

MICHELE GIRARDI

Opera e teatro musicale, 1890-1950
[1998]

Opera fin de siècle

a. REALTÀ NAZIONALI.

Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento la situazione del teatro in musica era in pieno fermento. In primo luogo era andata assottigliandosi la differenza fra le tre scuole principali europee. A partire dagli anni Sessanta i modelli del *grand opéra* parigino, portato allo splendore da Meyerbeer, erano stati ripensati criticamente da Verdi, capofila incontrastato in Italia, e avevano arricchito il suo vocabolario drammatico. Wagner, dal canto suo, aveva attinto alla stessa fonte sin dal *Rienzi* (1842), assimilandone i valori formali e musicali ai soggetti della mitologia tedesca nel *Lohengrin* (1850), ma non in modo tale da guadagnare una totale autonomia al suo mondo drammatico. Anche l'esito sommo del *Ring* (1876) lascia vedere, al di là di un sistema musicale reso oramai autosufficiente in virtù del perfezionamento della tecnica del *Leitmotiv*, lo scheletro del dramma d'idee e le sue funzioni allegoriche che sorregge un affascinante mondo mitico riletto in chiave moderna. *Parsifal* (1882) chiuse la stagione creativa di Wagner: da quel momento il teatro tedesco avrebbe atteso un artista di levatura simile, ma prima che Richard Strauss comparisse sulle scene soltanto Humperdinck scrisse qualche pagina originale in *Hänsel und Gretel* (1893), opera fiabesca in cui l'uso del *Leitmotiv* è ricondotto in una dimensione sottratta al mero epigonismo. Una parentesi non del tutto riuscita fu *Der Corregidor* dell'austriaco Hugo Wolf (1896), musica di ottimo livello ma priva di una vera articolazione drammatica. La presenza di Wagner fu forse in proporzione più condizionante per l'opera in lingua tedesca rispetto a quella di Verdi nei confronti degli italiani.

Dal canto loro i francesi avevano avviato una graduale revisione del *Grand opéra* e *Opéra comique*. La nascita dell'*Opéra* (o *Drame*) *lyrique* fu l'esito di questo processo. In esso confluirono gli elementi dei due generi precedenti, rivissuti con un pizzico di nostalgia della centralità di Parigi nel panorama europeo. Una nuova consapevolezza spinse gli artisti a praticare un'estrema varietà di proposte drammatiche e formali che sarà la premessa dello scorcio conclusivo del secolo per gran parte del teatro europeo. L'esotismo entrò a far parte del mercato dello spettacolo con David (*Lalla Rouck*, 1862), e trovò la sua espressione più

riuscita nell'opera postuma di Meyerbeer *L'africaine* (1864), nei *Pêcheurs de perles* di Bizet (1863), nella produzione di Saint-Saëns (*La princesse jaune*, 1872, e *Samson et Dalila*, 1877), Massenet (*Le Roi de Lahore*, 1877) e Délibes (*Lakmé*, 1883). In questo contesto fu fondamentale *Carmen* (1875), dove per la prima volta un'azione realistica all'interno di una Spagna esotica veniva proposta all'interno della tradizione stilistica dell'*Opéra comique*.

In Italia l'avvicinamento all'opera romantica tedesca si realizzò con il *Mefistofele* di Boito (1868 e 1875). Nacque così la Scapigliatura, corrente artistica in cui una garbata polemica contro la tradizione verdiana s'intrecciava al dibattito intorno alla poetica wagneriana. I nuovi ideali estetici, peraltro, vennero confusamente dibattuti, mentre i problemi musicali non furono mai affrontati con chiarezza. Un effettivo rinnovamento non era certo alla portata di Ponchielli: nell'esito felice della *Gioconda* (1875), pesarono di più gli elementi tradizionali e l'exasperazione di contrasti drammatici già presenti, e ben più vitali nel melodramma intorno alla metà del secolo. Spettò ancora a Verdi il compito di alzare il livello della produzione. La revisione del *Boccanegra* (1881) e i due capolavori estremi, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893), furono le prime opere svincolate da obblighi di committenza, dove nuove soluzioni vengono a perfezionare il codice. Verdi chiuse la sua carriera raggiungendo il massimo della potenza creativa, pure l'estrema originalità della sua produzione finale non poté dar adito a ulteriori sviluppi.

L'aporia non fu risolta dalle prime opere 'veriste'. *Cavalleria rusticana* aprì nel 1890 la stagione che introdusse contraddittoriamente il Novecento, senza proporre apprezzabili novità. Mascagni non affrontò il problema della coesione fra dramma e musica a cui Wagner, Verdi e Bizet avevano dato originali soluzioni. L'ambientazione siciliana rimanda all'atmosfera esotica cara ai francesi, mentre il realismo è tanto preteso quanto irraggiungibile. Confinato nella musica di scena (Siciliana e Brindisi di Turiddu, Inno corale alla Pasqua di Santuzza, stornello di Lola e romanza di Alfio), prende aspetti bozzettistici in cui le caratteristiche sociali della vita italiana, come il contrasto purezza peccato, sacro e profano, vengono esibiti come prodotti d'esportazione. Né i più fini *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), col loro gioco metateatrale, alzarono il livello. In ambo i casi il trattamento musicale dei soggetti ripropone forme già ampiamente superate dal vecchio Verdi.

Dopo la parentesi di Catalani, la vera novità fu dunque l'esordio trionfale di Puccini con *Manon Lescaut* (1893). Per la prima volta la lezione del *Leitmotiv* viene autenticamente assimilata e originalmente rivissuta da un compositore europeo. Al tempo stesso Puccini ebbe cura di non trascurare la sua stessa tradizione, come dimostra il ruolo preponderante che l'ispirazione melodica e il canto rivestono nella successiva *Bohème* (1896). In questo capolavoro il toscano realizzò un singolare *melange* fra tutte le tensioni che agitavano il teatro europeo *fin de siècle*: soggetto realistico trasfigurato nella poesia, tecnica compositiva molto avanzata, e in grado di piegare tutte le conquiste coeve – arditezze armoniche

d'impronta francese e tedesca, ruolo preminente dell'orchestra, trattata con un'abilità inconsueta per un italiano – all'ideale di un dramma in musica perfettamente coordinato in tutti i parametri.

Al realismo era approdata, per tutt'altra via, anche l'opera russa, grazie al *Boris Godunov* di Musorgskij (1874), ma l'influenza di questo capolavoro si manifestò in occidente solo nel nuovo secolo, dopo la revisione di Rimskij-Korsakov (1896). Spentosi prematuramente Musorgskij, il teatro d'opera trovò in Cajkovskij uno straordinario mentore. Nell'onirica *Dama di Picche* (1890), ma soprattutto nell'*Eugenio Onegin* (1879), emergono sostanziali novità nell'organizzazione del dramma: istinto rapsodico, scene allineate per giustapposizione, il tutto sottomesso a un'inquietudine sottile che permea ogni partitura. Tutti elementi realizzati in modo esemplare e di facile presa, grazie al genio melodico e all'interessante e rifinita orchestrazione. La conciliazione fra cosmopolitismo e tradizione russa fu in seguito realizzata anche da Rimskij-Korsakov, le cui opere proseguirono nel ruolo di cerniera fra oriente e occidente che Cajkovskij, con la sua sensibilità decadente, aveva già svolto, propugnando valori organicamente entrati a far parte della sensibilità *fin de siècle*.

b. LA *FIN DE SIÈCLE* E IL REPERTORIO.

Dall'esame della situazione europea emerge un problema comune agli artisti dei diversi paesi, quasi ognuno avvertisse la necessità di superare i supporti dei generi consolidati nei rispettivi paesi e di quelli nascenti – melodramma piuttosto che commedia lirica, *Musikdrama*, *Märchenoper*, *Opéra (Féerie, comique)*, *Drame* e *Comédie lyrique*. Si giunse così a un graduale avvicinamento delle diverse tradizioni.

Un altro fattore ebbe un peso decisivo nel contesto di mutamenti: il consolidarsi del repertorio. I titoli più prestigiosi e vitali venivano replicati con frequenza nelle grandi capitali europee così come nei circuiti minori, sovente tradotti nelle rispettive lingue. Il fenomeno riguardò le opere di spicco dei maggiori artisti del passato prossimo, da Wagner a Verdi, ma si estese anche ai lavori recenti. Gli Editori divennero impresari, e compresero che maggiori possibilità di guadagno potevano derivare dalla promozione di un allestimento di successo in ambito europeo, piuttosto che dallo sforzo di cercare il nuovo ad ogni costo, in ciò tutelati dalla convenzione sui diritti d'autore e stimolati dalla crescente importanza della messa in scena. Il confronto fra nuove produzioni e nuove opere prodotte ovunque avvicinò ancor più gli stili degli operisti di successo, permettendo confronti incrociati sia al pubblico sia agli autori. Inoltre ritardò di un decennio la piena coscienza del cambiamento epocale, consolidando il mantenimento di un tipo di opera *standard*. Solo un cambiamento radicale nel linguaggio musicale, dunque, avrebbe potuto creare vere fratture in strutture drammatiche che dalla loro compattezza traevano la forza per resistere alla naturale consunzione del codice operistico di foggia ottocentesca. In attesa che crescessero precise

forme in grado di minare la struttura tradizionale – non ci sarebbe riuscita l'operetta, nonostante l'apporto di Lehár – ancora basata sul presupposto della fiducia nel rapporto fra testo, musica ed espressione dei sentimenti, converrà chiarire cosa accomuni, fra 1880 e il 1930, molti artisti al di là della loro nazionalità.

Una particolare sensibilità prodotta dal tardo romanticismo era diffusa nelle coscienze dei musicisti che agirono nell'ambito della *Fin de siècle*. Le tracce di una stessa inquietudine si trovano in Čajkovskij come in Massenet, in Puccini come in Richard Strauss, Debussy, Janáček e Berg. Crebbe l'attenzione verso il mondo esterno, aumentò l'importanza dell'ambiente sociale in relazione all'agire dell'uomo. Di conseguenza divenne sempre più necessario, al di là del soggetto prescelto, che la musica si piegasse a descrivere un'atmosfera sin nel dettaglio mediante orchestrazioni sempre più rifinite. Al tempo stesso si sviluppò la sensibilità per le *nuances* psicologiche del sentimento, fino ai suoi aspetti più sconvolgenti. La generale crisi di valori indusse molti musicisti a dedicare una crescente attenzione all'interiorità, impedendogli di trattare le passioni come anelito all'ideale. Ciò fece sì che l'amore venisse ritratto sempre più nella sua componente erotica. Si pensi a Dalila nel *Samson* e a Kundri nel *Parsifal*, ma anche alla Manon di Puccini, una cortigiana settecentesca portatrice di una sensualità che travolge il suo destino e quello del suo amante. Per amore agisce anche la Salome di Strauss, spingendosi sino alla più macabra necrofilia. La perversione del sentimento erotico, a volte con tratti sadici, coinvolge molti personaggi delle più diverse estrazioni: dal barone Scarpia in *Tosca*, al protagonista di *Mörder, Hoffnung der Frauen*, la nevrotica donna che agisce in *Erwartung*, Wozzeck, la frigida Turandot e la *Femme fatale* Lulu.

In questo quadro l'arte si muove sovente senza precise linee di demarcazione fra realismo, esotismo, impressionismo e espressionismo. Soggetti storico-mitologici o leggendari vengono trattati coi mezzi del più violento naturalismo. Spesso la tensione sociale o amorosa comporta l'uso di stilemi che passano tranquillamente da una *tranche de vie* siciliana a un raffinato e tesissimo dramma espressionista. Anche se la donna in *Erwartung*, o Wozzeck in preda all'ossessione del sangue hanno motivazioni assai diverse, nello stile di canto, qualora esso sia ancora inteso come uno dei veicoli del dramma, qualcosa li accomuna al Luigi del *Tabarro*, che urla il suo amore sulla punta del coltello, a Santuzza, al sinistro Canio dei *Pagliacci*, pluriomicida per violenta gelosia, fino all'infanticida Kostelnicka di *Jenůfa*: i loro atti sono gli esiti di tensioni laceranti provocate dallo scontro con l'ambiente, o cresciute all'interno della loro mente contorta. In questo *milieu* agiscono personaggi disperati, per cui spesso la morte «è rimedio di ogni male», sia che la si immagini in una sinistra stamberga, come la Frugola del *Tabarro*, sia che la si cerchi dal coltello di Jack lo squartatore (*Lulu*). In queste innegabili coincidenze si realizza un internazionalismo nell'opera che è il segno distintivo della *Fin de siècle*.

Sviluppo della tradizione, 1890-1950

a. PUCCINI.

Con *Tosca* Puccini inaugurò il nuovo secolo. Pur non allontanandosi dagli schemi che gli avevano assicurato il successo (melodie vocali estese e comunicative, uso accorto del *Leitmotiv* e di strutture sinfoniche, linguaggio armonico d'impronta francese), egli seppe rinnovarsi ulteriormente mettendo la musica a servizio del dramma, nell'intento di ricreare l'atmosfera della Roma papalina ai primi dell'Ottocento. L'invenzione tematica e l'elaborazione dei motivi hanno uno spazio più logico, febbrile e sviluppato del solito, a partire da un razionale utilizzo del materiale che prelude a realizzazioni vieppiù ardite. In *Madama Butterfly* (1904) Puccini dette un saggio di capacità evocativa dell'esotico, ma non si limitò a seguire la voga di allora. L'impulso che lo spingeva verso la musica extra-europea veniva dall'inclinazione verso l'esperimento, attuato con occhio vigile sul mercato dello spettacolo. Peraltro l'affinità fra la sua sensibilità e il raffinato mondo sonoro orientale era del tutto genuina, e di natura squisitamente musicale: scale esatonali e modali, note-pedale, accordi paralleli e numerosi altri accorgimenti che caratterizzano anche il linguaggio di molti fra i suoi contemporanei, specialmente Debussy e Ravel. L'orchestra, ricca di percussioni, svolge un ruolo fondamentale nell'azione, e contribuisce a rendere l'ambiente parte determinante l'ossessiva tragedia della protagonista, la cui psicologia evolve nell'opposizione fra valori occidentali e orientali sino al tragico suicidio.

Negli anni seguenti Puccini entrò in una crisi profonda. Avvertì l'esigenza di un radicale ripensamento della propria poetica, lesse i drammi recenti nel tentativo di ritrovare l'ispirazione che lo aveva sorretto, ma oramai era arrivato a percepire un effettivo distacco fra l'opera d'arte e i propri sentimenti, che rendeva problematico l'incontro fra parola e musica. Nacque così *La fanciulla del West* (1910), opera *western* a lieto fine che convinse poco la critica, nonostante il riconosciuto primato tecnico alla partitura, vero e proprio gioiello di colori timbrici e d'impasti armonici inusitati tale da suscitare l'ammirazione di un artista come Ravel. Ma proprio fra le crepe della vicenda si aprì la via per l'ultima stagione creativa, basata sulla convinzione che il teatro potesse ritrovare una nuova vitalità nella mescolanza fra elementi eterogenei. La via del rinnovamento non passava solo attraverso il soggetto, ma comportava l'evoluzione del linguaggio musicale. Fu questa consapevolezza a differenziare Puccini dagli altri italiani e a portare all'esito sommo del *Trittico* (1918). L'accostamento di tre atti unici, corrispondenti ad altrettante tinte drammatiche, è un virtuosistico saggio di padronanza dei soggetti, derivato dall'avvenuto distacco dell'autore dalla materia drammatica. I tre pannelli formano un'unità variamente interpretabile: un soggetto forte (*Tabarro*) è seguito da una pausa lirica (*Suor Angelica*) e da una cinica escursione nell'opera buffa (*Gianni Schicchi*). Ma si può leggere anche

come struttura temporale, una discesa dalla contemporaneità al Seicento sino alla Firenze del 1299, e in chiave formale: Movimento veloce, Tempo lento, Presto conclusivo. In questa ambiguità, nutrita anche di temi e melodie che segretamente intrecciano i lavori, c'è una ricchezza di moduli espressivi che nella partitura del *Gianni Schicchi* trova singolari convergenze con le tecniche più avanzate: il lavoro è dominato da un duttile ostinato e da cellule ritmiche da cui vengono derivati temi e melodie che prendono una vita apparentemente autonoma. Puccini aveva trovato un nuovo metodo di composizione che già nella *Rondine* (1917) aveva dato esiti originali. Magda de Civry cerca in una storia raccontata da una vecchia zia il pretesto per incontrare l'amore vero. Attraverso lei è Puccini che a malincuore rinuncia al passato, per affrontare un presente che gli prospetta ben altre avventure. La commedia musicale, con la sua musica brillante, ironica, spruzzata di cinismo, è una preziosa gemma che brilla di luce propria.

Molti ritengono che Puccini non sarebbe stato in grado di vincere l'*impasse* procuratagli dal finale dell'incompiuta *Turandot* (1926), dove l'amore avrebbe dovuto imporsi come forza redentrice della gelida Principessa, immersa in un odio ancestrale del maschio. L'ultimo capolavoro è il vertice per quanto riguarda la tecnica orchestrale, la vocalità, il ritmo, l'armonia, soprattutto per la compattezza con cui questi parametri vengono fusi determinando un organismo inscindibile. Qui domina il clima favoloso della Cina antichissima, ambiente esotico che Puccini adattò alle abitudini percettive occidentali. Unì l'elemento esotico al fiabesco, creando una tinta musicale dove l'orchestra, trattata con mano da orafo anche nei momenti più barbarici, ha un ruolo determinante. La magia di un calcolo formale onnisciente rende quest'opera un enigma estetico affascinante, ma purtroppo irrisolto prima dell'alba agognata dal protagonista maschile Calaf. Alla fine di *Turandot*, dopo aver assistito a una ridda stupefacente di colori, scenici e timbrici, è difficile provare la sensazione che Puccini abbia voluto celebrare, volontariamente o no, la fine del melodramma come si è scritto. Se ne ricava piuttosto l'impressione che abbia recato il suo contributo alla musica europea in nome di una modernità autenticamente sentita. L'ardito linguaggio qui praticato testimonia ulteriormente la centralità del toscano nel panorama teatrale di allora, fatto di vocabolarî diversi ma anche d'insospettabili contatti. Anche Richard Strauss, Janáček e Berg avrebbero rispettato le leggi fisse del teatro: «interessare, sorprendere e commuovere o far ridere bene». Massima di Puccini, che con *Turandot* chiuse la sua parabola creativa. Altri musicisti italiani ed europei, ma solo dopo il tramonto delle dittature, avrebbero capito che innovare non è rimestare l'antico o cantare il vero, ma continuare a «inventare il vero» con lo stile, conciliando complesse strutture musicali con l'ispirazione più autentica.

b. PROPAGGINI DEL VERISMO IN ITALIA.

Il teatro d'opera italiano visse ancora una breve stagione, poiché alcuni artisti si

illusero che solo la continuità con la tradizione potesse garantir loro quel primato artistico e di pubblico di cui il melodramma aveva goduto sinché Verdi fu attivo. Nell'ambito della cosiddetta «Giovane Scuola» i compositori pervenuti alla fama sull'onda del verismo preferirono ignorare ogni fermento che li circondava, e in ognuno la vena creativa s'essiccò ben presto. Perciò quasi nessuno di loro fu in grado di ripetere lo straordinario successo ottenuto agli esordi.

Dopo *Cavalleria*, Mascagni passò il resto della sua lunga vita affrontando le più svariate tematiche, quasi per dimostrare la poliedricità del proprio talento. Se *Amico Fritz* (1891) testimoniò la sua sincera vena lirica, *Guglielmo Ratcliff* (1895) offre solo qualche spunto originale in un contesto musicale enfatico, retto da una concezione drammatica farraginosa. Fu allora che Mascagni si buttò a capofitto nell'esotico, guardando alle voghe europee. Ma *Iris*, che pure ottenne un notevole successo nel 1898, non poté competere con quanto fece poi il più raffinato Puccini. Ciononostante l'affannosa ricerca di melodie ispirate si rese funzionale alla trama, e contribuì alla discreta riuscita del lavoro. La popolarità del compositore era al vertice quando venne il fallimento delle *Maschere* (1901), progetto faraonico che prevedeva l'apertura in contemporanea di ben sette teatri italiani. Era un impossibile incontro fra il tentativo del librettista Illica di far rivivere la commedia dell'arte e la genuina vitalità del livornese, aliena da sofisticati recuperi. Il resto della carriera di Mascagni, che si trascinò sino alla seconda guerra mondiale, fu un susseguirsi di tonfi ed effimeri successi. *Isabeau* (Buenos Aires, 1911) segnò il suo «ritorno a quel romanticismo cui s'ispirò tanta parte del melodramma italiano» (Mascagni), ma nei momenti cruciali dell'edulcorata rievocazione della leggenda medievale di Lady Godiva egli non rinunciò ad impiegare una tesa vocalità e dinamiche esasperate. L'opera è ancora legata a schemi ottocenteschi, la cui forzatura retorica appare evidente. Venne poi la collaborazione con D'Annunzio, dal cui rischioso abbraccio ben s'era difeso Puccini, che produsse *Parisina* (Milano, 1914), opera 'colta' che la critica legittimamente demolì. Mascagni tentò anche l'approccio col cinema, scrivendo una *Rapsodia satanica* per il film omonimo di Nino Oxilia (1915) prima di cimentarsi di nuovo nel genere lirico e sentimentale con la *Lodoletta* (da Ouida, 1917), che insieme all'operetta *Si* segnò una temporanea ripresa. Ma quando si sentì nuovamente al centro dell'attenzione del pubblico, egli tornò al verismo col *Piccolo Marat* (1921). Fissò la sua attenzione sulla rivoluzione francese, già trattata da Giordano nell'*Andrea Chénier* in modo paradigmatico venticinque anni prima, forse illudendosi di ritrovare le radici della propria poetica. Ma riprendere il vecchio dramma storico equivalse ad abbandonare ogni velleità di rinnovamento per accostarsi scopertamente al fascismo, che gli ideali populistici e piccolo-borghesi del primo dopoguerra era destinato ad incarnare. Probabilmente egli ebbe coscienza dell'irreversibilità della sua crisi che lo portava inesorabilmente a percorrere la propria carriera a ritroso, e nonostante il successo ottenuto si chiuse in un riserbo quasi totale. Con *Nerone* (1935) Mascagni volle credere per l'ultima volta a una nuova svolta artistica dettata da un impulso vitale, ritenendo

di aver creato, dietro la metafora della storia, un nuovo rapporto con l'attualità. La sua fama venne rinverdata grazie anche all'apparato del regime fascista che preparò la fastosa prima scaligera, ma fu l'ultima battaglia che Mascagni condusse contro il modernismo dei suoi tempi.

La sorte novecentesca di Leoncavallo fu un tuffo nell'oscurità. Se *Pagliacci* aveva messo in luce un compositore più forbita tecnicamente, ma meno ispirato del dioscuo Mascagni, la produzione del secondo caposcuola del verismo fu tutta un insuccesso, se si eccettua *Zazà* (Milano, 1900), ancora un lavoro in cui il teatro si coniuga alla vita. Assiduo frequentatore dei centri minori, salvo la parentesi del *Roland von Berlin* (1904), altisonante omaggio su commissione agli Hohenzollern, Leoncavallo passò il resto della vita a dolersi di non aver coperto coi diritti d'autore i *Pagliacci*. Prima di morire tentò di cogliere gli umori nazionalistici con l'opera patriottica *Mameli* (1916), e di divertire il pubblico con una serie di operette di buon livello, dalla celebre *Reginetta delle rose* sino alla scolacciata *A chi la giarrettiera?*. Il suo approdo al genere minore fu dovuto alla necessità, e incompiuto rimase il suo ambizioso progetto di un *Edipo Re*. L'opera andò in scena nel 1920 grazie ai buoni uffici di Titta Ruffo, dopo che D'Annunzio aveva definito la morte di Leoncavallo come

un eccellente finale di quel copioso fabbro di melodrammi e di operette che aveva congiunti nel suo nome i nomi di due bestie nobili e morì soffocato dall'adipe melodico.

Forse il verista più vitale fu Umberto Giordano. Come gli altri egli fu incapace di battere un filone originale dopo il successo dello *Chénier* (1896), sprovvisto com'era di mezzi tecnici tali che gli permettessero di cogliere successi sui maggiori palcoscenici europei. Pure nell'ingenuo populismo di lavori come *Siberia* di Illica (1903) o nel bozzettismo del *Mese mariano* (1910) qualche pagina può essere salvata. Più vitali si rivelarono le commedie liriche *Marcella* (1907) e *Madame Saint-Gêne*, di Renato Simoni (New York, 1915). *La cena delle beffe*, poema drammatico in quattro atti di Sem Benelli (1924) chiuse la carriera di un artista soddisfatto della carica di Accademico d'Italia.

c. ALTRI ITALIANI

Alcuni compositori attivi nel primo cinquantennio del secolo non sono facilmente inquadrabili in correnti. Il calabrese Francesco Cilea nell'*Adriana Lecouvreur* (1902) impiegò un'orchestrazione rifinita, e realizzò riusciti effetti metateatrali, quali il monologo della protagonista, uno dei più celebri ruoli per cantanti-attrici. Nel suo capolavoro i cantanti devono eccitare l'interesse mediante una recitazione virtuosa, altrimenti l'ingenuo giuoco tematico diviene enfatico invece di mettersi al servizio di un'agognata coerenza drammatica. Come Cilea anche l'istriano Smareglia, giunto a una vera originalità soltanto alle soglie del nuovo

secolo, rivelò una genuina quanto estenuata sensibilità decadente. Nelle *Nozze istriane* (1895), *La Falena* (1897) e *Oceana* (1903) egli seppe far convergere il linguaggio armonico e orchestrale di ascendenza wagneriana in una prospettiva drammatica affine all'estetismo del suo tempo.

Altra tempra rivelò Zandonai, che Tito Ricordi tentò di lanciare come un nuovo Puccini. Forse fu l'autore che meglio conciliò le diverse anime dello stile italiano in quel periodo. Dotato di discreta vena melodica basò i suoi drammi sul canto, ma al tempo stesso fu in grado di dominare strutture di tipo sinfonico. Al successo pervenne con *Conchita* (1911), grazie a un'orchestrazione brillante e ad armonie non banali – dove sono palesi gli influssi di Strauss e Debussy: abili squarci sinfonici come *Le notti di Siviglia* (prel. atto III) si guadagnarono un posto autonomo nelle sale da concerto, contribuendo a formare una specifica tradizione. L'opera più ambiziosa fu *Francesca da Rimini*, su testo tratto da D'Annunzio (1914). Il linguaggio retorico del Vate contagiò Zandonai, che fu anche contaminato dalla moda per l'arcaismo propugnata dal poeta: abbondano i passaggi modali e un liuto fa la sua comparsa in orchestra. Il suo successo non venne confermato dopo la guerra: sia *Giulietta e Romeo* (1922) sia *I cavalieri di Ekebù* (1925) sono più ricordati per gli scorci sinfonico-descrittivi che per le qualità del dramma.

Franco Alfano giunse alla notorietà con *Risurrezione* (1904), in cui abbondano veristiche perorazioni e tesa vocalità unite a un'abilità d'orchestratore più sviluppata rispetto a Zandonai. Questa capacità determinò la fortuna della *Leggenda di Sakuntala* (1921), dove l'assimilazione dello stile di Ravel e Debussy è ben amalgamata a un nuovo concetto di declamazione, basata su uno dei primi libretti in prosa del teatro italiano. Ma ben presto Alfano semplificò la ricca tessitura armonica e orchestrale, credendo d'interpretare meglio le tendenze artistiche del Fascismo. Nonostante un pallido risveglio si noti in *Madonna Imperia* (1927) e nel *Cyrano di Bergerac* (1936) la sua produzione cadde in un giusto oblio.

Ermanno Wolf-Ferrari visse in un mondo autonomo. Formatosi in Germania dove colse il primo successo con *Le donne curiose* (Monaco, 1903), si distinse soprattutto per la propensione al comico, dedicandosi prevalentemente alla trasposizione operistica delle più celebri commedie goldoniane in omaggio alla sua Venezia, da *I quattro Rusteghi* (1914) a *Gli amanti sposi* (1925), *La vedova scaltra* (1931) fino a *Il campiello* (1936). Dietro alla sua *verve* traspare più volte il modello del *Falstaff* e l'amore per Mozart. Il suo recupero dell'antico non va assimilato a quello della Generazione dell'80, poiché è frutto di una genuina inclinazione. Manca peraltro nelle sue partiture un interesse musicale pari a quello suscitato dai lavori in prosa che pure realizzò con garbo e raffinatezza. Oltre allo spiritoso intermezzo *Il segreto di Susanna* (1909), due furono le eccezioni notevoli al genere buffo, la veristica *I gioielli della Madonna* (1911) e *Sly*, dramma lirico (1927). Sulla trama tortuosa e complessa elaborata da Forzano, Wolf si trovò a disagio, combinando le più svariate influenze, da Verdi a Wa-

gner, sino a Dvořák. Ma nel monologo dello sfortunato attore morente riuscì a scrivere la sua pagina più originale.

d. RICHARD STRAUSS

Richard Strauss (Monaco 1864-Garmisch 1949) entrò nel mondo del teatro musicale sin dall'adolescenza grazie al padre, rinomato cornista, e vi rimase divenendo assistente di Bülow a Meiningen (1885), *Kappelmeister* a Weimar (1890-94), direttore a Monaco (1895-98), maestro della Hofoper a Berlino (1898-1918) dove esordì col *Tristan*, dopo aver avuto la sua consacrazione a Bayreuth nel 1895 con *Tannhäuser*. Si congedò da Weimar col *Guntram* (1894), in cui è ancora dominante il modello wagneriano, e a partire dal 1901 l'opera divenne la sua attività quasi esclusiva: egli vi giunse dal poema sinfonico senza soluzione di continuità, poiché, come ebbe a dichiarare, senza un testo gli era impossibile scrivere una sola nota.

Feuersnot (Dresda, 1901), dove emerge una padronanza dell'orchestrazione quale nessun altro poteva vantare in Europa, fu il preludio alla grande stagione creativa. Ma nonostante già s'intravedano i tratti distintivi della sua personalità, l'idioma musicale è ancora wagneriano. Con *Salome* (1905) il talento di Strauss si rivelò in tutta la sua originalità. Del dramma di Wilde, tradotto da Lachmann e abilmente adattato alle esigenze della scena, il compositore colse specialmente l'aspetto sensuale e blasfemo. Il linguaggio armonico estremamente effrattivo è funzionale alla scabrosità dell'argomento alla stessa stregua dell'accattivante danza dei sette veli. Nella partitura si dispiega tutta la fantasia timbrica di Strauss che vi realizza effetti sinora mai tentati. In essa recitano un ruolo di primo piano il guizzo del corno inglese che accompagna Salome, e l'eroico tema della sua vittima. Si guardi poi al folgorante inizio, al quintetto degli ebrei, carico delle più ardite dissonanze. O all'estenuante finale dove la luce della luna illumina Salome che nel suo delirio erotico-necrofilo bacia la testa mozza del Profeta, sino al lacerante urlo espressionistico di Herodes «Man töte dieses Weib».

Elektra (1909) segnò l'inizio della collaborazione col grande letterato Hugo von Hofmannsthal. Anche qui campeggia la perversione della protagonista, matricida e maniaca. Il linguaggio musicale progredisce ulteriormente, e talora l'atonalità è a un passo, specie nei grandi scorci dedicati a Elektra e Crisotemide, le cui linee vocali sono caratterizzate da un'estrema tensione. Ma è ancora l'adesione dell'uomo di teatro al testo che va tenuta presente, più che il linguaggio, nel valutare *Rosenkavalier* (1911). Per quest'opera si è parlato di ritorno all'ordine, mentre Strauss badò soprattutto ad assecondare la sua felice vena creativa. Manca qui il carattere iconoclasta delle due tragedie, l'armonia conosce esiti più scontati, ma la mano dell'orchestratore conquista nuovi raffinati equilibri, contribuendo all'esito felice della spiritosa commedia musicale. Il piacere del *divertissement* è insito nel carattere del soggetto, un affresco della società del

tempo intriso di cinismo dove i personaggi brillano di luce vivissima, dalla Marescialla, affettuoso e profondo ritratto di donna, ai giovani innamorati, sino al farsesco Ochs.

Con *Ariadne auf Naxos* (1912) Strauss toccò forse l'apice della carriera grazie allo straordinario libretto. Nella versione definitiva (1916) l'antica commedia dell'arte si mescola alla messa in scena di un'opera tragica in uno gioco metateatrale che si snoda su trame orchestrali raffinate e leggere. Strauss non piegò il proprio linguaggio a omaggi neoclassici: nelle parti di Ariadne, Zerbinetta (titolare di un'aria al limite dell'eseguibilità) e del Compositore brilla tutta la sua arte di musicista e drammaturgo.

Die Frau ohne Schatten (Vienna, 1919) segnò l'approdo alla fiaba leggendaria. Strauss fonde con estrema abilità elementi eterogenei grazie a uno stile musicale estremamente duttile, ma dietro al complesso racconto allegorico s'intravedono i segni della maniera. La sua fama si consolidò nei cinque anni passati alla direzione della Staatsoper di Vienna (1919-24), dove impose la musica di colleghi come Korngold, Schreker e Zemlinsky. L'estro autentico iniziava a scarseggiare, anche se molte sono le pagine riuscite in *Intermezzo* (Dresda, 1924), inconsueta parentesi realistica di un dramma familiare a tinte forti, così come in *Die Ägyptische Helena* (1928), un ritorno alla tragedia greca (Euripide) caratterizzato da una ritrovata vena cantabile. *Arabella* (1933) commedia lirica che rasenta i toni dell'operetta, suggellò il rapporto con Hofmannsthal, la cui morte (1929) aveva privato Strauss di un interlocutore indispensabile. Tentò di rimpiazzarlo prima con Zweig poi con Gregor, autore di tre delle sue ultime opere (*Friedenstag* e *Daphne* nel 1938; *Die Liebe der Danae*, 1952, post.), mentre *Capriccio*, modernistico atto unico fu scritto a quattro mani col direttore d'orchestra Clemens Krauss (Monaco, 1942). Nel nazismo Strauss svolse un ruolo di primo piano come Presidente del Reichsmusikammer, lottando contro la musica degenerata insieme a Fürtwängler. Dopo la forzata rinuncia al librettista ebreo Zweig (*Die scheiwegsame Frau*, 1935), Strauss prese coscienza dell'orrore e se ne allontanò. Era in gioco la stessa civiltà occidentale, minacciata dal quel movimento da lui stimato per troppo tempo come il suo massimo difensore. Nello studio per ventitré archi solisti *Metamorphosen* affiora un tragico *Zeitgeist*, sotto forma di un'amara riflessione sulla Marcia funebre per la morte di un eroe dalla Terza di Beethoven: stava finendo l'aprile del 1945, il 7 maggio la Germania si arrese incondizionatamente alle forze alleate. Strauss morì nel 1949, dopo anni d'isolamento. Nella fedeltà a se stesso sta la cifra del suo teatro, prodotto del talento drammatico più forte espresso dal mondo tedesco nel primo cinquantennio del secolo. Se i suoi capolavori del primo ventennio stimolarono Schönberg e Berg, i successivi ribadirono la sua superiorità sugli epigoni, da Zemlinsky fino a Schreker. I *Vier Letzte Lieder* furono l'esemplare testamento del cantore di una felicità per sempre perduta.

e. TEATRO DI TRADIZIONE IN GERMANIA.

Nell'ambito del teatro tradizionale in lingua tedesca Eugen d'Albert (1864-1932) fu l'unico a raccogliere istanze veriste nel suo capolavoro *Tiefland* (1903), che ebbe grande popolarità grazie al favore di cui godette presso le grandi cantanti attrici dell'epoca. Allievo di Liszt e pianista fra i maggiori, fece valere la sua discreta tecnica in ambito teatrale. Fervente wagneriano, scrisse un *Musikdrama* in cui l'orchestrazione e il tessuto leitmotivico sono al servizio di una tragedia a tinte forti, ambientata fra i pastori dei Pirenei e le terre basse catalane. Protagonista è la miseria che attanaglia il basso ceto sociale. La conclusione violenta, con lo strangolamento del ricco possidente Sebastiano da parte del pastore Pedro è seguita dal lieto fine, col matrimonio di quest'ultimo con Marta, una mantenuta dalla personalità assai complessa. Il dramma è fatto di grandi espansioni vocali, ed è condotto con logica stringente.

Nel decennio 1910-20 Hans Pfitzner (1869-1949) si fece conoscere come acerrimo nemico della musica 'degenerata' delle avanguardie, a tutela della tradizione tedesca. *Die Rose vom Liebesgarten* (1901) recupera il linguaggio dell'ultimo Wagner, rivisitando *Parsifal* secondo il misticismo dei Rosacroce. *Das Christelflein* (1917), procede coerentemente sulla strada di un limpido diatonismo che avrebbe trovato l'esito più apprezzato nel gigantesco *Palestrina* (Monaco, 1917), centrato sul dibattito intorno alla natura della musica sorto dopo il Concilio di Trento. Dietro alla strenua difesa della grande tradizione polifonica posta all'indice dalle autorità ecclesiastiche che il celebre artista mette in atto componendo una messa, e all'incomprensione generale da cui è circondato, si cela la solitudine del tedesco contemporaneo impegnato a salvare il proprio patrimonio d'ideali dall'attacco delle nuove correnti musicali. Il linguaggio musicale, che fonde elementi romantici e post wagneriani all'interno di un complesso sistema leitmotivico è di altissimo livello tecnico, e incontrò un successo pieno negli ambienti conservatori. Peraltro la serietà con cui vengono dibattuti temi estetici e filosofici attrasse anche uomini che ne ammirarono la tensione morale e la sincerità, quali Bruno Walter e Thomas Mann. Le qualità dell'opera sono comunque tali da oltrepassare gli intenti polemici dell'autore. Il fallimento di *Das Herz* nel 1931 condannò Pfitzner all'inattualità: novello Palestrina contro i nemici della tradizione, finì incompreso come il suo eroe.

Carl Orff (1895-1982) condivise con gli italiani della generazione dell'Ottanta la passione per l'antico, che lo portò a valicare la propria formazione romantica e a risalire fino a Monteverdi e Palestrina. Con l'avvento al potere di Hitler Orff si propose di realizzare l'espressione più autentica dello spirito del regime, insieme agli allievi Werner Eck e Sutermeister. I suoi sforzi si volsero al teatro, 'inquinato' dai veleni dell'espressionismo, dove riformulò il concetto di *Gesamtkunstwerk* in antitesi a Wagner: invece che integrarsi tutte le arti potevano e dovevano esprimere un unico concetto, dalla pantomima alla danza e alla ginnastica. Al centro di questa concezione una musica spoglia di ogni orpello e ridotta alla sua

essenziale matrice, la melodia e il ritmo nel loro aspetto più elementare, realizzato dalle più svariate percussioni. In conformità ai soggetti prescelti Orff riservò grande spazio alla coralità, concepita per grandi blocchi regolari, sul modello delle *Nozze* di Stravinskij. Il rifiuto delle forme tradizionali di teatro si volge al medioevo dei chierici erranti dei *Carmina Burana* (1937), al mondo classico dei *Catulli Carmina* (1943). Al centro di queste cantate sceniche l'amore sensuale e pagano tra i giovani, proseguito nel *Trionfo d'Afrodite*, terzo pannello di questo trittico dato a Milano col titolo complessivo de *I trionfi* (1953). Ma Orff non aveva trascurato l'opera con organico tradizionale, prima con *Der Mond* (1939), poi con *Die Kluge* (1943), impregnate di romanticismo, così come *Die Bernauerin* (1947), scritta in dialetto bavarese. Nel dopoguerra Orff proseguì il suo percorso coerentemente, ottenendo il risultato migliore con le tre opere tratte dai tragici greci: *Antigonæ* (1949), *Œdipus der Tyrann* (1959) e *Prometheus* (1968), in cui il primitivismo e l'ossessiva iterazione di formule ritmiche, la coralità scabra, e il timbro incisivo delle percussioni realizzano una teatralità essenziale e scarnificata.

Su analoghi presupposti agì anche Werner Egek, che dopo il *Columbus* (1942), conobbe un certo successo nel secondo dopoguerra, pur restando un autore marginale, privo anche dell'originalità ingenua del suo Maestro. *Zauberbergeige* (1935), *Peer Gynt* (1938), *Der Revisor* (1957), sono lavori d'impronta tradizionale e di facile comunicativa.

f. FRA TARDO ROMANTICISMO ED ESPRESSIONISMO IN AUSTRIA.

Un piccolo gruppo di autori austriaci rimase stilisticamente legato a Strauss, valendosi di uno stile orchestrale lussureggiante e un impianto armonico tonale, anche se molto allargato. Dall'altra guardò con sincero interesse anche alle conquiste dell'avanguardia viennese, sfiorando talora tematiche vicine all'espressionismo. Alexander von Zemlinsky (1871-1942) ebbe una posizione centrale: wagneriano acceso, ma anche ammiratore di Brahms, importante autore di musica cameristica, mosse con scarso successo i suoi primi passi nel teatro a Vienna sotto gli auspici di Gustav Mahler, che diresse la prima di *Es war einmal* (1900). Zemlinsky intraprese la carriera di direttore, un ruolo in cui avrebbe favorito i lavori innovativi, da *Erwartung* ai *Tre pezzi dal Wozzeck* fino alla ripresa berlinese di *Mahagonny* nel 1931. Ma come operista rimase sempre ai margini. Il lavoro più riuscito fu *Eine florentinische Tragödie* (da Wilde, 1917), atto unico inserito in una voga del Rinascimento che aveva i suoi affezionati cultori sia in Italia (*Isabeau, Francesca da Rimini*) sia in Germania (*Violanta*). La violenta lotta fra marito e amante per il possesso della donna è qui trattata con mezzi vicini al verismo – vocalità di forza, raddoppi orchestrali –, ma lo stile manca di varietà: una violenza monocorde domina la partitura, e l'assenza di sfumature non favorisce lo sviluppo di una vera sensualità. In *Der Zwerg*, atto unico dal *Matrimonio dell'Infanta* di Wilde (1922) Zemlinsky tratta con delica-

tezza il tema della difformità: il suo nano è una creatura poetica, offerto all'Infanta come un giocattolo se ne innamora, e muore per la delusione. E ancora diverso è l'esito dell'opera 'cinese' *Der Kreidekreis* (1933): influenzato dall'ecllettismo di Krenek Zemlinsky introdusse nella partitura elementi popolari in abbondanza, fra cui lunghe sezioni in stile jazz.

Anche Franz Schreker (1878-1934) fu un celebre direttore (salì sul podio per la prima dei *Gurrelieder*). Raggiunse la notorietà con l'opera in tre atti *Der Ferne Klang* (1912), successo ribadito da *Das Spielwerk und die Prinzessin* (1913). Nei due lavori convivono un denso simbolismo, lacerazioni espressionistiche nel canto, insieme a passaggi cantabili influenzati da Puccini, il tutto inserito in una scaltra tessitura orchestrale di maniera straussiana. Il compositore Fritz, protagonista del *Ferne Klang*, è l'artista che insegue ineluttabilmente il destino di gloria e lascia la donna amata, che inizia una strada di degrado e corruzione. Fritz realizza il suo ideale: può dunque ricongiungersi alla donna, che spira fra le sue braccia. L'azione si dipana negli ambienti più disparati, fra cui una casa di piacere in un'isola veneziana, ma l'allegoria del suono lontano è pretesto esile per una trama in cui le occasioni di mescolanze di stili sono molteplici: dalla musica di scena in stile a episodi imbevuti di cromatismo, il tutto intriso di un'enfatica tensione erotica. Schreker continuò a godere dei favori di pubblico e critica. Dopo *Die Gezeichneten* (1918) e *Der Schatzgräber* (1920) ebbe la cattedra a Berlino, dove formò fra gli altri Krenek e Haba. Ma la sua fortuna cominciò gradatamente a declinare. L'avanguardia espressionista gli contestò l'incapacità di superare le strutture operistiche tradizionali, mentre i neoclassici lo criticarono per motivi opposti. Inoltre fu oggetto di attacchi da parte dei nazisti, che vietarono la prima berlinese di *Christophorus* (1978, post.). Se giustificati paiono gli appunti verso l'incapacità di scegliere un campo preciso, si deve riconoscere la vitalità della sua produzione degli anni venti (*Irrelohe*, 1924; *Der Singende Teufel*, 1928), sia per la varietà dei soggetti trattati, sia per la flessibile mano con cui costruì lunghi recitativi-ariosi e il talento di orchestratore, sia per la pertinenza e la flessibilità nell'uso del *Leitmotiv*. Per queste qualità fu considerato come l'espressione migliore dello *Jugendstil*.

Anche il moravo Erich Korngold (1897-1957) si formò a Vienna nel primo ventennio del secolo. Allievo di Zemlinsky, dopo una Sinfonietta che entrò subito nel repertorio, approdò al teatro nel 1916 col dittico di atti unici *Der Ring des Polykrates* e *Violanta* (1916). In quest'ultima l'ambiente della Venezia quattrocentesca fa da sfondo a un truce adulterio che Violanta paga con la vita. Il trattamento musicale è simile a quello di Zemlinsky: grandi espansioni melodiche si stagliano su un'armonistica priva di eccessive asprezze, aderendo con pertinenza all'erotismo del soggetto. L'opera più rappresentativa di Korngold fu *Die tote Stadt* (1920). Gli influssi di Strauss e Puccini si palesano senza reticenze nel corso dell'ampia partitura in tre atti, soprattutto nella ricchissima orchestrazione, che è il dato più qualificante di tutto il lavoro. I pochi motivi conduttori si snodano con logica, mentre ancor più accentuato è il lirismo delle parti vocali, specie nel

secondo atto. Il punto debole è il soggetto, un dramma squisitamente simbolista articolato sul succedersi di visioni in cui la città di Bruges rivela tutto il suo nefasto potere d'influenza sulle sorti dei protagonisti. Il velo sfumato della vicenda mal si concilia con alcuni scorci drammatici, specie nella scena dell'omicidio, trattati con mezzi veristi. Korngold si dedicò poi a mettere a frutto la sua abilità di orchestratore nel campo dell'operetta, riorchestrando e a volte ricomponendo i più celebri lavori di Strauss, Offenbach e Fall. Problemi col Nazismo e lo scarso successo di *Das Wunder der Heliane* (1927) lo indussero a emigrare a Hollywood, e a dedicarsi alla musica da film, genere in cui non ebbe rivali. Questa sua attività indusse i critici a coniare la definizione negativa di tardo romanticismo filmico, estesa arbitrariamente a Strauss e Puccini.

g. TEATRO ESPRESSIONISTA.

L'Espressionismo affonda le sue radici nel teatro *Fin de siècle*, dove si rivolge un nuovo e profondo interesse all'animo umano, come fonte di passioni e perversioni. Tale premessa venne sviluppata particolarmente nella cerchia viennese di Schönberg in nome del primato dell'intuizione e della negazione del potere mimetico della musica. Questa volontà portò gli artisti a scegliere soggetti in cui il testo fosse mero veicolo dell'interiorità. L'espressionismo fu il grado estremo d'evoluzione del teatro tardoromantico, ma si differenziò da esso per l'originalità con cui sottomise le forme ai loro contenuti.

Arnold Schönberg fornì due contributi essenziali. Nel 1909 la psicologa Marie Pappenheim gli sottopose il progetto del monodramma *Erwartung*. Una donna attende l'amante in un bosco, e la sua angoscia per una minaccia indefinibile eppure sempre crescente la porta al timor panico sino al colpo di scena: ritrova il cadavere dell'uomo, e mentre il sipario cala lo stringe e lo bacia con passione. L'eros insanguinato richiama il finale di *Salome*, opera immanente anche a molti tratti della costruzione musicale. Pure sino a quel momento mai qualcuno aveva tentato di costruire un'azione centrata esclusivamente su uno stato patologico. Esteriorizzazione del sentimento e riconoscimento della solitudine come male del vivere contemporaneo si mescolano alla tensione erotica e a paure ancestrali. La musica è carica di tensioni laceranti e accompagna l'evolversi della tragedia che si svolge nel mondo interiore della protagonista. L'opera fu data a Praga nel 1924, e pochi mesi dopo andò in scena a Vienna *Die glückliche Hand*, dramma con musica in quattro parti su libretto dello stesso compositore, scritto fra il 1910 e il 1913. Ancor più radicalmente Schönberg vi realizzò l'ambizione verso una rappresentazione totale, dove parola, gesto, suono, colore (la luministica è prescritta in partitura) si fondono in un unico afflato. Il soggetto ha chiare matrici simboliche, ed è ancora un dramma della solitudine, dove il protagonista va incontro nella vita privata agli stessi fallimenti che ha in quella pubblica. Un mostro favoloso incarna la sua tormentata interiorità, mentre un piccolo coro lo ammonisce a non prestar fede a sogni fallaci. Insegue la chimera rappresentata

dalla felicità amorosa incarnata nella Donna, ma la sua angosciosa realtà tornerà a impadronirsi di lui, mentre il buio cala sulla scena. L'approdo alla dodecafonia cambiò radicalmente la prospettiva di Schönberg. Una trasparenza 'neoclassica' sovrasta *Von heute auf Morgen* (1930), su cui discende un velo d'ironia con sprazzi di teatro leggero, mentre si riaffacciano riconoscibili le forme chiuse ottocentesche. E l'incompiuto *Moses und Aron*, è più un arcigno oratorio che opera.

Le idee di Schönberg furono raccolte e potenziate da Alban Berg, talento drammatico per eccellenza. Nelle sue opere emerge la padronanza del canto come mezzo espressivo in grado di trascendere i contenuti muovendosi verso il regno dell'inesprimibile. *Wozzeck* conobbe le scene nel 1925 a Berlino grazie al coraggio e al talento di Erich Kleiber, che lo difese dagli attacchi dei conservatori e riuscì a domare le mille insidie di una partitura fra le più ardue sinora scritte. Berg musicò con qualche aggiustamento l'omonimo dramma di Büchner, di piena attualità nonostante risalisse al 1836. Nella contraddizione fra le aspirazioni del protagonista e la realtà che lo circonda risiedono i presupposti della tragedia di un «brav'uomo» oppresso dalla povertà, umiliato dai superiori e toccato nell'unica sicurezza, l'amore per Marie e il figlio Bub. La vicenda si sviluppa in tre atti (esposizione-peripezia-catastrofe), poggiando su un meccanismo perfetto che porta a un finale ineluttabile colmo di un *pathos* lancinante. La lacerazione dell'uxoricidio, l'orrore del sangue, la percezione della luna malata sono eventi che mettono in luce gli angoli più oscuri della personalità di Wozzeck in rapporto a un mondo che lo opprime e finirà per schiacciarlo. L'opera è costruita su una concatenazione segreta, inavvertibile se si eccettuano gli intermezzi fra le quindici scene: una specifica forma della musica strumentale è sottesa a ognuna di esse, realizzando una struttura che incrementa nello spettatore il senso del crescendo drammatico – la rapsodia per la vita in campagna, il *Ländler* per la scena dell'osteria, la passacaglia seriale per lo studio del Dottore. Ma dopo il tesissimo episodio dello stagno (invenzione sulla nota si) il *Leitmotiv* della morte, onnipresente nella partitura, s'impone stridente nella tonalità di re minore, con effetto straziante. Nel finalino (*perpetuum mobile*), il figlio Bub rimane indifferente all'annuncio della morte della madre datogli dai suoi coetanei e continua a giocare. La grandezza dell'opera sta anche nell'impossibilità di un'interpretazione univoca. Scegliere fra critica sociale e antimilitarismo, dramma della gelosia e rappresentazione dell'alienazione della coscienza e altro è sempre riduttivo rispetto all'ampiezza dei messaggi possibili.

L'altissimo livello raggiunto venne confermato in *Lulu*. La morte impedì a Berg di ultimare il lavoro, che andò in scena privo del terzo atto a Zurigo nel 1937, solo recentemente restaurato da Fredrick Cerha (Parigi, 1979). Pur costruendo l'opera su una serie dodecafonica Berg non accettò limitazioni e si prese le licenze necessarie affinché la sua visione drammatica fosse appieno realizzata. Come nel *Wozzeck* creò un'articolata struttura musicale ai fini della piena illustrazione del nucleo del dramma, impiegando anche forme extra colte come il

Ragtime. La parabola della sua *Femme fatale* è stata interpretata come un cedimento al mito decadente della donna, così come la presenta Wedekind nei due drammi da cui Berg trasse il suo libretto (*Lo spirito della terra* e *Il vaso di Pandora*). Ma Lulu sconvolge la vita della società che gli ha assegnato il ruolo di oggetto di piacere come parte di quello stesso meccanismo che l'ha generata:

Se gli uomini si sono uccisi per me ciò non diminuisce il mio valore [...] Non ho mai voluto apparire diversa da quello che si pensava io fossi.

Così si rivolge (*Lied der Lulu*) al suo ex-amante, il dott. Schön prima di assassinarlo: all'imbarazzante confessione l'allucinato canto di coloratura conferisce il sapore di una vitalistica accettazione dei meccanismi che regolano la vita sociale e biologica. Dei drammi che causa, dalla morte del primo marito al degradamento morale di Alwa Schön, Lulu sopporta le conseguenze sino in fondo. Un ruolo decisivo ha il film che Berg voleva fosse proiettato nel secondo atto per far vedere l'arresto di Lulu, il processo, la prigione e la fuga. L'esperimento multimediale è accompagnato in orchestra da un *Ostinato* in due parti con ripresa a ritroso, che stabilisce l'equivalenza fra l'inizio e la fine della peripezia: è un messaggio senza speranza che fa intendere come la protagonista non possa sfuggire al suo destino. Nel terzo atto il meccanismo si compie: Lulu entra in scena in una squallida soffitta londinese col suo assassino, Jack lo squartatore. L'urlo di Lulu trafitta, accompagnato da un terrificante accordo di dodici suoni, ci comunica che non accetta di essere annientata. Muore innocente, e ad ucciderla per mano di un boia è una società che non ammette deviazioni alle proprie regole. Le ultime parole desolate sono intonate dolcemente dalla sua fedele compagna, l'innamorata Geshwitz (la prima lesbica dichiarata a calcare le scene liriche): «Lulu! Angelo mio! [...] Ti rimango vicino! Per l'eternità!». Qui si chiude la breve folgorante stagione del teatro espressionista.

h. MASSENET.

Jules Massenet (1842-1912) fu l'operista di maggior spicco che la Francia poté vantare a cavallo fra Otto e Novecento. Dotato di una tecnica saldissima e di capacità produttive inconsuete, fu insegnante di prim'ordine – fra i suoi allievi spiccano Bruneau e Charpentier. Nell'arco di quarant'anni di carriera passò da un soggetto all'altro, limando e trasformando i generi allora esistenti. Questo instancabile vagabondaggio fu la sua risposta alla crisi dei valori nel teatro musicale europeo. Solo apparentemente era guidato dall'ispirazione: autentico artista della *Fin de siècle* esplorò tutti i filoni possibili proprio perché in nessuno poté trovare le certezze precedenti. Erede di Gounod, il primo francese di successo dopo i fasti degli operisti stranieri, da Spontini a Rossini e Meyerbeer, Massenet lasciò in ogni lavoro l'impronta di una spiccata personalità.

Fin dal suo debutto all'Opéra, con *Le roi de Lahore* (1877), egli conquistò il pubblico, anche se non persuase del tutto la critica. Non avrebbe più composto

nello stile ortodosso del *Grand opéra* dopo *Le Cid* (1885), ma intanto *Manon* all'*Opéra comique* (1884) lo aveva imposto all'attenzione di tutti. Questo capolavoro esemplifica bene i pregi di Massenet. L'estrema attenzione alla vocalità, in cui la tradizionale grazia francese viene coniugata allo slancio appassionato, si sposa a uno spiccato senso del colore orchestrale e a una raffinata tavolozza armonica. Seppe rivivere la lezione wagneriana senza gli esaltati eccessi di molti suoi colleghi, come d'Indy, proseguendo una linea prematuramente interrotta dalla morte di Bizet (1875).

Nell'ultimo decennio del secolo la sua poetica trovò piena definizione nel contatto con tutte le tematiche allora emergenti. Si spinse sino al verismo con la *Navarraise* (1894), ma trattò anche l'elemento fiabesco in *Cendrillon* (1899). Il secondo capolavoro, il dramma lirico *Werther* (1892) è dominato da una tinta malinconica che ben risolve il difficile problema di mettere in scena il romanzo epistolare di Goethe da cui è tratto. Se nel secondo atto Massenet abusò ingenuamente della melodia del «Pourquoi me reveiller» in funzione leitmotivica, in *Thaïs* (1894), tratta dalla novella omonima di Anatole France, raggiunse una straordinaria padronanza della reminiscenza in funzione drammatica, allontanandosi dall'influsso di Wagner. Nel complesso finale dell'opera s'intrecciano spunti già comparsi, dalla *Méditation*, l'intermezzo strumentale che descrive la conversione della protagonista, all'inno sereno di Athanaël, a passi delle sue visioni erotiche, creando un tessuto ricco d'implicazioni. La cortigiana Thaïs muore per eccesso di penitenza alla ricerca dell'amore divino, ma il monaco cenobita che l'ha redenta cede alla disperazione del suo desiderio erotico che non potrà più essere soddisfatto.

Amor sacro/amor profano e erotismo sono contrasti tipici dell'ambiente decadente. Con questi temi Massenet si avviava al nuovo secolo come autentico uomo di teatro del suo tempo, fornendo una lezione a cui più di una volta guardò con attenzione Puccini. Se l'eclettismo rimase una sua cifra, il peso della tecnica si fece sempre più evidente mano a mano che gli anni passavano, e lo portò a sconfinare nell'accademismo. Fino alla morte produsse dieci opere nuove, al ritmo di quasi una all'anno. Se non riuscì a rinnovare il proprio stile, tuttavia ritrovò sprazzi di vitalità soprattutto nel racconto lirico *Grisélidis* (1901) e nel *Jongleur de Notre Dame, miracolo* in tre atti (1902), titoli che anticipano la voga del medioevo nell'opera del primo Novecento. Accanto a *Thérèse* (1907) – ma *Bacchus*, su libretto del prestigioso letterato Catulle Mendès (1909) è lavoro di scarso valore – la creazione più emblematica di quest'ultimo periodo fu senz'altro il *Don Quichotte* (1910). In essa la rarefazione del materiale tematico è portata all'estremo, creando un distacco avvertibile tra forma e contenuto, ma nell'epilogo la morte dell'eroe è fra le sue pagine più struggenti e riuscite.

La sua eredità fu difficile da raccogliere. Era stato un artista di successo, attento a ogni problema del suo tempo, curatore infaticabile di ogni *mise en scène*, ma la sua sfiducia verso nuove possibilità nel teatro aveva esaurito l'impulso vitale che veniva dall'Ottocento. Le opere date dopo la sua morte (*Panurge*, 1913,

Cléopâtre, 1914 e *Amadis*, 1922) sono l'estremo portato di una crisi oramai irresolubile, artificiale prolungamento di un'attività in fine priva di una vera originalità. Debussy colse bene questo aspetto (*Monsieur Croche*, 1921):

Avrebbe fatto meglio a sciogliere il suo genio di tinte chiare e melodie bisbigliate in opere fatte di leggerezza: ciò non escludeva la ricerca artistica, solo la rendeva più delicata [...].

i. LA FRANCIA FRA NATURALISMO E DECADENTISMO.

Mentre Massenet percorreva sino al naturale compimento la via intrapresa fin dagli anni Ottanta, in Francia l'influsso della letteratura naturalista si fece più forte, trovando i suoi referenti nell'opera in due allievi di Massenet. Alfred Bruneau tradusse in musica i capolavori letterari e teatrali di Zola (*Le Rêve*, 1891, *Les quatre journées*, 1916) che impiegò come librettista nel capolavoro *Messidor* (1897) e nell'*Ouragan* (1901). Sono opere vitali di solido impianto drammatico, ma nessuna può essere paragonata a *Louise* (1900), romanzo musicale in quattro atti di Gustave Charpentier (1860-1956) su proprio libretto. Per tutta la vita egli si dedicò all'opera in cui realizzò i suoi ideali di socialista umanitario, trattando la realistica vicenda con mano lieve, senza rinunciare a soluzioni armoniche sofisticate, in accordo con lo stile dell'*Opéra comique*. L'ambiente di Montmartre, studiato per anni nei dettagli, s'impone con straordinaria vivezza grazie all'abilità nel condurre le scene di massa. Nella vita del popolo c'è spazio per l'ottimismo: la grisette Louise coglie la felicità insieme al suo innamorato Julien in una Parigi amica, abbandonando la famiglia ostile. L'ingenuo inno alla libertà e all'amore di Charpentier si distingue in un contesto di drammi dove la felicità e la solidarietà sono banditi.

Anche Claude Debussy, nonostante numerosi progetti, fu autore di un'opera sola. Natura antidrammatica per eccellenza, il capostipite dell'Impressionismo scelse un soggetto del simbolista Maeterlink per esprimere una dichiarazione di sfiducia nelle possibilità espressive del teatro in musica. *Pelléas et Mélisande* (1902) vive in un'inestricabile contraddizione fra l'orchestrazione che vivifica il tenue dramma e un impianto armonico e vocalità anodini rispetto all'intreccio. Tutta l'opera è basata su uno stile recitativo ritmicamente amorfo che, eludendo ogni contrasto con rari ariosi, mette in rilievo l'incapacità di comunicare dei personaggi se non per convenzione. Il nucleo tragico sta in un meccanismo deterministico: la giovinezza dei due protagonisti li spinge l'uno nelle braccia dell'altra a coronamento di un amore fatto di lunghi silenzi né mai consumato. La gelosia induce Golaud al fratricidio, mentre la fragile sposa Mélisande muore di dolore. Un'opera simile non poteva che rimanere un *unicum* nella letteratura mondiale. Il soggetto si sposa perfettamente al linguaggio musicale di Debussy, che si tenne lontano dall'armonia e dall'orchestra wagneriana pur adottando il *Leitmotiv* in funzione simbolica. Un dramma antidrammatico, dunque, al di là di

un conflitto di per sé pesantissimo: l'allusione all'incesto e la lotta tra fratelli, che precorre mode dannunziane (si pensi a *Francesca da Rimini*) ed è tema decadente per eccellenza. Nel quadro di questa stessa poetica Debussy fornì ancora un importante contributo al teatro con *Le martyr de Saint-Sébastien*, mistero per soli coro e orchestra su versi di D'Annunzio (1911). Il lavoro fu messo all'indice dalla Chiesa, poiché Sebastiano fu paganamente concepito come un efebo (Ida Rubinstein sostenne la parte recitante e danzante). Debussy interpretò il soggetto con un'armonia spoglia e un'orchestrazione trasparente (completata da Caplet), che misero in risalto la voluta ambiguità con cui D'Annunzio lo aveva concepito.

L'influsso di Maeterlinck sui compositori francesi fu all'origine anche dell'unica opera di Paul Dukas, *Ariane et Barbe-Bleue*, melodramma in tre atti (1907). Il racconto allegorico affascinò un compositore rigoroso e moralmente impegnato, che seguì l'articolazione simbolica sin nelle più riposte pieghe, grazie a una duttile orchestrazione. L'opera è fortemente debitrice nei confronti di Wagner diversamente dal *Pélleas*, da cui si differenzia anche perché lo stile di canto non è affatto neutro: la parte della protagonista ha un rilievo assoluto, e richiede un'interprete d'estremo talento. La costruzione formale ha tratti sinfonici, in cui il canto si staglia in passi ariosi e recitativi estremamente vari.

Ma il talento più originale espresso dalla Francia in questo periodo fu quello di Maurice Ravel. In gran parte della sua musica pianistica e orchestrale si nota la spiccata tendenza verso i ritmi di danza, il che renderà possibile ai coreografi di allora di usare molte delle sue musiche per i propri balletti. *L'heure espagnole* (1911) è una brillante commedia musicale in un atto intrisa di cinismo. Un gioiello composto proprio nel momento in cui più forte era l'attrazione per la Spagna. Fra i motivi del suo successo è l'estrema chiarezza dell'articolazione, basata sull'abile montaggio di recitativo e pezzi chiusi, con inserti orchestrali del più vivo effetto. Tipicamente francese è il tono ironico del lavoro basato su un insolito soggetto, ritenuto scabroso dalla censura che nel 1907 respinse l'opera. È la storia di un capriccetto di Conception, sposata all'orologiaio Torquemada. Ben tre amanti vengono nascosti in capienti orologi prima che la donna, convinta dalla vigoria di Ramiro, lasci gli altri pretendenti per appartarsi con lui. Ravel trattò il piccante intreccio con grazia degna di Mozart, lasciando libero corso a un umorismo malizioso che non scade mai nel grottesco.

Ravel s'impegnò anche, su invito di Diaghilev, in nuovi generi, come la sinfonia coreografica *Daphnis et Chloe* (1912) – e dopo *La valse* (1920) lasciò per dissidi con l'impresario la collaborazione coi Ballets Russes, ma destinò poi il *Boléro* (1928) alla danzatrice e mimo russa Ida Rubinstein. Ma il suo capolavoro fu la fantasia lirica *L'enfant et les sortilèges* (1925), una vicenda che racconta la ribellione di oggetti domestici, animalletti e piante contro un bimbo che li ha maltrattati. Essi si animano per incantesimo e gli rimproverano le sue malefatte, facendo vivere al piccolo momenti da incubo. In un caleidoscopio di situazioni incalzanti Ravel ebbe modo di mostrare il suo virtuosismo di orchestratore per rendere scenicamente verosimile un'azione che vede protagonisti degli oggetti e

già postula l'animazione. Ravel si affidò a un'inusitata varietà di stili di canto e ritmi di danza, riuscendo a cesellare ogni singolo episodio. L'atto di pietà del protagonista verso uno scoiattolino ferito fa cessare la stregoneria, concludendo l'opera con un atto di fiducia, che è metafora del riscatto dei valori umani.

I. IL REALISMO CÈCO

La scuola ceca aveva iniziato una propria tradizione soprattutto grazie a Smetana, che in *Dalibor* (1868) e *Libuše* (1881) aveva romanticamente inneggiato all'identità nazionale. Ma Antonin Dvořák si staccò da quella linea: egli trattò il folclore come un accessorio secondo gli usi del panslavismo, in cui confluivano elementi delle diverse tradizioni popolari dell'Est europeo, e lo sottomise ai parametri della musica colta occidentale. Manca di originalità anche il suo capolavoro *Rusalka* (1901), che pure si distingue per vivacità di ritmi, ottima orchestrazione e attraente vena melodica.

Nello stesso anno in cui Dvořák concludeva la sua attività a Praga con la fiabesca *Armida* (1904), al Teatro Nazionale di Brno si rappresentava *Jenůfa* di Leos Janáček, compositore destinato a vivificare la propria tradizione grazie a uno straordinario istinto drammatico che solo oggi, vista la ritardata circolazione, viene riconosciuto in occidente. Dopo le prime prove nel segno del romanticismo Janáček iniziò una ricerca sul patrimonio etnico moravo, collezionando danze e melodie con lo scopo di far nascere una musica classica slava. Era convinto che l'unico modo per realizzare un autentico teatro nazionale fosse quello di aderire alle proprie radici non solo adottando canti, ritmi popolari e soggetti cèchi, ma soprattutto riproducendo realisticamente le condizioni della vita di tutti i giorni. Studiò a lungo il discorso parlato e si propose di tradurlo in altezze e ritmi, seguendo la parola in tutte le sfumature. Il punto d'arrivo di questa ricerca fu *Jenůfa*, ambientata in un villaggio dove l'atmosfera morava entra organicamente a far parte dello stile musicale. Il pucciniano canto di conversazione si mescola al monologo e alla musica di scena, snodandosi fluidamente su un libretto in prosa che lo stesso compositore trasse da un dramma della Preissova (scrivere i propri testi fu una scelta naturale per Janáček, proprio per l'intimo rapporto che legava lingua e musica). Il soggetto è una *tranche de vie* d'intensa drammaticità: l'equilibrio di una conformistica comunità contadina viene violato dalla protagonista che partorisce un figlio illegittimo. Per nascondere la colpa la sua bigotta matrigna Kostelnička uccide l'infante. Ma dopo la sua drammatica confessione Jenůfa concede il perdono, unendosi a Laca nella speranza di una vita migliore. Diversamente dai veristi europei Janáček non calò il linguaggio quotidiano in forme e strutture tradizionali, ma lo stilizzò realisticamente nel canto. Il personaggio della matrigna s'inserisce nella galleria di mostri che popolano il teatro *fin de siècle*: il suo delitto non è solo motivato da cause sociali, ma

da scelte che vengono dal profondo della sua distorta psicologia.

Janáček raggiunse una vera originalità solo nel Novecento, e dopo aver passato i cinquant'anni. Ma da quel momento la sua creatività non conobbe soste, evolvendosi nel confronto con le più varie tematiche. Lo stile musicale rimase sempre personalissimo, nonostante l'assidua frequentazione del teatro europeo contemporaneo, che lo portò ad assimilare tratti dei compositori che più ammirava, da Musorgskij a Charpentier, Puccini e Berg, affiancando il suo teatro nazionale a quello dei maggiori drammaturghi del tempo. Basandosi sulla parola, articolò temi e frasi a partire da minime cellule motiviche, e amò costruire le sue scene su strutture formali strumentali e ritmi di danza popolare, facendo parco uso di *Leitmotive* e reminiscenze.

In *Kát'a Kabanová* (1921), tratta dall'*Uragano* di Ostrovsky, Janáček trattò ancora un dramma a forti tinte. L'adulterio commesso dalla protagonista ha un esito devastante che la porta alla pazzia e al suicidio. La colpa produce lo stato patologico: in questo processo gioca un ruolo fondamentale un altro contralto, la Kabanicha, tiranna senza amore come Kostelníčka, implacabile vendicatrice della morale borghese, sorda alle ragioni del sentimento. Nello schema del dramma esse incarnano l'ordine e i valori familiari, condizionando l'azione alle loro ossessioni.

Janáček inglobò nella sua realistica visione del dramma e della vita anche soggetti fantastici e fiabeschi. Alla conclusione ottimistica della *Volpe astuta* (1924) si giunge attraverso una dura peripezia: l'uccisione del piccolo animale da parte del marito della vagabonda Terynka è l'allegoria della perdita della libertà della donna, prigioniera del matrimonio. Ma la figlia della volpe che fa capolino nella conclusione fa vivere la speranza che dall'armonico mondo morale degli animali gli uomini possano imparare a liberarsi dai loro egoismi e ritrovare l'innocenza. Nei due onirici *Viaggi del Signor Broucek* (Praga 1920) campeggia la graffiante satira del borghese di Praga, che in sogno giunge sulla luna, poi torna al XV secolo, ma arretra di fronte all'ignoto, preferendo la quiete della sua vita quotidiana. In esso Janáček condannò il qualunquismo dei praguesi, contrari alla causa dell'irridentismo ceco.

L'Affare Makropulos (1926) è forse la partitura più ardita di Janáček, modellata su un intreccio coi caratteri del giallo imperniato sull'identità di un'affascinante cantante. L'ingarbugliato caso di un'eredità contesa si trasforma in una spietata lotta per sopravvivere: Elina Makropoulos vuole ottenere la formula dell'elisir di lunga vita, che le ha consentito di calcare i palcoscenici del mondo sotto diverse identità per 337 anni. Per essa è disposta a tutto, e assiste indifferente al suicidio di Janek dopo essere stata a letto col padre. Solo nell'ultima scena è costretta a svelare il suo segreto, e accorgendosi che senza una fine la vita perde ogni senso si lascia morire. Janáček articola la struttura musicale su cellule e frammenti che percorrono la partitura, acquistando un senso narrativo compiuto solo nel finale, quando si distendono liricamente accompagnando la morte della protagonista. Il *pathos* raggiunto in questa conclusione è

fra i più alti ed emozionanti di tutto il teatro in musica.

Il congedo dalle scene avvenne con *Da una casa di morti* (1930, da Dostoevskij). L'opera manca di una trama vera e propria: episodi di vita quotidiana di un campo di prigionia in Siberia si succedono mettendo in luce uno stuolo di figure secondarie e la durezza di una vita in cui si annulla la personalità del singolo. Gorjancikov funge da catalizzatore dei loro racconti, e, dopo aver scontato la pena si congeda dai detenuti, che lo festeggiano liberando un'aquila. Nell'immagine del rapace che si libra nel cielo sta l'ultimo messaggio ottimistico di Janáček: la libertà è una mèta sofferta ma ad essa deve tendere ogni essere umano.

m. L'OPERETTA.

Fino alla prima guerra mondiale l'operetta conobbe rinnovati splendori, dopo l'aureo periodo di Offenbach e della dinastia degli Strauss. Il genere era nato per incarnare le aspirazioni dei nuovi ceti borghesi emergenti a un teatro ancor più leggero dell'opera buffa, di facile comprensione e più aderente alla vita di tutti i giorni. A Parigi fu Messager a dire le ultime parole originali, a Londra Sidney Jones, che scrisse sino alla grande guerra, ebbe ruolo epigonale rispetto a Gilbert & Sullivan.

A Vienna, tramontati gli Strauss, l'attività languì sino a che fece il suo debutto l'ungherese Ferenc Lehár, il cui talento esplose con la *Lustige Wittwe* (1904), che nel giro di pochi anni fece il giro del mondo. Lehár vi profuse un talento melodico degno di generi maggiori, un gusto raffinato per il timbro e le proporzioni. Egli aveva intuito che i tempi chiedevano storie d'amore in cui si riproponeva un ideale con cui addolcire le amarezze per la minaccia di una guerra che avrebbe travolto l'impero austro ungarico, ed insieme ad esso ogni *joie de vivre*. Nessun altro lavoro di Lehár poté raggiungere il livello della *Vedova*, ma anche dopo la guerra l'artista continuò a rinnovarsi. In *Der Sterngucker* (1916) assimilò la lezione delle danze americane, inserendo *fox-trot* e *one-step* fra le danze d'obbligo. E in seguito cercò soggetti e spunti musicali in tutti i paesi, dalla Spagna (*Frasquita*, 1922) all'Italia (*Paganini*, 1925) e alla Russia (*Der Zarewitsch*, 1927). Accanto a lui, a contendergli gli ultimi bagliori dei palcoscenici leggeri viennesi vanno ricordati almeno i due capolavori di Leo Fall (*Die Dollarprinzessin*, 1907) e Imre Kálmán (*Die Csárdádfürstin*, 1916).

A Berlino, dove esisteva un teatro popolare a carattere farsesco (*Possen*) l'operetta francese e viennese giunse più tardi, né fu coltivata da compositori degni di rilievo, ma conservò più a lungo una sua specificità. Dopo il capostipite Lincke (*Frau Luna*, 1899), Jean Gilbert, con la *Casta Susanna* (1910) fece dire ai commentatori che era nato un secondo Lehár. Nel ventennio 1920-40 Eduard Künnecke, allievo di Max Bruch, aveva mietuto gli ultimi allori con *Die Vetter aus Dingsda* (1920), *Glückliche Reise* (1932) fino a *Der Grosse Name* (1938). Il

nazismo osteggiò l'operetta, come esempio di «arte degenerata» quando il genere era già al capolinea: l'avanzata del gusto americano fece sì che il *Kabarett* la rimpiazzasse nei favori dei berlinesi.

In Italia il forte consenso del teatro d'opera non consentì la crescita di un'operetta autonoma. Ci fu peraltro un periodo fra gli ultimi anni del secolo e il 1930 in cui si formarono ottime compagnie itineranti, creando un vero e proprio circuito nei teatri minori. Il repertorio tipico comprendeva traduzioni e riadattamenti di operette viennesi e francesi, magari con l'adozione del dialetto. Maestri di questo genere furono Carlo Lombardo, Mario Costa (*Scugnizza*, 1922), Virgilio Ranzato (*Il paese dei campanelli*, 1923, da Lehár). Grande successo ottenne Giuseppe Pietri con *Addio giovinezza* (1915) e *Acqua Cheta* (1920). Esse raggiunsero anche i grandi teatri, e in un periodo in cui il melodramma faceva intravedere i sintomi di un certo calo d'interesse, l'operetta divenne il rifugio di celebri veristi, come Mascagni, Leoncavallo e Giordano (*Giove a Pompei*, 1921). Il fascismo seppellì di fatto il genere in nome della Rivista e del Varietà.

Recuperi e nuove forme, 1910-1950

a. BALLETS RUSSES.

Nonostante l'argomento appartenga alla storia della danza, sarà opportuno ricordare l'effetto che i *Ballets Russes* fondati e diretti da Diaghilev ebbero sulla concezione dello spettacolo teatrale nel primo trentennio del Novecento. Alla base della loro attività c'era l'obiettivo di ricreare una sintesi delle arti dominata dalla danza, che fosse la premessa di una nuova concezione del teatro musicale tesa a realizzare l'ideale drammatico del soggetto. Il progetto richiedeva la collaborazione di artisti delle più diverse discipline, che dettero vita alla prima avanguardia fortemente orientata verso lo spettacolo musicale. La scelta della città dove iniziare l'attività fu fondamentale. All'inizio del Novecento Parigi continuava a esercitare il ruolo di capitale europea di nuove mode che deteneva dal secolo precedente, e numerosissimi teatri si aprirono alle novità, primo fra tutti lo Châtelet. Era il luogo ideale perché dall'Est europeo, con cui fin all'inizio Diaghilev intrattene un rapporto privilegiato, giungessero i migliori ballerini e coreografi, ma anche scenografi che avrebbero fatto epoca, come Benois o Bakst. Il passaggio da fucina di spettacoli russi a vero e proprio laboratorio sperimentale avvenne poco dopo l'esordio nel 1909. Igor Stravinskij s'impose con opere che riformarono profondamente la precedente concezione coreografica, oltre a sconvolgere la storia della musica: *L'oiseau de Feu* (1910) *Pétrouchka* (1911), *Le sacre du Printemps* (1913) lavori in cui la danza si sposava a un radicalismo linguistico che suscitò non pochi contrasti. I *Ballets* esercitarono una funzione catalizzatrice nei confronti di musicisti delle più diverse estrazioni. Numerosi francesi furono chiamati a prendere parte attiva alla vita della compagnia, e via via si aggiunsero compositori di altri paesi. Dopo Ravel (*Daphnis et Chloé*, 1912), anche Debussy dette un contributo originale col modernistico *Jeux* (1913), atto unico basato su una partita di tennis che anticipava poetiche tendenti a liricizzare eventi quotidiani, mediante un ritmo asimmetrico e un timbro caleidoscopico. La grande qualità delle esecuzioni era garantita da figure come Pierre Monteux, che diresse molti lavori, fra cui *Le coq d'or* di Rimskij nella versione soltanto danzata (1914). O dagli stessi compositori, come fecero Stravinskij e Richard Strauss, con la sua *Légende de Joseph* (1914).

Anche se il balletto restò l'attività principale, Diaghilev produsse sempre più frequentemente spettacoli misti, aperti a ogni esperienza. I primi contatti coi futuristi italiani furono presi nel 1915, e al teatro Costanzi di Roma Giacomo Balla realizzò nel 1917 una messa in scena di *Feu d'artifice* di Stravinskij basata sul tentativo di fondere musica e colore mediante il solo uso delle luci. Dopo la parentesi bellica Diaghilev commissionò balletti e opere ai principali compositori, a cui forniva precise direttive. Fino alla sua morte (1929) furono attivi artisti tra loro diversissimi: Stravinskij, Falla, Prokof'ev, Poulenc, Auric, Satie, Rieti, Respi-

ghi, Ravel. Come scenografi figurarono nomi quali Picasso, Bracque, Matisse, Dérain, Miro, rappresentanti delle tendenze più moderne della pittura.

In questa seconda fase dei *Ballets*, che dal 1923 si stabilirono a Montecarlo, si accentuò l'eterogeneità, nella mira tipica delle avanguardie di superare i generi allora esistenti. Nella *Chopiniana* (1909) Fokine si era già mosso verso il recupero del romanticismo, ma quando nel 1919 Diaghilev incaricò Respighi di orchestrare alcuni brani dei *Riens* di Rossini per *La boutique fantasque* (Londra, 1919), l'incontro col passato giunse sino a proporre una rivisitazione del Settecento, in contrapposizione al linguaggio dell'avanguardia espressionista. L'impresario propose a Stravinskij di comporre un balletto utilizzando musiche di Pergolesi: *Pulcinella* ottenne un grande successo all'Opéra nel 1920, sancendo la nascita del neoclassicismo. L'anno seguente andò in scena *Chout*, primo balletto del giovane pianista e compositore Sergej Prokof'ev. Diaghilev voleva un'opera improntata all'autentico spirito russo, e Prokof'ev lo ricompensò con una partitura vitalissima, ricca di *humour* caricaturale risolto nel gesto. In questo calderone polistilistico entrò anche un isolato come Satie con *Parade*, «ballét realiste» (1917), regalando alla danza la sua preziosa e surreale vena ironica. E il lancio di una nuova voga dell'esotico fu affidato a *Le tricorne* (1919) di de Falla, prima di una serie di capolavori del folclorismo spagnolo. Stravinskij rimase fedele a Diaghilev sino alla sua morte. Dopo la piccante *Mavra* all'Opéra (1922), scrisse alcuni fra i suoi lavori più riusciti, fra cui *Les Noces* (1923) e *Oedipus Rex*, opera-oratorio in due parti su libretto di Jean Cocteau (1927), letterato che avrebbe fatto tesoro dell'esperienza trasmettendola ai Six, fra i quali si era segnalato anche Milhaud (*Le train bleu* (1924)). Negli ultimi tempi particolarmente attivo fu Prokof'ev, con due riusciti balletti. Prima realizzò un progetto modernista di Diaghilev, *Les pas d'acier* (1927), lavoro 'futurista' in cui si esaltava il progresso dello stato comunista attraverso l'operosità delle fabbriche. Infine con *Le fils prodigue*, tre quadri su soggetto di Kochno (1929). La morte di Diaghilev pose fine materialmente a tutto ciò, ma la sua instancabile attività aveva posto una premessa reale per il superamento del tradizionale spettacolo operistico.

b. RUSSIA: TRADIZIONE E MODERNISMO.

Agli inizi del Novecento gli artisti e intellettuali russi avevano pressoché abbandonato i precedenti rigori nazionalistici. Čajkovski portò le tematiche del decadentismo all'attenzione dei compatrioti, mentre Rimskij-Korsakov aveva conquistato l'amalgama fra tradizione popolare e tecnica della musica colta tedesca, mediante un virtuosismo orchestrale che divenne il tratto distintivo dell'arte russa in Occidente. L'interesse della sua produzione novecentesca è dato soprattutto da un sincero impulso al rinnovamento, già evidente nell'immaginifica *Fiaba dello Zar Saltan* (1901), e più ancora nella *Leggenda della invisibile città di Kitez* (1907) e *Il gallo d'oro* (1909).

Non a caso fu questo il repertorio che Diaghilev diffuse in Europa. Dopo i primi lavori, in cui mantenne più vivo il rapporto con la propria tradizione, Stravinskij sviluppò autonomamente la propria geniale personalità. Spettò dunque a Prokof'ev raccogliere i presupposti della giovane scuola operistica nazionale. Verso il teatro musicale lo portavano il naturale istinto della gestualità in musica, ma il suo approccio con le scene liriche non fu facile. Mentre Diaghilev lanciava con successo i suoi balletti a Parigi, Prokof'ev attendeva a diversi progetti, fra cui *Il giocatore* (1929). Egli aveva affidato a un'orchestra cangiante il compito di vivificare i sentimenti espressi dal canto declamato, in continuità con la tradizione russa, ma nonostante pagine pregevoli l'opera non è da ritenersi fra le sue migliori. Intanto era andata in scena *L'amore delle tre melarance* (Chicago, 1921) tratta da una fiaba di Gozzi, autore allora di moda. La naturalezza con cui Prokof'ev infuse vita ai personaggi fantastici e alle maschere della commedia dell'arte realizza nell'arco di dieci quadri una sintesi ideale fra danza e azione operistica tradizionale, in cui risalta l'attenzione per ogni inflessione della parola, resa con musicalità sin nelle sfumature. L'azione poggia su un'estrema varietà ritmica, ma non mancano ampi scorci lirici dedicati all'amore fra il Principe e Ninetta. Nel capolavoro *L'angelo di fuoco*, scritto fra il 1919 e il 1927, ma dato postumo a Venezia (1955), Prokof'ev profuse un'inventiva incessante, affidando all'orchestra un ruolo ancor più preminente che negli altri lavori. Sia nei vasti interludi, sia negli accompagnamenti, gli strumenti caratterizzano l'elemento macabro che domina il soggetto medievale, specie nel tetro quinto atto, in cui la protagonista Renate, accusata di stregoneria, viene condannata al rogo. Un ruolo arduo da sostenere, quest'ultimo, poiché contempla tutti gli atteggiamenti, dal lirismo, al canto di forza sino al patetico. Spesso s'impone una tensione lacerante: dense trame polifoniche si condensano sul *cantus firmus*, stralci modali si alternano a episodi densissimi di contrappunto, che coinvolgono voci e strumenti su un piano paritario. Tale varietà di tecniche conferma l'eclettismo dell'artista, qui perfettamente funzionale alla vicenda. Dopo il ritorno in patria (1932), Prokof'ev perse gran parte del suo smalto e della sua originalità, forse provato dall'intensissima stagione creativa precedente. Fra i numerosi spettacoli prodotti nell'Unione Sovietica va ricordato soprattutto il balletto *Romeo e Giulietta* (1940), fra i suoi migliori lavori. L'opera *Semën Kotko* (1940) fu forse il massimo sforzo di scrivere un lavoro 'riformato': temi popolari, ruolo preminente della coralità sono al servizio dell'ideologia sovietica, ma il linguaggio iconoclasta degli inizi degenera in maniera. Analoghe considerazioni valgono per la colossale *Guerra e Pace* e il *Matrimonio al convento* (1946), mentre la sua creazione più originale fu *Pierino e il lupo*, favola per voce recitante e orchestra (New York, 1940).

Per quanto limitata nella quantità, la produzione di Dmitri Šostakovič s'impose all'attenzione per l'originalità delle scelte e le soluzioni adottate. *Il naso* (1930) fu tratto da un paradossale racconto di Gogol: una girandola di situazioni assurde si abbatte su Kovalev che ha perso il proprio naso. Sulla sua vicenda la

musica si plasma con impressionante duttilità, asservendo ogni arditezza linguistica a un dramma dominato dall'elemento grottesco. Politonalità e poliritmia s'uniscono a una ricerca di aggregati timbrici inusuali, fra cui spicca l'intermezzo per sole percussioni. La satira non conosce limiti, e un popolo antieroico è visto come sfondo disorganizzato e confuso, immagine non allineata con l'ideologia sovietica. A Šostakovič il regime cominciò a guardare con sospetto accentuato dalla *Lady Macbeth del distretto di Mzensk* (1934), opera in quattro atti più nota col titolo di *Katerina Izmajlova* della versione riveduta (1963), dopo che fu riabilitata dal regime. Il dramma abbandona il tono grottesco del *Naso* per volgersi ad atteggiamenti più sfumati. Il richiamo shakespeariano del titolo è dovuto alla trama, in cui la sensuale protagonista uccide il suocero che scopre il suo adulterio, poi il marito crudele insieme all'amante. Scoperta e deportata in Siberia, si getta nel lago trascinando con sé la rivale con cui l'amante la tradiva. L'isolamento di Katerina è reso evidente dalla forma del monologo, sovente intriso di un preponderante atteggiamento lirico. Nonostante la crudezza delle situazioni, Šostakovič risolse con ironia squarci di per sé scabrosi. La forma musicale ha un'unitarietà compatta e vigorosa, e alcuni episodi grotteschi alleviano la tensione. Particolarmente riuscita la conclusione, dove il dramma interiore di Katerina viene accompagnato dal coro responsoriale dei forzati, una pagina grandiosa degna del *Boris*. Nonostante l'argomento l'opera ebbe oltre cento repliche in Unione Sovietica, e fu accolta all'estero con grande favore, prima che il regime la proibisse. Proprio per questa ostilità Šostakovič non scrisse più opere, preferendo generi che lo esponessero meno ai rigori della censura. Oltre a tre balletti, si dedicò alle musiche di scena (fra cui drammi di Majakovskij e Shakespeare) e alla musica da film. Si cimentò anche nel genere leggero, con un'operetta e tre riviste, lasciando incompiuta l'opera *I giocatori* (da Gogol) iniziata nel 1941.

c. NAZIONALISMO E FOLCLORE: SPAGNA E UNGHERIA.

La Spagna era rimasta ai margini della vita teatrale europea, ma nell'ultimo ventennio dell'Ottocento Albeniz e Granados si avvicinarono alle tendenze moderne, e prendendo le mosse dalla Zarzuela, il genere teatrale nazionale, colsero alcuni significativi successi internazionali. Manuel de Falla completò questo percorso, riscoprendo, sulle orme di Debussy e di Ravel, il senso arcaico del modalismo. Egli conciliò lo stile colto con la sua naturale vocazione per l'uso del materiale folclorico, realizzando un mondo poetico dominato da una varietà infinita di attraenti e raffinate melodie vocali, e da un gusto per il colore timbrico sfavillante. Il rapporto con la tradizione popolare del suo paese è alla base del suo teatro musicale. Nel 1905 vinse un concorso a Madrid con *La vida breve*, tuttora il suo lavoro più conosciuto, che conobbe le scene nel 1913 grazie all'appoggio di Debussy, Ravel e Dukas, con cui, trasferitosi a Parigi, era nel frattempo entrato in rapporto

d'amicizia e stima. *La vida breve* è quella della giovane Salud, che muore quando l'amato Paco, in procinto di sposarsi con un'ereditiera, nega il loro rapporto. La vicenda è esile, ma prende forza grazie alla vivissima descrizione musicale dell'ambiente in cui si svolge. L'elemento popolare della protagonista, animato da ritmi travolgenti, si contrappone al menzogniero ambiente borghese: musica di scena e danze connotano la trama nel segno del fatalismo andaluso.

L'opera non ebbe riconoscimenti importanti, mentre ben altro impatto ottenne il balletto gitano *l'Amor stregone* (1915) che entrò nel repertorio europeo grazie alla perfetta adesione della musica alla materia drammatica. Lo spettro del fidanzato che impedisce alla protagonista di realizzarsi nel nuovo amore per Carmelo viene esorcizzato con uno stratagemma. La vittoria dell'umano sull'elemento soprannaturale è dipinta dalla musica con stilemi barbarici, fra cui spicca l'ostinato, che si sciogliono nell'ottimistico finale, in un'equilibrata e originale interazione fra numeri di danza con canto e pantomima. Nel frattempo Diaghilev resosi conto del talento di Falla, gli commissionò un balletto. Il progetto poté realizzarsi dopo la guerra, e Falla utilizzò la musica per la pantomima *El Corregidor y la Molinera* (1917) con l'aggiunta di nuove danze e strumentandola per grande orchestra. Il *Sombrero de tre picos* fu uno dei maggiori successi dei *Ballets Russes* (1919): vi domina uno scanzonato tono di commedia disteso su una struttura aperta, che passa da toni di recitativo a passaggi mimici, dalla danza all'aria, realizzando una fusione perfetta fra esigenze del ballo e parti liriche. L'ultimo lavoro destinato alle scene fu *El retablo de maese Pedro*, un'opera da camera su proprio libretto per teatro di burattini (1923). In questa veste aderisce meglio al soggetto, l'episodio in cui Don Quichotte assale i fantocci di un teatrino di marionette per liberare Melisendra dai mori. I tempi stretti dell'azione, un raffinato gioco metateatrale, indussero Falla a usare forme brevi e incisive, lavorando di cesello. L'elemento popolare cede il primato alla nostalgia di forme e timbri del passato, rappresentato in orchestra da liuto e cembalo. Per vie diverse rispetto a Stravinskij, Prokof'ev, o agli italiani dell'80, Falla era approdato al neoclassicismo, una tendenza che mal si conciliava col suo mondo emotivo. Forse per questo non portò mai a termine la cantata scenica *Atlantida* (Milano, 1962).

Neanche l'Ungheria poteva vantare una tradizione teatrale degna di questo nome. In comune con Falla, Béla Bartók ebbe l'amore per la musica popolare e la formazione cosmopolita. Nella sua limitata produzione teatrale egli s'impose con un'originalità pari a quella degli altri compositori d'avanguardia. Il suo esordio avvenne col balletto *Il principe scolpito nel legno*, su soggetto di Balázs (1917), un'opera in cui la successione delle danze è regolata da un meccanismo altamente formalizzato, ma dove il ritmo si libera con espressioni autonome e trascinanti. La vicenda ha carattere allegorico, e presenta il trionfo dei valori umani sulla vanità della Principessa.

L'unica opera *Il castello del duca Barbablù*, scritta nel 1911 ma rappresentata nel 1918, ha in comune con le forme del teatro verista la forma in un atto. Il

mito già trattato da Dukas divenne nelle mani di Bartók la rappresentazione dell'inconciliabilità fra mondo maschile e femminile, da cui nasce la solitudine del protagonista, e la necessità di Judit di aprire la porta che la condurrà alla morte. La musica si dipana nell'arco di sette scene con toni sommessi: l'uniformità è solo apparentemente vicina al *Pélleas*, in realtà la caratterizzazione musicale è precisa sin nei dettagli, come l'intervallo di seconda minore che simboleggia il sangue, per raggiungere il culmine del *pathos* nella scena del lago di lacrime e nel finale, che consegna Barbablù all'eterna solitudine.

Forse il contributo più originale al teatro Bartók lo dette con la pantomima *Il mandarino meraviglioso* su soggetto di Lengyel (1918-1919), la cui prima, vietata in Ungheria, ebbe luogo a Colonia (1926). Il mandarino s'innamora di una prostituta, viene pugnalato, soffocato e impiccato dai suoi complici, ma morrà solo dopo aver posseduto la ragazza. La forza della passione vera travolge ogni ostacolo, ma come dimenticare la presenza opprimente e alienante della periferia urbana, tradotta nel ritmo travolgente che domina la partitura dall'inizio alla fine? Anche in questa musica la forma chiusa per sezioni è particolarmente evidente, ma la pregnanza delle melodie, l'incandescenza del ritmo, che tocca a volte il parossistico furore, la mirabile orchestrazione congiungono questo lavoro all'Espressionismo Europeo, pieno anch'esso d'inquietanti fantasmi erotici.

d. NAZIONALISMI NEOCLASSICI IN FRANCIA.

Fra le varie tendenze che il teatro seguì nel primo ventennio del secolo il recupero di elementi stilistici remoti, che assunse forme diverse a seconda delle singole tradizioni, è dato innegabile. Parte delle sue premesse risiedono nell'eclettismo di Diaghilev, che riuscì a far convergere gli artisti più diversi in direzioni simili. In Francia il recupero del passato si sposò alla riscoperta di valori artistici 'nazionali', come stava del resto avvenendo in Italia (e con qualche ritardo anche in Germania), ma questa tendenza va distinta dalla riscoperta di valori popolari operata in Ungheria e in Cecoslovacchia. Mentre Francia, Germania e Italia erano state protagoniste nell'evoluzione della musica occidentale, i paesi dell'Est avevano da poco scoperto un'espressione autonoma: i loro nazionalismi hanno quindi carattere progressivo, contrariamente a quelli del blocco europeo, dove comunque dettero esiti vitali.

In questo contesto si svolse l'attività del cosiddetto Gruppo dei Sei, vista dal critico Collet come la rinascita della musica francese opposta ai valori 'pensosi' propugnati da Debussy e, in Europa, da Wagner. I sei s'ispirarono indifferentemente all'esperienza concreta dell'arte del *Music-hall* e del *Variété* e a quella dei *Ballets*. Il maestro eletto fu Erik Satie, e l'opera di riferimento *Parade* (1917), il cui progetto era stato formulato dal letterato Jean Cocteau, futuro ispiratore del gruppo, con la collaborazione per la parte visiva di Pablo Picasso. Il movimento durò poco. Nel 1921 su scenario di Cocteau i Balletti svedesi eseguirono *Les Mariées de la Tour Eiffel* (musiche di Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc

e di Germaine Tailleferre). Poco dopo il gruppo si sciolse, ma l'esperienza si rivelò decisiva per Darius Milhaud, che manifestò una spiccata vocazione per il teatro. Fra il 1923 (anno del balletto *La creazione del mondo*) e il 1939 furono rappresentati ben dieci suoi lavori, dopo che aveva scritto numerose musiche di scena per i drammi dello scrittore spiritualista Paul Claudel. Milhaud si distinse per l'impiego sistematico della politonalità, che asservì ai tratti più ironici e graffianti della sua drammaturgia, prevalentemente centrata sul teatro da camera, di gran moda nel periodo delle due guerre. *Le disgrazie d'Orfeo* (1926) e soprattutto *Il povero marinaio* 'complainte' in tre atti su libretto di Cocteau (1927) sono percorsi da un'ironia acida, unita a un lucido quanto oggettivo distacco dalle 'maniere'. Basti pensare che la sua Trilogia 'mitologica' (*Il rapimento d'Europa*, *L'abbandono di Arianna* e *La liberazione di Teseo*, 1927-28) non raggiunge complessivamente la mezz'ora di durata, cui fece da contrappeso il monumentale *Christophe Colomb*, opera in due atti e ventisette scene su libretto di Claudel (Berlino, 1930). Mentre i regimi totalitari avanzavano Milhaud intensificò il suo impegno, scegliendo soggetti centrati su questioni sociali come il *Bolivar* (1943), atto d'accusa contro i regimi totalitari e inno, per quanto artificioso, alla libertà. Per celebrare il terzo millennio del grande Re gli venne commissionato da Israele il *David*, gigantesco lavoro in cinque atti dato in forma di concerto a Gerusalemme (1954) e messo in scena alla Scala nel 1955. Anche in quest'opera non viene meno la vocazione eclettica di Milhaud, sempre pronto a combinare la politonalità a passaggi espansivi e tonali, pungenti dissonanze a triadi e moti arcaici, senza perdere mai di vista la relazione fra soggetto e 'tinta' musicale.

Per quanto quantitativamente inferiore, la produzione di Francis Poulenc annovera alcuni titoli popolari. Egli supplì con intuito, doti naturali e applicazione a carenze tecniche mai del tutto risolte. Due balletti commissionatigli da Diaghilev, *Les Biches* (1924) e *Aubade* (1929) lo avvicinarono al mondo del teatro, in nome di un neoclassicismo privo di malizie. In seguito riscoprì il conforto della fede cattolica, producendo un numero altissimo di brani d'ispirazione religiosa. Scriveva con facilità lavori in stile, ora guardando all'essenzialità di Satie, ora impreziosendo il tutto con tocchi alla Ravel. Delle prime due opere fu autore del libretto: da Apollinaire trasse *Les mammelles de Tirésias* (1947), da Bernanos la celeberrima *Dialogues des Carmelites* (1957). Quest'ultimo sarebbe per sempre rimasto il suo lavoro più impegnativo, sia per le dimensioni (tre atti), sia per l'ampiezza della concezione musicale (una fusione originale di tratti linguistici di Musorgskij e Monteverdi, dal cui spirito Poulenc stesso si diceva ispirato). Qui raggiunse un'intensa drammaticità, particolarmente nel finale in cui la protagonista, eliminata ogni resistenza, ascende alla ghigliottina come martire della fede.

Cocteau gli fornì il libretto della *Voix humaine* (1959). La modernistica rappresentazione della solitudine e della sfiducia nella comunicazione (la protagonista lascia l'amante in un tragico dialogo telefonico) sollecitò un ritorno all'ispirazione degli anni venti. Il trattamento del soggetto è improntato a modi delicati, ma l'adesione al testo è piena anche nei momenti più drammatici e

patetici. L'impatto di questo riuscito lavoro fu sempre felice, ma non valse a evitare l'isolamento del suo autore, oramai circondato in Francia da una delle più forti avanguardie europee.

e. GERMANIA: TRA IMPEGNO POLITICO E NEOCLASSICISMO.

La tradizione tedesca incarnata da Strauss veniva dalla continuità con Wagner, da cui l'Espressionismo si era distaccato radicalizzandone i presupposti. Una vera reazione si fece gradualmente strada nelle opere di compositori isolati, a cominciare da Ferruccio Busoni. La sua musica, figlia della doppia anima italiana e tedesca, fu ricca di contraddizioni in grado di stimolare reazioni, anche se ebbe maggiore influenza la sua pubblicistica e l'insegnamento. Le opere, scritte su proprio libretto e in lingua tedesca, non ebbero quel successo di critica e pubblico che egli si aspettava. Dopo il fallimento della *Die Brautwahl* (1912), egli scrisse nella ristampa del *Saggio di una nuova estetica musicale* (1916) che l'opera del futuro doveva essere uno spettacolo multimediale, teorizzando un ritorno alle forme dell'antica opera seria e dell'opera buffa. Questa rivendicazione fu attuata nel dittico *Arlecchino e Turandot* (1917). Se nella *Sposa* Busoni aveva impiegato successioni armoniche sperimentali, in questi due lavori l'amore per la tradizione italiana prende l'aspetto di una nostalgica quanto intellettualistica meditazione. La musica è ricca di *humour*, creato dalla mescolanza fra tratti sperimentali e l'acida parodia dei *clichés* operistici. Il ritorno alla fiaba comportava la presa di distanza dalle arditezze espressioniste e l'approdo al mondo neoclassico come alternativa al wagnerismo. La morte gli impedì di terminare il *Doktor Faust*, concepito sin dal 1910 (Dresda, 1925). La sua presenza a Berlino, città d'adozione in cui tornò a vivere dal 1920 da titolare della cattedra di composizione all'Accademia dell'Arte, ebbe peraltro un influsso determinante sulle esperienze di altri artisti.

Il suo allievo Kurt Weill raccolse l'invito a realizzare una Giovane classicità (*Junge Klassizität*) in opposizione al *Gesamtkunstwerk*. Nelle prime opere l'uso della libera atonalità è temperato dall'impiego di forme di facile presa. Poi venne *L'opera da tre soldi* (1928), che segnò l'inizio della breve stagione del teatro epico, improntato all'ideologia marxista di Brecht. I due si basarono sulla canzone da cabaret, su ritmi di danza moderna, su una timbrica connotata da strumenti quali sassofono e percussioni. Opere come *Mahagonny* (1930) o il balletto con canto *I sette peccati capitali* (1933) s'imposero anche in virtù della chiarezza dell'apparato simbolico, veicolo di contenuti politici: asprezze e cadenze colte si mescolano sapientemente a forme popolari che garantirono la comunicazione col grande pubblico. La collaborazione cessò sia per dissapori fra i due, sia perché Weill emigrò negli Stati Uniti, dove lavorò nel mondo del teatro leggero, ma senza esiti rilevanti.

Paul Hindemith si era proposto di raggiungere una Nuova oggettività (*Neue Sachlichkeit*) liquidando l'eredità del romanticismo in nome di una creatività

fondata sulla musica di consumo, nel senso barocco del termine. Ma i suoi primi lavori teatrali non sono affrancati dalla tradizione che rifiutava. *Mörder, Hoffnung der Frauen*, atto unico del pittore Kokoscha, è organizzato su una forma sinfonica di matrice wagneriana, e il canto è percorso da tensioni espressioniste. Gli è singolare contraltare *Das Nusch-Nuschi*, commedia per marionette birmane articolata su numeri chiusi, la cui atmosfera timbrica è dominata dalle percussioni. A questo dittico (1921) seguì un capolavoro come *Sancta Susanna* (1922), dove il crescente turbamento di una suora che dall'esaltazione mistica passa al turbamento erotico è occasione di un emotivo crescendo musicale. Un vero contrasto antidrammatico fra il linguaggio musicale e l'argomento del dramma si sviluppa in *Cardillac* (1926), dove un orafo diviene assassino per l'eccessivo amore che nutre per le sue creazioni. Il fosco soggetto non trova rispondenza nella musica, basata su un gradevole e scaltrito contrappunto che rende anodino il dramma.

Nelle creazioni successive Hindemith radicalizzò il contrasto fra forma e contenuto, svariando dalla parodia del genere giallo (*Hin und Zurück*, 1927) all'opera buffa (*Neues von Tage*, 1929). Nel frattempo il suo linguaggio era tornato alla purezza tonale: sia *Mathis der Maler* (1938) sia le opere successive mostrano un'artista privo di ogni volontà di rinnovamento. Tale processo fu sancito dal *pastiche* di alta classe *Die Harmonie der Welt* (1957). Parti sinfoniche impennate su intricate trame polifoniche si alternano a sezioni in cui si echeggiano modi seicenteschi, in un ibrido stilistico ormai approdato alla metafisica.

L'indifferenza alle tecniche e alla caratterizzazione linguistica del dramma fu praticata anche da Ernst Křenek. Il capolavoro *Jonny spielt auf* (1927) godette di enorme popolarità per la sua facile comunicativa e il chiaro messaggio votato alla speranza di destini migliori, contrastanti la crescente alienazione del mondo tecnologico. Nell'azione metaforica ambientata a Parigi, e impennata sulle reazioni di due musicisti alla vita moderna, Křenek sfoggiò tutto il suo eclettismo: l'uso del Jazz si mescola a passi lirici di ascendenza pucciniana, tratti drammatici di estrazione espressionista convivono con scene da commedia musicale. Nelle sue venti opere, Křenek fece largo uso del serialismo e della dodecafonìa. Molte di esse trattano temi di forte impegno politico, oppure esprimono una mordente satira nei confronti dell'ascesa dei totalitarismi (*Der Diktator*, 1928), o si allineano a tematiche epiche, come *Karl V* (1938), lavoro coraggioso che trattava la degenerazione storica del cattolicesimo come base per la nascita dell'ideologia nazista. Nel dopoguerra Křenek operò a contatto con le avanguardie, allargando il campo delle sue esperienze sino all'elettronica e all'opera televisiva.

f. RECUPERI ITALIANI.

Sulla scorta delle indicazioni di musicologi come Torchi e Torre Franca, alcuni

compositori, etichettati come «Generazione dell'Ottanta», tentarono nuove soluzioni per il teatro musicale. Il primo a distinguersi fu Ildebrando Pizzetti con *Fedra* (1915) opera tragica sul dramma che D'Annunzio trasse da Euripide. Il tentativo di opporre alla vena disseccata dei veristi il recupero del melodramma degli esordi, andò di pari passo agli sforzi di ritrovare nella musica strumentale settecentesca italiana i presupposti autarchici di una rinascita novecentesca i cui prodotti, nonostante inevitabili equivoci sul concetto di modernità, appartengono di fatto al neoclassicismo europeo. Pizzetti impose al canto la forma del recitativo, allontanando ogni gonfiore tardo romantico dalla strumentazione e dall'armonia. Nel prosieguo dell'attività si mantenne fedele a questi principi, dimostrando una totale incapacità di rinnovamento in opere come *Debora e Jaele* (1922), *Fra' Gherardo* (1928) e *Assassinio nella Cattedrale* (1958), lavoro 'anti-drammatico' nel più puro senso del termine. Pizzetti volle riproporsi quale bardo della tragedia nel Novecento, e prossimo a chiudere la sua carriera, ribadì nel *Calzare d'argento* (1961) la sua distanza dal codice teatrale e linguistico del suo come di ogni altro tempo.

Ottorino Respighi fu invece un sapiente artigiano, largamente estraneo dalle polemiche sul rinnovamento dell'arte. Dell'orchestrazione, appresa da Rimskij-Korsakov, egli fece il parametro principale della sua produzione, tendendo un arco fra la tradizione tardoromantica europea e la vocazione verso atmosfere arcaiche dei suoi colleghi. Conosciuto all'estero grazie a Diaghilev, egli non ottenne successo con la scipita commedia *Belfagor* (1923), né con *La campana sommersa* (1927), il cui nucleo drammatico è centrato sul conflitto fra magico e umano, a sua volta metafora del dualismo fra sacro e profano che culmina nel riscatto dalla colpa. I personaggi si muovono in un ambiente reso anodino dallo strapotere del timbro, e senza il sostegno di una coerente struttura musicale Respighi perviene a un vano estetismo. Più riuscita *Maria Egiziaca* (1932), dove l'arcaismo è giustificato dall'ambientazione. La carriera di Respighi si chiuse con *La fiamma* (1934). Accostandosi a un intreccio d'amore e magia il bolognese ripensò con nostalgia agli stilemi del passato melodramma, guardando a chi aveva trattato il D'Annunzio poeta della sensualità adulterina – si pensi a *Parisi-na* e *Francesca da Rimini*. La vocalità dei personaggi riveste qui un'importanza ignota alle sue opere precedenti e segna una riconversione a moduli tradizionali che non colma il ritardo col teatro europeo.

Alfredo Casella fu scarsamente impegnato nel teatro. L'attenzione con cui guardava alle mode lo calamitò nell'orbita dei Balletti Svedesi con *La giara* (Parigi, 1924), un soggetto pirandelliano in cui evocò una Sicilia di cartapesta in accordo coll'imperante tendenza nazional-fascista. L'opera-fiaba *La donna serpente* (1932, da Gozzi) è un concentrato d'influenze (da Puccini a Busoni, sino all'*Amore delle tre melarance* e all'orchestrazione di Rimskij), dominato da un'aura neoclassica resa esplicita dai numeri chiusi, e intriso di una risentita ironia. L'eclittismo è la cifra dell'autore, che nei riferimenti al passato, da Rossini al madrigale, trova l'unica ragione di esistere.

Ben altro peso ebbe il teatro nella vita di Malipiero. Fino al 1920 egli si mosse nel campo dell'avanguardia, e dopo esperienze con D'Annunzio e i Balli plastici di Depero insieme a Casella (1917), tradusse la sua ansia di modernità in *Pantea*, mimodramma per una danzatrice (1917-18). La sua limitrofia con l'espressionismo si limitò al soggetto, dopodiché voltò le spalle all'attualità e teorizzò in vari libelli la negazione del romanticismo. Tra il 1920 e il 1931 calcò in prevalenza le scene tedesche, cogliendo un brillante successo con la trilogia *Orfeide* (1925). Il suo miraggio fu quello di pervenire a un'oggettività che negasse la fede nell'espressione che animava gli autori della tradizione italiana e tedesca, identificandola nelle antiche maschere della Commedia dell'Arte, con la mediazione del prediletto Goldoni. L'esito migliore fu *Torneo Notturmo* (1931), un teatro 'a pannelli' ricavato dall'antica poesia italiana, dove Malipiero realizzò le sue pagine più originali. Nella *Favola del figlio cambiato*, su libretto di Pirandello (1934), egli tentò di rivivere i moduli del *Recitar cantando*, con sviluppi lirici che segnano un ritorno ai più ortodossi ideali di continuità drammatica, ottenendo un sonoro insuccesso. Il resto dell'attività esangue e carente d'ispirazione fu al servizio del regime, esaltato mediante soggetti romani, da *Giulio Cesare* (1936) a *Antonio e Cleopatra* (1938) fino a *Ecuba* (1941). Le rimanenti opere sono solo *divertissements* di un musicista che non voleva invecchiare, e non ebbero alcuna incidenza sull'evoluzione dello spettacolo nella seconda metà del Secolo.

Intanto, nello stesso contesto in cui erano maturate le esperienze contraddittorie della Generazione dell'Ottanta era arrivato al teatro con l'atto unico *Volo di notte* (da Saint-Exupéry su libretto proprio, 1940) Luigi Dallapiccola. La sua ammirazione senza pregiudizi per il teatro Ottocentesco fece tornare alla luce le vere qualità del compositore d'opera italiano, che si riflettono nelle molte pagine in cui una vocalità aderente al dramma, si unisce a una raffinata padronanza del linguaggio correntemente parlato dagli artisti europei. Si era così ricreata quella linea internazionale, in cui si sarebbe mosso anche Petrassi, che la morte di Puccini aveva interrotto.

g. STATI UNITI.

Un'autonoma espressione teatrale statunitense non si realizzò prima del Novecento, anche se molti centri dall'inizio del secolo acquisirono un'importanza crescente: a New York, Philadelphia, Chicago e San Francisco si assisteva a ottime produzioni del repertorio europeo ottocentesco. Inoltre l'opera non fu il principale interesse dei numerosi musicisti europei emigrati fra gli inizi del secolo e lo scoppio del nazismo.

The Padrone, dramma verista ambientato in Little Italy di Chadwick (1912), e soprattutto *Mona* di Horatio Parker (1912) sono la 'preistoria' del teatro statunitense, che trovò un geniale artefice in George Gershwin. Egli visse in piena contaminazione fra stile colto e popolare, ma a differenza di altri autori di vaglia

veniva dal *Music-hall* e dovette appropriarsi della tecnica compositiva colta. Dopo vivi successi ottenuti con commedie musicali, Gershwin portò a termine il suo unico lavoro teatrale *Porgy and Bess*, che debuttò a Boston nel 1935. Fu un successo protrattosi per oltre 100 repliche, e mano a mano confermato in tutto il mondo. Dalla vicenda centrata sulla passione di due neri nel quartiere di Charleston, fra miseria e spaccio di droga, esce tutta la tragedia degli afroamericani. Gershwin impiegò ritmi e melodie popolari, soprattutto *Spirituals*, realizzando per la prima volta un modello di opera 'americana' svincolato dall'imitazione del vecchio continente. Thomson, invece, aveva studiato a Parigi con Nadia Boulanger. Le sue opere celebri, *Quattro Santi in tre atti* (1928) e *La madre di noi tutti* (1947), su libretto della Stein, ci mostrano un autore neoclassico nello spirito e nella tecnica, votato all'ironia derivata da Satie e dal Gruppo dei Sei.

Un cenno basterà per il dopoguerra. Malgrado la presenza di emigrati quali Schönberg, Stravinskij, Křenek, negli Stati Uniti, con l'eccezione di Elliot Carter, non si coltivarono forme sperimentali di teatro come accadde in Europa. Nonostante spunti d'interesse presentino Barber (*Vanessa*, 1958) e Foss (*Jumping Frog*, 1950), l'autore più acclamato fu l'italiano Gian Carlo Menotti, musicista piacevole e confortante dal linguaggio verista condito di stilemi pucciniani, con opere di successo quali *La Medium* (1946), *Il telefono* (1947), e *Il console* (1950). Né da questo contesto si staccò Leonard Bernstein, che pure elevò a livelli altissimi il *Musical* (*West Side Story*). L'esito odierno è la produzione dei minimalisti, che riscuote successo ovunque: in *Einstein on the Beach* di Phil Glass (1975), *Nixon in China* (1987) e *La morte di Klinghoffer* (1991) di John Adams, musica e gesto sono al servizio dell'attualità, in un miscuglio di linguaggi oramai riunitosi ai generi leggeri di consumo.

Bibliografia

Parte prima

- COOPER, M., *French Music from the Death of Berlioz to the Death of Fauré*, London 1969.
 DUSE, U., *Per una storia della musica del Novecento*, Torino 1981.
 GENTILUCCI, A. (a cura di), *Aspetti del teatro musicale del novecento*, Firenze 1980.
 NICOLAISEN, J.R., *Italian opera in transition, 1871-1893*, Ann Arbor 1977.
 SCHORSKE, C.E., *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*, New York 1980.
 STUCKENSCHMIDT, H.H., *Neue Musik*, Berlin 1951 (trad. it. *La musica moderna*, Torino 1960).

Parte seconda

a

- ASHBROOK, W.S., *The Operas of Puccini*, Ithaca 1985².
 ASHBROOK, W.S., POWERS, H.S., *Puccini's Turandot. The End of the Great Tradition*, Princeton 1991.
 CARNER, M., *Giacomo Puccini: A Critical Biography*, London 1992³ (trad. it. *Giacomo Puccini. Biografia Critica*, Milano 1961).
 GIRARDI, M., *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Venezia 1995.
 MAREK, G., *Puccini. A Biography*, New York 1951.

b

- BONAVIA, F., *Pietro Mascagni*, London 1952.
 CONFALONIERI, G., *Umberto Giordano*, Milano 1958.
 JOVINO, R., *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, Milano 1987.
 MAEHDER, J., *The origins of Italian Literatuoper: Guglielmo Ratcliff, La figlia di Iorio, Parisina, and Francesca da Rimini*, in A. Groos, R. Parker (a cura di), *Reading Opera*, Princeton 1988, pp. 92-128
 MAEHDER, J., e GUIOT, L. (a cura di), *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo*, Milano 1993.
 MARIANI, R., *Verismo in musica*, Firenze 1976.
 MORINI, M. (a cura di), *Pietro Mascagni*, Milano 1964
 MORINI, M. (a cura di), *Umberto Giordano*, Milano 1968.
 SACHS, H., *Music in fascist Italy*, London 1987.

c

- CHIESA, R. (a cura di), *Riccardo Zandonai*, Milano 1984.
 D'AMICO, T., *Francesco Cilea*, Milano 1966.
 DELLA CORTE, A., *Ritratto di Franco Alfano*, Torino 1935.
Ritorno di Cilèa, Roma 1991.
 J. KORNGOLD, *Die romanische Oper der Gegenwart*, Wien, Leipzig, München 1922.
 PERPICH, E., *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Trieste e Rovigno 1990.
 SUDER, A.L., *Ermanno Wolf-Ferrari*, Tutzing 1986.

d

- ABERT, A.A., *Richard Strauss: die Opern: Einführung und Analyse*, Hannover 1972.
 MANN, W., *Richard Strauss: A Critical Study of the Operas*, London 1964.
 MAREK, G., *Richard Strauss: The Life of a Non-Hero*, New York 1967.
 PRINCIPE, Q., *Strauss*, Milano 1989.
 SCHUH, W., *Über Opern von Richard Strauss*, Zürich 1947.
 SCHUH, W. (a cura di), *Richard Strauss und Hugo von Hofmannstahl: Briefwechsel: Gesamtausgabe*, Zürich 1952² (trad. it. *Carteggio Strauss-Hofmannstahl*, Milano 1993).

e

- KLEMENT, U., *Das Musiktheater Carl Orffs*, Leipzig 1982.
 KOHL, B., NOLLE, E. (a cura di), *Werner Egk: Das Bühnenwerk*, München 1971.
 KORNGOLD, J., *Deutsches Opernschatten der Gegenwart*, Leipzig 1921.
 SKOUENBORG, U., *Von Wagner zu Pfitzner: Stoff und Form der Musik*, Tutzing 1983.

J. WILLIAMSON, *The Music of Hans Pfitzner*, Oxford 1992.

f

CARROLL, B.G., *Erich Wolfgang Korngold: His Life and Works*, Glasgow 1984.

CLAYTON, A., *The Operas of Alexander Zemlinsky*, Cambridge 1983 (Diss.).

HAILEY, C., *Franz Schreker*, Cambridge 1992.

STENZL, J. (a cura di), *Art Nouveau: Jugendstil und Musik*, Zürich 1980.

g

CARNER, M., *Alban Berg*, London 1983².

JARMAN, J., *The Music of Alban Berg*, Berkeley 1979.

LESSEM, A.P., *Music and Text in the Works of Arnold Schönberg. The Critical Years 1908-1922*, Ann Arbor 1979 (trad. it. *Schönberg espressionista*, Venezia 1988).

MAUSER, S., *Das Espressionistische Musiktheater der Wiener Schule: stilistische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchungen zu Arnold Schönbergs »Erwartung« op. 17, »Die Glückliche Hand«, op. 18, und Alban Bergs »Wozzeck«, op. 7*, Regensburg 1982.

PERLE, G., *The Operas of Alban Berg*, vol. I: *Wozzeck*, Berkeley 1980; vol. II: *Lulu*, Berkeley 1985.

REICH, W., *Alban Berg*, Zürich 1963.

ROGNONI, L., *La seconda scuola musicale di Vienna*, Torino 1966.

h

BRUNEAU, A., *Massenet*, Paris 1935.

MORIN, A., *Massenet et ses opéras*, Montreal 1944.

BOUILHOL, E., *Massenet: son rôle dans l'évolution du théâtre musical*, Saint Etienne 1969.

SALZER, O. (a cura di), *The Massenet compendium*, Fort Lee (NJ) 1984.

i

DEMUTH, N., *Ravel*, London 1979².

EGBERT, D., *Social Radicalism and the Arts: Western Europe: a Cultural History from the French Revolution to 1968*, New York 1970.

FAVRE, G., *Musique et naturalisme: Alfred Bruneau et Émile Zola*, Paris 1982.

FAVRE, G., *L'oeuvre de Paul Dukas*, Paris 1969.

HIMONET, A., *Louise de G. Charpentier*, Paris 1922.

KELKEL, M., *Naturalisme, vérisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris 1984.

LANGHAM SMITH, R., NICHOLS, R. (a cura di), *Pélleas et Mélisande*, Cambridge 1989.

LOCKSPEISER, E., *Debussy: His Life and Mind*, London 1966.

MARNAT, M., *Maurice Ravel*, Paris 1986.

STUCKENSCHMIDT, H.H., *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Frankfurt 1966.

l

HALLOVÁ, M., PETRÁSKOVÁ, Z., TAUEROVÁ-VEVERKOVÁ, J. (a cura di), *Musical Dramatic Works by Antonín Dvořák*, Praga 1989.

S. PRIBÁNOVÁ, *Leos Janáček*, Praga 1984.

PULCINI, F., *Janáček: vita, opere, scritti*, Firenze 1993.

TYRRELL, J., *Czech Opera*, Cambridge 1988.

TYRRELL, J., *Janáček's Operas: A Documentary Account*, London 1992.

m

GRUN, B., *Gold and Silver: the Life and Times of Franz Lehár*, London 1970.

KLOTZ, V., *Operette: Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, München 1992.

HUGHES, G., *Composers of Operetta*, London 1962.

OPPICELLI, E., *L'operetta: da Hervé al Musical*, Genova 1985.

TRAUBNER, R., *Operetta: a Theatrical History*, New York 1983.

Parte terza

a

GARAFOLA, L., *Diaghilev's Ballets Russes*, New York 1989.

- LIFAR, S., *Serge de Diaghilev*, London 1940.
 KOCHNO, B., *Diaghilev et les Ballets Russes*, Parigi 1970.
 WHITE, E.W., *Stravinsky: The Composer and his Works*, London 1979² (trad. it. *Stravinskij*, Milano 1983)
- b
- ABRAHAM, G., *Masters of Russian Music*, New York 1971².
 APPEL, D. H. (a cura di), *Prokofiev by Prokofiev: A Composer's Memoir*, New York 1979.
 GERLACH, H. (a cura di), *Sowjetische Musik: Betrachtungen und Analysen*, Berlin 1984.
 HOFMAN, R., *Un siècle d'opéra russe*, Paris 1946.
 KRÖPLIN, E., *Frühe sowjetische Oper: Schostakowitsch, Prokofjew*, Berlin 1985.
 NORRIS, C. (a cura di), *Shostakovich: The Man and his Music*, London 1982.
 PULCINI, F., *Sostakovic*, Torino 1992.
 SAUKINA, N., *Prokofev*, Neptune City (NJ) 1984
 TSENDROVSKIJ, V. (a cura di), *Operi N. A. Rimskogo-Korsakova: putevoditel'*, Mosca 1976.
- c
- BURNETT, M., *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, London 1979.
 CHASE, G., *Falla*, London 1982.
 GRIFFITHS, P., *Bartók*, London 1984.
 LENDVAI, E., *Béla Bartók: An Analysis of his Music*, New Jersey 1971.
 STEVENS, H., *The Life and Musik of Béla Bartók*, New York 1993³.
- d
- DRAKE, J., *The Operas of Darius Milhaud*, New York 1989.
 GUARNIERI CORAZZOL, A., *Erik Satie*, Venezia 1979.
 SPRATT, G., *The Music of Arthur Honegger*, Cork 1987.
- e
- BEAUMONT, A., *Busoni the Composer*, London and Boston 1985.
 COOK, S., *Opera for a New Republic: the Zeitopern of Krenek, Weill and Hindemith*, Ann Arbor and London 1988.
 CURJEL, H., *Experiment Krolloper 1927-1931*, München 1975.
 DENT, E. J., *Ferruccio Busoni: a Biography*, Oxford 1933 (1974²).
 LAUBENTHAL, A., *Paul Hindemiths Einakter-Triptychon*, Tutzing 1986.
 KRENEK, E., *Horizons Circled: Reflections on my Life in Music*, Berkeley e Los Angeles 1974.
 JARMAN, D., *Kurt Weill: an illustrated Biography*, Bloomington 1982.
 NEUMEYER, D., *The music of Paul Hindemith*, New Haven 1986.
 SABLICH, S., *Busoni*, Torino 1982.
- f
- BERNARDONI, V., *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia 1986.
 BRAGAGLIA, L., RESPIGHI, E., *Il teatro musicale di Respighi*, Roma 1978.
 BRYANT, D. (a cura di), *Il Novecento musicale italiano fra neogoticismo e neoclassicismo*, Firenze 1988.
 D'AMICO, F., GATTI, G.M. (a cura di), *Alfredo Casella*, Milano 1958.
 DE PAOLI, D., *La crisi musicale italiana*, Milano 1939.
 KÄMPER, D., *Luigi Dallapiccola*, Firenze 1985.
 MINARDI, G.P., *Quattro saggi sul Novecento musicale italiano*, Parma 1983.
 NICOLODI, F., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole 1984.
 RESTAGNO, E. (a cura di), *Petrassi*, Torino 1986.
 ROSTIROLLA, G. (a cura di), *Ottorino Respighi*, Torino 1985.
 WATERHOUSE, J.C., *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino e Roma 1990.
- g
- ALPERT, H., *The Life and Times of Porgy and Bess*, New York and London 1990.
 SCHWARTZ, C.M., *Gershwin: his Life and Music*, Indianapolis 1973.
 VINAY, G. (a cura di), *Gershwin*, Torino 1991.