

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)
Martedì 02 Febbraio 2016 08:49



Il Melodramma è un genere di spettacolo teatrale che ha dato e continua a dare prestigio e fama all'Italia, riconosciuta come la "Patria del belcanto". Purtroppo l'Italia è anche il luogo dove di Melodramma, fatta eccezione per ristrette fasce di appassionati e di melomani collocabili in un'età ormai ben matura, si sa veramente poco, quasi nulla. Il rilievo è particolarmente disdicevole soprattutto per la scuola, dove l'educazione musicale è praticamente latente e dove l'argomento della nascita del Melodramma e dei connessi riferimenti con la storia e la letteratura sono lasciati alla buona volontà di qualche professore "patito" del genere musicale di Verdi e Rossini.

Che cosa è il Melodramma? Cominciamo col dire che la parola è composta da *melos*, in greco μέλος, ovvero canto

,
musica

,
melodia e da
drama

, in greco δράμα, che vuol dire azione teatrale, dramma, intreccio narrativo, rappresentazione scenica. Insomma, un
dramma cantato

.

Invece della semplice recitazione abbiamo una tessitura musicale che supporta la recitazione dell'attore, il quale non si limita semplicemente a recitare, ma canta sulla base di un appoggio musicale.

Il Melodramma inizialmente venne detto il *recitar cantando* perché gli interpreti davano alla recitazione l'intonazione del canto. Questo spettacolo nacque quasi per giuoco, per ghiribizzo, per fare qualcosa di diverso e di sorprendente rispetto alla normale rappresentazione di una commedia o di una tragedia. Il primo Melodramma di cui abbiamo notizia e documentazione

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

nacque a Firenze, che fu il luogo di origine, ma non sarà poi il luogo privilegiato del Melodramma. A Venezia, a Napoli, a Roma esso si svilupperà con maggiore ricchezza. A Firenze la Corte munifica dei Medici (pensiamo a Lorenzo il Magnifico) rispecchia l'ambiente festoso, ricco, raffinato e gaudente di una città dove si organizzavano feste, balli, cortei e sfilate, specialmente durante il Carnevale.

Delle sfilate dei carri allegorici noi abbiamo un'eco nel famoso Canto Carnascialesco *Trionfo di Bacco e Arianna*, di Lorenzo de' Medici:

Quant'è bella giovinezza,

che si fugge tuttavia!

Chi vuol esser lieto, sia:

di doman non c'è certezza.

Ma si scrivevano anche favole boscherecce di argomento mitologico con uno sfondo pastorale in cui gli amorini, i pastorelli e le ninfe intrecciavano le loro schermaglie amorose. Uno degli argomenti più trattati era la *Favola di Orfeo ed Euridice*, e tra le più famose c'è quella scritta da Angelo Poliziano.

Sul finire del Cinquecento durante la rappresentazione di commedie, negli intervalli tra un atto e

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)
Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

l'altro, si prese l'abitudine di proporre agli spettatori, a mo' di diversivo e per alleggerire l'atmosfera del dramma, una o più canzoni. Questi *intermedi*, come venivano chiamati, attirarono pian piano l'interesse del pubblico, che mostrava di gradirli anche più della stessa rappresentazione teatrale. Furono, perciò, molto richiesti e si cominciò a considerarli come un lavoro a sé stante, non più come intervalli o come intermedi, ma come opere autonome.

Nacque così il *Dramma Cantato*, cioè il **Melodramma**.

A rigore il primo Melodramma fu **Dafne**, datato 1598. Mito famosissimo quello di Apollo e Dafne, in cui il dio, sul punto di prendere Dafne, vede costei trasformarsi in alloro, come possiamo ammirare nel bellissimo gruppo marmoreo del Bernini nella Galleria Borghese a Roma.

Di questo, però, che dovrebbe essere il primo Melodramma, non ci è pervenuto il testo, ma solo qualche frammento. Abbiamo, invece, il testo del successivo Melodramma **Euridice**, del 1600, di Peri e Rinuccini, esponenti con Caccini, Galilei e altri della *Camerata Fiorentina*, un cenacolo di letterati e musicisti che, sul finire del Cinquecento, promossero in casa di Giovanni Maria Bardi a Firenze la nascita del Melodramma.

La concezione cardine della *Camerata de' Bardi* fu il *recitar cantando*, stile vocale monodico che consentiva l'intelligibilità del testo.

Anche il mito di Orfeo ed Euridice è famosissimo: il poeta Orfeo, musicista e cantore, innamorato della sua Euridice morta prematuramente, grazie alla forza del suo canto riesce a varcare le soglie degli Inferi per riportare in vita e sulla terra la sua sposa, con l'avvertimento però che non dovrà voltarsi indietro a guardarla prima di essere uscito alla luce del sole. Ma l'amore è più forte: Orfeo non resiste, anche perché Euridice, che non sa del divieto, invoca il suo sguardo e lo fa voltare. In quello stesso momento Euridice smuore e viene risucchiata tra le ombre dell'Ade, lasciando nella disperazione il suo Orfeo. Il personaggio di Orfeo è un cantore, musicista e poeta. Caratteristiche queste che hanno a che fare tutte col Melodramma, il quale non poteva trovare esordio più significativo.

Chi ha composto questo Melodramma, il primo di cui abbiamo il testo completo? Il musicista

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

Jacopo Peri e il poeta Ottavio Rinuccini, cioè il librettista dell'opera. La combinazione del musicista e del poeta (librettista) dà luogo appunto al Melodramma, che già presenta una struttura organizzata su quelle che sono e rimarranno in buona sostanza le sue parti costitutive e distintive: i *recitativi* e le *arie*. Il recitativo è la narrazione del fatto attraverso i passaggi dell'intreccio, in questo caso la favola di Orfeo, ed era recitato con un essenziale sottofondo musicale, un accordo -il cosiddetto *basso continuo*- del clavicembalo (il prototipo del pianoforte), che manteneva una nota di fondo con dei piccoli aumenti di tonalità, segnati sulla scala musicale con numeri progressivi. In realtà si cantava recitando fino ad arrivare all'

aria

, che era la parte in versi più melodica, più ricca di musicalità e più armonica.

Nel *recitativo* il verso prevalente è l'endecasillabo alternato al settenario. Nell'*aria* è molto presente il settenario, ma anche l'ottonario, il senario e il quinario, versi brevi e cantabili, musicalmente agili e capaci di dare un senso di gradevolezza e di piacere all'orecchio. Di solito alla fine di una scena di contrasto tra i protagonisti, espresso attraverso il recitativo, e dopo il soliloquio di un protagonista con cui si mettevano in rilievo gli aspetti psicologici del dramma, c'era uno stacco, una pausa lirica, nella quale l'attore si abbandonava al canto dell'

aria

. I due elementi, però, erano abbastanza distinti; si arrivò addirittura a introdurre l'aria con un colpo di tamburo, come a voler reclamare l'attenzione e la concentrazione negli spettatori. E' possibile osservare tutto ciò rifacendoci a dei passaggi del Melodramma

Didone abbandonata

di Pietro

Metastasio

, il nostro maggiore librettista del Settecento, autore di molti melodrammi famosi. Si tratta di due scene che concludono il primo atto (generalmente i melodrammi si articolavano in tre atti). La prima si riferisce al momento in cui Enea rivela a Didone l'intenzione di partire, suscitando nella donna delusione e amara ironia con punte di sarcasmo di fronte alle impacciate repliche di Enea. Il tutto espresso in un recitativo teso, secco, essenziale nella notazione musicale, che si chiude sull'esclamazione di Didone: “

Indegno!

”.

[ENEAS](#) [Fin](#) ch'io [viva](#), o [Didone](#),
confida pur la speme tua; ma senti.

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)
Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

se la [provaste](#) mai,

[ditelo](#) voi per me!

[Perfido](#) ! tu lo [sai](#)

se in [premio](#) un [tradimento](#)

io [meritai](#) da te.

E qual sarà [tormento](#) ,

[anime](#) [innamorate](#) ,

se questo mio non è?

L'altra scena, conclusiva dell'atto, dopo il monologo (recitativo) dell'eroe costretto a rispettare gli alti voleri degli dei e del padre, si sviluppa nella famosa aria, che condensa l'atmosfera di dubbio e di incertezza da cui Enea è assillato:

Se resto sul lido,

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

se [sciolgo](#) le [vele](#) ,

[infido](#) , [crudele](#)

mi [sento](#) [chiamar](#) .

E intanto, [confuso](#)

nel [dubbio](#) [funesto](#) ,

non [parto](#) , non [resto](#) ,

ma [provo](#) il [martire](#) ,

che avrei nel [partire](#) ,

che avrei nel [restar](#) .

Ma il personaggio autenticamente drammatico, intenso nelle notazioni psicologiche, è solo Didone, in quanto Enea rimane un superficiale e svenevole figurino. La *Didone abbandonata* è il primo melodramma di Metastasio, composto e rappresentato nel 1724 a Napoli con una grande e famosa cantante-protagonista del tempo, Marianna Benti Bulgarelli, detta la *Romanina*

, che fu legata sentimentalmente al Metastasio. Resta da sottolineare come nei versi, e addirittura anche nei recitativi, sia già presente l'effetto musicale.

La Riforma del Melodramma

La riforma operata dal Metastasio, come vedremo, porta a compimento una serie di tentativi già avviati da Alessandro **Scarlatti** e proseguiti da Apostolo **Zeno**, per cercare di porre un freno al disordine in cui era caduto il Melodramma nel Seicento. Infatti, essendo le parti cantate (le *arie*

) le più richieste dal pubblico, i cantanti si erano specializzati in esse. In questo modo il Melodramma nella sua tessitura poetica e narrativa diventava -per così dire- secondario a causa della sovraesposizione del cantante, che, interessato principalmente all'esecuzione dell'aria, o dietro richiesta del pubblico o per suo personale estro concedeva generosamente il *bis*

delle arie più famose del suo repertorio, riprese anche da melodrammi diversi senza preoccuparsi della logica narrativa e della razionalità del testo.

C'erano arie di qualsiasi tipo: di guerra, di caccia, di furore e di... sorbetto. Erano queste ultime arie secondarie, cantate da personaggi minori e quindi poco curate e un po' noiose, snobbate perciò dagli spettatori che preferivano gustare un gelato alla granita (il sorbetto, appunto) che stare ad ascoltare i cantanti. E c'erano anche le *arie di baule*: il cantante si portava appresso, come si porta il vestiario nel baule, una serie di arie affidate al capriccio e all'improvvisazione. La confusione era assicurata! Lo spettatore, attirato dal titolo in cartellone e convinto di assistere ad un'azione teatrale coerente, si ritrovava ad ascoltare un centone di pezzi e di arie di altro tema senza connessione alcuna. Ma tant'è. Il Melodramma, nato nella Corte e rivolto a un pubblico ristretto, si era trasferito nei teatri e cercava di andare incontro ai gusti di un pubblico (pagante) più ampio e variegato.

Dopo gli esordi a Firenze il Melodramma si era spostato a Mantova presso la Corte di Vincenzo I Gonzaga, il quale era rimasto molto affascinato dalla rappresentazione di *Euridice* alla Corte dei Medici, tra l'altro per un'occasione importante ed in una cornice fastosa: il matrimonio di Maria de' Medici con il re di Francia Enrico IV. Vincenzo era imparentato con la famiglia Medici, avendo sposato Eleonora de' Medici, ed entusiasta dell'opera rappresentata volle portare il Melodramma a Mantova. Ci riuscì grazie anche alla statura di un grande musicista, Claudio

Monteverdi

, uno dei maggiori compositori della nostra storia della musica e del Melodramma.

Monteverdi, dopo la rappresentazione a Mantova di un suo Melodramma, *Arianna*, mise in scena la

Fav

ola di Orfeo

, più ricca di tonalità e di colore rispetto all'

Euridice

fiorentina. Poi si spostò a Venezia e qui ebbe la sua consacrazione, perchè fu nominato

Maestro

di

Cappella

del Coro di San Marco (cioè Direttore dei musicisti, dei cori e del personale tutto addetto alla messa in opera del melodramma). Proprio a Venezia nel 1637 abbiamo il primo melodramma, *Andromeda*

, non più all'interno della Corte, ma in un pubblico Teatro, il San Cassiano, con spettatori paganti e con un impresario che curava l'allestimento dell'opera.

Il Melodramma in mano agli impresari, in gran parte interessati agli utili e al guadagno, subirà un progressivo scadimento del rigore narrativo e scenico per privilegiare altri aspetti che andavano incontro ai gusti del pubblico. A cominciare dalla scelta dei cantanti.

C'erano i famosi *Castrati* (Farinelli è il nome più noto), perché allora era disdicevole che una donna calcasse le tavole del palcoscenico, ragion per cui le parti femminili venivano interpretate dai

castrati, i quali da bambini avevano subito la pratica turpe e

voce

bianca

. Quando poi, cambiati i tempi e caduti i divieti, le donne cominciarono a far concorrenza ai castrati, gli scontri furono feroci. Parini, ad esempio, sosteneva una giovane cantante, di cui era innamorato. Il poeta del

Giorno

si era fatto abate non per vocazione, ma per accedere al lascito ereditario della zia! Non era

insensibile al fascino femminile e nelle sue

Odi

, sia pure sotto denominazione mitologica (l'

inclita Nice

), si trovano tracce di donne innamorate.

Parini, per difendere questa cantante dall'attacco dei castrati, scrive una memorabile Ode, *La Musica, ovvero dell'evirazione*

, dove si condanna la dolorosa pratica. Interessati soltanto al proprio virtuosismo canoro, questi cantanti sconvolgono l'ordine del Melodramma e la sua dimensione poetica. Si rende dunque necessario che il testo poetico abbia la prevalenza sulla musica: deve essere ornato, armonioso; deve contare il suo tessuto narrativo e la musica si deve accordare senza prevaricare.

A questa riforma dà inizio Apostolo Zeno, ma a perfezionarla è Pietro Metastasio, nel quale la distinzione tra recitativo e aria non è così netta come l'aveva indicata lo Zeno. Stiamo comunque parlando di due poeti importanti che sono anche musicisti. Apostolo Zeno viene chiamato da Maria Teresa alla Corte di Vienna come *poeta cesareo*, cioè poeta di Corte,

l'equivalente del

maestro di

cappella

; a

lui succede nello stesso ufficio e nella stessa Corte Pietro Metastasio nel 1729. È un incarico di grande prestigio.

La Corte di Vienna, oltreché fastosa, è appassionata di musica e di melodrammi; le committenze sono numerose e gli autori italiani sono molto richiesti qui come anche in altri Paesi europei.

Metastasio fa in modo che tra recitativo ed aria non ci sia uno stacco netto così da far scaturire naturalmente il passaggio tra i due elementi. La musicalità del verso metastasiano è tale che è musica esso stesso; pone cioè le condizioni perché la musica si effonda pienamente dando all'aria un respiro musicale più ampio e armonico. Le arie divennero subito famose per la loro orecchiabilità e per il loro lirismo sentimentale. Celeberrima quella dal *Demetrio*:

E' la fede degli amanti

come l'araba fenice:

che vi sia ciascun lo dice;

dove sia, nessun lo sa.

Essa verrà ripresa pressoché identica (*delle femmine* al posto di *degli amanti*) e inserita in *Così fan tutte*

di Mozart ad opera di Lorenzo Da Ponte, il librettista. Lorenzo

Da

Ponte

fu uno dei librettisti più famosi dell'epoca. Anch'egli poeta cesareo a Vienna dopo Metastasio, fu il librettista preferito di

Mozart

, di cui firmò altri due capolavori:

Don Giovanni

e

Le nozze di Figaro

.

La lingua italiana, dolce e cantabile, finisce col diventare l'idioma internazionale del Melodramma.

La Riforma del Melodramma approda alla sua compiutezza e articolata ricchezza con il compositore tedesco Christoph **Gluck**, che introduce l'opera con l'*ouverture* e avvalendosi del librettista Ranieri de' Calzabigi (ancora un altro italiano!) riconduce ad un'unica dimensione espressiva e drammatica il canto e la parola, il recitativo e l'aria, l'orchestra, il coro, la scenografia e la coreografia (la danza). Con

Orfeo

ed

Euridice

Gluck ha ormai definito tutti i caratteri del melodramma più compiuto, con arie e recitativi che si armonizzano perfettamente, con i cori che vogliono riprendere un po' quelli della tragedia classica, con la leggiadria delle danze e con l'ouverture, che prepara la condizione e l'atmosfera del racconto. Il momento più intenso dell'opera si trova nel terzo atto, quando di fronte alla richiesta d'amore di Euridice rediviva (

“Amato sposo, m'abbandoni così?”

), Orfeo cerca di resistere alla tentazione di voltarsi per non perderla definitivamente. Ma le insistenti invocazioni di Euridice, che non sa del divieto, fanno voltare il poeta che col suo canto l'aveva strappata agli dei Inferi e adesso deve assistere al venir meno della sua amata. Alla fine del recitativo (

“Ahimè! Dove trascorsi?”

) la disperazione di Orfeo si scioglie nel pianto accorato dell'aria più famosa dell'opera:

Che farò senza Euridice?

Dove andrò senza il mio ben?

Che farò, dove andrò

Che farò senza il mio ben

Dove andrò senza il mio ben

Euridice! Euridice

Oh Dio! Rispondi!

Rispondi !

Io son pure il tuo fedel!

Io son pure il tuo fedel il tuo fedel

La conclusione dell'opera, contrariamente alla versione classica dove Euridice muore definitivamente, è a lieto fine. Il dio Amore, commosso dall'affetto dei due sposi, concede che Euridice ritorni sulla terra accanto a Orfeo. Ma il lieto fine era già presente nella versione di Peri-Rinuccini del 1600. Del resto l'occasione, il matrimonio di Maria de' Medici con Enrico IV, sconsigliava una conclusione triste e luttuosa.

L'Opera **buffa**

L'*Opera buffa* nasce nel Settecento come *Intermezzo* tra un atto e l'altro del Melodramma per riempire gli intervalli di opere che duravano moltissimo e che probabilmente erano anche noiose. Questi intermezzi trovarono accoglienza e largo gradimento nel pubblico perché rappresentavano situazioni e personaggi comuni, non quelli paludati del mito (Giove, Plutone, Giunone, Eracle), ma quelli reali e vicini all'esperienza quotidiana. L'

Intermezzo

divenne poi l'

Opera buffa

Uno dei maggiori esponenti di questo genere fu *Giovanni Battista **Pergolesi***, marchigiano di lesi, autore di varie opere tra cui due buffe:

Lo frate 'nnamurato

del 1732 in dialetto napoletano e

La

serva

padrona

in

lingua

italiana. Quest'ultima fu composta nel 1733 quando Pergolesi aveva ventitrè anni. Morì giovanissimo tre anni dopo e sarebbe potuto diventare il Mozart italiano, prima di Mozart, se solo fosse vissuto più a lungo. La sua

Serva padrona

nasce in un piccolo teatro popolare di Napoli, antistante al porto, il

San Bartolomeo

. Essa si avvale di un'orchestrazione essenziale con la sola componente degli archi e del clavicembalo, l'antenato del pianoforte. Il libretto di Gennaro Antonio Federico si articola in 5 atti, 2 duetti e 6 recitativi. A quest'opera si suole far risalire l'origine dell'opera buffa, che avrà grande sviluppo nella seconda metà del '700 e culminerà nell'Ottocento con Rossini.

Dell'opera seria, *Il prigionier superbo*, in cui venne inserita come intermezzo oggi praticamente non rimane più traccia, mentre a più di 280 anni dalla prima

La serva padrona

continua ad essere rappresentata con successo e Serpina, Uberto e Vespone, i tre protagonisti, tengono sempre magnificamente la scena. Portata a Parigi nel 1752 l'opera fu all'origine della cosiddetta

Querelle des bouffons

, che contrappose gli enciclopedisti (Rousseau, Diderot), sostenitori della vitale e disinvolta opera italiana, agli intellettuali più conservatori (Lully e Rameau), schierati a sostegno della tradizione musicale francese: canto spiegato e facili melodie contro declamazione e artificio retorico.

La trama è molto semplice: Una serva, *Serpina* (soprano), capricciosa e prepotente, riesce ad incantare con le sue grazie e moine *Uberto*

(basso), un nobile vecchio scapolo, e grazie anche alla collaborazione di

Vespone

(mimo, cioè parte muta), l'altro servo, si fa sposare passando da serva a padrona. L'opera di Pergolesi verrà ripresa nel 1781 alla corte della zarina Caterina II da un altro italiano, il tarantino

Giovanni

Paisiello

, anch'egli formatosi a Napoli presso il conservatorio di Sant'Onofrio a Capuana. I conservatori erano nati nel 1500 come istituzioni di carità pubblica per accogliere orfani e bambini poveri da avviare a una professione. La musica, all'inizio soltanto una delle materie d'insegnamento, divenne sempre più preminente e molti grandi musicisti italiani ebbero qui la loro prima formazione. A Napoli vi erano quattro conservatori: Poveri di Gesù Cristo, Santa Maria di Loreto, Pietà dei Turchini e quello su citato di Sant'Onofrio a Capuana.

Paisiello, su richiesta della Zarina a cui piaceva l'opera buffa, mise in scena una nuova **Serva padrona**

che per mancanza di tempo e di un librettista, riprendeva sostanzialmente quella di Pergolesi con lo stesso libretto e con qualche ampliamento della veste poetica (la nuova aria

Donne vaghe i studi vostri

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

, mutuata da "Le virtuose ridicole" di Goldoni e Galuppi). La novità vera era costituita dalla ricchezza musicale grazie all'aggiunta orchestrale dei fiati (flauti, oboi, clarinetti, fagotti e corni, tutti in coppia) agli archi, che Paisiello poté inserire in ragione dei maggiori mezzi della Corte russa a Pietroburgo. La fama di Paisiello raggiunse il suo punto più alto con

Il

barbiere

di

Siviglia

del 1782, opera che verrà ripresa e portata ad un più grande successo da Rossini, il vero genio dell'opera comica con capolavori (

L'Italiana in Algeri, Il Turco in Italia, Il barbiere di Siviglia

e

La Cenerentola

) composti in pochi anni (1813-1817), che costituiscono la summa e la conclusione ideale della precedente storia dell'opera buffa italiana.

Il nome del pesarese Gioacchino **Rossini** è naturalmente associato alla sua opera comica più famosa:

Il barbiere di Siviglia. Eppure alla prima, al Teatro Argentina di Roma la sera del 20 febbraio 1816, cadde clamorosamente fischiata dai sostenitori di Paisiello, la cui suscettibilità Rossini aveva cercato di non urtare mettendola in scena col titolo

Almaviva

o L' inutile precauzione

.

Ma dalla seconda rappresentazione fu uno straripante successo tanto da divenire, nel giro di pochi mesi, il simbolo stesso dell'opera buffa e, ancora oggi, il maggiore riferimento del genere comico per la sua musica trascinate, per la cantabilità delle arie, per i colpi di scena e per la ricchezza del recitativo. Rossini si avvalse di un nuovo libretto, quello di Cesare Sterbini, ottimo letterato, che traeva l'argomento dall'omonima commedia di Beaumarchais, come già Paisiello, ma, a differenza del compositore tarantino, facendo di Figaro, e non di don Bartolo, il protagonista di tutta l'opera. Figaro, il barbiere-factotum, rappresenta la nuova classe sociale in ascesa derivata dalla Rivoluzione francese, la borghesia, che andava sostituendosi al vecchio mondo aristocratico.

E' *Figaro* (baritono) che organizza l'incontro tra *Almaviva* (tenore) sotto travestimento di *Lindor* con

Rosina

(contralto in origine, ma poi soprano leggero e anche mezzosoprano), pupilla del vecchio e geloso

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

don Bartolo

(buffo), il quale ha messo gli occhi sulla dote della ragazza che vorrebbe sposare. E' Figaro che riesce con la sua abilità e dietro adeguato compenso a beffare don Bartolo e a far sposare Rosina col conte Almaviva. Tante le arie molto note: dalla famosa

cavatina (Largo al factotum),

che segna l'ingresso in scena di Figaro e ne caratterizza vocalmente e psicologicamente il personaggio, al caratterino di Rosina tratteggiato con maliziosa sottigliezza femminile in

Una voce poco fa,

fino alla straordinaria

La calunnia è un venticello

di

don Basilio

(basso), il prete privo di scrupoli che al vecchio tutore don Bartolo suggerisce di usare la calunnia

per sbarazzarsi del rivale ("Calunniate, calunniate! Qualcosa resterà" faceva dire Beaumarchais al suo personaggio). La cosiddetta

aria

della

calunnia

si apre con sei versi che definiscono la calunnia come un venticello

che, senza che nessuno se ne accorga, si trasforma da sussurro in esplosione. Le tre strofe seguenti, in cui si descrive come la calunnia cresce e si propaga, assumono i toni di un

magistrale

crescendo

rossiniano. La voce si leva su un registro più alto e la musica assume toni tempestosi soprattutto sulle parole

Dalla bocca fuori uscendo

fino al rimbombo

Come un colpo di cannone

che abbatte

il meschino calunniato... sotto il pubblico flagello

. Una vera narrazione scenica. Superlativa! Di straordinario effetto sono anche i

concertati

nel finale del I e del II atto con l'intervento congiunto di più voci soliste e del coro. Ma è tutta l'opera ad avvicinare sin già dall'

Ouverture

.

Giova concludere questa rassegna sull'opera buffa facendo menzione di due opere di Gaetano

Donizetti

:

L'Elisir d'amore

e

Don Pasquale

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

. La prima venne presentata alla Cannobiana di Milano nel 1832 ed è un Melodramma giocoso, comico e sentimentale insieme, con figure tratte dalla Commedia dell'Arte: Belcore, il soldato vanitoso e fanfarone; Dulcamara, il dottore ciarlatano, e con personaggi dalla psicologia più complessa: il giovane innamorato,

Nemorino

(tenore), che si libererà della sua timidezza non certamente grazie al "miracoloso elisir" (nient'altro che vino rosso) vendutogli da

Dulcamara

(buffo), ma per la forza e la costanza del suo sentimento d'amore che spingerà la bella

Adina

(soprano) a ricambiarlo (

Una furtiva lagrima

), scartando saggiamente il machismo superficiale di

Belcore

(baritono). Notevole il ruolo del buffo Dulcamara nella pagina musicale più comica dell'opera:

Udite, udite, o rustici!

L'altra opera, ***Don Pasquale***, rappresentata a Parigi nel 1843, è una commedia musicale borghese che chiude la grande stagione sette/ottocentesca dell'opera buffa, di cui costituisce una sorta di *remake*. Infatti la storia è presa così com'era

consegnata dalla tradizione: il protagonista,

don Pasquale

(buffo), un vecchio tirchio; una coppia di amanti giovani,

Norina

(soprano) ed

Ernesto

(tenore), che lo gabbano con l'aiuto di un factotum, il dottor

Malatesta

(baritono). Ma è narrata con una musicalità nuova, una cantabilità che l'opera buffa non conosceva e che l'avvicina al melodramma. Si ride del destino dell'uomo beffato, ma poi si prova tenerezza per il povero don Pasquale che, appena sposato, deve fare i conti con l'abilità e la cattiveria di Norina, che nel

vaudeville

finale sottolinea, sfrontata e leggera, la dura morale: “

Ben è scemo di cervello/ Chi s'ammoglia in vecchia età/ Va a cercar col campanello/ Noie doglie in quantità

”.

Infine, sul declinare del secolo, nel 1893, Giuseppe ***Verdi*** si congederà dal Teatro ritornando all'opera comica con un altro grande vecchio:

Falstaff

.

L'Opera lirica nell'Ottocento

Negli ultimi decenni del Settecento, e in particolare con Mozart, si avverte nel Melodramma un maggiore approfondimento drammatico. Lo schema resta ancora quello usuale, ma all'interno del linguaggio musicale si avvertono già i segni premonitori del Romanticismo. D'altra parte il Settecento è il secolo che conobbe la grandiosa fioritura dell'Opera buffa, la quale, staccandosi dall'Opera seria, si organizzò subito con maggiore libertà di forme e di contenuti.

A partire dalla *Serva padrona* di Pergolesi (1733) l'Opera buffa domina in Europa. Alla semplice alternanza di recitativi e arie subentrano duetti, terzetti, concertati ed elaborati finali. Il Settecento si congeda col trionfo dell'Opera buffa su quella seria. Assai più libera ed aperta al rinnovamento delle idee, l'Opera buffa servirà da modello per la futura opera romantica. Non è un caso, infatti, che opere come *Don Giovanni* di Mozart o *Il matrimonio segreto* di Cimarosa saranno più feconde e vitali delle Opere serie degli stessi autori.

E' fuor di dubbio comunque che nell'Ottocento l'Opera lirica abbia assunto caratteri di pienezza musicale, di articolata drammaturgia con repentini trapassi psicologici, accentuazione dei contrasti, introduzione di colpi di scena, ricchezza del canto e della musica. Insomma, l'Opera lirica, superato lo schema più controllato del vecchio Melodramma e pur essendo sostanzialmente sinonima di esso, lo ha -per così dire- inglobato e metabolizzato. Nasce così il

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

teatro musicale romantico, in cui il belcanto viene asservito al *pathos*, il finale lieto cede il posto con sempre maggiore frequenza a quello tragico, le melodie divengono popolari e cantabili. Mutano i soggetti e i personaggi: non più temi mitologici e allegorici, ma la storia medievale e moderna è ora fonte principale di ispirazione.

La vecchia Opera seria, aristocratica, cede il passo a un dramma di gusto popolare, che attenua anche il confine con l'Opera buffa e in cui si introducono il patetico e l'elegiaco. Almeno fino alla metà del secolo l'Opera viene incontro alle esigenze del popolo che affolla i teatri, rappresentando vicende romanzesche ricche di colpi di scena, basate sul conflitto bene-male, sull'innocenza perseguitata ma alla fine vincente, sulla morte liberatrice da condizioni tormentate. Il Melodramma così elaborato rappresenta, per dirla con *Gramsci*, l'unica forma di s

pettacolo

nazional-popolare

in Italia. Scompaiono dalla scena lirica i cantanti evirati ed il loro ruolo vocale viene ora svolto dal

contralto

, tonalità femminile, che può interpretare anche ruoli maschili (cantante

en travesti

).

La tonalità di voce meno profonda rispetto al contralto è il *mezzosoprano*, mentre la più acuta delle voci femminili è il

soprano.

Sul versante maschile il tenore è la più acuta delle voci, mentre quella più grave è propria del

basso.

La tonalità intermedia tra tenore e basso è rappresentata dal

baritono

.

Nell'Ottocento la musica perse gradatamente quel ruolo di componente esteriore del cerimoniale di Corte e delle ricorrenze celebrative, per trasformarsi piuttosto in un bene da fruire sempre più individualmente, per quanto indubbiamente condizionata dal gusto collettivo e dall'appartenenza ad un ceto più o meno elevato nella scala sociale. Fu l'Idealismo romantico che, collocando al centro del pensiero e della cultura come categorie dominanti la libertà individuale e lo sviluppo dell'Idea, fornì un contributo determinante al profondo modificarsi della concezione dell'arte nei termini tuttora vigenti di una realtà assoluta protesa verso un ideale di autonomia da ogni condizionamento materiale: l'arte come *Categoria dello Spirito*. La conoscenza estetica, cioè la sfera che, secondo Kant, ha a che fare col “

bello e il sublime nella natura e nell'arte

”, posta fino ad allora sotto la giurisdizione dei sensi e collocata su un gradino inferiore rispetto

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

alla conoscenza scientifica e razionale, va adesso ad occupare un posto privilegiato accanto alla Religione e alla Filosofia.

La musica, in particolare, nel pensiero e nell'ispirazione romantica ed idealistica, viene considerata come la più elevata fra le manifestazioni dello Spirito Assoluto. Insomma, nulla c'è di così nobile e alto, di così vicino all'Assoluto, cioè a Dio, come l'intuizione dell'artista e in specie del musicista. Il XIX secolo appare come un secolo di geni, ossia di grandi individualità, che riescono ad imporre al di sopra di tutto la loro volontà creatrice. E' naturale perciò che nell'Ottocento il primato nella creazione e nell'allestimento del Melodramma passi dal poeta (che l'aveva detenuto nel Settecento) al musicista.

Le opere vengono citate col nome del musicista e non del librettista, come invece accadeva nel Settecento con i Melodrammi di Metastasio, che pure vide le sue opere musicate da grandi compositori come Mozart, e tuttavia mantenne la titolarità del suo lavoro (si diceva, ad esempio, *La clemenza di Tito* di Metastasio, mentre si dirà il *Rigoletto* di *Verdi*, che è l'autore della musica, e non di *Francesco Maria Piave*, l'autore del libretto).

Nello stesso tempo l'Opera lirica si arricchisce notevolmente nelle sue forme di spettacolo teatrale, potenziando gli aspetti scenografici e coreografici, l'articolazione dei cori, l'introduzione dei colpi di scena e di tutti quegli elementi in grado di affascinare il pubblico rendendolo più partecipe.

Giuseppe Verdi

Di questa evoluzione del Melodramma Giuseppe Verdi è sicuramente l'autore più rappresentativo sia sotto il profilo musicale che in quello drammaturgico. Egli seppe, infatti,

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

mescolare e sintetizzare lucidamente elementi provenienti dalle diverse tradizioni di teatro musicale e di teatro di prosa. Attinse, reinventandolo, al teatro di Shakespeare, Schiller, Hugo, Rossini, Bellini. La forza drammatica che il lessico musicale di Verdi sprigiona, indipendentemente dall'uso di convenzioni e di artifici, quali il giuoco dei contrasti e dei colpi di scena, è veramente grandiosa e senza confronti. L'intuito e l'immaginazione di Verdi nell'individuare il tono musicale più pregnante e l'articolazione formale più efficace avevano qualcosa di strepitoso e riuscivano ad ottenere melodie, ritmi, colori, espressioni di intensità, concisione e immediatezza quasi sfrontate.

Opere come **Nabucco**, **La Traviata**, **Rigoletto**, **Il Trovatore**, **Aida**, **Un ballo in maschera**, **Don Carlo** fino ad **Otello** e a **Falstaff** sono l'espressione più piena del melodramma, sono *semplicemente*

l'Opera lirica, senza, con questo, voler disconoscere il valore delle opere di Rossini, Bellini, Donizetti, che pure hanno avuto un ruolo importante. Ma Verdi è eccelso! Notevole la sua capacità di passaggio dai recitativi alle arie e, dopo il tempo di mezzo, al movimento agile e coinvolgente della cabaletta. Siamo di fronte ad un'alternanza di momenti con funzione ora *cinetica*

ora

statica

. Sono cinetici -ossia propulsivi del dramma- il

tempo di attacco

e il

tempo di mezzo

. Sono statici -espressione cioè dell'effusione lirica o passionale- l'

adagio

e la

cabaletta

. L'adagio o

cantabile

corrisponde all'aria vera e propria, mentre la cabaletta, detta anche

stretta

, è il culmine brillante, non di rado virtuosistico, che conclude lo svolgimento musicale e ne amplifica l'elemento psicologico. Verdi, che amò sempre definirsi

uomo di teatro

più che compositore, ha sempre una visione globale del dramma musicale, in cui le diverse parti devono concorrere alla formazione di un tutto unitario e coerente. Anche la tradizionale dicotomia tra aria e recitativo lascia il posto a una concezione strutturale ed architettonica di ampio respiro, in grado di accogliere in un percorso musicale ininterrotto tutta la varietà delle gradazioni espressive e formali del dramma. Le figure che prendono vita nel nuovo melodramma romantico, coinvolte nelle vicende più emozionanti e spinte dalle passioni più veementi, parlano un linguaggio più diretto e toccante, attingendo largamente alla nuova

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)

Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

letteratura romanzesca e poetica inglese, francese, tedesca ed europea in genere, ossia al serbatoio più ricco dell'immaginazione e sensibilità romantiche.

Richard Wagner

Anche nel secondo Ottocento la sensibilità romantica continuerà a fare sentire la sua profondità pur in presenza di una mentalità più influenzata dal Positivismo. In particolare in Germania sarà espressione di una forma musicale e di una drammaturgia originale, radicata nelle antiche tradizioni della poesia epica e mitologica del Nord Europa, grazie all'opera di **Richard Wagner**.

La sua idea musicale è racchiusa nelle formulazioni di

Parola-Musica-Dramma

(Wort-Ton-Drama) e dell'

Opera d'arte totale

(Gesamtkunstwerk). Wagner esige che fra musica, poesia, azione drammatica e immagine si instauri un legame di consequenzialità molto più profondo e organico di quanto la storia del genere aveva saputo realizzare fino ad allora. La visione della musica come

volontà pura

(espressa dal filosofo Schopenhauer) portò Wagner a creare un

dramma totale

, che legasse in un connubio indissolubile la musica e le altre arti, e ad operare un capovolgimento radicale di stili e consuetudini del teatro d'opera. La tetralogia de

L'anello del Nibelungo

inaugurò nel 1876 il

Festspielhaus

di Bayreuth, il teatro progettato e fortemente voluto dallo stesso Wagner, dove ogni anno tra luglio e agosto si celebra il festival wagneriano. Il

Festspielhaus

inaugurò il moderno costume dell'oscurità in sala, dell'orchestra celata alla vista e ospitata in buca, nel cosiddetto

golfo mistico

, e dell'ascolto in religioso silenzio. Lo strumento principe della drammaturgia musicale di Wagner è il

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)
Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

Leit-motiv

, il
motivo conduttore
, cioè un tema musicale dotato di valore referenziale (per identificare personaggi e situazioni drammatiche) sulla cui ricorrenza si fonda in parte la struttura dell'opera. In questo modo la veste musicale rimanda immediatamente alla sostanza drammatica con un vincolo strettissimo, dando origine alla cosiddetta
endlose Melodie
(melodia infinita), che si snoda ininterrotta con la sua rete di relazioni e connessioni lungo un intero atto dell'opera.

Il processo di *germanizzazione* del Romanticismo musicale, già avviato da Mozart e Beethoven, tocca il suo punto più alto con Wagner, la cui arte è inequivocabilmente tedesca, eppure ambisce a proporsi come modello universale, esercitando un influsso fortissimo sul resto d'Europa.. Una sorta di *leadership*, sempre meno volentieri accettata da parte di ambienti musicali che temevano un declassamento estetico della propria tradizione musicale e operistica nazionale.

Il riferimento vale per l'Italia verdiana, dove l'elezione del Melodramma ad emblema musicale del Risorgimento fu accompagnata da un'a spiccata xenofobia per la musica strumentale dei *tedeschi*
, respinta da molti -non certo da tutti- come nociva ed estranea alle tradizioni e alla sensibilità melodica del popolo italiano. C'è da osservare, tuttavia, che lo stesso Verdi, anche in concorrenza e dimostrazione di abilità con Wagner, procedette verso il superamento dell'opera a pezzi chiusi e della connessa dicotomia fra aria e recitativo, a favore di una veste musicale e vocale più duttile e aderente al dramma.

Otello

e

Falstaff

, per esempio, adottano una forma dove l'articolazione in numeri musicali conclusi cede il passo a una architettura musicale intesa come forma tendenzialmente *durchkomponierte*
(composta per esteso), tesa, cioè, allo svolgimento musicale ininterrotto, di stile wagneriano, dove la varietà delle gradazioni espressive e funzionali della vocalità è ormai ben lontana dal dualismo recitativo/aria.

Verismo □ Musicale

In campo operistico un'ulteriore fase si apre alla fine degli anni '80 dell'Ottocento sull'onda della crescente influenza (di derivazione per lo più francese) esercitata dalle correnti letterarie, artistiche e musicali del Naturalismo. Lo sguardo distaccato e clinico di stampo positivista e la solidarietà umana di impronta socialista propongono all'attenzione la realtà quotidiana dei ceti umili e dei diseredati. Recepito nell'ambito letterario e culturale italiano, il Naturalismo sfociò nel Verismo di autori come Giovanni Verga e Luigi Capuana e, a sua volta, non tardò a riflettersi su una drammaturgia musicale in cerca più che mai di nuovi stimoli. L'opera che, in pratica, costituisce il manifesto della nuova drammaturgia naturalistica è ***Carmen*** di Georges ***Bizet***.

In Italia a decretare la nascita della cosiddetta *Opera verista* fu Pietro ***Mascagni*** con ***Cavalleria a rusticana***

, un atto unico ispirato all'omonima novella di Verga. Quando il 17 maggio 1890 l'opera debuttò al Costanzi di Roma, il Melodramma italiano si avviò verso l'ultima trionfale fase della sua storia plurisecolare. In campo operistico l'intento verista si coglie soprattutto nella tendenza a fare dell'ambiente non più solo uno sfondo più o meno colorito o verosimile, ma un vero propulsore del dramma. Il gusto verista ha un rilievo del tutto particolare nella storia della vocalità operistica del XX secolo. La tendenza a gonfiare e a forzare il canto, alla caratterizzazione esuberante ed enfatica dei personaggi, ha avuto per decenni una larga diffusione, grazie anche al favore decretato da un pubblico ben disposto verso gli effetti plateali.

In *Cavalleria rusticana* è riscontrabile lo sforzo di dare al canto un andamento espressivo che conservi l'immediatezza, la mobilità e la forza psicologica del parlato. Ne esce un gesto melodico alquanto sfrondato, ma di forte profilo, che inclina volentieri al dialogo concitato, ai toni ora accesi, ora accorati e dove abituali sono le incursioni di singhiozzi e imprecazioni. L'urlo conclusivo, *Hanno ammazzato compare Turiddu*

nella sua brutale essenzialità costituisce quasi l'emblema di una drammaturgia che appare scarnificata a confronto della convenzionale eloquenza di tanti finali d'opera.

L'Opera di fine Ottocento si caratterizza per un quadro di ampia libertà e flessibilità formale, che costeggia quella forma in prevalenza *durchkomponierte* (composta per esteso) adottata anche da Verdi in *Otello* e che verrà utilizzata stabilmente da Giacomo Puccini e da altri.

Giacomo Puccini

Puccini è l'ultimo grande compositore del nostro Melodramma, l'unico autore italiano che nell'Europa del primo Novecento si collochi a pieno titolo nel novero dei grandi (Ravel, Stravinskij, Strauss, Mahler, Debussy). Alcune opere del compositore toscano hanno raggiunto una fama senza paragoni e una popolarità inattaccabile, superiore persino ai più celebri titoli di Verdi e di Wagner. Tra le maggiori ricordiamo: ***Bohème, Tosca, Manon Lescaut, Madama Butterfly*** e ***Turandot***. Partendo dalla matrice naturalistica, Puccini si apre a un orizzonte poetico nel quale, entro la ricorrente metafora dell'amore che reca in sé la tragedia, campeggia un acutissimo e fatalistico senso dell'impossibilità del vivere, del difacimento dell'uomo. Elementi questi che ne fanno uno dei massimi esponenti del Decadentismo europeo. Virtuosistica e a volte quasi temeraria è l'architettura musicale pucciniana per ampie arcate formali: grandi blocchi costruiti con un lavoro tematico e motivico di solida coerenza, entro i quali vengono abilmente incastonati, all'occorrenza, episodi in sé conclusi (si pensi a *Che gelida manina* in *Bohème*, a *Vissi d'arte* in *Tosca* e ad altri celebri passi). Sono caratteristiche strutturali che quasi inevitabilmente chiamano in causa la tecnica del *leit-motiv* wagneriano, di cui il compositore fece largo uso, toccando il culmine in *Tosca*.

Notevole, infine, la sua bravura nel ricreare pitture d'ambiente naturalistico, che hanno già della tecnica cinematografica, come lo sguardo che abbraccia il brulicare festoso della Parigi del *Qua*

Storia del Melodramma

Scritto da Giuseppe Greco (musicologo)
Martedì 02 Febbraio 2016 08:49

rtiere latino

, in apertura del II atto della
Bohème

Puccini morì il 29 novembre del 1924. Il 25 aprile 1926 Arturo Toscanini, il grande direttore d'orchestra, diresse alla Scala di Milano ***Turandot***, l'ultima opera del maestro. Ma, al termine dell'aria di Liù, *Tu che di gel sei cinta*, abbandonò il podio con le parole: "Qui il maestro è morto".

L'Opera, in realtà, era stata completata con sincera devozione da Franco Alfano, ma con risultati che Toscanini (e non solo lui) giudicò inaccettabili.

Per *concludere*

Questa breve ***Storia del Melodramma*** non ha altro scopo se non quello di contribuire a conoscere meglio questa straordinaria pagina della nostra tradizione letteraria e musicale. A guardarla con confidenza e simpatia. Se poi, ascoltando tante belle pagine del nostro belcanto (che anche tanti autori di canzoni hanno ripreso), vi lascerete prendere dall'incanto e dalla passione per la grande musica dell'Opera lirica, tanto meglio! Ci guadagneranno l'anima e le ... orecchie.

Buon ascolto!