

IL PIACERE DELL'OPERA

a cura di Paolo E. Balboni

IL MELODRAMMA (*in*) ITALIANO

Modulo 3.

Il melodramma italiano tra Otto e Novecento

**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 prosa e in musica in Italia e in Europa tra Otto e Novecento	4
2	I librettisti tra i due secoli	6
3	L'opera verista	8
	<i>Cavalleria rusticana: O Lola ch'ai di latti la cammisa; Il vino generoso</i>	10
	<i>Pagliacci: Si può?...; Vesti la giubba</i>	12
	<i>L'Arlesiana: Esser madre è un inferno</i>	14
	<i>Andrea Chénier: Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi!...</i>	15
4	Puccini	16
	<i>La bohème: Che gelida manina; Mi chiamano Mimì</i>	19
	<i>Tosca: Vissi d'arte, vissi d'amore; E lucevan le stelle</i>	20
	<i>Madama Butterfly: Un bel dì, vedremo; Tu? Piccolo Iddio!</i>	22
5	L'opera nel '900	24

1 Il teatro in prosa e in musica in Italia e in Europa tra Otto e Novecento



▲ Fratelli Alinari, Ritratto fotografico dell'attore Gustavo Modena, 1857. Brescia, Museo del Risorgimento.

Opera → teatro + opera → teatro

Nel periodo romantico il melodramma è il teatro per eccellenza, nel senso che è più fecondo di testi ed è più seguito dal pubblico di quanto non sia il dramma in versi o in prosa.

Nella seconda metà dell'Ottocento e soprattutto a cavallo tra i due secoli le cose cambiano: il teatro borghese si afferma, sia nella sua versione tragica, che raggiunge il suo apice con Cechov, Strindberg e Ibsen, sia in quella satirica di Shaw o di Wilde, per giungere poi nel primo Novecento al teatro di Pirandello e in seguito al teatro dell'assurdo di Jonesco, Beckett, Pinter. Per una trentina d'anni la grande opera e il grande teatro coesistono, ma dopo la Prima guerra mondiale l'opera conclude il suo grande ciclo, salvo alcune eccezioni, come quella di Benjamin Britten in Inghilterra, di Richard Strauss e Kurt Weill nel mondo tedesco, di Wolf-Ferrari e pochi altri in Italia. La parola "Teatro" a questo punto identifica solo il teatro in prosa.

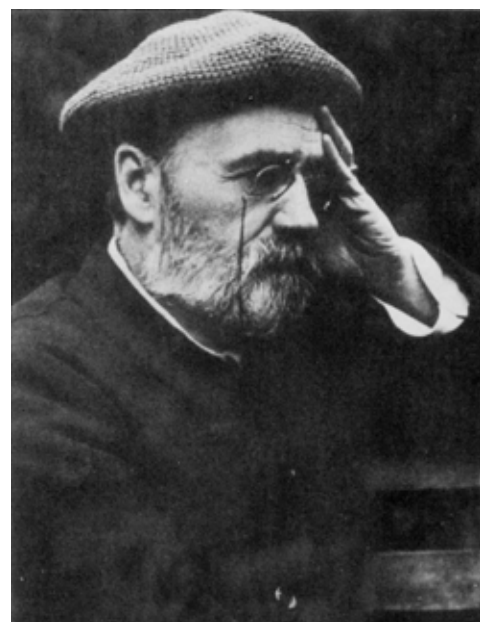
Il Naturalismo nel teatro

A metà Ottocento erano stati i grandi attori (ad es. Gustavo Modena, in Italia) a insistere per una recitazione meno enfatica e più naturale, ma il grande contributo teorico all'evoluzione dal teatro romantico a quello moderno viene da Émile Zola con *Il naturalismo nel teatro* (1881), scritto in polemica con la *Comédie Française* e il

suo modo di intendere il teatro e la recitazione.

Questa nuova sensibilità porta con sé notevoli cambiamenti sia nell'opera sia nel teatro.

- a. L'eroe romantico, spesso di rango aristocratico, viene sostituito dall'uomo e dalla donna comuni, prevalentemente borghesi, con le loro fragilità, psicopatie, angosce, passioni. Anche le classi umili diventano oggetto di rappresentazione: nel dramma *La potenza delle tenebre* (1886) di Tolstoj i personaggi sono contadini, come nelle opere *Cavalleria Rusticana* (1890) o *Arlesiana* (1897).
- b. Durante il Romanticismo il conflitto, elemento fondamentale di una *pièce* teatrale, era tra grandi forze politiche e grandi passioni, che spesso erano compresenti nella stessa persona, tragicamente divisa tra amore e dovere politico; nel teatro del Naturalismo il campo di battaglia è quasi sempre la famiglia, con le sue tensioni e le sue complessità - famiglia contemporanea, ma anche famiglia mitologica, come nella magistrale *Elektra* di Richard Strauss, in cui la famiglia spezzata è quella di Agamennone e Clitemnestra.



▲ Ritratto fotografico di Émile Zola poco tempo prima della sua morte.

- c. Raggiunto il *climax*, il conflitto romantico si risolveva, si scioglieva (il termine tecnico è proprio *dénouement*, cioè “sciogliere un nodo”) con il lieto fine o con la tragedia finale. Nel nuovo teatro la soluzione viene spesso rimandata a un ipotetico sviluppo, non narrato: troviamo sempre più “opere aperte”, in cui è lo spettatore che immagina come completare la trama a seconda della propria sensibilità.
- d. Il nucleo del teatro romantico è rappresentato dagli eventi, dai quali si evince il carattere dei personaggi. Ora il fulcro sono i caratteri, le personalità (molto forte è stata l’influenza di Freud), per cui spesso gli eventi sono antefatti solo accennati o sono funzionali allo sviluppo del carattere, che è quello che maggiormente interessa all’autore. La protagonista di *Casa di bambola* di Ibsen (1879) lascia il marito per andare a cercare se stessa, atto semplicemente inconcepibile nel teatro romantico; *La signorina Giulia* (1889) di Strindberg porta sulla scena una donna che si ritrova coinvolta in grandi tensioni sociali che sono anche dentro di lei.
- e. Si sviluppa il teatro di satira, inesistente nel Romanticismo. I massimi esponenti sono George Bernard Shaw e Oscar Wilde, che usano la loro superba padronanza teatrale per creare macchine drammatiche perfette, solo apparentemente leggere e comiche, ma in realtà profonde e crudeli, in cui la denuncia dell’ipocrisia sociale non ha eguali nella storia del teatro.
- f. Negli ultimi anni dell’Ottocento il naturalismo, il realismo e la satira assumono in alcuni autori anche una connotazione sempre più simbolista, soprattutto nel mondo tedesco con le opere di Strindberg, Wedekind e Hofmannsthal.
- g. Il copione cambia struttura: mentre nelle opere ottocentesche le didascalie erano ridotte al minimo, in Cechov, Ibsen, Puccini sono molto dettagliate. L’autore “vede” la scena recitata e lascia pochi margini di autonomia al capocomico, ossia il progenitore del regista.

La Prima guerra mondiale funge da spartiacque e segna la nascita di nuove forme di teatro: il teatro della crudeltà di Artaud; il teatro epico, politicamente e socialmente impegnato, di Brecht (che collabora con Kurt Weill nella stesura di alcune opere); il teatro dell’assurdo che è *in nuce* già in Pirandello ed esplose a metà del secolo.

L’opera a cavallo tra i due secoli

Dando uno sguardo alla cronologia dei compositori presi in esame nel Modulo 2 potrai notare come solo due grandi autori dell’opera ottocentesca muoiono prima della guerra (Verdi nel 1901 e Massenet nel 1912) e altri due subito dopo la Grande guerra (Leoncavallo nel 1919 e Puccini nel 1924), mentre Strauss, Mascagni, Gershwin sono ancora in vita allo scoppio della Seconda guerra mondiale. La grande stagione dell’opera si chiude con la Prima guerra mondiale, anche se il capolavoro di Puccini *Turandot* è del 1924 e *Porgy and Bess* di Gershwin, un interessantissimo melodramma che fonde il jazz e la tradizione europea, è del 1935.

In questi decenni si supera la tradizionale divisione in generi - opera buffa, comica, giocosa, seria ecc. - e c’è un influsso sempre maggiore della musica tedesca di matrice wagneriana prima e espressionistica poi. Con la sua complessità intellettuale questa nuova musica allontana il pubblico, che preferisce rifugiarsi nei classici tra arie e cantabili, da Mozart a Puccini. I teatri privilegiano dunque il repertorio classico, lasciando ben poco spazio alle musiche di Janàcek, Strauss, Berg, Stravinsky, Britten e di altri compositori d’opera del Novecento maturo (→ p. 24).

Il nostro percorso in questo Modulo

Anzitutto analizzeremo l’opera realistica della cosiddetta Giovane Scuola, anche se per la sua vicinanza a Verdi abbiamo anticipato il profilo di Arrigo Boito al Modulo 2; parleremo in seguito del gigante di questi decenni, Giacomo Puccini, la cui opera si diffonde ben oltre i confini europei, dal Giappone alla Cina, dal Texas alla California.

2 I librettisti tra i due secoli

Da “poeti di teatro” a drammaturghi che scrivono anche libretti

Nel Modulo 1 hai visto che i librettisti del Settecento sono drammaturghi, come Metastasio o Goldoni, che scrivono anche libretti; solo Da Ponte, il geniale librettista della trilogia di Mozart che poi diventerà impresario teatrale a Londra e professore di italiano a New York, era librettista ma non drammaturgo.

Nel Modulo 2 hai conosciuto invece i “poeti di teatro”, come venivano definiti questi artigiani del verso, spesso grandi esperti della macchina scenica, abili nello strutturare i libretti secondo la “solita forma”, che vede l’opera come una sequenza di “numeri” conclusi in se stessi, ciascuno composto da una sequenza fissata di ritmi e argomenti. Alcuni di questi librettisti sono assunti ufficialmente dai principali teatri per supervisionare le nuove produzioni: Francesco Maria Piave, il librettista verdiano per eccellenza, è “poeta di teatro” alla Fenice di Venezia dal 1848 al 1859, e alla Scala di Milano dal 1859 al 1867.

Nell’ultima parte del secolo le cose cambiano: nel Modulo 2 abbiamo parlato di Arrigo Boito, autore dei testi dei capolavori verdiani della maturità, ma anche compositore, caratteristica che lo accomuna a Leoncavallo. Molti dei librettisti di Mascagni, Puccini, Leoncavallo e degli altri “giovani” di fine secolo (→ pp. 8-15) sono invece autori teatrali, con una loro carriera drammaturgica slegata dal melodramma.

Rivolgersi a librettisti non professionisti del melodramma era possibile perché a fine Ottocento la “solita forma” e la logica dei “numeri chiusi” era tramontata anche in Italia (nel mondo tedesco non era più stata usata già da Wagner e colleghi): il teatro in musica diventa teatro *tout court* e il librettista è quindi un drammaturgo *tout court*. Con l’avvento del cinema, alcuni di questi drammaturghi-librettisti diventano anche sceneggiatori (così come alcuni compositori d’opera, ad esempio Mascagni, scrivono colonne sonore).

L’italiano di questi drammaturghi-librettisti

Il Naturalismo di Zola, di cui abbiamo parlato nelle pagine precedenti, pervade rapidamente tutto il teatro, musicale e non, e la lingua lirica, letteraria, cede il passo a una lingua quotidiana (unica eccezione d’Annunzio). Ciò non significa che queste opere, soprattutto quelle di Puccini, siano scritte in un italiano povero o semplificato nella sintassi e nel lessico (come accadeva, invece, nelle opere in “italiano per stranieri” scritte a Vienna nel Settecento): la sintassi è spesso complessa, il lessico è ricco, ma i testi non ricercano la preziosità letteraria, l’immagine ad effetto, la figura retorica sorprendente, vogliono solo veicolare i pensieri, le sensazioni, gli stati d’animo dei personaggi.



Luigi Illica
(1857-1919)

Da giovane abbandona gli studi e svolge vari mestieri in giro per l’Europa, poi torna prima a Milano e in seguito a Bologna, dove fonda una rivista antimonarchica. Negli anni Ottanta inizia a scrivere per il teatro e dal 1892 diventa uno dei librettisti di punta: legato soprattutto a Puccini, è anche autore di testi per Alfredo Catalani, Pietro Mascagni, Umberto Giordano.

Insieme a Giuseppe Giacosa scrive i libretti di *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*. Dopo la morte di Giacosa lavora da solo a un altro testo per Puccini, *Maria Antonietta*, ma alla fine il progetto non va in porto, anche perché a 58 anni, nel 1915, Illica parte volontario per la Grande guerra. La sua morte quattro anni dopo pone fine a una vita dedicata al teatro.

Illica è un librettista e drammaturgo peculiare: dedica molto spazio alle didascalie, all’indicazione non solo dei movimenti degli attori-cantanti ma anche delle espressioni, dei toni di voce. È un proto-regista, figura che sta nascendo proprio nella prima parte del Novecento.



Giuseppe Giacosa

(1847-1906)

La sua professione era quella di avvocato, ma la sua vera passione era la letteratura: tra il 1872 e il 1904 scrive venticinque opere teatrali, spesso coronate da successo (*Tristi amori*, 1887; *Come le foglie*, 1900) che lo portano a viaggiare anche in Europa e America.

Giacosa è anche un importante critico, è a lungo direttore del supplemento letterario del *Corriere della sera* e docente di letteratura drammatica al conservatorio. Per vent'anni egli sarà uno dei catalizzatori della vita intellettuale milanese, in cui coinvolge i principali letterati e intellettuali italiani. È così che conosce Puccini, con il quale collabora a tre opere scritte insieme all'amico Luigi Illica: *La Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*. Illica, meno dotato sul piano lirico, scriveva le parti drammaturgiche, quelle che fanno procedere la trama, mentre Giacosa scriveva le arie intimistiche e più evocative – salvo poi infuriarsi quando scopriva che i due amici, per ragioni sceniche o musicali, cambiavano in parte i suoi versi.



Giovacchino Forzano

(1884-1970)

Anche Forzano, come Giuseppe Giacosa, è avvocato e giornalista. Inizialmente impegnato nei movimenti liberali, durante il ventennio fascista diventa amico personale di Benito Mussolini; negli anni Venti scrive vari testi teatrali, recuperando anche la tradizione del dramma storico, in linea con i gusti del fascismo, e negli anni Trenta si interessa di cinema, per dare vita a una produzione cinematografica di regime. Come regista dirige tra l'altro, insieme al giovane Joseph Losey, *Imbarco a mezzanotte*, nel 1952.

Il giovane Forzano ha la passione per il bel canto e si esibisce come baritono dilettante in Toscana – e i toscani Puccini e Mascagni lo coinvolgono come librettista, introducendolo nel mondo del teatro. Per Mascagni scrive *Lodoletta*, *Il piccolo Marat*; per Puccini compone due gioielli, gli atti unici *Gianni Schicchi* e *Suor Angelica*. Hanno libretti di Forzano anche opere di Leoncavallo, Giordano e Wolf Ferrari. I suoi libretti sono molto asciutti, lineari, scritti con la logica del giornalista più che con quella del letterato.



Giuseppe Adami

(1878-1946)

Renato Simoni

(1875-1952)

Abbiamo inserito in un'unica scheda questi due giornalisti e critici teatrali, che condividevano la passione per la lirica e che firmarono insieme il libretto-capolavoro, ispirato a una favola di Gozzi, di *Turandot* di Puccini (1924).

Simoni inizia la sua carriera nei giornali di Verona e, quando succede a Giacosa come direttore del supplemento letterario del *Corriere*, lascia il suo posto all'amico Adami. Simoni diverrà poi sceneggiatore cinematografico.

Adami lo segue a Milano ma più come drammaturgo (soprattutto di commedie, alcune delle quali in dialetto veneto) che come critico. Nel mondo teatrale trova il suo ambiente: scrive interviste e biografie dei grandi attori, drammaturghi, registi. In questo mondo incontra Puccini, che lo apprezza e gli affida i libretti di *La rondine*, 1917, e *Il tabarro*, 1918. Nel 1924, insieme a Simoni, cura *Turandot*, che Puccini non riuscirà a portare a compimento.



3 L'opera verista

I versi che seguono sono recitati dal Prologo (un personaggio... anomalo!) in *Pagliacci* (→ p.12), e ti danno l'immediata idea di che cosa sia il Verismo e di quale consapevolezza ne avessero questi autori:

*L'autore ha cercato
[... di] [di]pingervi
uno squarcio di vita.
Egli ha per massima sol[tanto]:
che l'artista è un uom
e che per gli uomini
scrivere ei deve.
Ed al vero ispiravasi.*

Il Verismo in letteratura

In letteratura il Verismo si sviluppa negli ultimi trent'anni dell'Ottocento ed è la versione italiana del Realismo vittoriano inglese e del Naturalismo francese: gli artisti hanno fiducia nella scienza e si pongono nei confronti della realtà come scienziati, secondo quello che Verga chiama il "principio del distacco": osservano dall'esterno quel che accade ai loro personaggi, riducendo ogni partecipazione emozionale.

Il Verismo nasce a Milano dove sono confluiti molti scrittori e artisti del Centro e del Sud Italia - e proprio l'Italia meridionale e le isole costituiscono l'ambientazione preferita delle narrazioni veriste.

Tra questi scrittori primeggiano due siciliani, Giovanni Verga e Luigi Capuana, che era stato il primo a teorizzare la narrativa "verista"; altri grandi protagonisti di questa stagione letteraria sono i napoletani Matilde Serao, Salvatore di Giacomo e Federico de Roberto; la Sardegna è l'ambiente di Grazia Deledda, che riceve il Premio Nobel nel 1926, e la Toscana è raccontata da Renato Fucini.

Il Verismo nell'arte

Nel 1838 Daguerre inventa la tecnica della fotografia, che in una ventina d'anni si perfeziona e raggiunge risultati eccellenti nel ritrarre la realtà. Come conseguenza, la pittura deve reinventare se stessa.

I francesi tentano la strada del verismo pittorico, con Corot, Millet, Courbet, ma la grande risposta francese alla fotografia è l'Impressionismo, che riproduce quella vibrazione della luce che la fotografia non è in grado di dare.

In Italia il Verismo ha un impatto maggiore sulla pittura, soprattutto quella dei Macchiaioli, il cui nome deriva dal fatto che dipingono "a macchie". Questi pittori sono principalmente toscani: essi dimostrano grande interesse per gli umili, ritraggono di solito scene della vita di campagna ed espongono le loro opere nelle gallerie di Firenze, che dal 1965 al 1971 è la capitale del Regno d'Italia.



▲ Giovanni Fattori, *Bovi bianchi al carro*, 1867-70. Olio su cartone.

Il Verismo nell'opera

A cavallo tra i due secoli, tra il 1890 e il 1910, la musica italiana è dominata dalla Giovane Scuola, costituita da giovani musicisti che seguono in parte le orme del librettista Arrigo Boito, ma che dall'altra hanno anche preso consapevolezza della musica wagneriana e, più in generale, tedesca.

Tra questi giovani musicisti troviamo compositori che collaborano con i librettisti citati nelle pagine precedenti:

- a. Pietro Mascagni, che ricava un'opera dalla novella di Verga *Cavalleria rusticana* (1890) in cui si descrive un mondo a parte, distante dal Regno d'Italia (→ pp. 10-11);
- b. Ruggero Leoncavallo, che in *Pagliacci* (1892) racconta un fatto realmente accaduto in Calabria e che lui aveva seguito da vicino perché suo padre era il magistrato incaricato del processo; Leoncavallo è un caso raro, insieme ad Arrigo Boito, di librettista-compositore (→ pp. 12-13);
- c. Alfredo Catalani ambienta *La Wally* (1891) tra le montagne del Tirolo, in un mondo in cui vigono regole arcaiche (Verdi detestava Catalani, che invece Mahler e Toscanini dirigevano volentieri considerandolo un grandissimo compositore);
- d. Francesco Cilea è il compositore de *L'Arlesiana* (1897), che racconta una storia "romantica" (lui ama lei, lei sposa l'altro, lui si suicida), ma l'ambienta in campagna, tra i contadini che conducono una dura esistenza: il suicidio del protagonista non ha nulla di titanico, si limita a buttarsi dal fienile, quasi come in un quadro di Fattori (→ p. 14);
- e. Umberto Giordano è famoso per *Andrea Chénier* (1886) e *Fedora* (1889): in queste opere i personaggi non sono "gli umili" cari a Verga, ma i temi trattati sono perfettamente in linea con la poetica del Verismo, con la sua descrizione delle miserie umane: della Francia rivoluzionaria di *Andrea Chénier* Giordano non descrive tanto gli ideali quanto l'ambiente di corruzione e di violenza gratuita che si sviluppa in seno ad essa; dell'Europa cosmopolita di *Fedora* non ci restituisce lo sfavillio delle feste mondane ma le lettere anonime, le delazioni ecc. (→ p. 15);
- f. Giacomo Puccini (→ pp. 16-23) è una figura troppo complessa per venir etichettata semplicemente come "verista", ma certamente sono in linea con questa corrente molte sue opere: *Manon Lescaut* (1892) mette in scena studenti borghesi che giocano con la vita, finiscono per dover fuggire mescolandosi a ladri e prostitute e si ritrovano prima a New Orleans e poi nel deserto del Texas, distrutti da una natura insensibile ai drammi umani; *La bohème* (1896) racconta di artisti in miseria nella Parigi "scapigliata"; *Tosca* (1900) è una cantante, e quindi per definizione "una poco di buono", che viene ricattata e quasi stuprata dal capo della polizia dello Stato della Chiesa; *Madama Butterfly* (1904) narra di una quindicenne giapponese, sposata per finta dal bell'ufficiale americano Pinkerton, che la mette incinta e poi l'abbandona; *La fanciulla del West* (1910), ambientata in un saloon della California, racconta la storia di cercatori d'oro; infine *Il tabarro* (1918), storia di un matrimonio in crisi tra il padrone di una chiatte da trasporto sulla Senna e la giovane moglie.

Come vedi, i personaggi, i temi e le ambientazioni della Giovane Scuola non hanno nulla a che fare con il conflitto tra dimensione pubblica e privata degli eroi verdiani e con la mitologia nordica di Wagner: si tratta di storie crude e reali, con i potenti che stuprano, i corrotti che se la cavano, i poveri che pagano.



◀ Gustave Courbet, *Funerale a Ornans*, 1849-50. Olio su tela. Parigi, Musée d'Orsay.

Cavalleria rusticana

« O Lola ch'ai di latti la cammisa »

PROLOGO

O Lola ch'ai di latti la cammisa¹
 Si bianca e russa comu la cirasa²,
 Quannu t'affacci fai la vacca a risa³,
 Biato cui ti dà lu primu vasu!⁴
 5 Ntra⁵ la porta tua lu sangu è sparsu⁶,
 E nun me mporta si ce muoru accisu⁷...
 E s'iddu⁸ muoru e vaju mparadis⁹
 Si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu¹⁰.

1. **di latti la cammisa:** la camicia bianca come il latte.
2. **cirasa:** ciliegia.
3. **fai la vacca a risa:** accenni a un sorriso.
4. **Biato cui ti dà lu primu vasu!:** Beato chi ti dà il primo bacio!
5. **Ntra:** Dentro.
6. **sparsu:** sparso.
7. **si ce muoru accisu:** se muoio ucciso.
8. **iddu:** io.
9. **vaju mparadis:** vado in paradiso.
10. **mancu ce trasu:** neppure ci entro.

Pietro Mascagni

(1863-1945)

Livornese, figlio di un fornaio, lascia la sua città d'origine da adolescente per frequentare il conservatorio a Milano, dove affitta una stanza insieme al lucchese Puccini, di qualche anno più anziano. Ma il conservatorio milanese è troppo tradizionalista e Mascagni lo lascia, diventando direttore di un'orchestra da operette.

Nel 1888 l'editore musicale Sonzogno lancia un concorso per un'opera in atto unico. Mascagni chiede aiuto a un amico livornese, Giovanni Targioni-Tozzetti, che trae un libretto dalla novella di Verga *Cavalleria rusticana*: vince il concorso e a 27 anni mette in scena a Roma l'opera che lo consacrerà in tutto il mondo e che rimarrà la sua unica opera di successo, anche se Mascagni in seguito ne scriverà molte altre, insieme a romanze, cantate e musica per cinema. Il compositore e la *Cavalleria* sono un tutt'uno, così come la *Cavalleria* è un tutt'uno con i *Pagliacci*, (→ p. 12), l'atto unico di Leoncavallo cui di solito è accoppiata nelle esecuzioni, in modo da riempire la serata a teatro.

Particolare successo ha avuto e ha ancor oggi l'Intermezzo. Ascoltalo e vedrai che l'hai sentito mille volte in sigle televisive, pubblicità, colonne sonore: è di una semplicità estrema ed è uno degli esempi migliori del "cantabile" all'italiana.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Turiddu e Lola si amano, in un paesino del catanese; lui parte per il militare e al suo ritorno scopre che Lola ha sposato Alfio, il carrettiere che porta i prodotti della campagna a Catania, nonché il boss del paese. Turiddu si fida con Santuzza, ma corteggia ancora Lola, e in un'occasione in cui Alfio è a Catania viene visto di notte vicino alla casa di lei.

È Pasqua, in piazza si fa festa e si beve (è il testo che trovi a destra), Turiddu invita Alfio a brindare con lui ma Alfio, che sa tutto, rifiuta. È uno sgarbo plateale che gela tutti. Turiddu capisce come stanno le cose e agisce come prescrivono i codici di comportamento tradizionale: i due si abbracciano e lui morde l'orecchio di Alfio, poi si danno appuntamento dietro l'orto per il duello d'onore.

Turiddu saluta la madre, ignara, e affida Santuzza prima, indirettamente, ad Alfio e poi alla madre, e se ne va. Dopo poco una voce fuori campo grida "Hanno ammazzato compare Turiddu".

2. Un prologo sconvolgente

È facile immaginare lo sconcerto della buona borghesia romana che nel 1890 partecipa alla prima dell'opera e, in apertura, sente recitare da fuori scena il testo che trovi qui a sinistra: non potevano capire nulla, forse neppure intuivano che era dialetto siciliano. Mascagni voleva lanciare una provocazione e ci riuscì benissimo! Ma questo prologo è importante anche per delineare i tratti fondamentali del Verismo alla Verga: la lingua popolare, i sentimenti elementari, la morte violenta, il sangue, un amore iperbolico: "se muoio e vado in paradiso, se non ci sei tu io neppure ci entro!" (anche la sintassi, come vedi, non è quella dell'Accademia della Crusca...).

Altro elemento sconvolgente: questo testo crudo e violento è accompagnato da una semplicissima arpa, fino all'esplosione orchestrale che lo segue: ascolta questo prologo per immaginare meglio la sorpresa dei poveri spettatori del 1890!

3. Il vino generoso

Il testo a destra è composto da tre arie famosissime, che trovi facilmente su YouTube - ma tu cerca di vederle insieme, magari nella versione cinematografica che Zeffirelli ha realizzato nel 1982 (è il quinto dei film dedicati in un secolo alla *Cavalleria*!).

Le prime strofe rimate sono un coro: brindare al vino come mezzo per dimenticare i guai.

Poi c'è il dialogo che introduce la sfida: è importante ascoltarlo, perché il testo da solo dice ben poco. Fai attenzione al modo in cui l'orchestra interpreta la paura della gente, la sorpresa, la violenza che non si vede ma c'è.

Infine - da buon ragazzo siciliano - c'è l'addio alla madre, dolce e al tempo stesso tragico nella sua totale semplicità.

Cavalleria rusticana

« Il vino generoso »

ULTIMA SCENA

CORO

Viva il vino spumeggiante
Nel bicchiere scintillante:
Come il riso dell'amante
Mite infonde il giubilo.
5 Viva il vino ch'è sincero,
Che ci allietta ogni pensiero,
E che t'affoga l'umor nero,
nell'ebbrezza tenera.
Viva, beviam, viva!

ALFIO

10 A voi tutti, salute!

CORO

Compar Alfio, salute!

TURIDDU

Benvenuto, con noi dovete bere,
ecco pieno il bicchiere.

ALFIO

15 Grazie, ma il vostro vino io non l'accetto,
diverrebbe veleno entro il mio petto.

TURIDDU

A piacer vostro¹. (*getta il vino*)

LOLA E DONNE

Che mai sarà!?!²...
Comare Lola, andiamo via di qua!

TURIDDU

Avete altro da dirmi?

ALFIO

20 Io? Nulla.

TURIDDU

Allora sono agli ordini vostri.

ALFIO

Or ora?

TURIDDU

Or ora! (*si abbracciano; Turiddu morde l'orecchio di Alfio*)

ALFIO

Compare Turiddu, avete morso a buono³...
25 C'intenderemo bene, a quel che pare!

TURIDDU

Compar Alfio, lo so che il torto è mio:
e ve lo giuro nel nome di Dio
che al par d'un cane mi farei sgozzare...
Ma... s'io non vivo, resta abbandonata,
30 povera Santa, lei che mi si è data...
Vi saprò in core il ferro mio piantar.

ALFIO

Compare, fate come più vi piace;
io v'aspetto qui fuori, dietro l'orto.

TURIDDU

Mamma, quel vino è generoso
35 e io troppi bicchieri ne ho tracannati...
Vado fuori all'aperto.
Ma prima voglio che mi benedite,
come quel giorno che partii soldato.
E poi... mamma... sentite:
40 s'io non tornassi, voi dovete fare da madre a Santa,
ch'io le avevo giurato di condurla all'altare.

MADRE

Perché parli così, figliolo mio?

TURIDDU

Oh, nulla. È il vino che m'ha suggerito.
Per me pregate iddio.
45 Un bacio, mamma, un altro bacio. Addio.

1. **A piacer vostro**: Come volete.

2. **Che mai sarà!?!**: Che cosa succede!?

3. **a buono**: come si deve.

Pagliacci

« Si può?... »

PROLOGO

Tonio, in costume da Taddeo come nella commedia, passa attraverso al telone¹.

Si può?... Si può?... (*poi salutando*)

Signore! Signori!... Scusatemi

se da sol me presento.

Io sono il Prologo:

5 Poiché in iscena ancor
le antiche maschere mette l'autore²,
in parte ei vuol riprendere
le vecchie usanze, e a voi
di nuovo inviami.

10 Ma non per dirvi come pria:
«Le lacrime che noi versiam son false!
Degli spasimi e de' nostri martir
non allarmatevi!» No! No:

L'autore ha cercato

15 invece pingervi
uno squarcio di vita.
Egli ha per massima sol³
che l'artista è un uom
e che per gli uomini

20 scrivere ei deve.

Ed al vero ispiravasi.

Un nido di memorie

in fondo a l'anima

cantava un giorno,

25 ed ei con vere lacrime scrisse,
e i singhiozzi

il tempo gli battevano!

Dunque, vedrete amar

sì come s'amano gli esseri umani;

30 vedrete de l'odio i tristi frutti.

Del dolor gli spasimi,

urli di rabbia, udrete,

e risa ciniche!

E voi, piuttosto

35 che le nostre povere gabbane d'istrioni,

le nostr'anime considerate,

poiché siam uomini

di carne e d'ossa,

e che di quest'orfano mondo

40 al pari di voi spiriamo l'aere!

Il concetto vi dissi...

Or ascoltate com'egli è svolto.

(*gridando verso la scena*)

Andiam. Incominciate!

(*rientra e la tela si leva.*)

1. **telone:** sipario.

2. **Poiché in iscena ancor / le antiche maschere mette l'autore:** Poiché l'autore della commedia mette in scena le antiche maschere della Commedia dell'arte.

3. **Egli ha per massima sol:** Ha come unico principio guida.

« Vesti la giubba »

ATTO I, SCENA IV

Recitar! Mentre preso dal delirio,

non so più quel che dico,

e quel che faccio!

Eppur è d'uopo¹, sforzati!

5 Bah! sei tu forse un uom?

Tu se' Pagliaccio!

Vesti la giubba,

e la faccia infarina.

La gente paga, e rider vuole qua.

10 E se Arlecchin t'invola Colombina,

ridi, Pagliaccio, e ognun applaudirà!²

Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto³

in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor.

Ah, ridi, Pagliaccio,

15 sul tuo amore infranto!

Ridi del duol, che t'avvelena il cor!

1. **è d'uopo:** è necessario.

2. **E se Arlecchin ... applaudirà!:** la commedia narra di Arlecchino che ruba Colombina al Pagliaccio.

3. **Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto:** Trasforma gli spasimi del dolore in risate e battute.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Pagliacci narra la storia di un delitto, che Leoncavallo aveva seguito di persona perché il padre, magistrato in Calabria, era stato il giudice nel processo per omicidio. Egli è anche l'autore del libretto.

L'atto unico (tradizionalmente eseguito nella stessa serata della *Cavalleria rusticana* → p. 10), ebbe un successo clamoroso e il disco di *Vesti la giubba* cantata da Enrico Caruso fu il primo nella storia a superare il milione di copie vendute.

La storia inizia con Tonio che, a sipario chiuso, si presenta: "Sono il Prologo" - un altro *incipit* shockante, insieme a quello in siciliano della *Cavalleria*. Lo trovi qui a sinistra.

La storia narra di una compagnia di giro e ruota intorno al personaggio di Nedda: è la moglie di Canio, ma è innamorata di un contadino della zona. Tonio, che cerca di sedurre la donna e viene respinto, racconta a Canio che Nedda lo tradisce. Canio scopre la moglie insieme al contadino, sta per fare il diavolo a quattro ma gli altri attori lo chiamano in scena perché lui deve "vestire la giubba" (trovi il brano a sinistra) e recitare una Commedia dell'arte in cui impersona un marito tradito. Realtà e finzione si sovrappongono e durante la recita Canio uccide Nedda. Solo allora gli spettatori si rendono conto che non è finzione. Le ultime parole di Canio rivolte agli spettatori rappresentano il *climax* dell'opera: «la commedia è finita!».

2. Il prologo

Trasformare il prologo in attore parlante è grande trovata drammaturgica. Ma questo testo riveste grande importanza anche perché è un manifesto del Verismo. Viene proposto agli spettatori, che non sono critici o letterati attenti ai movimenti culturali: Leoncavallo, autore del libretto e quindi responsabile della struttura drammaturgica, vuole non solo divertire ma anche "istruire".

I nuclei del prologo sono due:

- a. una descrizione degli scopi dell'autore verista: sottolinea i versi;
- b. una descrizione della natura dell'attore verista: sottolinea i versi.

3. *Vesti la giubba*

Sicuramente conosci quest'aria ma con un altro titolo. Quando l'ascolterai, scoprirai che il tema è stato usato per pubblicità e film, e compare anche in alcune canzoni. In particolare, c'è una canzone dei Queen che cita il testo in più parti, ad esempio:

The show must go on
Inside my heart is breaking
My make-up may be flaking
But my smile still stays on

Nota quanto in quest'aria la lingua sia diretta, quotidiana, perfettamente comprensibile dopo oltre un secolo.

Ruggero Leoncavallo

(1857-1919)

Cresce al Sud, perché il padre magistrato viene continuamente trasferito dove ci sono processi scottanti, ed entra in contatto con gli ambienti che faranno da sfondo a molta letteratura verista. Da giovane studia a Bologna con Carducci e frequenta il conservatorio; dopo alcuni tentativi musicali falliti, la *Cavalleria* gli ispira la via dell'opera verista e scrive il libretto e la musica dei *Pagliacci*, rappresentata a Milano nel 1892 con la direzione di Toscanini. Le opere successive non ottengono lo stesso successo e Leoncavallo cambia genere, diventando il maggior compositore italiano di operette (opere a lieto fine, in parte recitate e in parte cantate, con arie semplici e facilmente memorizzabili).

Insieme a Francesco Paolo Tosti, Leoncavallo fu il maggior autore italiano di "romanze", vere e proprie canzoni. La più famosa è *Mattinata*, scritta per Enrico Caruso, che è stata ripresa anni fa, con successo mondiale, da Al Bano: se la ascolti scoprirai che è nella tua memoria, anche se non ne ricordi il nome.



▲ Il tenore Yusif Eyvazov nel ruolo di Caino, durante la prova generale de *I Pagliacci* di Leoncavallo al Teatro Petruzzelli di Bari, 20 maggio 2014.

L'Arlesiana

« Esser madre è un inferno »

ATTO III

Esser madre è un inferno.

Ho dolorato fino quasi a morirne
il dì che venne alla luce.

Signor, Tu che m'hai vista

5 alla sua cuna in quelle paurose notti
della sua infanzia...

E Tu lo sai che te l'ho disputato¹ ora per ora,
con la fronte dimessa al pavimento,
e con le parme aperte, in te converse²,

10 invocando il Tuo nome!

Io da quei giorni non ebbi requie più.

Sai che gli ho dato a brani a brani³ l'anima
per farne un uom che fosse onesto e forte,
amore e orgoglio mio.

15 Io t'ho pregato tanto, ma sempre in vano!

Sai che, se muor, né un'ora gli sopravvivo,
e morirò dannata!

Signor! Tu che ha voluto

vane le preci mie insino⁴ ad ora

20 e vedermi piangente e dolorosa.

rammentati, Signor,

la Madre tua, ai piedi della Croce prosternata!

Anch'io Signor, son madre desolata.

Per pietà veglia sulla vita sua per pietà!

1. **E Tu lo sai che te l'ho disputato:** Ho lottato perché non tornasse al Signore, perché non morisse.

2. **con le parme aperte, in te converse:** le mani con le palme rivolte a Dio.

3. **a brani a brani:** pezzo dopo pezzo.

4. **insino:** fino a.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

L'Arlesiana (1892) ha una caratteristica che l'ha resa unica tra tutte le opere (e i drammi teatrali in genere): il personaggio che dà il titolo all'opera non compare mai, si parla di lei ma non la si vede. È una ragazza di Arles, città nel Sud della Francia, amata da Federico, un contadino. Stanno per sposarsi, ma compare Metifio, che la ragazza aveva amato in passato, e le nozze saltano. Federico si dispera, ma la madre riesce a tranquillizzarlo e, dopo un po' di tempo, lo convince a sposare Vivetta, una brava contadinotta. Ricompare Metifio e Federico prima cerca di ucciderlo con un martello (nell'opera romantica sarebbe stata una spada!) e poi, incapace di dimenticare l'arlesiana, si suicida gettandosi dal fienile (e non da una torre, come nelle opere di cinquant'anni prima!). Nel testo proposto siamo alla vigilia delle nozze tra Federico e Vivetta, e la madre di lui ricorda la fatica che ha fatto per partorirlo, allevarlo, educarlo, e prega Dio che lo sostenga.

2. La maternità come condanna

Il Classicismo e il Romanticismo esaltano la maternità come un momento sublime: solo Norma, nell'omonima opera di Bellini (→ Modulo 2), è una madre che pensa di ripetere l'assassinio di Medea, che uccide i due figli avuti da Giasone per punirlo del suo tradimento; anche Norma è stata tradita dal suo amante e solo all'ultimo momento rinuncia a uccidere i figli.

Il Verismo sfata il mito della maternità intesa come dolce e pieno completamento della vita della donna: la maternità può essere anche un inferno.

Francesco Cilea

(1866-1950)

Di origine calabrese, si trasferisce a Napoli per frequentare il conservatorio e a 23 anni scrive la prima opera, *Gina*, che viene apprezzata e gli vale la protezione dell'editore Sonzogno. È tuttavia nel 1897 che al Teatro Lirico di Milano va in scena *L'Arlesiana* (su libretto di L. Marengo), ma si rivela un insuccesso malgrado la presenza di Caruso nel cast. Solo durante il fascismo l'opera viene ripresa e il mondo della lirica la riconosce come capolavoro.

Il successo arriva finalmente con *Adriana Lecouvreur* (1902), ancor oggi molto rappresentata.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Il libretto è scritto da uno dei maggiori librettisti del periodo, Luigi Illica (→ p. 6). L'opera inizia con una festa, vista attraverso gli occhi di un servo, che dà voce all'odio per gli aristocratici (è il testo a destra). Alla festa interviene il poeta Andrea Chénier che assiste a una scena imbarazzante: il servo porta nella serra in cui si sta svolgendo la festa un gruppo di miserabili, per protestare contro le differenze sociali, poi getta la livrea e se ne va. Diventerà in seguito uno dei capi della Rivoluzione francese.

Dopo la Rivoluzione la figlia della nobildonna che aveva organizzato la festa vive in povertà, chiede all'ex-servo di aiutarla, lui se ne innamora, ma anche Chénier ne è innamorato, e l'ex-servo fa un uso privato dei valori della Rivoluzione per colpire il poeta rivale in amore.

2. Figlio di servi e servo

È Gérard, il servo che diverrà uno dei capi della Rivoluzione francese, a cantare questa invettiva contro l'ostentata ricchezza e la pochezza umana dell'aristocrazia.

Lo fa con parole che nell'opera romantica non si sarebbero mai potute udire, in un testo che, pur costruito secondo una metrica che alterna settenari, novenari ed endecasillabi e che fa un uso intensivo della rima, non suona affatto "letterario".

Il vecchio che da sessant'anni serve è suo padre, che è passato vicino a Gérard arrancando per pulire il giardino in vista della festa.

Umberto Giordano

(1867-1948)

Pugliese, frequenta il conservatorio di Napoli, come il coetaneo Cilea, e a 21 anni partecipa a un concorso per la scrittura di un'opera, che però viene vinto dalla *Cavalleria*. Ma l'editore Sonzogno lo individua tra i 73 candidati e gli commissiona un'opera, *Mala vita*, storia di prostitute e delinquenti: l'opera fece scandalo, ma garantì la carriera di compositore al giovane Giordano. Il suo maggior successo fu *Andrea Chénier* (1896), su libretto di Luigi Illica, che narra la storia del poeta rivoluzionario francese. Altra opera di successo fu *Fedora* (1898).

Forse Giordano non è un abile musicista, ma il suo senso del teatro ha salvato queste opere dall'oblio.

Andrea Chénier

« Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi!... »

ATTO I

Son sessant'anni, o vecchio, che tu servi!...

A' tuoi protervi

arroganti signori

hai prodigato fedeltà, sudori,

5 la forza dei tuoi nervi,

l'anima tua, la mente...

e - quasi non bastasse la tua vita

a renderne infinita

eternamente

10 l'orrenda sofferenza -

hai dato l'esistenza

dei figli tuoi.

(con immenso sdegno si picchia colla larga mano il petto sussurrando fra le lagrime)

Hai figliato dei servi!

(poi si asciuga sdegnosamente le lagrime, torna a guardare fieramente intorno a sé)

T'odio, casa dorata!

15 L'immagin sei d'un secolo

incipriato e vano!...

fasti, splendori, orgogli di Re Sole!

Regno di Cortigiane tu, o Reggenza¹,

e dei Le Bel onnipotenza²,

20 tu, Luigi Lussuria!...

O vaghi dami³ in seta ed in merletti,

volgono al fin le gaje vostre giornate

e le serate a inchini e a minuetti!

Fissa⁴ è la vostra sorte!

25 Razza leggiadra e rea,

figlio di servi e servo⁵,

qui - giudice in livrea -

ti grido: È giunta l'ora della Morte!

1. **o Reggenza:** alla morte del Re Sole, nel 1775, il successore Luigi XV ha 5 anni, quindi c'è un reggente che governa fino alla maggior età del re.

2. **Le Bel onnipotenza:** Marie Louise Le Bel era la potentissima amante del reggente.

3. **O vaghi dami:** nella scena precedente il servo sta ripulendo la sala frequentata dai cicisbei, che oggi chiameremmo gigolo. I "dami", al maschile, sono questi "prostituti".

4. **Fissa:** Segnata, fissata.

5. **figlio di servi e servo:** parla di se stesso, che porta la livrea del lacchè.

4 Puccini



▲ Frank C. Bangs, *Ritratto fotografico del compositore italiano Giacomo Puccini*, 1907.

Gli anni giovanili

Giacomo Puccini nasce a Lucca nel 1858, figlio di un musicista, ma rimane orfano da bambino e vive anni di difficoltà economiche, cui dai 14 anni in poi Giacomo cerca di sopperire facendo l'organista. Come saggio per la conclusione del liceo scrive una *Messa a quattro voci e orchestra*, attirando su di sé l'attenzione della borghesia di Lucca.

La regina in persona gli assegna una borsa di studio, che gli consente di frequentare il conservatorio a Milano, dove divide la camera con Pietro Mascagni. Inizia qui, nel 1884, la sua carriera di compositore d'opera con *Le villi*, che ottiene un certo successo, per cui La Scala gli commissiona *Edgar* (1889), ma l'opera non funziona. Nel frattempo inizia a convivere con una donna sposata con cui passerà tutta la vita.

La terza opera, *Manon Lescaut* (1893), si avvale del libretto di Luigi Illica e di Mario Praga, scrittore di successo. Si tratta dell'opera che dà a Puccini la fama, permettendogli di raggiungere il benessere economico: può farsi costruire una villa a Torre del Lago, in Versilia, che diviene il suo *buen retiro*.

Puccini tra Verdi e Wagner: tradizione e innovazione

Con Puccini la storia del melodramma giunge al suo apice e, almeno per quanto riguarda la grande opera italiana, si conclude anche se verranno ancora scritte altre opere per tutto il Novecento (→ p.24).

Puccini crea un suo mondo musicale e teatrale, senza però dimenticare la storia che l'ha preceduto.

- a. Supera la "solita forma" tipica dell'Ottocento romantico (→ Modulo 2), seguendo la via che Verdi aveva aperto nelle ultime tre opere, quando Puccini era ancora al conservatorio, ma non rinuncia al "cantabile".
- b. È in sintonia con l'opera verista, anche se molte sue arie sono in piena continuità con l'opera ottocentesca.
- c. Conosce Wagner: da giovani studenti, lui e Mascagni investono parte dei loro non abbondanti fondi nell'acquisto dello spartito completo del *Parsifal*. Di Wagner Puccini apprezza la musica e soprattutto l'orchestrazione, nonché l'uso del *Leitmotiv* (un tema che ritorna più volte durante l'opera), ma non è un wagneriano. La sua musica mantiene le caratteristiche dell'opera italiana, con una ricchezza melodica che lo riallaccia a Bellini, Donizetti e Verdi, anche se i suoi recitativi e le parti concitate a più voci sono in linea con quelle degli altri autori del primo Novecento.
- d. A differenza di molti suoi contemporanei (→ p. 25), Puccini non scrive sulla base di una propria teoria della musica o delle nuove idee musicologiche introdotte da Schoenberg, Alban Berg ecc. Puccini scrive per il pubblico: è un autore di teatro che deve soddisfare gli spettatori, non un musicista di sala da concerto che compone per esperti di teoria musicale.

Da esperto uomo di teatro, Puccini cura maniacalmente la struttura drammaturgica delle sue nove opere, a cui si aggiungono le tre del trittico. Per questo motivo ogni opera gli richiede anni di lavoro minuzioso e preciso, che comporta un continuo cambiamento dei versi, modifiche agli impianti orchestrali, e così via. Di *Madama Butterfly* abbiamo ben quattro versioni.

L'Italietta a cavallo dei secoli: un'immagine distorta

La sintesi originale operata da Puccini divise pubblico e critica: il pubblico lo amava, decretandogli un successo planetario che fece di lui il musicista più pagato e ancor oggi fa di lui il secondo compositore più rappresentato al mondo; la critica lo massacrò, considerando la sua sintesi originale come una sorta di incapacità di scegliere da che parte stare, catalogando le sue opere come operette o come musical americani travestiti da opere, e in seguito come colonne sonore hollywoodiane *ante litteram* (in realtà fu Hollywood, dove i musicisti erano in gran parte europei fuggiti dalla miseria o dalle dittature di Hitler e Mussolini, a capire che i temi "alla Puccini" erano i più adatti al nuovo cinema sonoro che stava cambiando la storia dello spettacolo).

Solo alcuni anni dopo la sua morte anche la critica ha riconosciuto che Puccini non era né verdiano né wagneriano perché era pucciniano, che non era né latino né germanico perché era cosmopolita.

Oggi si parla di *musica internazionale di Puccini* non solo perché le sue ambientazioni sono internazionali, ma perché le sue composizioni sintetizzano tutto quello che stava avvenendo in quei decenni.

Questo miracolo culturale accadeva in un periodo storico molto travagliato, in riferimento al quale la nostra penisola viene definita in maniera spregiativa *Italietta*, piccola e provinciale: questa definizione ha retto solo perché, nel valutare le evoluzioni culturali del periodo, non si è tenuto conto dell'opera lirica, e di Puccini in particolare, e per ragioni ideologiche si è cancellato il Futurismo.

Un teatro di donne

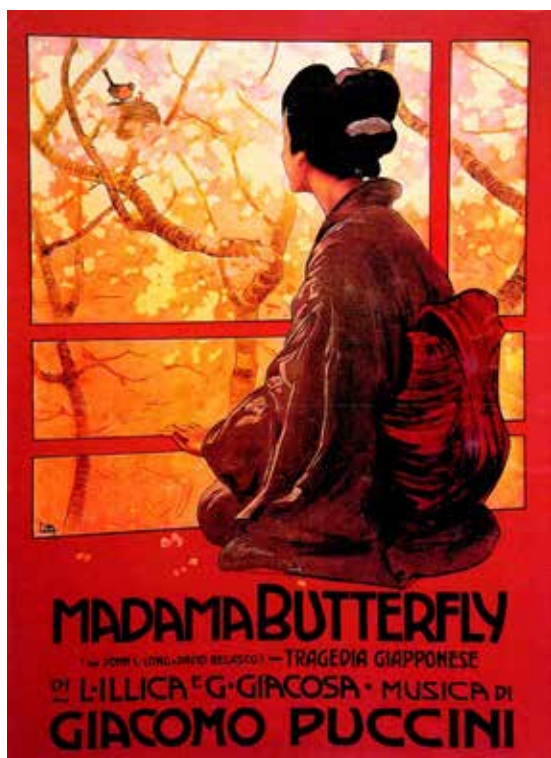
Suor Angelica, uno degli atti unici del *Trittico*, mette in scena solo personaggi femminili, e anche in tutte le altre opere di Puccini gli uomini hanno una funzione secondaria, servono a far progredire gli eventi, ma il fulcro dram-

maturgico è rappresentato dalle donne. Si noti, a questo proposito, come tutti i titoli delle opere di Puccini riprendano i nomi delle protagoniste femminili.

A cavallo tra Ottocento e

Novecento si diffonde in tutta Europa la psicanalisi freudiana, con i suoi molti casi di analisi della psiche femminile: tutto ciò non passa inosservato a Puccini, la cui vena melodica è perfetta per il canto femminile. Le sue eroine sono quindi donne forti e coraggiose, anche nel dolore e nella malattia, che costituiscono il *pivot* intorno a cui ruota tutto il gioco teatrale.

La posizione in cui Puccini colloca la donna lo distanzia da tutta la tradizione operistica dell'Ottocento, e certamente non è quella di un'*Italietta* provinciale.



▲ Copertina della partitura dell'opera *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, 1904.

◀ Figurino di Palanti per la sortita di Cio-Cio-San nel primo atto dell'opera lirica *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, realizzato in occasione della prima rappresentazione al Teatro alla Scala di Milano, 1904.



▲ Ritratto fotografico del compositore italiano Giacomo Puccini seduto al pianoforte.

Gli anni del successo

Illica e Giacosa (→ pp. 6-7) sono i librettisti di *Bohème*, *Tosca* e *Madama Butterfly*, che sono ancora oggi tra le opere più rappresentate al mondo. Il lavoro con Puccini era massacrante, perché egli impiegava anni a comporre e soprattutto a rifinire un'opera, chiedendo continue modifiche al testo linguistico per renderlo adeguato agli accenti musicali. La loro collaborazione, che si sarebbe conclusa nel 1906, raggiunse la perfezione in questi tre capolavori. Se la vita artistica di Puccini è al culmine, la vita privata attraversa una fase molto critica: nel 1903 ha un incidente in automobile (Puccini era un fanatico dei motori e della velocità, come i suoi contemporanei futuristi); nel 1906 muore Giacosa, che gli era molto amico oltre che suo collaboratore, e Puccini non riesce più a lavorare produttivamente con il solo Illica; nel 1909, una domestica di casa Puccini di cui la moglie è gelosissima si suicida, innescando una serie di problemi giudiziari. Nel frattempo il suo successo diventa planetario: nel 1910 la prima di *La fanciulla del West* è rappresentata a New York, città dove nel 1918 Puccini presenterà anche *Trittico*, opera composta da tre atti unici (*Il tabarro*, *Suor Angelica*, *Gianni Schicchi*) rispettivamente verista, romantico e comico.

Gli ultimi anni sono tormentati dal tumore alla gola causato dal suo tabagismo estremo; Puccini muore nel 1924 a Bruxelles, senza riuscire a concludere *Turandot*, che verrà completata seguendo i suoi appunti da Adami e Toscanini.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto di *La bohème*

Siamo alla fine dell'Ottocento, a Parigi, nella soffitta dove abitano alcuni ragazzi – un poeta, un pittore, un filosofo – pieni di idee ma senza un franco. Il filosofo ha trovato qualche soldo e decidono di andare a far festa. Rodolfo, il poeta, rimane in casa qualche minuto e sente bussare alla porta.

È Mimì, la sua vicina: si è spenta la sua lampada ed è venuta a chiedere una candela per accenderla di nuovo. Ma il vento spegne anche la candela di Rodolfo; a lei cade la chiave di casa... si mettono a cercarla nel buio. Rodolfo la trova, ma se la mette in tasca, così guadagna un po' di tempo per parlare con la ragazza. Queste due arie sono le loro presentazioni: si dicono chi sono, raccontano che cosa fanno.

Alla fine lui "trova" la chiave, porta Mimì a cena con gli amici, diventano amanti. Ma lei è malata di tubercolosi, l'inverno è duro, la casa è freddissima, lei peggiora, ci sono continue scene di gelosia e, alla fine, lei muore. Rodolfo sintetizza la denuncia verista dicendo "povertà l'ha uccisa".

2. Ascolta le due arie, leggendo il testo.

Digita su Google FILM BOHÈME e troverai i film che sono stati realizzati su quest'opera: il più famoso è quello di Nikos Katenoglou, del 2009, in cui queste due arie iniziano al minuto 20:30.

All'inizio di *Che gelida manina* senti uno strumento leggero, l'orchestra suona piano, ma quando arrivano i versi centrali, quelli che descrivono il carattere di Rodolfo, (*Chi son? Sono un poeta. Che cosa faccio? Scrivo. E come vivo? Vivo!*) l'orchestra riempie il teatro, per dare l'idea della vita piena di questo poeta. E poi ascolta l'orchestra piena anche durante la dichiarazione d'amore, quando Rodolfo dice che gli occhi di Mimì sono entrati nel suo cuore.

Anche la presentazione di Mimì inizia con l'orchestra molto bassa, dolce, delicata. Ma poi esplose la felicità con *Ma quando vien lo sgelo*.

Avevi notato, a un primo ascolto, che l'orchestra ti racconta quel che succede nell'anima di Rodolfo e poi di Mimì?

▼ Foto di scena di una rappresentazione teatrale con i due protagonisti Rodolfo e Mimì al momento dell'aria *Che gelida manina* nella *Bohème* di Puccini in un allestimento del 2003 al Teatro alla Scala di Milano, regia di Franco Zeffirelli.



La bohème

« Che gelida manina »

ATTO I

Che gelida manina,
se la lasci riscaldar.
Cercar che giova¹?
Al buio non si trova.

5 Ma per fortuna
è una notte di luna,
e qui la luna
l'abbiamo vicina.

Aspetti, signorina,
10 le dirò con due parole
chi son, e che faccio,
come vivo. Vuole?
Chi son? Sono un poeta.
Che cosa faccio? Scrivo.
15 E come vivo? Vivo!

In povertà mia lieta
scialo da gran signore
rime ed inni d'amore.
Per sogni e per chimere
20 per castelli in aria,
l'anima ho milionaria.
Talor dal mio forziere
ruban tutti i gioielli
due ladri, gli occhi belli
25 V'entrar con voi pur ora²,
ed i miei sogni usati³
e i bei sogni miei,
tosto si dileguar!
Ma il furto non m'accora⁴,
30 poichè v'ha preso stanza
la speranza!

Or che mi conoscete,
parlate voi, deh! Parlate. Chi siete?
Vi piaccia dir!⁵

1. **che giova:** a che cosa serve.
2. **V'entrar con voi pur ora:** Ci sono entrati; anche adesso.
3. **usati:** soliti.
4. **non m'accora:** non mi preoccupa.
5. **Chi siete? / Vi piaccia dir!:** Per piacere, ditemi, chi siete?

« Mi chiamano Mimì »

ATTO I

Sì. Mi chiamano Mimì,
ma il mio nome è Lucia.
La storia mia è breve.

A tela o a seta
5 ricamo in casa e fuori...
Son tranquilla e lieta
ed è mio svago
far gigli e rose.
Mi piaccion quelle cose
10 che han sì dolce malia¹,
che parlano d'amor, di primavera,
di sogni e di chimere,
quelle cose che han nome poesia...
Lei m'intende?

15 Mi chiamano Mimì,
il perché non so.
Sola, mi fo
il pranzo da me stessa.
Non vado sempre a messa,
20 ma prego assai il Signore.
Vivo sola, soletta
Là, in una bianca cameretta:
Guardo sui tetti e in cielo;
Ma quando vien lo sgelo²
25 Il primo sole è mio
Il primo bacio dell'aprile è mio!
Germoglia in un vaso una rosa...
Foglia a foglia la spio!³
Così gentile il profumo d'un fiore!
30 Ma i fior ch'io faccio,
ahimè! non hanno odore.

Altro di me non le saprei narrare.
Sono la sua vicina che la vien
fuori d'ora a importunare.

1. **malia:** fascino, magia.
2. **lo sgelo:** il disgelo.
3. **Foglia a foglia la spio!:** La guardo crescere!

Tosca

« Vissi d'arte, vissi d'amore »

ATTO II, ULTIMA SCENA

SCARPIA

La povera mia cena fu interrotta.
Così accasciata?... Via, mia bella
signora, sedete qui. Volete che
cerchiamo insieme il modo di salvarlo?

- 5 E allor... sedete... e favelliamo¹.
E intanto un sorso. È vin di Spagna...
Un sorso per rincorarvi.

TOSCA

Quanto?

SCARPIA

Quanto?

TOSCA

- 10 Il prezzo!...

SCARPIA

Già - Mi dicon venal², ma a donna bella
non mi vendo a prezzo di moneta.
Se la giurata fede
devo tradir... ne voglio altra mercede³.

- 15 Quest'ora io l'attendeva!
Già mi struggea l'amor della diva⁴!
Ma poc'anzi ti mirai
qual non ti vidi mai! (*eccitatissimo*)
Quel tuo pianto era lava
20 ai sensi miei e il tuo sguardo
che odio in me⁵ dardeggiava,
mie brame inferociva!...
Agil qual leopardo
ti avvinghiasti all'amante;
25 Ah! In quell'istante t'ho giurata mia!...
(*quasi inseguendola*) Sì, t'avrò!...

TOSCA

Piuttosto giù mi avvento⁶!

SCARPIA

In pegno il Mario tuo mi resta!...

TOSCA

Ah! miserabile... l'orribile mercato!

SCARPIA

- 30 Violenza non ti farò. Sei libera.
Va pure. [...] Come tu m'odii!

TOSCA

(*con tutto l'odio e il disprezzo*) Ah! Dio!...

SCARPIA

(*avvicinandosele*) Così ti voglio!

TOSCA

- Non toccarmi, demonio!
35 T'odio, t'odio, abbiotto, vile!

SCARPIA

Che importa?!
Spasimi d'ira... spasimi d'amore! [...] (*fermandosi*) Odi?

- È il tamburo. S'avvia. Guida la scorta
40 ultima ai condannati. Il tempo passa!
Sai... quale oscura opra laggiù si compia?
Là... si drizza un patibolo!... Al tuo Mario,
per tuo voler, non resta che un'ora di vita.

TOSCA

(*[tra sé], nel massimo dolore*)

- Vissi d'arte, vissi d'amore,
45 non feci mai male ad anima viva!...
Con man furtiva⁷
quante miserie conobbi, aiutai...
Sempre con fe' sincera,
la mia preghiera
50 ai santi tabernacoli salì.
Sempre con fe' sincera
diedi fiori agli altar.
Nell'ora del dolore
perché, perché Signore,
55 perché me ne rimunerì così?
Diedi gioielli
della Madonna al manto,
e diedi il canto
agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
60 Nell'ora del dolore,
perché, perché Signore,
perché me ne rimunerì così?

1. **favelliamo**: parliamo.

2. **Mi dicon venal**: Dicono che io sia venale.

3. **mercede**: compenso.

4. **diva**: Tosca è una cantante famosa, una diva.

5. **in me**: verso di me.

6. **mi avvento**: mi butto (è vicina alla finestra).

7. **non feci mai male ad anima viva!** / **Con man furtiva**: feci del bene senza darlo a vedere.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. Il contesto

Siamo nella Roma dei papi, il 14 giugno 1800, giorno in cui Napoleone sconfigge gli austriaci. L'azione si svolge tutta in un giorno, scandita dal trascorrere inesorabile delle ore.

Mattina. Tosca, cantante famosa, è amante di Mario, pittore bonapartista, che nasconde nella sua casa un altro rivoluzionario. Scarpia, capo della polizia, sospetta di Mario, va nella chiesa dove sta dipingendo un affresco, non trova lui ma Tosca; provoca allora in lei un accesso di gelosia e, convinto che la donna si recherà da Mario, la fa seguire di nascosto.

Sera, Palazzo Farnese. Nel piano nobile del palazzo c'è una festa durante la quale Tosca canta per i reali di Napoli; nel mezzanino Scarpia sta cenando; le guardie portano Mario in catene e lui fa chiamare Tosca, mentre nella stanza accanto subisce le torture. Disperata, Tosca indica il nascondiglio dell'amico di Mario: ma questa confessione segna anche la condanna a morte del suo amante. Scarpia (nel testo riportato qui a sinistra) le propone un patto: se lei gli si concederà, la fucilazione di Mario avverrà con armi caricate a salve e i due amanti potranno fuggire con un salvacondotto. Scarpia cerca di prenderla con la forza e lei lo accoltella.

Notte. Tosca va a Castel Sant'Angelo, la fortezza papale, dove stanno per fucilare Mario (che ricorda il suo amore per Tosca nell'aria che trovi nella pagina seguente). Tosca gli rivela che l'esecuzione sarà solo una messa in scena, perché ignora che in realtà Scarpia ha dato l'ordine di uccidere Mario; quando Tosca capisce di essere stata raggirata, si butta dal castello.

2. Il ricatto sessuale

Il drammatico scontro tra Scarpia e Tosca, che puoi leggere nella pagina precedente, ha un sostegno orchestrale che ricorda molto l'Espressionismo tedesco. Devi ascoltarlo, per renderti conto di come attraverso la musica il testo assuma spessore drammatico. Nota anche il netto contrasto tra il dialogo e i pensieri di Tosca: *Vissi d'arte* è una preghiera intima che Tosca recita mentre in un'altra parte della stanza Scarpia aspetta che lei gli si conceda. Per ragioni di spazio non abbiamo riportato l'enorme quantità di didascalie sceniche che accompagnano il libretto, vere e proprie note di regia: per darti un esempio, nei primi versi, dopo aver accennato, quasi per caso, al fatto che ci sarebbe una via di salvezza per Mario, Scarpia lascia che l'idea si faccia strada nella mente di Tosca, prende tempo e *forbisce un bicchiere col tovagliolo, quindi lo guarda a traverso la luce del candelabro*.

Alla prima, che si svolse il 14 gennaio 1900, gli spettatori erano già abituati alle asprezze dell'opera verista, ma il capo della polizia del papa che cerca di stuprare una donna fragile fu un vero scandalo. Puoi vedere la scena in uno dei tanti film realizzati su quest'opera, in particolare due possono essere interessanti: *Tosca. Nei luoghi e nelle ore di Tosca*, un film del 1992 con la regia di Giuseppe Patroni Griffi, che trovi sul sito della RAI; e *Tosca*, un film del 2001 di Benoît Jacquot.

3. E lucevan le stelle

È in assoluto una delle arie d'opera più conosciute, e appena l'ascolterai ti renderai conto che anche tu la conosci. Si trova nella parte finale dell'opera: come ultimo desiderio Mario ha chiesto di avere un'ora per scrivere una lettera a Tosca, e queste sono le sue riflessioni mentre cerca di scrivere, fino a rendersi conto che tutto è finito.

La descrizione di un amante che, fremente, spoglia l'amata non era certo consona alla *pruderie* della borghesia del 1900: ascoltarla oggi senza contestualizzarla rischia di non farci considerare la forza innovativa e la provocazione di quest'opera.

Se cerchi *E lucevan le stelle* su YouTube troverai decine di interpretazioni, da quelle più intimistiche a quelle più declamate, a tutta voce: quali preferisci? Perché? Tu come la canteresti? Discutine con i compagni.

Tosca

« E lucevan le stelle »

ATTO III, SCENA CONCLUSIVA

E lucevan le stelle
e olezzava la terra,
stridea l'uscio dell'orto
e un passo sfiorava la rena.

5 Entrava ella, fragrante,
mi cadea fra le braccia.
Oh! dolci baci, o languide carezze,
mentr'io fremente
le belle forme disciogliea dai veli!

10 Svanì per sempre il sogno mio d'amore...
l'ora è fuggita,
e muoio disperato!
E non ho amato mai tanto la vita!

Madama Butterfly

« Un bel dì, vedremo »

ATTO II

- Un bel dì, vedremo
 levarsi un fil di fumo
 sull'estremo confin del mare.
 E poi la nave appare.
- 5 Poi la nave bianca
 Entra nel porto, romba il suo saluto.
 Vedi? È venuto!
 Io non gli scendo incontro, io no. Mi metto
 là sul ciglio del colle e aspetto, aspetto
- 10 gran tempo e non mi pesa
 la lunga attesa.
 E... uscito dalla folla cittadina
 un uomo, un picciol punto
 s'avvia per la collina.
- 15 Chi sarà? Chi sarà?
 E come sarà giunto
 che dirà? che dirà?
 Chiamerà "Butterfly!" dalla lontana.
 Io senza dar risposta
- 20 me ne starò nascosta
 un po' per celia, un po' per non morire
 al primo incontro, ed egli alquanto in pena
 chiamerà, chiamerà:
 «Piccina, mogliettina
- 25 olezzo di verbena»
 i nomi che mi dava al suo venire.
 (a Suzuki) Tutto questo avverrà, te lo prometto.
 Tienti la tua paura.
 Io con sicura
- 30 fede lo aspetto.

ANALISI ATTIVA DEL TESTO

1. La lunga composizione

Madama Butterfly, composta su un libretto di Illica e Giacosa tratto da un dramma di Belasco, che Puccini aveva visto rappresentato a Londra nel 1900, richiese oltre tre anni di lavoro, anche perché il Maestro approfondì molto i principi della musica giapponese. Malgrado questo enorme lavoro, alla prima rappresentazione alla Scala *Madama Butterfly* fu un fiasco clamoroso, forse dovuto più a una campagna anti-pucciniana che all'opera in sé, che in seguito ha trionfato senza interruzione in tutto il mondo. Puccini rivedrà più volte il testo: nel 1904, nel 1905 e nel 1907 per la messa in scena al Covent Garden di Londra, e poi ancora nel 1920.

2. Il contesto

Siamo a Nagasaki. Un ufficiale di marina americano, Pinkerton, si sposa. Il contratto di nozze prevede la possibilità di ripudiare la sposa a partire da un mese dopo le nozze. La ragazza ha 15 anni e si chiama Cio-Cio-San, che significa *Madama Butterfly*, farfalla. Trascorso il mese, Pinkerton torna in America, abbandonando la ragazzina incinta. Tutti cercano di persuadere Butterfly che Pinkerton non tornerà, ma lei è convinta che la sua nave bianca arriverà presto in porto: è l'aria più famosa dell'opera, che trovi qui a sinistra. Dopo tre anni Pinkerton ritorna, ma è accompagnato dalla sua nuova moglie. Il console lo ha informato dell'esistenza di un figlio e lui è tornato solo per portarlo con sé in America. Dapprima Butterfly si ribella, poi, preso atto della triste realtà, allontana il bambino mandandolo a giocare con una bandierina americana e commette un suicidio rituale (puoi leggere il testo nella pagina seguente).

3. Un bel dì, vedremo

Siamo nel secondo atto: Pinkerton è in America; i parenti e Suzuki, l'amatissima serva, cercano di far capire a Butterfly che lui non tornerà, che deve rifarsi una vita. Ma la ragazza ribadisce la sua fiducia nel ritorno di Pinkerton. Quest'aria è costruita in modo diverso rispetto alla tradizione musicale precedente e contemporanea: un momento lirico dopo una serie

di battute veloci e molto concrete e amare. Nella tradizione queste romanze narravano fatti già avvenuti, qui invece la narrazione è una visione del futuro, raccontata nei dettagli dalla protagonista. È un esempio dell'abilità di Puccini nel ritrarre in maniera sottile e raffinatissima la psicologia dei suoi personaggi. La lingua è moderna, semplicissima, non c'è più nulla della tradizione classica.

Su YouTube trovi molte incisioni, tutte diverse, perché ogni grande cantante interpreta in modo personale la visione di Butterfly. Spiega ai tuoi compagni quale ti piace di più e perché. Nota la musica orientaleggiante, che include anche due *Leitmotiv* che tornano per tutta l'opera, legandone le varie parti.

4. **Tu, Piccolo Iddio!**

Cio-Cio-San ha incontrato la moglie americana di Pinkerton e ha capito che solo con lei il piccolo avrà un futuro sereno. Accetta così di affidarle suo figlio, purché il padre abbia il coraggio di venirlo a prendere. Il console e la moglie di Pinkerton se ne vanno, Butterfly vuole restare sola, ma Suzuki non vuole lasciarla: anche il padre della ragazza si è suicidato e la serve ha paura che Butterfly voglia seguirne l'esempio. Ma la ragazza la allontana con un ordine perentorio. A conclusione della romanza d'addio, Butterfly dà al bambino una bandierina americana per giocare e, dietro un paravento, si toglie la vita con il coltello di suo padre. Entra Pinkerton, ma la didascalia è chiara: non gli si dà il tempo di spiegarsi, *scende rapidamente la tela*. Abbiamo lasciato alcune didascalie (molte altre sono state eliminate per ragioni di spazio), che ti raccontano la scena. Ascolta il brano e nota come la musica rituale giapponese si trasforma in musica espressionista all'arrivo del bambino. Nelle varie revisioni dell'opera questo finale è cambiato più volte, quindi trovi anche versioni in cui mancano alcuni versi.

Madama Butterfly

« Tu, Piccolo Iddio! »

ATTO III, SCENA FINALE

Va, va. Te lo comando.

[Butterfly accende il lume davanti al Budda; s'inchina; rimane immobile assorta in doloroso pensiero - ancora si odono i singhiozzi di Suzuki, i quali vanno a poco a poco affievolendosi. Butterfly ha un moto di spasimo, va allo stipo e ne leva il velo bianco, che getta attraverso il paravento, poi prende il coltello che, chiuso in un astuccio di lacca, sta appeso alla parete presso il simulacro di Budda, ne bacia religiosamente la lama, tenendola colle due mani per la punta e per l'impugnatura e legge a voce bassa le parole che vi sono incise]

Con onor muore chi non può serbar vita con onore.

[Si punta il coltello lateralmente alla gola; s'apre la porta di sinistra e vedesi il braccio di Suzuki che spinge il bambino verso la madre: questi entra correndo colle manine alzate: Butterfly lascia cadere il coltello - si precipita verso il bambino, lo abbraccia e lo bacia quasi a soffocarlo]

Tu? Tu? Tu? Tu? Tu? Tu?

Piccolo Iddio!

- 5 Amore, amore mio,
fior di giglio e di rosa.
Qui, qui la tua testa bionda,
ch'io nasconda
la fronte dolorosa, qui, ne' tuoi capelli.
- 10 Non saperlo mai:
per te, pei tuoi puri
occhi, muor Butterfly,
perché tu possa andar di là dal mare
senza che ti rimorda ai dì maturi
- 15 il materno abbandono.
Oh, a me, sceso dal trono
dell'alto Paradiso,
guarda ben fiso, fiso
di tua madre la faccia!...
- 20 che te'n resti una traccia,
guarda ben di tua madre la faccia!
sia pur pallida e poca.
Che non tutto consunto
vada di mia beltà l'ultimo fior.
- 25 Addio! addio! piccolo amor!
[con voce fioca]
Va. Gioca, gioca.

5 L'opera italiana nel '900

Degli autori principali che abbiamo visto in questo Modulo, Leoncavallo muore subito dopo la Grande guerra e Puccini pochi anni dopo; Mascagni sopravvive altri vent'anni, ma senza più produrre opere significative.

L'opera italiana nella prima metà del Novecento

Negli anni Trenta il fascismo vieta l'esecuzione di opere provenienti dai Paesi che applicano sanzioni all'Italia. Ne consegue una grande produzione nostrana per riempire i cartelloni dei teatri, ma non ci sono opere significative. In questo periodo troviamo compositori che cercano di riprendere la tradizione, come il veneziano/tedesco Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948), che porta in scena alcune commedie goldoniane, o Ildebrando Pizzetti (1880-1968), che collabora con d'Annunzio e fino agli anni Sessanta rifiuta ogni compromesso con la musica contemporanea. Uno sperimentatore che poi torna alla tradizione è Luigi Dallapiccola (1904-75), il cui capolavoro è *Volo di notte*, opera in un atto tratta dall'omonimo romanzo di Antoine de Saint-Exupéry.

Altri compositori invece hanno rapporti con le avanguardie musicali euro-americane: tra questi emerge Gian Francesco Malipiero (1882-1973), il cui capolavoro è *Torneo Notturmo* (1931), un'opera oggi dimenticata, come quasi tutta la produzione italiana di questi anni.

L'opera italiana nel secondo dopoguerra

Nel secondo dopoguerra la musica d'avanguardia, che era stata bandita dal fascismo, arriva anche in Italia e orienta quasi tutti i grandi compositori verso la musica sinfonica (per quanto questo aggettivo sia utilizzabile in contesti così sperimentali), sempre più spesso con l'uso di supporti elettronici.

Gian Carlo Menotti (1911-2007):

italo-americano, fonda nel 1958 il "Festival dei due mondi"; ha scritto opere in inglese, ma il suo capolavoro è in italiano, su libretto scritto da lui stesso: *Amelia al ballo*, un'opera buffa scritta a 26 anni.

Luigi Nono (1924-90):

molti musicisti d'avanguardia si concentrano sulla loro ricerca estetica, ma per lui la musica è azione politica: *Il canto sospeso* (1956) mette in musica lettere di condannati della Resistenza; *Intolleranza 1960* (1961), *La fabbrica illuminata* (1964) sono titoli molto chiari.

Luciano Berio (1925-2003):

compositore e librettista. In due casi, si avvale della collaborazione di Italo Calvino per la stesura dei libretti: *La vera storia* (1982) e *Un re in ascolto* (1984).

Silvano Bussotti (1931):

pittore, poeta, romanziere, regista, scenografo, costumista, attore, cantante, ama molto la provocazione; la sua opera più recente è *Silvano Silvano. Rappresentazione della vita*, un'opera autobiografica *in progress*, che ad ogni nuova rappresentazione si arricchisce con testi e musiche dedicati agli eventi più recenti.

Salvatore Sciarrino (1947):

è il più prolifico autore melodrammatico del secondo Novecento; oltre alle musiche, scrive spesso anche i libretti.