

IL PIACERE DELL'OPERA

a cura di Paolo E. Balboni

IL MELODRAMMA **(*in*) ITALIANO**

Modulo 2.

Il melodramma romantico italiano

**Paolo E.
Balboni**

LOESCHER

**MATERIALE COMPLEMENTARE PER LE STORIE
E ANTOLOGIE DELLA LETTERATURA ITALIANA**



Il “Progetto Opera” di Loescher

Il progetto presenta tre elementi: uno per integrare le antologie di italiano e due, rispettivamente, per quelle di francese e di tedesco. La natura e la metodologia sono comuni ai tre quaderni ed è quindi anche possibile un lavoro congiunto tra i colleghi che operano all'educazione letteraria: uno dei cardini del progetto, infatti, è presentare una forma d'arte che per secoli è stata sostanzialmente unitaria in Europa, superando differenze culturali e linguistiche - e che per secoli ha visto l'italiano usato per le opere anche nel mondo francese e tedesco.

Il melodramma italiano

Questa sezione si presenta in tre “moduli” autonomi, divisione utile nel caso in cui un insegnante voglia privilegiare una sola delle tre dimensioni o voglia utilizzare i moduli in quadrimestri o in anni diversi.

Ogni sezione è composta da unità indipendenti, che possono anche essere utilizzate autonomamente senza prevedere l'uso dell'intero modulo. Alcune unità sono dedicate alla contestualizzazione, ma la maggior parte affronta i singoli compositori, presentando una sintesi della loro azione e offrendo i testi di alcune arie da analizzare sul piano linguistico e letterario prima di procedere all'ascolto.

Indice

1	Il teatro in Italia tra la Restaurazione e l'Unità	4
2	La “solita forma” nel melodramma romantico	6
3	I librettisti come drammaturghi	12
4	Bellini	14
	Norma viene; Casta diva; A fosco cielo, a notte bruna	16
5	Donizetti	18
	Il dolce suono mi colpi di sua voce!; La serenata di Smeton; La pazzia di Anna; Bella siccome un angelo	19
6	Verdi “politico”	22
	Va, pensiero; Viva Italia!; O Signore, dal tetto natio	24
7	Verdi e la “trilogia popolare”	26
	È strano!; Follie!; Sempre libera degg'io; Cortigiani, vil razza dannata; Stride la vampa!; Di quella pira	28
8	Verdi maturo	32
	O terra, addio	34
9	Verdi e Shakespeare	36
	La luce langue, il faro spegnesi; Già nella notte densa	38
10	Verdi/Wagner: l'Europa si schiera	40
11	Boito drammaturgo, librettista, musicista	42
	Son lo spirito che nega; Dimmi se credi, Enrico	43
12	Il panorama dell'opera europea	44

1 Il teatro in Italia tra la Restaurazione e l'Unità

Finita la temperie napoleonica, per tutto il primo Ottocento il teatro italiano è riassumibile in due nomi, Silvio Pellico e Alessandro Manzoni, anche se sulle scene sopravvivono sia i drammi tragici di stampo alfieriano sia alcune forme di Commedia dell'arte, spesso sposate con la tradizione goldoniana che troverà un degno erede solo nel secondo Ottocento con Giacinto Gallina: è una produzione molto povera, perché il vero teatro ottocentesco italiano è il melodramma, come vedremo in questo modulo.

I punti di partenza

Nel primo Ottocento si rappresentano le tragedie di Foscolo, Pindemonte, Monti e, soprattutto, Alfieri, che aveva dominato l'ultima parte del Settecento. Sono testi in versi endecasillabi sciolti, che rispettano, laddove è possibile, le cosiddette unità aristoteliche di tempo, luogo e azione.

Alfieri mette in scena pochissimi attori e i personaggi di un certo rilievo, i cui drammi formano il nucleo della trama, non sono quasi mai più di tre. Pellico conserva questa struttura con pochi personaggi e una trama limitata nelle sue espansioni, mentre Manzoni mette in campo molti più personaggi e le sue trame coinvolgono scontri internazionali epocali.

La commedia presenta un panorama ancor più ristretto; non si ricordano commediografi rilevanti, tranne gli ultimi epigoni della Commedia dell'arte: Luigi Del Buono continua a mettere in scena la maschera toscana di Stenterello, mentre Antonio Petito, un capocomico semianalfabeta di Napoli, trasforma la figura rivoluzionaria di Pulcinella in un sostenitore dei Borbone.

Un ultimo punto di riferimento per tragedia, commedia e melodramma accomuna l'Italia al resto d'Europa: il riferimento a Shakespeare, visto come tragedia proto-romantica, da un lato, e come grande drammaturgo comico, dall'altro (→ pp. 36-37).



▲ Silvio Pellico nel suo studio con il manoscritto *Le mie prigioni*, in un ritratto postumo di Luigi Norfini.



▲ Francesco Hayez, *Ritratto di Alessandro Manzoni*, 1841. Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

Che cosa cambia

Alcune caratteristiche differenziano il teatro romantico da quello neoclassico.

a. Rappresentazione o lettura?

Alfieri da un lato e i drammaturghi comici dall'altro sono autori di teatro, le loro opere sono pensate per la rappresentazione - per quanto le tragedie siano lente e la lingua molto complessa che certo non favorisce la comprensione.

In Manzoni l'interesse psicologico per i personaggi - il che comporta lunghi monologhi che ne esprimono lo stato d'animo - prevale sulle necessità teatrali, per cui si può dire che *Adelchi* e *Il Conte di Carmagnola* sono più poemi drammatici che testi per il teatro.

Silvio Pellico, che viene di solito ricordato solo per l'autobiografico *Le mie prigioni*, è invece il drammaturgo più fedele alla tradizione alfieriana (trame semplici e numero esiguo di personaggi), ma ne abbandona l'impianto teatrale proponendo il *dramma spettacolo*, come lui stesso lo definisce, che vuole commuovere gli spettatori coinvolgendoli nelle vicende dei personaggi.

b. Testi e personaggi "politici"

Un secondo cambiamento rilevante è la forte politicizzazione delle trame - novità che sarà presente soprattutto in Verdi (→ p. 22).

La denuncia politica di Manzoni, sia nell'azione scenica sia nei cori, è rivolta verso l'abitudine degli italiani di rivolgersi a potenze straniere per cercare protezione e aiuto in questioni di politica interna, salvo poi finire regolarmente colonizzati da chi viene in soccorso oppure essere traditi dai mercenari che non combattono per amore ma per denaro. Se si pensa alla situazione del primo Risorgimento non si può non cogliere il messaggio politico.

Pellico, invece, inizialmente rivoluzionario (il suo capolavoro, *Francesca da Rimini*, 1815, ritrae Paolo come un agitatore politico), si converte al cattolicesimo e diventa un paladino della conservazione.

c. Dall'eroe titanico a quello shakespeariano

Un'evoluzione rispetto al passato, comune a teatro e a melodramma, è nella natura dell'eroe: nelle tragedie neoclassiche egli è rappresentato come un titano che affronta il mondo; in quelle romantiche presenta più tratti in comune con l'eroe shakespeariano: ha dubbi, si interroga sul perché delle azioni che è costretto a compiere a causa del suo ruolo sociale o della sua nascita, si sente solo e si chiede perché proseguire nella sua lotta anziché rifugiarsi nell'amore e nella dimensione privata.

Il conflitto tra "pubblico" e "privato" è centrale in molte opere di Rossini, Bellini, Verdi.

d. Il coro lirico

Il coro è praticamente inesistente nella tragedia neoclassica. Manzoni lo reintroduce riprendendolo dalla tragedia classica, ma cambiandone la funzione: nell'antichità l'azione non avveniva in scena ed era il coro che la narrava; con Manzoni il coro diventa il *cantuccio dell'autore*, ossia il mezzo per diffondere le riflessioni umane e politiche del poeta.

I tre cori sono le parti migliori dei *drammi poetici* manzoniani: nel *Conte di Carmagnola* il coro *S'ode a destra uno squillo di tromba* è una denuncia delle guerre fratricide tra italiani - "I fratelli hanno ucciso i fratelli"; nell'*Adelchi* il primo coro *Dagli atrii muscosi, dai fori cadenti* è un'esortazione agli italiani a non contare sull'aiuto straniero, mentre il secondo coro, *Sparsa le trecce morbide*, non ha risvolti patriottici ma è una riflessione umana di grande spessore.



▲ Francesco Hayez, Studio per il dipinto *Il Conte di Carmagnola*, 1820. Acquarello. Milano, Biblioteca Nazionale Braidense.



▲ Incisione ottocentesca che raffigura la morte di Adelchi.

Le compagnie di giro, i guitti

Nell'Ottocento in Europa nascono compagnie sovvenzionate dai regnanti; in Italia, tuttavia, questi fondi vanno principalmente ai teatri d'opera e alla commissione di nuove opere, per cui le compagnie abbastanza stabili da garantire sostegno ad attori professionisti sono davvero poche. Il più famoso attore dell'epoca, di idee mazziniane e fortemente impegnato anche in politica, è Gustavo Modena, pioniere della recitazione realistica e naturale.

Gli attori delle *compagnie di giro* erano noti come *guitti*, termine che ancora oggi indica un personaggio un po' istrione, improvvisatore, che insegue la battuta facile. La loro tecnica recitativa era quanto di meno realistico e naturale si possa immaginare. Essi si spostavano di paese in paese su un carro, che all'occorrenza si trasformava in palcoscenico con fondali scenici dipinti alla buona. I testi erano di solito tragici, da Alfieri a Monti a Pellico ad adattamenti shakespeariani; per restituire un po' di allegria agli spettatori, a fine spettacolo si svolgeva la *farsa finale* che derivava direttamente dalla Commedia dell'arte.

2 La “solita forma” nel melodramma romantico

Barcaccia: sono i palchi preferiti da chi vuole seguire l'orchestra più che la scena.

Loggione: posti che garantiscono buona acustica ma visione scadente, frequentati da chi non può permettersi i prezzi di poltrone o palchi.

Palchi

Platea



Palcoscenico

Golfo mistico, buca, fossa dell'orchestra

Per capire il concetto di “solita forma” è meglio partire dal jazz o dal blues, che certo conosci meglio. Nei concerti di jazz classico (nel free jazz questo non avviene) l'esibizione iniziava con uno *standard*, cioè un tema famoso, eseguito da tutti i musicisti insieme, proseguiva con una successione di improvvisazioni dei singoli strumentisti (prima la star del gruppo, poi a seguire gli altri membri del gruppo, infine ancora la star) e si chiudeva con una nuova esecuzione corale; ognuno doveva restare in un certo numero di battute (nel blues, ad esempio, sono 12) e seguire uno schema di accordi (nel blues classico sono tre).

Come nel jazz classico, anche nell'opera era prevista una “solita forma” per ogni “numero”, cioè per ogni blocco, per ogni scena (un'opera poteva avere circa 4-5 “numeri” per atto): si tratta di una struttura di riferimento, ben nota agli spettatori abituali dell'opera. In altre parole, la “solita forma” è la *struttura standard* dell'opera romantica.

▼ Il quintetto classico degli anni Sessanta (da destra Herbie Hancock, Miles Davis, Ron Carter, Wayne Shorter, Tony Williams) si esibisce durante il Newport Jazz Festival.



La “solita forma” e i “numeri”

Un'opera era composta da una serie di “numeri”, blocchi autonomi dalla trama, ma anche episodi a sé stanti dal punto di vista musicale: alla fine del “numero” c'era sempre l'accordo finale, spesso con l'acuto del cantante, e ci si aspettava l'applauso.

I “numeri” avevano una struttura standard, la “solita forma” appunto, cioè una sequenza di recitativi e arie. La sequenza più tipica di un “numero” consisteva in queste fasi:

- a. *scena*: un recitativo stabilisce il contesto, il momento della trama; di solito è scritta in endecasillabi o settenari spesso non rimati, e l'orchestrazione è ridotta al minimo;
- b. *tempo d'attacco*: cioè momento (*tempo*) di inizio (*attacco*) dell'aria o del duetto; di solito è scritto in endecasillabi o settenari spesso non rimati e può essere brevissimo o mancare del tutto;
- c. *cantabile*: di solito ha un tempo lento, molto intimistico, in versi rimati AABB ecc. oppure ABAB ecc.; le arie o romanze più famose sono solitamente a questo punto del "numero";
- d. *tempo di mezzo*: stacca il cantabile dalla cabaletta finale;
- e. *cabaletta finale*: di solito in tempo allegro, con spazio per il virtuosismo, in versi rimati. Si conclude con l'accordo ripieno nell'orchestra e, spesso, con l'acuto del cantante.



▲ Maggio 1986: il tenore Luciano Pavarotti e la soprano Fiamma Izzo D'Amico in una scena dell'opera lirica *La Bohème* di Giacomo Puccini.

Alle pp. 28-29 ti viene proposta l'analisi di uno dei "numeri" più celebri della storia dell'opera, la conclusione del primo atto della *Traviata*, nota con tre titoli: *È strano!* se si considera l'intera "solita forma", *Follie!* se si inizia dal tempo di mezzo, *Sempre libera degg'io* se si considera solo la cabaletta finale. Ma se cerchi *Sempre libera* su YouTube, spesso trovi registrazioni che includono tutto il "numero". Puoi andare anche ora a leggere e analizzare questo splendido testo.

La struttura dunque è la seguente:

SCENA E ARIA DI VIOLETTA, ATTO I

- a. Scena: "È strano!"
- b. Cantabile: "Ah, fors'è lui"
- c. Tempo di mezzo: "Follie!... Follie!..."
- d. Cabaletta: "Sempre libera degg'io"

I "numeri" dell'opera lirica

L'opera lirica tradizionale, soprattutto quella con i "numeri" della "forma chiusa", si basa su una tipologia di testo molto ben definita.

Aria

È un monologo cantato da un personaggio, di solito di rango primario; spesso è detto *romanza* ed è il numero che più facilmente si memorizza, quello che raggiunge maggior popolarità. Nell'aria, che ha spesso una struttura semplice e contrapposta, il personaggio esprime i suoi pensieri e le sue emozioni: un *cantabile*, lento, e una *cabaletta*, rapida, uniti da un *tempo di mezzo*.

Cavatina

È un'aria in cui il personaggio si presenta. Di solito la *cavatina* è pensata per il virtuosismo del cantante, mentre nella *romanza* prevale la capacità interpretativa, che trasmette l'emozione. Le cavatine più famose sono *Il factotum della città* del *Barbiere di Siviglia* di Rossini (→ Modulo 1, p. 21) e le due arie iniziali della *Bohème* di Puccini, *Che gelida manina* e *Mi chiamano Mimi*.

Recitativo

Molto comune nel Settecento, può essere un monologo oppure un dialogo, accompagnato dal clavicembalo o da un'orchestrazione minimale; nell'Ottocento ha invece un sottofondo orchestrale più solido. Il recitativo è utilizzato per far procedere la trama, in attesa di una nuova aria.

Pezzi di insieme

Sono momenti in cui due o più personaggi dialogano tra loro dando origine a un *duetto*, *terzetto* o *quartetto*. Ci sono anche casi in cui i vari personaggi parlano tra sé e sé, senza sentire gli altri e senza essere sentiti: quindi lo spettatore può cogliere i pensieri e le emozioni di questi ultimi.

Ballo (non balletto)

Nell'opera italiana non è frequente (è presente, ad esempio, in *Aida*), ma nell'opera francese era obbligatorio, tant'è che quando le sue opere vengono messe in scena a Parigi Verdi deve comporre musiche per i balli. Il *grand opéra* francese era infatti una forma *colossal* di opera, e il ballo era un elemento fondamentale.

Coro

In tutte le opere, dalla fine del Settecento, il *coro* ha sempre avuto un ruolo fondamentale. Esso è un personaggio collettivo e rappresenta il popolo, i cortigiani, i soldati, cioè un gruppo omogeneo di persone che commenta le azioni dei protagonisti o, talvolta, fa progredire la trama raccontando quel che avviene fuori scena.

Concertato e finale

È un momento di solito collettivo, con i protagonisti, il coro e i figuranti che riempiono la scena. Alla fine di ogni singolo atto si parla di *concertato*, in cui sono le voci dei protagonisti a intrecciarsi nella conclusione che precede l'intervallo. Alla fine dell'opera si ha spesso un *finale* o addirittura un *gran finale*, molto articolato e complesso.

L'orchestra

A p. 6 hai una visione migliore della composizione di un'orchestra lirica, che si trova nel "golfo mistico", detto anche "buca" o "fossa". L'orchestra ha dei "numeri" propri all'interno della struttura di un'opera.

Ouverture o sinfonia

È un collage dei vari temi che torneranno nell'opera, spesso come *leit motiv* (tema ricorrente); in alcuni casi, come in Wagner, le ouverture sono dei testi musicali complessi e molto lunghi, spesso eseguiti come brani autonomi nelle stagioni sinfoniche;

Percussioni

Ottoni

Legni

Archi



Intermezzo

È un lungo stacco musicale tra una scena e un'altra, inserito di solito per dare il tempo ai tecnici di palcoscenico di cambiare la scena senza la necessità di un intervallo. Alcuni intermezzi, tra cui quello famosissimo della *Cavalleria rusticana*, sono spesso eseguiti al di fuori del contesto operistico.

Le voci del teatro musicale

Ogni personaggio ha una sua voce preferenziale: il *tenore* è il giovane innamorato, il soprano ne è la controparte, il *contralto* e il *mezzosoprano* sono la madre o la nutrice del soprano, il *baritono* è l'uomo maturo sicuro di sé, non preda delle emozioni del *tenore*, e il *basso* è il saggio, il cattivo o lo zimbello a seconda della trama.

▼ Luciano Pavarotti (1935-2007) al Madison Square Garden. È stato uno dei tenori drammatici più famosi.



▲ Andrea Bocelli è un tenore leggero.

Voci maschili

La voce più acuta è quella del *tenore*, che può essere *leggero*, soprattutto nelle opere buffe e nei musical, o *drammatico*, quando interpreta personaggi complessi; la voce più piena è quella del *baritono*, adatto a personaggi meno romantici e meno giovani di quelli interpretati dal tenore; la voce più profonda è quella del *basso*, che può essere *comico* o *cantante* a seconda del ruolo interpretato.

Voci femminili

La voce più diffusa e utilizzata è quella del *soprano*, che corrisponde al tenore e come lui può essere *leggero* o *drammatico*; personaggi più maturi e riflessivi sono affidati al *mezzosoprano* e soprattutto al *contralto*, che ha una voce più pastosa e meno acuta del soprano.

► Anna Netrebko, una famosa soprano dei nostri anni.



► Maria Callas, la più grande soprano di sempre.



I vari tipi di opera

Nei secoli il teatro musicale ha continuato a modificarsi per adattarsi ai gusti del pubblico. Di seguito presentiamo le principali tipologie di opere in musica.

Opera seria

L'opera seria riscuote molto successo nell'Ottocento, è focalizzata sulle passioni umane e, molto spesso, sul conflitto tra dovere pubblico e dimensione privata.

Opera buffa

L'opera buffa si sviluppa soprattutto a Napoli nel Settecento, prima di conquistare l'Europa. Può essere considerata il genere corrispondente alla "commedia" in teatro; spesso i personaggi sono "maschere", caratteri precodificati, anche se grandi compositori come Mozart e Rossini pretendono e ottengono libretti con personaggi più complessi.

Opera giocosa

Spesso confusa con l'opera buffa, l'opera giocosa riserva invece maggior attenzione alla caratterizzazione dei personaggi ed è quasi sempre di argomento sentimentale, con la prerogativa del lieto fine. Goldoni scrisse molti libretti per melodrammi giocosi; il *Don Giovanni*, che inizia con uno stupro e un assassinio e si conclude con la scomparsa all'inferno del protagonista, è definito nel frontespizio "dramma giocoso".

▼ Un momento dell'opera *Norma* di Vincenzo Bellini, messa in scena dalla Lyric opera of Kansas City.



▲ Il baritono Juan Pons nell'opera lirica *Falstaff* di Giuseppe Verdi, rappresentata al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1980-81 (direttore Lorin Maazel; regia di Giorgio Strehler).



◀ Fotografia di scena dal *Don Giovanni* di Mozart, con la regia di Franco Zeffirelli, all'Arena di Verona nel giugno 2012.

Opera semiseria

Nota anche con il nome francese di *pièce au sauvatage*, l'opera semiseria combina tratti dell'opera seria - forti passioni, momenti di tensione e situazioni di pericolo - e dell'opera buffa - soluzioni stravaganti e impreviste che conducono al lieto fine.

Farsa

Rappresentata soprattutto nel periodo di Carnevale, la farsa si diffuse soprattutto a Venezia e a Napoli tra Settecento e Ottocento. È un'opera buffa breve, spesso caratterizzata dalla presenza di balletti, un po' come l'avanspettacolo del Novecento.

Opéra comique, operetta, musical

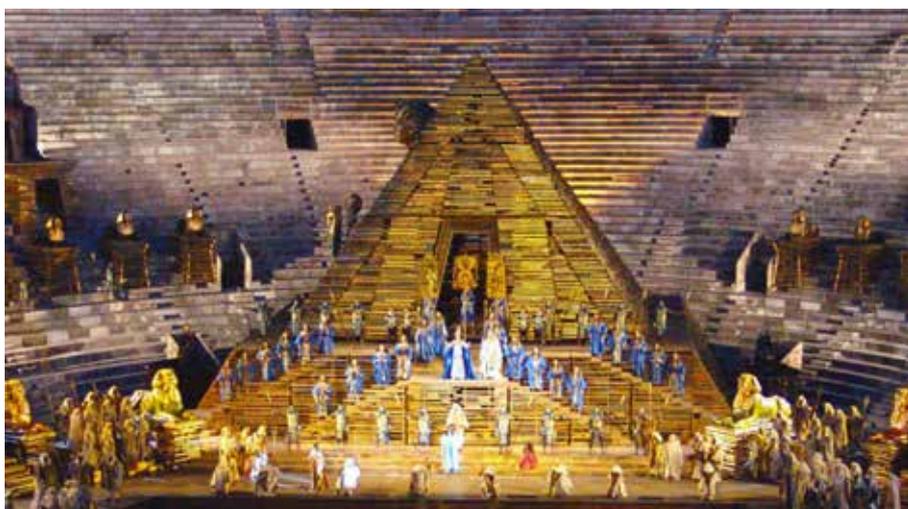
Si tratta di varianti dello stesso genere, cioè opere sentimentali a lieto fine, in cui alle arie si alternano dialoghi parlati. Si diffondono nel primo Settecento in Francia, con momenti di gloria in Austria a fine Ottocento e in America nel Novecento.



▲ Una scena dell'operetta *La vedova allegra* di Franz Lehár, rappresentata al Teatro Pirandello di Agrigento dalla Compagnia Teatro al Massimo di Palermo.

Grand opéra

È il nome (maschile) riservato alle opere "colossal" care ai francesi del secondo Ottocento e alle varie opere che si definiscono anche areniane, cioè adatte all'Arena di Verona, di Arles ecc.: grande orchestra, balletti, cori.



◀ Una scena dell'opera *Aida* di Giuseppe Verdi, allestita all'Arena di Verona il 29 giugno 2006.

3 I librettisti come drammaturghi

Nel Modulo 1 abbiamo visto come nel Settecento la librettistica italiana avesse un ruolo dominante in Europa, con nomi di grande rilievo drammaturgico come Metastasio, Goldoni e Da Ponte.

Metastasio dominava sul musicista, Mozart considerava Da Ponte suo pari nella composizione di un'opera; da Rossini in poi il musicista prende il sopravvento e il librettista spesso viene chiamato ad adattare per il teatro musicale (con la logica della "solita forma" → p. 6) testi di opere di Shakespeare, Schiller, Scott, Hugo e altri grandi drammaturghi o romanzieri. Solo Arrigo Boito (→ pp. 42-43) sarà insieme librettista e compositore, sull'esempio di Wagner che curava le sue opere sotto tutti gli aspetti, dal libretto alla musica, dalla regia alla scenografia.

Il "poeta di teatro"

L'espressione "poeta di teatro" veniva utilizzata per definire il librettista. La parola teatro prevaleva sulla parola poeta: non si trattava infatti di un letterato, ma di un uomo di teatro. Il suo compito drammaturgico era quello di fornire un canovaccio che guidasse il lavoro collettivo - perché l'opera è lo spettacolo più collettivo che esista - del musicista, dei cantanti, degli scenografi, dei costumisti, dei coreografi (e, oggi, del regista e del light designer).

I libretti erano in qualche modo prescrittivi: quando imposta il monologo di Violetta che abbiamo citato parlando della "solita forma" (→ p. 6), il librettista pensa già al tempo d'attacco, al cantabile, al tempo di mezzo, alla cabaletta conclusiva; usa i versi e le rime adatte a ogni parte; dà l'impalcatura a quel singolo "numero". Più in generale, alternando scene monologiche, dialogiche, corali, comiche, tragiche ecc. il libretto costituisce l'impalcatura prescrittiva per l'intero testo teatrale e, quindi, anche per la musica.

Felice Romani

(1788-1865)

Romani è stato critico musicale, docente universitario, direttore di giornale oltre che librettista - forse il librettista più prolifico dell'Ottocento, visto che ha firmato almeno 90 libretti per musicisti del calibro di Mayr, Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Meyerbeer e Verdi.

Per avere un'idea del prestigio del suo lavoro come librettista basterà notare che quasi tutti i suoi libretti sono stati musicati, nella prima metà dell'Ottocento, da due o tre diversi compositori: *Gl'Illinesi* ebbe sei versioni tra il 1819 e il 1845, *I due Figaro* ebbe cinque versioni musicali diverse tra il 1820 e il 1839, *Francesca da Rimini* addirittura undici versioni in trent'anni - quindi con pochissimi anni di distanza tra una messa in musica e la successiva.

Ma per tutti Romani è il librettista di Bellini, visto che sette delle dieci opere del compositore sono scritte insieme a lui. Tra queste troviamo: *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La sonnambula e Norma* (entrambe del 1831). La fiducia di Bellini nella competenza drammaturgica di Romani era totale, perché il drammaturgo sapeva creare testi lirici adatti all'innovazione melodica che Bellini stava introducendo nell'opera.

Temistocle Solera

(1815-78)

Solera proviene da una famiglia lombarda ricca e "rivoluzionaria" (il padre scontò anni nel carcere asburgico dello Spielberg, lo stesso in cui fu rinchiuso Pellico), e lo spirito anti assolutista e antiasburgico è presente in molti dei suoi libretti.

Aveva una forte competenza musicale: era lui stesso compositore, era stato direttore di un teatro lirico in Spagna, e spesso giocò il ruolo che oggi chiameremmo di "direttore d'orchestra" (figura che in quegli anni non aveva una funzione demiurgica come oggi), per concludere la sua carriera come direttore del conservatorio di Madrid.

Ha scritto cinque libretti per il primo Verdi, tra cui quelli di *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla prima crociata* (1843), *Giovanna d'Arco* (1845) e *Attila* (1846). Durante la composizione di quest'ultimo, per ragioni non note, il rapporto interpersonale si incrinò e Solera abbandonò il lavoro e si trasferì in Spagna. Le quattro opere che abbiamo citato sono quelle più politiche di Verdi: in ciascuna di esse è agevole riconoscere gli austriaci tra le file dei "cattivi" dai quali gli eroi vogliono rendersi indipendenti, a costo di pagare il tentativo con la propria vita.

Un complesso metodo di lavoro

La relazione tra compositore e librettista raramente era paritaria, per cui i rapporti Da Ponte/Mozart, Verdi/Boito, Puccini/Illica/Giacosa sono eccezioni; di solito il compositore voleva essere dominante e quindi si serviva di librettisti deboli, di letterati cui affidare la riduzione di un romanzo o di un'opera teatrale.

Quando il compositore s'imbatteva in un librettista dotato di una forte personalità e di prestigio drammaturgico (→schede in fondo alla pagina), spesso si stabiliva tra i due un rapporto personale molto forte, che li portava a scegliere insieme il tema da trattare, l'opera letteraria da tradurre e ridurre, ma anche il taglio politico da dare, i riferimenti al mondo contemporaneo da introdurre in testi magari ambientati nel Medioevo per sfuggire alla censura dell'epoca.

Spesso era il librettista a prendere i contatti con i gestori dei teatri e con i potenziali "direttori di scena", quelli che oggi chiamiamo registi: bisognava contrattare non solo i compensi ai due autori (che non ricevevano diritti d'autore), ma anche l'entità dell'investimento in scene, costumi, macchine sceniche, e poi la quantità di coristi, figuranti, ballerini, orchestrali, la presenza o meno di cantanti di prestigio, e ancora il numero di rappresentazioni.

Musicista e librettista concordavano insieme la quantità e la tipologia dei "numeri", e mentre il librettista produceva le prime bozze dei testi (che cambiavano continuamente per le esigenze della musica), il musicista individuava i temi musicali, soprattutto quelli che sarebbero tornati più volte (*leit motiv*).

"Purtroppo, per il teatro, è necessario qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di non fare né poesia né musica", scrive Verdi parlando del *Rigoletto* e intendendo che l'effetto teatrale deve essere prioritario rispetto alla qualità letteraria o musicale in sé: se il "numero" prevede quella successione di versi o di tempi musicali, quale che sia l'ispirazione o il desiderio degli autori, la struttura del "numero" prevale.

Salvatore Cammarano (1801-52)

Ritenuto il maggior librettista romantico, Cammarano inizia la sua carriera come autore di testi teatrali in prosa e in versi. A 33 anni scrive per Donizetti il libretto che lo consacra, *Lucia di Lammermoor* (1835), diventando il librettista stabile del compositore bergamasco.

Dedica il resto della sua breve vita a questo genere drammaturgico, scrivendo una quarantina di testi in cui traccia le linee del melodramma romantico in Italia: personaggi inquieti e inquietanti, in perenne conflitto con sé e con gli altri, con ambientazioni spesso notturne, talvolta tetre, presentate con una tecnica teatrale sicura, che coinvolge emozionalmente lo spettatore in un crescendo di immedesimazione con il personaggio e, quindi, con la sua tragedia. La sua lingua perde la semplicità tipica dei melodrammi del primo Ottocento per far propria la ricchezza di sfumature del massimo poeta del tempo, Leopardi.

Collabora con molti musicisti, tra i quali il giovane Verdi, per cui scrive *Il Trovatore* (1852), ma la morte improvvisa chiude l'attività di questo straordinario librettista.



Francesco Maria Piave (1810-76)

Veneziano, Francesco Maria Piave cresce a Roma, dove diventa amico di Gioacchino Belli e fa i suoi primi tentativi letterari. Tornato a Venezia, a soli 30 anni, viene nominato dal teatro



La Fenice "direttore degli spettacoli", una funzione corrispondente a quella odierna del sovrintendente-regista stabile: diviene quindi un grande esperto del genere melodrammatico nella sua complessità. Dal 1848 al 1859 è "poeta ufficiale", cioè librettista stabile, della Fenice di Venezia, e poi fino al 1867 della Scala di Milano. Piave scrisse una sessantina di libretti, ma la celebrità gli venne dai dieci testi scritti per Verdi, che ne apprezzò la competenza nella costruzione dell'impianto teatrale: i principali sono *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Macbeth* (1847), *Rigoletto* (1851), *La traviata* (1853) e *La forza del destino* (1862). A differenza dei libretti di Cammarano, quelli di Piave non hanno grande qualità letteraria, le figure retoriche sono riprese dalla tradizione, non c'è invenzione linguistica; ma la costruzione dei personaggi, la capacità di indagarne l'animo, sono eccezionali.

4 Bellini



◀ Jean-François Millet, *Ritratto di Vincenzo Bellini*, 1830 ca. Milano, Museo Teatrale alla Scala. Particolare.

Vincenzo Bellini nasce a Catania nel 1801 e muore in Francia a 34 anni: nel corso della sua breve vita compone arie, sinfonie, musica sacra e, soprattutto, le dieci opere cui è affidata la sua fama.

Scrive la prima opera a 24 anni, come “tesi” conclusiva del corso di composizione, ma i suoi capolavori sono le opere della “maturità”, se così si può definire il breve periodo tra i 28 e i 34 anni: *I Capuleti e i Montecchi* (1830), *La sonnambula* (1831), *Norma* (1831) e *I puritani* (1835, presentata al Théâtre Italien di Parigi).

Negli anni dell’adolescenza, al conservatorio di Napoli, Bellini interiorizza la preferenza della scuola napoletana per la melodia semplice, pulita, per il canto non “inquinato” da gorgheggi e abbellimenti: questa sua adesione alla tradizione napoletana gli vale il primo successo, al Teatro San Carlo – ed è un successo tale che La Scala lo chiama a comporre opere per il pubblico di Milano, anche se all’epoca Bellini ha solo 25 anni.

Anche alla Scala le sue opere riscuotono enorme successo e in breve tempo Bellini viene visto come l’unico compositore in grado di andare oltre la maniera rossiniana, che dominava in quegli anni e che ormai era ridotta a sterile imitazione di se stessa (→ Modulo 1).

Forte del successo ottenuto, viene chiamato al Théâtre Italien e a Parigi entra in contatto con le nuove tendenze della musica romantica, grazie anche all’amicizia con Chopin. Ma a Parigi ha il tempo di scrivere solo *I puritani*, perché muore improvvisamente nel 1835. Viene sepolto al cimitero Père Lachaise, tra le celebrità, e accanto a lui di lì a poco verrà sepolto anche il suo amico Chopin.

Andare oltre Rossini

Il primo Ottocento è dominato dalla produzione lirica di Rossini, dai suoi crescendo, dalla velocità della sua musica e dei testi (→ Modulo 1). Il napoletano d’adozione Bellini ha a disposizione due vie: affiancarsi a Rossini, riprendendo la tradizione napoletana dell’opera buffa, o dare voce alla musica mediterranea, fatta di malinconia e di silenzi, di canto semplice.

Il melanconico Bellini sceglie questa seconda strada: se Rossini punta tutto sul ritmo, lui punterà sulla melodia, sulla dolcezza del canto “all’italiana”; se Rossini usa un’orchestra enorme e spinta fino (e talvolta oltre) ai limiti del virtuosismo, lui punterà su un’orchestrazione semplice, elementare, di sostegno al lirismo delle arie; se Rossini – e quasi tutti gli altri compositori di successo – puntano sull’opera comica, lui non scriverà mai un’opera comica.

La nuova vita dei personaggi

Nelle opere di Gluck, Mozart e Rossini i personaggi sono legati a modelli precostituiti, per quanto i grandi librettisti cerchino di approfondirne la psicologia. La musica dell’opera classicista non ha risvolti psicologici, non entra dentro i pensieri e le emozioni (anche se alcuni grandissimi lo fanno, indipendentemente dalle mode), si limita ad accompagnare le parole senza interpretare i pensieri.

Con Bellini tutto cambia:

“...studio attentamente il carattere dei personaggi, le passioni che li predominano e i sentimenti che esprimono... Chiuso quindi nella mia stanza, comincio a declamare la parte del personaggio del dramma e osservo intanto le inflessioni della mia voce... l’accento insomma e il tono dell’espressione che dà la natura all’uomo in balia delle passioni, e vi trovo i motivi e i tempi musicali adatti a dimostrarle e trasferirle in altri per mezzo dell’armonia.”

Ma questa analisi, questa identificazione tra musica, pensieri ed emozioni del personaggio, non può essere applicata alle frasi melodiche rapide e brevi della tradizione, ha bisogno di tempo, di spazi lunghi. Con i libretti di Felice Romani (→ p. 12) Bellini raggiunge l’equilibrio perfetto tra testo linguistico e testo musicale. Il risultato è il “bel canto” al suo massimo livello.

Il romanticismo delle atmosfere

Il movimento romantico stava imponendo il suo gusto: personaggi titanici, eroici, convinti di essere artefici della loro fortuna che, in realtà, si trovano in balia di forze politiche e sociali più forti di loro; anime tormentate, talvolta morbose, votate a un'introspezione continua, che genera pessimismo e si traduce in forme di depressione, che spesso portano alla pazzia o al suicidio; forte accentuazione della dimensione emotiva rispetto a quella razionale.

Queste sono alcune delle caratteristiche principali dei drammi che Romani e Bellini mettono in scena, ma c'è anche un elemento peculiare nel romanticismo beliniano: il gusto per le atmosfere notturne, per le foreste silenziose e scure, un rapporto con la luna (la "casta diva" di *Norma*) che ricorda molto quello del contemporaneo Leopardi. Trovi alcuni esempi di queste atmosfere nei testi della pagina seguente.

La "fuga dei cervelli" dei compositori italiani verso Parigi

Fino dal Seicento era presente a Parigi un Théâtre Italien. Il cardinale Mazzarino, il potente primo ministro di Luigi XIV, vuole far conoscere l'opera italiana nella capitale francese e quindi inizia a invitare a corte musicisti italiani. Sono gli anni in cui operano a Parigi **Giovan Battista Balbi**, **Giacomo Torelli**, **Francesco Cavalli** e, qualche decennio dopo, il violinista **Francesco Geminiani**.

Ma Parigi non attrae solo musicisti: nel 1762 arriva in città **Carlo Goldoni**, che lavora anche come insegnante di italiano presso la corte e che scrive in francese due commedie oltre ai *Mèmoires* – così come era stata scritta in francese l'autobiografia di un altro veneziano, *l'Histoire de ma vie* di **Giacomo Casanova**, che soggiornò più volte a Parigi.

Negli anni in cui Goldoni soggiorna a Parigi, viene chiamato a corte il napoletano **Niccolò Piccini**, all'epoca famosissimo compositore di opere buffe, con le quali si vuole contrastare l'opera tragica di Gluck, che da Vienna sta conquistando l'intera Europa (→ Modulo 1).

Sempre a cavallo tra Sette e Ottocento dobbiamo ricordare anche **Luigi Cherubini**, attivo nella Francia della Rivoluzione, del periodo napoleonico e della Restaurazione; in epoca napoleonica spopolano a Napoli anche **Giovanni Paisiello**, ultimo grande rappresentante dell'opera buffa alla napoletana, e **Gaspere Spontini**, che mette in scena opere fastose, in linea con il gusto dell'Impero, aprendo la strada al *grand opéra*, l'opera colossale che caratterizza il melodramma francese dell'Ottocento. Nel 1823 si trasferisce a Parigi il più famoso compositore del momento, **Gioachino Rossini** (→ Modulo 1), che vi soggiornerà una quarantina d'anni. È proprio grazie a Rossini che arriva a Parigi anche **Vincenzo Bellini**. La capitale della musica romantica aveva attratto negli stessi anni il polacco Chopin e l'ungherese Liszt. Sempre Rossini invita a Parigi **Gaetano Donizetti**, che scriverà varie opere su libretti in francese.

Norma (1832)

È l'adattamento della tragedia omonima di Louis-Alexandre Soumet e ha evidenti legami con il mito di Medea, la madre che uccide i figli; è l'opera di Bellini più eseguita.

Siamo in Gallia al tempo della conquista romana. Norma, sacerdotessa druida votata alla castità, è stata amante del proconsole romano Pollione, da cui ha avuto due figli allevati da una fedele schiava.

Pollione si innamora di una giovane che fa il noviziato come sacerdotessa e vuole portarla con sé a Roma; la ragazza, Adalgisa, racconta del proprio amore a Norma che, memore della sua storia personale, la scioglie dai voti. Ma quando Adalgisa le rivela che il suo amante è Pollione, Norma le racconta la sua storia e Adalgisa lascia il proconsole. Furiosa, Norma decide di uccidere i due figli, poi pensa di suicidarsi, ma alla fine capisce che il suo compito non è finito, deve spingere i druidi a guidare la rivolta antiromana.

Bisogna compiere un sacrificio umano per propiziare la vittoria e Norma deve scegliere la vittima. Nel frattempo viene portato al suo cospetto un romano che ha violato il tempio delle vergini druide: si tratta di Pollione, che voleva rapire Adalgisa. Norma gli offre la salvezza in cambio della rinuncia alla ragazza, ma Pollione rifiuta.

Allora lei lo sfida ad assistere al sacrificio umano: comunica di aver scelto il nome, è una sacerdotessa che ha tradito la castità. Sta per indicare Adalgisa, ma si rende conto che la vittima perfetta è lei stessa, si autodenuncia e sale sul rogo. Pollione sale sul rogo con lei.

Norma

« Norma viene »

ATTO I, NUMERO 3

Norma viene: le cinge la chioma
La verbena ai misteri sacrata;
In sua man come luna falcata
L'aurea falce¹ diffonde splendor.

- 5 Ella viene, e la stella di Roma
Sbigottita si copre d'un velo;
Irminsul² corre i campi del cielo
Qual cometa fioriera d'orror.

1. **aurea falce:** come simbolo del suo ruolo di capo-sacerdotessa Norma ha una falce d'oro, che richiama la falce di luna, sacra alle druide.
2. **Irminsul:** Wotan, il capo degli dèi nel pantheon celtico.

« Casta Diva »

ATTO I, NUMERO 3

Casta Diva¹ che inargentì
Queste sacre antiche piante²,
A noi volgi il bel sembiante
Senza nube e senza vel.

- 5 Tempra o Diva,
Tempra tu de' cori ardenti,
Tempra ancor lo zelo audace,
Spargi in terra quella pace
Che regnar tu fai nel ciel.

1. **Casta Diva:** Vergine Dea.
2. **antiche piante:** di fronte al coro, Norma sta raccogliendo la pianta necessaria per i riti, il vischio.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Rileggi la trama di *Norma* nella pagina precedente. Qui siamo all'inizio dell'opera: il collegio sacerdotale dei druidi vorrebbe dare l'ordine di rivolta contro i romani, ma la decisione finale spetta a Norma, gran sacerdotessa, che è in rapporto sacro con la luna, dea della notte. Il testo *Norma viene* è cantato dal coro e serve per creare attesa nello spettatore, facendo risaltare la grandezza della protagonista ancor prima che questa compaia in scena. *Casta diva*, che è l'aria più famosa di Bellini, viene poco dopo il coro: Norma è arrivata, i druidi le chiedono di dare il suo responso, lei si rifiuta di rispondere (in realtà non vuole una guerra, che significherebbe la separazione da Pollione) prima di aver consultato la dea luna, la dea casta, vergine come le druide. *Casta Diva* è la preghiera di Norma, che chiede però pace anziché guerra.

2. Leggi i due testi e...

...sottolinea tutte le parole che in qualche modo evocano magia, religioni nordiche e barbare, atmosfera notturna, e confronta le tue scelte con quelle della classe. Come avrai notato, la creazione dell'atmosfera notturna, romantica, è molto accurata nel testo ed è volta a suggerire allo spettatore, senza rivelarglielo esplicitamente, che sta per assistere a un'opera ambientata in un mondo magico.

3. Dovere pubblico e passione privata

Il coro, composto dal collegio dei sacerdoti e dai capi militari e politici dei druidi, si fa portavoce delle ragioni della società celtica, che ritiene giunto il momento di ribellarsi ai romani invasori: tutto è pronto, le armi e i guerrieri. Il dovere politico di Norma dovrebbe essere quello di benedire il movimento di rivolta. Ma alla luna lei chiede non la guerra bensì la La sua non è una decisione filosofica, che privilegia la pace rispetto alla violenza della guerra, è una scelta passionale, legata alla paura di perdere Pollione. Tutta l'opera sarà giocata, come hai visto nella trama, tra dimensione pubblica e privata - come in moltissime opere romantiche.



◀ Maria Malabran e Maria Callas nel Novecento sono le due "Norma" più celebri. ▶

La sonnambula

« A fosco cielo, a notte bruna »

ATTO I, NUMERO 5

CORO

Udite. A fosco cielo, a notte bruna,
Al fioco raggio d'incerta luna,
Al cupo suono di tuon lontano
Dal colle al pian un'ombra appar.

- 5 In bianco avvolta lenzuol cadente,
Col crin disciolto, con occhio ardente,
Qual densa nebbia dal vento mossa,
Avanza, ingrossa, immensa par.

RODOLFO

- Ve la dipinge, ve la figura
10 La vostra cieca credulità.

AMINA E TERESA

Ah! non è fola, non è paura:
Ciascun la vide: è verità.

ELVINO

In verità!

CORO

- Dovunque inoltra a passo lento,
15 Silenzio regna che fa spavento;
Non spira fiato, non move stelo;
Quasi per gelo il rio si sta¹.

- I cani stessi accovacciati,
Abbassan gli occhi, non han latrati.
20 Sol tratto tratto² da valle fonda
La Strige³ immonda urlando va.

1. **Quasi per gelo il rio si sta:** Il fiume si ferma, quasi fosse congelato.
2. **tratto tratto:** di qua e di là.
3. **La Strige:** in latino *strix*, da cui anche "strega", era un mitico uccello notturno che si nutriva di sangue umano.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. La sonnambula

Siamo sulle montagne svizzere, Elvino ed Amina stanno per sposarsi. Tutti fanno festa, tranne Lisa, la locandiera, innamorata del ragazzo. Alla locanda arriva Rodolfo, che nessuno riconosce ma che è figlio del signore del castello del villaggio. Rodolfo scherza un po' troppo con Amina, suscitando la gelosia di Elvino; poi mentre sta andando a coricarsi, gli abitanti del villaggio gli rivelano che in paese c'è un fantasma - idea che Rodolfo, da buon illuminista, rifiuta.

Siamo nella stanza di Rodolfo, che sta corteggiando la locandiera, la quale però fugge precipitosamente quando si odono dei passi: è Amina, sonnambula, che si rivolge a Rodolfo chiamandolo Elvino e chiedendogli di abbracciarla. Rodolfo rifiuta, la corica sul divano, dove gli abitanti del villaggio (che nel frattempo hanno scoperto che è il nuovo conte e vogliono salutarlo) la scoprono. Elvino rompe il fidanzamento, Amina non ricorda nulla. Rodolfo cerca di spiegare scientificamente il sonnambulismo, ma nessuno gli crede. Per ripicca Elvino accetta la proposta di matrimonio di Lisa. Stanno per essere celebrate le nozze quando la madre adottiva di Amina dimostra che anche Lisa è stata nella camera del conte, ed Elvino cede alla disperazione. Ma d'improvviso tutti vedono Amina, sonnambula, che cammina sul cornicione della casa e canta il suo amore infelice per Elvino: l'ascoltano, capiscono che il sonnambulismo esiste, e si celebrano le nozze.

2. Un testo romantico?

Sottolinea le sezioni che secondo te sono di gusto romantico, poi confronta le tue scelte con quelle della classe. Cerca di spiegare anche per quale ragione hai sottolineato una parola o una frase.

3. L'accento linguistico e quello musicale

Nella metrica del libretto quello che conta non è tanto il numero di sillabe, quanto quello degli accenti, che devono necessariamente coincidere con gli accenti musicali. Osserva come l'ultima parola di ogni strofa, che cade su un accento musicale forte, ha l'accento sull'ultima sillaba, pronunciata con l'orchestra che fa accordo conclusivo.

- La soprano Jenny Lind interpreta il ruolo di Amina nell'opera *La Sonnambula* di Vincenzo Bellini.



5 Donizetti



▲ Ponziano Loverini, *Ritratto postumo di Gaetano Donizetti*. Bergamo, Museo Donizettiano.

Gaetano Donizetti (1797-1848) è passato alla storia per la sua “poetica della fretta” che gli ha consentito di scrivere di getto capolavori come *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor* e *Don Pasquale*, nonché opere “minori”, ma pur sempre di altissimo livello, come *La fille du régiment*, *La Favorite*, *Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *Lucrezia Borgia* e *Roberto Devereux*.

Il compositore di Bergamo presenta la sua prima opera in un teatro di rilievo, il San Moisè di Venezia, a 21 anni; nei vent'anni successivi, quando la malattia mentale comincia a fargli perdere prima la memoria e poi il coordinamento fisico, scrive una settantina di opere, una trentina di cantate, musica da camera e musica sacra, inclusa una Messa da Requiem per Bellini, compositore che aveva sempre criticato Donizetti ma che quest'ultimo amava moltissimo.

Non solo era rapido nella composizione, ma trovava il tempo di intervenire pesantemente sui libretti: ad esempio, il libretto del *Don Pasquale* è attribuito a “M.A.”, Maestro Anonimo.

L'origine poverissima, la necessità di avere sempre qualcuno che lo finanziasse possono spiegare questa frenetica prolificità, in tempi in cui non esisteva il diritto d'autore ma solo il compenso per la composizione.

Il Romanticismo del Nord

Nel 1816, mentre Donizetti sta muovendo i primi passi come compositore, Berchet pubblica a Milano il primo manifesto del Romanticismo italiano, la *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*. Negli stessi anni si diffonde la fama di Walter Scott, il cui *Ivanhoe* è tradotto nel 1822: il romanzo storico, tipico genere del Romanticismo soprattutto nordico (ma anche italiano: nel 1827 Manzoni pubblica la prima versione de *I promessi sposi*) diventa la moda più diffusa negli anni Venti e Trenta, ossia gli anni della produzione musicale di Donizetti.

I suoi principali librettisti, Felice Romani e Salvatore Cammarano, colgono il nuovo gusto del pubblico e ambientano molte delle loro opere nel Nord Europa, da *Enrico di Borgogna* (1818) a *Emilia di Liverpool* (1824) e *Il borgomastro di Saardam* (1827); da *Elisabetta nel castello di Kenilworth* (1829, tratto da Walter Scott) ad *Anna Bolena* (1830), il primo grande successo di pubblico di Donizetti; da *Rosmonda d'Inghilterra* (1834) a *Lucia di Lammermoor* (1835), altro grandissimo successo, scritto in un mese.

La permanenza a Parigi, aperta al gusto tedesco dello *Sturm und Drang*, può spiegare l'interesse di Donizetti per il Romanticismo nordico, con le sue atmosfere cupe, con i personaggi travagliati dal conflitto tra vita pubblica e vita privata, conflitto che spesso li spinge sull'orlo della depressione se non della follia vera e propria, come accade in *Lucia di Lammermoor* o *Anna Bolena*.

La “scena della pazzia” è diffusissima nel teatro romantico, tant'è che ha un nome specifico sia in tedesco, *Wahnsinnszene*, sia in francese, *folie*, sia in inglese, *mad scene*: la trovi anche in *Anna Bolena* di Donizetti, in *Nabucco* di Verdi ecc. La “scena della pazzia” di Lucia (→ p. 19) divenne uno dei pezzi d'obbligo per ogni soprano che aspirasse a diventare una star europea.

La tradizione napoletana

Donizetti vive a lungo a Napoli, dove dirige (di fatto, mai di diritto) il Conservatorio e dove è ancora vivissima la tradizione dell'opera buffa. È l'ultimo grande compositore a dedicarsi anche all'opera comica e scrive due capolavori, *L'elisir d'amore* (1832) e *Don Pasquale* (1843), senza disdegnare perfino alcune farse.

Lucia di Lammermoor

« Il dolce suono mi colpi di sua voce! »

ATTO III, SCENA II

Il dolce suono mi colpi di sua voce!
Ah, quella voce m'è qui nel cor discesa!

Edgardo! io ti son resa,
Edgardo, Edgardo mio!
5 fuggita io son da' tuoi nemici.

Un gelo mi serpeggia nel sen!
trema ogni fibra! vacilla il piè!
Presso la fonte meco t'assidi alquanto!¹
Ohimè, sorge il tremendo fantasma e ne separa!
10 Ohimè, qui ricovriamo, Edgardo, a piè dell'ara².
Il fantasma... il fantasma...
Qui ricovriamo, Edgardo, a piè dell'ara.

Sparsa è di rose!
Un armonia celeste,
15 di', non ascolti?
Ah, l'inno suona di nozze!
Ah!, il rito, il rito per noi s'appresta!
Oh, me felice! Edgardo, Edgardo!
Oh gioia che si sente, e non si dice!
20 E non si dice... e non si dice...

Ardon gl'incensi!
Splendon le sacre faci³ intorno!
Ecco il ministro⁴!
Porgimi la destra!
25 O lieto giorno,
Al fin son tua, al fin sei mia,
a me ti dona, ti dona un Dio.
Ogni piacer più grato
mi fia con te diviso⁵...
30 Del ciel clemente un riso
la vita a noi sarà...

1. **meco t'assidi alquanto**: siediti un po' con me.
2. **ricovriamo ... a piè dell'ara**: troviamo ricovero, rifugio ... ai piedi dell'altare.
3. **le sacre faci**: le sacre luci, le candele.
4. **ministro**: sacerdote.
5. **Ogni piacer più grato / mi fia con te diviso**: Voglio dividere con te ogni mio piacere più gradito.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Salvatore Cammarano trasse il libretto da *The Bride of Lammermoor* di Walter Scott, ambientato in Scozia. Gli Ashton, famiglia di Lucia e del fratello Enrico, hanno sottratto i beni alla famiglia Ravenswood, il cui erede è il giovane Edgardo – che ama, riamato, Lucia! Ma Enrico non accetta le ragioni della sorella, ne ostacola l'amore e, per motivi politici ed economici, le impone di sposare un ricco possidente, convincendola che Edgardo (le cui lettere indirizzate a Lucia intercetta e distrugge) ama un'altra donna.

Ma il dolore è troppo intenso, Lucia impazzisce e uccide il marito durante la prima notte di matrimonio; poi compare tra gli invitati alla festa di matrimonio con il pugnale insanguinato, in una "scena madre", tipica del teatro romantico, che è anche uno dei più alti momenti musicali dell'opera mondiale: dimentica di aver ucciso il marito, immagina di vedere Edgardo e crede di stare andando alle nozze con lui.

Giorni dopo, Edgardo arriva vicino al castello, pronto a dar battaglia, ma capisce che si sta svolgendo un funerale, scopre che è quello di Lucia e si uccide a sua volta.

2. Una musica diversa

Hai ascoltato varie arie nelle schede precedenti, e forse anche altre nella tua vita. Hanno una struttura codificata, spesso caratterizzata dalla presenza di "ritornelli", cioè strofe musicali che si ripetono: sono cantabili, sono fatte per essere imparate a memoria. Ascolta su YouTube questa scena e vedrai che non ha nulla a che fare con la tradizione: a Donizetti non interessa che il pubblico memorizzi subito le sue melodie; gli interessa soprattutto scavare nella mente di una donna impazzita d'amore e mettere in musica questa indagine. Di particolare rilevanza è il duetto finale tra Lucia e il flauto...

► Fotografia di Luciana Serra, interprete dell'opera lirica *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizetti rappresentata al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1982-83 (direttore d'orchestra Peter Maag; regia e scene Pier Luigi Pizzi).



Anna Bolena

« La serenata di Smeton »

ATTO I, NUMERO 3

Deh! non voler costringere
a finta gioia il viso:
bella è la tua mestizia,
siccome¹ il tuo sorriso.

5 Cinta di nubi ancora
bella è così l'aurora,
la luna malinconica
bella è nel suo pallor².

(Anna diviene più pensosa. Smeton prosegue con voce più animata.)

Chi pensierosa e tacita
10 starti così ti mira³,
ti crede ingenua vergine
che il primo amor sospira:
ed obliato il serto
onde è il tuo crin coperto⁴,
15 teco sospira, e sembragli
esser quel primo amor.

(Anna sorge commossa)

Cessa... deh! cessa...

1. **siccome:** così come.

2. **Cinta ... pallor:** anche cose apparentemente tristi (le nuvole all'alba, il pallore della luna) possono essere belle.

3. **mira:** guarda.

4. **obliato ... coperto:** dimentico della corona che porti tra i capelli.

« La pazzia di Anna »

ATTO II, NUMERO 15

Chi può vederla a ciglio asciutto
in tanto affanno, in tanto lutto,
e non sentirsi spezzare il cor?

Or muta e immobile qual freddo sasso;
5 or lungo e rapido studiando il passo;
or trista or pallida, com'ombra, in viso;
or componendosi ad un sorriso:
in tanti mutasi diversi aspetti¹,
quanti in lei sorgono pensieri e affetti
10 nel suo delirio, nel suo dolor.

1. **in tanti mutasi diversi aspetti:** cambia in tante espressioni diverse.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Un altro tema romantico: verità vs potere

I dati storici sono questi: Enrico VIII d'Inghilterra divorzia dalla prima delle sei mogli per sposare Anna Bolena; pochi anni dopo la manda al patibolo, accusandola di adulterio, e sposa Jane Seymour. La storiografia si è divisa: Anna fu davvero adultera o il re abusò del suo potere per i suoi fini? Felice Romani, autore del libretto, si dichiara a favore della seconda ipotesi e tratta un tema che tornerà per tutto il Romanticismo: la lotta tra il potere e la verità, il conflitto tra la possibilità di rivelare la verità del sentimento e le regole sociali che censurano le parole (ma non l'espressione del viso, come hai letto nel testo).

2. Il contesto

Un pettegolezzo gira a corte: Enrico VIII si è innamorato di nuovo, ma non si sa di chi. Anna confida le sue paure alla Seymour, la sua ancella, ma in pubblico finge che non ci siano problemi e partecipa alle serate rallegrate dal menestrello Smeton, segretamente innamorato di Anna (qui a fianco trovi la sua serenata). L'ancella è combattuta tra l'amore per il re e l'amicizia profonda per Anna. Per poter condannare Anna, Enrico ordisce un piano: fa rientrare dall'esilio Percy, da sempre innamorato di Anna, fingendo di cedere alle pressioni della moglie; poi fa sì che si incontrino e lei fa pedinare dalle sue spie. Percy si dichiara ad Anna, lei lo respinge, lui estrae la spada per uccidersi, ma arriva Smeton a bloccarlo: Enrico ha così la sua scusa per far condannare tutti come congiurati. La Seymour consiglia ad Anna di confessarsi adultera: verrà ripudiata ma avrà salva la vita. Ma Anna insiste che la verità vale più della vita. A quel punto, anche la Seymour decide di rivelare la verità e le confessa di essere lei l'amante segreta di Enrico; poi si reca dal re per comunicargli la sua intenzione di interrompere la relazione. Enrico avvampa d'ira contro Anna Bolena, che gli "ruba" l'amore della Seymour, e la tragedia si compie. In prigione Anna impazzisce: c'è una scena di pazzia come quella che hai trovato in *Lucia di Lammermoor* (→ p. 19). Il coro delle ancelle la guarda sconsolato (è il testo che trovi qui a fianco).

Don Pasquale

« Bella siccome un angelo »

ATTO I, NUMERO 2

Bella siccome¹ un angelo
in terra pellegrino.
Fresca siccome il giglio
che s'apre in sul mattino.

- 5 Occhio che parla e ride,
sguardo che i cor conquide².
Chioma che vince l'ebano³,
sorriso incantator.

- 10 Alma innocente e candida,
che sé medesima ignora⁴;
modestia impareggiabile,
dolcezza che inamora.

- 15 Ai miseri pietosa,
gentil, buona, amorosa.
Il ciel l'ha fatta nascere
per far beato un cor.

1. **siccome**: come.
2. **conquide**: conquista.
3. **Chioma che vince l'ebano**: Capelli più scuri dell'ebano.
4. **sé medesima ignora**: non pensa al proprio vantaggio.

▼ Henriette Sontag e Luigi Lablache nell'opera buffa di Donizetti *Don Pasquale*, tenuta a Londra (Teatro di sua Maestà) nel 1851, incisione a colori (The Lebrecht Collection).



ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Un'opera buffa

Hai letto due testi tragici e pieni di un sentimento profondo e conflittuale – romantico! Ma Donizetti era anche autore di opere buffe, nella tradizione napoletana: i due capolavori di questo genere sono *L'elisir d'amore* (1832, su libretto di Felice Romani) e *Don Pasquale* (scritto a Parigi in due settimane o poco più su un libretto di Michele Accursi, che Donizetti modificò così tanto da spingere il librettista a ritirare la firma; il libretto reca solo la sigla M.A., cioè “Maestro Anonimo”).

Potrà sembrare strano a molti che opere dalla trama esile avessero un successo così travolgente, ma se si pensa a molte commedie cinematografiche di successo, si potrà notare come le trame infondo non siano molto più complesse...

2. Il contesto

Come in molte opere buffe, tornano con altro nome le maschere della Commedia dell'arte: Pasquale richiama Pantalone, ricco, vecchio, che alla fine paga; Ernesto richiama il triste Pierrot; Malatesta è Scapino, sempre pronto a intralazzi e scherzi; Norina è la civettuola Colombina, che sa esattamente dove vuole andare a parare.

Pasquale vorrebbe che Ernesto, suo nipote ed erede, sposasse una ricca zitella, ma il ragazzo è innamorato di Norina, giovane vedova povera, e rifiuta di obbedire. Lo zio lo disereda, decide di prender moglie per avere figli suoi e chiede al dottor Malatesta di trovargliene una. Ma Malatesta è amico di Ernesto e Norina e organizza una burla colossale ai danni del vecchio arcigno. Ha origine così una serie di inganni, travestimenti, malintesi; assistiamo a un finto matrimonio, a scene esilaranti di vita matrimoniale tra una giovane (finta) moglie capricciosa e il vecchio Don Pasquale che alla fine, disperato, vorrebbe che il matrimonio non fosse mai stato celebrato. E infatti si tratta di un finto matrimonio; Don Pasquale si sente liberato e benedice le nozze dei due ragazzi.

3. Una satira del sentimentalismo romantico

Quest'aria è cantata da Malatesta, che era stato incaricato di trovare una moglie a Don Pasquale: gliela sta descrivendo, usando tutti i temi del *sentimentalismo* ormai dominante, evoluzione deteriorata del *sentimento* che aveva rappresentato il fulcro del primo Romanticismo.

6 Verdi “politico”



▲ Giuseppe Verdi in una foto di Disderi del 1859.

La giovinezza e gli “anni di galera”

Giuseppe Verdi nasce nel 1813 a Busseto (Parma), figlio di un oste. Riesce a compiere i primi studi grazie alla solidarietà di alcuni compaesani; a 19 anni emigra a Milano (che all’epoca faceva parte dell’Impero austro-ungarico) per studiare al Conservatorio con una borsa di studio offerta dal Monte di Pietà di Busseto.

Per anni pendola tra Busseto e Milano; poi, a 23 anni, si sposa e si trasferisce definitivamente a Milano, dove a 26 anni mette in scena la sua prima opera. In quello stesso anno si consumano tre tragedie familiari, che segneranno per sempre la vita del compositore: rimane vedovo e poco tempo dopo muoiono i suoi due figli. Verdi è costretto a lavorare moltissimo, compone un’opera dietro l’altra (sono “gli anni di galera”), fino a quando nel 1842, a 29 anni, trova il successo con *Nabucco*, subito rappresentato in tutta Europa. Nel 1850 arriva anche a New York e Buenos Aires e ne consacra la fama. *Nabucco* è un’opera politica, così come molte di quelle che seguiranno: *I Lombardi alla prima crociata*, *La battaglia di Legnano* e *Giovanna d’Arco*. Ma questi sono anche gli anni di *I due Foscari*, *Attila*, *Ernani* e *Macbeth*, meno politiche e più romantiche.

Dopo anni di fatiche arriva finalmente il benessere e, nel 1848, Verdi acquista una grande tenuta e una villa sul Po, a Sant’Agata, dove darà libero sfogo al suo spirito contadino: potrà allevare cavalli, curare il frutteto e i fiori.

Viva Vittorio Emanuele

Re d’Italia: V.E.R.D.I

Nelle trame di *Nabucco*, *I Lombardi alla prima crociata* e *La battaglia di Legnano*, gli italiani sono privati della loro terra e, nella terza opera, subiscono addirittura l’invasione dei tedeschi. Ma anche *Giovanna d’Arco* (1845) narra di un popolo, quello francese, che combatte per liberarsi, così come *Azira* (1845) che racconta dei peruviani, di cui Azira è principessa, che lottano contro gli invasori spagnoli, o ancora come *Attila* (1846), in cui gli abitanti di Aquileia combattono contro l’invasore unno.

Bisogna tuttavia inquadrare il contesto storico, se si vuole comprendere l’impegno politico di Verdi e dei suoi librettisti: nel 1815, dopo il Congresso di Vienna, viene creato il Regno Lombardo-Veneto, che negli anni Quaranta è guidato con il pugno di ferro da Joseph Radetzky. Nel 1848 l’intera Europa insorge, con la richiesta di costituzioni più democratiche e di politiche più liberali. In Italia, in particolare, il 1848 è l’anno della Prima guerra di indipendenza: gli austriaci vengono cacciati da Milano e Venezia, ma durante l’estate sconfiggono Carlo Alberto di Savoia a Custoza e poi ancora, nel 1849, a Novara e riprendono possesso del Lombardo-Veneto.

Melodrammi “storici”

In questo particolare contesto storico-politico Verdi scrive opere con una spiccata vocazione indipendentista: si pensi al desiderio dei personaggi di rendere libera e autonoma la propria terra, all’avversione nei confronti del tedesco Federico Barbarossa o dell’unno Attila, nei confronti degli spagnoli dell’Impero di Carlo V, imperatore d’Austria e di Spagna.

Ma la censura austriaca non poteva contestare storie ambientate in altre epoche e in luoghi lontani (Europa, America, Asia). In quegli anni infatti impazzavano i romanzi storici, il cui apice è rappresentato dai *Promessi sposi* di Manzoni (la seconda edizione, quella definitiva, è del 1840-42), la cui storia è ambientata nella Lombardia del XVII secolo invasa dagli spagnoli arroganti e violenti. Gli austriaci non potevano obiettare neppure alle scritte che comparivano sui muri: Viva V.E.R.D.I (acronimo per Vittorio Emanuele Re d’Italia); né potevano censurare l’idolo degli amanti della musica, ormai famoso in tutto il mondo.

Nabucco (1842)

Scritta su libretto di Temistocle Solera (→ p. 12) *Nabuccodonosor* (questo è il titolo completo dell'opera) racconta l'assedio di Gerusalemme da parte del re babilonese. Gli ebrei prendono come ostaggio Ferena, figlia di Nabucco, e l'affidano a Ismaele, figlio del re di Gerusalemme; ma Ismaele, quando era ostaggio a Babilonia, era stato liberato da Ferena. I due si amano, e lui vuole liberarla. Tuttavia il piano salta per l'arrivo dell'altra figlia di Nabucco, Abigaille, anche lei innamorata di Ismaele.

Tempo dopo, la scena si sposta a Babilonia, dove sono stati portati i prigionieri ebrei dopo la conquista di Gerusalemme. Abigaille scopre di essere figlia di una schiava, per cui è Ferena l'erede di Nabucco. La gelosia esplode verso la sorellastra che le ruba sia il ruolo di reggente (Nabucco è al fronte) sia l'amato Ismaele. Abigaille si impossessa del trono e Nabucco perde la ragione. Nel suo odio per Ismaele e per la sua amata Ferena, Abigaille ordina lo sterminio degli ebrei, che vicino al fiume piangono il ricordo della "patria sì bella e perduta". Nabucco guarisce, riprende in mano la situazione, distrugge le statue degli idoli e grazia gli ebrei, convertendosi all'unico Dio.

I Lombardi alla prima crociata (1843)

Anche quest'opera è scritta su un libretto di Solera e narra una storia ambientata a Milano tra il 1097 e il 1099. Due fratelli, Arvino e Pagano, amano Viciinda, che sposa Arvino. Pagano l'assale, viene esiliato, ma si pente (o almeno finge di pentirsi), viene perdonato e riceve il comando del battaglione di crociati che parte per Gerusalemme.

Prima di partire attende alla vita di Arvino, ma per errore uccide il padre e viene bandito.

Siamo sul fronte orientale, dove la figlia di Arvino, Giselda, è ora prigioniera - amata e riamata dal figlio del tiranno musulmano. Segue una serie di colpi di scena, che portano alla conquista di Antiochia da parte dei crociati guidati da Arvino. Dopo altri colpi di scena giocati sull'opposizione tra ruoli sociali (cristiani o musulmani) e amore, Giselda e il figlio del tiranno si incontrano, ma lui è ferito a morte, si converte e muore. Segue una "scena della pazzia" come in molte delle opere che hai visto finora. L'opera si conclude con la conquista di Gerusalemme, che tuttavia non impedisce ai crociati di commuoversi al ricordo della loro Lombardia.

La battaglia di Legnano (1849)

Il libretto è scritto da Salvatore Cammarano (→ p. 13) e racconta la storia della guerra tra Milano, assetata di libertà, e i tedeschi di Federico Barbarossa che la dominano - il riferimento alla dominazione austro-ungarica, a un anno dalla Prima guerra di indipendenza, non è certo casuale...

Anche qui ritroviamo il conflitto tra ruolo pubblico e sentimento privato: Arrigo è fidanzato con Lida, ma per ordine del padre, che mira ad alleanze politiche, la ragazza deve sposare Rolando. Poiché Rolando salva Arrigo in battaglia, quest'ultimo lo vede come rivale ma deve anche essergli grato...

Arrigo sceglie quindi di entrare nella Compagnia della Morte, il gruppo di cavalieri posto a diretta difesa del carroccio della Lega Lombarda.

Rolando intercetta una lettera di Lida ad Arrigo e si mette in moto il meccanismo della gelosia e della vendetta. Alla fine i lombardi sconfiggono i tedeschi e tra i vincitori c'è anche Arrigo, ferito a morte, che spiega che Lida è innocente e muore stringendo al cuore la bandiera del carroccio.

Nabucco

« Va, pensiero »

ATTO III

Va, pensiero, sull'ali dorate;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano¹ tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal.

- 5 Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne² le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza³ sì cara e fatal!

- Arpa d'or dei fatidici vati,
10 Perché muta dal salice pendi? ⁴
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella⁵ del tempo che fu!

- O simile di Solima ai fati⁶
Traggi⁷ un suono di crudo lamento,
15 O t'ispiri il Signore un concerto⁸
Che ne infonda al patire virtù! ⁹

1. **olezzano**: profumano.
2. **Sionne**: Gerusalemme.
3. **membranza**: ricordo.
4. **Perché muta ... pendi?**: i profeti che predicavano il futuro si accompagnavano con l'arpa, che ora è appesa, inutile, agli alberi.
5. **Ci favella**: Raccontaci.
6. **O simile ... ai fati**: Tu, pensiero, simile al destino di Gerusalemme.
7. **Traggi**: Porta.
8. **un concerto**: un coro, un'armonia.
9. **Che ne infonda ... virtù!**: Che ci dia la forza di sopportare (la lontananza dalla patria, nel testo; l'invasione austriaca, nel significato traslato).

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. "Oh mia patria sì bella e perduta!"

È indubbiamente il verso cardine sia drammaturgico sia politico del *Nabucco*: in italiano corrente, facile da memorizzare, quindi cantabile per strada, senza che la polizia di Radetzky possa obiettare alcunché. Oltre all'uso strumentale che ne viene fatto in epoca risorgimentale, questo coro ha una lunga tradizione di epigoni.

- Nel 1892, quando il generale Bava Beccaris dava l'ordine di sparare sugli operai in sciopero, l'anarchico Pietro Gori compone l'*Inno del primo maggio* sulla musica di *Va, pensiero*: le arie delle opere venivano immediatamente trasposte per l'esecuzione automatizzata nelle *pianole* o negli *organetti*, strumenti portatili usati dagli ambulanti nelle strade di paesi e città.
- Salvatore Quasimodo, nella Milano occupata dai nazisti nel 1945, scrive una poesia famosissima sul ruolo degli intellettuali durante l'occupazione, *E come potevamo noi cantare*: il riferimento a questo coro è evidente nei versi *Alle fronde dei salici per voto / anche le nostre cetre erano appese*.
- Nell'immediato dopoguerra gli istriani e i dalmati lasciano la Jugoslavia e giungono, esuli, in Italia: *Va, pensiero* diventa il loro inno.
- Vari partiti politici nel secondo dopoguerra hanno proposto *Va, pensiero*, con lievi modifiche testuali, come inno nazionale al posto di *Fratelli d'Italia*.
- Spesso, nelle rappresentazioni di *Nabucco*, viene fatto un riferimento agli ebrei sterminati non a Babilonia ma ad Auschwitz.

2. Un uso magistrale del coro

Al di là dell'uso politico e del suo valore storico, questo coro – indubbiamente il più famoso della storia dell'opera, insieme a quello del brindisi della *Traviata* – è un colpo di genio teatrale: al centro di una fase concitata della trama, con eserciti che si scontrano, con la minaccia di un genocidio, *Va, pensiero* porta un momento di poesia musicale altissimo, giocato sull'alternanza sapientissima tra sussurri ed esplosioni di potenza massima della voce.

Ascoltalo: lo conosci certamente, ma leggendo il testo comprenderai anche il significato delle parole. Se vuoi cerca in Internet l'edizione italo-inglese che ne ha fatto il rocker Zucchero Fornaciari.

◀ Locandina d'epoca del *Nabucco* di Giuseppe Verdi, 1843.



La battaglia di Legnano

« Viva Italia! »

ATTO I, NUMERO 2

Viva Italia! sacro un patto
Tutti stringe i figli suoi:
Esso alfin di tanti ha fatto
Un sol popolo d'eroi!

- 5 Le bandiere in campo spiega¹,
O Lombarda invitta Lega,
E discorra un gel per l'ossa
Al feroce Barbarossa.

- Viva Italia forte ed una²
10 Colla spada e col pensier!
Questo suol che a noi fu cuna³,
Tomba fia dello stranier!

1. spiega: alza, mostra.
2. una: unita.
3. Questo suol ... cuna: Questa terra che ci è stata culla.

I Lombardi alla prima crociata

« O Signore, dal tetto natio »

ATTO IV, NUMERO 17

O Signore, dal tetto natio
ci chiamasti con santa promessa.
Noi siam corsi all'invito di un pio¹,
giubilando per l'aspro sentier.

- 5 Ma la fronte avvilita e dimessa
hanno i servi già baldi e valenti²!
Deh, non far che ludibrio alle genti
Sieno, Cristo, i tuoi figli guerrier!

- O fresch'aure volanti sui vaghi
10 ruscelletti dei prati lombardi!
Fonti eterne! Purissimi laghi!
O vigneti indorati dal sol!

Dono infausto, crudele è la mente
che vi pinge³ sì veri agli sguardi,
15 ed al labbro più dura e cocente
fa la sabbia d'un arido suol!

1. un pio: papa Urbano II, il promotore della crociata.
2. già baldi e valenti: che prima erano baldanzosi e coraggiosi.
3. vi pinge: vi dipinge, vi ricrea.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. "Viva Italia forte ed una / Colla spada e col pensier!"

Siamo alla fine di gennaio del 1849. Un anno prima è scoppiata una rivolta in Sicilia che ha dato il "la" alla borghesia europea e alla giovane aristocrazia romantica (rivolta che verrà ripresa metaforicamente da Verdi a Parigi con *I vespri siciliani*): è in corso quella che viene chiamata "la primavera dei popoli". *La battaglia di Legnano* va inserita in questo contesto storico, per comprenderne meglio il suo vero valore.

Verdi non osa proporla alla censura austriaca, quindi la mette in scena al Teatro Argentina di Roma, ottenendo un successo travolgente. Pochi giorni dopo Mazzini proclama la Repubblica Romana, che durerà fino all'estate di quell'anno. Lo slogan della Repubblica e dei moti a favore dell'unità d'Italia è proprio *Viva Italia forte ed una / Colla spada e col pensier!*, l'ultima strofa del coro con cui si apre *La battaglia di Legnano*.

Il verso ha una doppia valenza:

- a. da un lato esprime l'idea dell'Italia *una*, unita, che non tutti i grandi del Risorgimento accettavano, soprattutto nel 1848, quando più che l'unità del Paese si chiedevano democrazia, suffragio universale, libertà di culto, economia liberale; quella di Verdi, dunque, era una presa di posizione radicale;
- b. dall'altro propugnava l'unione degli intellettuali, *il pensier*, con i giovani ufficiali aristocratici che costituivano il nerbo degli eserciti, *l'arme*, e con i giovani professionisti borghesi che avevano messo in atto gli attentati dei moti carbonari e che militavano nelle fila delle "forze armate" dei vari staterelli italiani.

2. "Questo suol che a noi fu cuna, / Tomba fia dello stranier!"

Va, pensiero è un inno nostalgico, un rassegnato ricordo della patria perduta. Il coro dei *Lombardi* esprime la stessa nostalgia per la bella Lombardia; *La battaglia di Legnano* invece passa dalla rassegnazione del *Nabucco* e dei *Lombardi* alla realizzazione concreta del progetto politico per via militare: come a dire, la Lombardia è nostra, per gli austriaci può essere solo la tomba. Non ti devi stupire quindi se dopo la prima romana, nel gennaio del 1849, Verdi emigra a Parigi anziché tornare a vivere nell'austriaca Milano...

7 Verdi e la “trilogia popolare”



▲ Giuseppe Verdi in una foto di Disderi del 1853.

Se gli anni Quaranta erano stati gli “anni di galera”, all’inizio degli anni Cinquanta la fortuna sembra arridere a Verdi ormai quarantenne.

Nel 1851 alla Fenice viene messo in scena *Rigoletto* (il cui libretto è tratto dal romanzo *Le roi s’amuse* di Victor Hugo) ed è un enorme successo: Verdi diviene una vera e propria star dello spettacolo teatrale in generale, non solo di quello musicale.

Nel 1852 compone *Il trovatore* (dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez) e subito dopo *La traviata* (da *La dama delle camelie* di Alexandre Dumas figlio); entrambi vanno in scena nel 1853, il primo a Roma e la seconda alla Fenice, dove crea scandalo ed è subito sospesa dalla censura austriaca. Ma lo scandalo alimenta ancora di più il successo di Verdi e della “trilogia popolare”, che si allarga subito all’Europa. Nel 1855 da Parigi gli viene commissionato *Les vêpres siciliennes*, un *grand opéra* con cori, balletti e imponenti scenografie; dal punto di vista drammaturgico l’opera non è ben riuscita, ma il successo è immenso.

In questo decennio Verdi convive con Giuseppina Strepponi, la grande soprano, che sposerà nel 1859. La sua vita si assesta.

Rigoletto

(1851)

Il duca di Mantova è un libertino che corteggia donne e ragazze, come la figlia di Monterone. Rigoletto, il buffone di corte, lo prende in giro e Monterone maledice lui e il duca. L’opera racconta gli effetti di questa maledizione.

Secondo i cortigiani, Rigoletto, brutto e gobbo, ha una giovane amante: in realtà è sua figlia Gilda, su cui il duca ha messo gli occhi e che si è innamorata di lui.

Un gruppo di cortigiani sta organizzando il rapimento della “amante” del buffone – e lo stesso Rigoletto, senza saperlo, li aiuta, salvo poi disperarsi quando viene a conoscenza del piano. Anche il duca è disperato per la scomparsa di Gilda, ma poi scopre chi l’ha rapita e se la fa portare in camera. Rigoletto cerca di raggiungerli, ma i cortigiani lo bloccano (→ *Cortigiani, vil razza dannata*, p. 30).

Il buffone allora decide di vendicarsi: paga un sicario per uccidere il duca, poi porta Gilda in un’osteria dove il duca si dà alle gozzoviglie, in modo che veda con i suoi occhi di che razza di uomo si tratta. Gilda, vestita da uomo, dovrebbe fuggire, ma inaspettatamente torna alla locanda; il sicario, credendola il duca, la pugnalò a morte.

Il trovatore

(1853)

Siamo a Saragozza; molti anni prima, il conte Luna (padre dell’attuale conte) ha fatto bruciare una zingara, la cui figlia Azucena, per vendetta, gli ha rapito il figlio bambino per bruciarlo; ma nell’esaltazione ha bruciato il proprio figlio e quindi ha allevato Manrico, l’erede del conte, come figlio suo.

Il giovane conte Luna è innamorato di Leonora, che però ama Manrico, il trovatore; una sera lui sta facendole una serenata, Leonora gli va incontro, ma il conte la scopre e sfida il trovatore a duello.

Nel campo degli zingari Azucena racconta la storia di sua madre bruciata dal vecchio Conte e dell’errore che ha fatto nel bruciarne il figlio. Manrico sente tutto e scopre la sua vera storia.

Il conte rapisce Leonora, ma Manrico la salva, scatenando il desiderio di vendetta del conte: i soldati catturano Azucena e Manrico viene preso mentre cerca di liberarla; per salvarlo, Leonora promette al conte che giacerà con lui, ma poi beve un veleno. Quando il conte se ne accorge compie una vera strage, ma Azucena, morente, rivela a Luna che Manrico è in realtà suo fratello maggiore, e quindi il titolo di conte spetta e lui.

La traviata

(1853)

Violetta, una “donna di mondo” di Parigi, ha organizzato una festa. Dopo il brindisi, Alfredo – un giovane innamorato di lei – le ribadisce il suo amore sincero. Lei è tentata di cedere alla sua corte, ma decide che vuole vivere libera e a modo suo, inseguendo il piacere.

Passa del tempo e troviamo Violetta nella sua casa di campagna, dove vive felice con Alfredo. Ma arriva il padre del ragazzo, Germont: la sua famiglia è travolta dallo scandalo, il fidanzato della sorella di Alfredo minaccia di rompere il fidanzamento; inoltre il vecchio è preoccupato perché crede che Alfredo mantenga Violetta – che in realtà sta bruciando i suoi risparmi per non chiedere un franco all’amante.

Alla fine Violetta accetta di aiutare Germont e la figlia, quindi confessa ad Alfredo di non amarlo più e torna alla sua vita di prostituta. Ma la tisi non perdona, e lentamente Violetta si consuma. Quando Alfredo e suo padre scoprono che lei si è sacrificata per loro, capiscono quanto grande sia la sua nobiltà d’animo. Ma ormai non c’è più tempo.

Un buffone gobbo, una zingara assassina, una prostituta d’alto bordo

Se leggi le tre trame delle opere “popolari” di Verdi ti rendi subito conto della rivoluzione politica e sociale di questo compositore: non principi e principesse, dèi e dee, ma persone comuni, di basso rango, considerate la feccia della società, che tuttavia nell’animo nutrono sentimenti di pari dignità e forza di quelli degli eroi tradizionali.

Anche la musica è “popolare”: ritmi e temi semplici, studiati a tavolino per essere immediatamente fatti propri dai suonatori d’organetto che per le strade contribuiscono a renderli popolari.

Il contributo di Verdi all’evoluzione del melodramma è fondamentale, poichè segna il passaggio dalla “vecchia” opera romantica di Bellini e Donizetti alla nuova opera del secondo Ottocento.

Il “miracolo” della *Traviata*

È l’opera più eseguita al mondo ed è talmente nota che in *Pretty Woman*, un film popolare degli anni Ottanta, la protagonista, una prostituta, viene portata a teatro dall’innamorato miliardario a vedere... *La traviata*.

Cos’ha di così attraente? Da un lato, è una macchina teatrale che funziona, come tutte quelle che Francesco Maria Piave, il librettista stabile di questi anni, costruisce per Verdi. Dall’altro, la musica ha dei momenti sublimi.

Oggi l’argomento non fa più scandalo. Nel 1853 invece, nella Venezia bigotta dominata dai cattolicissimi austriaci, l’opera fu bloccata dalla censura la sera stessa della sua prima messinscena. Una prostituta come protagonista, la storia ambientata nel presente anziché nel profondo passato, i protagonisti appartenenti alla stessa classe sociale degli spettatori, erano elementi intollerabili per la mentalità dell’epoca. L’opera riapparve sulla scena a Napoli, ma ambientata nel Settecento!

► Fondazione Teatro la Fenice, *La Traviata*, direttore Diego Marheuz, regia Robert Carsen, 2012.



La Traviata

« È strano! » « Follie! » « Sempre libera degg'io »

ATTO I, SCENA IV

È strano! è strano! in core
Scolpiti ho quegli accenti!
Saria per me sventura un serio amore?
Che risolvì², o turbata anima mia?

5 Null'uomo ancora t'accendeva...
Oh gioia ch'io non conobbi,
Essere amata amando!

E sdegnarla poss'io
Per l'aride follie del viver mio?
10 Ah, fors'è lui che l'anima
Solinga ne' tumulti³
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti⁴!
Lui che modesto e vigile⁵
15 All'egre soglie ascese⁶,
E nuova febbre accese,
Destandomi all'amor.

Ah quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
20 Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.

A me fanciulla, un candido
E trepido desire
Questi effigiò dolcissimo
25 Signor dell'avvenire⁷,

Quando ne' cieli il raggio
Di sua beltà vedea,
E tutta me pascea
Di quel divino error⁸.

30 Sentìa che amore è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor!

(*Resta concentrata un istante, poi dice*)
Follie! Follie! Delirio vano è questo!
35 Povera donna, sola
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?
40 Che far degg'io! Gioire,
Di voluttà nei vortici perire.

Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioia in gioia,
Vo' che scorra il viver mio
45 Pei sentieri del piacer,
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
Sempre lieta ne' ritrovi
A dilette sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

1. **accenti**: parole.

2. **risolvi**: decidi.

3. **l'anima / Solinga ne' tumulti**: la mia anima, solitaria nei suoi problemi sconvolgenti.

4. **pingere / De' suoi colori occulti**: dipingere con i suoi colori nascosti a tutti.

5. **modesto e vigile**: pieno di attenzioni per me.

6. **All'egre soglie ascese**: Venne a trovarmi a casa quando ero malata.

7. **A me fanciulla ... dell'avvenire**: A me, tornata ragazzina, Alfredo ha mostrato un desiderio puro e timoroso, un dolcissimo padrone del mio futuro.

8. **me pascea / Di quel divino error**: mi dilettao nella follia d'amore.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Siamo alla conclusione del primo atto. Gli ospiti della grande festa offerta da Violetta sono arrivati, hanno brindato (certo hai sentito mille volte *Libiamo, libiamo nei lieti calici*), lei li introduce nella sala da pranzo; Alfredo le dichiara ancora il suo amore romantico con la strofa che qui torna due volte (*Ah, quell'amor*) e lei resta sola per un momento.

2. La “solita forma”

A p. 6 hai letto che c'era una forma standard per le opere, con sequenze prestabilite. Quella che trovi in queste pagine è la seguente:

- Scena: «È strano!»
- Cantabile: «Ah, fors'è lui»
- Tempo di mezzo: «Follie!... Follie!...»
- Cabaletta: «Sempre libera degg'io»

3. Una prima lettura globale

È un testo lungo, che ci conviene dividere in tre parti:

- il fascino di *Essere amata amando*, per un professionista dell'amore a pagamento: dalla prima strofa alla
- la reazione: l'amore è una follia, un'illusione: è la strofa
- la ribellione diventa un progetto di vita libera da costrizioni: è la strofa

4. Una donna libera

Questo monologo è un capolavoro di analisi psicologica. Vediamo anzitutto la prima parte.

a. Di fronte all'idea di poter “Essere amata amando” Violetta si pone due domande, una all'inizio della strofa 1 e una all'inizio della strofa 2: ogni strofa ha il suo nucleo, il suo centro psicologico. Trova le domande nel testo.

b. In fondo Violetta ha poco più di vent'anni e quindi le si apre il cuore quando lui si presenta come “signor dell'.....”: lei ha bisogno di un futuro. Poi c'è la reazione, Violetta torna con i piedi a terra: l'amore, l'avvenire ecc. sono follie perché

- lei non è una fanciulla, ma una donna ,
..... e
- Parigi, il centro del mondo è in realtà solo
- ha diritto di sperare?
- alla fine la decisione è presa: l'unica ragione di vita è essere libera.

5. Che cosa pensi di Violetta?

- È una donna forte, sicura di sé, oppure è una donna sconfitta?
- E se lo è, è sconfitta dal suo carattere o dall'ambiente in cui vive?
- Lei sceglie un tipo di futuro: sei d'accordo con la sua scelta?
- Sottolinea tutte le volte che compaiono nel testo i termini gioia, gioire, piacere: c'è davvero gioia oppure è un atteggiamento della protagonista per convincere se stessa?

6. Gli echi del testo e della musica

Questo testo, ma anche la musica che lo accompagna,

è denso di echi, sia musicali (il ritorno continuo del *Leit motiv* di Alfredo) sia linguistici:

- la stessa parola,, viene usata per indicare “il viver mio”, nel verso 9, e le illusioni d'amore, nel verso 34;
- nel verso 4 si rivolge alla sua “..... turbata”, mentre nel verso 10 ricorda le illusioni della sua “..... solinga ne' tumulti”;
- ci sono due strofe che si ripetono quasi integralmente, diventando quasi un ritornello: sono le strofe numero e In realtà tornerà l'eco di quest'aria anche in *Sempre libera*, come avrai modo di sentire;
- Violetta ha paura di stare *dipingendo* un quadro falso: nel verso 12 dipingere (che lei chiama) significa “immaginare”, esattamente come *effigiare* nel verso 24;
- la parola *follia* torna come verbo nell'ultima strofa:
- in poesia l'eco più semplice è data dalla rima. Qui non c'è uno schema fisso, ma le rime che ci sono bastano, secondo te, a farti sentire che si tratta di versi e non di prosa?

La sezione “Follie! Follie!”, che nel testo non presenta ripetizioni ed echi, nella versione musicale diviene puro gorgheggio, pura follia musicale... cui solo le grandi cantanti sopravvivono! C'è da stupirsi che *La traviata* creasse scandalo, che fosse fischiata da tutti?

7. Ascolta il brano

Cerca su YouTube l'esecuzione di Maria Callas, seguendo il testo con gli occhi.

La prima parte, *È strano*, è quasi un recitativo, con l'orchestra che fa solo un lieve accompagnamento. Poi arriva *Ah quell'amor*, un'aria che tutti imparavano a memoria subito.

Follie cambia totalmente il ruolo dell'orchestra, che ti dà il senso del tumulto nell'anima di Violetta, che recita più che cantare, fino alla decisione finale, con la voce che compie un vero virtuosismo sulla parola *vortice*.

L'orchestra ti introduce il punto culminante del primo atto, *Sempre libera*. Qui è Violetta che domina, l'orchestra (cioè la società) non può fare altro che seguirla nei suoi gorgheggi folli e liberi, che hanno la funzione di esprimere musicalmente il suo ritrovato potere – mentre il povero Alfredo con la sua dichiarazione d'amore viene respinto. Violetta farà quello che vuole, e lo dichiara con l'ultimo acuto – terrore di moltissime cantanti, ma non certo della Callas.

Adesso guarda qualche altra versione. Quale preferisci? Perché? Discutine con la classe.

Rigoletto

« Cortigiani, vil razza dannata »

ATTO II, NUMERO 9

Cortigiani, vil razza dannata,
Per qual prezzo vendeste il mio bene?
A voi nulla per l'oro sconviene¹,
Ma mia figlia è impagabil tesoro.

- 5 La rendete! ² o, se pur disarmata,
Questa man per voi fora cruenta³;
Nulla in terra più l'uomo paventa,
Se dei figli difende l'onore.

- Quella porta, assassini, m'aprite!
10 Ah! voi tutti a me contro venite ...
(*piange*)
Tutti contro me! ...
Ah! Ebben, piango ... Marullo⁴ ... Signore,
Tu ch'hai l'alma gentil come il core,
Dimmi tu ove l'hanno nascosta?
15 È là ... non è vero? ... Tu taci ... ahimè! ...

Miei signori... perdono, pietate...
Al vegliardo la figlia ridate ...
Ridonarla a voi nulla ora costa,
Tutto al mondo tal figlia è per me.

- 20 Signori, perdono, pietà ...
Ridate a me la figlia,
Tutto al mondo tal figlia è per me.
Pietà, pietà, Signori, pietà.

1. **A voi ... sconviene:** Nulla vi sembra sconveniente se vi porta denaro (Rigoletto pensa ancora che vogliono un riscatto).

2. **La rendete!:** Ridateme la!

3. **fora cruenta:** sarà crudele.

4. **Marullo:** è uno dei cortigiani che hanno organizzato lo scherzo, ma Rigoletto non lo sa.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

A p. 26 puoi leggere la trama di *Rigoletto*, tratto da un dramma di Victor Hugo e rappresentato nel 1851. Nella scena precedente a questa, alcuni cortigiani, che odiano Rigoletto per la sua lingua tagliente, decidono di rapire una ragazza che il buffone visita ogni notte e che essi credono sia la sua amante; in realtà si tratta di sua figlia, tenuta nascosta per sottrarla alle mire del duca libertino. I cortigiani si divertono, la rapiscono, la portano nella camera del duca, mentre Rigoletto cerca disperato la ragazza. Quando scopre quel che è avvenuto, canta questa celeberrima aria.

2. Poveri e ricchi, umili e potenti

Il Romanticismo, soprattutto nella tradizione nordica nota in Italia grazie alle traduzioni di romanzi inglesi, francesi e tedeschi, ha due tipi di eroi: i titani, personaggi che inseguono un sogno grandioso - anche se spesso perverso - e gli umili, i "fiori di campo" di Wordsworth, il vecchio marinaio di Coleridge, l'operaio Renzo e la casalinga Lucia di Manzoni.

Verdi lavora su entrambe le tipologie:

- negli anni Quaranta prevalgono gli eroi titani, da Nabucco a Ernani, dal Doge Foscari ad Attila, mentre gli umili trovano spazio solo nel coro - che in Verdi è comunque un personaggio molto importante (→ Verdi politico);
- all'inizio degli anni Cinquanta, dopo i *Vespri siciliani* in cui il popolo in rivolta è il vero protagonista dell'opera, Verdi rivolge la sua attenzione agli eroi privi di rango, di mire di potere e di gloria: una prostituta nella *Traviata*, il menestrello figlio di una zingara assassina nel *Trovatore*, un buffone gobbo in *Rigoletto*.

3. Sentimento e sentimentalismo

Francesco Maria Piave, il librettista della "trilogia popolare", è anche impresario: sa che gli spettatori sono attratti dal sentimentalismo lacrimoso di un Romanticismo ormai al tramonto.

Una scena come questa ne è il tipico esempio: ti consigliamo di ascoltarla su YouTube nella grandiosa interpretazione di Renato Bruson.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Due scene dell'orrore

Uno dei tipici temi romantici, soprattutto nordici, è l'orrore: nel caso del *Trovatore* si tratta di persone gettate vive tra le fiamme che illuminano i visi degli astanti, i quali urlano in una voluttà sadica. Ma a teatro non si potevano rappresentare questi orrori, che vengono quindi raccontati dai personaggi. In questi due testi dal *Trovatore* trovi due roghi con due donne che vengono arse vive.

2. Azucena organizza un rogo

Come ricorderai, Azucena è una zingara, ritenuta da tutti madre di Manrico, che in realtà è figlio del vecchio duca. La madre di Azucena era stata condannata al rogo come strega proprio dal duca, e in questa scena, che si svolge alle prime luci dell'alba, lei racconta l'episodio agli zingari. Abbiamo già detto che non si potevano mostrare scene cruente a teatro, ma Salvatore Cammarano (o forse Leone Bardare: Cammarano morì d'improvviso e Bardare lo sostituì per terminare il libretto con tutte le variazioni richieste da Verdi) riuscì a rendere vivida la scena giocando su dettagli visivi e uditivi: non vedi la scena della strega che brucia, ma riesci a raffigurartela comunque attraverso il riflesso sui visi degli astanti, che urlano come animali feroci.

3. Azucena muore sul rogo

Azucena ha confidato a Manrico la verità: accecata dall'odio per il duca, dopo la morte della madre sul rogo, ne aveva rapito il figlio e l'aveva bruciato vivo, o meglio credeva di aver gettato il figlio del duca nel fuoco, ma si era accorta di aver bruciato in preda al furore il proprio bambino. Quindi aveva cresciuto il figlio del duca, Manrico, come se fosse suo. Adesso è lei che sta per essere arsa viva e Manrico da un lato rivive il racconto della prima pira, dall'altro afferma che il legame d'amore per la madre putativa è indipendente dal legame di sangue: lei gli è stata madre, e lui come tale l'ama. La convinzione che l'amore abbia delle sue ragioni indipendenti da quelle della natura è un ideale pienamente romantico.

Il trovatore

« Stride la vampa! »

PARTE II, NUMERO 4

Stride la vampa!¹ la folla indomita
corre a quel fuoco, lieta in sembianza!
Urli di gioia intorno echeggiano;
cinta di sgherri, donna s'avvanza!

- 5 Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza al ciel!
Stride la vampa! giunge la vittima
nerovestita, discinta e scalza!

- Grido feroce di morte levasi;
10 l'eco il ripete di balza in balza!...
Sinistra splende sui volti orribili
la tetra fiamma che s'alza al ciel!

1. **la vampa**: la fiamma del rogo.

« Di quella pira »

PARTE III, NUMERO 9

Di quella pira l'orrendo foco
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
col sangue vostro la spegnerò!

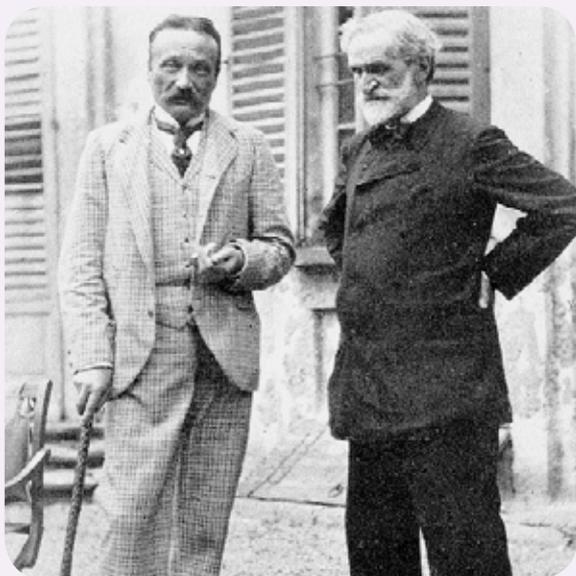
- 5 Ero già figlio prima d'amarti...¹
non può frenarmi il tuo martir!
Madre infelice, corro a salvarti,
o teco almeno corro a morir!

1. **Ero già figlio prima d'amarti...**: Manrico sa che era già nato da un'altra quando divenne "figlio" di Azucena.



◀ Victoria Livengood nel ruolo di Azucena nell'opera *Il trovatore* di Giuseppe Verdi al Riviera Theatre, North Tonowanda, 2011.

8 Verdi maturo



▲ Giuseppe Verdi con Arrigo Boito davanti a Villa Sant'Agata, nel piacentino, la preferita dal maestro, in una fotografia del 1892.

Il successo, la ricerca

La “trilogia popolare” consacra Verdi come il maggior compositore italiano, celebre in Europa e in America. Non più pressato dai problemi economici, trascorre sempre più tempo nella tenuta di Sant'Agata. Studia la scena europea, riflette su nuove modalità compositive, ma il pubblico stenta a seguirlo. Anche la situazione politica è cambiata: con la Seconda guerra di indipendenza, nel 1859 (anno del suo secondo matrimonio), la Lombardia si libera dal dominio austriaco e due anni dopo il sogno dell'*Italia forte ed una / colla spada e col pensier* si realizza. Sono gli anni del successo internazionale: nel 1862, in occasione della grande Esposizione Mondiale di Londra, gli viene commissionato *l'Inno delle nazioni* (l'autore del testo è il giovane Boito, che diverrà figura chiave negli ultimi decenni di vita di Verdi); nel 1871, per l'inaugurazione del Canale di Suez scrive *Aida*, commissionatagli per una cifra astronomica; nel 1874 compone la *Messa da Requiem* per Manzoni e si impone accanto ai *Requiem* di Mozart e di Brahms. Spinto da Boito, rivede il *Simon Boccanegra* nel 1881 e scrive *Otello* e *Falstaff* (→ pp. 36-39): Verdi ha quasi ottant'anni ma dimostra di essere ancora in grado di inventare musica nuova, di ricominciare da capo. Muore a Milano nel 1901, a 87 anni.

Verdi tra i suoi “eredi”

Pietro Mascagni e Giacomo Puccini sono presenti alla prima del *Falstaff* che si tiene alla Scala nel 1887; Boito – che non è solo autore di testi ma anche compositore – è ormai insieme allievo e guida, oltre che sostegno di Verdi. Ma tutti i giovani rappresentanti dell'opera realistica di fine Ottocento – Leoncavallo, Giordano, Cilea, Catalani, Ponchielli (→ Modulo 3) – conoscono il maestro.

Che cosa lascia Verdi ai suoi eredi?

Posta così, la domanda non trova una risposta convincente: Verdi ha scritto melodrammi d'amore e politici, ha usato la “solita forma”, con i numeri chiusi, per poi superarla dal *Simon Boccanegra* in avanti, aprendosi alle nuove tendenze musicali di inizio Novecento; ha scritto melodrammi tragici, tratti da fonti letterarie, ma l'ultima opera – la più nuova musicalmente – è un'opera buffa nella più pura tradizione del genere. Verdi è stato un precursore e le nuove leve non potevano non prenderlo a modello, eccezion fatta per due aspetti dell'opera verdiana:

- a. Verdi ha sempre trattato temi storici, con l'eccezione della *Traviata*, mentre i giovani autori narrano storie a loro contemporanee;
- b. il popolo per Verdi è un personaggio collettivo, che si esprime attraverso il coro; i giovani narrano storie in cui i protagonisti non sono eroi, ma pagliacci di circo, contadini siciliani ecc.

Ma, soprattutto, Verdi lascia alla scuola italiana il gusto (condiviso con Bellini e Donizetti, di cui lui era stato erede) per la melodia, il cantabile – aspetto che non è presente nella musica di Wagner e dei suoi eredi.

Le ultime opere e il rapporto con la letteratura

A p. 37 trovi un paragrafo sulle fonti letterarie di Verdi: già nei primi anni della sua produzione egli aveva trovato ispirazione anche nella letteratura, ma a partire dagli anni Cinquanta la letteratura diventa la fonte principale, in particolare quella spagnola: *Simon Boccanegra* (1857) è tratto dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez, *La forza del destino* (la cui prima messinscena ha luogo a San Pietroburgo, nel 1863) è tratto da una pièce di Angel de Saavedra.

In questi anni torna anche al suo amato Schiller, adattando per la musica *Don Carlos* (1865), mentre il rapporto con la grande letteratura raggiunge il suo apice nei due ultimi drammi shakespeariani, che vedremo nelle pagine seguenti.

Il sodalizio con Arrigo Boito

A guidare Verdi in questi anni è un letterato-musicista, coltissimo, ben inserito nel movimento della Scapigliatura milanese, Arrigo Boito (→ p. 42), da non confondere con il fratello Camillo, anche lui esponente di punta della Scapigliatura.

I due avevano già collaborato nel 1862 alla stesura dell'*Inno delle nazioni*. Boito esercita una notevole influenza su Verdi: riesce a convincerlo a riscrivere la partitura di un fosco dramma politico del 1857, *Simon Boccanegra*, di cui lui riscrive il libretto; fa incontrare Verdi e Shakespeare. Verdi amava lo scrittore inglese, ma considerava le trame troppo complesse per poter funzionare in un melodramma - per questo *Re Lear* non aveva mai visto la luce, malgrado Verdi ne avesse commissionato una riduzione a vari suoi librettisti. Boito riesce a ridurre *Otello* e *Le allegre comari di Windsor*, cioè *Falstaff*, e nascono i capolavori della maturità (→ pp. 36-39).

Simon Boccanegra

(1857, 1881)

Il primo libretto è di Francesco Maria Piave, che non funziona da un punto di vista drammaturgico, tant'è che l'opera si rivela un fiasco. Venticinque anni dopo, nel 1881, viene riscritto da Boito, e ancora oggi è una delle opere più apprezzate, malgrado sia molto cupa e contenga quasi esclusivamente parti maschili; come *Macbeth* e *Don Carlos*, non è una storia d'amore ma di potere.

Siamo a Genova nel 1339 ed è in corso l'elezione del Doge, per la quale si confrontano il partito popolare ("plebeo") e quello aristocratico. Simone, che ama la figlia del capo degli aristocratici, è il candidato dei popolari e viene eletto il giorno in cui la ragazza muore.

Passano venticinque anni: Simone ha esiliato gli aristocratici, il loro capo si nasconde sotto il nome di Grimaldi e congiura contro Simone sostenendo un giovane patrizio, Gabriele. Questi ama Amelia, rapita quando era bambina e adottata dai Grimaldi. Tra congiure e confronti drammatici, la verità emerge: Amelia è la figlia di Boccanegra e della figlia del Grimaldi, morta il giorno dell'elezione.

I due vecchi uomini, dopo una vita di odio, si rendono conto che il potere non vale le rinunce umane che richiede.

Don Carlo(s)

(1867)

L'originale ha la "s" finale perché era in francese; la prima versione in italiano andò in scena a... Londra: Verdi era ormai un compositore europeo. Siamo nel secondo Cinquecento. Elisabetta di Francia e Carlo, figlio di Filippo II di Spagna, sono promessi sposi, per portare la pace tra i due regni. I ragazzi si amano, ma a seguito di un cambiamento negli accordi politici, Elisabetta deve sposare Filippo II...

Carlo organizza un incontro con Elisabetta, in cui le ribadisce il suo amore. Ma Filippo sospetta una tresca e li mette sotto sorveglianza.

Tempo dopo, arriva una delegazione dalle Fiandre, regione che fa parte del regno di Filippo II, per chiedere l'autonomia al re; Carlo chiede di esservi mandato come reggente. Ma Filippo rifiuta di concedere l'autonomia e la nomina e Carlo lo minaccia con la spada. Filippo lo imprigiona e intende farlo giustiziare, ma il popolo si ribella e lo libera.

All'incontro di addio tra Elisabetta e Carlo arriva Filippo. Vuole farli condannare come adulteri, ma dalla tomba emerge l'imperatore Carlo V, padre di Filippo, che prende Carlo sotto il suo mantello e gli spiega che l'unico luogo dove c'è la pace è l'aldilà.

Aida

(1871)

Fu scritta su libretto di un altro scapigliato, Ghislanzoni, per l'inaugurazione del Canale di Suez. È un *grand opéra* ambientato nell'antico Egitto, dove Aida - figlia del re d'Etiopia - vive in schiavitù, innamorata e riamata da Radamès, un giovane ufficiale. Ma un'altra donna ama il ragazzo: Amneris, la figlia del faraone.

Il padre di Aida organizza un attacco contro l'Egitto per liberare la figlia: il faraone nomina Radamès capo dell'esercito che deve bloccare l'offensiva. Radamès vince e Aida (della quale Amneris ha scoperto l'amore per l'ufficiale) deve assistere al trionfo, durante il quale suo padre e gli etiopi sfilano in catene. Il faraone nomina Radamès suo successore e lui finge di accettare il matrimonio con Amneris, ma giura ad Aida il suo amore eterno e, involontariamente, le riferisce informazioni militari che Aida riporta a suo padre. Il suo cuore è lacerato tra l'amore per Radamès e la lealtà dovuta al suo Paese. Resosi conto dell'involontario tradimento, Radamès si consegna ai sacerdoti, viene condannato e rinchiuso in una cripta, dove trova Aida, che ha scelto di morire con lui.

Aida

« O terra, addio »

SCENA FINALE

La scena è divisa in due piani. Il piano superiore rappresenta l'interno del tempio splendente d'oro e di luce, il piano inferiore un sotterraneo. Lunghe file d'arcate si perdono nell'oscurità. Statue colossali d'Osiride colle mani incrociate sostengono i pilastri della volta.

Radamès è nel sotterraneo sui gradini della scala, per cui è disceso. Al di sopra, due Sacerdoti intenti a chiudere la pietra del sotterraneo.

RADAMES

La fatal pietra sovra me si chiude...

Ecco la tomba mia. Del dì la luce

Più non vedrò... Non rivedrò più Aida.

Aida, ove sei tu? Possa tu almeno

5 Viver felice e la mia sorte orrenda

Sempre ignorar! Qual gemito!... Una larva¹...

Una vision... No! forma umana è questa.

Ciel! Aida!

AIDA

Son io.

RADAMES

10 Tu... in questa tomba!

AIDA

Presago il core della tua condanna,

In questa tomba che per te s'apriva

Io penetrai furtiva...

E qui lontana da ogni umano sguardo

15 Nelle tue braccia desiai morire.

RADAMES

Morir! sì pura e bella!

Morir per me d'amore...

Degli anni tuoi nel fiore fuggir la vita!

T'avea il cielo per l'amor creata,

20 Ed io t'uccido per averti amata!

No, non morrai! Troppo t'amai!

Troppo sei bella!

AIDA (vaneggiando)

Vedi?... di morte l'angelo

Radiante a noi s'appressa,

25 Ne adduce eterni gaudii²

Sovra i suoi vanni d'or³.

Già veggo il ciel dischiudersi,

Ivi ogni affanno cessa,

Ivi comincia l'estasi

30 D'un immortale amor.

(si sentono i sacerdoti che cantano nel tempio)

Triste canto...

RADAMES

... il tripudio dei Sacerdoti.

AIDA

Il nostro inno di morte.

RADAMES (cercando di smuovere la pietra del sotterraneo)

Né le mie forti braccia

35 Smuoverti potranno, o fatal pietra!

(si odono i sacerdoti)

AIDA

Invan!... tutto è finito sulla terra per noi.

RADAMES

È vero! È vero! (Si avvicina ad Aida e la sorregge)

AIDA, RADAMES

O terra, addio; addio,

valle di pianti...

Sogno di gaudio che in dolor svanì.

40 A noi si schiude il ciel e

l'alme erranti

Volano al raggio

dell'interno di⁴.

Ah! si schiude il ciel.

terra, addio; addio, valli

di pianti...

Sogno di gaudio che in dolor svanì.

45 A noi si schiude il ciel...

si schiude il ciel e l'alme

erranti

Volano al raggio

dell'eterno di.

... il ciel... si schiude il

ciel!

(Aida cade e muore nelle braccia di Radamès)

(si odono i sacerdoti che invocano il dio Fthah)

AMNERIS (in abito di lutto, appare nel tempio e va a prostrarsi sulla pietra che chiude il sotterraneo e implora la pace) Pace t'imploro...

50 Salma adorata... Isi⁵ placata...

Isi placata ti schiuda il ciel!

SACERDOTI

Noi t'invochiam...

immenso Fthà⁶!

AMNERIS

Pace t'imploro, pace, pace, pace!

1. larva: fantasma.

2. Ne adduce eterni gaudii: Ci porta felicità eterna.

3. Sovra i suoi vanni d'or: Sulle sue ali dorate.

4. l'alme erranti / Volano al raggio dell'interno di: le anime dei morti volano nella luce eterna di dio.

5. Isi: Iside, la dea egizia.

6. Fthà: Fthà o Pthà è il dio creatore.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Leggi le indicazioni scenografiche

La didascalia compare nel libretto. L'idea di uno schermo diviso in due in cui si vedono due scene contemporaneamente è propria del cinema sperimentale, ma qui siamo nel 1871 e la coppia Verdi /Ghislanzoni la utilizza in teatro.

Nella prima parte del testo – è l'ultimo duetto dell'opera prima del sipario finale – cantano solo i due protagonisti, imprigionati e condannati a morire di fame, mentre di sopra si sentono solo i sacerdoti che osannano il dio creatore, Fthà (in realtà era Pthà); nella seconda parte, come vedi anche graficamente nella trascrizione, il duetto diviene un terzetto con Radamès e Aida collocati nella parte bassa del palco, e Amneris nella parte superiore che intercala il suo canto sia con i due protagonisti sia con i sacerdoti.

2. Leggi il dialogo

Come vedi, l'italiano è molto semplice e facilmente comprensibile anche ai giorni nostri. Siamo negli anni Settanta, l'impatto della lingua realistica usata dagli scrittori fin dagli anni Sessanta si fa sentire anche in questo libretto.

Prova a immaginare come potrebbe essere realizzato il terzetto, con il sottofondo dei sacerdoti, poi cerca un'esecuzione tra le tante su YouTube e ascolta come viene costruita la scena finale – che tra l'altro abbandona la tradizione del "gran finale" in cui tutti i personaggi, il coro e i figuranti (quelli che oggi chiamiamo "comparse") sono insieme sul palcoscenico.

3. Un duetto fatto di contrasti

I versi 1-3 stabiliscono in modo chiaro la situazione: Radamès sa che morirà e non rivedrà più la donna che ama.

- Primo *coup de théâtre*: al verso 6 si scopre che nella cripta c'è anche "una larva" che poi si rivela essere Aida.
- Nei versi 13-15 anche Aida ha una certezza: desidera Quindi Radamès si ribella e si condanna. Riporta qui la sua conclusione al verso 20: ; la ribellione è nei versi 21-22.
- Altro *coup de théâtre*: in una "scena della follia", che inizia al verso 23, Aida trasforma l'angelo della morte in
- Al verso 33 ci sono due parole in contrasto: "inno" di solito è associato alla vittoria, alla felicità, qui invece è un inno di
- Radamès è giovane, forte, e vuole liberare se stesso e la donna che ama spostando la pietra, ma...
- A questo punto il contrasto si sposta tra i due piani del palcoscenico, fino alla conclusione tragica.

4. Il modello Romeo/Giulietta

Aida etiope, Radamès egiziano: i due Paesi si combattono, lui viene costretto a guidare l'esercito contro il padre di lei; lei viene costretta a fare la spia ai danni di lui – ma per fare questo devono tradire il loro amore.

È il modello Romeo/Giulietta, Capuleti/Montecchi, e il messaggio finale è sempre lo stesso, da Shakespeare a Verdi: qui ha la voce di Amneris, la nemica dei due amanti, che chiede "pace, pace, pace".

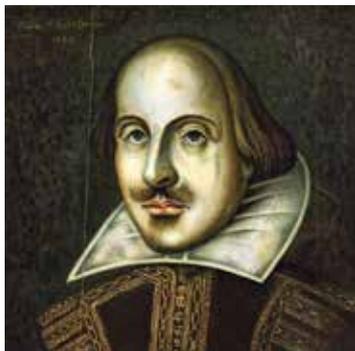
Quante situazioni come queste hai visto nelle trame riportate finora? Prova a riflettere su questo tema squisitamente romantico, il conflitto tra dovere pubblico e sentimenti privati.

- Bellini (→ p. 15): e Pollione
- Donizetti (→ p. 19): ed Edgardo
- Verdi (→ p. 23): Ferena e Ismaele in
- Verdi (→ p. 23): Giselda e il principe musulmano in
- Verdi (→ p. 33): Gabriele e Amelia in
- Verdi (→ p. 33): ed Elisabetta
- Verdi (→ p. 33): e Radamès

▼ Aida di Giuseppe Verdi, figurino di Attilio Comelli, 1904.



9 Verdi e Shakespeare



▲ Ritratto del drammaturgo inglese William Shakespeare, opera dell'artista Martin Droeshout (1601-52), 1623.

Il successo di Shakespeare tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento è enorme, ma è limitato all'Inghilterra, dove viene dimenticato pochi decenni dopo la

sua morte a causa dell'avvento dei Puritani e, più tardi, della *comedy of manners* settecentesca.

Sono i pre-romantici inglesi (ricorda che nella letteratura anglosassone i temi che saranno propri del Romanticismo compaiono quasi un secolo prima che in Italia: i *Night Thoughts* di Thomson sono del 1728, i *Canti di Ossian* di McPherson sono del 1760) che tornano a interessarsi a Shakespeare, che viene visto come:

- a. cantore delle emozioni, del sentimento profondo, del conflitto tra dovere pubblico e dimensione privata;
- b. autore insofferente alle regole classiche e per questo modello d'indipendenza rispetto ai canoni dei generi letterari. Inizialmente anche Manzoni lo critica, ad esempio, per non aver rispettato la regola classica che vuole il teatro o tragico o comico, ma già nel 1822 ritiene geniale la mescolanza di tragico e comico nella stessa scena.

La fama di Shakespeare esplode, letteralmente, a fine Settecento, ed egli è considerato - secondo una celebre definizione - "il maggior poeta del Romanticismo". È il tedesco Schlegel che lo eleva a modello per il teatro romantico, ma già nel primo Ottocento Shakespeare è talmente noto che Manzoni, nel capitolo VII dei *Promessi sposi* (quello delle nozze a sorpresa), scrive: "Tra il primo pensiero d'una impresa terribile e l'esecuzione di essa (ha detto un barbaro non privo d'ingegno) l'intervallo è un sogno, pieno di fantasmi e di paure". Non serve citarne il nome: i suoi "venticinque lettori" lo conoscono tutti!

Verdi e Shakespeare

"Può darsi che io non abbia reso bene il *Macbeth*, ma che io non conosco, che io non capisco e non sento Shakespeare, no per Dio, no. È un poeta di mia predilezione, che ho avuto fra le mani dalla mia prima gioventù e che leggo e rileggo continuamente."

Queste parole, tratte dall'epistolario di Verdi, furono scritte come reazione alla critica di *Macbeth*, andato in scena a Parigi nel 1865. In realtà Giuseppe Verdi era amico di Andrea Maffei, il traduttore di Shakespeare, che in *Macbeth* addirittura riscrive parte del libretto di Piave, rendendo l'opera più aderente al testo inglese. Che cosa del "barbaro inglese" affascinava il compositore della sofisticata Milano?

- a. Anzitutto *il mondo medievale*, in cui spesso i drammi di Shakespeare sono ambientati, trascurando invece le commedie, i drammi romani ecc.
- b. In secondo luogo *i personaggi estremi*: Lady Macbeth è un personaggio iper-romantico, come lo è Otello, come lo sarebbe stato Re Lear nell'opera più volte progettata ma mai composta: personaggi che passano dall'amore all'odio, seguendo le proprie percezioni della verità, e tutto travolgono.

Le opere shakespeariane di Verdi

Le opere ispirate a Shakespeare sono tre (*Macbeth*, *Otello*, *Falstaff*), mentre una quarta (*Re Lear*) è stata per lunghi anni richiesta da Verdi ai suoi librettisti, senza mai ottenere dei prodotti che lo soddisfacessero; inoltre, *La forza del destino* prende a prestito molti temi ed episodi da *Troilus and Cressida* e li colloca nella vicenda narrata dalla fonte originale, un dramma di Ángel de Saavedra.

Macbeth**(1847)**

La prima di queste opere è *Macbeth* (la locandina originale non indica la *h* finale, che oggi viene però comunemente usata), composta negli “anni di galera” su libretto di Francesco Maria Piave.

È una rivoluzione nella drammaturgia melodrammatica: è la prima opera senza una *love story*, perché Macbeth e la moglie lottano per il potere, non per l’amore. L’opera fu un grande successo nell’immediato, ma poi venne dimenticata fino alla ripresa negli anni Cinquanta del Novecento.

Otello**(1887)**

È la penultima opera composta da Verdi su libretto di Arrigo Boito, lo scrittore-musicista “scapigliato” che scrive gli ultimi libretti del maestro di Busseto e gli si affianca anche nell’orchestrazione. Secondo molta parte della critica, si tratta del capolavoro assoluto di Verdi – altri invece attribuiscono questo riconoscimento a *Falstaff*.

Nella visione di Verdi, Otello è il personaggio romantico per eccellenza: diviso tra i suoi doveri come governatore di Cipro, l’amore per Desdemona e l’odio per Cassio, un suo sottoposto che lui ritiene abbia portato la moglie all’adulterio. Ma è anche l’eroe puro e ingenuo circuito dal perfido Jago.

Falstaff**(1893)**

L’ultima opera verdiana sconvolse tutti gli spettatori alla prima messinscena al Teatro alla Scala (tra i quali i colleghi compositori Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Giuseppe Giacosa): anziché una tragedia, come quelle che aveva musicato negli ultimi cinquant’anni, *Falstaff* è un’opera comica, una vera e propria farsa, ripresa da *The Merry Wives of Windsor* e in parte da *Henry IV*.

Malgrado l’eccentricità della versione verdiana, *Falstaff* è stata per molti decenni una delle opere più rappresentate, mentre oggi è molto meno presente nei teatri, sorte toccata in parte anche a *Otello*: probabilmente ciò è dovuto alla complessità musicale, che disorienta chi ricorda solo il Verdi melodico delle opere precedenti.

Le altre fonti letterarie di Verdi

L’ideale di Verdi sarebbe stato quello di poter mettere in musica la grande letteratura romantica e molte delle sue opere sono riduzioni di drammi o romanzi di gran successo.

Tra gli scrittori francesi, che Verdi conosce bene perché dirige spesso a Parigi e alcune sue opere hanno avuto la prima in versione francese, il suo preferito è Victor Hugo, fonte d’ispirazione di una delle prime opere, *Ernani* (1844), e di *Rigoletto* (1851) dal romanzo *Le Roi s’amuse*. Ma la vera rivoluzione per l’epoca è la trasposizione in musica nel 1853 di un romanzo del 1848 di Alexandre Dumas figlio, *La dame aux camélias*, che lo stesso Dumas aveva già trasposto per il teatro nel 1852.

L’inglese George Byron offre invece a Verdi lo spunto per due soggetti, *I due Foscari* (1844) e *Il corsaro* (1848). Più curiosa è la fonte di *Aroldo* (1857): la trama di base è tratta dal romanzo omonimo di Edward Bulwer-Lytton, ma con integrazioni da *The Betrothed* e da *The Lady of the Lake* di Walter Scott.

Il Romanticismo tedesco è rappresentato da Friedrich Schiller da cui derivano *Giovanna d’Arco* (1845), *Luisa Miller* (1849) e *Don Carlos* (1865), nonché da un autore oggi ritenuto minore ma all’epoca molto famoso, Zacharias Werner, che aveva scritto un dramma su Attila, ripreso nell’opera omonima del 1846.

Anche il mondo spagnolo trova una rappresentazione in Verdi: *Simon Boccanegra* (1857) è tratto dal dramma omonimo di Antonio García Gutiérrez, mentre *Alvaro o la forza del destino* di Ángel de Saavedra ispira l’opera del 1857, anche se il testo spagnolo viene integrato con molti riferimenti shakespeariani.

Macbeth

« La luce langue, il faro spegnesi »

ATTO II, NUMERO 7

La luce langue, il faro spegnesi
Ch'eterno¹ corre per gli ampi cieli!
Notte desiata, provvida², veli
La man colpevole che ferirà.

- 5 Nuovo delitto! È necessario!
Compiersi debbe l'opra fatale.
Ai trapassati regnar non cale³;
A loro un requiem, l'eternità.

(con trasporto)

O voluttà del soglio⁴!

- 10 O scettro, alfin sei mio!
Ogni mortal desio
Tace e s'acqueta in te.
Cadrà fra poco esanime
Chi fu predetto re⁵.

1. **il faro spegnesi / Ch'eterno:** tramonta il sole, che eterno...
2. **provvida:** provvidenziale.
3. **Ai trapassati regnar non cale:** Ai morti non interessa più essere re.
4. **soglio:** trono.
5. **Chi fu predetto re:** Chi in precedenza veniva detto re.



◀ Locandina della prima di *Macbeth* di Verdi a Firenze nel 1847.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto di Macbeth

La trama del libretto semplifica quella originale di Shakespeare: Macbeth e Banquo tornano da una battaglia e incontrano delle streghe che profetizzano che Macbeth sarà re di Scozia, mentre il figlio di Banquo gli succederà. I due amici sono confusi, ma appena rimasta sola con il marito Lady Macbeth lo incita a dare una mano al destino uccidendo il re: l'aria qui riportata è quella cantata dalla donna – simbolo dell'ambizione – prima della notte del regicidio.

Divenuto re di Scozia, il debole e incerto Macbeth è spinto dalla moglie a uccidere Banquo, per evitare che la seconda parte della profezia si compia. Il re obbedisce, ma diventa sempre più paranoico ed è roso dal rimorso. La donna invece impazzisce (sulle scene della pazzia → p. 18) e muore delirando. Alla fine Macbeth viene ucciso.

2. Due tipici personaggi romantici

La prima opera shakespeariana di Verdi ritrae due personaggi tipici del Romanticismo:

- a. il primo è il personaggio titanico, l'eroe che ha una meta totalizzante e che esprime tutta la propria forza nel raggiungerla, anche se questo gli costerà la vita: si tratta di Lady Macbeth, eroina del male, divorata dall'ambizione e dalla smania di regnare, a costo di manipolare continuamente il marito;
- b. il personaggio contrapposto al titano è l'antieroe Macbeth, pienamente romantico nella sua debolezza ed esitazione, nel rimorso, nella paranoia. È il personaggio che, sempre riferendoci a Shakespeare, possiamo definire "amletico".

Ricorda che questa è ancora la fase giovanile di Verdi, prima della maturazione che avverrà con la "trilogia popolare", ed egli ancora si adatta al gusto del pubblico e cerca testi che possano assecondare tale gusto.

3. Leggi e ascolta

La lettura è semplice, il personaggio è chiaramente delineato e la musica gli conferisce la giusta profondità psicologica. Ascolta due o tre esecuzioni su YouTube e poi decidi quale ti piace di più e perché.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. La novità di *Otello* e di *Falstaff*

Otello e *Falstaff* sono le ultime due opere di Verdi e sono entrambe scritte insieme ad Arrigo Boito (→ p. 42).

Otello è del 1887, Verdi ha 74 anni e da 16 anni non compone più opere. Il maestro ha osservato la scena teatrale e musicale europea con i suoi cambiamenti in atto, per questo propone due opere musicalmente del tutto diverse dalle precedenti: la “solita forma” (→ p. 6) viene abbandonata, spesso le arie e i vari “numeri” non hanno una fine che richiama l’applauso a scena aperta, ma fluiscono l’uno nell’altro in una struttura unitaria che non ha più nulla a che fare, sul piano drammaturgico, con l’opera classicista e romantica della prima metà del secolo.

2. Il contesto di *Otello*

L’opera è semplificata, nell’intreccio, rispetto a quella di Shakespeare, ma gli elementi fondamentali rimangono gli stessi: Otello, un generale veneziano che non viene dall’aristocrazia ma ha raggiunto il successo con le sue forze e con la sua determinazione, ottiene il governatorato di Cipro, colonia della Serenissima.

Otello è sposato con Desdemona, giovane aristocratica veneziana. Cassio, un ufficiale, la ama in silenzio, ma Jago, il braccio destro di Otello, lo intuisce e ordisce una trama per far cadere Otello e prenderne il posto: sarà Otello stesso, portato alla gelosia folle, a distruggersi, uccidendo la giovane moglie e poi suicidandosi.

3. “E tu m’amavi per le mie sventure / ed io t’amavo per la tua pietà”

Questo duetto è il cuore psicologico dell’opera – non solo di quella di Verdi, ma anche dell’originale di Shakespeare. Il rapporto tra i due sposi è basato sulla “pietà”: Desdemona comprende i tormenti del marito, gli ostacoli che ha dovuto superare e le violenze razziali subite (è “moro”, quindi di pelle scura). Otello è un eroe titanico, che raggiunge con le sue sole forze il prestigio necessario per arrivare a sposare la donna amata, che appartiene a un mondo che lo rifiuta.

Leggi e ascolta alcune versioni su YouTube: è un testo musicale di una dolcezza sublime.

1. **s’ammansa in quest’amplesso e si rinsensa:** si tranquillizza in questo abbraccio e ritrova il suo senso.
2. **dopo l’ira immensa:** ci sono appena state una tempesta e una rivolta.
3. **Pingea ... stral:** Ti dipingevo il rumore delle armi, la battaglia, la corsa verso la breccia nelle mura, l’assalto in cui eravamo aggrappati alle mura con le unghie, come edera, mentre le frecce sibilavano.

Otello

« Già nella notte densa »

ATTO I, NUMERO 5

OTELLO

Già nella notte densa
s’estingue ogni clamor.
Già il mio cor fremebondo
s’ammansa in quest’amplesso e si rinsensa¹.
5 Tuoni la guerra e s’inabissi il mondo
[dolce] se dopo l’ira immensa²
vien quest’immenso amor!

DESDEMONA

Mio superbo guerrier! Quanti tormenti,
[dolce] quanti mesti sospiri e [sempre dolce]
quanta speme
10 ci condusse ai soavi abbracciamenti!
Oh! com’è dolce il mormorare insieme:
[come una voce lontano] te ne rammenti!
Quando narravi l’esule tua vita
e i fieri eventi e i lunghi tuoi dolor,
15 ed io t’udia coll’anima rapita
in quei spaventi e coll’estasi in cor...

OTELLO

Pingea dell’armi il fremito, la pugna
e il vol gagliardo alla breccia mortal,
l’assalto, orribil edera, coll’ugna
20 al baluardo e il sibilante stral³.

DESDEMONA

Poi mi guidavi ai fulgidi deserti,
all’arse arene, al tuo materno suol;
narravi allor gli spasimi sofferti
[dolce] e le catene e dello schiavo il duol.

OTELLO

25 Ingentilia di lagrime la storia
il tuo bel viso e il labbro di sospir;
scendean sulle mie tenebre la gloria,
il paradiso e gli astri a benedir.

DESDEMONA

Ed io vedea fra le tue tempie oscure
30 splendor del genio l’eterea beltà.

OTELLO

E tu m’amavi per le mie sventure
ed io t’amavo per la tua pietà.

DESDEMONA

[dolce] Ed io t’amavo per le tue sventure
e tu m’amavi per la mia pietà.

10 Verdi/Wagner: l'Europa si schiera

Richard Wagner nasce come Verdi nel 1813, ma muore (a Venezia) vent'anni prima, nel 1883. A differenza di molti dei compositori che abbiamo visto, non è un bambino prodigio: solo da adolescente inizia a studiare musica, ma a 23 anni dirige già il Teatro del Magdeburgo.

Nella vita privata è molto infedele, dissoluto, e il matrimonio va in crisi quasi subito.

Si sposta in varie città, lasciando debiti e fuggendo dai numerosi creditori che lo inseguono. A 30 anni è a Parigi, poverissimo, e inizia a lavorare a opere che verranno alla luce più tardi, come *L'olandese volante* (1843) e *Lohengrin* (1850), la prima opera di successo (sarà anche la prima opera di Wagner a essere rappresentata in Italia, nel 1871, dopo *Aida*, una delle ultime opere di Verdi). Dopo i moti del 1848 Wagner è condannato a morte e deve cercare rifugio a Weimar, protetto da Liszt, che poi gli finanzia la fuga a Zurigo; per sei anni non compone musica ma studia filosofia della musica e del teatro, scrivendo ampi saggi come *Opera e dramma*, *Opera d'arte dell'avvenire*, *L'arte e la rivoluzione*.

In Svizzera e in Italia incomincia a scrivere la tetralogia dei Nibelunghi, ispirata ad antiche saghe germaniche. Nel 1859 a Venezia inizia a comporre la sua opera "italiana", *Tristano e Isotta*, poi tenta il successo a Parigi ma è un disastro.

Pieno di debiti, in cattivi rapporti con i teatri, l'esilio dalla Germania gli viene revocato e può tornare nel suo Paese, dove tuttavia vive un periodo di declino come musicista: gran parte delle sue opere sono ancora incompiute. E deve nuovamente fuggire per debiti.

Nel 1864 il miracolo: il giovanissimo Ludwig di Baviera si

innamora del *Tristano* (e, forse, di Wagner) e lo chiama a Monaco, dove gli garantisce protezione e accetta di finanziare il teatro - progettato da Wagner stesso - di Bayreuth. Sono anni di pace creativa durante i quali conclude *I maestri cantori di Norimberga* (1868) e può rappresentare in quattro giornate *L'Anello del Nibelungo* (1876), composto di quattro parti cui aveva lavorato fin dagli anni Cinquanta: *L'oro del Reno* (1851-54), *La Valchiria* (1870), *Sigfrido* (1876) e *Il crepuscolo degli dèi* (1876); l'ultimo capolavoro è *Parsifal* (1882).



▲ Franz von Lenbach, *Ritratto di Richard Wagner*, 1871. Olio su tela. Monaco, Lenbachhaus.

Wagner visto da Verdi

Verdi scrive a Clarina Maffei, sua amica e protettrice di Arrigo Boito che apprezzava molto Wagner:

Nulla di male, purché l'ammirazione non degeneri in imitazione. Wagner [sic] è fatto ed è inutile rifarlo. Wagner non è una bestia feroce come vogliono i puristi, né un Profeta come vogliono i suoi apostoli. È un uomo di molto ingegno che si piace delle vie scabrose, perché non sa trovare le facili e le più diritte.

In questa opposizione tra complessità ("scabrosa", secondo Verdi) e semplicità sta la prima grande differenza tra i due musicisti che dominano la scena europea dell'Ottocento. Alla morte di Wagner, suo coetaneo, Verdi commenta:

Non discutiamo. È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella Storia dell'Arte!!!

Queste due citazioni sono fondamentali per capire l'opposizione che nell'Ottocento e nel primo Novecento di-

wise in maniera totalizzante “verdiani” e “wagneriani”. Erano due mondi. Intellettuali e musicali. Ma anche caratteriali.

Due mondi a confronto

In che cosa differiscono?

- a. *Caratteristiche personali*: morigerato, “contadino”, professionista l’uno; spendaccione, salottiero, improvvisatore l’altro. Sono aspetti di poco conto per un raffronto tra giganti della musica, ma servono per dare un’idea delle due differenti personalità.
- b. *Impegno politico*: Verdi è liberale, vuole l’Italia unita e indipendente, ma non è un socialista; Wagner va sulle barricate con Bakunin ed è socialista. Tuttavia, la politica di Verdi entra nelle opere, mentre le opere di Wagner sono a-politiche anche se sono state considerate (ingiustamente) proto-naziste.
- c. *Pratica teatrale*: Verdi è un espertissimo professionista del melodramma, ne conosce i trucchi, gli espedienti, sa come suscitare applausi, come gestire i tempi scenici; Wagner è “sadico” nei confronti dello spettatore: le sue opere sono molto lunghe, *Parsifal* supera le sei ore; non ci sono facili cantabili; le trame sono molto, molto complesse.
- d. *Pratica melodrammatica*: Verdi eredita la prassi della “solita forma” e del “numero chiuso”, diffusa fin dal Settecento in tutta Europa, e la fa propria, modificandola e superandola lentamente; Wagner, fin dall’*Olandese volante*, esclude questa tradizione, crea opere apparentemente destrutturate, obbedienti solo alla loro struttura interna.
- e. *Teoria del teatro*: Verdi non ha una sua teoria personale; Wagner è il teorizzatore della *Gesamtkunstwerk*, l’“opera totale”, in cui egli è contemporaneamente autore del soggetto, librettista, compositore, scenografo, regista - e perfino progettista di un modello di teatro adatto alle sue opere; è anche autore di saggi su teatro, politica, rivoluzione.
- f. *Competenza letteraria*: Verdi conosce i drammaturghi e romanzieri dell’Ottocento; Wagner è un drammaturgo, scrive libretti che fanno parte della storia della letteratura tedesca.
- g. *Interesse per il passato*: Verdi crea melodrammi storici, Wagner mitologici.
- h. *Competenza musicale*: Verdi ha studiato al conservatorio e sarà sempre un musicista professionalmente pignolo; Wagner è un autodidatta, che inventa soluzioni musicali anche perché conosce poco la tradizione classica.
- i. *Tipo di musica*: questa è, per gli appassionati, l’unica differenza rilevante. Verdi è cantabile, Wagner no; all’ascolto, Verdi è semplice da cogliere, Wagner è compless(issim)o; l’orchestrazione di Verdi, tranne che nella fase della maturità, è imbarazzantemente povera se confrontata a quella di Wagner. Detto in maniera semplicistica, secondo una tradizione ormai consolidata: Verdi parla al cuore, Wagner al cervello. Anche se in realtà la musica di *Simone*, di *Otello*, di *Falstaff* è assolutamente “cervello” e il primo atto del *Tristano* di Wagner è assolutamente “cuore”.

Il contrasto, oltre le ragioni del contrasto

Come si può constatare, le differenze sono enormi - anche se non impediscono agli appassionati di apprezzare entrambi i compositori - ma non fu su queste che si divisero la critica e il pubblico ottocentesco e anche quello della prima metà del Novecento.

La spaccatura fu la conseguenza di uno stereotipo culturale e politico: mondo latino contro mondo germanico; italiani e francesi sentimentali, contro tedeschi freddi e razionali; Verdi aperto alle letterature di tutt’Europa, Wagner chiuso nella mitologia germanica.

La musica e i testi erano poco rilevanti: la contrapposizione Verdi/Wagner non riguardava Verdi e Wagner, ma le idee di nazione, di società, di storia, di Europa. Ci sono volute due guerre mondiali per superare questa falsa dicotomia e vedere un’ipotesi di Europa unita.

11 Boito drammaturgo, librettista, musicista

Figlio di un pittore impegnato nella rivoluzione veneziana del 1848 e di una polacca, fratello di Camillo Boito, architetto, critico, letterato, **Arrigo Boito** nasce nel 1842 a Padova, ma dalla separazione dei genitori, negli anni Cinquanta, vive a Milano, dove muore nel 1918.

Così come il fratello univa arti visive e letteratura, Arrigo unisce musica e letteratura, tant'è vero che entrambi sono spesso inseriti *tout court* tra i letterati della Scapigliatura, il movimento "contestatore" e, diremmo oggi, "rottamatore" della Milano del secondo Ottocento.

A vent'anni riceve una borsa di studio per Parigi, dove incontra Rossini, Berlioz e Verdi, che gli commissiona il testo dell'*Inno delle Nazioni* per l'Expo di Londra del 1862. Poi si reca in Polonia, a conoscere i parenti della madre, e lì scrive il primo libretto, *Amleto*, per la musica di un compagno di conservatorio, Faccio.

Torna a Milano, dove stringe amicizia con Emilio Praga e inizia a scrivere poesie e racconti; si dedica al giornalismo, alla critica teatrale e musicale (cercando, tra l'altro, di far conoscere Wagner agli italiani); è volontario con Garibaldi nel 1866 durante la Terza guerra d'indipendenza; è una presenza costante nei salotti letterari e per una dozzina d'anni è l'amante ufficiale della "divina", Eleonora Duse, per la quale traduce vari drammi di Shakespeare. Suoi sono anche i libretti shakespeariani di Verdi, oltre al rifacimento del *Boccanegra*.

Nel 1868 alla Scala va in scena il suo *Mefistofele*, tratto dal *Faust* di Goethe: un'opera filo-wagneriana che raccoglie solo fischi... Smette quindi di fare musica e scrive molti libretti, tra cui alcuni importanti per Catalani e Ponchielli (→ Modulo 3). Lavora per decenni a un altro progetto musicale, *Nerone*, che non riesce a concludere, perché muore improvvisamente. Il libretto è un clamoroso successo editoriale e l'opera, dopo che Toscanini e altri la completano seguendo le indicazioni di Boito, trionfa alla Scala nel 1924.



▲ Ritratto di Arrigo Boito nel 1868.

Verdi e Boito: un'amicizia improbabile

Boito, scapigliato, geniale, pronto a provare ogni via; Verdi, moderato, liberale, maniacale nella sua professione di musicista puro.

Boito aperto alla società, al Naturalismo francese e al realismo che si sta affermando in Italia; Verdi autore di melodrammi storici in cui agiscono eroi e antieroi, in cui il popolo è relegato a coro, voce unitaria, senza individualità.

Boito che cerca di spiegare Wagner agli italiani, che scrive la prima opera "wagneriana" in italiano; Verdi che studia gli spartiti di Wagner, li annota, si infuria per gli errori di esecuzione del *Lohengrin* alla prima italiana, ma che non smette di essere fedele alla sua idea di cantabilità.

Eppure, dall'incontro a Parigi del 1862, malgrado una serie iniziale di incomprensioni, nasce un'amicizia che influisce profondamente su Verdi. È uno dei misteri della storia della cultura...

Mefistofele

« Son lo spirito che nega »

ATTO I (non ci sono numeri chiusi in quest'opera)

Son lo spirito che nega
sempre, tutto; l'astro, il fior.
Il mio ghigno e la mia bega¹
turban gli ozi al creator.

5 Voglio il nulla e del creato
la ruina universal.
È atmosfera mia vital
ciò che chiamasi peccato,
morte e mal!

10 Rido e avvento² questa sillaba: «No.»
Struggo, tento, ruggo³, sibilo: «No.»
Mordo, invischio, fischio! fischio! fischio!⁴
(*fischia violentemente colle dita fra le labbra*)

Parte son d'una latèbra⁵
del gran tutto: oscurità.

15 Son figliuol della tenèbra
che tenèbra tornerà.

S'or la luce usurpa e afferra
il mio scettro a rebellion,
poco andrà la sua tenzon,
20 v'è sul sole e sulla terra
distruzion!⁶

1. **beg**a: guerra, lotta.

2. **avvento**: butto in faccia.

3. **ruggo**: ruggisco.

4. **fischio!**: fischiare era considerato estremamente volgare.

5. **una latèbra**: una parte nascosta.

6. **S'or ... distruzion!**: il senso generale è: Se mi impadronisco della luce, la lotta sarà breve, tutto sarà distrutto!

« Dimmi se credi, Enrico. »

PARTE 3, NUMERO 9

Ascolta, vezzoso angelo mio.
Chi oserebbe affermare tal detto: «Credo in dio!»?

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Nel *Dr Faustus* di Marlowe e nel *Faust* di Goethe il protagonista è Faust, un uomo assetato di conoscenza; nell'opera di Boito al contrario il protagonista è il demonio, *Mefistofele*, che tenta Faust e stipula con lui un contratto: Faust riceverà tutta la conoscenza e manterrà la giovinezza fino a quando non avrà più desideri da soddisfare, poi la sua anima apparterrà per sempre a Mefistofele. A meno che Faust non trovi la felicità e fermi il tempo, dicendo a quell'attimo che sta vivendo: «Arrestati, sei bello!».

La prima cosa che Faust ottiene è l'amore di Margherita, a cui consegna una boccetta: lei crede che sia del sonnifero per addormentare la madre e consentire a loro due l'amplesso, ma Mefistofele ci ha messo del veleno. Margherita verrà quindi condannata per omicidio. Faust e Mefistofele vogliono aiutarla a fuggire, ma lei riconosce il demonio, rifiuta l'aiuto e viene chiamata in paradiso.

Faust si lascia guidare da Mefistofele, travestito da suo servo: partecipa a orge, vede Elena di Troia e Mefistofele gliela consegna perché lui la seduca. Ma alla fine, cessate le pulsioni della carne, Faust si dedica alla conoscenza totale: si ribella quindi a Mefistofele che continua a tentarlo. Il demonio allora gli fa perdere la giovinezza e Faust, vecchio, rifiuta di consegnargli l'anima. Scendono gli angeli, inizia una lotta metafisica tra bene e male, e di fronte alla purezza della visione degli angeli Faust chiede al tempo di fermarsi. Mefistofele è sconfitto.

2. I due testi

Il primo è l'esaltazione del nichilismo, il male visto come la negazione di tutto. Il secondo è la risposta di Faust alla domanda di Margherita: si tratta di un panteismo in cui tutto ciò che è estasi è dio, qualunque che sia il nome che gli diamo. Sono due sintesi perfette delle filosofie discusse nel secondo Ottocento.

Le parole dei santi son beffe al ver ch'io chiedo...
E qual uomo oserebbe tanto da dir: «non credo»?

5 Colma il tuo cor d'un palpito ineffabil e vero,
E chiama poi quell'estasi "natura", "amor", "mistero",
"vita", "dio": poco importa: non è che fumo e fola
a paragon del senso il nome e la parola¹.

1. **non è che fumo e fola / a paragon del senso il nome e la parola**: il nome è solo fumo, una favola, rispetto alla realtà del significato.

12 Il panorama dell'opera europea

Come abbiamo visto nel Modulo 1, nel Settecento e nel periodo napoleonico la produzione melodrammatica è essenzialmente italiana (soprattutto al San Carlo di Napoli, alla Fenice di Venezia e alla Scala di Milano), viennese, con il predominio dei librettisti italiani, e parigina, con i librettisti francesi e i musicisti italiani: Piccinni, Cherubini, Spontini, a fine Settecento; Rossini, Bellini, Donizetti nei primi decenni dell'Ottocento.

La Francia

Parigi non è solo una "colonia" musicale italiana; lentamente, la Francia individua tre strade autonome:

- ▶ il *grand opéra* che abbiamo più volte richiamato e che in Italia è rappresentato molto bene dall'*Aida* di Verdi. Si tratta di opere di lunga durata, che hanno luogo su palcoscenici molto grandi (come quello dell'Opéra, il teatro parigino in cui nascono questi spettacoli, con masse di coristi, di figuranti, ballerini, uso di tecnologia per produrre effetti scenici sorprendenti e mozzafiato per gli spettatori dell'epoca). Il più grande compositore di *grand opéra* è Meyerbeer, di origine tedesca ma attivo in Francia, che scrive *Robert le diable* (1831), il primo esempio di questo genere, e soprattutto *L'Africaine* (1865), alla cui composizione si dedica per vent'anni;
- ▶ l'*opéra-comique*, che corrisponde al teatro *burlesque* londinese analizzato nelle pagine precedenti. Mentre nel *burlesque* ci sono dialoghi intercalati da canzoni, nell'*opéra-comique* i recitativi sono parlati anziché cantati: questo genere è l'antecedente del musical americano e dell'operetta viennese;
- ▶ l'*opéra-lyrique*, cioè quella che noi chiamiamo "opera seria": è il genere dei tre grandi compositori dell'Ottocento francese, Charles Gounod, Georges Bizet e Jules Massenet. I tre grandi compositori che abbiamo citato non rompono completamente con la tradizione del "numero chiuso", che si conclude con un applauso a scena aperta, ma superano la "solita forma" dell'opera tradizionale italiana.

Dal punto di vista musicologico si tratta di tre giganti, ma dal punto di vista storico il maggior contributo al rinnovamento della scena viene da Bizet, la cui *Carmen* (1875) decreta il superamento del dramma storico ed eroico e segna il passaggio al dramma realistico: è la storia, molto erotica e sensuale, di una sigaraia e di un soldato, nonché di un gruppo di zingari. Nel *Trovatore* di trent'anni prima gli zingari avevano un che di esotico ed erano stereotipati, gli zingari di Bizet sono invece reali.

Il mondo tedesco

All'inizio dell'Ottocento l'area germanofona è composta da una miriade di Stati indipendenti in Germania e dall'Impero austro-ungarico a sud-est. Dopo la nascita del *reich* prussiano, l'area diventa invece bipolare: Austria a sud e Prussia a nord. I musicisti e le loro opere viaggiano tranquillamente da una corte all'altra. Una delle poche eccezioni è costituita da Wagner che, condannato a morte come rivoluzionario, deve rifugiarsi in Svizzera per molti anni.

L'opera in tedesco raggiunge la maturità con *Il flauto magico* di Mozart, a fine Settecento, e una *singspiel* (opera che mette insieme parti recitate e arie musicate) è anche l'unica opera di Beethoven, *Fidelio*. Ma il primo grande compositore in tedesco è il romantico

Carl Maria von Weber, il cui *Franco cacciatore* (1821) alterna ancora dialoghi recitati con arie chiuse in sé.

L'opera tedesca tuttavia è dominata totalmente da Richard Wagner, che la plasma secondo i suoi interessi per la mitologia nordica, per un Medioevo *fantasy*. Musicalmente Wagner "inventa" qualcosa di totalmente nuovo, che poi influenzerà anche Puccini e che segnerà tutta la musica dalla fine dell'Ottocento, da Mahler in poi.

L'opera russa

Fino agli inizi dell'Ottocento, a San Pietroburgo e Mosca, l'opera è italiana e anche quella composta da musicisti russi ha il libretto in italiano; nell'Ottocento, poiché l'aristocrazia e l'alta borghesia sono bilingui (russo-francese), arrivano in Russia opere francesi, spesso rappresentate in lingua originale.

Il primo compositore melodrammatico russo è Michail Ivanovič Glinka, che scrive opere di forte impianto nazionalista e si serve moltissimo - in linea con l'interesse romantico per il "popolo" - di temi tradizionali russi.

Bisogna arrivare alla seconda metà dell'Ottocento per avere opere di compositori come Modest Musorgskij, che mette in musica il *Boris Godunov* di Puškin; Aleksandr Borodin, che di professione fa il chimico ed è autore di trattati e di scoperte scientifiche importanti, il quale per diletto scrive sinfonie, cantate, nonché un'opera che ha un impatto fortissimo sul nazionalismo russo: *Il principe Igor*, che unisce un'orchestrazione alla Wagner con un gusto melodico alla Verdi; Čajkovskij, il più famoso compositore russo, è noto soprattutto per il teatro di danza, ma è anche l'autore di un capolavoro operistico, *Evgenij Onegin*.

La Spagna

Come nel teatro, anche nell'opera la Spagna rimane ai margini in quanto produttrice di testi, limitandosi a importare quelli famosi che venivano dal resto d'Europa.

A fine Settecento era stata scritta un'opera in spagnolo, *La Clementina*: l'autore del libretto era il massimo drammaturgo del momento, Ramón de la Cruz, ma il compositore era l'italiano Boccherini. A metà dell'Ottocento troviamo un'opera nazionalistica, *Padilla, el asedio de Medina* di Joaquín Espín y Guillén, su libretto di Gregorio Romero Larrañaga. Ma l'opera spagnola fiorirà solo all'inizio del Novecento con De Falla.

L'Inghilterra

In Inghilterra il panorama musicale settecentesco è dominato da Händel, tedesco di nascita ma naturalizzato inglese. È lui l'autore dell'inno nazionale *God Save the King/Queen* ed è lui a fare di Londra un palcoscenico di opere italiane. Anche Da Ponte, il librettista di Mozart, vive a Londra per una decina d'anni, facendo l'impresario teatrale e mettendo in scena melodrammi italiani o in italiano, prima di fare la stessa operazione a New York. Per tutto l'Ottocento non ci sono compositori operistici di rilievo in Inghilterra e bisogna attendere la figura di Benjamin Britten, alla metà del Novecento, per vedere rappresentate delle opere inglesi.



▲ Il compositore inglese Benjamin Britten in un ritratto fotografico nel 1948.

Cronogramma



Vivaldi (1678-1741)

1670

1680

Bach (1685-1750)

(1685-1759) **Haendel**

(1714-1787) **Gluck**

1690

1700

1710

1720

Haydn (1732-1809)

1630

1740



Salieri (1750-1825)

1750

(1756-1791) **Mozart**

1760

(1760-1842) **Cherubini**



Beethoven (1770-1827)

1770



Paganini (1782-1840)

1780

(1786-1826) **Von Weber**

1790

(1792-1868) **Rossini**



Donizetti (1797-1848)

(1797-1828) **Schubert**

1800

Berlioz (1803-1869)

(1801-1835) **Bellini**

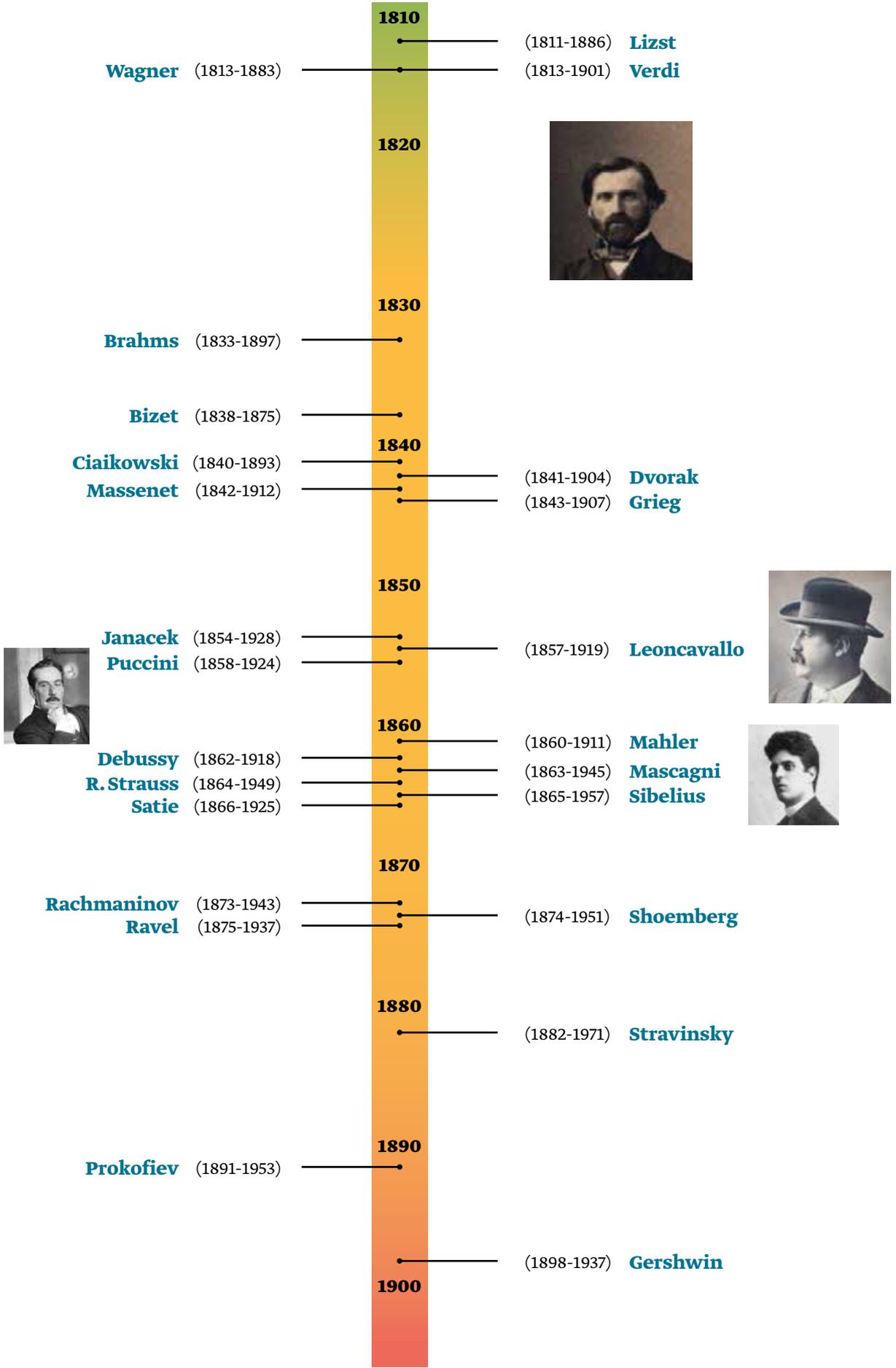


Mendelssohn (1809-1847)

1810

Chopin (1810-1849)

(1810-1856) **Schumann**



L'orchestra



Archi:



violino



viola



violoncello



contrabbasso

Ottoni:



corno



tromba



trombone



tuba

Legni:



flauto dolce



flauto traverso



flauto ottavino



clarino e clarinetto



oboe



fagotto



controfagotto

Percussioni:



timpani



grancassa



rullante



piatti



triangolo

Altri strumenti frequenti:



arpa



clavicembalo



liuto

