

Prefazione

Concepito come continuazione ideale de Il Carro di Tespi (Casa Musicale Eco, 2013) e di Che Farò senza Euridice (Casa Musicale Eco, 2016), questo saggio si propone di analizzare la storia del teatro musicale nel corso dell'Ottocento, con particolare attenzione all'epoca romantica: la trattazione infatti parte dall'età rossiniana per concludersi con le opere del periodo postunitario italiano escludendo, quindi, la Giovane Scuola.

Come Che farò senza Euridice, anche Casta Diva inizia con la trattazione del melodramma in Italia e prosegue analizzando lo sviluppo in altre nazioni europee (Francia, Germania, Russia, Boemia), nel tentativo di dare al lettore un quadro quanto più possibile esaustivo di questa forma musicale che, ancora oggi, continua a riempire i teatri.

A tale scopo il saggio si occupa anche di opere quasi del tutto sconosciute e soltanto di recente riscoperte e rappresentate, come La rosa bianca e la rosa rossa e Medea in Corinto, entrambe di Mayr, l'Amleto di Faccio e Romeo e Giulietta di Zingarelli, riprese quest'ultime nel 2016 rispettivamente a Bregenz e a Salisburgo, o ancora la prima versione dell'Adelson e Salvini di Bellini di cui è stata realizzata di recente l'edizione critica.

Protagonista del saggio è, dunque, l'opera, non tanto il singolo compositore; di essa si fornisce al lettore una guida all'ascolto in cui, oltre ad un'analisi della parte musicale impregiata da esempi, vengono delineate la sua genesi e la sua ricezione, attraverso recensioni della prima rappresentazione, e la sua fortuna con le riprese moderne.

Per rendere più comprensibili le guide all'ascolto, il saggio è corredato da trattazioni che riguardano non solo le strutture formali del teatro musicale, ma anche i sistemi di produzione del melodramma e i personaggi coinvolti: dal compositore, ai librettisti e ai cantanti che grande importanza ebbero nel determinare il successo di un'opera e, quindi, di un operista. In questo modo si cerca di analizzare il teatro musicale non solo da un punto di vista storico e tecnico, ma anche come fenomeno culturale e sociale in senso lato.

Completano la trattazione un indice dei nomi e delle opere, al fine di facilitarne la consultazione, e una bibliografia essenziale che possa essere da stimolo per ulteriori approfondimenti.

Catania, 20/01/2018

Riccardo Viagrande

1. L'opera italiana nella prima metà dell'Ottocento

1.1 Una fase di transizione

Il melodramma italiano, nato quasi in sordina dagli esperimenti delle varie teorie formulate tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento, non aveva tardato ad affermarsi come un genere teatrale e a farsi apprezzare sia in Italia che all'estero e non solo fra i contemporanei dal momento che un pubblico numeroso e variegato continua ad applaudire i capolavori dai secoli consegnati all'eternità. L'iniziale consenso del pubblico ne aveva incoraggiato lo sviluppo e quella continua ricerca stilistica e formale che avrebbe fatto assurgere il melodramma a modello per molti compositori stranieri tra cui Hasse, Händel, Mozart e Gluck che non disdegnarono di venire in Italia spinti dalla necessità di assimilare quello stile che avevano apprezzato nelle loro terre d'origine dove un intenso flusso migratorio di compositori, strumentisti, cantanti e scenografi aveva trovato ospitalità presso le più importanti corti europee. Negli ultimi anni del XVIII sec. sembrò profilarsi per il melodramma italiano, dominatore incontrastato delle scene internazionali per quasi due secoli, un periodo di lento decadimento lamentato non tanto dal pubblico contemporaneo che poteva usufruire di un vasto e vario repertorio, quanto da alcuni musicologi moderni che avvertirono e denunciarono un vuoto creatosi, secondo loro, dopo la partenza per la Francia di Spontini e Cherubini e il silenzio dei tre più grandi compositori napoletani: Piccinni, Paisiello e Cimarosa i quali non riuscirono a mantenere viva la tradizione della Scuola Napoletana che aveva vissuto periodi di grande splendore all'estero, travolti dagli eventi che sconvolsero l'assetto europeo: la Rivoluzione Francese e l'Impero Napoleonico. Nicolò Piccinni, coinvolto, prima, nella *querelle* fra i sostenitori della tradizione italiana e i gluckiani e, poi, spaventato dalla violenza rivoluzionaria, tornò a Napoli dove visse in isolamento perché sospettato di essere un democratico e, quando ritornò a Parigi, dove morì, visse lontano dal mondo musicale. Giovanni Paisiello, sospettato durante la Repubblica Partenopea di simpatizzare per gli estremisti, si rifugiò a Parigi su invito di Napoleone, ma la nostalgia della sua terra lo ricondusse a Napoli dove, coinvolto in nuove vicende politiche, morì in solitudine. Stessa sorte toccò a Domenico Cimarosa che, avendo aderito ai moti del 1799, rischiò anche la condanna a morte e morì in esilio a Venezia. A loro volta Luigi Cherubini e Gaspare Spontini, che con il loro talento avrebbero potuto dare nuova linfa alla tradizione italiana, preferirono vivere all'estero, dove ebbero fama e fortuna, spinti dal bisogno di rinnovarsi assimilando le nuove tendenze stilistiche che andavano sempre più diffondendosi. Ma queste carenze evidenziate da una buona parte dei musicologi

più moderni possono avvalorare la tesi di una crisi del melodramma italiano? La risposta potrebbe essere positiva se ci si riferisce alla qualità sebbene nella vasta produzione di opere serie o comiche non manchino lavori validi dal punto di vista della tecnica e degli argomenti. Sarebbe più corretto parlare di una fase di transizione durante la quale molti giovani compositori, sulla scia delle novità teatrali straniere come la *comédie à sauvetage* e la *tragédie-lyrique*, alle quali il pubblico sembrava interessarsi a svantaggio del tradizionale melodramma sia serio che buffo, avvertirono la necessità di rinnovamento sperimentando nuove soluzioni e nuovi linguaggi, più o meno destinati al successo, per liberare il melodramma dagli schemi in cui si era imbrigliato. Così, se nel periodo aureo dell'opera italiana molti compositori stranieri erano venuti in Italia per fare nuove esperienze, si verificò ora che compositori italiani si aprissero, facendole proprie, alle esperienze straniere conosciute soprattutto grazie alla presenza in Italia di tre compositori italianizzati: Giovanni Simone Mayr, Peter von Winter e Joseph Weigl. Le novità più significative riguardarono l'orchestrazione con l'introduzione in orchestra di strumenti insoliti come l'arpa, il corno inglese, il trio di tromboni e la grancassa, mentre il ruolo predominante fu affidato ai fiati la cui funzione era spesso di esibirsi in particolari passi virtuosistici. Altre innovazioni furono la diffusione del *crescendo* e l'arricchimento del linguaggio armonico grazie all'utilizzo di modulazioni a tonalità lontane. Non mancarono, tuttavia, compositori che, refrattari ad ogni novità, continuarono a soddisfare le esigenze di un pubblico conservatore mettendo in scena un vasto repertorio di opere, serie e buffe, tradizionali anche nei soggetti. Questa nuova generazione di compositori, della quale fecero parte Fedele Fenaroli, Giovanni Tritto e Nicola Antonio Zingarelli, ritenendosi quasi depositaria di una tradizione risalente a Scarlatti, pensò bene di rivitalizzarla codificando la metodologia e le tecniche compositive con la conseguenza che l'insegnamento si trasformò in un apprendistato artigianale durante il quale i giovani compositori apprendevano determinate formule melodiche che limitavano, però, la loro creatività.

Il maggiore esponente di questo manierismo neo-napoletano fu **Nicola Zingarelli** (Napoli 1752 – Torre del Greco 1837), alla cui scuola si formarono molti giovani compositori, non tutti, però, pronti a seguirlo nella ferrea impostazione tradizionale; egli stesso, tuttavia, nel suo vasto repertorio, caratterizzato da un'elegante briosità musicale e dalla bellezza melodica, manifestò quasi una sospensione tra un passato da cui non sapeva distaccarsi e un presente a cui non voleva aderire. La sua opera più importante fu *Giulietta e Romeo* che, secondo una tradizione non del tutto suffragata da prove, sarebbe stata composta in appena 8 giorni. Rappresentata per la prima volta il 30 gennaio 1796 alla Scala di Milano con un cast d'eccezione nel quale figuravano il tenore Adamo Bianchi (Everardo Capellio), il soprano Giuseppina Grassini

9. L'opera in Francia nella prima metà dell'Ottocento

9.1 Caratteri generali

Per tutto il Settecento il teatro musicale francese era stato geloso custode della propria tradizione che aveva visto l'affermazione della *tragédie-lyrique* e, negli ultimi decenni del secolo, la nascita dell'*opéra-comique*. In questo stesso periodo, tuttavia, cominciò a delinearsi una maggiore apertura all'opera italiana, che fino a quel momento aveva fatto solo qualche sporadica apparizione per soddisfare quell'esigenza di rinnovamento avvertita dalla maggior parte degli intellettuali tra cui Marmontel e Beaumarchais, il quale, nell'introduzione al *Tarare*, auspicava la creazione di un genere in cui dovevano essere compresenti scene comiche, satiriche, filosofiche e spettacolari:

Ho fatto in modo che l'opera abbia quella varietà che potesse renderla pungente; che un atto vi si appoggiasse sull'altro; che ciascuno avesse il suo carattere. Così il tono elevato, il tono gaio, lo stile tragico e comico, delle feste, una musica nobile e semplice, un grande spettacolo e situazioni forti supporteranno di volta in volta, spero, sia l'interesse sia la curiosità³²⁵.

La penetrazione dell'opera italiana in Francia fu favorita da Napoleone Bonaparte che chiamò alla sua corte compositori italiani tra cui Spontini, Cherubini e Piccinni i quali diedero vita ad una specie di ibrido tra la *tragédie-lyrique* e l'opera seria italiana, facendo venir meno il tradizionale dualismo tra *scuola italiana* e *scuola francese*. Si verificò, infatti, una compenetrazione delle due scuole grazie agli scambi reciproci tra i compositori francesi che cominciarono ad apprezzare quelli italiani che diedero importanza ad elementi fino a quel momento trascurati, come il testo poetico, l'azione, l'allestimento scenico, il movimento drammatico. A questo nuovo rapporto tra le due scuole contribuì anche l'istituzione, nel 1801, del *Prix de Rome* che permetteva ai giovani compositori francesi di perfezionarsi nella capitale italiana, mentre i più grandi compositori italiani poterono far conoscere il loro talento. Nel periodo di transizione tra Settecento e Ottocento un posto di rilievo è occupato da Jean-François Lesueur, ammirato moltissimo da Napoleone che nel 1804 lo nominò successore di Paisiello. Grazie ad una carica così prestigiosa, le sue opere, rifiutate fino a quel momento, poterono calcare le scene dell'Opéra.

Se il passaggio dall'Impero alla Restaurazione non aveva ostacolato la fioritura di opere teatrali ma era stato determinante per la scelta degli argomenti, l'avvento della

³²⁵ A. Caron De Beaumarchais, *Œuvres complètes*, Paris, 1865, p. 208.

monarchia borghese di Luigi Filippo e l'affermazione del Romanticismo in letteratura portarono grandi mutamenti anche in campo musicale testimoniati dall'esecuzione, nel 1830, della *Symphonie Fantastique* di Berlioz a cui fece seguito, l'anno successivo, *Robert le diable* di Meyerbeer. La rivoluzione più significativa si verificò nell'ambito della librettistica in quanto non si curò più l'aspetto letterario come era accaduto sin dai tempi di Lully quando i versi prevalevano sulla musica la cui funzione era solo quella di supportarli e la stessa *opéra-comique*, essendo in gran parte recitata, si basava sulla qualità del testo letterario. Se nei primi decenni del XIX sec. figura predominante continuò ad essere il poeta dal momento che per ogni nuova opera da mettere in scena una commissione esaminava il testo letterario con il rischio di comprometterne l'allestimento a prescindere dalla bontà della musica, intorno al terzo decennio cominciò a profilarsi un mutamento di gusto che portò al lento abbandono di soggetti tratti dalla mitologia classica a favore di storie medievali. Il cambiamento fu favorito soprattutto dalla fioritura di spettacoli dati nei teatri popolari dei boulevards parigini frequentati dalla piccola borghesia, nei quali si affermò il *mélodrame*, un dramma parlato con musiche di scena il cui soggetto poteva essere storico o fantastico e i cui protagonisti principali erano tipi ben specifici: lo sciocco, il tiranno, una donna perseguitata e un cavaliere. Lo spettacolo, in cui non mancavano battaglie e avventure varie, si concludeva sempre con la morte del tiranno e il trionfo della virtù. Nonostante il disprezzo mostrato dagli intellettuali, il *mélodrame* finì per influenzare il teatro nel quale si affermò la supremazia dell'aspetto scenico sul testo poetico grazie all'introduzione di scene spettacolari e di una recitazione basata sulla gestualità e sull'enfatismo. In questo periodo, nell'ambito della librettistica, dominò Augustine Eugène.

Augustine Eugène Scribe (Parigi 1791 - Parigi 1861) ebbe un carattere irrequieto al quale associò un vivace senso degli affari che seppe ben sfruttare. Circondatosi, infatti, di collaboratori ben organizzati, creò una vera e propria industria del teatro, un atelier che gli permise di realizzare un numero indescrivibile di lavori teatrali e di libretti d'opera. Scrisse libretti d'opera per i più importanti compositori dell'epoca tra cui Auber, Cherubini, Donizetti, Halévy, Gounod, Meyerbeer e Verdi. Nei suoi libretti, criticati spesso dai letterati, troviamo situazioni stereotipate, colpi di scena, violente passioni o fatti storici trattati con estrema libertà.

9.2 L'opéra-comique

Nella prima metà dell'Ottocento acquistò maggiore vitalità e grande fortuna l'*opéra-comique* nata nella seconda metà del secolo precedente come alternativa alla

13. Il Preromanticismo tedesco

13.1 Le opere preromantiche

Il Romanticismo musicale austro-tedesco attraversò la storia dell'Ottocento, ma ciò non significa che esso sia nato all'improvviso, all'inizio di quel secolo, come Minerva, adulta e armata di tutto punto, dalla testa di Giove. I prodromi, che in ambito letterario e poetico si ebbero prima che in quello musicale, vanno ricercati, infatti, nel movimento preromantico dello *Sturm und Drang* (*Tempesta e Assalto*, oppure, eliminando l'endiadi, *Assalto tempestoso*), nato e diffusosi nell'ultimo ventennio del Settecento, per il quale assunsero valore rilevante le composizioni poetiche di Schlegel e di Novalis, mentre le prime tracce di quello musicale si ebbero in Gluck e, soprattutto, in Tieck e Wackenroder. Di questi due ultimi compositori, il primo era convinto che l'opera in musica potesse nascere da una matrice culturale romantica, laddove il secondo, rompendo con la tradizione ellenica classica, rivolse le proprie attenzioni, con entusiasmo, al Medioevo germanico che avrebbe fornito contenuti non certo marginali all'opera in musica. Volendo poi ricercare tracce anticipatrici della nuova sensibilità, trascurando i limiti, in senso stretto, temporali della cultura musicale romantica, si può notare che alcune di esse si trovano addirittura nell'età barocca, com'è dimostrato da Gluck, i cui *Singspiele* francesi sono già orientati verso quel mondo delle fiabe che avrebbe fornito temi di fondamentale importanza ai compositori successivi, tra cui lo stesso Wagner. Anche Mozart si servì dei contenuti ricavati dal mondo fiabesco per procedere ad un'efficace espressione dell'*Ethos* di un'umanità rappresentata nelle sue esigenze spirituali più profonde, ancora secondo i canoni della cultura ellenica classica; un esempio si trova nell'*Entführung aus dem Serail* (*Il Ratto del serraglio*) o nel *Zauberflöte* (*Il Flauto Magico*) dove il chiacchiericcio di Papageno e Papagena rappresentato in maniera fiabesca è una chiara anticipazione del *Singspiel* romantico. Infine non si può trascurare il celebre compositore che operò tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, Beethoven, la cui opera, *Fidelio*, contiene già tracce preromantiche, evidenti soprattutto nella tenebrosa scena del carcere.

13.2 Ludwig van Beethoven

Famoso soprattutto per la sua produzione strumentale, **Ludwig van Beethoven** (Bonn 1770 –Vienna 1827) si occupò poco di musica teatrale; tralasciando le musiche di scena composte per *Egmont* di Wolfgang Goethe e per la tragedia *Coriolano*

di Heinrich Joseph Collin, per la quale fu realizzata solo l'*ouverture*, Beethoven si interessò al teatro musicale solo in un'occasione. Nel 1804, ormai al culmine della sua carriera musicale e della sua maturità artistica, lesse il resoconto di una vicenda realmente accaduta nella Turenna francese durante la Rivoluzione sfociata nel Terrore. La storia, contenuta nel manoscritto *Léonore ou l'amour conjugal* (*Leonora ossia l'amor coniugale*) oltre che nei *Mémoires* di Jean-Nicolas Bouilly, che aveva svolto la funzione di pubblico accusatore nel tribunale rivoluzionario di Tours, suscitò talmente l'interesse del compositore da fargli decidere di ricavarne il soggetto per la sua unica opera, il *Fidelio*. L'opera, che sarebbe stata considerata in seguito un capolavoro, non ebbe un successo immediato, infatti, alla sua *première* del 20 novembre 1805 al Theater an der Wien (Vienna), non incontrò il favore del pubblico, probabilmente per la sua eccessiva lunghezza tanto che Beethoven decise di ritirarla. In Italia calcò le scene per la prima volta il 15 maggio 1883 al Teatro del Verme di Milano e fu ripresa tre anni dopo, il 14 febbraio 1886 al Teatro Apollo di Roma. Oltre alla lunghezza, nell'insuccesso del *Fidelio* un peso non trascurabile dovette avere il drammatico momento storico che in quei giorni la città di Vienna, invasa dall'esercito napoleonico, stava vivendo, in quanto, non a caso, gli spettatori presenti alla rappresentazione erano in prevalenza militari francesi. Un altro elemento che decretò l'insuccesso fu, inoltre, molto probabilmente la trattazione del tema, tanto caro al compositore, della lotta contro ogni forma di tirannia a favore del trionfo degli ideali, irrinunciabili per il popolo, della libertà e della giustizia. Risultato altrettanto negativo ebbe la rappresentazione dell'anno successivo, 29 marzo 1806, al Theater an der Wien, sebbene l'opera, sempre con il titolo *Leonore* (*Leonore o il trionfo dell'amor coniugale*), fosse stata ridotta da tre a due atti e il libretto fosse stato revisionato e migliorato dall'amico Stephan Breuning. Otto anni dopo, su esplicita richiesta del direttore del Theater am Kärntnertor, Beethoven apportò ulteriori modifiche, avvalendosi anche della collaborazione del giovane librettista Treitschke, tra cui la sostituzione del titolo da *Leonore* in *Fidelio*, e la rielaborazione, per la quarta volta, dell'*ouverture*. In questa versione definitiva e con il nuovo titolo, fu rappresentata con successo il 23 maggio 1814. Il lungo, faticoso e, a tratti snervante, lavoro poteva dirsi finalmente concluso e fu ricordato efficacemente dallo stesso Beethoven, che scrisse:

Di tutte le mie creature, il *Fidelio* è quella la cui nascita mi è costata i più aspri dolori, quella che mi ha procurato i maggiori dispiaceri. Per questo è anche la più cara; su tutte le altre mie opere, la considero degna di essere conservata e utilizzata dalla scienza dell'arte.

16. Caratteri generali

Scarso o quasi nullo fu il contributo dei compositori inglesi allo sviluppo dell'opera ottocentesca, nonostante non fossero mancati tentativi di portare sulle scene opere autotone, a differenza di quanto accadeva in Italia, Francia e Germania, dove un'intensa attività di ricerca e di sperimentazione di forme e di tecniche più evolute portò alla fioritura di lavori che avrebbero reso immortali i nomi dei loro autori dal momento che ancora oggi un pubblico numeroso accorre a teatro ad applaudirli.

In Inghilterra, tuttavia, non mancò un forte interesse per le opere straniere, soprattutto italiane, nel primo ventennio del secolo, periodo in cui dominavano nei teatri inglesi i nomi di Rossini, Bellini, Donizetti. Diversa fu la situazione in ambito letterario in quanto la riscoperta di antiche leggende e la pubblicazione di opere quali *Fragments of Ancient Poetry* (Frammenti di Poesia Antica, 1780) di James Macpherson, *The Poem of Fingal and other Pieces (Il Poema di Fingal e altri testi)*, 1761), *Tamara and the remaining Poems of Ossian (Tamara e le Poesie di Ossian a noi pervenute)*, 1762), diedero un nuovo impulso non solo alla cultura con l'affermazione del pre-Romanticismo dal quale avrebbe preso l'avvio l'importante movimento romantico, ma anche alla librettistica dal momento che compositori stranieri trassero ispirazione dai poemi di Ossian; ricordiamo, infatti, *Ossian on les Bardes* di Lesneur (1804), *Uthal* di Méhul (1806) e *Colmel* di Peter von Winter (1809). Furono, tuttavia, gli scrittori romantici che, con i loro lavori, impressero una svolta significativa alla librettistica che, dopo secoli, abbandonò gli argomenti tratti dall'antichità classica a favore di soggetti storici soprattutto medievali. Abbiamo già visto che da alcuni romanzi del ciclo di Waverley di Sir Walter Scott derivarono i libretti di opere famose tra cui *La donna del lago* di Rossini, *La Dame Blanche* di Boieldieu e, soprattutto, la *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, mentre soltanto nel 1865 un compositore inglese, Michael William Balfe scelse un romanzo di Scott, *The Talisman*, per la sua opera *The Knight and the Leopard (Il Cavaliere e il Leopardo)*, la cui prima rappresentazione avvenne nella traduzione italiana. Anche lavori di Lord Byron fornirono materiale per alcune opere di Donizetti e Verdi tra cui *Parisina*, *Marin Faliero*, *I Due Foscari* e *Il Corsaro*.

Il 1824 fu un anno importante di vera e propria svolta storica per il teatro inglese perché per la prima volta calcò le scene del Covent Garden un'opera nuova in inglese, *Oberon*, su libretto di James Robinson Planchè musicata da Weber, il quale era stato contattato dal direttore del teatro dopo lo straordinario successo riscosso da *Der Freischütz (Il franco cacciatore)* con cui il pubblico inglese aveva cominciato ad apprezzare la produzione operistica tedesca. Weber aprì la strada alla diffusione delle opere tedesche in Inghilterra, tra cui il *Ring* rappresentato come ciclo completo allo Her Majesty's Theatre, *Tristan und Isolde* e *Die Meistersinger von Nürnberg* di Wagner. Fra i compositori più attivi nel primo quarantennio del secolo si distinse Sir Henry Rowley Bishop, autore di circa cento lavori, tra cui

Comic Operas inglesi con dialogo parlato, musiche di scena e arrangiamenti di altre opere tra i quali il *Fidelio* di Beethoven, il *Don Giovanni* di Mozart e *La Sonnambula* di Bellini, ma egli è ricordato soltanto per *Clari, or the Maid of Milan* (1823) di cui fu molto popolare il Song *Home, Sweet Home*. Pur essendo molto attivo come compositore, direttore d'orchestra, impresario e *Professor of Music* all'Università di Oxford, egli incise poco sul teatro d'opera anche per la modesta qualità sia della melodia che dell'armonia.

Intorno agli anni trenta cominciò a diffondersi un nuovo interesse per l'opera autoctona; nel 1834, infatti, al Lyceum Theatre che, ristrutturato, prese il nome di The English Opera House, fu organizzata un'intera stagione di opere di compositori britannici cantate in inglese. L'opera più importante dal punto di vista storico fu *The Mountain Sylph* (*La Sifide dei monti*) composta da John Barnett, perché prima opera inglese interamente cantata. Dopo il successo di questa stagione operistica si susseguirono rappresentazioni di opere in inglese fino ai primi anni Quaranta quando l'affievolirsi dell'interesse del pubblico decretò il fallimento di questo primo tentativo. Intorno alla metà degli anni Cinquanta l'opera in inglese suscitò nuovi consensi grazie all'iniziativa di due cantanti, Miss Louisa Pyne e Mr. William Harrison i quali, prima al Lyceum Theatre (The English Opera House), poi al Drury Lane e, infine, al Covent Garden, organizzarono stagioni operistiche autunnali e primaverili inserendo nei repertori, oltre ad opere italiane e francesi tradotte in inglese, quindici opere inglesi nuove, delle quali sei composte da Balfe. Dopo questo tentativo si dovettero aspettare gli anni Settanta per una nuova iniziativa di creare un teatro musicale autoctono organizzato, anche se la maggior parte delle opere in cartellone erano straniere tradotte in lingua inglese. Il merito di questo nuovo risveglio è da attribuire alla Carl Rosa Opera Company, i cui risultati furono evidenziati dal critico musicale George Bernard Shaw che, nel necrologio per la morte di Carl Rosa nel 1889, scrisse:

1° maggio 1889. La risonanza che ha avuto ieri la notizia della morte di Carl Rosa dà la misura della posizione che aveva acquisito in Inghilterra. Si era assunto specificamente il compito di organizzare l'opera in inglese, da contrapporre all'opera di moda, in italiano. Ha avuto in ciò tanto successo, che lascia la sua compagnia solidamente fondata a Londra e in provincia, non senza un certo prestigio artistico... Dal lato puramente musicale aveva sufficiente vigore, individualità e persino entusiasmo; e certamente sapeva fare in modo da ottenere decorose prestazioni in fatto di organizzazione teatrale e scenica. Con l'andazzo che hanno gli impresari era una sua dote non trascurabile⁴³⁷.

L'attività di questa Compagnia non si esaurì con la morte del suo fondatore ma continuò ad essere vitale fin dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

⁴³⁷ G. B. Shaw, *Music in London as Heard by Corno di Bassetto*, New York, 1937, pp. 107-109, citato in W. C. Holmes, *Dalle origini al Locke*, in AA.VV., *Storia della musica*, cit., pp. 460-461.

20. Nasce l'opera russa

20.1 I primi decenni del XIX sec.

I primi anni del secolo furono caratterizzati da un'intensa attività teatrale dovuta alla diffusione di teatri privati ad opera di nobili che organizzavano anche compagnie teatrali mettendo assieme attori, cantanti, ballerini e strumentisti. Un altro aspetto non meno importante fu l'emigrazione in Italia di alcuni compositori russi desiderosi di apprendere alla fonte lo stile italiano. Questo è il caso di Dmitrij Stepanovič Bortnjanskij il quale, giunto al seguito del suo maestro Galuppi in Italia, vi rimase dieci anni acquistando una certa notorietà con la composizione di *Creonte* su libretto di Coltellini (Venezia, 1775), *Alcide* di Metastasio (Venezia 1778) e *Quinto Fabio* di Apostolo Zeno (Modena 1778). Rientrato in patria, continuò a comporre opere ma non su libretti russi, riscuotendo lo stesso breve successo avuto in Italia.

Dopo la grande fioritura in campo letterario e artistico, che caratterizzò il regno di Caterina II, la vita culturale russa attraversò un periodo di stasi sotto lo zar Paolo I il quale, con il suo atteggiamento rigoroso e militare, esercitò una certa vigilanza sul teatro musicale influenzando compositori nazionali e stranieri che, pur scrivendo in russo, spostarono la loro attenzione dagli argomenti legati alla vita dei contadini e della classe medio-borghese verso soggetti storici spesso a carattere mitico. Parallelamente cominciavano a farsi strada la commedia sentimentale e il dramma romantico a carattere fantastico. Figura prevalente in questo periodo fu Aleksej Nikolaevič Titov, autore di una produzione mista comprendente opere, balletti, commedie musicali e perfino un melologo a carattere mitologico. Di questi lavori, musicalmente poco rilevanti, è degna di nota un'opera comica in un atto con cori e danze *Devi nik, ili Filatkina svandba* (*Devi nik, ovvero Le nozze di Filatkin*) su testo di Knjažnin composta nel 1808 e rappresentata a San Pietroburgo il 25 (13) aprile 1809. In quest'opera è presente un coro femminile senza accompagnamento orchestrale consistente in un canto di nozze popolare ucraino che, per intervalli, ritmi e cadenze, costituisce un esempio perfetto di polifonia popolare russa.

Con il nuovo zar Alessandro I si accentuò l'influenza francese testimoniata dalla presenza in Russia del compositore François-Adrien Boieldieu chiamato a dirigere il Teatro Imperiale di San Pietroburgo, incarico che mantenne per circa 6 anni. Egli, tuttavia, non scrisse opere su testi russi, ma francesi e non solo nel genere della commedia *larmoyante*, ma anche su quello del *vaudeville*. L'influenza francese si esercitò anche sul balletto. Dopo la partenza definitiva del compositore e coreografo italiano Gasparo Angiolini, infatti, la direzione del balletto di corte fu affidata a Charles Le

Picq, allievo di Noverre e, quando questi si ritirò, fu sostituito dal primo *maître de ballet* russo Ivan Val'berg il quale applicò la pantomima tragica a temi nazionali e patriottici. Inoltre il balletto imperiale finì per diventare indipendente da qualsiasi intervento grazie al rinnovamento del repertorio orientato al nazionalismo con soggetti attinti dalla letteratura russa. Artefice di questa nazionalizzazione fu Catterino Cavos il quale agì allo stesso modo in campo teatrale.

20.2 Catterino Cavos

Giunto in Russia nel 1797 con una compagnia italiana d'opera, dopo lo scioglimento di quest'ultima, **Catterino Cavos**

23. Nasce l'opera nazionale boema

La Boemia, nella quale fin dal Medioevo c'era stata una qualche forma di attività teatrale, nel XVII secolo era stata caratterizzata da un intenso sviluppo del teatro musicale grazie a una scuola di musicisti che nel secolo successivo avrebbe esercitato una grande influenza anche all'estero, basti pensare al contributo di Benda allo sviluppo del *Singspiel* austriaco e a Pavel Vranický che con il suo *Oberon, König der Elfen* ispirò la composizione del suo *Die Zauberflöte (Il Flauto magico)* e, altresì, Weber per il suo *Oberon*.

Con la perdita, nel 1620, dell'indipendenza, l'attività teatrale attraversò una fase di rallentamento destinata a peggiorare nel XVIII secolo quando l'imperatore austriaco emanò una serie di provvedimenti diretti a colpire l'identità nazionale del popolo boemo, quali l'obbligo dell'uso della lingua tedesca al posto di quella ceca (1777), lo scioglimento della Corporazione dei Letterati (1783), infine il divieto, rimasto in vigore dal 1809 al 1812, di rappresentare opere teatrali in lingua ceca. Il divieto imperiale non aveva impedito, tuttavia, la continuazione, anche se in forma minore, dell'attività teatrale svolta con piccoli lavori nei villaggi e nemmeno la maturazione di quegli elementi nazionalistici che avrebbero dato il loro frutto il 2 febbraio 1826 con l'apparizione sulle scene del teatro di Praga di *Dráteník (Il Calderaio)* composto da František Jan Škroup su libretto in lingua ceca di Josef Krunoslav Chmelensky, anche se un primo tentativo di opera autoctona si era già avuto il 7 dicembre 1814, quando a Brno, in Moravia, era stato rappresentato *Strasidlo ve Mlejní (Il fantasma nel Mulino)*, musicato da Karel František Rafael. L'opera riscosse un notevole successo, destinato a durare nel tempo, non solo per il compositore e il librettista, entrambi cechi, e per l'uso della lingua nazionale, ma anche per il contenuto che si accordava perfettamente con gli usi e i costumi della vita popolare. Fra le altre opere composte da Škroup sia in lingua ceca che in lingua tedesca, fu un vero trionfo *Fidovlacka (La festa dei calzolari)* rappresentata nel 1834 e dal carattere così patriottico da scatenare l'entusiasmo del popolo a tal punto che il canto *Kde domov můj? (Dov'è la mia patria?)* sarebbe diventato l'inno nazionale ceco.

Si deve a Škroup il merito di aver posto, dal punto di vista musicale, le basi della futura opera ceca con i suoi lavori in cui si riscontrano elementi dell'opera italiana, dell'*opéra-comique* francese, del *Singspiel* austriaco e della musica strumentale tedesca mescolati a ritmi tradizionali popolari.

La coscienza nazionalistica del popolo ceco ebbe nuova linfa nel 1848 sulla scia dei moti insurrezionali che infiammarono l'Europa, nonostante la dura repressione della rivolta, e continuò ad essere vitale grazie all'operato dei circoli culturali della capitale che avvertirono la necessità di creare un teatro inteso non solo come luogo per le rappresentazioni ma anche come sede di riunioni popolari politiche e culturali. Grazie, così, alla

Sommario

PREFAZIONE	3
PARTE PRIMA: LA GRANDE STAGIONE DEL MELODRAMMA ITALIANO	5
1. L'OPERA ITALIANA NELLA PRIMA METÀ DELL'OTTOCENTO	7
1.1 Una fase di transizione	7
1.2 Il melodramma si rinnova	12
1.3 I libretti d'opera e i maggiori librettisti	13
1.4 I cantanti	17
1.5 Un nuovo linguaggio musicale	17
1.6 Struttura e stile del melodramma	21
1.7 Il sistema teatrale	25
2. I MAGGIORI COMPOSITORI DEL PERIODO DI TRANSIZIONE	27
2.1 Francesco Giuseppe Morlacchi	27
2.2 Ferdinando Paër	28
2.3 Michele Carafa	29
2.4 Giovanni Simone Mayr	30
2.5 Nicola Antonio Manfroce	35
2.6 Carlo Evasio Soliva	37
2.7 Nicola Vaccaj	40
3. GIOACCHINO ROSSINI	46
3.1 La poetica e lo stile	46
3.2 Le opere giovanili	47
3.3 Le opere della maturità	55
3.4 Le opere parigine	73
4. MERCADANTE E PACINI	84
4.1 Giuseppe Saverio Mercadante	84
4.2 Giovanni Pacini	92
5. VINCENZO BELLINI	96
5.1 Un giudizio autorevole	96
5.2 Le prime opere	98
5.3 Le opere del 1829-1830	110
5.4 I capolavori della precoce maturità belliniana	126
6. GAETANO DONIZETTI	154
6.1 I difficili esordi	154
6.2 Tra alti e bassi	157
6.3 I primi grandi successi	175

6.4 Lucia di Lammermoor	194
6.5 La produzione tra il 1836 e il 1840	199
6.6 Gli ultimi successi	204
7. GIUSEPPE VERDI	216
7.1 Gli esordi	216
7.2 “O vinti, il capo a terra! Il vincitor son io”. Arriva il successo.	220
7.3 “Tu sei bella”. Gli anni di galera	234
7.4 La trilogia popolare	266
7.4.1. Rigoletto	266
7.4.2. Il Trovatore	273
7.4.3. La Traviata.	281
7.5 Le opere della maturità	289
7.5.1. Les Vêpres Siciliennes	289
7.5.2. Simon Boccanegra	301
7.5.3. Aroldo	304
7.5.4. Un ballo in maschera	308
7.5.5. La forza del destino	313
7.5.6. Don Carlos	323
7.5.7. Aida	330
7.6 Verdi e Boito	338
8. IL TEATRO DOPO L’UNITÀ	368
8.1 Tentativi di rinnovamento del melodramma	368
8.2 La querelle wagneriana	370
8.3 Alla ricerca di nuove strade	373
8.3.1. Franco Faccio	374
8.3.2. Arrigo Boito	381
8.3.3. Amilcare Ponchielli	386
8.3.4. Alfredo Catalani	394
8.3.5. Luigi Canepa	397
PARTE SECONDA: L’OPERA IN FRANCIA	405
9. L’OPERA IN FRANCIA NELLA PRIMA METÀ DELL’OTTOCENTO	407
9.1 Caratteri generali	407
9.2 L’opéra-comique	408
9.3 Il Grand-Opéra	409
9.4 I maggiori compositori che operarono in Francia dall’età napoleonica alla prima metà dell’Ottocento	415
9.4.1. Gaspare Spontini	415
9.4.2. Luigi Cherubini	421
9.4.3. François-Adrien Boieldieu	428
9.4.4. Daniel François Esprit Auber	429
9.4.5. Louis-Joseph-Ferdinand Hérold	432

9.4.6. Jacques François Fromental Halévy	434
9.4.7. Giacomo Meyerbeer	435
10. IL TEATRO MUSICALE FRANCESE NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO	447
10.1 Opéra-Lyrique	447
10.2 I compositori	449
10.2.1. Hector Berlioz	449
10.2.2. Charles Gounod	459
10.2.3. Georges Bizet	475
11. L'OPERA-LYRIQUE DI THOMAS, MASSENET E SAINT-SAËNS	485
11.1 Charles-Louis-Ambroise Thomas	485
11.2 Jules Massenet	492
11.3 Camille Saint-Saëns	536
12. DA LES CONTES D'HOFFMANN A LAKMÉ	543
12.1 Les contes d'Hoffmann	543
12.2 Léo Delibes	546
PARTE TERZA: L'OPERA IN GERMANIA	549
13. IL PREROMANTICISMO TEDESCO	551
13.1 Le opere preromantiche	551
13.2 Ludwig van Beethoven	551
14. L'OPERA ROMANTICA IN GERMANIA	557
14.1 Introduzione	557
14.2 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann	558
14.3 Carl Maria von Weber	562
14.4 Franz Schubert	573
14.5 Robert Schumann	577
15. RICHARD WAGNER	581
15.1 Le opere giovanili	581
15.2 Dall'Olandese Volante al Lohengrin	587
15.3 La Tetralogia	597
15.4 Tristan und Isolde (Tristano e Isotta)	606
15.5 Le ultime opere	610

PARTE QUARTA: L'OPERA IN INGHILTERRA	617
16. CARATTERI GENERALI	619
17. I PRIMI OPERISTI	621
18. IL TEATRO NELLA SECONDA METÀ DELL'OTTOCENTO	627
PARTE QUINTA: L'OPERA IN RUSSIA	633
19. I PRIMI ESPERIMENTI	635
20. NASCE L'OPERA RUSSA	637
20.1 I primi decenni del XIX sec.	637
20.2 Catterino Cavos	638
20.3 Michail Ivanovič Glinka	639
20.4 Aleksander Sergeevič Dargomyžskij	643
21. IL GRUPPO DEI CINQUE	647
21.1 Introduzione	647
21.2 Cezar' Antonovič Kjuj	647
21.3 Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov	649
21.4 Modest Petrovič Musorgskij	665
21.5 Aleksandr Porfir'evič Borodin	675
22. PĚTR IL'IČ ČAJKOVSKIJ	679
PARTE SESTA: L'OPERA IN BOEMIA	695
23. NASCE L'OPERA NAZIONALE BOEMA	697
24. BEDŘICH SMETANA	698
25. DVOŘÁK E FIBICH	708
25.1 Antonín Leopold Dvořák	708
25.2 Zdeněk Antonín Václav Fibich	718
BIBLIOGRAFIA PER SINGOLI COMPOSITORI O LIBRETTISTI	723
STUDI DI CARATTERE GENERALE	727
TESTI CITATI	728
INDICE DEI NOMI	729
INDICE DELLE OPERE	745