

IL PIACERE DELL'OPERA

a cura di Paolo E. Balboni

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

Modulo 1.

**Il melodramma in italiano in Italia
ed Europa nel Sei-Settecento**

**Paolo E.
Balboni**

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

LOESCHER



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	Le origini del melodramma come <i>teatro</i> musicale	4
2	Claudio Monteverdi	6
	Il lamento di Arianna	7
3	Metastasio, Goldoni e i librettisti italiani a Vienna	8
4	Gluck e la riforma dell'opera seria italiana	12
	La prefazione ad <i>Alceste</i>	13
5	Le opere italiane di Mozart	14
	È la fede delle femmine; In uomini, in soldati; Madamina, il catalogo è questo	16
6	Gioachino Rossini	18
	La calunnia è un venticello; Largo al factotum della città	20
7	Le parole del melodramma	22

Questo progetto rientra nella sezione 'Il Piacere dell'Italiano', supplemento a *il Balboni. Corso comunicativo di italiano*, disponibile in www.bonaccieditore.it

Nella pagina de 'Il Piacere dell'Italiano' ci sono anche singole schede scaricabili con guide alla lettura ed all'ascolto delle più famose arie d'opera.

1 Le origini del melodramma come teatro musicale

La parola **Melodramma** è stata creata partendo dal greco *μέλος*, *mélos*, che significa “canto”, “musica” e, sempre dal greco ma presente in tutte le lingue europee, *δράμα*, *dram(m)a*, che significa “teatro”, “mess’in scena” - e non ha alcuna connotazione “drammatica” come può avere in italiano. Nell’italiano corrente, come nelle maggiori lingue europee, il termine *melodramma* è riservato ai discorsi di storia letteraria o musicale, mentre la parola di uso comune è opera.

Il melodramma come *dramma*

Il melodramma è dunque un *dramma in musica*, in cui la parola chiave è *dramma*, cioè teatro, azione scenica basata su un testo, il *libretto*, che è quello che nel teatro e nel cinema chiamiamo *copione*.

Convenzionalmente si fa nascere il melodramma presso la corte fiorentina dei Medici nel 1600, con *Dafne* di Rinuccini e Peri (1598, di cui abbiamo solo qualche frammento) e con *Euridice* di Caccini e Peri. In realtà questi melodrammi erano solo un’evoluzione di un tipo di spettacolo già molto diffuso nelle corti: mess’in scena di testi teatrali, il più delle volte brevi e in molti casi scritti da aristocratici, quindi da dilettanti, in cui per dare spessore alle trame spesso esigeva si ricorreva alla musica, con tre funzioni:

- a. vere e proprie parti musicali “riempitive”, tra cui quasi sempre un *prologo* prima dell’inizio, uno o più *interludi* per staccare una scena dall’altra, mentre dietro il sipario si cambiava la scenografia, e infine l’*epilogo*; l’orchestra poteva variare da un unico elemento (di solito un liutista o un tastierista: erano molti gli strumenti di quel tipo, che poi sarebbero confluiti nel clavicembalo e nel pianoforte) a un organico anche di dieci-quindici persone;
- b. una o due scene di balletto, in cui la musica si accompagnava al movimento dei corpi e non a un testo musicale;
- c. qualche “aria”, cioè parti del dramma in cui il personaggio canta; di solito queste arie erano di due tipi: monologhi, in cui il personaggio parla tra sé e sé riflettendo sull’amore, sulle vicende di cui è protagonista, e dialoghi, cioè *duetti* con botta e risposta.



▲ La facciata di Palazzo Bardi a Firenze, dove si riuniva un circolo di musicisti e letterati dalle cui riflessioni è nata, secondo la tradizione, l’opera lirica.

Pochi anni dopo, nel 1607, Claudio Monteverdi (→ p.6) mette in scena *Orfeo*: siamo all’inizio di un nuovo tipo di spettacolo, in cui ci sono ancora molti *recitativi*, cioè sezioni propriamente teatrali, accompagnati da uno strumento musicale di sottofondo; nel 1643, con una delle ultime opere di Monteverdi, *L’incoronazione di Poppea*, ormai la musica tende a dominare il testo linguistico.

Un ultimo dettaglio: a metà Seicento nascono a Venezia ben due teatri specificamente dedicati all'opera, con uno spazio per l'orchestra e un ampio palco per le coreografie. Un tale investimento imprenditoriale dimostra che ormai questo tipo di spettacolo aveva conquistato gli italiani.

Ma nel giro di pochi anni anche le capitali straniere aprono teatri appositi per questo tipo di spettacolo, che richiede spazi ampi (oltre che investimenti importanti).

La regina Caterina di Francia (una Medici cresciuta a Firenze) importa questo nuovo genere di spettacolo, ma bisogna aspettare gli anni Settanta perché abbia successo, quando Lully lancia la *tragédie-lyrique*, nello stile delle grandi tragedie classicheggianti di Racine e Corneille.

In Inghilterra nel 1689 Henry Purcell scrive la prima opera inglese, *Didone ed Enea*.

A Vienna, Monaco e nelle altre capitali tedesche il percorso è diverso: bisogna aspettare il secondo Settecento per trovare opere in tedesco, ma per tutto il XVIII secolo il mondo tedesco importa non tanto le opere quanto i compositori e i librettisti italiani. Ci sono molte opere - tra cui i capolavori di Gluck e Mozart - che sono scritti su testi italiani, e autori come Metastasio e Salieri passano gran parte della loro vita componendo opere per le corti tedesche.

Che temi tratta questo tipo di teatro?

In Italia come in Francia, Germania, Austria e Inghilterra il teatro, musicale e non, non tratta temi contemporanei: quasi sempre si narrano storie di due tipi:

- a. storie mitologiche: *Orfeo, Gli amori d'Apollo e di Dafne, Theseo, Andromeda, Le nozze di Teti e di Peleo, Il ritorno di Ulisse* ecc.: sono drammi cuciti su personaggi eroici, che quindi consentivano di mettere in scena quelli che oggi chiameremmo "effetti speciali" che stupivano il pubblico;
- b. fatti storici, che di storico avevano spesso assai poco: *L'incoronazione di Poppea, La Semiramide in India, Antioco* e così via: gli autori dovevano prestare estrema attenzione perché queste "storie" non venissero lette in chiave politica dal Signore che li finanziava (mettere in scena un regicidio, ad esempio, poteva venir inteso come istigazione alla rivolta...). Ma questo è sempre stato un problema per il teatro fino all'Ottocento: anche autori che dominavano le scene, come Shakespeare e Molière, che scrivono negli stessi anni in cui si afferma l'opera, ebbero grandi problemi per le interpretazioni politiche che furono date alle loro storie.

Orfeo, il primo musicista, personaggio di molte opere

Orfeo è il "creatore" della musica, che ha appreso direttamente da Apollo. Quando la sua amata Euridice muore, lui va a cercarla negli Inferi e con la potenza della sua musica incanta tutti, compresi gli dèi che per la prima volta concedono a una persona morta di tornare in vita. Ma la condizione è che Orfeo non si fermi a guardarla fin quando non sarà fuori dagli Inferi... Tuttavia, Orfeo è troppo innamorato e appena raggiunta l'uscita si volta per assicurarsi che Euridice lo segua, ma lei non è ancora uscita e ritorna per sempre nel Regno dei morti.

Questa storia è, tra tutte le storie mitologiche, quella più rappresentata nel melodramma: da Rinuccini a Monteverdi, Belli, Landi, Schütz, Rossi e Lully nel Seicento; da Gluck a Deller, Naumann e Haydn nel Settecento; fino a Stravinsky, Vinicius da Moraes e molti cantanti nel Novecento.



▲ Jean-Baptiste-Camille Corot, *Orfeo guida Euridice fuori dall'Oltretomba*, 1861. Olio su tela. Houston, Museum of Fine Arts.

2 Claudio Monteverdi



▲ Bernardo Strozzi, *Ritratto di Claudio Monteverdi*, 1630 ca. Olio su tela. Tyrolean State Museum Ferdinandeum.

Claudio Monteverdi nasce a Mantova nel 1567 e si fa notare subito come “bambino prodigio” sia in qualità di strumentista (soprattutto organo e archi) sia in quella di compositore: le sue prime raccolte compaiono quando ha solo 15 anni!

Per tutta la giovinezza compone soprattutto madrigali, nella tradizione rinascimentale, e cresce protetto dal duca Vincenzo Gonzaga, che lo porta in Europa, dall’Ungheria alle Fiandre.

Nel 1601 compone la sua prima opera per il teatro (un balletto con testi poetici che oggi è perduto) e nel 1607 la sua prima opera di successo, *Orfeo*, cui nel 1608 fa seguito *Arianna* (→ p. 7), il cui “Lamento” è ancor oggi una delle arie più eseguite nei concerti di musica barocca.

Dissapori con i Gonzaga, insieme alla morte della moglie che lo lascia con tre bambini, lo allontanano da Mantova. Scrive una *Messa* e la porta al papa, che però non lo assume come musicista di corte, ma nel 1613 viene nominato maestro di Cappella a San Marco, a Venezia, città dove passerà gran parte della sua vita. La sua fama raggiunge nel frattempo anche Vienna e per quella corte scrive balli e opere. Ma i teatri imprenditoriali nati a Venezia (→ p. 5) gli offrono nuove possibilità: per un terzo teatro, quello di San Giovanni e Paolo, nel Carnevale 1642-43 scrive *L’incoronazione di Poppea* e lo straordinario successo lo consacra come il maggior compositore melodrammatico del periodo, successo che non può assaporare perché muore lo stesso anno.

Il creatore dello “stile rappresentativo”

In quasi tutta la sua produzione Monteverdi si appoggia ad altri linguaggi: molti sono i suoi “balli”, in cui si intrecciavano testi in versi, coreografia e musica; molti sono i suoi volumi di *madrigali*, brevi componimenti poetici accompagnati da musica; varie sono anche le sue messe cantate, veri e propri spettacoli di liturgia barocca; e poi ci sono i drammi in musica perché Monteverdi amava “lo stile rappresentativo”, espressione che lui usava per indicare la dimensione teatrale dei balli-melodrammi per le corti e delle opere per i teatri.

Non ci sono giunti testi con le indicazioni di scena, ma sappiamo che anche molti madrigali, oltre ad essere cantati con l’accompagnamento di un liuto o di un piccolo gruppo di strumentisti, venivano “rappresentati”, con la logica dei “quadri viventi” che erano di moda nel Barocco. In altre parole, Monteverdi è il primo musicista ad essere pienamente anche uomo di teatro.



▲ Nel 1630 l’imperatore d’Austria manda i lanzichenecchi a Mantova, dove portano la peste. Striggio, librettista di Monteverdi, fugge a Venezia... ma è stato contagiato e porta la peste in città. Esaurita l’epidemia, i veneziani consacrano una basilica alla Madonna della Salute e Monteverdi compone una messa cantata a 4 voci “a cappella”, senza orchestra.

Arianna

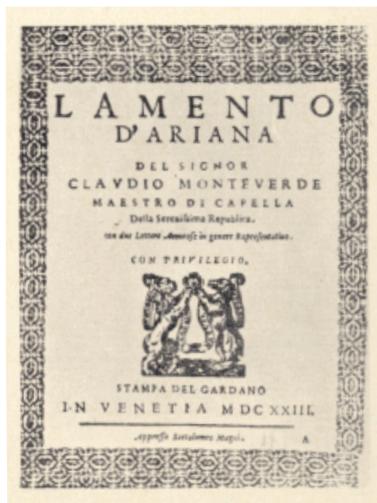
« Il lamento di Arianna »

Lasciatemi morire!
E chi volete voi che mi conforte
In così dura sorte,
In così gran martire?
5 Lasciatemi morire.
O Teseo, O Teseo mio,
Sì, che mio ti vo' dir, che mio pur sei,
Benchè t'involi, ahi crudo, a gli occhi miei
Volgiti, Teseo mio,
10 Volgiti, Teseo, O Dio!
Volgiti indietro a rimirar colei
Che lasciato ha per te la Patria e il Regno.

[...] Ma con l'aure serene
Tu te ne vai felice et io qui piango.
15 A te prepara Atene
Liete pompe¹ superbe, ed io rimango
Cibo di fere² in solitarie arene³.
Te l'uno e l'altro tuo vecchio parente⁴
Stringeran lieti, et io
20 Più non vedrovvi⁵, O Madre, O Padre mio! [...]

O nembri, O turbi⁶, O venti,
Sommergetelo voi dentr'a quell'onde!
Correte, orche e balene,
E delle membra immonde
25 Empiete le voragini profonde!
Che parlo, ahi, che vaneggio?
Misera, ohimè, che chieggiò?
O Teseo, O Teseo mio,
Non son, non son quell'io,
30 Non son quell'io che i ferì detti sciolse⁷;
Parlò l'affanno mio, parlò il dolore,
Parlò la lingua, sì, ma non già il cuore.

1. **Liete pompe**: feste pubbliche.
2. **ferè**: bestie feroci.
3. **arene**: spiagge.
4. **l'uno e l'altro tuo vecchio parente**: i tuoi genitori.
5. **non vedrovvi**: non vi vedrò.
6. **O nembri, O turbi**: O nuvole nere, O nuvole temporalesche.
7. **Non son quell'io che i ferì detti sciolse**: Non sono io quella che ha detto quelle feroci parole.



◀ Il frontespizio del *Lamento di Arianna*, stampato a Venezia dal Gardano nel 1623.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Scritta su libretto di Ottavio Rinuccini, *Arianna* (1608) fu la seconda opera di Monteverdi, dopo *l'Orfeo*. Narra la storia di Arianna, principessa di Creta, che tradisce suo padre e aiuta Teseo a fuggire dal Labirinto, insegnandogli come usare il famoso “filo di Arianna”. Teseo le promette di sposarla e di farla regina di Atene, ma sull'isola di Naxos l'abbandona al suo destino.

2. Una prima lettura

Leggi il testo, di cui ti abbiamo lasciato solo le tre parti principali. Come noterai, la lingua è molto più semplice di quella di tanti testi letterari contemporanei. Perché, secondo te?

Immagina la rappresentazione: c'è la musica, c'è il ballo, ci sono le scene... Poteva il testo essere complesso, involuto?

3. Una costruzione teatrale

I testi teatrali hanno delle regole costruttive molto precise: hanno dei *focus*, trattano una cosa per volta e devono portare al *climax*, al punto culminante in cui lo spettatore si mette a piangere, se è una tragedia, o scoppia a ridere, se è una commedia. Vediamo quali sono i tre *focus*:

- la prima strofa descrive la misera situazione di Arianna: che atteggiamento ha lei nei confronti dell'altro protagonista, Teseo?
- la seconda strofa ovviamente focalizza , per contrapposizione. Lei è in una situazione misera e per contrapposizione la situazione verso la quale va Teseo deve per forza essere
- la terza strofa è il *climax*: Arianna fa una cosa comprensibile, lo maledice. Ma poi... *coup de théâtre*, vince l'amore.

Ti diventa chiaro, con questo primo testo, perché l'opera non è solo musica ma *teatro in musica*? Ascoltalo su YouTube: ci sono belle versioni di Anna Antonacci e di Roberta Mameli.

3 Metastasio, Goldoni e i librettisti italiani a Vienna

Apostolo Zeno

(1668-1750)

Nobile veneziano, è il primo a ricoprire l'incarico di "Poeta Cesareo", cioè poeta di corte, a Vienna, incarico istituito nella convinzione che avevano i monarchi asburgici che l'italiano fosse la lingua ideale per la poesia e l'arte.

Inizialmente aveva lavorato come giornalista - professione che era ancora agli albori, erano gli anni in cui nascevano le prime *gazzette* - e nel 1710 era stato tra i fondatori del *Giornale de' letterati d'Italia*, cui collaboravano i migliori ingegni dell'epoca.

Zeno scrisse 36 libretti d'opera d'argomento storico e mitologico dando inizio a una riforma che, attraverso Metastasio, culminerà nei libretti di Calzabigi per Gluck. Mentre il melodramma barocco era più che altro una serie di numeri unici, separati tra loro, in una lingua che - tranne nei grandi autori - non teneva alcun conto della musica e della resa teatrale, Zeno cerca di rendere i testi e le trame più sobrie, più controllate, riprendendo in Italia il concetto greco di unità di luogo, di tempo e d'azione che già la tragedia francese del Sei-Settecento aveva fatto proprio.

Ma Zeno, grande tecnico della comunicazione giornalistica e teatrale, non era un artista, a differenza di Metastasio, che gli succedette nella carica di "Poeta Cesareo" a Vienna.

Pietro Metastasio

(1698-1782)

Metastasio è lo pseudonimo di Pietro Trapassi, il più grande librettista del Settecento, una vera star di quegli anni, soprattutto a Vienna. Precocissimo (a quattordici anni compone una tragedia in stile seneciano!), diventa abate a vent'anni per tentare la fortuna alla corte dei papi, senza grande successo; si reca a Napoli, dove inizia a comporre testi per serenate e cantate. Rapidamente diviene l'autore di opere di Hasse, Pergolesi, Scarlatti e dei maggiori musicisti dell'epoca, prima in Italia e, dal 1729, alla corte degli Asburgo a Vienna, dove fu anche insegnante di italiano (la sua migliore allieva fu Maria Antonietta, poi uccisa durante la Rivoluzione francese).

Nei cinquant'anni di carriera Metastasio scrisse 27

melodrammi, dando la sua impronta per tutto il secolo alla forma teatrale di questo genere. Tra l'altro, in un'occasione tentò un'innovazione che lasciò scandalizzati gli spettatori, che erano abituati - secondo la tradizione che risale alla tragedia greca - a non vedere in scena gli eventi tragici, che venivano semplicemente raccontati: nel *Catone in Utica* l'eroe romano muore "in palese", cioè in scena. Ma dovette preparare anche un finale alternativo, in cui è la figlia di Catone che ne racconta la morte!



▲ Martin Van Meytens il Giovane, *Ritratto di Pietro Metastasio*. Olio su tela.

Ranieri de' Calzabigi

(1714-95)

Come Metastasio, di cui era amico, Calzabigi inizia a lavorare nel mondo giuridico-commerciale a Napoli ed è in questa città che scopre le possibilità sia espressive e letterarie sia economiche e di popolarità della professione di librettista, che all'epoca contava in cartellone quanto il compositore delle musiche, se non di più.

Negli anni Cinquanta lavora a Parigi e nel 1761 è a Vienna con incarichi di natura diplomatica, che gli consentono però di entrare nella vita culturale e musicale della capitale, dominata dalla figura di Christoph Gluck, il maggiore compositore operistico del periodo. Per Gluck scrive alcuni libretti, tra cui quelli dei due maggiori successi del musicista tedesco, *Alceste* e *Orfeo e Euridice* (sul mito di Orfeo in musica → p. 5): sono le due opere in cui Gluck realizza la grande rivoluzione nella struttura dell'opera di cui parleremo a p. 12, e questa rivoluzione si realizza proprio attraverso i libretti di Calzabigi.

Negli anni Settanta la sua presenza a Vienna non è più gradita, per cui ritorna a Napoli, dove diventa una delle figure letterarie di spicco, molto apprezzato tra l'altro dal principale drammaturgo del periodo, Vittorio Alfieri.

Lorenzo Da Ponte

(1749-1838)

Ebreo, povero, capisce che convertirsi al cristianesimo può aiutarlo e diviene prete a Venezia - anche se la sua vita non fu proprio quella di un religioso: aveva un'amante, dalla quale aveva avuto due figli, era un appassionato frequentatore di bordelli e quindi nel 1779 viene bandito dalla Repubblica Serenissima. Prima si trasferisce nell'austriaca Gorizia, poi viene chiamato come poeta di corte a Dresda dove incomincia a interessarsi all'opera. L'italiano Salieri, musicista di corte a Vienna, lo chiama nella capitale asburgica e Da Ponte diventa l'autore di molte opere, ma sono tre i libretti "perfetti" che ne fanno il più acclamato librettista del periodo. Si tratta dei testi che scrive per Mozart: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* e *Così fan tutte*, perfette macchine teatrali, scritte in un italiano "per

stranieri", quindi semplice e accessibile.

Sono anni di successo, durante i quali si sposta tra Praga, Dresda, Londra, città in cui per dieci anni fa l'impresario di opere italiane per il *King's Theatre*. Ma una cosa è fare lo scrittore, altra fare l'imprenditore: fallisce, deve scappare, va a Filadelfia e poi a New York, dove ottiene la prima cattedra di lingua e letteratura italiana alla Columbia University e dove organizza le prime rappresentazioni di opere italiane e delle opere in italiano di Mozart.



► Samuel Finley Breese Morse, *Ritratto di Lorenzo Da Ponte*, 1830 ca.

La lingua degli angeli

Secondo la cultura viennese e, quel che più conta, secondo gli imperatori che si succedono nel Settecento, la lingua tedesca può andare bene per la gestione amministrativa e il commercio, ma l'arte e la cultura si esprimono in italiano, la "lingua degli angeli".

Quindi a corte troviamo come musicisti ufficiali degli italiani - soprattutto Salieri, per vari decenni, mentre il direttore dei Teatri Imperiali fu per lungo tempo il conte Durazzo, anche lui italiano - e quindi le opere sono in italiano, la lingua usata dai due maggiori compositori del periodo: Gluck, il grande riformatore (→ p. 12) e soprattutto Mozart, la cui trilogia italiana su testi di Da Ponte segna il massimo sviluppo dell'opera viennese del Settecento (ma oltre a *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, anche tutte le opere precedenti di Mozart erano in italiano).

Abbiamo citato Durazzo: era un impresario geniale, aveva capito che il centro culturale europeo stava spostandosi dall'Italia alla Francia, e quindi si muove su due fronti: le opere teatrali vere e proprie provengono dalla Francia (e portano una ventata di Illuminismo che preoccuperà molto l'aristocrazia austriaca) e le opere musicali vengono dall'Italia o sono composte in lingua italiana.

L'amore viennese per l'opera buffa di tipo goldoniano

Il teatro francese è troppo rivoluzionario, la tradizione mitologicizzante di Monteverdi, Zeno, Metastasio è ormai ripetitiva e il nuovo direttore generale dei Teatri Imperiali, Wenzel Sporck, decide di sostenere un genere operistico molto in voga in Italia: l'opera buffa di Paisiello e Piccinni, Galuppi e Anfossi, che avevano come librettista niente meno che Carlo Goldoni, capace di costruire intrecci teatrali perfettamente funzionanti (→ p. 10).

Questa attenzione per il meccanismo teatrale, per la trama, per lo sviluppo dell'intreccio, fa dell'opera viennese sempre più un dramma in musica piuttosto che un testo musicale che prende il testo linguistico a "pretesto". Basti pensare che in soli 7 anni, dal 1783 al 1790, vengono messe in scena a Vienna una settantina di opere, un terzo delle quali commissionato appositamente - e ben 19 di queste con il libretto di Da Ponte, che dal 1783 è "Poeta dei Teatri Imperiali".

L'influsso dell'opera buffa di tipo goldoniano, con i colpi di scena alla fine di ogni atto, resterà il modello base dell'opera in italiano più a Vienna che in Italia, dove nel giro di pochi anni con l'arrivo di Rossini si cambierà prospettiva.

Carlo Goldoni librettista



▲ Alessandro Longhi, *Ritratto di Carlo Goldoni*, 1759 ca. Olio su tela. Venezia, Casa Goldoni.

Goldoni è il massimo drammaturgo italiano del Settecento e certamente è quello che nei suoi anni ha goduto della massima popolarità in Italia e in Francia, dove trascorre l'ultima parte della sua vita. Mentre drammaturghi "ufficiali" come Alfieri ripercorrono le vie della tragedia classica, l'impresario e regista ("capocomico") Goldoni lavora molto per innovare la struttura teatrale delle sue commedie, che divengono macchine sceniche perfette.

Questa sua abilità rivoluziona anche i libretti d'opera finendo per conquistare sia Parigi sia Vienna - anche se Goldoni spesso usa pseudonimi perché considera l'attività di librettista come secondaria nella sua vita di *star* del teatro comico. In realtà inizia a scrivere libretti fin dagli albori della carriera (a 28 anni, nel 1735, è già talmente apprezzato a Venezia che scrive un libretto per Vivaldi, *Aristide*) e continua fino alla fine, con *Il talismano* per il musicista di corte a Vienna, Antonio Salieri.

Goldoni porta la sua rivoluzione "realistica" del teatro in prosa anche nell'opera: trame ben costruite, caratterizzazione accurata dei personaggi che, pur essendo i soliti cicisbei, nobili senza un soldo, borghesi ricchi e ignoranti, vecchi tradizionalisti e avari

ecc., hanno un valore aggiunto rispetto alla "macchietta" della Commedia dell'arte, soprattutto hanno una loro personalità.

Una costante del teatro goldoniano che compare anche nei suoi libretti è quello della "doppia coppia" (presente anche nelle opere italiane di Mozart), una di "mezzo carattere", cioè persone forti di classe sociale media o medio-bassa, come Mirandolina nella *Locandiera*, e una di nobili o nobilastri, satira feroce ai personaggi eroici di Metastasio e della sua scuola "eroica".

Le opere su testo di Goldoni sono almeno una settantina, ma è opinione diffusa che dietro molti librettisti, che hanno scritto una sola opera e di cui non si hanno notizie, si celassero in realtà degli *alias* di Carlo Goldoni.

La lingua del libretto e quella del teatro

La natura del libretto d'opera, cioè del testo scritto per essere cantato, impone al librettista alcuni accorgimenti tecnici:

- a. il libretto d'opera è sempre in versi, mentre il copione del teatro buffo è quasi sempre in prosa;
- b. il teatro in versi usa quasi sempre l'endecasillabo, che è un verso troppo lungo per il canto - sia perché spesso il canto era infarcito di gorgheggi e ripetizioni che in versi lunghi avrebbero reso impossibile allo spettatore comprendere il significato, sia perché il verso del libretto deve adattarsi al verso musicale, che è tendenzialmente breve;

- c. il libretto è quasi sempre in rima baciata, proprio per consentire allo spettatore di cogliere le rime, mentre il teatro in versi non aveva quasi mai un sistema di rime;
- d. nella metrica del libretto quello che conta non è tanto il numero di sillabe, quanto quello di accenti, che devono necessariamente coincidere con gli accenti musicali: se il tema musicale ha due accenti (di cui uno forte e uno medio, più due che si sfumano: *uno, due, tre, quattro*), gli accenti del verso devono essere *forte, lieve, medio, lieve*, e il numero di sillabe soprattutto nelle battute lievi può variare, perché verranno pronunciate rapidamente in modo da lasciare inalterato il ritmo;
- e. la sintassi della poesia e del teatro in versi del Settecento era spesso complessissima, anche perché in molti casi si trattava di tragedie pensate per essere lette e non ascoltate in un teatro; il libretto invece deve essere ascoltato e compreso malgrado i “disturbi” della musica, dei movimenti ecc.: come hai visto nel *Lamento di Arianna* (→ p. 7), scritto in pieno periodo barocco, la sintassi deve essere semplice, piana;
- f. uno dei modi per garantire la comprensione era la ripetizione del verso o di una sua parte, decisa dal compositore anche se non prevista nel libretto; talvolta anche i libretti includono ripetizioni sia integrali sia con leggere variazioni, come in questa supplica di Alceste scritta da Calzabigi (→ p. 8) per Gluck (→ p. 12), in cui la regina si rivolge alle anime dei morti in una foresta:

Ombre, larve, compagne di morte
 non vi chiedo, non voglio pietà.
 Se vi tolgo l'amato consorte,
 v'abbandono una sposa fedel.
 Non mi lagno di questa mia sorte,
 questo cambio non chiamo crudel.
 Ombre, larve, compagne di morte
 non v'offenda si giusta pietà.
 Forza ignota che in petto mi sento,
 m'avvalora, mi sprona al cimento:
 di me stessa più grande mi fa.
 Ombre, larve, compagne di morte
 non vi chiedo, non voglio pietà.



▲ Corte interna del Teatro San Moisè a Venezia. Goldoni lavorò spesso nel Teatro di San Moisè, uno dei più vicini a piazza San Marco e quindi uno dei più prestigiosi di Venezia. Il teatro non c'è più, ma ne troviamo una traccia nel nome di una corte interna, che ne ricorda la posizione.

L'italiano dei libretti

L'italiano dell'opera è simile a quello della poesia e del teatro dello stesso periodo, ma ci sono alcune caratteristiche particolari.

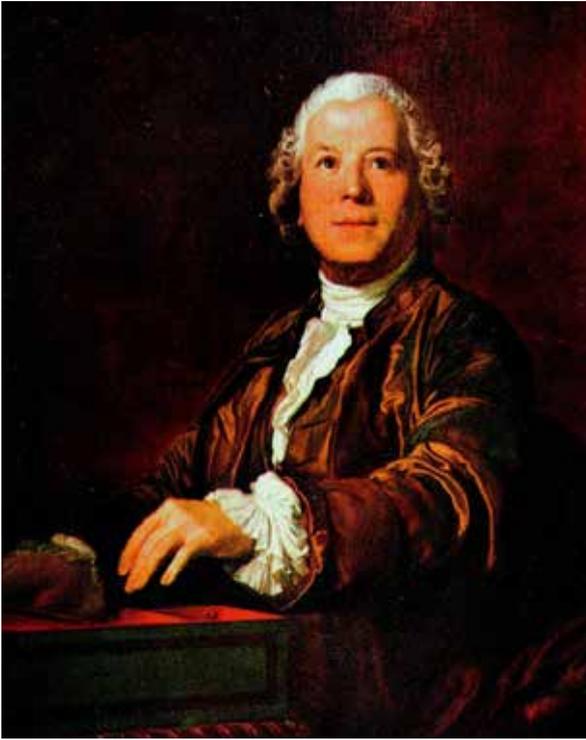
Uno dei primi aspetti da evidenziare è che per seguire l'accento musicale, per chiudere quindi su un accento musicale forte (vedi sopra), la fine dei versi è spesso tronca, cioè con l'accento sull'ultima sillaba, il che porta due conseguenze:

- a. la scelta di monosillabi, come in queste parole che Sesto dice a Vitellia nella *Clemenza di Tito* di Metastasio:

Come ti piace imponi:
 regola i moti miei.
 Il mio destin tu sei;
 tutto farò per te.
 Un dolce sguardo almeno
 sia premio alla mia fé!
- b. la tendenza a eliminare l'ultima vocale, come nella risposta di Vitellia:

Deh, se piacer mi vuoi,
 lascia i sospetti tuoi;
 non mi stancar con questo
 molesto dubitar.

4 Gluck e la riforma dell'opera seria italiana



▲ Joseph-Siffred Duplessis,
Ritratto di Christoph Willibald
Gluck, 1775.

Cristoph Willibald Gluck (1714-87) domina per decenni la scena musicale viennese, influenzando fortemente “allievi” come Salieri e Mozart, ma anche musicisti dell'Ottocento come il francese Berlioz e il tedesco Wagner.

Quando il giovane Gluck fa il suo ingresso sulla scena culturale e teatrale, questa è dominata da Metastasio, che scrive per lui il libretto per la sua prima opera, *Artaserse* (1741); da quel momento la sua produzione sarà vastissima.

Gluck viaggia a lungo in Italia e al suo ritorno a Vienna apprende che il direttore dei Teatri Imperiali è il conte italiano Durazzo (→ p. 9), che da un lato sta importando l'*opéra comique* francese, dall'altro capisce che è necessario riformare l'opera seria tradizionale italiana. È il progetto cui si dedica Gluck tra il 1762 e il 1770 con *Orfeo e Euridice*, *Alceste* e *Paride ed Elena*.

La “riforma gluckiana”: la musica al servizio del testo

Gluck capisce che Metastasio ha fatto il suo tempo, e si affida al librettista italiano Ranieri de' Calzabigi (→ p. 8), che compone i

libretti delle tre opere ricordate sopra.

Ma nell'*Alceste* è lo stesso Gluck che, in lingua italiana, si lancia contro “quegli abusi ... che hanno per troppo tempo deformato l'opera italiana e reso ridicolo e seccante quello che era il più splendido degli spettacoli”: abusi che avevano origine dalla libertà eccessiva dei cantanti, che riempivano le loro esecuzioni di virtuosismi e gorgheggi inutili, dall'eccesso di balletti e pantomime, dagli “effetti speciali” degli scenografi, dall'intellettualismo di certe trame, nonché da personaggi privi di spessore psicologico che tanto si prestavano alla satira di Goldoni (→ p. 10).

Di grande importanza in un'ottica che considera il melodramma all'interno della storia del teatro (lasciamo la storia della musica ad altri manuali) è questa affermazione:

[bisogna] ricondurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione, e di seguire le situazioni dell'intreccio, senza interrompere l'azione o soffocarla sotto inutile superfluità di ornamenti.

Nella pagina seguente trovi il testo della lettera che Gluck scrive all'imperatore per spiegargli le sue innovazioni.



► Ritratto di Ranieri de' Calzabigi.

Altezza Reale,

quando mi accinsi a scrivere la musica per Alceste, risolsi di rinunciare a tutti quegli abusi, dovuti od a una malintesa vanità dei cantanti od a una troppo docile remissività dei compositori, che hanno per troppo tempo deformato l'opera italiana e reso ridicolo e seccante quello che era il più splendido degli spettacoli. Mi sono sforzato di ricondurre la musica al suo vero compito di servire la poesia per mezzo della sua espressione, e di seguire le situazioni dell'intreccio, senza interrompere l'azione o soffocarla sotto inutile superfluità di ornamenti. Ritenni che ciò si poteva realizzare nello stesso modo in cui i colori violenti influenzano un disegno corretto e armonicamente disposto con un contrasto ben assortito di luce e di ombra, il quale vale ad animare le figure senza alterarne i contorni. Così mi guardai dal fermare un attore nella più grande foga di un dialogo per cedere il posto ad un seccante ritornello; né mi compiacqui prolungare la sua voce nel bel mezzo di una parola unicamente per sfruttare una vocale favorevole alla sua gola; non mi lasciai indurre a mettere in mostra la sua agilità di canto con un passaggio tirato in lungo; né mai volli imporre una pausa all'orchestra affine di permettere al cantante di accumulare il respiro per una cadenza.

Non mi permisi di trascurare la seconda parte di un'aria le cui parole sono forse le più appassionate ed importanti, affine di ripetere, secondo la regola, quattro volte quelle della prima parte o di finire un'aria quando il testo non risulta ancora concluso allo scopo di indulgere al cantante che desidera sfoggiare quanto capricciosamente sa variare il passaggio in diverse guise. In breve, ho cercato di abolire tutti gli abusi contro i quali buon senso e ragione hanno fin qui protestato invano. Ho ritenuto che la ouverture doveva apprendere allo spettatore la natura dell'azione drammatica e condensare, per così dire, la sua trama; che gli strumenti concertati dovevano essere introdotti proporzionalmente all'interesse ed alla intensità delle parole e non creare stridente contrasto tra l'aria ed il recitativo; che non si doveva spezzare irragionevolmente un periodo né sconsideratamente intaccare la forza ed il calore dell'azione. Inoltre volli che la mia più grande attenzione fosse diretta alla ricerca di una bella semplicità, ed ho evitato di fare sfoggio di difficoltà a scapito della chiarezza; né mi parve lodevole di andare alla ricerca del nuovo quando ciò non fosse suggerito dalla situazione e dalla espressione, e non vi è regola che io non abbia messo spregiudicatamente da parte per lo scopo di raggiungere un logico effetto. Tali sono i miei principii.

Per buona fortuna le mie concezioni furono meravigliosamente realizzate dal libretto nel quale il celebre autore, mirando ad un nuovo schema drammatico, ha sostituito alle descrizioni ridondanti, ai paragoni sforzati e pedanti la rigida moralità, il linguaggio accorato, le forti passioni, le situazioni interessanti ed uno spettacolo senza fine variato. Il successo del lavoro ha giustificato le mie massime e l'approvazione concorde di una città così illuminata ha chiaramente consacrato che semplicità, verità e naturalezza sono i supremi principii estetici in tutte le manifestazioni artistiche. Per tutto ciò, benché parecchie persone insistessero perché io mi decidessi a dare alle stampe questa mia opera, io non mi nascondevo il pericolo di attaccare così decisamente e profondamente i pregiudizi radicati. Volli perciò rafforzarmi con la potentissima protezione di Vostra Altezza Reale il cui nome augusto, che raccoglie gli omaggi dell'Europa colta, prego mi concediate di mettere come intestazione. Il grande protettore delle arti belle il quale regna su di una nazione che ebbe la gloria di farle nuovamente sorgere dalla universale oppressione e che ne ha dati sublimi esemplari, in una città che fu sempre la prima a scuotere il giogo dei pregiudizi volgari ed a preparare la via alla perfezione, può lui solo intraprendere la riforma di quel nobile spettacolo nel quale tutte le arti belle hanno un compito così importante.

Se ciò riuscirà, la gloria di avere rimosso la prima pietra toccherà a me, e con questa pubblica testimonianza dell'appoggio concessomi da Vostra Altezza Reale ho l'onore di sottoscrivermi con umilissimo rispetto, di Vostra Altezza Reale umilissimo, devotissimo e obbligatissimo servo.

Cristoforo Gluck

5 Le opere italiane di Mozart



▲ Barbara Krafft, *Ritratto di Wolfgang Amadeus Mozart*, 1818. Olio su tela.

Wolfgang Amadeus Mozart nasce in Austria nel 1756, quando a Vienna domina il teatro di Metastasio (→ p. 8). Bambino prodigio, con l'infanzia "rubata" da un padre-padrone, nei 35 anni della sua vita scrive oltre 600 titoli musicali, tra i quali opere, messe, concerti, sinfonie e il celeberrimo *Requiem*. Malgrado questa vasta produzione, la sua vita è segnata da una permanente povertà.

Da adolescente, tra i 13 e i 16 anni, Mozart viaggia in Italia, dove impara a parlare la nostra lingua fluentemente, e nel 1759, a 13 anni, scrive la sua prima opera *La finta semplice*, in italiano, adattando un libretto di Goldoni. Prima dei vent'anni ha già scritto altre 7 opere, tutte in italiano. Ma quando si parla delle "opere italiane" di Mozart si pensa soprattutto a *Le nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così fan tutte* (1790), la trilogia scritta in collaborazione con Lorenzo Da Ponte (→ p. 9). Prima di morire, nel 1791, scrive un'ultima opera in italiano, *La clemenza di Tito*, basata su un testo di Metastasio.

La vita di Mozart è stata raccontata in un famosissimo film del 1984, *Amadeus*, diretto da Miloš Forman, basato su una *pièce* teatrale di Peter Shaffer, che mostra un genio ribelle che alla fine si consuma nella rivalità con un compositore italiano, Antonio Salieri. Il film, un capolavoro, è interessante per la ricostruzione del mondo del melodramma viennese nel secondo Settecento, ma la figura di Mozart è molto romanzata.

Se leggi le trame delle opere della trilogia di Da Ponte, puoi avere la sensazione di trovarti di fronte a commedie insulse, e se pensi che *Il flauto magico* è una favoletta, ti domanderai da dove venga la fama di queste opere, che sono tra le più rappresentate al mondo. Ma partiamo dalla fama che avevano ai tempi di Mozart e dalla ragione per cui l'imperatore in persona le commissionava.

Opera seria, opera buffa

Fin dalla sua origine il melodramma era "serio", quasi sempre tragico, e trattava storie di dèi, eroi, principi, personaggi storici di chiara fama. Erano le storie che nella letteratura inglese venivano definite *romance*, e che in qualche modo riprendevano, in prosa o in teatro, la tradizione dei poemi epici.

A metà del Settecento in Inghilterra Fielding "inventa" il romanzo moderno, il *novel*, definendolo un *comic epic poem in prose*: è un poema epico, nel senso che ha molti capitoli e molte storie che si intrecciano, ma è in prosa e, soprattutto, è *comic*, che non vuol dire "comico" nel senso di "fonte di ilarità", come nella farsa, ma significa "popolare", "antierico".

In un certo senso si riproponeva la contrapposizione tra il teatro aulico e la Commedia dell'arte.

L'opera seria era tipica della tradizione italiana, anche se già a Napoli si era diffuso il gusto per l'opera buffa - e Goldoni, il re della commedia settecentesca, aveva già scritto decine di libretti di opere buffe. Ma è attraverso la moda francese che l'opera buffa prende il sopravvento, culminando nella trilogia di Mozart e nelle opere di Rossini (che, non per nulla, va a vivere in Francia come aveva fatto Goldoni).

Se pensi al melodramma come allo spettacolo più diffuso nel Sette-Ottocento, un po' come il grande cinema di oggi, capisci che non era possibile vedere ogni settimana un'opera tragica, e che soprattutto in certi momenti dell'anno - le feste a Capodanno, il Carnevale, il periodo della villeggiatura - si preferiva un teatro leggero, come oggi guardiamo film che non sono molto più credibili delle trame di Da Ponte.

Macchine teatrali perfette

C'era quindi una richiesta di opera leggera, allegra, spesso in bilico con la farsa vera e propria, nella tradizione del teatro dei travestimenti, che era stato già tra i generi preferiti di Shakespeare e che attraverso

Molière e Goldoni era giunta a Da Ponte. Perché, oltre due secoli dopo, troviamo la trilogia italiana e il *Flauto Magico* nelle posizioni 4, 7, 8 e 11 della classifica delle opere più rappresentate al mondo?

Perché tutti i grandi registi d'opera contemporanei realizzano mess'in scena modernissime di queste opere, trasponendole al giorno d'oggi?

Piaccono ancora e reggono al passare dei secoli perché Da Ponte ha creato meccanismi teatrali perfetti, scene che si incastrano abilmente l'una con l'altra. Se poi un testo ben confezionato si integra con la musica mozartiana, il massimo della perfezione classica prima dell'ondata romantica che stava per rompere tutte le forme della tradizione, capisci perché le opere italiane di Mozart sono dei capolavori amati ancor oggi.

Le ali della libertà

È un film di Frank Darabont del 1994, che racconta la storia di un ergastolano condannato ingiustamente, che sconta la pena a Shawshank, un durissimo carcere, gestito da un direttore sadico e corrotto. Compiendo un atto di ribellione, il protagonista riesce a trasmettere attraverso la rete di altoparlanti un'aria di Mozart, tratta dalle *Nozze di Figaro*.

La voce del narratore dice:

Ancora oggi non so cosa dicessero quelle due donne che cantavano, e a dire la verità non lo voglio sapere. Ci sono cose che non devono essere spiegate. Mi piace pensare che l'argomento fosse una cosa così bella da non poter essere espressa con delle semplici parole. Quelle voci si libravano nell'aria ad un'altezza che nessuno di noi aveva mai osato sognare. Era come se un uccello meraviglioso fosse volato via dalla grande gabbia in cui eravamo, facendola dissolvere nell'aria, e per un brevissimo istante tutti gli uomini di Shawshank si sentirono liberi.

Capisci perché Mozart è...Mozart?

Don Giovanni (1787)

È il più famoso libertino della storia del teatro, anche se più che al sesso è interessato alla conquista: è un collezionista di donne (belle, brutte, giovani, vecchie, nobili, povere...).

L'opera inizia con il tentativo di violenza carnale su Anna, il cui padre giunge allarmato e viene ucciso da Don Giovanni, che da seduttore si trasforma in assassino. Il fedele servitore Leporello, che ha sempre sostenuto le imprese del suo signore, va in crisi e il meccanismo oliato della vita da collezionista di donne si rompe.

Dopo una serie di travestimenti, scambi di persona ecc., tipici dell'opera buffa (o "giocosa", così come indicato nel frontespizio), Don Giovanni e Leporello si trovano in un cimitero, per rimettersi ciascuno nei propri vestiti, ma sono interrotti da una voce cavernosa. È la statua del Commendatore, il padre di Anna, che sfida Don Giovanni, il quale risponde scherzando e invitandolo a cena. Ma a cena il "convitato di pietra" si presenta davvero, e nel duetto conclusivo Don Giovanni rifiuta di pentirsi, finché i demoni lo trascinano all'inferno, in una scena che a ogni regista ha sempre ispirato "effetti speciali".

Così fan tutte (1790)

È un'opera giocosa su libretto di Da Ponte (ispirato in parte a un brano delle *Metamorfosi* di Ovidio), che gioca su due coppie di innamorati di Napoli (una delle capitali europee del Settecento): i ragazzi sono due ufficiali, Ferrando e Guglielmo, che giurano sulla fedeltà delle loro fidanzate, le due sorelle Dorabella e Fiordiligi. Un altro ufficiale, Don Alfonso, sostiene che le donne sono infedeli per natura ("così fan tutte", appunto), e scommette con i due amici che, se diranno alle fidanzate che partono per il fronte, queste prima piangeranno e poi si lasceranno consolare. Ma la serva Despina, ha sentito tutto e informa le ragazze, che preparano un contro-piano per far pentire i ragazzi di aver accettato di mettere in dubbio la loro fedeltà.

Ha inizio quindi il solito gioco di scambi di persone e di travestimenti, di piani e contro-piani, di colpi di scena e di scherzi, che culmina nel finto matrimonio tra le due sorelle e due albanesi, organizzato per far ingelosire i fidanzati quando questi tornano dalla finta guerra che li aveva fatti allontanare.

Alla fine tutto si scopre e, nell'allegria generale, l'amore trionfa.

Così fan tutte

« È la fede delle femmine »

ATTO I, SCENA 2

DON ALFONSO

È la fede delle femmine
Come l'araba fenice,
che vi sia ciascun lo dice,
dove sia... nessun lo sa

« In uomini, in soldati »

ATTO I, ARIA 12

DESPINA

In uomini, in soldati
Sperare fedeltà? (*ridendo*)
Non vi fate sentir, per carità!

Di pasta simile son tutti quanti:
5 Le fronde mobili, l'aure incostanti
Han più degli uomini stabilità.

Mentite lagrime, fallaci sguardi,
Voci ingannevoli, vezzi bugiardi,
Son le primarie lor qualità.

10 In noi non amano che il lor diletto;
Poi ci dispregiano, neganci affetto,
Né val da' barbari chieder pietà.

Paghiam, o femmine, d'ugual moneta
Questa malefica razza indiscreta;
15 Amiam per comodo, per vanità!

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

Don Alfonso, l'amico di Ferrando e Guglielmo, non crede nella fedeltà delle donne: è il classico personaggio cinico e disincantato del teatro comico, tipico anche di moltissime commedie di Goldoni.

Anche Despina, la serva delle sorelle Dorabella e Fiordiligi, crede poco nelle favole della letteratura sentimentale: come Don Alfonso, è cinica e disincantata.

1. Leggi i due testi

Mentre leggi, osserva la lingua: è italiano per stranieri, in cui Da Ponte (futuro professore di italiano a New York) eccelle, quindi è una lingua semplice, facilmente comprensibile.

Sottolinea le parole che oggi non useresti più - ma sono proprio incomprensibili a un giovane di oggi? Hai difficoltà nel comprendere? Discutine con i compagni. Nota anche la struttura metrica dell'aria di Despina: sono terzine, il cui terzo verso ha sempre la rima in: ricorda che l'uso della rima tronca, cioè accentata, è spesso necessaria in musica per fare combaciare l'accento linguistico con quello musicale (→ p. 11).

2. La versione degli uomini

Il discorso di Don Alfonso è chiaro - e non è per nulla nuovo: pensa che la quartina iniziale dell'aria, quella che abbiamo riportato qui a fianco, era già stata usata da Metastasio in Demetrio, un'opera del 1731 (II.3), e mezzo secolo dopo la ritroverai nel *Rigoletto* di Verdi, con altre parole: *La donna è mobile qual piuma al vento*.

Ovviamente Ferrando e Guglielmo, innamoratissimi, non accettano il cinismo di Don Alfonso, ma questi obietta alla loro difesa delle fidanzate:

*Or bene, udite,
Ma senza andar in collera:
Qual prova avete voi, che ognor costanti
Vi sien le vostre amanti;
Chi vi fe' sicurtà, che invariabili
Sono i lor cori?*

E da qui inizia tutta la serie di travestimenti e scherzi che dà corpo all'opera.



◀ *Così fan tutte* di Wolfgang Amadeus Mozart, edizione del 2013 diretta da Antonello Manacorda, regia di Damiano Michieletto, al Teatro La Fenice di Venezia.

Don Giovanni

« Madamina, il catalogo è questo »

ATTO I, ARIA 4

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio;
un catalogo egli è che ho fatt'io;
Osservate, leggete con me.

- 5 In Italia seicento e quaranta;
In Alemagna duecento e trentuna;
Cento in Francia, in Turchia novantuna;
Ma in Ispagna son già mille e tre.

V'han fra queste contadine,

- 10 Cameriere, cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, principesse.
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.

- 15 Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza,
Nella bruna la costanza,
Nella bianca la dolcezza.

Vuol d'inverno la grassotta,

- 20 Vuol d'estate la magrotta
È la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa.

Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista;

- 25 Sua passion predominante
È la giovin principiante.

Non si picca - se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella;
Purché porti la gonnella,

- 30 Voi sapete quel che fa.

3. La versione delle donne

La prima strofa serve per spiegare allo spettatore che Despina è una donna che conosce il mondo, non è come le ragazze ricche e innamorate:

- questa sua saggezza le porta riso o tristezza? Questa strofa, con la sua risata, è la chiave dell'opera buffa: la vita è dura ma... *take it easy!*
- la seconda strofa ha una parola chiave, È lo stesso concetto che anche nel *Rigoletto* viene attribuito alle donne;
- il filo conduttore della terza strofa è che gli uomini sono - cosa che di solito gli uomini dicono delle donne;
- la penultima strofa invece è prettamente femminile: gli uomini amano le donne perché
- l'ultima strofa è una specie di risposta alla domanda di Don Alfonso che abbiamo citato nell'es. 2: se gli uomini ci vogliono far cadere in un tranello, allora noi

4. La versione del libertino patologico

Don Giovanni è il libertino per antonomasia. Ma è un infelice che prima ancora di aver consumato la seduzione col pensiero corre già dietro ad altre donne: "Purché porti la gonnella", dice l'ultima strofa del *catalogo* di Leporello.

Non è un gran testo né letterariamente né musicalmente, ma è molto importante per capire la psicologia del *serial lover*, come si direbbe oggi. È cantato da Leporello, il servitore di Don Giovanni, che all'inizio dell'opera è ancora orgoglioso del suo padrone seduttore.

Ricordi l'altro grande amante famosissimo di questi anni? È il veneziano

Attento a non confonderli: Casanova si innamora ogni volta come fosse per sempre. Don Giovanni, secondo te, conosce l'amore?

6 Gioachino Rossini



▲ Francesco Hayez, *Ritratto di Gioachino Rossini*, 1870. Olio su tela. Milano, Pinacoteca di Brera.

Gioachino Rossini nasce a Pesaro nel 1792, tre mesi dopo la morte di Mozart. Anche se la sua vita è molto lunga (morirà a Parigi nel 1868), la sua carriera musicale è breve come quella del genio austriaco: compone la prima opera a soli 14 anni; nel periodo dell'adolescenza viaggia e cambia città continuamente; a 18 anni mette in scena a Venezia *La cambiale di matrimonio*; a 23 anni è direttore musicale del Teatro San Carlo a Napoli; nel 1823, a 31 anni, lascia l'Italia per Parigi, dove nel 1829, a 37 anni, scrive l'ultima opera, *Guglielmo Tell*.

Nei 40 anni successivi è preda della depressione, dalla quale si difende diventando un raffinato gourmet - le sue ricette sono ancora oggi osservate religiosamente - e componendo musica religiosa (il capolavoro è la *Petite Messe Solennelle*).

Nei pochi anni della sua attività compone 41 opere - farse, opere buffe, serie e tragiche - spesso "autocitandosi", cioè riprendendo brani e temi da opere precedenti, e raggiunge un successo pari a quello delle maggior rockstar odierne. Dalla metà dell'Ottocento viene praticamente dimenticato, per essere riscoperto solo nel secondo Novecento.

Dal Classicismo al Romanticismo

La forma dell'opera settecentesca è "chiusa": ci sono arie, cori, duetti, balletti a sé stanti, la musica non interpreta il pensiero e lo stato d'animo dei personaggi, ma si limita ad accompagnare le parole (anche se i grandi musicisti superano questi limiti!) con un clavicembalo o una leggera partitura orchestrale durante i recitativi e con orchestra piena durante le arie.

Questo tipo di melodramma, equilibrato, codificato, che segue le regole "classiche", è il frutto musical-teatrale del Classicismo: la sensibilità settecentesca si esprime in varie maniere dalla poesia al teatro, dalla scultura all'architettura.

Nella storia musicale, il passaggio dal Classicismo al Romanticismo avviene con Beethoven, autore di un'unica opera lirica, *Fidelio*. Nel melodramma italiano e francese, invece, il passaggio è legato al nome di Rossini: se leggi le due trame del *Barbiere* e del *Guglielmo Tell*, ti rendi conto che appartengono a due secoli diversi, a due mondi diversi, soprattutto a due sensibilità diverse - anche se tra l'una e l'altra opera trascorrono solo 13 anni.

Nel *Barbiere di Siviglia* si percepisce ancora la spensieratezza del Settecento accompagnata da una musica brillante, ferocemente ritmica e virtuosistica; nel *Guglielmo Tell* ci sono conflitti psicologici che si traducono in una musica più complessa. Ma anche nelle opere buffe e nelle farse di gusto settecentesco Rossini non usa più le macchiette, i personaggi stereotipati e preconfezionati - il vecchio avaro, il giovane seduttore, la serva intrigante ecc. - ma dà a ciascuno di essi una caratterizzazione psicologica. D'altra parte, nelle sue opere preromantiche, come *La donna del lago* (1816) e *Semiramide* (1823), e soprattutto nel *Guglielmo Tell* non c'è ancora traccia del gusto pienamente romantico di sprofondare nei sentimenti umani, studiandoli, analizzandoli, lasciandocisi naufragare dolcemente o tragicamente, a seconda della situazione.

Musica e libretto

Trattando dei grandi compositori austriaci, abbiamo detto che i loro librettisti erano spesso uomini di teatro di grande fama (→ pp. 8-9): pur all'interno di un contesto classicista, soprattutto per quel che riguarda la struttura delle varie scene, essi sapevano trovare nuove strade sul piano della teatralità, della drammaturgia, uscendo dai *cliché* e usando una lingua letteraria innovativa.

Con Rossini la relazione librettista/compositore si trasforma: la forza del compositore è tale che il librettista - a meno che non si tratti di grandi scrittori come Francesco Maria Piave o come Boito - è spesso poco più che un artigiano al suo servizio, e il compositore sempre più spesso viene visto come l'autore dell'opera *tout court*. In realtà, Donizetti, Bellini e soprattutto Verdi sono figure teatrali complete, prefigurando un ruolo che ancora non esiste, quello del regista: intervengono nella struttura drammaturgica, danno indicazioni precise di scenografia e costumi, e svolgono anche la funzione di produttori e di addetti al casting.

Quindi, mentre Calzabigi lavora da pari a pari con Gluck (→ p. 8) e Da Ponte è il vero "autore" della trilogia italiana di Mozart (→ p. 9), i librettisti di Rossini diventano figure secondarie.

I *divertissement*

Rossini era, per dirla alla francese, un *bon vivant*: amava il buon cibo e le belle donne, la vita spensierata, il divertimento. Anche come compositore cercava il divertimento, che si esprime nella preferenza accordata all'opera buffa, nell'uso divertito e sorprendente dell'orchestra, ma anche in una forma drammaturgica ben precisa, che è chiamata *divertissement* e della quale Rossini è uno dei più grandi rappresentanti.

Di solito il *divertissement* era un'appendice a un'opera, sotto forma di balletto o di intermezzo comico; talvolta diventava un *entr'acte*, che si eseguiva tra un atto e l'altro, soprattutto quando si rendevano necessari grandi cambiamenti di scene e quindi l'intervallo aveva tempi lunghi. In Italia assume la forma di *avanspettacolo*, un momento giocoso prima dell'inizio dello spettacolo vero e proprio.

Con Rossini il *divertissement* entra dentro l'opera sotto forma di gioco vocale e strumentale fine a se stesso, slegato dalla trama, spesso calato in situazioni assolutamente surreali.

Ma Rossini estende il *divertissement* fino a farlo diventare un'opera, spesso costituita da un atto unico o da due brevi atti, con trame esili che lasciano spazio al virtuosismo dell'orchestra, ai giochi vocali dei cantanti, alla creatività dei *metteurs en scène* (regista, costumista, scenografo). Lo spettatore va ad assistere all'opera per divertirsi e passare una serata piacevole, non per riflettere sull'esistenza o per piangere di fronte all'ingiustizia subita dagli uomini a causa di un destino beffardo.

"Operine" come *La scala di seta* (1812), *Il signor Bruschino* (1813) o *La cenerentola* (1817, favola giocosa, che tuttavia presenta un'analisi introspettiva del personaggio molto profonda) sono *divertissement*. Curiosamente, il *divertissement* per eccellenza spesso rappresentato nei concerti, cioè il *Duetto per due gatti*, sempre attribuito a Rossini, è in realtà una variazione di un altro autore su musiche dell'*Otello* di Rossini.

Il barbiere di Siviglia (1816)

Tratta da una commedia di Beaumarchais, come *Le nozze di Figaro* di Mozart, l'opera fu un fiasco colossale alla sua prima rappresentazione. Oggi al contrario è l'opera rossiniana più rappresentata.

È una commedia centrata sulla figura di Figaro, il "factotum della città", che deve aiutare il Conte di Almaviva a conquistare la bella Rosina, che conosce il Conte con il nome di Lindoro.

I tre giovani, Rosina, Almaviva e Figaro, si contrappongono ai vecchi, il tutore di Rosina e il maestro di musica, che cercano in ogni modo di condurre in porto il matrimonio tra Rosina e il suo tutore.

I travestimenti si susseguono: guidato da Figaro, il Conte si traveste prima da soldato ubriaco, che irrompe a casa della ragazza; poi vi entra travestito da maestro di musica e la corteggia mentre Figaro, facendo la barba al padre, gli impedisce di intervenire. Il tutore riesce comunque a convincere Rosina che Lindoro è un truffatore e lei accetta di sposarlo. Ma Figaro e il Conte irrompono con uno stratagemma nella sala dove il notaio sta per celebrare il matrimonio, che viene annullato e l'amore tra Rosina e Lindoro può trionfare.

Il barbiere di Siviglia

« La calunnia è un venticello »

ATTO I, ARIA 6

La calunnia è un venticello,
un'auretta assai gentile
che insensibile, sottile,
leggermente, dolcemente
5 incomincia a sussurrar.

Piano piano, terra terra,
sottovoce, sibilando,
va scorrendo, va ronzando;
nelle orecchie della gente
10 s'introduce destramente
e le teste ed i cervelli
fa stordire e fa gonfiar.

Dalla bocca fuori uscendo
lo schiamazzo va crescendo
15 prende forza a poco a poco,
vola già di loco in loco;
sembra il tuono, la tempesta
che nel sen della foresta
va fischiando, brontolando
20 e ti fa d'orror gelar.

Alla fin trabocca e scoppia,
si propaga, si raddoppia
e produce un'esplosione
come un colpo di cannone,
25 un tremuoto, un temporale,
un tumulto generale,
che fa l'aria rimbombar.

E il meschino calunniato,
avvilto, calpestato,
30 sotto il pubblico flagello
per gran sorte ha crepar.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

È una delle arie più famose di *Il Barbiere di Siviglia* del 1816, il cui libretto fu scritto da Cesare Sterbini, che all'epoca era solo un ventottenne.

Don Basilio, il maestro di musica di Rosina, è una figura ignobile, un maneggione, che suggerisce a Don Bartolo, il vecchio tutore che vuole sposare la ragazza, di calunniare il Conte d'Almaviva.

Ma questo testo ha senso pieno anche fuori dal contesto del *Barbiere*: anche oggi giornali, televisione, chiacchiere da bar si trasformano spesso in quelle che i *mass media* chiamano "macchine del fango".

2. Leggi il testo: una lingua semplicissima

Hai avuto qualche difficoltà di comprensione del testo? Hai avuto necessità di ricorrere a delle note esplicative?

Certamente no: è l'italiano adatto sia a pubblici stranieri (le opere di Rossini avevano immediate riprese in Austria, Germania e Francia) sia a un pubblico borghese non abituato all'italiano della poesia classica, ma ricco e desideroso di apparire in teatro in occasione delle prime delle opere.

Per capire il valore di quest'italiano semplicissimo pensa che negli stessi anni erano attivi Monti, Pindemonte, Foscolo, Leopardi, autori che non riesci a leggere senza l'aiuto di note esplicative.

3. Il *crescendo*, in musica ma anche nel testo

Un secondo aspetto da tenere presente riguarda la costruzione del testo: si parte da "venticello", e piano piano si arriva a un'esplosione, un colpo di cannone, un terremoto, un temporale, un tumulto generale: sottolinea le parole che, in tutto il testo, descrivono questo accumularsi di energia che giunge a distruggere il malcapitato.

Come vedi, è un *crescendo*, termine che in musica significa partire da un tema semplice con orchestrazione delicata e un ritmo contenuto e mano a mano incrementare il volume dell'orchestra, il tono di voce del cantante, la forza trascinate del ritmo - spesso inducendo spontaneamente il pubblico all'applauso a scena aperta alla conclusione del *crescendo*.

Vai su YouTube e ascolta qualche versione di *La calunnia è un venticello*. Nota come il *crescendo* musicale e quello linguistico si intrecciano per creare un effetto congiunto: sul "colpo di cannone" i timpani fanno un frastuono che intimorisce anche il tutore; sui terremoti, temporali e tumulti i violini raggiungono un ritmo infernale...

« Largo al factotum della città »

ATTO I, ARIA 2

- Largo al factotum della città. Largo!
Presto a bottega che l'alba è già. Presto!
Ah, che bel vivere, che bel piacere,
per un barbiere di qualità, di qualità!
- 5 Ah, bravo Figaro!
Bravo, bravissimo! Bravo!
Fortunatissimo per verità! Bravo!
Pronto a far tutto,
la notte e il giorno
- 10 sempre d'intorno in giro sta.
Miglior cuccagna per un barbiere,
vita più nobile, no, non si da.
Rasori e pettini, lancette e forbici,
al mio comando, tutto qui sta.
- 15 V'è la risorsa, poi, del mestiere
colla donnetta... col cavaliere...
che bel vivere... che bel piacere! che bel piacere!
per un barbiere di qualità! di qualità!
Tutti mi chiedono, tutti mi vogliono,
- 20 donne, ragazzi, vecchi, fanciulle:
Qua la parrucca... Presto la barba...
Qua la sanguigna... Presto il biglietto...
Figaro! Figaro! Figaro!
Ahimè, Ahimè, che furia!
- 25 Ahimè, che folla!
Uno alla volta, per carità!
Ehi, Figaro! Son qua.
Figaro qua, Figaro là, Figaro su, Figaro giù.
- Pronto prontissimo son come il fulmine:
30 sono il factotum della città.
Ah, bravo Figaro! Bravo, bravissimo;
a te fortuna non mancherà.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. La cavatina di Figaro

Una *cavatina*, o *aria di sortita*, è un numero in cui un personaggio si auto presenta. Quella di Figaro è probabilmente la più famosa di tutta la storia dell'opera.

Al di là della giocosità del testo e della musica, è fondamentale cogliere il portato sociale di questa figura: in un mondo di aristocratici che badano ai propri (sempre più esigui) latifondi e di borghesi che vivono di rendita sulle ricchezze accumulate dai loro antenati, Figaro è il giovane imprenditore di se stesso, che fa successo nel mondo non per l'eredità di famiglia ma per la sua intraprendenza, la sua inventiva, la sua genialità. Egli rappresenta una sintesi del motto di Steve Jobs *stay young, stay fool* e della concretezza della *Locandiera* di Goldoni. Si tratta di giovani che sanno che la vita è nelle loro mani e che lasciarsi guidare dalle emozioni è un errore che può essere fatale.

Come vedrai dal testo, la definizione di *barbiere* è riduttiva se intesa nel significato dell'italiano odierno: il barbiere fa la barba, taglia i capelli, ma fa anche salassi con la *sanguigna* (sanguisuga), incide pustole con la *lancetta* (il bisturi; in inglese si chiama *lancet*), commercia in parrucche, porta messaggi. È un *factotum*, che in latino significa "tuttofare".

2. Crescendo o scioglilingua?

Nel testo precedente abbiamo parlato del *crescendo* rossiniano: in questa cavatina c'è un tale *crescendo* linguistico che spesso è difficile riuscire a pronunciare le singole parole del testo mentre lo si ascolta.

La calunnia è un venticello è un testo temuto dai cantanti d'opera: Don Basilio è un basso e riuscire ad affrontare questi scioglilingua con una voce profonda, che richiede molta emissione d'aria, è una vera impresa; più facile il compito di Figaro, un baritono, che ha una voce meno pastosa ma certamente più agile di quella di un basso.

Ascolta qualche versione su Internet e prova a seguire a bassa voce il canto in queste due arie: solo così ti renderai conto dell'impresa. Attenzione: come spesso succede nell'opera, alcuni versi sono ripetuti e ripresi più volte.

7 Le parole del melodramma

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

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".

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 principalmente 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.



▲ La facciata neobarocca del Teatro Opéra Garnier, la sede storica dell'Opera parigina, specificamente adibita alla rappresentazione del Grand opéra.

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. Uno dei primi esempi è *Guglielmo Tell* di Rossini.

Le parti dell'opera lirica

L'opera lirica tradizionale si basa su una tipologia di testo molto ben definita.

Aria

È un monologo cantato da un personaggio, di solito di rango primario: può essere una *cavatina*, come quella di Figaro a → p. 21, in cui il personaggio presenta se stesso, o una *romanza* in cui il personaggio esprime i suoi pensieri e le sue emozioni. Di solito la *cavatina* è pensata per il virtuosismo del cantante, mentre nella *romanza* prevale la capacità interpretativa, che trasmette l'emozione.

Recitativo

Molto comune nel Settecento, può essere un monologo oppure un dialogo, accompagnato dal clavicembalo o da un'orchestrazione minimale, ed è utilizzato per far procedere la trama, in attesa di una nuova aria.

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 invece di *concertato*, in cui sono le voci dei protagonisti a intrecciarsi nella conclusione che precede l'intervallo.

Duetto, terzetto, quartetto, concertato

Si tratta di dialoghi tra due o più personaggi; ci sono anche casi in cui, nella finzione scenica, i vari personaggi parlano senza sentire gli altri e senza essere sentiti, e quindi lo spettatore può cogliere i pensieri e le emozioni di questi ultimi.

Parti per sola orchestra

Si tratta dell'*ouverture* o *sinfonia* e dell'*intermezzo*. L'*ouverture* riunisce in sé i vari temi dell'opera che torneranno nel corso della rappresentazione scenica, spesso come *leit motiv* ("tema ricorrente"); in alcuni casi, come nelle opere di Wagner, le *ouverture* sono dei testi musicali complessi e molto lunghi, spesso eseguiti come brani a sé nelle stagioni sinfoniche, senza avere alcuna relazione con l'opera. L'*intermezzo* invece è un lungo stacco musicale, solitamente utilizzato per dare il tempo ai tecnici di palco di cambiare la scena senza dover ricorrere all'intervallo. Anche gli *intermezzi*, tra cui quello famosissimo della *Cavalleria rusticana*, sono spesso eseguiti al di fuori del contesto operistico.

Le voci del teatro musicale

Ogni tipologia di 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, 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.

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.

Coro

In tutte le opere, dalla fine del Settecento, il *coro* ha sempre avuto un ruolo fondamentale. Esso 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.



Archi:

-  violino
-  viola
-  violoncello
-  contrabbasso

Legni:

-  flauto dolce
-  flauto traverso
-  flauto ottavino
-  clarino e clarinetto
-  oboe
-  fagotto
-  controfagotto

Percussioni:

-  timpani
-  grancassa
-  rullante
-  piatti
-  triangolo

Ottoni:

-  corno
-  tromba
-  trombone
-  tuba

Altri strumenti frequenti:

-  arpa
-  clavicembalo
-  liuto