolare negli strumenti a fiato: gli oboi, i flauti ed i clarinetti. La scelta del soggetto, con la sua giusta carica di mistero, rappresenta la risposta francese al diffondersi del gusto romantico. Così, Boieldieu diventa il più importante compositore francese che si pone a contrasto dell'opera italiana, impersonata da Gioacchino Rossini. Allievo di Boieldieu, **Adolphe Adam** (1803-1856) rappresenta l'anima più leggera, più frivola dell'opéra-comique, come afferma egli stesso: "La mia sola mira è quella di scrivere musica che sia trasparente, facile da capire e divertente per il pubblico". I suoi lavori più noti sono "Le postillon de Longjumeau" (1836) e "Si j' etais roi!" (1852). Adam ha sicuramente influenzato la nascita di quella che, nel Secondo Impero, sarà l'operetta, di cui Jacques Offenbach diventerà il più celebre interprete. Accanto all'opéra-comique si assiste alla nascita del cosiddetto grand-

opéra che deriva dalla grande tradizione della tragédie-lyrique settecentesca. Il grand-opéra si contrappose all'opéra-comique. Il termine *grand* poi faceva capire che il carattere di questo spettacolo voleva essere nobile, grandioso, quasi sempre collegato a vicende tratte dalla storia. Questi aspetti sono già riscontrabili nelle opere di Spontini: nella grande scena del trionfo di Licinio de "La Vestale" ed ancor più nel "Fernando Cortez". Chi però ne pone i caratteri fondamentali, che trovano pieno compimento nei lavori di Giacomo Meyerbeer, è **Daniel- Francois Auber** (1782-1871). Auber iniziò ad affermarsi nel 1813: il suo primo lavoro, "Le séjour militaire", risale a quell'anno. È il periodo in cui Boieldieu sta raggiungendo il suo apice compositivo, e Auber, con le sue trentasei opéra-comique ne è sicuramente il più diretto successore. Il "Fra Diavolo" (1830), "Le domino noir" (1837) e "Manon Lescaut" (1856) sono sicuramente le sue opéra-comique più interessanti e segnano in modo evidente l'evoluzione del genere.

Certo è che il pubblico parigino era particolarmente affascinato dai lavori di grande impatto teatrale. Lo testimoniano i successi ottenuti da Rossini il quale, nel 1826, aveva portato in scena "Le siège de Corinthe", ed un anno dopo, il "Moïse", opere grandiose e solenni. Auber decide così di cimentarsi in un lavoro di grande impegno e, con la collaborazione di Eugène Scribe si getta in un'avventura che porterà a risultati che non è azzardato definire rivoluzionari. "La muette de Portici", del 1828, ebbe accoglienze trionfali. Il soggetto è doppiamente originale poiché il ruolo della protagonista è mimato anziché essere cantato ed inoltre perché si incentra su un fatto storico: la rivolta di Masaniello, il pescatore napoletano che, nel 1647, sollevò il popolo napoletano contro gli spagnoli. Sempre nel genere del grand-opéra, nel 1833, Auber portò sulle scene "Gustave III ou le bal masque", un soggetto di grande efficacia drammatica che, in seguito ispirò anche Severino Mercadante per "Il reggente" (1843) e Giuseppe Verdi per "Un ballo in maschera" (1859). Il successo ottenuto da "La muta di Portici" non lasciò insensibili gli altri compositori, primo tra tutti, il Rossini del "Guglielmo Tell".

Vi è poi il parigino **Jacques Fromental Elois Halévy (1799-1862)**. La sua "Juive" ("L'ebrea"), composta su un soggetto dell'onnipresente Scribe, ormai consacrato a massimo librettista del grand-opéra (la sua opera proseguirà anche con Meyerbeer), venne rappresentata all'Opéra di Parigi il 23 febbraio 1835 e fu un trionfo. La partitura di Halévy contiene già tutti gli ingredienti cari al grand-opéra: grandi scene corali, balli,

un'ambientazione storica. Un insieme di situazioni che Halévy sa anche rivestire di una musica che sfugge ad una facile enfasi, ma che è spesso frutto di una genuina espressione lirica.

Il momento di massimo splendore per il grand-opéra si ha dall'incontro di Scribe con il musicista **Giacomo Meyerbeer** (1791-1864) coincidente con uno dei momenti di massimo splendore dell'Opéra di Parigi, diretta all'ora da Louis Véron. Nativo di Berlino, italiano, o meglio "rossiniano", di formazione e parigino d'adozione, Meyerbeer riunisce in sé le maggiori tradizioni operistiche europee: quella tedesca, dalla quale ha assimilato la grande tradizione strumentale, quella italiana, con l'arte del canto e quella francese, con il suo gusto per la spettacolarità. L'esordio parigino di Meyerbeer è subito segnato da un trionfo; il suo "Robert le diable" del 1831, permeato di elementi romantici e fantastici che si collegano direttamente al gusto della letteratura gotica, entusiasma i parigini. Cinque anni dopo (Meyerbeer sottoponeva le sue opere a continue revisioni, prima di rappresentarle) vanno in scena, il 29 febbraio del 1836, "Les Huguenots", opera considerata il suo capolavoro. Il suo stile cosmopolita, la sua ricerca di effetti drammatici di grandissimo impatto, uno sviluppatissimo senso teatrale, l'amore per un'orchestra ricchissima sono i suoi tratti distintivi riuniti in "Les Huguenots" che Hector Berlioz giudicherà come "un'enciclopedia musicale" aggiungendo poi che "Meyerbeer non solo ha il talento d'avere fortuna, ma ha anche la fortuna d'avere del talento". Raccontando i terribili avvenimenti delle lotte di religione che culminarono nella notte di San Bartolomeo, quando i protestanti francesi (gli ugonotti cioè) furono trucidati dai cattolici, Meyerbeer raggiunge momenti musicalmente e teatralmente indimenticabili: un solo esempio, il quarto atto. Nella successiva produzione di Meyerbeer troviamo ancora due grand-opéra: "Le prophète" (1849) e "L'Africaine" (rappresentata postuma nel 1865), lavori che, sebbene pregevoli, mostrano una evidente discontinuità ispirativa. Sono invece notevolissime le sue due uniche opéra-comique: "L'étoile du Nord" (1854) e "Dinorah" (1859), che testimoniano come anche questo genere sia giunto ad altissimi livelli.

Il segno lasciato da Meyerbeer, soprattutto nell'uso dell'orchestra è fondamentale: lo capirono benissimo Berlioz, ma anche Verdi, Wagner e molti altri compositori.

La carriera lirica di **Hector Berlioz** (1803-1869) fu assai tormentata da molti insuccessi e non fu certo prolifica. Il primo tentativo di imporsi

come operista fu con l'opéra-comique "Benvenuto Cellini", nel 1838. Ma fu un fiasco clamoroso. La figura di Benvenuto Cellini aveva appassionato Berlioz, poiché vi aveva trovato qualche tratto autobiografico: "un geniale bandito" in lotta contro le istituzioni dell'arte ufficiale. La partitura di notevole ampiezza come nel caso di molti altri lavori, si presentava troppo moderna e con notevoli difficoltà nell'esecuzione. Altrettanto duro fu il percorso de "Les Troyens". Berlioz ne era conscio. Dal 1858 al 1863, l'Opéra di Parigi tenne il compositore sulle spine ed alla fine gli rifiutò la prima rappresentazione. Data alle scene mutilata (solo nella seconda parte) al Theatre Lyrique, nel 1863, questo grande capolavoro subì un numero continuo di ingiurie esecutive. Solo negli ultimi anni si è cominciato ad apprezzare il pieno valore della partitura. "Les Troyens" pagano un tributo minore al grand-opéra; la cornice formale che caratterizza spesso questi lavori, i balli, le scene corali, non sono gratuiti. Berlioz cioè, afferma David Cairns, "Non permette che ci si dimentichi mai della sua idea centrale: il grandioso destino di una nazione che scavalca inesorabilmente le tragedie personali di Cassandra e Didone. Il soggetto dei "Troyens" è il fato. Il fato e le sofferenze degli esseri umani che sotto la sua ombra vivono e lottano con generosa fierezza". Berlioz ritorna al genere dell'Opéra-comique con "Beatrice et Benedict" che il musicista aveva tratto, componendo lui stesso il libretto, dall'autore che amava sopra tutti, Shakespeare, e precisamente da "Molto rumore per nulla". Rappresentata al Festival di Baden-Baden nel 1862, quest'ultima opera con la sua freschezza, i suoi languori mediterranei, con "il morbido arabesco della melodia, porta in una temperie diversa, ad un sottile respiro decadente, che preannuncia il Settecento Straussiano". Con "Beatrice et Benedict" Berlioz pone definitivamente il suo distacco dall'avanzare del dramma wagneriano che stava per sconvolgere il mondo dell'armonia tradizionale.

L'opera tedesca da Schubert a Wagner

Nel precedente capitolo dedicato all'opera tedesca abbiamo parlato del primo romanticismo, dell'evoluzione del melodramma compiuta da Hoffman, Spohr e soprattutto da Weber. Non va però dimenticata la produzione teatrale di **Franz Schubert** (1797-1828), una produzione che copre quasi per intero la vita del musicista, un arco di tempo che va dal 1812 all'anno della morte, il 1828. Schubert sentiva in sé una forte vocazione per il teatro, ma questo rimase un sogno irrealizzato perché durante la sua vita, dei suoi unici lavori teatrali, uno solo, "Die Zwillingsbruder", andò in scena a Vienna nel 1820. Le opere più importanti di Schubert sono sicuramente "Alfonso und Estrella" (composta nel 1821 e rappresentata nel 1854) e "Fierrabras" (composta nel 1823 e rappresentata nel 1897, in occasione del primo centenario della nascita del musicista). In particolare "Fierrabras", ultima opera di Schubert, ha goduto di un'importante recupero ad opera di Claudio Abbado che l'ha riproposta in occasione del Festival di Vienna nel 1988. Questa ripresa ha messo in luce la ricchezza teatrale che permea quest'opera. Ad essa Schubert lavorò con grandissimo fervore caratterizzando i personaggi e le situazioni attraverso un'attenta cura dei colori orchestrali e con un uso ben consapevole della tecnica del Leitmotiv.

Primo importante erede dell'opera di Weber è **Heinrich August Marschner** (1795-1861) considerato anche il principale tramite verso l'operismo di Wagner. Non a caso, lo stesso Wagner a vent'anni diresse un'esecuzione del "Vampyr", il capolavoro di Marschner, apportando delle modifiche alla partitura ed inserendo alcune pagine scritte di suo pugno. L'argomento dell'opera, carico di orrore con la figura del protagonista, Lord Ruthven, si collega ad un altro eroe maledetto, il Don Giovanni mozartiano, e presenta forti anticipazioni di quello che sarà l'Olandese dell'opera di Wagner, in particolare anche per l'uso piuttosto cospicuo del declamato.

L'operismo romantico pre-wagneriano si muove sostanzialmente nel campo del *Singspiel*, un genere che il grande musicista di Lipsia abbandonerà completamente. Gli argomenti dei libretti si incentrano generalmente su vicende che guardano al mondo popolare, mescolato

con elementi fantastici, o su situazioni che guardano all'operismo italiano o francese. Tra i compositori di maggior spicco di questo periodo va ricordato **Konradin Kreutzer** (1780-1849). La sua opera più famosa resta "Das Nachtlager von Granada" (1834), un lavoro che mostra una certa gradevolezza dal punto di vista del lirismo e della melodia vocale (non a caso Kreutzer era particolarmente apprezzato come compositore di Lieder) mentre è piuttosto carente da un punto di vista drammatico.

Ben altro spessore hanno i lavori di **Albert Lortzing** (1801-1851). Compositore ed anche librettista delle proprie opere, Lortzing ha brillato soprattutto nel genere comico, mettendo in luce una notevole freschezza melodica. Le sue opere più famose sono: "Zar und Zimmerman" ("Zar e carpentiere", 1837), "Der Wildschutz" ("Il bracconiere", 1845) e "Undine" (1845), nella quale Lortzing riprende un tema molto caro alla letteratura romantica, quello della creatura sovrannaturale che si innamora di un umano e per il quale alla fine si sacrifica. In questa partitura Lortzing mette in luce anche un'autentica vena lirica di grande pregnanza espressiva. Va poi ricordata un'altra opera di Lortzing: "Hans Sachs" (1840), una delle fonti d'ispirazione dei wagneriani "Maestri cantori".

Otto Nicolai (1810-1849) e **Friedrich von Flotow** (1812-1883), a differenza di Lortzing, sono due compositori che ancora oggi godono di una certa popolarità. Del primo si ricorda l'opera "Die lustigen Weiber von Windsor" ("Le allegre comari di Windsor", Berlino 1849), sul tema delle avventure amorose di Sir John Falstaff narrate da Shakespeare e più volte messe in musica, fin dal XVIII sec.. Del secondo "Martha" (1847) e in particolare la sua aria "Ach so traut!", nota in Italia come "M'appari tutta amor", cavallo di battaglia dei tenori; è l'opera che lo ha portato alla celebrità, anche se la sua musica indulge ad un certo sentimentalismo di maniera. Più originale è invece il teatro musicale di **Peter Cornelius** (1842-1874), noto soprattutto per l'opera comica "Der Barbier von Bagdad" (1858). Di questo autore va anche riscoperta un'altra opera, "Der Cid" (1865). In essa sono evidenti le influenze di Berlioz e di Wagner, in particolare il Wagner del "Lohengrin", ma anche un'originale scrittura drammatica che si esprime nella caratterizzazione dei personaggi, in special modo di quello di Chimene, perfettamente delineato in tutta la sua evoluzione interiore.

Richard Wagner (1813-1883)

Come per l'opera italiana ottocentesca il nome di Giuseppe Verdi ha rappresentato la summa, la chiave di volta, così **Richard Wagner** è il culmine e la sintesi del romanticismo tedesco. La rivoluzione teorica portata da Wagner nel dramma musicale nel nome dell'unità dell'arte, ha condotto alla dissoluzione della tonalità. Lo sforzo di rompere le riforme tradizionali dell'opera per raggiungere l'omogeneità tra parola, suono e dramma e la ricerca della cosiddetta "melodia infinita" vanno oltre l'abolizione di quelle che erano il recitativo, l'aria, il duetto, i concertati ecc. ma procedono, attraverso un tessuto armonico estremamente complesso, in continue modulazioni, nelle quali la voce ne fa parte inscindibile in un inesausto procedere di emozioni musicali.

Richard Wagner



Da un punto di vista scenico, l'opera di Wagner è essenzialmente statica; il dramma, più che da un succedersi di situazioni teatrali, è dato dall'evoluzione dialettica delle idee. Il recitativo, il principale mezzo di racconto dell'opera tradizionale, si suddivide tra canto ed orchestra.

L'itinerario musicale di Wagner parte da quelli che possono essere definiti i primi esercizi di stile, ovvero "Die Feen (1883, prima rappresentazione 1888), che guarda al mondo dell'opera romantica di stile fantastico. "Das liebesverbot" ("Il divieto d'amare, 1836) e "Rienzi" (1842), nelle quali Wagner assimila l'operismo italiano.

Richard Wagner
“Tristano e Isotta”



Con "l'Olandese volante" (1843) si apre la strada al Wagner autore drammatico: partendo dall'"Olandese", attraverso "Tannhauser" (1845) giunge al "Lohengrin" (1850), stadio fondamentale nella crescita verso la piena maestria. Già mentre lavorava all'orchestrazione del "Lohengrin", Wagner si era avviato alla composizione de "L'oro del Reno", prologo di quella tetralogia che impegnerà Wagner fino al 1876, quando tutto il "Ring", "Oro del Reno", "Die Walkure" ("La Walkiria"), "Siegfried" (Sigfrido) e "Gotterdammerung" ("Il crepuscolo degli dei"), verrà rappresentato nella sua interezza. Il cammino verso il completamento del "Ring" fu lungo e difficile e più d'una volta il compositore fu sul punto di desistere da questa folle impresa. Ed è in uno di questi momenti che Wagner intraprese la composizione di "Tristan und Isolde" rappresentata per la prima volta il 10 giugno 1865 a Monaco di Baviera. Questa è una data fondamentale nella storia del teatro in musica: è con questa partitura infatti che Wagner rivoluzionava i modi del linguaggio, aprendo nuovissimi orizzonti.

"Die Meistersinger von Nurnberg" (1868), nella quale Wagner affronta la perenne lotta fra la tradizione e l'anelito alla libertà di creare, è una parentesi lieta nella drammaturgia del compositore, ben lontana da "Parsifal" (1882), dramma sacro, dramma della redenzione, permeato di simbolismi, con il quale Wagner conclude il suo viaggio compositivo. Non è azzardato dire che il teatro di Wagner sia continuamente oggetto delle più accese passioni, ma anche di odio altrettanto vivo. Ad ogni modo, Wagner ha egualmente influito su seguaci ed avversari. A dispetto di certe apparenze, la più feconda discendenza wagneriana va forse cercata nella sfera della musica atonale. Lo stesso "Wozzeck", di Berg, capolavoro dell'opera tedesca contemporanea, non avrebbe forse mai visto la luce senza "Tristan und Isolde".

Le scuole nazionali

La Russia era rimasta per tutto il Settecento e anche per una buona parte dell'Ottocento prima sotto l'influsso dell'opera italiana e poi di quella francese. L'esaurirsi di queste mode musicali spinge i musicisti alla riscoperta del proprio patrimonio culturale e a una rinascita della cultura russa. Fu un movimento molto vasto, non solo musicale, ma anche politico e morale che iniziò a farsi sentire in modo veramente tangibile attorno al 1850. Nel campo dell'opera, il compito di aprire la strada ad un teatro veramente russo e abbandonare così definitivamente l'opera italiana, è affidato a **Michail Glinka** (1804-1857) e **Aleksandr Dargomiskij** (1813-1869). Momento focale della nascita dell'opera russa è la prima rappresentazione, avvenuta nel 1836, a San Pietroburgo, dell'opera "Una vita per lo zar", nota anche come "Ivan Susanin" di Glinka. Certo non si può dire che la musica di quest'opera sia particolarmente "russa", anzi l'influenza occidentale è ancora ben presente, ma sono bastati pochi numeri e in particolare il tema del coro che chiude l'epilogo, per creare la novità. Caratteri russi ben più evidenti, li ritroviamo in "Russlan e Ludmilla" (1842) opera che si pone come il testo fondamentale per tutto il futuro melodramma russo.

Aleksandr Dargomiskij fu reso celebre dall'opera "Il convitato di pietra" (1872). Tratta da Puskin, quest'opera espone ancora una volta il mito di Don Giovanni. Il musicista segue molto fedelmente il testo di Puskin e sviluppa tutta la partitura in un abile mescolarsi di recitativo-arioso che segue fedelmente l'evoluzione psicologica dei personaggi. A ciò contribuisce un'orchestra che, con una finezza quasi cameristica, si unisce alla parte vocale, completandola.

Particolarmente originale, nel panorama musicale russo del tempo, è la figura del compositore **Anton Rubinstein** (1829-1894). Celebre pianista e fondatore del Conservatorio di San Pietroburgo, Rubinstein ha legato il suo nome di compositore d'opera a quello che è ritenuto il suo capolavoro, "Il demone" (1875). Questa partitura non si può certo considerare come opera dal carattere nazionale, anche perché Rubinstein era un convinto "occidentalista", per quel suo carattere cupamente drammatico che non nasconde una certa similitudine con "L'olandese" wagneriano. "Il demone" fu una delle prime opere russe a godere di una certa popolarità anche nel resto d'Europa.

Non fu un nazionalista convinto anche **Piotr Ilic Tchaikovskij** (1840-1893).

Piotr Ilic Tchaikovskij **“Eugenio Onieghin”**



Tchaykovskij non nasconde mai il suo grande amore per l'opera italiana e i suoi primi lavori teatrali, "L'Opricnik" (1874) e "Vakula il fabbro" (1876) e poi nella nuova versione con il titolo "Gli stivaletti" (1887) mostrano un compositore non particolarmente convinto nell'affrontare soggetti e stilemi russi. Tchaykovskij, infatti, li scelse quasi esclusivamente per seguire una certa tendenza allora in voga che gli avrebbe accattivato il favore del pubblico. Ed è certo che l'opera più celebre di Tchaykovskij, "Eugenio Onieghin" (1879), non è affatto un'opera nazionale. Il musicista fu attratto dal grande romanticismo, ma anche dall'ingenuità e dalla semplicità che emanava il romanzo di Puskin e a questi aspetti egli cercò di aderire con una musica perfettamente in tono. Non si preoccupò del taglio scenico, della divisione in atti (non a caso la partitura porta la dicitura di "scene liriche") più o meno studiati e

degli effetti scenici. In Onieghin domina un lirismo struggente, basta ascoltare le arie di Lenskij o la grande scena della lettera di Tatiana nella quale Tchaikovskij si è probabilmente ricordato dell'altrettanto famosa scena della lettera del "Werther" di Massenet. Caratteri più marcatamente drammatici li ritroviamo nella successiva produzione di Tchaikovskij, ne "La pulzella d'Orléans" (1881), "Mazeppa" (1884) e soprattutto ne "La dama di picche" (1890), opera nella quale il musicista raggiunge uno stile declamatorio di grande potenzialità teatrale. La strada intrapresa da Glinka e Dargomiskij non è però andata perduta; si manifesta anzi con caratteri evidenti dopo il 1860 ad opera di un gruppo di cinque musicisti: Balakirev, Cui, Musorgskij, Borodin e Rimskij- Korsakov. Dominatore comune di questi compositori è l'aspetto dilettantistico con il quale si accostarono alla musica, un aspetto che forse li ha spinti in maniera più evidente verso la tradizione musicale russa, alla quale hanno attinto sostenuti dal proprio istinto personale, e che ha portato così alla creazione di veri capolavori. Uno di questi è sicuramente il "Boris Godunov" di **Modest Petrovic Musorgskij** (1839-1881). Opera dalla storia alquanto travagliata, alla quale il musicista lavorò a più riprese e che lasciò incompiuta nell'orchestrazione. Su di essa vi ha poi messo le mani Rimskij-Korsakov che nel suo lavoro di completamento ha snaturato per molti aspetti l'originale. Quello che più colpisce nel "Boris" è la potenza drammatica del coro che ha un ruolo fondamentale, per non dire principale. Certamente "Boris" è l'espressione del dramma del popolo russo, della sua oppressione e della sua lotta per la sopravvivenza. Non meno importante è "Khovanscina" dello stesso Musorgskij, anch'essa destinata a rimanere incompleta ed anch'essa completata da Rimskij-Korsakov. Come nel "Boris", anche in "Khovanscina" domina il dramma del popolo, vittima del gioco dei potenti. La musica è sempre spinta ad un realismo drammatico in una continua ricerca di colori e di immagini profonde e chiare, mai casuali, dal momento che il musicista non perde mai di vista l'incidere ineluttabile degli eventi, dei quali ogni personaggio è vincitore ma anche vittima. Se Musorgskij rappresenta il lato più cupo e drammatico della storia russa, **Alexandr Borodin** (1833-1887), con il suo "Principe Igor" (1890), rappresenta la storia più luminosa ed eroica. Così come i personaggi delle opere di Musorgskij erano complessi, quelli di Borodin si mostrano decisamente più immediati nei loro sentimenti, mentre la musica è brillante ed estroversa. Ad una Russia fantastica, favolistica

guarda invece la produzione lirica di **Nikolaj Rimskij-Korsakov** (1844-1908). Da "La notte di maggio" (1880), fino a "Sadko" (1898), considerato il suo capolavoro, a "La fiaba dello zar Saltan" (1900) e al "Gallo d'oro" (1909), Rimskij scorre il mondo della Russia, sospeso tra storia e leggenda. Un universo che la musica di Rimskij sa evocare in modo veramente unico e straordinario.

Le altre scuole nazionali

Non solo in Russia si assiste allo sviluppo in modo concreto e duraturo di una propria generazione di compositori, ma anche nei paesi confinanti si gettano le basi per la nascita futura di una propria scuola nazionale. In Polonia, il più importante operista del XIX sec., è sicuramente **Stanislaw Moniuszko** (1819-1872). Le sue opere più famose sono "Halka" (1847) e "Straszny Dwor" ("Il castello stregato", 1865). Sono lavori non privi d'interesse, sebbene certamente non originalissimi nel linguaggio, ancora dominato da un gusto legato all'opera occidentale.

Ha invece un rilievo maggiore la scuola musicale della Cecoslovacchia di cui **Bedrich Smetana** (1824-1884) rappresenta il grande capostipite. Smetana si cimenta nei vari generi operistici, da quello di carattere epico, "I brandeburghesi in Boemia" (1866), a "Dalibor" (1868) e "Libuse" (1872, rappresentata nel 1881), opere dagli esiti alterni e che subirono spesso gli attacchi di una certa critica che accusava Smetana di essere troppo wagneriano. È però nell'opera comica che Smetana ha raggiunto i vertici musicali più convincenti, a partire dal suo capolavoro "La sposa venduta" (1866), che si richiama in modo esplicito al retaggio del folclore musicale nazionale, fino a "Il bacio" (1876) e "Il segreto" (1878), opere nelle quali nonostante i libretti alquanto limitati, il magistero tecnico ed espressivo di Smetana ha raggiunto un notevole livello.

Con Smetana e soprattutto con **Antonin Dvorak** (1841-1904), entrambi boemi, la musica ceca conquista negli ultimi anni del XIX sec. un posto non meno rilevante di quello occupato dalla scuola russa. Potremmo anzi considerarlo più importante nella misura in cui questa musica, caratterizzata da un lirismo impetuoso e da un generoso slancio melodico, risulta facilmente accessibile ad un pubblico universale.

Dvorak, sensibile al tardo romanticismo tedesco, e in modo particolare a Brahms, è noto soprattutto per le sue composizioni cameristiche e sinfoniche. Nel campo del melodramma, la componente sinfonica di Dvorak appare alquanto evidente. La sua opera più nota è "Rusalka" (1901) ancora oggi la più diffusa del repertorio lirico ceco assieme a "La sposa venduta". In essa Dvorak infuse, attraverso la vicenda dell'ondina, quegli accenti di esaltazione della natura e della bellezza che erano dominanti nella sua anima.

Altri autori degni d'interesse sono **Zdenek Fibich** (1850-1900) e **Josef Bohuslav Foerster** (1859-1951). Fibich fu un grande sostenitore dell'operismo smetaniano, ma anche della riforma drammaturgica wagneriana che non gli fu certo di grande aiuto nella carriera. Fu solo con l'opera "Sarka" (1897), sviluppata attorno ai miti della storia ceca, che Fibich si conquistò i favori del pubblico, mettendo in luce uno stile appassionatamente romantico, ricco di inventiva e sensibilità che culmina nel grande duetto d'amore del II atto dell'opera, uno dei momenti più alti della storia dell'opera ceca. Di Josef Bohuslav Foerster si ricorda l'opera "Eva" (1899), il suo unico lavoro ancora oggi in repertorio nei teatri cechi. "Eva", pur conservando un certo legame con le forme tradizionali (arie, duetti, ecc.), mostra un linguaggio moderno, con un cospicuo uso di Leitmotiv che spesso evoca colori locali.

In Ungheria il più celebre operista del XIX sec. fu **Ferenc Erkel** (1810-1893); le sue opere "Hunyadi Laszlo" (1884) e "Bank Ban" (1861) sono state fondamentali per lo sviluppo dell'opera nazionale ungherese. Certo sono lavori che portano un'impronta che guarda all'operismo francese di Auber e Meyerbeer e che fa uso delle forme più tradizionali, cioè arie, cavatine, cabalette ecc., ma Erkel riesce a conferire un tono, una coesione ed un colore, prettamente ungheresi.

L'opera italiana tra Ottocento e Novecento

L'operismo italiano nel periodo dopo Verdi e prima dell'avvento di Giacomo Puccini risente di una certa crisi: si fa evidente il contrasto tra il linguaggio tradizionale dello stile italiano sempre fortemente legato alle ragioni del canto e quello moderno, wagneriano. In questo clima acceso, si assiste all'avvicinarsi di compositori che in maniera più o meno marcata risentono dell'influenza wagneriana. Combattuto tra la fede alla tradizione dell'opera italiana e le nuove tendenze musicali fu **Arrigo Boito** (1842-1918). Lo testimonia il suo "Mefistofele" (1868 e revisionato nel 1875), la sua unica partitura che ancora oggi si rappresenta con una certa frequenza. È un'opera dallo stile decisamente eclettico, ma allo stesso tempo originale e fuori da ogni cliché. Il carattere ipercritico di Boito, il suo modo eccessivamente intellettuale di affrontare la composizione, gli hanno tolto via via spontaneità. Ne è prova evidente "Nerone", opera rimasta incompiuta e rappresentata in una versione completata, nel 1924.

Ben altro carattere hanno le opere di **Amilcare Ponchielli** (1834-1866). La sua "Gioconda" (1876), cupo dramma di passioni ed intrighi, si dipana in un succedersi di arie, duetti, balletti e concertati di gusto decisamente tradizionale e con una vena melodica di facile impatto.

Un carattere innovatore traspare invece in modo evidente nella musica di **Alfredo Catalani** (1854-1893): le sue opere più celebri sono, "Lorelay" (1890) e soprattutto "Wally" (1892). Testimoniano uno stile italiano raffinato, mai incline a facili effetti, in perfetto equilibrio tra voce ed orchestra, un'orchestra che, per la sua originale vena lirica, piena di malinconia e tenerezza, influenzerà l'opera pucciniana.

Una nuova espressione sembra voler entrare nel mondo teatrale italiano: il verismo. Con "Cavalleria rusticana" (1890) di **Pietro Mascagni** (1863-1945) e "Pagliacci" (1892) di **Ruggero Leoncavallo** (1857 – 1919), l'opera italiana voleva prendere definitivamente le distanze dal mondo wagneriano. Queste due opere sono due atti unici, carichi di passioni violente che la musica doveva sottolineare e non smussare contro l'imponente staticità dei drammi wagneriani. Il canto è sempre dominante e sgorga dall'impeto dei sentimenti che non hanno sviluppo né gradazione, ma nascono già potenziati al massimo e si liberano a piena

voce, in un'azione inesorabilmente tragica. Così in "Cavalleria rusticana", mentre si compie il solenne incedere della festività pasquale, si celebra il rito ancora più ancestrale dell'amore e dell'onore. Accadde lo stesso in "Pagliacci" dove il gioco si fa apparentemente più sottile: il dramma nella vita, la vita nel dramma, quel teatro nel teatro che sembra risolversi solamente nel delitto finale, con quella frase "La commedia è finita" che chiude repentinamente l'opera. È comunque un fatto che l'impeto che ha contrassegnato la nascita dell'opera verista non si è sviluppato come un fenomeno durevole e le stesse cariche di Mascagni e Leoncavallo sono proseguite in un alternarsi di opere dagli esiti diversi senza trovare uno spazio stabile nel normale repertorio teatrale. Seguace del verismo fu **Umberto Giordano** (1867-1948). La tensione sonora e soprattutto vocale che caratterizza quelle che sono le sue partiture più famose, "Andrea Chénier" (1896) e "Fedora" (1898), appare alquanto alterna nei lavori successivi, afflitti da forti disomogeneità espressive e di ispirazione, malgrado la capacità di Giordano di mantenere un notevole senso del teatro. Decisamente più sfumato, più incline alle mezzetinte di scuola francese che non alle temperie del verismo è l'operismo di **Francesco Cilea** (1866-1950). Le sue opere più celebri, "L'Arlesiana" (1897) e "Adriana Lecouvreur" (1902) considerata il suo capolavoro oltre a mettere in luce una particolare cura nel ritrarre le eroine femminili (Adriana è sicuramente uno dei personaggi che, come Norma e Tosca, è tra i più ambiti da ogni soprano), mostra un lirismo e una vena melodica semplici, ma assai efficaci da un punto di vista teatrale.

Assai controverse sono le produzioni operistiche di **Antonio Smareglia** (1854-1929) e **Alberto Franchetti** (1860-1942). Entrambi si trovano in una posizione intermedia tra le influenze veriste e la predisposizione ad una certa magniloquenza post-wagneriana. Di Smareglia si ricorda principalmente l'opera "Nozze istriane" (1895), composta sull'onda dei recenti successi di "Cavalleria rusticana" e "Pagliacci", che mostra una certa immediatezza ed un buon equilibrio teatrale. Così non avverrà per le successive opere di Smareglia: efficaci da un punto di vista dell'orchestrazione, ma non altrettanto dal punto di vista della vocalità e della vena melodica di non grande efficacia espressiva. Lo stesso discorso può valere per Franchetti, autore di "Cristoforo Colombo" (1892) e "Germania" (1902). Le sue opere hanno goduto di una certa popolarità, sebbene mostrino una certa tendenza all'enfasi e alla magniloquenza, con esiti alquanto discontinui.

Giacomo Puccini (1858-1924)

È la principale figura dell'opera italiana negli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento. Autore tra i più eseguiti ed amati in tutto il mondo, già in vita ha goduto le gioie della fama e del trionfo. Il successo gli giunse nel 1893, quando portò sulle scene del Teatro Regio di Torino, "Manon Lescaut", mettendosi subito in competizione con un'altra "Manon" quella di Massenet che godeva di grande popolarità.

Giacomo Puccini (Ritratto)



Puccini mise subito in luce la sua personalità, creando un personaggio suo: "Massenet", diceva, "sentiva il romanzo da francese, con la cipria e i minuetti, io lo sento da italiano, con passione disperata". Le tre opere successive: "Bohème" (1896), "Tosca" (1900) e "Madama Butterfly" (1904) sono ancora oggi tre capisaldi del repertorio lirico di ogni tempo. In esse il grande talento di Puccini appare già al pieno delle sue possibilità: un affascinante lirismo unito ad un altrettanto forte intuito drammatico dovuto anche alla minuziosa cura che Puccini riponeva nella scelta del soggetto e nello sviluppo del libretto. Lo dimostrano le sue opere, sempre diversissime tra loro per situazioni ed ambientazioni. Le opere appena citate ne sono un chiaro esempio. In "La fanciulla del West" (1910) Puccini affronta, con accenti di grande modernità un tema commisto di avventura e realismo. Ne "La rondine" del 1917, opera a lungo bistrattata ma giustamente rivalutata, il compositore dispiega, invece, un discorso musicale fluido, con notazioni sottili e con insinuazioni incisive e tocchi raffinati. Predomina lungo tutta l'opera il valzer che, però, nelle mani di Puccini prende il suo significato di spensierata allegrezza e conquista toni sensuali e malinconici. Nel "Trittico" (1918) composto da "Il tabarro", "Suor Angelica" e "Gianni Schicchi", i contrasti si fanno più che mai evidenti. Nel "Tabarro" e "Suor Angelica" vi sono due visioni del dramma, l'una cupa, carica di tensione repressa e l'altra in cui i contrasti sembrano apparentemente affievolirsi nei gesti quotidiani. Così, al grande dramma interiore vissuto da Suor Angelica, si contrappone la semplice quotidianità della vita di convento. Sia in "Tabarro" che in "Suor Angelica" emerge un dominatore comune, la solitudine e l'incomprensione. A contrasto con i due drammi vi è "Gianni Schicchi", una concessione di Puccini alla commedia brillante, nella quale emerge la mordacità toscana del compositore. Nella sua ultima opera, "Turandot" (1926), rimasta incompiuta e completata da Franco Alfano, Puccini ritorna ad un tema esotico, fiabesco ma commisto di tragico, nel quale i personaggi vivono le proprie passioni: l'amore infelice di Liú per l'eroico Calaf che ama la gelida principessa Turandot. In modo del tutto arbitrario si tende talvolta a classificare genericamente Puccini tra i veristi. In "Bohème", "Tosca" e "Butterfly" sono evidenti anche altri aspetti dello stile pucciniano: la ricchezza del linguaggio e delle gamme espressive del canto, quel gusto per le piccole cose, e, di conseguenza, per le sfumature dei sentimenti che si evidenziano nei suoi ritratti femminili, psicologicamente accurati. Raramente in Puccini le

passioni sono declamate, egli, al contrario, circonda le sue figure di un clima musicale diverso per ciascun soggetto trattato. Uomo di cultura, Puccini è attento ai moderni movimenti musicali e ciò appare chiaro nella strumentazione. La sua orchestra non è mai piatta e ben di rado cede a facili effetti, tutt'altro, è sempre raffinatissima e trasparente, ricca di sottigliezze timbriche ed armoniche, anche se il suo non è un linguaggio palesemente ardito come quello di altri autori europei della sua epoca. Un magistero che Puccini mantenne sempre.

Giacomo Puccini "Turandot"

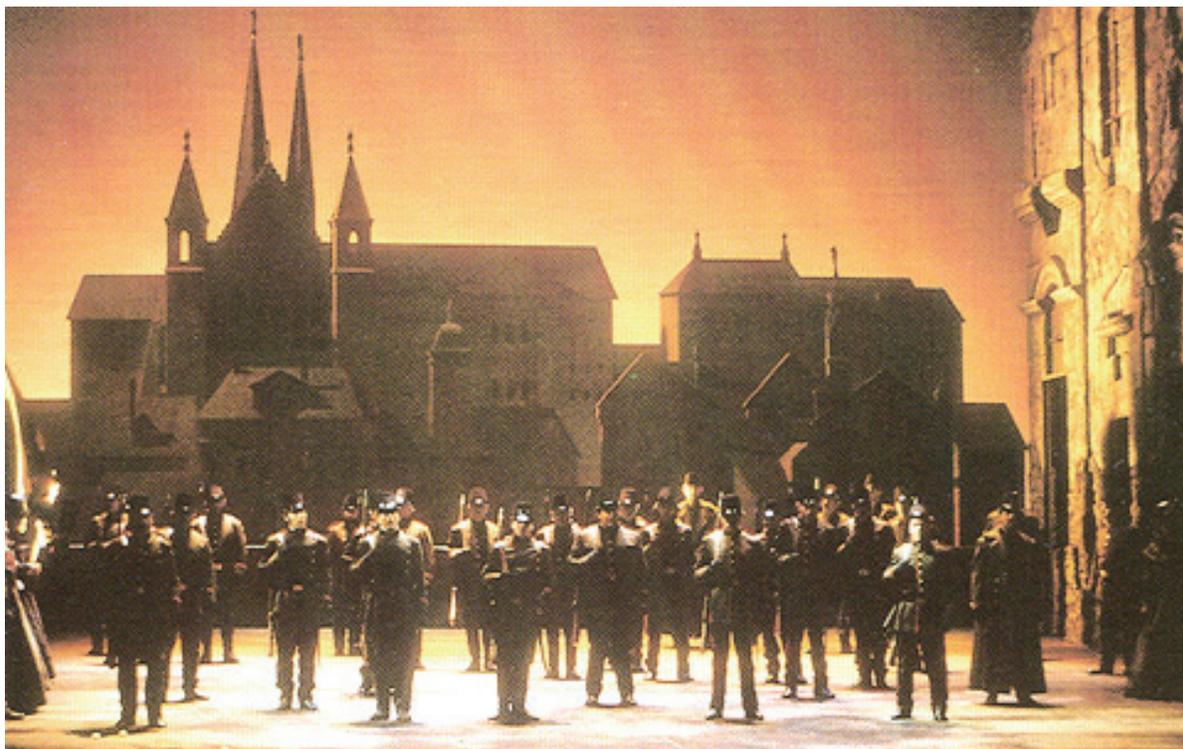


L'opera in Francia dopo il 1850

Accanto al *grand-opéra*, nella Francia della seconda metà dell'Ottocento si assiste allo sviluppo di un altro genere di teatro, o meglio di un'altra sfumatura che si situa tra l'*opéra-comique* e il *grand-opéra*: l'*opéra-lyrique*, un genere che propone il ridimensionamento degli aspetti più appariscenti del *grand-opéra*. Maestri di questa nuova svolta dell'opera francese furono **Ambroise Tomas** (1811-1896) e **Charles Gounod** (1818-1893). Tomas ha legato il suo nome a due opere: "Mignon" (1866) e "Hamlet" (1868). Sono lavori impregnati del più schietto lirismo, con pagine raffinatissime che consentono ad ogni interprete di brillare in modo esemplare e che sono diventate momenti fondamentali del repertorio di mezzosoprano (Mignon), del tenore

cosiddetto di grazia (Wilhelm della "Mignon"), del soprano di "coloratura" (Philine della "Mignon" e Ofelia dell'"Hamlet") e del baritono (Hamlet). Con Thomas "nacque così" come ha opportunamente osservato Claudio Casini, "una melodia francese, in cui la timbrica e l'armonia diventarono elementi fondamentali.

Charles Gounod "Faust"



Opere che contavano per le loro pagine celebri, per la cura dei particolari strumentali, secondo un magistero tecnico che, da sempre, costituiva un vanto della scuola francese. Pagine celebri che non appartenevano, per lo più, allo svolgimento drammatico dell'azione, ma ne commentavano preferibilmente gli episodi collaterali, le sospensioni liriche.....". Altra caratteristica dei lavori di Tomas è il saper conciliare nel canto momenti di raffinato intimismo lirico ed altri decisamente più esuberanti, che rispondevano al gusto tutto francese per il fasto. Tipico è l'uso dei ritmi ballabili, valzer o polacche, applicate al canto. Un esempio: il delicato canto di Mignon, "Con-nais-tu le pays?" E, per contrasto, la brillante "polacca" di Philine, "Je suis Titania". Queste stesse caratteristiche calzano perfettamente anche a Charles

Gounod. Il suo "Faust" (1859) è testimonianza di un musicista ricco di un'autentica invenzione musicale e di pagine non prive di certe modernità, come ad esempio la famosa "serrata" di Mefistofele. L'eleganza della scrittura, la scorrevolezza melodica e l'immediatezza della sua vocalità, a volte accusata di essere stucchevole ed alquanto caramellosa, sono caratteristiche di tutta la produzione di Gounod, dalla quale emergono ancora le opere "Mireille" (1864) e "Romeo et Juliette" (1867).

Va poi messo in rilievo un nuovo aspetto che si evidenzia già nelle opere di Tomas e Gounod, la scomparsa dei recitativi parlati. Lo stesso "Faust" venne rappresentato per la prima volta con i dialoghi subito sostituiti da recitativi cantati.

Jacques Offenbach
“Les Contes d’Hoffmann”



È questo un nuovo aspetto dell'opera francese. L'*opéra-comique* non presenta quindi più quelle che fino ad ora erano state le sue caratteristiche peculiari, cioè l'alternarsi del canto a parti recitate. Ormai il termine stesso di *opéra-comique* non ha più nulla a che fare con il carattere brillante dell'opera, come aveva in origine. Ora le opere al soggetto "leggero" convogliano in un nuovo genere, quello dell'*opéra-bouffe*, ovvero di quella che generalmente viene considerata *opérette*. Maestro in questo campo fu **Jacques Offenbach** (1819-1880). Di origine tedesca, molto spiritoso ed ironico e, allo stesso tempo, dotato di ottime capacità musicali, nonché di una altrettanto cospicua forza inventiva, Offenbach ha saputo dare a questa musica "minore" un carattere di indubbia validità, e di originalità e, non è azzardato aggiungere, di nobiltà. I suoi titoli più celebri sono "Orphée aux enfers" (1858), "La belle Helene" (1864), "La Grande-duchesse de Gerolstein" (1867) e quella che è la sua unica concessione al genere serio, "Les contes d'Hoffmann" (rappresentata postuma nel 1881).

La strada aperta dall'operismo di Thomas e Gounod genera nell'opera francese una nuova ondata di vitalità che porta alla creazione di lavori di grande qualità, se non addirittura alla nascita di autentici capolavori. Gli ultimi decenni dell'Ottocento vedono un grande fiorire di opere dal sapore "esotico", ambientate cioè in paesi lontani, generalmente orientali, dai quali i compositori cercano di ricercare le atmosfere. Appartengono a questo genere, "Les pêcheurs de perles" ("I pescatori di perle" 1863). "Djamileh" (1872) ed anche "Carmen" (1875) di **Georges Bizet** (1838-1875). Sembra strano, ma anche la Spagna di "Carmen", con il suo colore spagnolo rientra nel gusto esotico allora in voga in Francia. "Carmen" rappresenta il punto d'arrivo della carriera musicale di Bizet, ma non solo. Stroncata dalla critica ed accolta non certo con entusiasmo dal pubblico, "Carmen" ha potuto ben presto cogliere il meritato successo che continua ancora oggi ad accompagnarla. Nietzsche ha fatto di "Carmen", con una punta di malignità, "il simbolo ed il modello dell'opera mediterranea, a contrasto con la fumosità nordica delle macchinose costruzioni wagneriane". Sta di fatto, comunque, che l'apparizione di "Carmen" segna una punta più avanzata del rinnovamento dell'opera francese. L'esotismo di "Carmen" che l'orchestra dipinge in modo mirabile, non diventa un bozzettismo fine a se stesso e nulla toglie al dramma che si consuma sulla scena. Fu proprio il forte carattere drammatico a sconvolgere il pubblico dell'epoca, più abituato

alle mezzetinte che ai colori sanguigni proposti da Bizet. Segni più o meno evidenti di questa ricerca drammatica sono presenti nelle opere "Sanson et Dalila" (1877) di **Camille Saint-Saens** (1835-1921), "Lakme" (1883) di **Leo Delibes** (1836-1891), "Le roi d'Ys" (1888) di **Edouard Lalo** (1823-1892). Bisogna però aggiungere che non si può certo parlare di grandi stravolgimenti perché, un po' come nell'opera italiana, i musicisti francesi difficilmente sfuggivano alle regole del canto, o ancora più al gusto di un pubblico assai tradizionalista.

Georges Bizet
“Carmen”



I compositori che hanno tentato di sfuggire a queste regole non hanno certo avuto vita facile ed ancora oggi non sono certo tra i più rappresentati. Ad esempio opere come il "Sigurd" (1884) di **Ernest Reyner** (1823-1909), "Gwendoline" (1886) di **Emanuel Chabrier** (1841-1894) e "Le roi Arthus" (1903) di **Ernest Chausson** (1855-1899) sono partiture che non si nascondono dietro facili melodismi atti ad accontentare il palato dolce dei parigini, ma anzi mostrano apertamente una chiara adesione al gusto ed alle forme delle opere post-wagneriane. Lo si capisce anche dalla scelta dei soggetti che guardano non a mondi esotici, ma a miti o leggende nordiche.

Possiamo però considerare queste opere alla stregua di sperimentazioni poiché non intaccano in alcun modo il normale incedere dell'operismo francese e, soprattutto, non offuscarono la popolarità di quello che è il più celebre compositore d'opera della fine del secolo **Jules Massenet** (1842-1912). Autore assai prolifico, Massenet si è cimentato nei generi più disparati, mettendo in luce uno stile personale molto eclettico. Si va dal genere esotico, con varie concessioni al *grand-opéra* di "Le roi de Lahore" (1887), "Herodiade" (1881), "Le Cid" (1885), "Thais" (1894), a quello che guarda ad un certo realismo di stampo italiano presente ne "La Navarraise" (1894), "Sapho" (1897) e "Therese" (1907), fino ad opere di più chiara matrice francese, cioè *lyrique*, dai toni più apertamente romantici: "Manon" (1884) e "Werther" (1892). Dotato di un linguaggio melodico facile, al limite del banale, scorrevolissimo, assai personale, Massenet non prese mai le distanze dal gusto del pubblico anzi lo assecondò attraverso la sua tipica sensualità, e quel sottile velo di malinconia che caratterizzano le sue opere. Ma non c'è solo apparenza, in Massenet il gioco teatrale è sempre attento, come attenta è la sua cura sulla psicologia dei personaggi, specie quelli femminili. Altrettanto ricca è la sua gamma di colori orchestrali, una varietà infinita di mezzetinte, di sfumature. Certamente il compositore predilige i colori sfumati, raramente crea accesi contrasti. È forse per questo caratteristico languore, che è un po' la sua firma, che Massenet ancora oggi gode dell'amore incondizionato del pubblico. Allievo di Massenet è **Gustave Charpentier** (1860-1956). Il nome di questo compositore è legato a quella che è stata ed ancora oggi la sua unica opera di successo " Louise" (1900), una partitura particolare, che a differenza di Massenet, guarda ad un marcato realismo, ad un teatro cioè che vuole il più possibile rappresentare la quotidianità, gli spaccati di vita sociale anche ordinari.

Per queste caratteristiche Charpentier è il musicista che più di altri si avvicina a quelli che erano i maggiori esponenti del realismo nella letteratura francese: Guy de Maupassant (1850-1893) e Emile Zola (1840-1902).

Due anni dopo la "Louise", di Charpentier, con la prima rappresentazione di "Pelleas et Melisande" di Debussy comincia una nuova epoca musicale.

L'opera tedesca post-wagneriana

L'influenza esercitata da Wagner ha avuto un peso determinante sul mondo musicale tedesco. Può sorprendere che i più diretti seguaci del grande compositore, Bruckner e Mahler, siano stati essenzialmente dei sinfonisti, come se nel campo dell'opera i musicisti fossero rimasti impietriti da un fenomeno così schiacciante. Rimangono forti i legami con l'operismo di stampo romantico o con influenze del *grand-opéra* francese, come testimonia il grande successo de "Die Konigin von Saba" ("La regina di Saba", 1875) di **Karl Goldmark** (1874-1948).

Influenze più marcate dello stile wagneriano appaiono nell'ultimo ventennio del secolo, quando, contemporaneamente, crescono fenomeni di reazione al filone wagneriano. I musicisti più interessanti di questo periodo sono **Hugo Wolf** (1860-1903) con "Der Corregidor" (1896), lavoro nel quale il musicista ha tentato, in modo piuttosto discontinuo, di dare all'opera comica la ricchezza timbrica di un dramma wagneriano. Grande successo ebbe anche "Der Evangelimann" (1895) di **Wilhelm Kienzi** (1857-1941), opera nella quale un linguaggio di chiara impostazione wagneriana si mescola ad elementi musicali di stampo folcloristico. Il risultato di questa commistione di stile non è privo di fascino: certe reminiscenze del romanticismo più classico si collocano in una vicenda sentimentale di povera gente e non più di eroi, dei o semidei della mitologia tedesca.

Questo aperto distacco da un cupo mondo mitologico appare ancora più evidente nell'opera "Hansel und Gretel" (1893) di **Engelbert Humperdinck** (1854-1921), ancora oggi una delle opere più eseguite di questo periodo e sicuramente la più famosa di questo compositore. La celeberrima fiaba dei fratelli Grimm trova in Humperdinck una musica che a volte può apparire eccessivamente sontuosa per la storia ingenua di

due bambini ma i richiami a melodie infantili e a quel sentimento della natura, che circola come una brezza leggera in tutta la partitura, creano un'atmosfera di squisito incanto.

La musica ed il mondo del wagneriano Wort-Ton-Drama sembrano ormai definitivamente abbandonati.

Engelbert Humperdinck “Hansel und Gretel“



Il Novecento: l'opera italiana post-pucciniana

L'opera del Novecento italiano procede senza grossi scossoni in due filoni principali: quello di stampo pucciniano e quello che si pone tra gli ultimi bagliori di matrice verista, sempre più interessato a ciò che avveniva al di fuori dei nostri confini. In questa posizione si colloca perfettamente il musicista italo-tedesco **Ermanno Wolff-Ferrari** (1876-1948).

Ermanno Wolff-Ferrari “I quattro rusteghi”



Nonostante sia nato a Venezia, Wolff -Ferrari, ha una formazione tedesca. La modernità, o meglio quello che di tedesco c'è in Wolff-Ferrari, appare evidente nell'uso dell'orchestra, timbricamente ricca ma allo stesso tempo leggera, mai soverchiante nei confronti del canto. In ciò Wolff-Ferrari è italiano, anzi italianissimo o ancor più veneziano. Le sue radici sono più che mai evidenti anche nella scelta dei soggetti delle sue opere più famose: "Le donne curiose" (1903), "I quattro rusteghi" (1906), "Il campiello" (1936) tratti dalle omonime commedie del concittadino Carlo Goldoni (1707-1793). Del celebre commediografo Wolff-Ferrari era grande ammiratore e profondo conoscitore, e riuscì con freschezza e naturalezza a portare in musica la vivacità teatrale del celebre veneziano. Wolff-Ferrari riportò così in auge il genere dell'opera comica, un genere che ormai sembrava avere esaurito il suo cammino con il "Falstaff" di Verdi, opera tuttavia comica solo in parte. Il desiderio di ritornare a temi più "leggeri" lo si era avvertito dopo il successo ottenuto dall'opera "Le maschere" (1901) di Pietro Mascagni, ma fu proprio Wolff-Ferrari a porsi come principale fautore di questo anelito alla freschezza teatrale, effetto che le sue opere, ancora oggi, mantengono inalterato.

Marcatamente drammatico e ancora venato di verismo è il teatro di **Riccardo Zandonai** (1883-1944). La sua "Francesca da Rimini" (1914) è tratta dall'omonima tragedia di Gabriele D'Annunzio (1863-1938) che all'epoca ebbe un ruolo fondamentale di stimolo per molti compositori italiani e stranieri: da Mascagni, a Montemezzi, Debussy, Pizzetti. Nella "Francesca da Rimini" Zandonai riesce perfettamente ad addolcire e a smussare la sua natura di musicista verista (non a caso era allievo di Mascagni) con uno spirito di lirismo un po' estenuante e decadente che gli veniva dal testo dannunziano. Allo stesso spirito si può dire appartenga anche "L'amore dei tre re" (1913) capolavoro teatrale di **Italo Montemezzi** (1875-1952), opera eclettica nel linguaggio orchestrale, ma assai personale nella resa drammatica sempre di grande efficacia. Una posizione particolare è invece quella di **Otorino Respighi** (1876-1936). Il suo operismo presenta elementi marcatamente simbolisti e decadenti, in "Semirama" (1910) e "La fiamma" (1934), echi tardo-romantici d'impronta tedesca ne "La campana sommersa" (1927), mentre "Belfagor" (1923) si colloca tra il genere lirico e quello comico. Vi è poi **Francesco Alfano** (1876-1954), noto soprattutto per aver completato la "Turandot" di Puccini. In contrasto con la scuola verista, anche se la sua

"Resurrezione" (1904) ne porta ancora i segni, Alfano con "La leggenda di Sakuntala" (1921) e con "Cyrano de Bergerac" (1936) mostra uno stile più affine al lirismo di stampo francese. Il teatro di **Ildebrando Pizzetti** (1883-1968) si può riassumere con quello che Giulio Confalonieri ha scritto di lui: "Cercò di salvarsi dal verismo, dal wagnerismo e dall'espressionismo mediante un'interpretazione moderna del canto greco e del canto gregoriano, da lui applicata al più forte dei suoi interessi, ossia al recitativo, al problema della parola sonorizzata. Pizzetti è quello dei nostri autori che più fermamente credeva nel teatro come mezzo di elevazione collettiva..... una virtù di coesione civica e un insegnamento, attraverso cui le masse siano condotte in stato di riconoscersi". E l'ispirazione teatrale è alla base delle sue opere più famose: "Fedra" (1909), e "La figlia di Jorio" (1955) tratta da D'Annunzio e "L'assassinio nella cattedrale" (1958) di Eliot.

Le nuove tendenze

Pizzetti , considerato il più importante compositore italiano del secondo dopoguerra, anche se ai nostri giorni è alquanto in ombra, ha composto la sua ultima opera, "Clitennestra", a pochi mesi dalla morte, nel 1968. Il mondo dell'opera italiana è sicuramente quello più tradizionalista: già nel passato, i nuovi linguaggi venivano guardati con grande sospetto, basti pensare alle reazioni negative che ebbero la riforma gluckiana o le prime esecuzioni delle opere di Wagner in Italia. L'opera italiana e il pubblico che la segue sono legati al canto, alla voce che si libera nell'aria, che si impenna nell'acuto e così via. Nell'ambito di questa tradizione si colloca l'opera teatrale del compositore italo-americano **Giancarlo Menotti** (1911). Dalla sua prima opera, "Amelia al ballo" (1937), che ne decretò il successo, fino al suo ultimo lavoro teatrale, "Goya" del 1986, revisionato nel 1991, Menotti non ha mai tradito il suo stile tradizionalmente legato ad una linea di canto di stampo pucciniano ed ad una teatralità di marca verista di sicuro effetto. Dagli anni '70 in poi è assai difficile analizzare lo sviluppo dell'opera, o, utilizzando un termine alternativo che designa i lavori di sperimentazione, dell'azione scenica. Ed è proprio la sperimentazione ad aver dominato il campo della musica moderna. I lavori di **Luigi Nono** (1924-1990), **Luciano Berio** (1925) o di **Silvano Bussotti** (1931), tanto

per citare alcuni dei nomi più noti, non sono certo "opere" nel senso canonico del termine. Il concetto teatrale e musicale applicato da questi ed altri musicisti delle cosiddette avanguardie storiche ha creato forme di spettacolo di non facile ascolto, specialmente per un pubblico, come quello italiano, che solo in questi ultimi anni ha incominciato a "digerire" certe opere di Richard Strauss o di Alban Berg. Si è pertanto verificata una frattura tra musica moderna e pubblico che pone il musicista contemporaneo desideroso di scrivere per il teatro di fronte alla difficile scelta: tradizione o avanguardia.

La decisione è ardua. Questi ultimi anni hanno visto un certo ritorno ad un linguaggio più accessibile, ad un teatro meno concettuale. Questo tentativo di riconquistare il pubblico è testimoniato da certe creazioni di **Marco Tutino**, **Azio Corghi** o dell'ultimo compositore in ascesa, **Fabio Vacchi**.

Il Novecento in Francia

Il XX sec. inizia in Francia con un avvenimento teatrale di fondamentale importanza: la prima rappresentazione di "Pelleas et Melisande" (1902) di **Claude Debussy** (1862-1918), su libretto di Maurice Maeterlinck. Quest'opera di Debussy si pone da un lato come la più importante antitesi alla magniloquenza della drammaturgia wagneriana, e, dall'altro come il vertice ed il punto di partenza del nuovo modo di affrontare il teatro in musica. Debussy opera una vera e propria rivoluzione di quello che era stato il mondo della lirica fino a quel momento. "Non seguirò gli errori del teatro lirico", egli affermava, "dove la musica predomina insolentemente, dove la poesia è soffocata da un rivestimento musicale troppo pesante. Bisogna cantare soltanto quando ne vale la pena: ci vogliono differenze, a tratti è necessario dipingere per chiaroscuri e contentarsi di un quadro in grigio.....".

Basterebbero queste parole per capire il mondo musicale del "Pelleas". Aggiungiamo comunque che in quest'opera tutto sembra antiteatrale, dall'orchestra, costantemente delicata nel dipanare melodie sempre nuove, perennemente sospese, al canto che, anche nei momenti di maggior trasporto, sembra filtrato dai raggi lunari, in un'atmosfera perennemente misteriosa. È proprio questa componente, il mistero, che domina nell'intera partitura e che fa vagare i suoi personaggi

nell'inconsapevolezza del loro destino. La musica di Debussy rappresenta dunque l'inquietudine del nuovo, una nuova condizione dell'uomo. Un'opera con tali presupposti, non poteva certo avere un'accoglienza trionfale. Ma se la prima rappresentazione fu un fiasco, in breve tempo l'ammirazione per il "Pelleas et Melisande" crebbe in un successo che si diffuse anche fuori dai confini della Francia.

Claude Debussy
“Pelleas et Melisande”



Gli influssi di Debussy appaiono evidenti in "Ariane et Barbe-Bleue" (1907) di **Paul Dukas** (1865-1935). L'opera rappresenta sicuramente la prima risposta al nuovo linguaggio teatrale che in Dukas assume contorni più definiti e teatralmente più vividi.

Negli anni a seguire ottennero un particolare successo i deliziosi atti unici di **Maurice Ravel** (1875-1937). "L'Heure espagnole" (1911) e "L'enfant et les sortilèges" (1925). Altri importanti nomi della scuola francese sono **Albert Roussel** (1869-1937) con la raffinatissima "Padmavati" (1923), tratta da una leggenda orientale e **Arthur Honegger** (1892-1955). Le sue composizioni più famose, "Le roi David" (1921) ed

in particolare "Jeanne d'Arc au bucher" "Giovanna d'Arco al rogo", (1938), a metà tra l'opera e l'oratorio, sfoggiano un linguaggio musicale estremamente eclettico, ricco di citazioni di temi musicali sacri e profani. **Darius Milhaud** (1892-1974) è uno dei compositori più politici della sua generazione. Maestro nel genere degli atti unici, il più celebre è "Le pauvre matelot" ("Il povero marinaio", 1927), si è anche cimentato in lavori di grande impegno teatrale come il "Christophe Colomb" (1930), opera che oggi potremmo definire *multimediale*, perché prevedeva l'uso di vari mezzi espressivi, uno per tutti e allora tra i più nuovi, il cinema. Nelle ultime generazioni del teatro musicale francese va ricordato **Francis Poulenc** (1899-1963), con la sua opera più famosa "Les dialogues des carmelites" ("I dialoghi delle carmelitane", 1957), lavoro che emana un profondo senso religioso evidenziato nel testo di Georges Bernanos. La musica è scarna e come in Debussy cerca di dare il massimo rilievo al declamato, cioè al testo poetico. Va citato infine **Olivier Messiaen** (1908) grande maestro della musica contemporanea francese del quale si ricorda la monumentale opera lirica "Saint Francois d'Assise" (1983).

L'opera tedesca del Novecento

Il modello di teatro impressionista lanciato da Debussy trova una certa diffusione anche nei paesi d'area tedesca dove, come abbiamo visto, i musicisti cercavano di sfuggire all'ormai ingombrante modello wagneriano. Tra i primi ad assecondare le nuove forme musicali è **Franz Schreker** (1878-1934). I suoi lavori si presentano carichi di simbolismi musicali e teatrali che rendono le sue opere quanto mai originali ed intrise di atmosfere cupe al limite del claustrofobico, segno di un profondo malessere interiore. Non a caso questo suo aspetto antiromanticismo, o meglio antieroismo, lo rese sgradito al movimento nazista che lo sospese da ogni carica pubblica. I suoi lavori più conosciuti sono "Der ferne Klang" ("Il suono lontano", 1912) e "Die Gezeichneten" ("I predestinati", 1918).

Sulla scia di un teatro dalle forti influenze veriste, troviamo **Eugen D'Albert** (1864-1932). La sua opera più famosa "Tiefeland" (letteralmente, "Terra bassa" (1903) è intrisa di un forte realismo teatrale. Così come intensamente drammatica è "Monna Lisa" (1915) l'opera più

famosa di **Max von Schillings** (1868-1933).

Di stampo marcatamente wagneriano è invece il "Palestrina" (1917) di **Hans Pfitzner** (1869-1949), opera che sembra volersi erigere a baluardo della tradizione musicale tardo-romantica.

Su una posizione più ambigua si trova invece l'opera teatrale dell'austriaco **Alexander von Zemlinsky** (1871-1942). Le sue opere più conosciute, "Es war einmal" ("C'era una volta", 1900), "Der Traumgorge" ("Giorgio il sognatore", 1906) e "Eine florentinische Tragédie" ("Una tragedia fiorentina", 1917), esprimono un linguaggio estremamente eclettico che guarda a Wagner, ma anche a Puccini, Debussy, Schoenberg, del quale Zemlinsky fu maestro, senza però spingersi ad espressioni troppo palesemente d'avanguardia. Allievo di Zemlinsky fu anche **Erich Kongold** (1897-1957). Il suo operismo eterogeneo, venato di decadentismo, trova piena espressione in "Die tote Stadt" ("La città morta", 1920).

L'italo-tedesco **Ferruccio Busoni** (1866-1924) ci ha lasciato, invece, un teatro intriso di freschezza ed ironia nell'"Arlecchino" e "Turandot", rappresentate insieme, a Zurigo nel 1917. Ben più complesso è il suo "Doktor Fausts" (rappresentato postumo nel 1925), un lavoro impregnato di austero intellettualismo, quasi per iniziati.

Il rappresentante più celebre dell'opera del Novecento è sicuramente **Richard Strauss**.

Richard Strauss (1864-1949)

Dopo aver iniziato l'attività teatrale con "Guntram" (1894) e "Feuertot" (1901), due opere ancora spiccatamente legate al mondo post-wagneriano, **Strauss** scandalizzò il mondo musicale con la "Salomè" (1905) tratta dal romanzo omonimo di Oscar Wilde.

Richard Strauss (Ritratto)



L'ispirazione letteraria sarà sempre una costante nella carriera operistica di Strauss, basta guardare al lungo sodalizio con il poeta e commediografo austriaco Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) che portò alla creazione di quelli che sono i suoi capolavori: "Elektra" (1909), "Der Rosenkavalier" ("Il cavaliere della rosa", 1911), "Ariane auf Naxos" ("Arianna a Nasso", 1912) "Die Frau ohne Schatten" ("La donna senz'ombra", 1919). Un'altra caratteristica di Strauss è l'essere rimasto sempre fedele, per tutta la sua lunga ed operosa vita, al suo stile ed alla sua poetica. Egli è stato un grande innovatore senza però mai diventare rivoluzionario sapendo fondere abilmente la più audace scrittura musicale ad un continuo riferimento ai modelli classici, base della sua notevolissima cultura. Nell'uso dell'orchestra, Strauss è stato uno dei più grandi maestri contemporanei; la ricchissima tavolozza strumentale rende vivissimo il contenuto musicale, ora tragico e violento come in "Salomè" o in "Elektra", ora elegante, raffinato e teneramente ironico come nel "Rosenkavalier", che rappresenta il punto più alto della sua produzione lirica. Ma dopo quest'opera, dal clima leggiadro, aereo, vagamente mozartiano, inizia per Strauss un lento declino. Sempre più chiuso nella sua torre d'avorio, il compositore sembrava negli ultimi anni della sua vita quasi estraneo ai tragici avvenimenti della seconda guerra mondiale, ed il suo linguaggio si cristallizzava in una formula armonico-espressiva quasi codificata.

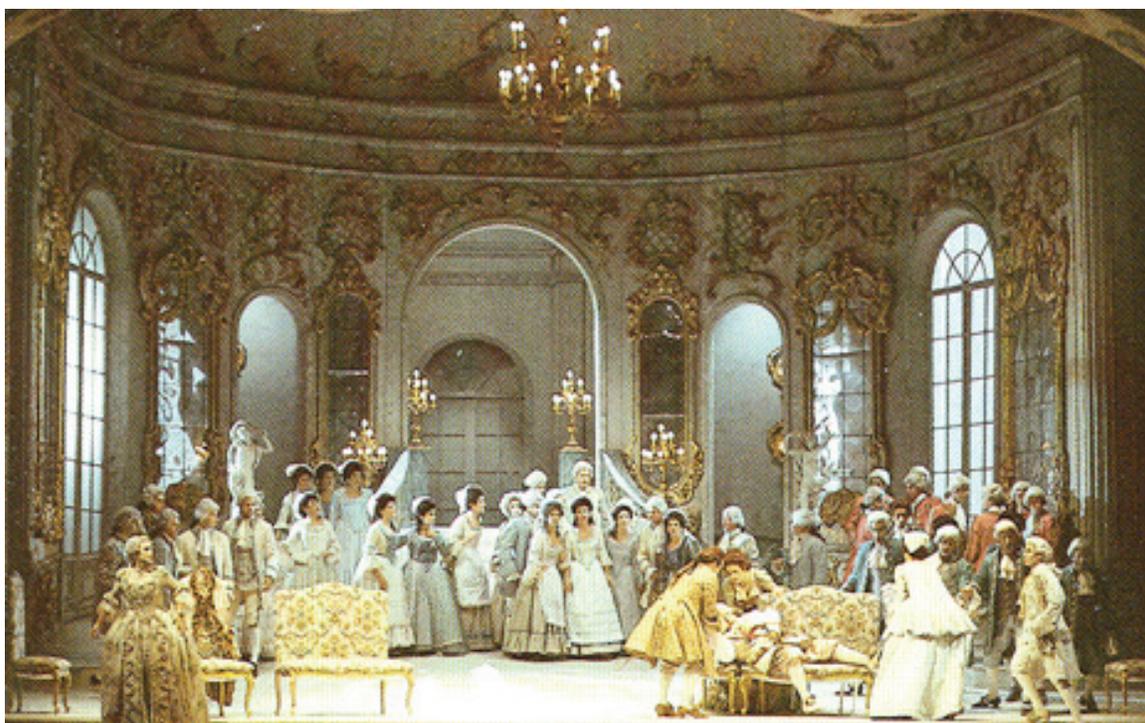
Se l'operismo di Strauss sembra rimanere isolato dal contesto sociale che lo circonda, il mondo musicale continua ad evolversi e ad introdurre continui rinnovamenti.

Il teatro di **Paul Hindemith** (1895-1963), con "Cardillac" (1926, con la revisione del 1952) e "Mathis der Maler" ("Mathis il pittore", 1938), è scarno, aspro, vigoroso ma allo stesso tempo abbandonato ad inflessioni di stile neoromantico.

I lavori più radicalmente nuovi sono riscontrabili però nella produzione di **Arnold Schoenberg** (1874- 1951) e **Alban Berg** (1885-1935). Le opere composte da Schoenberg testimoniano le varie fasi della sua maturazione artistica. In "Erwartung" ("L'attesa", composta nel 1909 e rappresentata nel 1924), già fortemente segnata dal linguaggio atonale, il compositore scava in modo straordinario nei turbamenti psicologici di una donna, unico personaggio dell'opera, in preda ad un incubo. Un solo personaggio è il protagonista di "Die gluckliche Hande" ("La mano felice", composta nel 1919 e rappresentata dal 1924). Anche qui il

musicista si concentra sull'aspetto psicologico: un artista impegnato nella ricerca interiore che lo porta al tocco felice, cioè alla piena espressione della sua arte. In "Von Heute auf Morgen" ("Dall'oggi al domani", 1929) gli accenti sono decisamente meno concettuali e si stemperano nei toni della commedia. Il contrasto, la musica ha rotto completamente ogni legame con la tradizione e ha distrutto ogni dipendenza dai vari gradi armonici, ora codificati in un nuovo metodo di composizione che fa uso di 12 suoni della scala cromatica "in relazione unicamente tra loro".

Richard Strauss **“Der Rosenkavalier“**



Nasce così la dodecafonia e "Von Heute auf Morgen" fu la prima opera a sfruttare questa tecnica compositiva. L'attività teatrale di Schoenberg culmina con l'incompiuto "Moses und Aron" (gli unici due atti furono rappresentati nel 1957) sul testo dello stesso musicista. È una partitura che in termini molto profondi guarda ai rapporti tra Dio e l'uomo e considera come la virtù divina venga distorta dall'uomo.

Allievo di Schoenberg, Alban Berg, prosegue ed allarga l'esperienza del suo maestro, facendo del linguaggio dodecafónico, da molti giudicato livellatore di qualsiasi valore musicale, un fertilissimo campo per le più

disparate esperienze musicali. Berg, infatti, nelle sue due opere, "Wozzeck" (1922) e "Lulu" (incompiuta e completata da F. Cerha nel 1979), considerate due punti fondamentali dell'opera moderna, dimostra una passionale e diretta partecipazione alle vicende drammatiche dell'uomo, al contrario di Schoenberg che assume valori molto più interiori. In particolare, il personaggio di Wozzeck rappresenta l'angoscia dell'uomo oppresso dalla solitudine, incapace di vivere una propria vita perché prigioniero di un mostruoso ingranaggio che lo attanaglia.

Fra i molti compositori tedeschi che nel dopoguerra si sono dedicati all'opera, ricordiamo **Carl Orff** (1895-1982) e **Hans Werner Henze** (1926). Orff si avvale di un linguaggio strumentale caratterizzato da ritmi molto marcati, quasi ossessivi, accentuati da un grande uso di strumenti a percussione. Le sue opere più importanti sono: "Der Mond" ("La luna", 1939), "Die Kluge" ("La donna saggia", 1943), "Antigonae" (1949) e "Oedipus der Tyrann" (1959).

Henze, del quale ricordiamo le opere "Boulevard solitude" (1952), "Der junge Lord" ("Il giovane Lord", 1965), l'opera per bambini "Pollicino" (1980) e "Die Englische Katze" ("La gatta inglese", 1983), pur con uno stile opposto a quello di Orff, ha mantenuto, al pari di Orff, un certo legame con un teatro di tipo tradizionale, comunicativo.

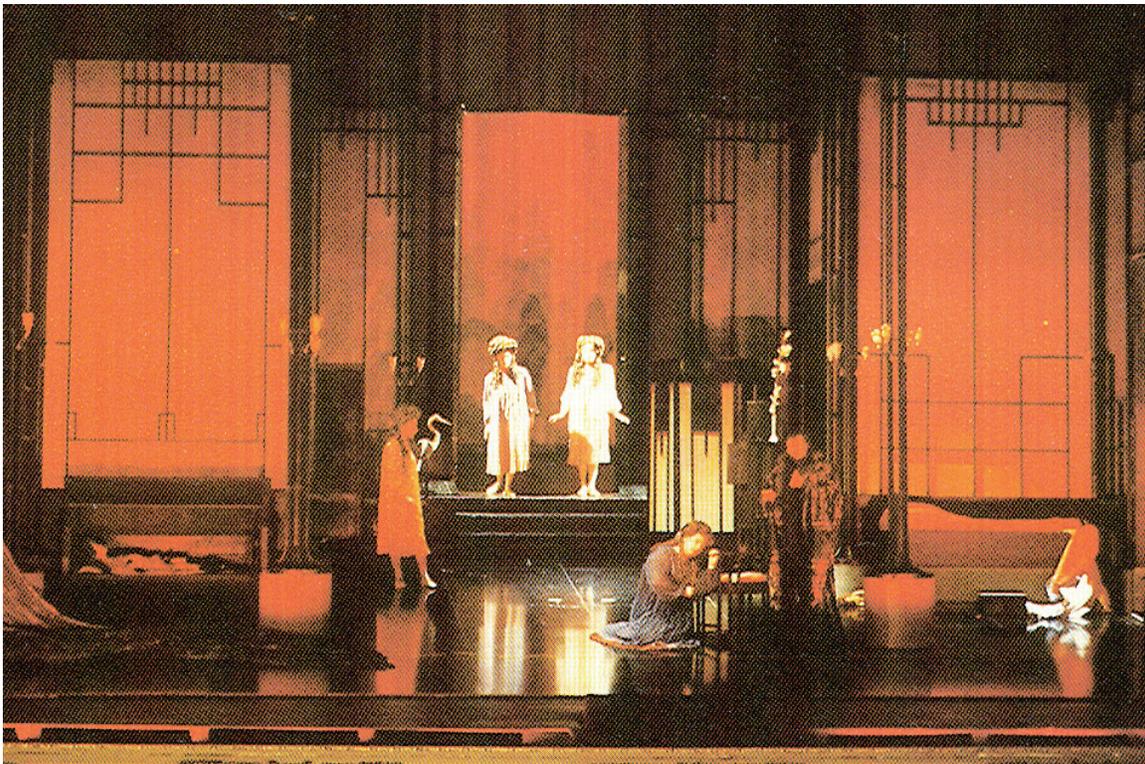
Va poi citato **Bernard-Alois Zimmerman** (1918-1971), una delle voci più importanti della musica d'avanguardia tedesca, fu autore di balletti e dell'opera "Die soldaten" ("I soldati", 1965), lavoro di complessa ed efficace struttura teatrale. La sua prematura scomparsa ha interrotto uno sviluppo musicale serio e di grande interesse.

Concludiamo con **Karlheinz Stockhausen** (1928), grande maestro dell'avanguardia. Di lui citiamo il ciclo "Licht" ("Luce"), ambiziosissimo progetto teatrale, nel quale sono stati realizzati i primi tre giorni, "Donnestag" (1981), "Samstag" (1984) e "Montag" (1988).

L'opera del Novecento nel resto dell'Europa

Compiamo una rapida carrellata dei principali autori delle varie scuole nazionali dell'Europa dell'Est. Iniziamo con la Polonia. Il più conosciuto autore di opere polacche del primo Novecento è **Karol Szymanowsky** (1832-1937). La sua partitura teatrale più importante è senza dubbio "Krol Roger" ("Re Ruggero", 1926) un'opera di grande impegno teatrale, musicalmente influenzata dalla scuola impressionista tedesca ed in particolare da Franz Schreker. La musica contemporanea polacca ha invece in **Krzysztof Penderecki** (1933) il suo massimo esponente. La sua opera "Die schwarze Maske" (1986) rappresenta la straordinaria capacità drammatico-teatrale di questo musicista.

Bela Bartok "Il castello di Barbablù"



In Ungheria l'opera più importante del Novecento è "Il castello del principe Barbablù" (composta nel 1911 e rappresentata dal 1918) di **Bela Bartok** (1881-1945), nella quale si ammirano una propensione infallibile al colore orchestrale ed una straordinaria audacia di scrittura, unite ad un naturale istinto teatrale.

In Cecoslovacchia il più importante compositore del primo ventennio del Novecento è **Leos Janacek** (1854-1928) che ha segnato un profondo rinnovamento nel campo dell'opera nazionale.

Leos Janacek **“Da una casa di morti”**



Partito da basi wagneriane soprattutto legato a Smetana, Janacek, con una lunga opera di maturazione stilistica è giunto ad un linguaggio estremamente originale. I suoi approfonditi studi sugli aspetti fonetici della lingua e della musica popolare del suo paese, lo hanno portato a risultati assolutamente innovativi. Janacek articola la sua musica sul valore fonetico della parola, apportando così importanti cambiamenti nella prassi compositiva: dall'armonia, alla strumentazione, aspetti quanto mai moderni e precorritori. Tra le sue opere, la più famosa è sicuramente "Jenufa" (1904), ma vanno anche ricordate "Kata

Kabanova" (1921), "Il caso Makropulos" (1926) e "Da una casa di morti" (1930).

Dopo Janacek, il mondo musicale cecoslovacco della prima metà del nostro secolo è dominato dalla personalità di **Bohuslav Martinù** (1890-1959). Nonostante abbia vissuto tra la Francia e gli Stati Uniti, Martinù è rimasto sostanzialmente fedele alle fonti della musica ceca, rivedendone però i contenuti con uno spirito marcatamente moderno, nel quale sono presenti anche influenze jazzistiche, oltre ad un neoclassicismo di stampo stravinskiano. Ha composto 12 opere, tra queste le più note sono "La commedia sul ponte" (1937), "Jeulietta" (1938), "Ariane" (1958) e "La passione greca" (del 1959 ma rappresentata nel 1961).

La Russia sovietica ha in **Sergej Prokofiev** (1891-1953) il suo compositore più importante. Lo stile di Prokofiev, pur rimanendo nell'ambito del tonale, si caratterizza per una spiccata originalità delle combinazioni armoniche, per un preciso senso ritmico e per un'orchestrazione di grande ricchezza sebbene a tratti spigolosa e chiusa a facili compiacimenti o a lirismi troppo distinti. Tutti questi elementi li ritroviamo nelle sue opere più famose, "L'angelo di fuoco" (composta tra il 1919 e il 1927 e rappresentata nel 1955), opera dal carattere allucinato, di grandissimo impatto scenico, e nella monumentale e forse un po' intrisa di retorica comunista, "Guerra e pace" (1955). In questo lavoro Prokofiev riesce a dare ai suoi personaggi, in particolare a Natascia, melodie di grande espressività e lirismo che si fondono perfettamente con il carattere tipicamente russo che si rifà alla migliore tradizione nazionale, quella di Musorgskij, per intenderci.

Della Russia moderna ricordiamo ancora **Dmitrij Sostakovic** (1906-1975). La sua opera più nota è "Lady Macbeth del distretto di Mzensk" (terminata nel 1932 e rappresentata nel 1934) invisa alla critica ufficiale, malgrado il successo ottenuto da parte del pubblico. Quest'opera, che segnò l'inizio dei contrasti tra il musicista e le istituzioni musicali del regime, subì una revisione e ricomparve sulle scene con il titolo di "Katerina Izmajlova" nel 1956. La sua musica intrisa di una cupa sensualità, ma allo stesso tempo di crudezza ed arditezza, risponde in modo pressoché perfetto alla vicenda, alquanto brutale dell'opera.

Tra i moderni compositori russi, il nome di **Igor Stravinskij** (1882-1971) è sicuramente il più noto in Occidente. Conosciuto in modo particolare per i balletti creati durante una lunga e proficua collaborazione con la compagnia dei Balletti Russi di Diaghilev, nel

campo dell'opera Stravinskij, dopo l'operina comica "Mavra" (1922) e l'opera-oratorio "Oedipus rex" (1927), si è cimentato una sola volta con un'opera di grande impegno teatrale, "The Rake's Progress" ("La carriera di un libertino", 1951). Essa rappresenta l'ultimo capolavoro operistico concepito in una forma che guarda apertamente ad uno stile classico, che potremmo definire "mozartiano", nel quale Stravinskij usa in modo geniale recitativi e arie di stampo tradizionale.

La Spagna è dominata essenzialmente dalla *zarzuela*, un genere che non ha mai varcato i confini della nazione e che trova in **Manuel De Falla** (1876-1946) il primo compositore di fama internazionale. La sua opera teatrale più importante è "La vida breve" (composta nel 1905, rappresentata nel 1913), nella quale domina la bellezza del tessuto orchestrale, intriso di temi folcloristici spagnoli, e quell'affascinante senso del destino e della morte che percorre tutta l'opera.

L'Inghilterra del Novecento, esce dall'isolamento musicale, esportando quello che è il suo compositore più noto in campo internazionale: **Benjamin Britten** (1913-1976). Dotato di un sicuro istinto teatrale e di una capace tecnica compositiva, Britten ha realizzato molti lavori per il teatro. Fu proprio con un'opera, il "Peter Grimes" (1945), che Britten raggiunse la fama mondiale e si avviò così ad una brillante carriera teatrale. Molti dei suoi lavori sono considerati opere da camera perché si avvalgono di un numero piuttosto ridotto di interpreti sia vocali che strumentali. Di questo genere ricordiamo soprattutto "The Rape of Lucretia" ("Il ratto di Lucrezia", 1946) e "The Turn of the Screw" ("Il giro di vite", 1954) che potremmo considerare il suo capolavoro. In questa partitura, Britten riesce a creare un'atmosfera di grande tensione drammatica, avvalendosi di un ridottissimo organico strumentale che mette in luce le sue capacità di strumentatore.

In anni recenti si è imposto il compositore **John Tavener** (1944). Sebbene una buona parte della sua attività sia legata alla musica sacra, Tavener ha composto anche lavori di stampo teatrale o opere-oratori, quali "Therese" (1976) o "Mary of Egypt" (1992).

Giorgio Bagnoli

BIBLIOGRAFIA

- ◆ AUTORI VARI - *GRANDE ENCICLOP. della MUSICA LIRICA*
Ed. Longanesi e C. Periodici.
- ◆ AUTORI VARI, 1972 - *ENCICLOPEDIA DELLA MUSICA*
(Rizzoli – Ricordi, Milano).
- ◆ AUTORI VARI - *DECCA, DGR, PHILIPS, EMI (Libretti allegati ai CD delle diverse registrazioni).*
- ◆ AUTORI VARI - *DIZIONARIO DELL'OPERA*
(Ediz. Baldini Castoldi-Dalai).
- ◆ AUTORI VARI - *CLASSICAL MUSIC DICTIONARY*
(da Internet).
- ◆ BAGNOLI GIORGIO - *OPERA LIRICA (Il repertorio, gli Autori, i generi, ecc ...)* Ed. Demetra.
- ◆ BATTA ANDREAS, 2000 - *OPERA (Compositori, opere, interpreti).*