

## GENERI E STILI

### **1600/1700, LA RADICE DEL MELODRAMMA, IL BAROCCO**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1600 Firenze, Palazzo Pitti	<i>Euridice</i>	Jacopo Peri
1600 Firenze, Camerata de' Bardi (piccolo ambiente)	<i>Euridice</i>	Ottavio Rinuccini Giulio Caccini
1607 Mantova, Palazzo Ducale	<i>Orfeo</i>	Claudio Monteverdi
1624 Venezia, Palazzo Mocenigo	<i>Il combattimento di Tancredi e Clorinda</i>	Claudio Monteverdi
1637 Roma, Teatro Barberini	<i>Erminia sul Giordano</i>	Michelangelo Rossi
1639 Venezia, Teatro San Cassiano	<i>Le nozze di Peleo e Teti</i>	Francesco Cavalli
1641 Venezia, Teatro Novissimo	<i>La finta pazza</i>	Francesco Sacrati
1643 Venezia, Teatro SS. Giovanni e Paolo, Carnevale	<i>L'incoronazione di Poppea</i>	Claudio Monteverdi
1655 Venezia, Sant'Apollinare	<i>L'Erismena</i>	Francesco Cavalli
1672 Venezia, Teatro San Salvatore	<i>Orfeo</i>	Antonio Sartorio
1689 Londra, Collegio di Josias Priest	<i>Didone ed Enea</i>	Henry Purcell

Salvo qualche intrattenimento rigorosamente esclusivo, allestito in occasione di avvenimenti eccezionali di corte (visite di regnanti, matrimoni illustri), le opere, i drammi, i balletti e le feste cominciano a rivolgersi a un pubblico più vario e composito e presuppongono una base sociale non certo di massa ma sicuramente più ampia e differenziata rispetto a quella di ogni altra manifestazione artistica e culturale di quel tempo.

Il teatro sta diventando un luogo per borghesi, mercanti, avvocati e il melodramma si guadagna il suo posto nella società diventando un luogo per l'intrattenimento. Per questo, specie in Italia, si assiste, nell'arco di questo periodo storico, all'apertura di teatri importanti. A Venezia, in prima battuta e poi in varie altre città dell'area nord orientale. Poiché lo spettacolo è a incassi, i vari teatri si mettono in concorrenza fra di loro alzando, ovviamente, la qualità di ciò che propongono.

L'uomo del Seicento non si confronta con i suoi contemporanei e anche in teatro il rapporto con i suoi simili è quasi del tutto assente. La sua è una visione verticale dell'uomo che guarda all'alto, al cielo, alle divinità, agli esseri che indirizzano la sua esistenza, e che possono fargli da guida o da giudice fino a modificare il corso della sua esistenza e del suo futuro. Molti sono ancora i libretti a soggetto mitologico anche se nella pratica il teatro li utilizza in maniera dinamica: spesso sono arricchiti da travestimenti continui, da agnizioni a catena rapidissime, da avventure belliche accompagnate da una natura protagonista, da incantesimi di tutti i tipi. Il libretto dell'opera sembra costruito per offrire le migliori occasioni per sollecitare la gioia degli occhi.

Ma, fatto di grande importanza, l'emozione è affidata, finalmente, alla parola anche se la scenografia è di grande impatto e suggerisce spazi e immagini nuove e diverse. Si entra così in una sorta di sospensione teatrale dove il pubblico riceve forte il senso dell'illusorio e del mutevole. Dello scherzo, del paradosso, della finzione.

Un grande contributo, allo sviluppo del melodramma italiano viene da Claudio Monteverdi. Dal suo ricercare, attraverso la composizione, una maggiore verità di espressione e una più perfetta aderenza all'umanità dei personaggi, rifuggendo al contempo dagli eccessi del virtuosismo e della sontuosità barocca fine a se stessa. Quella di Monteverdi è un'opera che fa presa sul pubblico grazie alla commozione che suscita, grazie alla "verosimiglianza" degli affetti e alla coerente caratterizzazione dei personaggi. La sua *Incoronazione di Poppea* è il primo modello di opera d'argomento storico, un modello che si allontana dagli abituali temi mitologici o allegorici e che trova subito

largo e immediato seguito perché moltiplica la possibilità di variare ambienti, luoghi, costumi. Questi soggetti di storico hanno però soltanto il nome: l'azione, i personaggi e l'ambiente sono infatti il prodotto del gusto del secolo: i versi adatti a ispirare delle belle arie al musicista, dei quadri meravigliosi allo scenografo, una messinscena spettacolare.

In questo secolo l'opera buffa esiste già sotto forma di *Intermedi* inseriti nell'opera stessa. Essa si intreccia con le cose serie, l'aspetto è divertente, spregiudicato e mira ad arricchire lo spettacolo e a dare, quando necessario, una spinta vitale all'attenzione del pubblico.

L'elemento spettacolare, il fasto delle scenografie, l'ingegnosità delle macchine sceniche, lo sfoggio di coreografie e il lusso dei costumi contribuiscono ad accentrare sul melodramma l'entusiastico favore degli spettatori delle corti, prima, e di quelli popolari, dopo, ad avvenuta apertura dei primi teatri pubblici. A questo proposito l'architetto Andrea Sighizzi, nel 1641, concepisce per il Teatro Formagliari, a Bologna, la sala coi palchi a più ordini sovrapposti divenuta poi caratteristica di tutti i teatri d'opera.

La tecnica scenografica diventa più duttile grazie alla parziale abolizione degli elementi costruiti che avevano caratterizzato la scenografia rinascimentale. Inoltre l'introduzione di nuovi accorgimenti meccanici rende spettacolare tanto i cambiamenti di scena, quanto i mutamenti a vista o le trasformazioni più complicate. Le quinte dipinte sostituiscono quelle parti di scena in rilievo, come le case a fronte in primo piano; i fondali, o tele di fondo, sfoggiano un'audacia prospettica impensata e assumono un'importanza tale da divenire l'elemento determinante di una scena dipinta. La macchinistica barocca è al suo massimo: all'aprirsi del sipario il pubblico è di fronte a una scena che può tramutarsi in un'altra per mezzo di ingegnosi meccanismi azionati tanto dal sottopalco, quanto dai lati della scena e, soprattutto, dall'alto. Le apparizioni avvengono, invece, grazie a delle macchine che scendono dall'alto e hanno l'aspetto di una nuvola chiusa che cambia d'aspetto man mano che appare al pubblico, scoprendo i personaggi (per lo più divinità). Queste macchine riescono a portare anche venti persone e sono azionate in modo che i personaggi allegorici possano mostrarsi nel cielo, discendere sulla Terra o sparire nuovamente in una direzione diversa da dove erano apparsi. Come già in epoca rinascimentale, neanche i costumi vengono confezionati secondo un rigore storico. Il fasto e il lusso sono i despoti assoluti che soppintendono all'abbigliamento dei personaggi. Sotto il costume del guerriero o dell'eroe si nascondono spesso aspetti della

vita contemporanea delle corti con intrighi amorosi annessi o conflitti palesati. Una rappresentazione improntata a un gusto di indubbia modernità.

L'opera di questo periodo fa scarso utilizzo di attrezzatura e accessori, all'infuori di quelli che, come nel teatro classico, servono a caratterizzare i personaggi: scudi e lance per il guerriero, un tridente per Nettuno, uno strumento musicale per Orfeo. L'avversione dei cantanti a restare seduti comporta inoltre l'assenza di mobili di scena. Ceri, candele, lampade a olio, torce sono i mezzi più comuni per illuminare palcoscenici e sale.

Le compagnie dei comici dell'arte impiegano già, in Italia, attrici professioniste vere e proprie ma bisogna attendere fino al 1634 per vedere un'attrice in un lavoro di Corneille, nel ruolo della Nutrice (in Francia). Soltanto con il *Triomphe de L'Amour*, grande opéra-ballet di Lulli (1681), appaiono per la prima volta delle danzatrici. Fino ad allora i ruoli femminili erano appannaggio di giovani uomini in costume da donna. Lo stesso accade in Inghilterra dove solo nel 1660 s'incominciano a vedere le prime attrici.

Per questo motivo resiste l'abitudine di utilizzare le voci di castrati per le parti sopranili.

Il teatro italiano, con le sue straordinarie caratteristiche, s'impone all'Europa intera stabilendo le peculiarità tecniche del teatro moderno.

**1700/1780, L'OPERA SERIA**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1710 Venezia, Teatro San Giovanni Crisostomo	<i>Agrippina</i>	Georg F. Haendel
1711 Londra, Queen's Theatre	<i>Rinaldo</i>	Georg F. Haendel
1721 Roma, Teatro Capranica	<i>La Griselda</i>	Alessandro Scarlatti
1724 Londra, Kings Theatre	<i>Tamerlano</i>	Georg F. Haendel
1724 Londra, Kings Theatre	<i>Giulio Cesare</i>	Georg F. Haendel
1727 Venezia, Teatro Sant'Angelo	<i>Orlando furioso</i>	Antonio Vivaldi
1735 Londra, Covent Garden	<i>Ariodante</i>	Georg F. Haendel
1737 Parigi, Opéra	<i>Castore e Polluce</i>	Jean Ph. Rameau
1747 Roma, Teatro Argentina	<i>Didone abbandonata</i>	Niccolo' Jommelli
1767 Vienna, Burgtheater	<i>Orfeo e Euridice</i>	Christoph W. Gluck
1767 Vienna, Burgtheater	<i>Alceste</i>	Christoph W. Gluck
1774 Parigi, Opéra	<i>Iphigenia in Aulide</i>	Christoph W. Gluck
1777 Parigi, Opéra	<i>Armida</i>	Christoph W. Gluck

Durante il Settecento il melodramma attraversa un lungo periodo di transizione e di sviluppo all'interno del quale si muovono spinte contraddittorie: tradizione e progresso, vecchie forme e concetti nuovi espressi soprattutto dal pensiero illuministico dei letterati Voltaire, Rousseau, Diderot tutto volto a ridare all'arte l'illusione della verità e a riportare nella rappresentazione il costume tragico alla verosimiglianza storica e ambientale. Mancano ancora però, all'uomo di questo secolo, il coraggio e l'autonomia decisionale di chi sa avvalersi del proprio intelletto senza essere guidato.

Socialmente e con la crescita della borghesia, l'incremento della vita urbana determina, per ciò che riguarda il teatro, un ampliamento del pubblico alle rappresentazioni e un decentramento del consumo musicale in una miriade di corti secondarie, salotti, circoli privati, associazioni concertistiche a carattere pubblico. La società trova proprio nel teatro l'ambiente più idoneo al manifestarsi di quell'edonismo che la contraddistingue prepotentemente. Arte e vita si rispecchiano a vicenda nel teatro e s'identificano con esso.

La forma dell'edificio teatrale è ormai definita: pianta a ferro di cavallo, più ordini di palchi e ampio spazio per il luogo scenico. Ma la fruizione dell'opera è ancora intermittente e lo spettacolo si svolge fra la confusione della gente che si aggira per la platea – ancora priva di poltrone – e si affaccia e si allontana dai palchi a seconda di ciò che desidera ascoltare. Però c'è un'importante novità: il palcoscenico viene finalmente liberato dagli spettatori privilegiati, i cosiddetti “marchesi”, che ne invadevano i lati, restringendo lo spazio riservato agli interpreti. Resiste, invece, il fasto del secolo precedente e la forma spettacolare improntata sulle meraviglie sceniche. La cultura italiana sceglie il teatro come sua espressione massima perché qui convergono dramma, musica e invenzione scenica e non solo per le classi aristocratiche ma anche per il popolo che lo frequenta divertito. “Italianità” era il termine per indicare un modo di fare teatro che tutta l'Europa ha fortemente assorbito. L'infatuazione per il melodramma è grande ed evidentemente esprime, in questo Paese, l'assenza di reali alternative.

Accanto agli elementi strutturali della composizione musicale – armonia e melodia – nasce una più impalpabile categoria, quella dello stile e del gusto galante, intesa spesso come capacità di suscitare commozione. L'imitazione della natura e la teoria degli affetti, che descrive tutti i possibili stati d'animo, corrispondono a precisi riferimenti gestuali e fisiognomici. Essi sono circoscritti, in un primo momento, alla musica vocale ma si estendono poco a poco anche alla

musica strumentale. Con la conseguenza, immaginabile, che spesso vengono adottati motivi popolari e si affermano generi descrittivi o a programma.

L'*aria* costituisce l'elemento centrale dell'opera. Si tratta di un elemento melodico semplice, accompagnato da ritmi languidi, munito di un *da capo* per dar vita alle fioriture del bel canto. La sostanza musicale e i contenuti drammaturgici vertono ancora su scontati e inverosimili temi mitologici e storici. L'*aria*, però, ha un valore importante perché s'incarica di trasmettere la verità delle emozioni: la parola dunque si fa più suggestiva, la situazione psicologica e drammaturgica più densa anche se ancora elementare e trattenuta in una classicità quasi finta. Il personaggio, con l'*aria*, può giocare la sua partita coi sentimenti: una rapida sintesi poetica descrive l'emozione che il personaggio sente in quel momento e lo induce a raccogliersi in una sorta di meditazione perché i fatti sono già accaduti durante il *recitativo*. Momento antecedente l'*aria* e luogo deputato ai conflitti fra i personaggi, sbrigati qui perché il pubblico capisca cosa sta accadendo. Non bisogna però omettere che tali personaggi sono ancora molto lontani da quelli che il melodramma produrrà in seguito. Quelli di questo periodo, infatti, stentano ancora a vivere un vero e proprio conflitto (il rapporto verticale è ancora presente, non esiste quotidianità e tutto si svolge fra l'uomo e la divinità che determina la sua esistenza), ma sono già in grado d'instaurare col pubblico una relazione atta a conquistarlo: e lo fanno attraverso l'*aria* che è una presa di possesso dello spazio in cui la voce parte dal proscenio, corre verso la platea e fornisce al cantante l'occasione di mostrare le sue doti. Ecco perché il melodramma diventa terra di cantanti: sono loro a capirne la funzione virtuosistica e impongono agli autori di assecondare il desiderio di farsi protagonisti assoluti. Il gusto basato sulle fioriture, sulle cadenze e sull'improvvisazione (non prevista dall'autore) come arte di abbellire secondo la libertà dell'interprete è smodato e ciò comporta, per contro, uno sviluppo drammaturgico lento: perdura il vincolo col mito e i personaggi sono accompagnati da un senso di tragicità costante che li rende immutabili e alla mercé del fato padrone delle vicende dei mortali. Un lieto fine li premia, spesso, ma non arriva a condizionare l'intreccio delle loro vite.

La scenografia s'incarica di sviluppare i caratteri del Barocco ma guarda con estrema attenzione all'Arcadia e a ciò che l'arte pittorico-paesaggistica produce in questo secolo. Compresa le architetture che vengono dipinte nelle giuste proporzioni e nei rapporti *reali* con l'uomo: i personaggi possono quindi circolare liberamente all'interno

di una scena che non si limita a fare da sfondo a un'azione drammatica ma entra nel vivo del complesso gioco della rappresentazione. Così anche la musica, arrivata a più alta maturazione, si serve della scenografia per creare un'atmosfera i cui valori sono stilisticamente più coerenti con l'immagine. Se dunque l'aspetto figurativo in qualche misura cresce, la funzione dell'orchestra è ridotta al minimo e il coro pressoché abolito; perde anche d'importanza la macchinistica che forse regredisce a favore dei nuovi indirizzi estetici nonostante l'invenzione del primo palcoscenico girevole apparso a Parigi, intorno al 1715. In tema di novità scenotecniche è ancora da segnalare, in occasione della prima rappresentazione del *Mariage de Figaro*, l'impiego delle lampade a olio.

L'abbigliamento teatrale, per ragioni legate ai capricci e al dispotismo degli interpreti e in particolar modo degli evirati, gli uni e gli altri ostili ad abbassarsi sul piano della verosimiglianza ambientale o dell'esattezza storica, sono carichi e a volte assurdamente ridicoli. I direttori e i responsabili della messinscena non hanno voce in capitolo essendo i cantanti stessi a imporre come e con quali tessuti confezionare il costume.

**1700/1792, L' OPERA BUFFA**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1714 Napoli, Teatro dei Fiorentini	<i>La dama spagnola e il cavaliere romano</i>	Intermezzo Alessandro Scarlatti
1732 Napoli, Teatro dei Fiorentini	<i>Lo frate 'nnamorato</i>	Giovanni B. Pergolesi
1733 Napoli, Teatro San Bartolomeo	<i>La serva padrona</i>	Giovanni B. Pergolesi
1735 Napoli, Teatro Nuovo	<i>Il Flaminio</i>	Giovanni B. Pergolesi
1754 Venezia, Teatro San Samuele	<i>Il filosofo di campagna</i>	Baldassarre Galuppi
1760 Roma, Teatro delle Dame	<i>La cecchina o la buona figliola</i>	Niccolò Piccinni
1775 Napoli, Teatro Nuovo	<i>Il Socrate immaginario</i>	Giovanni Paisiello
1781 Tsarkoe Selo, Palazzo di Caterina	<i>La serva padrona</i>	Giovanni Paisiello
1788 Napoli, Teatro dei Fiorentini	<i>La bella molinara</i>	Giovanni Paisiello
1789 Caserta, Belvedere di San Leucio	<i>Nina o la pazza per amore</i>	Giovanni Paisiello
1792 Vienna, Burgtheater	<i>Il matrimonio segreto</i>	Domenico Cimarosa
1796 Venezia, Teatro la Fenice	<i>Lodoiska</i>	Giovanni Simone Mayr

Contemporaneamente alla tragedia e all'opera seria il Settecento musicale produce un genere apparentemente minore che avrà, per mille ragioni, un'importanza fondamentale. Come già detto al genere serio vengono dedicate le sedi più ampie e fastose e la scenografia si esprime attraverso famosi architetti teatrali. Per la commedia, invece, e per l'opera buffa si scelgono spazi modesti, l'apparato scenico è di una semplicità essenziale ma verosimile, l'argomento e l'ambiente quotidiani. I grandi pittori qui non entrano.

Come evidenziato dallo schema più in alto, la rivoluzione, in fatto di teatro, si compie soprattutto nel napoletano e i compositori di punta sono per lo più del Sud Italia. Anche Venezia dà il suo contributo grazie specialmente al grande drammaturgo Carlo Goldoni, le cui opere vengono spesso trasformate in libretti per l'opera. Il suo apporto alla drammaturgia musicale è decisivo.

L'opera comica o buffa nasce come intermezzo fra un atto e un altro di un'opera seria. Delle volte è, invece, la parodia dell'opera seria. In tutti e due i casi, ciò che cambia vistosamente è l'uso del linguaggio che diventa basso come quello usato nella vita di tutti i giorni, perché descrive, in modo paradossale, la vita di tutti i giorni. Un linguaggio assai povero e limitato al catalogo delle situazioni ridicole.

Quest'esigenza porta con sé, inevitabilmente, l'adozione del doppio senso, a volte, e sempre l'assunzione della comicità come termine fondamentale di riferimento.

È una comicità che si spande attraverso un repertorio personale di gag, di lazzi anche vocali, d'invenzioni di tipologie legate alla maschera.

Tipi, caratteri, macchiette, caricature: la derivazione di tutto questo patrimonio ha il suo punto di partenza nella Commedia dell'Arte che è il teatro dei comici italiani di mestiere, sviluppatasi fra il Cinquecento e il Settecento. I tre gruppi principali dei personaggi della Commedia dell'Arte sono i vecchi (Pantalone, Balanzone, Tartaglia), gli innamorati, i servi (Arlecchino, Brighella), oltre ad alcuni personaggi complementari. Ogni dramma è per l'attore un dramma d'occasione e diventa presto uno "scenario" o un "canovaccio", una semplicissima traccia della favola scenica, ridotta alle più schematiche notazioni, con l'elenco dei personaggi e delle "robe", la partizione in atti, l'indicazione delle entrate e delle uscite, il ripetersi di situazioni ovvie.

La si chiamava "commedia dei buffoni" o "commedia di maschere" poiché le maschere facevano parte essenziale del gioco. Oppure "commedia all'improvviso" o a "soggetto", per definirne il modo stilistico fondamentale, l'improvvisazione appunto, da cui dipendono la fissità dei tipi scenici, la costanza delle situazioni, mutate in superfi-

cie ma dense di variazioni nello svolgimento. Teatro profano, dunque, contro il teatro sacro o il teatro dei professionisti. Il comico dell'arte fa grande uso del gesto (che prevale sulla parola) per costruire il suo *tipo*, un personaggio allusivo che con l'andare del tempo perde la maschera. Il messaggio è più comprensibile perché è sintetizzato in un costume, in una parlata, in una gesticolazione.

Il cambiamento di prospettiva di questo genere comporta un radicale ribaltamento di gerarchie ormai definite da secoli: l'aristocrazia prima e la borghesia poi, già affacciate al mondo dell'opera, lasciano spazio a *gente nuova* e il teatro si popola anche di servitori inclini a entrare spesso in conflitto coi padroni. È in corso un'inedita dimensione sociale dell'opera.

Da tutto questo prende l'avvio l'opera buffa italiana che, come la Commedia dell'Arte, si serve di tipi, sempre gli stessi ripetuti nelle varie composizioni, congelati nello stesso registro vocale: il ruolo della giovane innamorata è sempre del soprano, quello del giovane amoroso sempre del tenore, quello del vecchio tutore del basso-baritono. Il linguaggio musicale si adegua, nella forma e nella sostanza, a questo nuovo stile adottando, per essere più efficace, e come già nella commedia popolare, il dialetto o la lingua straniera. Per essere, se possibile, ancora più paradossale inventa a volte un Oriente parodistico, tutto immaginato e assolutamente lontano dalla realtà. E proprio attraverso il linguaggio comico inventa come servirsi del teatro per raccontare se stesso, trasformato in luogo dell'assurdo quando descrive le sue macchiette (o tipi) o le situazioni che si vengono a creare. La lente d'ingrandimento di questo genere equivale a ciò che oggi viene espresso dalla narrazione fumettistica – di tipo umoristico – laddove i personaggi appaiono nella loro consistenza fantastica, spostati in una realtà altra, inconcepibile se la si confronta con la realtà. Il tratto di matita è garanzia del linguaggio che si sta adoperando come lo è il lieto fine in seguito alle prove superate. Resta il fatto che a quelle narrazioni si crede, perché, in qualche misura, raccontano esistenze tangenti alle nostre.

La prospettiva dunque è cambiata notevolmente, come d'altronde è cambiata la posizione dell'uomo che comincia a guardare i suoi simili, il presente, la quotidianità, se stesso. La lezione arriva direttamente da Carlo Goldoni che descrive con estremo realismo il personaggio, la sua coscienza nell'esprimere i propri affetti, la sua capacità di guardarsi dentro e di ammettere ciò che avviene. La maschera che aveva avuto, in origine, una funzione descrittiva di una tipologia umana precisa non ha più ragione di esistere perché sotto

di essa emergono gli affetti, le emozioni, i sentimenti del personaggio che finalmente va allo scoperto. Il corpo può apparire nella sua totalità e servirsi di ciò che ha di più espressivo: il viso e la sua mimica. Una questione di grande rilevanza è contenuta nel ruolo che la donna assume nell'opera di questo straordinario periodo: un ruolo centrale proprio in quanto essa esprime, e mai fino a ora lo ha fatto con tanta convinzione, una dimensione del reale anche se vissuto attraverso la lente d'ingrandimento del paradosso scenico. I personaggi femminili hanno carattere, determinazione, energia anche se rimangono pur sempre legati al tema dell'amore, indissolubile all'universo della donna.

Il *recitativo* va inteso come una conversazione, un vero e proprio dialogo staccato dall'*aria* che mette a fuoco il sentimento del personaggio e dove l'azione si ferma e si sospende in una dimensione quasi astratta. Il duetto, il terzetto, il pezzo d'insieme sono vari e generano teatro perché riescono a sostenere il confronto o il conflitto fra più soggetti.

Poiché l'opera buffa si muove in un campo di maggiore realismo, gli evirati ne sono esclusi e la donna si confronta con uomini veri. (Salvo in territorio papalino dove i ruoli femminili sono coperti dagli evirati perché le donne non si possono ancora esibire.) Ma, poiché la stessa opera buffa si muove volentieri anche in campo astratto, è consuetudine – anche per motivi strettamente legati all'impasto vocale – adoperare voci femminili per le parti maschili. Abitudine già presente in composizioni mozartiane del repertorio serio dove il ruolo “en travesti” è frequente.

**1756/1791, WOLFGANG AMADEUS MOZART**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>
1767 Salisburgo, Università Benedettina	<i>Apollo e Giacinto</i>
1768 Vienna, casa di Franz Anton Mesmer	<i>Bastiano e Bastiana</i>
1769 Salisburgo, Palazzo Arcivescovile	<i>La finta semplice</i>
1768 Vienna, casa di Franz Anton Mesmer	<i>Bastiano e Bastiana</i>
1770 Milano, Teatro Regio Ducale	<i>Mitridate re di Ponto</i>
1771 Milano, Teatro Regio Ducale	<i>Ascanio in Alba</i>
1772 Milano, Teatro Regio Ducale	<i>Lucio Silla</i>
1775 Monaco, Salvatortheater	<i>La finta giardiniera</i>
1775 Salisburgo, Palazzo Arcivescovile	<i>Il re pastore</i>
1781 Monaco, Residenztheater	<i>Idomeneo</i>
1782 Milano, Teatro alla Scala	<i>Il ratto dal serraglio</i>
1786 Vienna, Burgtheater	<i>Le nozze di Figaro</i>
1787 Praga, Nationaltheater	<i>Don Giovanni</i>
1790 Vienna, Burgtheater	<i>Così fan tutte</i>
1791 Vienna, Theater auf der Wieden	<i>Il flauto magico</i>
1791 Praga, Nationaltheater	<i>La clemenza di Tito</i>

Non esiste un genere sotto il quale ascrivere W.A. Mozart, che merita un discorso a sé in quanto le sue opere sconfinano facilmente da un campo all'altro. È indubbio: la sua produzione è divisa in due grandi categorie – le opere serie e le opere comiche. Che meglio sarebbe chiamare commedie, termine più adatto a descrivere la miriade di situazioni in esse presenti. La trilogia dapontiana, in special modo, è straordinariamente ricca e le variazioni cui sono costretti i personaggi sono lo specchio di una realtà in continuo movimento. Mozart non segue una moda, non si rassegna a un ambito, non accetta limitazioni o confini. La sua opera è seria e comica allo stesso tempo, la sua partitura (strumentale e vocale) mette in primo piano una parola intrisa di significati e ambiguità, le situazioni drammaturgiche concepite sono di una naturalezza senza precedenti e di un'apparente totale semplicità: il risultato finale è una magnifica sintesi dove la separazione fra i generi comico e tragico si dissolve in funzione di una personalissima visione dell'esistenza, visione che oltrepassa le tradizionali classificazioni degli stili nazionali.

**1800/1860, L' OPERA BUFFA**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1812 Venezia, Teatro San Moisè	<i>L'inganno felice</i>	Gioacchino Rossini
1812 Venezia, Teatro San Moisè	<i>La scala di seta</i>	Gioacchino Rossini
1812 Venezia, Teatro San Moisè	<i>L'occasione fa il ladro</i>	Gioacchino Rossini
1813 Venezia, Teatro San Benedetto	<i>L'italiana in Algeri</i>	Gioacchino Rossini
1813 Venezia, Teatro San Moisè	<i>Il signor Bruschino</i>	Gioacchino Rossini
1814 Milano, Teatro alla Scala	<i>Il turco in Italia</i>	Gioacchino Rossini
1816 Roma, Teatro Argentina	<i>Il barbiere di Siviglia</i>	Gioacchino Rossini
1817 Roma, Teatro Valle	<i>Cenerentola</i>	Gioacchino Rossini
1827 Napoli, Teatro Nuovo	<i>Le convenienze e inconvenienze teatrali</i>	Gaetano Donizetti
1828 Parigi, Opéra	<i>Il conte Ory</i>	Gioacchino Rossini
1832 Milano, Teatro della Canobbiana	<i>Elisir d'amore</i>	Gaetano Donizetti
1836 Napoli Teatro Nuovo	<i>Il campanello</i>	Gaetano Donizetti
1840 Parigi, Opéra Comique	<i>La figlia del reggimento</i>	Gaetano Donizetti
1843 Parigi, Théâtre Italien	<i>Don Pasquale</i>	Gaetano Donizetti
1860 Parigi, Opéra Comique	<i>Rita</i>	Gaetano Donizetti

Le linee del teatro musicale a forti tinte di comicità, dei primi cinquant'anni circa dell'Ottocento, sono già state annunciate dall'opera buffa di scuola napoletana. In questo secondo periodo il genere prende piede con la sfrontatezza necessaria a conquistare uno spazio d'immenso valore. Il forte segno, tutto italiano, lasciato dalle produzioni precedenti, il tentativo di leggere il mondo su un piano *straniato*, una scrittura scenica via via più ricca e infine la volontà di usare il palcoscenico per immettere a piene mani ironia e distacco avevano già dato vita a un linguaggio improntato sull'idea che *tutto nel mondo è burla*, teatro compreso. A fine secolo il passaggio di Mozart aveva contribuito, con geniale sensibilità, a rendere nobile questo tentativo mettendo "semplicemente" a fuoco l'animo umano e sintetizzando in un unico messaggio comicità e tragedia del vivere.

Ricevuta questa *pesante* eredità il genere buffo cerca la strada per un ulteriore passo in avanti spostandosi sul compito, molto arduo, di esplorare l'idea di una deformazione del reale. Gli uomini di teatro, musicisti o librettisti, danno segni di coraggio evidenti: hanno preso coscienza di quanto esplosivo sia questo linguaggio e si pongono l'obiettivo di farlo deflagrare, indagando i termini di questa deformazione, emersa in nuce anni prima. La condizione nella quale si trovano fotografa la grande importanza della rappresentazione teatrale e il totale disordine in tema di regole: i cantanti hanno molta libertà d'interpretazione e spesso, all'insaputa del compositore, operano cambiamenti e sostituzioni di arie con brani del proprio repertorio. Studiano fioriture ad libitum, soluzioni vocali personali o fanno esplicita richiesta all'autore di un'aria ad hoc così da dare maggiore risalto alle proprie capacità virtuosistiche.

Responsabile in grande misura del nuovo modo di concepire il teatro musicale è Gioacchino Rossini (uno spazio di portata inferiore lo copre Donizetti – come chiarisce lo schema). Altri musicisti di peso consacrati al genere comico non ce ne sono e tutti gli altri si dedicano, per lo più, a far rinascere le forme classiche attendendo che il romanticismo si estenda anche in Italia.

La convinzione di Rossini, circa il comico, riguarda soprattutto la sua personalità di artista, capace per altro di produrre una miriade di titoli anche sul versante serio. Certo è che relativamente a questo genere la sua capacità di persuasione è tale da farlo assurgere a caposcuola (senza allievi). L'opera buffa con Rossini si esprime al suo massimo e con la sua partenza dall'Italia il genere si esaurisce quasi del tutto.

Deformazione è forse il termine più adatto a suggerire esattamente quello che il teatro musicale costruisce: un'opera che ha le sembianze

di un personaggio gonfio a dismisura oppure leggero al punto di volare o il cui trucco è eccessivo, il costume straniante (immagini che l'arte figurativa ha adottato in epoche molto più recenti). I lineamenti del viso, sottostanti la maschera di un tempo, subiscono una sorta di trasformazione verso qualcosa che non è più la verità e non è del tutto la sua distruzione. Qualcosa che solo il teatro può concepire: la finzione. Quest'acquisita consapevolezza si serve proprio della deformazione per trasformare il teatro in un luogo che è tangibile all'astrazione. Lì sopra può accadere di tutto anche ciò che nella vita non accadrebbe mai.

I mezzi drammaturgici che questo teatro impiega in modo del tutto inedito sono molteplici: il dettato musicale che s'incarica di comunicare in maniera esplicita ironia e distacco; la frammentazione di frasi e parole che si riducono spesso a sillabe; il ritmo che induce a perdersi dentro vorticosi accadimenti; il senso di inevitabilità (insito nel susseguirsi frenetico di situazioni fisiche e psicologiche) che è percezione palpabile; il travestimento che è l'arte somma della perdita dell'identità; il "gioco" insito in queste impossibili avventure. Tutto ciò contribuisce a creare un clima sdrucchiolevo, ai limiti del pericolo.

Nonostante questo salto nella finzione il racconto si svolge nell'ambito della quotidianità, seppur travestita, che porta con sé la ricerca di mondi altri, anche molto lontani, per culture o dimensioni spaziali. L'Oriente dell'*Italiana in Algeri*, per esempio, è un luogo dell'impossibile – o del tutto possibile. Ma anche quando la narrazione sembra apparentemente *vera*, come nel caso di *Don Pasquale*, i personaggi hanno un comportamento paradossale perché sembrano vivere sospesi da terra o procedere su un terreno scivoloso.

Anche il coro, con Rossini, diventa un'entità astratta. Esso conforta, per così dire, uno dei protagonisti ponendosi nella sua prospettiva, per spostarsi, nella scena successiva alle spalle di un altro, sempre con la funzione d'enfatizzare il sentimento del personaggio o la sua condizione. Nel momento del concertato poi (di solito finale I e finale II atto), non potendo rendersi complice di uno solo fra i tanti personaggi, il coro assume la posizione di tutti. Momento tipico del percorso rossiniano, quello del concertato, dove il tema è soprattutto racchiuso nello sperdimento di sé: nessuno sa più dove rintracciare la strada perduta, le parole diventano suoni e prendono la leggerezza del niente, o diventano la sospensione di un destino talmente comune a tutti i personaggi da far perdere loro, totalmente, l'identità. Tutto ciò è immerso in un vorticoso ritmo che crea senso di bilico, perdita di peso, attesa confusa.

## **1800/1829, L'OPERA SERIA** **del primo Romanticismo**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1805 Vienna, Theater an der Wien	<i>Fidelio</i>	Ludwig Van Beethoven
1807 Parigi, Opéra	<i>La vestale</i>	Gaspard Spontini
1813 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Tancredi</i>	Gioacchino Rossini
1816 Napoli, Teatro del Fondo	<i>Otello</i>	Gioacchino Rossini
1817 Milano, Teatro alla Scala	<i>La gazza ladra</i>	Gioacchino Rossini
1818 Napoli, Teatro San Carlo	<i>Mosè in Egitto</i>	Gioacchino Rossini
1819 Napoli, Teatro San Carlo	<i>La donna del lago</i>	Gioacchino Rossini
1821 Berlino, Schauspielhaus	<i>Il franco cacciatore</i>	Carl Maria Von Weber
1823 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Semiramide</i>	Gioacchino Rossini
1823 Torino, Teatro Regio	<i>Didone abbandonata</i>	Saverio Mercadante
1826 Parigi, Théâtre de l'Académie Royale de Musique	<i>L'assedio di Corinto</i>	Gioacchino Rossini
1827 Milano, Teatro alla Scala	<i>Il Pirata</i>	Vincenzo Bellini
1828, Parigi, Opéra	<i>La muta di Portici</i>	Daniel Auber
1829 Milano, Teatro alla Scala	<i>La straniera</i>	Vincenzo Bellini
1829 Parigi, Opera Comique	<i>Guillaume Tell</i>	Gioacchino Rossini

Varie spinte culturali e geografiche contribuiscono a rendere questi primi trent'anni dell'Ottocento un periodo che ricerca in molte direzioni anche a secondo del paese che le produce. Comune a tutti è il desiderio di risuscitare le forme classiche della greicità (lo si chiama comunemente *periodo neoclassico*). Per capire meglio le tendenze in campo basti citare W. Goethe quando dice che «Il classicismo (l'arte greca) aveva come fondamento l'idealizzazione del reale, nella sintesi sublime del bello, mentre il romanticismo mira a trascendere il reale per il regno pericoloso della "fantasia sfrenata" e dell'"apparenza", i cui prodotti sono ingannevoli come l'immagine di una lanterna magica».

Succede che anche l'opera seria si sottomette, per reazione agli eccessi barocchi, a una disciplina rigida atta a rinnovare il costume tragico. La conseguenza si esprime nella produzione di uno spettacolo grandioso benché superficiale e di un decorativismo fine a se stesso. La preoccupazione maggiore però consiste nel riuscire a costruire un prodotto verosimile, la cui architettura richiama monumenti dell'antichità classica storicamente fedeli. La filologia è quindi garantita a scapito della mancanza di originalità o della freddezza e conduce a rifiutare i mezzi macchinistici che avevano arricchito il palcoscenico nei secoli precedenti.

Però la dialettica su ciò che è compito dell'arte, in senso lato, è varia e particolarmente intensa: si pensa alla musica come all'arte di poter esprimere gli impulsi più immediati della vita interiore lasciando che le passioni esplodano fino alla violenza o al delirio. Un modo di dire con chiarezza che essa è la sola arte che ha il potere, mediante il suono, di esprimere l'anima interiore delle cose. A questo proposito Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776/1822), compositore, pittore e autore di una vasta produzione letteraria, vive e opera in antitesi col mondo, chiuso nella propria allucinata interiorità e in una sorta di ribellione caustica. Oppure si dà all'arte il compito di spezzare le limitazioni del reale che rende l'esistenza meschina per appropriarsi invece di un'innocenza originaria e illimitata. Il dibattito concerne anche il rapporto fra l'artista e il mondo che lo circonda: è lui che si dovrebbe impegnare, secondo quest'ipotesi, per la difesa dell'uomo/individuo contro le imposizioni ingannevoli della società e delle sue istituzioni. Emerge poi il concetto che la musica vada intesa come la lingua originale della natura, essendo nata dall'*Urklang* (il suono originario) che ha dato vita al mondo: questo concetto, fondamentale nell'ideologia romantica, percorrerà tutto il secolo fino alle soglie del Novecento ma è già in nuce nei primi decenni del secolo e costitui-

sce le basi di ciò che il teatro in musica esprimerà con maggiore forza nel periodo successivo. Gli argomenti sono tutti lanciati ma non ancora consolidati o forti abbastanza per essere racchiusi in un'idea precisa, come sempre capita nel corso delle trasformazioni.

Anche nel teatro in musica, seppure in evoluzione, s'intravedono alcune linee, costanti, che inducono a pensare che Mozart e l'opera comica italiana abbiano influito non poco nello sviluppo di un genere che non si può quasi più chiamare tale. In questa generale contaminazione gli stimoli arrivano da più parti: Rossini fa qualche compromesso con se stesso e compone anche opere di *mezzo carattere* che sarebbe errato iscrivere nel filone dell'opera seria: lo sfondo può prevedere elementi storici ma la narrazione tratta in larga misura la quotidianità della vita. Il linguaggio è più semplice e si basa soprattutto sulla tensione sentimentale e psicologica che induce alla commozione e contempla amori ingenui e teneri. Quello del *mezzo carattere* (che altri compositori abbracciano) è un tipo di teatro, nelle sue differenti accezioni, dove gli affetti diventano prevalenti sull'intrigo e persino sulla stessa allegria. Si tratta di dosaggi, ma l'elemento patetico è contenuto nella pièce fin dall'inizio perché è contenuta fin dall'inizio la gioia di far piangere per poi consolare. E, fatto fondamentale, è un genere che prevede sempre e a tutti i costi il lieto fine. Anzi, proprio perché c'è la garanzia di un finale tranquillizzante, i personaggi possono passare attraverso le situazioni più drammatiche e le sofferenze più patetiche. Allo stesso modo la *Commedia Larmoyante* (lacrimevole), di provenienza francese, porta in scena personaggi dei ceti bassi alle prese con i soliti conflitti quotidiani anticipando così il dramma borghese. Anche qui da una tragedia iniziale si arriva all'inevitabile lieto fine.

Per non citare la *Pieces à Sauvetage* (salvataggio), un genere popolare in voga sia in Francia che in Germania. Questo tipo di composizione mette in scena la vittoria del protagonista in seguito a un passato pericolo: lui e i suoi ideali trionfano in quanto, dopo lunga attesa, affronta con coraggio i tiranni e salva tutti da morte certa. La *Lodoiska* di Luigi Cherubini, andata in scena nel 1791 a Parigi, è il prototipo di questo genere che risente dell'appena conclusa Rivoluzione francese. Sempre la Francia dà l'avvio al *Grand-Opéra*, un genere grandioso nei mezzi adoperati per il suo svolgimento formale e drammaturgico: orchestra cospicua dalle sonorità inaudite, grandiose scene corali, ballo. Nel contenuto: fantasmi, truci omicidi, slanci rivoluzionari, amori votati alla morte.

Parigi d'inizio secolo conta due compagnie teatrali, l'Opéra e la Comédie Française, oltre le molte compagnie minori che girano nelle

fiere. Proprio in quest'ambito nasce un nuovo genere *L'Opéra Comique* che aveva, anni prima, inventato l'intromissione, nello spettacolo, di versetti scritti su cartelloni perché il dialogo recitato era proibito. I versi erano accompagnati da motivi popolari e poi cantati da attori mescolati tra il pubblico. Questa la provenienza di un genere che non ha nulla a che fare con l'*opera buffa* italiana ma il cui tratto caratteristico è il suo essere "popolare". Si diffonde anche per merito di un autore importante come Eugène Scribe e attraversa tutto l'Ottocento. I soggetti sono comici e seri al tempo stesso, calati in un clima piccolo borghese di normalità e moderate passioni, d'ingenuità romanzesca e di humor. Ed elemento di grande importanza contengono una mescolanza di parlato e cantato.

Questa sventagliata aiuta a capire che gli stili presenti nei primi trent'anni del secolo hanno in comune l'ambizione di usare il teatro come luogo in cui avvengono i conflitti fra gli esseri umani, siano essi conflitti di tipo sentimentale o sociale o politico. I personaggi sono costretti a mettersi continuamente in gioco, a non dar mai niente per scontato, a non credere, fin dall'inizio, all'immutabilità della loro condizione. Il destino non c'entra più. C'entrano le azioni che si compiono e all'interno delle quali si trova il germe del dramma. In questa dialettica – dramma *versus* interiorità profonda – i personaggi trovano la ragione stessa della loro metamorfosi, del loro sviluppo. Fino a una cinquantina d'anni prima, la drammaturgia era "già" scritta a priori e mostrava un avvicinarsi di fatti che modificava solo in parte chi li aveva attraversati. Il personaggio ne era la vittima predestinata. Il teatro dell'epoca moderna si fa carico di mettere la vita nelle mani del protagonista che corre il rischio (e menomale) di ritrovarsi, alla fine dell'avventura scenica, sostanzialmente cambiato. Questa dialettica col mondo esterno è ciò che maggiormente rende interessante e sconvolgente questa piccola rivoluzione drammaturgica che si fa più chiara nel pieno del Romanticismo, periodo nel quale l'assunzione di regole di comportamento da adottare tout court non sarà più possibile.

**1830/1887,**  
**L' OPERA ROMANTICA**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1830 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Capuleti e Montecchi</i>	Vincenzo Bellini
1830 Milano, Teatro Carcano	<i>Anna Bolena</i>	Gaetano Donizetti
1931 Milano, Teatro Carcano	<i>La sonnambula</i>	Vincenzo Bellini
1831 Milano, Teatro alla Scala	<i>Norma</i>	Vincenzo Bellini
1831 Parigi, Opéra	<i>Roberto, il diavolo</i>	Giacomo Meyerbeer
1833 Milano, Teatro alla Scala	<i>Lucrezia Borgia</i>	Gaetano Donizetti
1835 Parigi, Theatre Italien	<i>I puritani</i>	Vincenzo Bellini
1835 Napoli, Teatro San Carlo	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Gaetano Donizetti
1836 Parigi, Opéra	<i>Gli Ugonotti</i>	Giacomo Meyerbeer
1842 Milano, Teatro alla Scala	<i>Nabucco</i>	Giuseppe Verdi
1842 Vienna, Theater am Karmtnertor	<i>Linda di Chamounix</i>	Gaetano Donizetti
1844 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Ernani</i>	Giuseppe Verdi
1846 Montecarlo, Theatre du Casino	<i>La dannazione di Faust</i>	Hector Berlioz
1847 Parigi, Opera Comique	<i>Macbeth</i>	Giuseppe Verdi
1850 Weimar, Teatro di Corte	<i>Lobengrin</i>	Richard Wagner

## Generi e stili

1851 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi
1853 Venezia, Teatro La Fenice	<i>La traviata</i>	Giuseppe Verdi
1853 Roma, Teatro Apollo	<i>Il trovatore</i>	Giuseppe Verdi
1853 Monaco, Konigliches Hof und Nationaltheater	<i>L'anello del Nibelungo</i>	Richard Wagner
1857 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Simon Boccanegra</i>	Giuseppe Verdi
1859 Roma, Teatro Apollo	<i>Un ballo in maschera</i>	Giuseppe Verdi
1865 Parigi, Opéra	<i>L'africana</i>	Giacomo Meyerbeer
1865 Monaco, Konigliches Hof und Nationaltheater	<i>Tristano e Isotta</i>	Richard Wagner
1868 Milano, Teatro alla Scala	<i>Mefistofele</i>	Arrigo Boito
1869 Parigi, Theatre Lyrique	<i>Faust</i>	Charles Gounod
1871 Il Cairo, Teatro dell'Opera	<i>Aida</i>	Giuseppe Verdi
1874 Pietroburgo, Teatro Marinskij	<i>Boris Godunov</i>	Modest Musorskij
1875 Parigi, Opéra Comique	<i>Carmen</i>	Georges Bizet
1879 Mosca, Teatro Malji	<i>Eugenio Onegin</i>	Petr Illic Cajkovskij
1881 Parigi, Opéra Comique	<i>I Racconti di Hoffmann</i>	Jacques Offenbach
1884 Parigi, Opéra Comique	<i>Manon</i>	Jules Massenet
1884 Mosca, Teatro Bolsoj	<i>Mazepa</i>	Petr Illic Cajkovskij
1886 Parigi, Opéra	<i>Don Carlos</i>	Giuseppe Verdi
1887 Milano, Teatro alla Scala	<i>Otello</i>	Giuseppe Verdi

Il Romanticismo è una corrente culturale che investe tutte le arti esaltando la spontaneità della creazione individuale, la superiorità della libera fantasia, del sentimento e dell'istinto sulla ragione. Un insieme di termini lo rendono difficilmente afferrabile perché tutti o uno soltanto fra essi lo possono definire. Dunque: senso dello straordinario, dell'affascinante, cavalleresco, arcaico, ingenuo e popolare, remoto e fiabesco, strano e sorprendente, notturno, fantomatico, orrido, spaventoso. Sono settant'anni circa caratterizzati dalla presenza di filoni di sviluppo che corrono accanto al Romanticismo in senso stretto, a volte da questo sono influenzati, ma nel complesso sono anni guidati da forze naturali autonome e che per questo motivo non possono essere considerati parte integrante del Romanticismo. Inoltre, è molto accentuato il distacco fra la musica italiana e quella europea. In Italia si afferma il luogo comune che la musica italiana sia essenzialmente melodia e canto e quella tedesca essenzialmente armonia e sinfonismo strumentale. Se Romanticismo vuol dire vittoria del cuore sulla ragione, gli italiani ne deducono che la melodia sia la vera forma della musica romantica. Ciò detto, basta una veloce scorsa all'insieme dei titoli riportati nello schema per capire quanto l'Italia abbia concorso allo sviluppo di un genere che l'ha portata a coprire un ruolo di primo piano in Europa. E questo grazie soprattutto a tre grandi compositori: Bellini, Donizetti, Verdi. Altri paesi hanno evidentemente cooperato, a loro modo, con opere di altissimo livello, entrate nel grande repertorio, la cui radice risente dell'indiscutibile apporto della tradizione italiana unito alle consuetudini culturali di ogni singolo paese.

In Germania Johann Wolfgang Goethe, anni prima, aveva immaginato un allestimento scenico studiato e realizzato al fine di «aiutare la comprensione del testo». La compagnia dei Meiningen, poi, aveva dato il suo contributo ideando un apparato scenico, dove alle tele dipinte si sostituivano quelle costruite per dare una più precisa illusione del vero; i costumi dovevano essere di un'assoluta fedeltà storica e il mobilio costruito su documenti rigorosi. Per la prima volta, dei proiettori offrivano allo spettatore effetti di inaudita sorpresa.

Richard Wagner inventa una vera e propria riforma dell'opera anche dal punto di vista dello spazio dedicato allo spettacolo. È un assertore della fusione di tutte le arti, della musica, della poesia, della decorazione scenica che devono concorrere alla messinscena per ottenere una perfetta illusione del vero. Natura, atmosfera e azione sono accomunati come nella migliore tradizione romantica e il clima fantastico di molte situazioni sceniche viene offerto in una sala immersa nella completa oscurità, con l'orchestra nascosta nel *golfo mistico*.

In Francia il teatro romantico tenta di rinnovarsi proclamando con Victor Hugo che *tutto ciò che è nella natura e nell'arte* va perseguito per ottenere la tanto auspicata "verità". Ma nonostante le dichiarazioni d'intenti nell'estetica romantica, contrapposta a quella classica, il panorama teatrale cambia relativamente. Spiccano atteggiamenti e aspetti della messinscena che si possono definire sentimentali se l'emozione e la suggestione sono le basi per raccontare la forza interiore dei personaggi. La *Carmen* di George Bizet ne è un esempio: una partitura ricca di indimenticabili chiaroscuri che prevede, come nella migliore tradizione dell'*Opéra Comique*, la mescolanza di musica e parlato. Anche in patria l'Ottocento romantico viene declinato in vario modo secondo i soggettivi intendimenti dei principali autori di teatro musicale.

Vincenzo Bellini scrive partiture al tempo stesso profonde e ingenuamente all'interno delle quali emergono soprattutto purezza e nudità di linee (musicali) che racchiudono al loro interno un'idea di sublime pressoché fine a se stesso. Vale a dire che l'ossatura del melodramma è affidata interamente alla musica che si esprime con lunghi fraseggi, frequentissimi *legati*, melodie dense di emozioni. Il dramma tratta, in modalità variate, la vita sentimentale dei personaggi che si consuma in una forma apparentemente umile poiché incarnata da dolenti figure femminili. La fenomenologia dell'amore non produce eccessivi scuotimenti o agitazioni scomposte ma determina, invece, dovizia di effusione lirica e dà vita a un canto spiegato che diventa l'elemento portante dell'opera. E la parola, passando attraverso il dramma, ne esce trasformata.

Gaetano Donizetti, già molto presente nei primi trent'anni del secolo con partiture serie e comiche, arriva con maturità inaspettata all'opera/capolavoro, *Lucia di Lammermoor*, e, dopo una decina d'anni circa, al suo malinconico testamento: *Don Pasquale*, solo parzialmente ascrivibile al genere *buffo* collocandosi invece in una posizione che anticipa la rottura quasi definitiva della divisione in strade parallele.

In tutte e due i titoli, presi ad esempio, emerge una scrittura musicale di facile orecchiabilità, a tratti tenera e patetica come sono spesso i suoi drammi risolti attraverso la melodia elaborata per le *arie*, dove il compositore eccelle. Se Donizetti si muove fra le note con grande eleganza strumentale e idee sempre nuove è anche per via di una più attenta consistenza drammaturgica che fornisce naturalezza nei caratteri, portando i personaggi a una maggiore verità. Durante i quadri d'insieme il coro, immobile, sta sullo sfondo pur partecipando a momenti di profonda intensità musicale all'interno dei quali i perso-

naggi di primo piano raccontano a fosche tinte la tragedia che li attraversa o l'umana disperazione della loro passione amorosa. La musica diventa allora semplicissima e tocca la verità nuda e nostalgica del canto popolare.

Giuseppe Verdi irrompe alla Scala con *Nabucco*, nel 1842, e travolge l'intero sistema del melodramma italiano, operando un suo personalissimo rinnovamento. Scrive per i cantanti del suo tempo, costringe gli interpreti, le voci, i colori, le intenzioni, i tempi a rispondere a una perentoria, inesorabile drammaturgia. Il suo punto di partenza è il dramma come copione, come partitura, come blocco da cui discende il comportamento di ciascuno. Il cantante è costretto a tener conto di tutto ciò che accade nell'opera e del come accade. Così e soltanto all'interno del contesto drammaturgico possono emergere le proporzioni e la realtà interiore del personaggio. La prima cosa che Verdi chiede al cantante è di essere *vero* come il personaggio in un dramma (per Lady Macbeth vuole una cantante che non sia "bella e buona" ma "brutta e cattiva", capace di "non cantare", e con una voce "aspra, soffocata, cupa"). Ciò significa pretendere che un'artista si pieghi a un'idea complessiva che diventa stile poiché comprende ricerca di colori, agilità, pienezza di suoni, intonazione, forza, dizione, logica del personaggio.

I suoi modelli non sono mai di tipo musicale ma di tipo drammaturgico: Shakespeare prima di tutti "maestro del cuore umano". *Vero* è l'uomo nella sua integrità, carico di storia, d'intelligenza, di sensi, di volontà, di fede. E *veri* sono i personaggi di Verdi perché integri, assoluti, ricchi di contrasti poiché elementari, a contatto con il bene che è decisamente bene o con il male che è assolutamente male. Pur variando i contenuti e immergendosi nelle situazioni più diverse (storiche, nobili, popolari, comiche) parte della rivoluzione verdiana si poggia sulla *parola* scenica, elemento fondamentale e tramite concreto per disegnare al meglio una condizione emozionale, un disagio umano, una sofferenza incontrollabile. La parola crea spessore, apre ai significati e rende concreta un'immagine; non è mai generica ma affonda le sue radici nei meandri di un essere umano che la usa (sempur cantando) per costruire un personaggio tridimensionale. Verdi è così attento alla parola che la sceglie meticolosamente rifiutando, senza mezzi termini, quella che non arriva alla potenza di un sentimento. Se è vero che una cosa è conseguenza dell'altra è sicuramente vero che dalla parola nascono le situazioni e dalle situazioni il teatro. Perciò anche il libretto cambia le sue connotazioni: mai prima d'ora era gremito di didascalie e di annotazioni per la messa in scena. Non

sono soltanto suggerimenti, sono volontà precise che sottostanno a un'idea di un teatro che va fatto per raccontare la complessità della vita anche attraverso ciò a cui il pubblico assiste, attraverso gesti e azioni credibili. Nei libretti verdiani si trovano indicazioni di carattere attoriale, atteggiamenti del corpo, espressioni dello sguardo, posizioni sceniche. Tutto ciò per vincolare gli interpreti e la messa in scena a uno spettacolo che sia all'altezza di affrontare una realtà conosciuta e moralmente giudicabile, fatta di vicende umane precise, di eventi socialmente rilevanti, di vicende politiche circostanziate.

La messinscena di questo periodo si perfeziona in virtù della considerazione che le vecchie decorazioni sceniche fisse, l'attrezzatura dipinta e i costumi non soddisfano più le esigenze dello spettacolo. Si cerca, infatti, una maggiore corrispondenza alla realtà che gli ambienti e i personaggi raccontano. La tecnica della pittura scenografica si fa più essenziale e la ricerca è tutta volta a dare a ogni scena unità e precisione di stile. Se la ricostruzione storica è un concetto ormai introiettato, vale anche il diritto dell'artista a non attenersi troppo alla fedeltà al vero.

Parte essenziale della messinscena è dato dall'illuminazione. All'Opéra di Parigi nel 1822 si inaugura quella a gas e dal 1849 l'elettricità invade i palcoscenici europei. Una novità importante che permette di applicare dei vetri colorati ai proiettori per ottenere fonti luminose con toni cromatici più graduati e con maggiore varietà di tinte. Essa permette inoltre di creare speciali effetti (apparizioni, crolli, incendi, tempeste, naufragi) che entrano, in forza, nella drammaturgia suggerendo emozioni ottiche inerenti le situazioni più tipiche del teatro romantico. (I *principali* sono traforati per permettere alla luce di passare e i *praticabili* vengono coperti di veli, disposti a strati successivi e variamente illuminati per trasmettere immagini d'incanto.)

Gli attori e i cantanti si servono ancora di un guardaroba personale ma inizia, con la fine dell'Ottocento, una nuova fase che li vede costretti, loro malgrado, a indossare costumi più consoni ai ruoli da portare in scena.

**1870/1930,**  
**IL VERISMO**

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1890 Montecarlo, Théâtre du Casino	<i>La dannazione di Faust</i>	Hector Berlioz
1890 Pietroburgo, Teatro Mariinskij	<i>La dama di Picche</i>	Petr Illic Cajkovskij
1890 Roma, Teatro Costanzi	<i>Cavalleria rusticana</i>	Pietro Mascagni
1891 Roma, Teatro Costanzi	<i>L'amico Fritz</i>	Pietro Mascagni
1891 Roma, Teatro Costanzi	<i>Le maschere</i>	Pietro Mascagni
1892 Milano, Teatro dal Verme	<i>I pagliacci</i>	Ruggero Leoncavallo
1892 Milano, Teatro alla Scala	<i>La Wally</i>	Alfredo Catalani
1893 Torino, Teatro Regio	<i>Manon Lescaut</i>	Giacomo Puccini
1896 Milano, Teatro alla Scala	<i>Andrea Chenier</i>	Umberto Giordano
1896 Torino, Teatro Regio	<i>La bobème</i>	Giacomo Puccini
1897 Venezia, Teatro La Fenice	<i>La bobème</i>	Ruggero Leoncavallo
1897 Milano, Teatro Lirico	<i>L'Arlesiana</i>	Francesco Cilea
1898 Milano, Teatro Lirico	<i>Fedora</i>	Umberto Giordano
1900 Roma, Teatro Costanzi	<i>Tosca</i>	Giacomo Puccini
1901 Roma, Teatro Costanzi	<i>Le maschere</i>	Pietro Mascagni

1902 Milano, Teatro Lirico	<i>Adriana Lecouvreur</i>	Francesco Cilea
1904 Milano, Teatro alla Scala	<i>Madama Butterfly</i>	Giacomo Puccini
1905 Vienna, Theater an der Wien	<i>La vedova allegra</i>	Franz Lehár
1910 New York, Metropolitan	<i>La fanciulla del west</i>	Giacomo Puccini

André Antoine è un mediocre attore che nel 1887, a Parigi, apre una piccola sala da tre-quattrocento posti, il *Theatre-libre*. Antoine ritiene che i palcoscenici europei siano ancora abitati da un'eccessiva "teatralità" e da inutili preoccupazioni estetizzanti che a lui interessano poco o niente. Il suo progetto va dritto verso una cifra essenzialmente realista e ha come immediata conseguenza l'invenzione dell'idea formidabile della *quarta parete* (Ndr: l'azione si svolge in palcoscenico in assenza del pubblico che vi assiste): un pubblico chiamato invece a *spiare*, a guardare dal buco della serratura una vicenda che sta capitando, come per caso, in sua presenza. Lo spazio scenico diventa un luogo chiuso e totale dove non resiste neanche più l'inquadratura dell'azione: il concetto di boccascena e di ribalta viene abolito. Coloro che abitano il palcoscenico sono semplici *persone* – e non *personaggi* –, messe lì a raccontare povere e quotidiane vicende fatte di gesti che non hanno nulla di epico. Una *tranche de vie*, una fotografia su una realtà che ci accomuna, una panoramica sull'esistente costruita attraverso le cose di ogni giorno. Così, ovviamente, il luogo scenico non è altro che l'ambiente dove queste *persone* vivono, fatto di dettagli autentici e quindi vero nella sua esattezza fotografica e nei suoi odori. La scenografia sparisce e viene sostituita da pezzi di cruda realtà: una stalla col suo odore di letame, una cucina col fuoco acceso sotto una pentola dove bolle della carne – e l'odore del brodo che arriva diretto nelle narici di chi assiste all'evento –, un ospedale con i letti di ferro, le lenzuola lise, le lampadine appese al soffitto e l'odore acre di etere e medicinali. Non c'è magia o fuga dalla realtà, nessun volo nel fantastico. Il teatro di Antoine ha lo scopo di mettere gli spettatori in uno stato di passività totale, quasi in soggezione di fronte a una realtà tanto cruda.

In Italia e specie in ambito musicale, accade qualcosa di simile i cui connotati, però, non arrivano all'estremizzazione dell'attore francese. Il termine "Verismo" designa un tipo di opera lirica fiorito in patria dopo poco l'affermazione dell'omonimo movimento letterario, inaugurato dalla rivelazione clamorosa della *Cavalleria rusticana*. Nel prologo dei *Pagliacci*, Leoncavallo usa queste parole: «L'autore ha cercato... pingervi uno squarcio di vita... ed al vero ispiravasi».

A suggerire l'associazione col Verismo letterario sono i contenuti riguardanti fatti di cronaca nera, drammi amorosi di tragica passionalità consumati all'interno di un mondo contadino o sottoproletario, spesso meridionale. Ciò che conta per "la giovane scuola" sono insomma le cose vere: nient'altro che i fatti di cronaca o pezzi di vita vissuta, come insegnava in Francia Émile Zola. Forse per reagire al concetto di *vero* romantico (quello di Alessandro Manzoni e di Giuseppe Verdi), che nasceva dall'esigenza di dare senso, ospitalità e dignità alle pulsioni interiori rendendole formalmente credibili, si utilizzano i termini di realismo, naturalismo, verismo dando loro un significato diverso.

Il centro del melodramma verista è occupato quasi interamente dall'azione, scheletro drammaturgico dell'opera. L'autore sceglie per sé la posizione di testimone indifferente o neutrale davanti agli accadimenti; il coro s'incarica di documentare gli ambienti che caratterizzano il dramma di un colore spesso localistico; l'orchestra non si fa complice delle sofferenze o delle passioni dei personaggi. Il vero padrone del melodramma verista è il personaggio la cui vita scenica consiste nel dichiarare se stesso e la sua condizione di soggetto afflitto, violento, addolorato. Lo fa in modo eloquente cogliendo ogni istante per rivelare ciò che conta nella sua privatissima esistenza. Quello verista è un linguaggio melodrammatico nel vero senso della parola: dipinge a tinte forti i grandi sentimenti caricando su ciascuno di essi quanta più enfasi possibile. Anche quando la partitura prevede un declamato, esso viene prevalentemente sfogato fra il registro centrale e quello acuto.

La composizione musicale quindi non può che servirsi di vocalità prorompenti: la tecnica e lo stile del canto si muovono in perenne tensione verso l'emozione da far scaturire subitanea. È un'invasione di suono quella che irrompe nella sala, come una richiesta d'aiuto, come la dichiarazione di una fine imminente dove ogni elemento in gioco deve concorrere a salvare l'uomo da un destino infausto, descritto da musica, parola, narrazione con lo scopo prevalente di condurre l'ascoltatore a condividere il sapore di una tragedia annunciata.

Giacomo Puccini assimila solo in parte il linguaggio verista essendo capace di farlo proprio e di pensare più in grande. È insomma verista a modo suo. La sua composizione drammaturgica raggiunge livelli straordinari: Puccini inonda la pagina d'immagini sceniche, di gesti, di atteggiamenti, di cose che devono accadere fra una parola e l'altra, fra una nota e l'altra. Crea cioè una partitura dove è impossibile tracciare delle linee di confine fra una zona e l'altra. La parola, il gesto, l'ambiente, la musica sono un unico grande movimento. E la didascalia (che ha molto spazio nella sua composizione) non indica soltanto che cosa e come si deve svolgere un'azione ma entra d'autorità nel carattere stesso del linguaggio, forgiandone lo stile. La differenza con gli altri veristi è da subito evidente: se le composizioni precedenti descrivono minuziosamente l'ambiente e i personaggi che lo abitano, Puccini riesce a inventare una sorta di regia pre cinematografica, fatta di primi piani, di totali, di allargamenti d'immagine e di zoomate. E dietro la macchina da presa ci si mette in prima persona, come se sedesse a un'ipotetica moviola per tagliare e montare certe sequenze modernissime basate su un geniale ritmo teatrale ottenuto grazie a un linguaggio "facile e quotidiano": «Chi è là? Una donna! - Di grazia, mi si è spento il lume...» (*La Bohème*). La sua è la lingua di oggi utilizzata con una rapidità nella scansione scenica del tutto imprevedibile e una sapienza nel disegno psicologico dei suoi personaggi inusitata. All'orchestrazione è affidata l'atmosfera del racconto mentre la melodia accompagna le vicende di ciascuno, connotate da un'attenta elaborazione psicologica. Un'abilità che va oltre la semplice verosimiglianza di una vita per assumere la realtà nella sua nuda contraddittorietà, nella sua confusa impotenza di affetti e risoluzioni. Il mestiere dell'operista finisce con la morte di Liù e tutta la musica di Puccini sembra aver assorbito questo senso di fine, di morte. Ma per morire, Puccini fa indossare al melodramma il suo vestito più spettacolare, imprudente e vanitoso, il più vanitoso e persino il più volgare. Questa non è una morte, è un trionfo, l'ultimo. Con lui termina, infatti, l'epoca d'oro dell'opera italiana che da quel momento in poi, salvo poche eccezioni, passa il testimone oltre confine, ed entra nella fase della "coazione a ripetere" come si evince dalla programmazione dei teatri lirici di questo Paese.

## 1930, 1970

<b>Anno e luogo della prima rappresentazione</b>	<b>Titolo dell'opera</b>	<b>Compositore</b>
1930 Brno, Teatro Nazionale	<i>Da una casa di morti</i>	Leos Janacek
1933 Dresda, Staatsoper	<i>Arabella</i>	Richard Strauss
1934 Leningrado, Teatro Malji	<i>Lady Macbeth del distretto di Mcensk</i>	Dimitri Shostakovich
1935 Boston, Colonial Theatre	<i>Porgy and Bess</i>	Gorge Gershwin
1936 Milano, Teatro alla Scala	<i>Il campiello</i>	Ermanno Wolf Ferrari
1937 Zurigo, Stadttheater	<i>Lulu</i>	Alban Berg
1942 Monaco, Nationaltheater	<i>Capriccio</i>	Richard Strauss
1945 Londra, Sadler's Wells	<i>Peter Grimes</i>	Benjamin Britten
1946, Glyndebourne	<i>The Rape of Lucretia</i>	Benjamin Britten
1947 New York, Brander Matthews Theatre	<i>La medium</i>	Gian Carlo Menotti
1947 New York, Heckscher Theatre	<i>Il telefono</i>	Gian Carlo Menotti
1951 Venezia, Teatro La Fenice	<i>La carriera di un libertino</i>	Igor Stravinskij
1951 Londra, Covent Garden	<i>Billy Bud</i>	Benjamin Britten
1954 Venezia, Teatro La Fenice	<i>Il giro di vite</i>	Benjamin Britten
1955 Palermo, Teatro Massimo	<i>Il cappello di paglia di Firenze</i>	Nino Rota

## Generi e stili

1932 Zurigo, Stadththeater	<i>Moses und Aron</i>	Arnold Schoenberg
1956 Boston, Colonial Theatre	<i>Candide</i>	Leonard Bernstein
1957 Milano, Teatro alla Scala	<i>I dialoghi delle carmelitane</i>	Francis Poulenc
1957 Washington, National Theatre	<i>West Side Story</i>	Leonard Bernstein
1960 Aldeburdgh	<i>A Midsummer Night's Dream</i>	Benjamin Britten
1973 Aldeburdgh	<i>Morte a Venezia</i>	Benjamin Britten

Puccini muore proprio quando il ventennio fascista (1925/1945) comincia a fare la sua apparizione, una guerra è alle porte, il periodo è denso di restrizioni, censure, turbolenza sociale e politica. Tutto ciò contribuisce a congelare spinte di carattere innovativo, comprese quelle che avrebbero potuto aver luogo all'interno dei teatri dedicati all'opera. Tuttavia il Novecento porta con sé alcune importanti novità nel campo del teatro musicale: l'imporsi, nell'opera della figura del *regista*, di colui, cioè, che governa la realizzazione scenica nel suo complesso a partire da un'idea interpretativa (nel 1936, le locandine del Teatro alla Scala sostituiscono il termine *Direttore di scena* con quello di *regista*); un po' ovunque, in Europa, si affacciano più correnti culturali e la pluralità di queste tendenze genera un eclettismo ben percepibile; Adolphe Appia, Gordon Craig, Stanislawskij, fra gli altri, rivoluzionano le teorie e le estetiche del teatro; la scenografia si serve di pittori puri e non di scenografi di mestiere facendo intendere che lo spazio teatrale sia il campo d'azione ideale per accogliere e *accompagnare* la poesia.

Adolphe Appia e Gordon Craig lavorano in funzione di una ricerca che si concentra fuori dai teatri commerciali e in forte opposizione verso tutto ciò che aveva riempito il teatro borghese e naturalistico. Sono entrambi scenografi ma pensano che il doppio binario su cui viaggia la messinscena, da una parte lo spazio scenico, dall'altra l'opera da rappresentare, non debbano più procedere parallelamente ma coesistere uno nell'altro. Ciò che lo spettatore ha davanti agli occhi

non è più l'illustrazione del dramma o uno spazio/sfondo della rappresentazione, ma strumento linguistico ed espressivo che partecipa al sistema di relazioni di cui il teatro consiste. Sia Appia che Craig lavorano molto per il teatro musicale e pur essendo affascinati dall'opera di Wagner mettono in discussione il forte divario fra l'idea, potente, e la sua realizzazione; fra una teoria, così fortemente strutturata e il prodotto finito insufficiente; fra l'impianto teorico rivoluzionario del dramma musicale e l'inadeguatezza della sua rappresentazione scenica (che rimane ancorata a formule puramente descrittive: scenografie dipinte, spesso realizzate in cartapesta, macchinari ingenui e puerili a contrasto con un tipo di recitazione di stampo verista).

In Russia la prima e la seconda rivoluzione lasciano il Paese allo stremo e alla fame ma tutti i teatri russi vengono nazionalizzati e finanziati. Un criterio produttivo, questo, che si allarga al mondo intero: la vocazione commerciale del teatro cambia a favore dello Stato e il mecenatismo scompare. Come André Antoine anche Kostantin Stanislavsky (Mosca, 1863-1938) crede *che la scena si possa salvare soltanto se torna al culto della pura verità*. Grande pedagogo, straordinario inventore di un metodo di apprendimento per l'attore fondativo del teatro della modernità, rinnovatore della messa in scena del teatro d'opera e infine regista indimenticato, Stanislavsky inaugura nel 1898 il *Teatro dell'Arte*, con il *Gabbiano* di Anton Čechov.

In Austria Max Reinhardt (1873/1943) regista e attore teatrale, drammaturgo, regista cinematografico basa la sua ricerca estetica sui temi cari al popolo, soggiogato o complice, in quel momento storico, dei regimi totalitari del XX secolo. Cerca il modo di coinvolgere più gente possibile e portarla a quella che doveva essere una festa, un luogo d'incontro dove cittadini ed eroi condividono storie e sentimenti sostenendo che gli spettatori debbano essere parte integrante dello spettacolo.

Alla Germania bisogna riconoscere la grande libertà in cui fa vivere i suoi artisti, fra i quali è doveroso ricordare l'esperienza del teatro politico di Erwin Piscator (1893-1966) e di Bertold Brecht (1898-1956). Una strada, quella del teatro politico, che nasce come luogo di opposizione all'ordine esistente, alle forme e alle regole della vita circostante, esempio di possibili vite diverse, una casa che accoglie le differenze. È dentro quella casa che l'uomo di teatro, sentendosi anche uomo politico, oltreché artista e intellettuale, parla agli spettatori di come potrebbe essere il rapporto tra l'individuo e la società.

In Italia il teatro comincia il suo cammino verso la riproposizione di opere scritte nel centennio d'oro e i compositori contemporanei di

grande nome cominciano a scarseggiare. Ma il teatro ha negli interpreti (direttori, registi, cantanti) il suo punto di forza. Arturo Toscanini (1867/1957) arriva alla Scala nel 1898, convinto che il teatro musicale sia comunque teatro e che lo spettacolo debba rispondere a un'esigenza di unitarietà fra tutte le parti in gioco. Il suo contributo consiste in un'operazione di pulizia, di restaurazione, di emersione delle parti nascoste dalla cattiva tradizione. Il mondo che trova Toscanini quando s'affaccia alla direzione d'orchestra è fatto di approssimazioni, di routine, di capricci, di pigre consuetudini, di modifiche all'orchestra, cadenze fantasiose, mutamento dei tempi per andare incontro alle scarse risorse dei cantanti, di regole imposte dalla cattiva gestione del teatro milanese.

La cultura italiana sembra incapace di far convivere l'antica passione per il melodramma con le nuove esigenze e le nuove aspirazioni dell'epoca presente. Inoltre il campo è abitato anche dalle cosiddette "avanguardie" che considerano i tentativi di riportare il teatro musicale in auge, tentativi da abortire in partenza perché prodotti da conservatori. L'ambito musicale è attraversato anche da contaminazioni di generi e di culture, da un'esigenza ineludibile a considerare l'orrore che sta attraversando il continente tanto da trasformare la musica in rumore, silenzio o dissonanza e infine dal linguaggio del jazz che esige il suo spazio.

La melodia non è più il valore centrale dell'opera, così come il canto non è più l'espressione delle passioni e dei sentimenti umani e va perdendo la sua funzione comunicativa. È all'orchestra, infatti, che viene affidata la melodia: il canto si trasforma in declamato o procede per intervalli dissonanti o rivela la nostalgia per una melodia, appunto, assente. Ciò che conta, ora, non è l'illustrazione musicale di un testo ma la riflessione o la critica a esso. Tanto che il valore del dramma e il suo significato intrinseco non coincidono più con la melodia.

La strada compiuta dai musicisti/compositori di oltre confine sembra esprimersi con maggiore convinzione e forza, in questo preciso momento storico. Affrontare questo linguaggio significa per molti vincere la nausea per tutto ciò che è convenzionale e tradizionale ma, allo stesso tempo, rispettarne l'eredità ricevuta.

La tragica data dell'agosto 1942 segna, anche simbolicamente, un confine. Il bombardamento del Teatro alla Scala seppellisce definitivamente, sotto le sue macerie, anche un modo di fare teatro.

Ma tre anni dopo (1945), la Sala del Piermarini è di nuovo aperta "com'era e dov'era", e la vita dell'opera italiana ha una nuova rinascita che si esprime variamente, con un pensiero multiplo, diverso a se-

conda di chi lo produce. I teatri lirici tornano a riempirsi di stagioni che ripercorrono titoli del grande repertorio legati a personalità che amano distinguersi fortemente le une dalle altre, siano essi direttori musicali, direttori d'orchestra o registi. La ricostruzione del Paese, soprattutto, porta con sé la sua volontà di rinnovare lo spettacolo operistico, cercando di portarlo ad avere una sua maggiore dignità. Quella cosa tanto povera nel suo linguaggio intrinseco (parate di stendardi, sfilate di comparse e coristi che entrano da una parte per uscire dall'altra senza alcuna logica, alabarde, sbandieratori, coreografie tutt'al più graziose, gesto scenico tanto generico quanto rozzo) da essere considerata culturalmente di basso profilo va ripensata dalle fondamenta. Ci si prova chiamando a riempire il palcoscenico di segni creativamente forti, pittori del calibro di De Chirico, Sironi, Casorati che diventano scenografi capaci di trasformare un fondale in un'opera d'arte dalle valenze espressive contemporanee; ci si prova affidandosi a persone come Mario Frigerio, abilissimo nel muovere masse corali e cantanti, perché dotato di grandi risorse tecniche o chiamando esperti in recitazione a guidare i cantanti. I risultati sono, ovviamente, di vario livello ma l'esigenza di trasformazione è reale e urgente seppure accompagnata da una serie di domande proprie di un periodo di crisi dove tutto viene messo in discussione. Ci si chiede se questa nuova visione del palcoscenico lirico possa interferire così pesantemente sulle sacre tradizioni dell'opera italiana, se il cantante possa essere disturbato, nel suo compito precipuo, al punto da doversi caricare di un fardello che non gli compete, se movimenti scenici e gestualità, poco in linea con la tradizione, possano distrarci dalla musica.