

EMANUELE FRANCESCHETTI

SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA

DOTTORATO IN STORIA E ANALISI DELLE CULTURE MUSICALI

XXXIII CICLO

‘UN SENSO D’ECCITATO TRAMONTO’.

IL TEATRO MUSICALE IN ITALIA NEL SECONDO DOPOGUERRA (1945-1961)

INDICE

INTRODUZIONE. NEL CUORE DEL SECOLO

1. FISIONOMIA, GESTIONE E PERCEZIONE DELLA CRISI

- 1.1 MUSICA ED ISTITUZIONI NEL SECONDO DOPOGUERRA: UNA ‘SINOSI CRITICA’
- 1.2 DISCORSI SULLA CRISI

2. INTERROGARE UNA CRONOLOGIA. GEOGRAFIE, AUTORI, GENERI, FONTI LETTERARIE

- 2.1. LUOGHI
 - 2.1.1. Una ‘geografia’ minore?
- 2.2. AUTORI
- 2.3. IDENTIFICATIVI, SOGGETTI, FONTI LETTERARIE
- 2.4. CRONOLOGIA DELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI (1945/46 – 1960/1961)

3. ‘UNA MATERIA CURVA E PLURIDIMENSIONALE’

- 3.1. I ‘FIASCHI’ DEL REALISMO. DUE CASI EMBLEMATICI
 - 3.1.1. *Gita in campagna*
 - 3.1.2. *La panchina*
- 3.2. GROTTESCO, FARSA, PARODIA
 - 3.2.1. *Allamistakeo*
 - 3.2.2. *La donna è mobile*
- 3.3. TRAGICO MODERNO, TRAGICO SENZA (MELO)DRAMMA?
 - 3.3.1. *Billy Budd*
 - 3.3.2. *Morte dell’aria*
- 3.4. “...MA ERA SENZ’ALTRO UN’OPERA SPERIMENTALE”. *FERROVIA SOPRELEVATA*, IL ‘TRAGICOMICO’ (CENSURATO) DI LUCIANO CHAILLY E DINO BUZZATI

4. TRANSIZIONI, CONCLUSIONI

- 4.1. TRANSIZIONI
- 4.2. CONCLUSIONI

5. BIBLIOGRAFIA

INTRODUZIONE. NEL CUORE DEL SECOLO

I

Nella prefazione alla prima versione del suo *Il garofano rosso* (1948), Elio Vittorini rievoca un episodio personale di undici o dodici anni prima, piuttosto suggestivo: nel 1936 (o 1937, l'autore è incerto sulla precisa datazione) aveva assistito per la prima volta ad un melodramma: *La traviata* di Giuseppe Verdi. Attraverso quella memoria personale, lo scrittore milanese ha modo di notare che il melodramma – che scopriva per la prima volta da quarantenne – era in grado di veicolare delle emozioni che prescindevano dalle specificità della trama e dalla natura dei personaggi. Ascoltando *La traviata* (che non è propriamente un'opera a soggetto politico-militare), Vittorini si sente invaso da un sentimento di vicinanza verso eventi militari legati alla guerra di Spagna, ed immagina che la stessa cosa sia accaduta, assistendovi, ai contemporanei di Verdi:

Era la prima volta in vita mia che assistevo all'esecuzione di un melodramma. Era anche, in quei giorni, un modo speciale di assistervi, col cuore gonfio di attesa per Teruel, per i combattimenti nei ghiacci spagnoli nelle montagne intorno a Teruel, come immagino che i contemporanei di Verdi siano stati gonfi di Risorgimento nell'ascoltare tanta sua musica, e come Verdi lo era stato componendola. Ma l'opera in se stessa, con tutto questo di odierno da cui la vedevo e ascoltavo, mi fu d'occasione per rendermi conto che il melodramma ha la possibilità, negata al romanzo, di esprimere nel suo complesso *qualche grande sentimento generale, e non proprio di pertinenza della vicenda, dei personaggi, degli affetti rilevati nei personaggi* (corsivo mio).¹

¹ Elio Vittorini, appendice a id., *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori, 2012, p. 196. L'appendice in questione riporta la prefazione dell'autore stesso alla prima edizione del romanzo, nel 1948.

Quello che ho appena riportato potrà indubbiamente essere letto come l'ennesima, e forse per questo non più indispensabile, 'traccia' della capacità del melodramma ottocentesco di radicarsi nell'immaginario collettivo, soprattutto italiano, ben al di là delle sue coordinate cronologiche: pur essendo evidente, come emergerà forse nel corso di questo studio, che la ricezione del melodramma si sia articolata, nel Novecento italiano, attraverso esiti tutt'altro che univoci o esclusivamente entusiastici.²

Un altro elemento sarà subito messo in evidenza: nel corso del ventesimo secolo, il 'capitale simbolico' del melodramma e la sua capacità di dilatare il proprio orizzonte cronologico di pertinenza sembrano in ogni caso retaggi esclusivi di un numero piuttosto limitato di opere. È allora lecito chiedersi: se un'opera del 1853 (che mette in scena l'incompatibilità tra sentimenti e morale all'interno di una famiglia borghese) riesce a parlare *ancora* 'al presente' di uno scrittore del secondo dopoguerra, comunista e radicalmente estraneo alle peculiarità formali ed espressive del melodramma, *a chi* potrebbe parlare un'opera composta nel 1948? È ancora possibile, a quell'altezza cronologica, un'opera capace di parlare la lingua del presente e di resistere al tempo?

Undici anni dopo, in un articolo apparso su «L'avvenire d'Italia» all'indomani di un'importante manifestazione musicale veneziana (cui farò ampio riferimento nell'ultimo capitolo), un giornalista scriverà:

I tristi ricordi della guerra e quelli delle sue tristissime conseguenze, sul terreno sociale, politico, economico, sembrano far presa ancora sui cervelli creatori [...] di ogni arte. Ma il pubblico, quella massa di pubblico, desiderosa di cultura e di passatempo, che frequenta teatri lirici e teatri di prosa, sale cinematografiche e di concerto, che s'attarda volentieri davanti ad un televisore, con la speranza di riposare l'affaticato spirito, di quei tristi tragici ricordi vorrebbe finalmente far

² Un ottimo saggio di Francesco Bracci, uscito non molto tempo prima che io terminassi questo lavoro, cerca di far luce, attraverso una ricchissima mole di fonti e riferimenti, sui modi in cui è stata recepita, compresa e fraintesa l'opera italiana nel secondo Novecento, sia da parte dell'ambiente musicale che da quello strettamente letterario. Rimando pertanto a Francesco Bracci, *Italiani contro l'opera: la ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio, 2020.

senza, dato che a tramandarli sono sufficienti ormai le tante pagine dei libri e le dolorose esperienze che [...] ognuno di noi porta in cuore.³

La prospettiva del giornalista, apertamente “Masscult”⁴, potrebbe fornire un’ipotetica risposta alla domanda da me posta poche righe sopra. Se un’opera capace di parlare al proprio tempo – e a quello che verrà – non può *non* fare i conti con i drammi e le contraddizioni della propria epoca, quello del dopoguerra è un tempo fin troppo saturo di violenza ed iniquità per desiderare di ritrovarle trasfigurate sulle scene. Lo spettatore che spera “di riposare l’affaticato spirito” non può esser sedotto da opere d’arte eccessivamente cerebrali né da iniziative culturali ‘politicamente’ pretestuose: evasione e leggerezza, dunque. O, in alternativa, un felice e rassicurante nascondimento nei capolavori. Per lo spettatore *standard* la ‘vera musica operistica’ è quella del passato: un passato non sempre ed esattamente identificabile e razionalizzabile, ma forte di quei processi di idealizzazione e sublimazione di ‘ciò che è stato’, di ciò che è lontano nel tempo. Per molti compositori, alcuni dei quali saranno – a ragione – riconosciuti come i più influenti e significativi del secondo Novecento europeo, il teatro *da farsi* è invece un teatro *di idee*, di radicali ripensamenti formali e linguistici, estraneo a questioni strettamente spettacolari e ‘comunicative’: un teatro che si dimostrerà capace di marcare il più possibile la propria distanza con tutte le esperienze precedenti.

Attraverso questa ricerca tenterò di problematizzare questi assunti, e di indagare alcune delle infinite possibilità realizzate nelle zone ‘intermedie’ rispetto agli antipodi sopra menzionati. Cercherò di capire, insomma, cosa è accaduto sulle scene del teatro musicale italiano nel primo quindicennio del secondo dopoguerra *nonostante* queste coordinate di partenza.

³ Gino Cucchetti, *La rassegna di musiche contemporanee. Tre atti unici al Festival di Venezia*, in «L’Avvenire d’Italia», 24 settembre 1959.

⁴ Mi rifaccio, ovviamente, alla distinzione tra ‘Masscult’ (ciò che vuole scopertamente e deliberatamente piacere al pubblico) e ‘Midcult’ (ciò che si pretende ‘alto’, ma che invece normalizza e volgarizza i propri contenuti per rendersi ‘commestibile’: ciò che potremmo anche chiamare *mainstream*) proposta e sviluppata da Dwight MacDonald, proprio nel 1960. Cfr. id., *Masscult e midcult*, trad. a cura di Mauro Maraschi, Prato, Piano B, 2018.

II

Gli oggetti di questa ricerca sono collocati in un lasso di tempo compreso tra la fine della seconda guerra mondiale e – grossomodo - la prima esecuzione di *Intolleranza 1960* di Luigi Nono a Venezia, data cui è abitualmente associato l'esordio del teatro musicale d'avanguardia in Italia. L'idea di studiare una produzione operistica minore (perlomeno in quanto a sopravvivenza nei cartelloni e ad attenzione critica ricevuta), non ancora ascrivibile in toto alle categorie dell'avanguardia e che coincidesse coerentemente con la periodizzazione da me proposta, avrebbe rischiato un approccio induttivo, aprioristico.⁵ Ho scelto così di capovolgere il punto di vista: individuare e censire *tutte* le prime rappresentazioni di nuove opere italiane andate in scena dall'immediato dopoguerra fino alla stagione 1960-1961, catalogandole in maniera il più possibile esaustiva e dettagliata, per poi verificarne e metterne in evidenza le possibili traiettorie interne, le 'zone' di interesse, le unicità, le tangenze con altri fenomeni estetici e culturali e le diverse strategie di reazione alla conclamata crisi del genere operistico.

Non posso non rilevare che la letteratura musicologica (specialmente quella italiana⁶) si sia poco soffermata sul primo quindicennio del secondo dopoguerra, probabilmente non ritenendolo un periodo organico e/o significativo al punto da dedicargli un'indagine sistematica: adottando un approccio 'teleologico' e ragionando unicamente in termini di avanzamento di tecniche compositive e tasso di sperimentazione teatrale, è evidente che ciò che accade in quel lasso di tempo possa essere visto, al massimo, come una fase della traiettoria evolutiva destinata a più complesse e aggiornate realizzazioni. Ciononostante non posso non menzionare due diversi lavori che, pur con prospettive diverse e diversi strumenti d'indagine, hanno

⁵ Sarebbe forse ozioso tentare di validare la periodizzazione di questo studio *anche* riferendomi ad altri studi e ad altre ricerche recanti gli stessi (o quasi) estremi: corro ugualmente il rischio in queste pagine preliminari, con una nota a piè di pagina, cercando di non indulgere ulteriormente, in seguito, in simili nascondimenti. Vorrei quindi menzionare almeno quattro studi, dedicati a quattro differenti oggetti d'indagine. In ordine di apparizione: Vito Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959; Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti, 1993; Carlo Melograni, *Architetture nell'Italia della ricostruzione. Modernità versus modernizzazione, 1945-1960*, Macerata, Quodlibet, 2015; Maurizio Agamennone, *Viaggiando, onde su onde. Il viaggio di conoscenza, la radiofonia e le tradizioni musicali locali nell'Italia del dopoguerra (1945-1960)*, Roma, Squilibri, 2019.

⁶ L'attenzione, semmai, è stata dedicata di volta in volta a singoli eventi spettacolari o ad autori specifici: a tali contributi, ovviamente, farò abbondantemente riferimento nel corso di questo studio.

contribuito ad analizzare l'Italia musicale intorno alla metà del secolo: *Italia millenovecentocinquanta*, raccolta di studi (curata da Bianca Maria Antolini e Guido Salvetti)⁷ dedicati a questioni organizzative, economiche, culturali e mediatiche; e *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale in Italia, 1950-1975* (a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora)⁸, esplicitamente concentrata sui fenomeni d'avanguardia, a partire dai primi antecedenti collocabili negli anni cinquanta.

Rivolgendomi ora a ricerche prodotte fuori dall'Italia, due lavori hanno eletto il teatro musicale italiano e il secondo dopoguerra ad oggetto del proprio studio: *Italian opera since 1945* di Raymond Fearn, pubblicato nel 1997⁹, e il più recente *Opera in postwar Venice* di Harriet Boyd-Bennet¹⁰, uscito più o meno in concomitanza con l'inizio del mio lavoro di ricerca (2018). Quest'ultimo, che circoscrive però il proprio sguardo alla sola città di Venezia, non è dedicato *esclusivamente* agli allestimenti di nuove opere, e propone invece analisi di taglio storico, politico e culturale 'estese' anche ai *revival* o agli allestimenti significativi di nuove opere straniere (su tutte, ovviamente, *The Rake's progress* di Stravinsky). Il meno recente lavoro di Fearn, invece, ha il merito di gettare un fugace ma chiarissimo sguardo sugli anni cinquanta, senza derubricarli a decennio di transizione in attesa delle 'vere' novità teatral-musicali, ma sottolineando i caratteri potenzialmente moderni di alcune opere e la vivacità di alcune iniziative musicali, sulle quali proverò io stesso a soffermarmi più lungamente. Vale la pena menzionare, inoltre, un ancor più recente lavoro di Daniele Vergni, *Nuovo teatro musicale in Italia: 1961-1970* (2019)¹¹, che si focalizza sul decennio immediatamente successivo a quello oggetto del mio studio (validandone ulteriormente, in un certo senso, gli estremi cronologici), inserendo però l'elemento musicale nel macro-ambito degli studi teatrali (il termine *ad quem*, non a caso, corrisponde a quello dell'oramai 'classico' saggio di Marco De Marinis¹²). È più che

⁷ Bianca Maria Antolini, Guido Salvetti (cur.), *Italia millenovecentocinquanta*, Milano, Guerini, 1999.

⁸ Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora (cur.), *Teatro d'avanguardia e composizione sperimentale in Italia: 1950-1975*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2018.

⁹ Harriet Boyd-Bennet, *Opera in postwar Venice: cultural politics and the avant-garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

¹⁰ Raymond Fearn, *Italian Opera since 1945*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997.

¹¹ Daniele Vergni, *Nuovo teatro musicale in Italia: 1961-1970*, Roma, Bulzoni, 2019.

¹² Marco De Marinis, *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1992.

doveroso, infine, menzionare lo studio che Beatrice Donin-Janz, nel 1994, ha dedicato interamente al libretto (escludendo del tutto, quindi, la musica dalla trattazione) nel teatro musicale in Italia tra il 1946 e il 1960, lavoro realizzato con un approccio e con uno ‘sguardo’ molto affini a quelli che credo di aver adottato in questa ricerca.¹³

III

Il lavoro che propongo ha una struttura sostanzialmente tripartita: tre ‘macro-sezioni’, ciascuna dotata di una sua specifica articolazione interna. Nella prima sezione (“Fisionomia, gestione e percezione della *crisi*”) ho cercato anzitutto (par. 1.1) di ricostruire la fisionomia dell’annoso ‘problema’ operistico a partire dal rapporto tra musica e Stato fin dagli anni del fascismo, con l’obiettivo di comprendere il ruolo – economico, decisionale, ideologico, etc. – delle istituzioni nella gestione delle attività teatrali. In seguito (par. 1.2) ho cercato di spostare l’attenzione sul piano dei ‘discorsi’ e della ricezione, tentando di dare una risposta, seppur parziale, alle seguenti domande: come è stata ‘verbalizzata’, nel secondo dopoguerra, la crisi del melodramma? Quali – e quanti – antecedenti sono rintracciabili, in tal senso, nel cinquantennio precedente? Come possono essere messe in relazione le reazioni (della critica più avvertita, ma anche del commentatore occasionale) alle nuove opere con i discorsi sulla crisi?

Nella seconda sezione (“Interrogare una cronologia. Geografia, autori, generi, fonti”) ho proposto una mappatura di luoghi, autori, ed eventi, proponendo poi in appendice la cronologia completa degli eventi operistici del quindicennio. Ho cercato di ricavare, a partire dalla copiosa mole di dati ed informazioni, le indicazioni – e le suggestioni - decisive per i successivi carotaggi. Ho dedicato una particolare attenzione ai luoghi delle attività teatrali, cercando di spiegare anche in termini ‘geografici’ le varie iniziative, le tipologie di artisti coinvolti e il tasso di ‘audacia’ nelle programmazioni proposte. Ho voluto riflettere, inoltre, proponendo specifiche appendici: a) sulle tipologie di relazioni tra compositori e autori del testo drammatico, chiedendomi ‘se’ e ‘in che modo’ si siano verificate delle costanti e/o delle rilevanti

¹³ Beatrice Donin-Janz, *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1994.

novità rispetto al periodo precedente; b) sulla tipologia (linguistica, formale) delle fonti letterarie scelte: elemento che, stando alla mia interpretazione dei fatti, si è rivelato una chiave di lettura decisiva per le analisi successive.

Nella terza sezione (“Una materia curva e pluridimensionale”), la più ampia, ho proposto dei sondaggi analitici su opere specifiche, disponendoli anzitutto attraverso un ipotetico ‘diagramma’ di macro-aree (comico, tragico, tragicomico); poi, procedendo dal generale al particolare, analizzando dei lavori (sette in totale) che a mio avviso possedevano delle specificità caratteristiche del periodo considerato, e che pertanto si ricollegavano idealmente alle questioni e ai ‘discorsi’ proposti nei capitoli precedenti. Ho proposto, relativamente alle opere scelte, delle brevi analisi che tenessero conto di elementi strettamente musicali, della componente testuale, del dato visivo-spettacolare, delle reazioni della critica e degli eventuali tentativi di sopravvivenza in cartellone nei decenni successivi, fino ai casi di recenti ri-allestimenti, che hanno reso possibile un nuovo prezioso livello d’indagine in prospettiva diacronica.

Nell’ultima e più breve sezione (“Transizioni e conclusioni”), a partire da un trittico di eventi ‘veneziani’ (XXII FIMC) già recanti in pieno i segni di una ‘transizione’ verso nuove tipologie di realizzazioni, ho proposto alcuni interrogativi nel tentativo di mettere parzialmente in discussione i ‘paradigmi evolutivi’ normalmente adottati dalla storiografia musicale, in totale accordo con le parole (che da sole sarebbero sufficienti a legittimare, se non gli esiti, perlomeno gli intenti di questa ricerca) che Fedele D’Amico pronunciava, nel 1960, circa la necessità di comprendere che tutte le musiche sono in qualche modo contemporanee: e per questo in grado di esprimere, in maniere diverse, “qualcosa dell’uomo di oggi”.

Il titolo scelto per questo studio è stato ‘rubato’ ad un’espressione che Gianandrea Gavazzeni, uno dei principali testimoni del Novecento musicale italiano, aveva utilizzato proprio in relazione al teatro musicale italiano intorno alla metà del secolo. L’accostamento di due termini così apparentemente inconciliabili – uno legato alla piena vitalità; l’altro all’idea del congedo e della fine – mi è sembrato così potente e suggestivo, oltre che estremamente pertinente, da diventare, fin da subito, irrinunciabile.

1. FISIONOMIA, GESTIONE E PERCEZIONE DELLA CRISI

1.1. MUSICA ED ISTITUZIONI NEL SECONDO DOPOGUERRA: UNA ‘SINOSI CRITICA’

Of all the musical forms, opera is the most immediately sensitive to changes in political, economic, social, and general cultural conditions. Its very nature as a complex and costly public spectacle largely dependent on official patronage or private subsidy makes it especially vulnerable to political dictates and economic vicissitudes; its subjects matter reflects, positively or negatively, current human preoccupations; its form, content, and idiom are all affected by changing ideals of dramatic and musical style.¹⁴

Il frammento che ho scelto di riportare, a mo’ di esergo, ribadisce ulteriormente – ammesso che ve ne sia ancora bisogno – quale sguardo articolato e ‘plurale’ sia necessario per organizzare uno studio dedicato al teatro musicale. E questo proprio in virtù dei molteplici livelli d’analisi possibili, delle molteplici variabili e prospettive che rendono il teatro in musica un territorio piuttosto complesso da avvicinare, quali che

¹⁴ Donald J. Grout, Hermine Weigel Williams, *A short History of Opera (4th ed.)*, New York, Columbia University Press, 2003, p. 577. Per offrire un quadro il più possibile articolato e complesso, riporto di seguito un frammento, che considero ‘ad integrazione’ di quello appena trascritto. “Throughout its history, opera has explicated massively its social adaptability; a characteristic which has made its world immune to whatever historical contexts, social conditions, economic situations, political regimes and cultural milieus surrounded it. Even more, opera's ability of being taken as socially highly valued phenomenon in every society in which it was presented enabled opera to communicate or perform a relationship with the elites and the masses, the courts and the crowds, the rulers and the citizens, the publics and the audiences” (Vlado Kotnik, *The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground*, in «International Review of Aesthetics and Sociology of Music», 44/2, Dicembre 2013, pp. 303-342). A mio avviso le due affermazioni sono complementari, e – per così dire – tra loro organiche: l’opera, che tra tutte le forme musicali è forse la più sensibile al contesto socio-politico, economico e culturale, è anche quella che più tenta, con esiti alterni e tutt’altro che uniformi, di adeguarsi ai tempi e ai cambiamenti, di non cedere all’immobilità. Questo, come si vedrà, è fuori discussione (in alcuni casi): ma è un’affermazione (quella di Kotnik) che tiene conto dell’ ‘oggetto-opera’, ma non dei suoi destinatari (il pubblico). Ed è proprio in questa discrepanza tra le modalità di cambiamento dell’opera e le attitudini del pubblico che va misurata la eventuale convergenza tra autore e spettatore, tra musica e contesto. Il secondo paragrafo sarà, in larga misura, dedicato a questo tipo di considerazioni.

siano i limiti cronologici e/o geografici caratterizzanti l'attività di ricerca.

L'oggetto di questo studio, articolato e circoscritto secondo criteri cronologici e di metodo che saranno precisati nel corso di queste pagine, è il teatro musicale in Italia, dall'immediato secondo dopoguerra fino all'inizio degli anni Sessanta.

In Italia, così come in molti degli altri paesi europei coinvolti nel conflitto, la fine della seconda guerra mondiale rappresenta al contempo un termine *a quo* e *ad quem*: uno spartiacque, una cesura piuttosto irreversibile¹⁵. Anche se, come si vedrà, più sul piano simbolico-percettivo che non su quello politico-amministrativo, perlomeno in Italia¹⁶. È altrettanto innegabile – ma una cronologia ragionata e i riferimenti bibliografici necessari saranno presentati nei capitoli successivi – che l'avvento degli anni Sessanta abbia segnato uno snodo essenziale dal punto di vista del rinnovamento delle estetiche, dei linguaggi e dei rapporti sociali, pur con la consapevolezza della cautela estrema con cui andrebbero considerate tappe, cesure e delimitazioni storiche¹⁷. Anche per quanto riguarda l'oggetto di queste pagine, il teatro musicale, si dovrà tener conto di come l'esigenza e la volontà di concepire nuove tipologie di codici performativo-drammaturgici e l'ormai definitivo radicamento della *Nuova Musica* (e della 'nuova' avanguardia nelle sue diverse declinazioni e manifestazioni) abbiano prodotto, proprio a partire dagli anni Sessanta, una demarcazione piuttosto esplicita col passato.

In uno scenario come questo la produzione artistica (e con essa, naturalmente, anche il mondo dell'intrattenimento e dello spettacolo) non può che essere indagata,

¹⁵ Cfr. Tony Judt, *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, trad. di Aldo Piccato, Bari-Roma, Laterza, 2017, in particolare alle pp. 20-53 e 245-279.

¹⁶ Tra i numerosi contributi possibili, mi piace riportare un frammento da un articolo di Guido Guazza, che nel 1972 scriveva che “la prospettiva di analisi e di giudizio finora prevalsa nella storiografia di sinistra, quella della “rottura” fra l'Italia post-resistenziale e l'Italia fascista, è scarsamente utile e può anzi portare a un errore di fondo, le cui conseguenze sono - e già sono state - pericolose tanto per la comprensione della storia contemporanea d'Italia, quanto per la coscienza dei termini della lotta politica e sociale presente. Assai più feconda mi pare la prospettiva (se ne parla, s'intende, in senso relativo, di tendenza) della ‘continuità’” (G. Guazza, *Storia della Resistenza e storia d'Italia. Ipotesi di lavoro*, in «Rivista di Storia Contemporanea», 1/1, 1972, p. 51).

¹⁷ Non mi sembra inopportuno, già da ora, dare qualche riferimento cronologico indicativo del progressivo mutamento d'orizzonte nei linguaggi artistici e spettacolari. Nel 1959 Carmelo Bene debutta sulle scene col *Caligola* di Albert Camus; nel 1960 Roland Barthes pubblica *Il grado zero della scrittura*, tradotto in Italia nello stesso anno; nel 1960 si inaugurano a Palermo le ‘Settimane internazionali di Nuova Musica’; nel 1961 viene eseguita a Venezia *Intolleranza 1960* di Luigi Nono, e a Roma *Collage* di Aldo Clementi; nel 1961 esce l'antologia poetica *I novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di Alfredo Giuliani; nel 1961 il *Living Theater* è in Italia. Nel 1962 esce la prima edizione di *Opera aperta* di Umberto Eco.

perlomeno preliminarmente, proprio attraverso quei meccanismi di relazioni, influenze e contaminazioni con la politica, con lo scenario economico e sociale, con i mutamenti di tecniche e linguaggi. E soprattutto con il naturale mutamento delle aspettative e dei gusti del pubblico, “[with] a whole set of implied assumptions held in common between those who produce and those who receive it”.¹⁸ Conviene, quindi, regolamentare e organizzare i diversi momenti della riflessione, iniziando da una ricostruzione delle fasi del rapporto tra le istituzioni e il teatro musicale a partire dagli anni precedenti il 1945, essenziali per comprendere ed interpretare tendenze e fenomeni del dopoguerra.

Nei confronti della musica e dei musicisti, com'è noto, Mussolini riesce fin da subito a mantenere un equilibrio astuto e proficuo, dimostrandosi disposto ad “accontentare, blandire, gratificare, promuovere musicisti appartenenti a schieramenti diversi”¹⁹. Fino al 1938, il desiderio di mostrarsi culturalmente moderno - soprattutto attraverso l'ala facente capo a Bottai – e rispettoso delle individualità creative rende il regime relativamente permissivo e ben disposto a supportare iniziative e novità. Sempre, beninteso, all'interno di una progettualità spesso contraddittoria e quasi sempre autoreferenziale: “il Fascismo [e non l'arte] è e non può che essere modernità assoluta e senza compromessi”.²⁰

Nel 1930, quattro anni prima dell'atto istitutivo ufficiale delle corporazioni (5 febbraio 1934, legge n. 163), viene firmata da Giuseppe Bottai la costituzione della Corporazione dello spettacolo, i cui obiettivi sono individuati – in maniera piuttosto retorica e generica – in una visione organica del lavoro e nella costruzione di un clima di seria e serena moralità, ritenute dalle forze governative elementi imprescindibili per tutelare ed incrementare l'arte nazionale²¹. Al netto di controversie e lungaggini nelle operazioni, la visione di Bottai sembra sintetizzarsi nell'idea che le corporazioni

¹⁸ Raymond Fearn, *Italian Opera since 1945, preface*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers, 1997, p. XIII.

¹⁹ Fiamma Nicolodi, *La musica sotto il fascismo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, p. 570.

²⁰ id., p. 575.

²¹ Ministero delle Corporazioni, *Relazione al consiglio nazionale delle corporazioni circa la costituzione della corporazione dello spettacolo*, in «Bollettino del Lavoro e della Previdenza Sociale», LIV, 3-4 (settembre-ottobre 1930), pp. 489-490, cit. in Marcello Ruggieri, *Lo Stato e le organizzazioni musicali. Tra “rappresentanza e “governo degli interessi”(1926-1948)*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 34/3, 2000, p. 426.

debbano avere funzioni “non di rappresentanza, ma di governo degli interessi”²²: questa espressione andrà considerata con estrema attenzione per intendere al meglio le relazioni tra Stato e attività musicali, anche nel periodo successivo.

Sempre nel 1934 viene istituito il Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, elevato nell’anno successivo a dignità ministeriale: il Ministero della cultura popolare (sarà così nominato ufficialmente solo nel 1937) vede accorpate in sé tutte le funzioni di controllo nei confronti di stampa, cinema, teatro e radiodiffusioni, diventando la struttura “finalizzata al raccordo unitario dell’intera organizzazione italiana della cultura e dello spettacolo”²³.

Nel 1936 la Corporazione inaugura ufficialmente la sua attività, rilevando un tendenziale malfunzionamento degli spettacoli lirici, sia sul fronte degli incassi che dal punto di vista della qualità degli stessi. Con Nicola De Pirro già da un anno a capo dell’Ispettorato per il Teatro, e proprio in virtù della mancanza di una disciplina unitaria nell’ambito del teatro musicale, il governo fascista cerca di porre un freno all’eccessiva arbitrarietà che caratterizza le attività e le scelte gestionali in tale settore²⁴. La mossa decisiva al fine di incrementare il controllo statale sulle attività musicali è l’emanazione, datata 3 febbraio 1936, del R.D.L. n. 438²⁵. Con questo si stabilisce la costituzione, in quei comuni in cui siano attive stagioni liriche di durata non inferiore ad un mese, di uno speciale ente (retto dal podestà del comune di appartenenza, e con un sovrintendente incaricato di gran parte della gestione effettiva), dotato di personalità giuridica propria e mosso da finalità artistiche ed educative; e, soprattutto, che sia diretta emanazione della volontà statale di regolamentare e sorvegliare le attività dei teatri. Espressioni di De Pirro come ‘disciplina nazionale’ o ‘direttive unitarie’ sono, in tal senso, assolutamente indicative della volontà del regime di definire e strutturare al

²² Giuseppe Bottai, *Le corporazioni al lavoro*, in «Critica fascista», XIII/I (1 novembre 1928), pp. 1-2.

²³ Patrizia Ferrara (cur.), *Il Ministero della cultura popolare, Introduzione*, pp. 31-33, cit. in Marcello Ruggieri, *Lo Stato e le organizzazioni musicali*, cit., p. 435.

²⁴ “Non era possibile di constatare per il grande teatro lirico una disciplina unica ed un unico coordinamento. I vari enti agivano sotto il piano di una liberissima autonomia e provvedevano di conseguenza [...] alla compilazione dei programmi ed alla formazione di bilanci preventivi.” (Dalla relazione del Ministro della stampa e propaganda al Consiglio dei ministri, Novembre 1935, citata in *Il costo del melodramma*, a cura di A. Leon e M. Ruggieri, Bologna, Il Mulino, 2004, p. 81).

²⁵ E’ necessario però considerare anche alcune delle tappe precedenti più rilevanti: nel 1926 era stata avanzata la proposta di dar vita ad una confederazione dei maggiori teatri lirici d’Italia, “il Teatro di Stato Lirico”; nel 1927 si costituisce l’Associazione nazionale fascista degli enti autonomi dei teatri lirici (ne fanno parte solo Milano, Torino, Genova, Napoli); nel 1930 Bottai istituisce la Corporazione dello spettacolo; nel 1934 vengono definitivamente istituite le corporazioni.

meglio il proprio controllo. Pur dichiarando che tra gli obiettivi principali vi sia anche “l’inequivocabile carattere di autonomia amministrativa [per gli enti lirici stessi]”, il R.D.L. prevede di fatto una libertà limitata al raggio d’azione consentito (si parla di “poteri disciplinatori e coordinatori [...] ai quali gli enti erano sempre sfuggiti”²⁶); oltretutto, come nota Marcello Ruggieri, con la soppressione della voce riguardante la eventualità di una elargizione di contributi da parte dello Stato, di fatto resta irrisolta la questione legata alle problematiche finanziarie dei teatri.

Nel decreto del 1942²⁷, oltre alla elezione ad ‘Ente Morale’ dell’Ente autonomo del teatro dell’Opera di Roma, continua a mancare un cenno riguardo le sovvenzioni statali, e viene ribadito quanto stabilito nel 1936. La ‘somministrazione’ di un medesimo statuto a tutti gli enti autonomi finisce per produrre un livellamento che non di rado coincide con la perdita di libertà di associazioni, istituti e accademie.

Anche Paolo Salviucci, sovrintendente del Teatro dell’Opera di Roma dal 1950 al 1952, sottolinea polemicamente l’assenza di riferimenti chiari, nel testo del decreto, all’eventuale ruolo sovventore dello Stato, e, soprattutto, rimarca l’arbitrarietà totale di tali possibili interventi²⁸. E’ proprio la discrezionalità verticistica di tali disposizioni, secondo Salviucci, ad invalidare le possibilità di effetti benefici sulle direzioni del teatro: nei fatti, la nomina di figure “avventizie”²⁹ secondo criteri del tutto avulsi da competenze tecniche ed esperienza diretta, crea a partire da quegli anni una tendenza, per così dire, di lunga durata, destinata a resistere anche negli anni successivi alla fine del regime.

Luigi Pestalozza, in tempi più recenti, ha ravvisato nei provvedimenti degli anni Trenta l’origine di gran parte dell’organizzazione musicale degli anni successivi. Per Pestalozza lo “Stato padrone e benefattore”,³⁰ addirittura “hegeliano”³¹ nel manifestare la sua presenza e il suo controllo, vuole rassicurare il musicista di una raggiunta

²⁶ *Il costo del melodramma*, cit., p. 83.

²⁷ R.D.L. 4 maggio 1942, n. 718.

²⁸ “La delimitazione giuridica, poi, dei diritti e dei doveri di questo ‘gestore’, corrisponde pienamente a quelle esigenze di unicità di conduzione (artistica, amministrativa e organizzativa) – tradizionale, nel resto, nella classica figura dell’impresario – che sono pregiudiziali per l’andamento sano e corretto di una attività dello spettacolo musicale [...]”. Cfr. Paolo Salviucci, *La musica e lo Stato*, Roma, F.lli Bocca, 1953, p. 111.

²⁹ *ivi*, p. 112.

³⁰ Luigi Pestalozza, *Lo Stato dell’organizzazione musicale: la svolta del fascismo e la sua lunga durata*, in «Musica/Realtà», 2/5, Agosto 1981, p. 146.

³¹ *ivi*, p. 145.

distanza rispetto ai tempi del *laissez faire* liberale: il musicista è inserito in un ingranaggio che gli garantisce riconoscibilità e tutela, che lo inquadra e lo definisce, ed emancipandosi dal quale perderebbe prestigio e sicurezza. Pestalozza, lucidamente, definisce poliforme la politica culturale del fascismo: in tale ottica decreti e riforme, iniziative apparentemente lodevoli (su tutte il Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Venezia, istituito nel 1930, e il Maggio Musicale Fiorentino, istituito nel 1933) e non ostracizzanti, sono pur sempre segnali di uno Stato che “interveneva, sovvenzionava, sosteneva ciò che al privato non sarebbe stato possibile, rovesciando i rapporti con la musica dello Stato liberale, liberale e assente”³².

L’aggravarsi della situazione politica e l’avvento della guerra rendono più lenta e difficoltosa l’applicazione dello statuto (che ripropone i dettami del Decreto Legge n. 438) che viene inviato, nel 1939, ai presidenti dei principali teatri lirici. Le operazioni per rendere operativi i nuovi statuti saranno ultimate, nei diversi teatri, solo nei primi anni Quaranta. Con il Regio Decreto Legislativo emanato nel maggio del 1946, il cosiddetto decreto Scoccimarro, la regolamentazione dell’attività musicale non sembra distanziarsi granché dalle modalità inaugurate un decennio prima. Il decreto, nel voler istituire una percentuale fissa – il dodici per cento dei diritti erariali sui pubblici spettacoli³³ – da devolvere all’attività del teatro musicale, mantiene di fatto un approccio centralizzante, verticistico, ancora caratterizzato da arbitrarietà. Precisa infatti Pestalozza:

[...]la fine delle corporazioni e dei sindacati fascisti, non eliminò affatto una cultura del lavoro musicale subalterna, parassitaria, estranea ad una effettiva consapevolezza sociale, le cui radici stavano nel modo in cui il fascismo aveva concepito e organizzato le cose della musica nella società di massa³⁴.

³² *ivi*, p. 148.

³³ Va ricordato che la legge esprimeva già in sé una certa gerarchia, in quanto vi era la precisa disposizione di tener conto delle necessità per il mantenimento dei complessi stabili del Teatro dell’Opera di Roma, della Scala di Milano, del Comunale di Firenze, e dell’Istituzione di concerti dell’Accademia di Santa Cecilia.

³⁴ L. Pestalozza, *Lo Stato dell’organizzazione musicale: la svolta del fascismo e la sua lunga durata*, cit., p. 152.

E aggiunge, più avanti:

Il criterio della sovvenzione (e la sovvenzione implica la discrezionalità), proprio perché organico ad una struttura di potere gerarchica, verticistica, o ai controlli di merito che le interessa esercitare, esclude l'idea e la realtà di ogni decentramento, territoriale e alla fin fine [...] sociale.³⁵

La fine del secondo conflitto mondiale, perlomeno guardando allo specifico delle direttive politiche in materia di spettacolo, non sembra produrre un netto capovolgimento nelle modalità operative. La soppressione del Min.Cul.Pop. nel 1944, la successiva attribuzione delle sue competenze al Sottosegretariato per la stampa, spettacolo e turismo, e l'emanazione, nel 1946 di un decreto (n. 465) col quale affidare al Presidente del Consiglio dei Ministri le funzioni di tale Sottosegretariato (nel frattempo soppresso), sono solo apparentemente fasi di un percorso di mutamento e progressiva riconfigurazione delle strutture. Infatti, ciò che va man mano realizzandosi si pone in rapporto di continuità con gli anni precedenti, nonostante – specie nell'intenzione degli intellettuali - “caduto il regime fascista [...] il teatro avrebbe dovuto avere un'importanza fondamentale nell'Italia nata dalla Resistenza”.³⁶

Gli atteggiamenti dello Stato nei confronti dell'organizzazione musicale, sono grossomodo le stesse tendenze riscontrabili prima del 1945: perdita di iniziativa e competitività per imprenditori e lavoratori; indebolimento del ruolo delle amministrazioni locali; assunzione da parte dello Stato del ruolo di unico interlocutore del musicista; utilizzo oculato e strumentale dei mezzi di comunicazione di massa. Nient'altro, quindi, che la permanenza di “caratteristiche di arretratezza economica del sistema teatrale e musicale, grazie al protezionismo di imprese private e pubbliche e dei lavoratori, che è [...] finiscono per rendere sempre più rare le imprese capaci di essere competitive sul mercato internazionale.”³⁷

³⁵ *ivi*, p. 153.

³⁶ Giovanni Azzaroni, *Tra riforme e compromessi : il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Bologna, CLUEB, 1981, p. 57.

³⁷ M. Ruggieri, *Lo Stato e le organizzazioni musicali*, cit., p. 441.

Bisogna considerare, oltre a questo, anche la scarsa concordia di vedute e obiettivi da parte dei rappresentanti politici. Se il Presidente del Consiglio Mario Scelba auspica la creazione di un organismo unitario che comprenda le attività spettacolari e artistiche che sempre più caratterizzano la modernità, Antonio Segni (che sostituisce nel 1955 il dimissionario Scelba) si oppone alla formazione di un organismo ministeriale unitario per Spettacolo, Sport e Turismo. Sul 'fronte' comunista, invece, Umberto Terracini cerca di riportare lo spettacolo nell'area di competenza dell'istruzione. Emerge con evidenza, da tutto ciò, la difficoltà di collocare la materia spettacolare in un corretto alveo di pertinenza, nonché l'incapacità di stabilire se e quanta rilevanza possieda, nello spettacolo, il connotato strettamente culturale rispetto a quello industriale.

Il dibattito sulla responsabilità del governo nel favorire certe forme di intrattenimento a discapito di altre attraversa un momento di particolare vivacità sul finire degli anni Cinquanta. Quando Antonio Segni, nel 1959, subentra al Governo Fanfani appena caduto, una delle prime manovre intraprese è la presentazione del disegno di legge n. 456, con cui viene istituito il tanto discusso Ministero di Spettacolo, Turismo e Sport. Facendosi interprete di una perplessità condivisa (anche all'interno della stessa D.C.), il comunista Maurizio Valenzi invita energicamente il governo a rispondere dello stato di crisi del teatro di prosa e del teatro lirico, accusando addirittura la maggioranza di voler rafforzare il potere della televisione, così da poterla agevolmente sfruttare come mezzo di propaganda. Al contrario, secondo Valenzi, "il decadimento delle altre forme di spettacolo, sulle quali la Democrazia cristiana può esercitare meno facilmente la sua influenza, potrebbe, quindi, non interessare il governo e la maggioranza".³⁸

Ciò che caratterizza "la babele legislativa" (così la definisce Paolo Salviucci) negli anni del dopoguerra sembra essere un costante aggiustamento delle concessioni economiche dello Stato, senza che questo si traduca mai in una presa di coscienza e risoluzione definitiva della situazione finanziaria degli Enti. Nel 1948, a due anni dalla Legge Scoccimarro, viene stabilito un ulteriore prelievo del sei per cento da destinare ad attività teatrali e musicali; con la legge 959 del dicembre 1949 le provvidenze esposte nella legge precedente (1948) sono prorogate fino al 1954. Questo, però, stando

³⁸ Intervento di Maurizio Valenzi nella seduta n. 123 del 20 maggio 1959, citata in M. Ruggieri, *Lo Stato e l'organizzazione musicale tra riforma e involuzione (1951-1975)*, in NRMI, 3/2001, p. 424.

alla lettura dei ‘testimoni’ già menzionati, non produce miglioramenti concreti né sul fronte della qualità degli spettacoli, né su quello di un rinnovato interesse del pubblico verso titoli diversi da quelli già consacrati in repertorio. La causa, soprattutto secondo Salviucci, andrebbe cercata – oltre che nella scarsa competenza tecnica di commissioni preposte a tali attività di controllo e regolamentazione - anche nel sorgere di consorterie e sistemi di scambio, e nella determinazione con cui rappresentanti di diverse categorie tentano di ottenere, ciascuno per sé, più danaro possibile dalle casse statali. La presenza ‘ingombrante’ di uno Stato sovventore, dunque, rischia di imporsi ancora in ogni fase del processo produttivo, con l’effetto collaterale di ‘confondere’ i ruoli e rendere inefficaci le operazioni:

Lo Stato – che ha ben potuto chiedere ai contribuenti di farsi sovventori dell’arte lirica italiana – non può improvvisarsi mecenate e, al tempo stesso, gestore o impresario; ma deve trovare la via migliore per il miglior uso dei fondi che preleva dall’Erario pubblico, onde siano a pieno raggiunte le finalità superiori e nazionali cui tali fondi sono stati destinati. E tale via maestra è appunto quella della gloriosa nostra tradizione: l’iniziativa e la responsabilità dei Comuni, con la tecnica esperta dei gestori locali.³⁹

Le sovvenzioni non arrivano direttamente e concretamente ‘sul palco’, a vantaggio dello spettacolo, ma si limitano semmai a garantire lavoro ai complessi degli enti, alle associazioni di categoria. Per sanare tale situazione, secondo Salviucci, le vie da percorrere sono sostanzialmente due: favorire un decentramento delle responsabilità amministrative e decisionali in direzione dei Comuni⁴⁰ e promuovere la formazione di figure capaci di sintetizzare capacità e competenze creative, amministrative ed organizzative. Diversamente, la permanenza del sistema centralista e burocratizzato, unito alla crescente discrepanza fra costi dello spettacolo ed introiti arriva a provocare,

³⁹ P. Salviucci, op. cit., p. 26.

⁴⁰ Cfr. anche M. Ruggieri, *Lo Stato e l’organizzazione musicale tra riforme e involuzione (1951-1975)*, cit., p. 421: “[...] la diffidenza dello Stato verso le autonomie locali [...] si tradurrà nel lungo ritardo nella istituzione delle regioni a statuto ordinario, nel mantenimento di gran parte delle norme emanate durante il regime fascista sugli enti locali [...]”

per compensazione, un aumento del prezzo del biglietto: sarà, questo, uno dei (tanti) motivi per cui molti spettatori cercheranno sempre più frequentemente ‘consolazione’ nell’offerta di un mezzo discreto e rassicurante come la televisione.

A tal proposito bisogna aggiungere che nel 1949 la RAI, già tenuta dalle precedenti disposizioni a versare il 6,17% dei propri introiti ai teatri, ottiene di non incrementare l’entità di tale versamento nonostante l’aumento considerevole del canone, che raggiunge 2500 lire. In questo modo il teatro non gode dei benefici del contributo RAI in maniera proporzionale all’aumento del canone: tale sbilanciamento va naturalmente a vantaggio della RAI stessa, che finisce per possedere sempre più strumenti e risorse. Viene da chiedersi, lasciando dialogare le pagine (non sempre libere da una certa enfasi retorica) di Salviucci con altre di più recenti ricostruzioni ed analisi, se una diversa gestione dei fondi pubblici (meno dispersi negli ingranaggi ‘intermedi’) e il ripristino di una capacità d’azione da parte delle amministrazioni locali sarebbero stati davvero sufficienti per la nascita e lo sviluppo di una nuova e ‘vincente’ forma di spettacolo.

Questo, nelle idee e nelle aspettative di Salviucci, avrebbe dovuto essere “modernissimamente attuale”, frutto del lavoro di “creatori-interpreti e rinnovatori”, “perfetto e funzionale” sia nella ripresa di opere di repertorio che nella costituzione di nuovi lavori. I compositori avrebbero dovuto

cogliere con altrettanto geniale intuizione i richiami, i fermenti, le nostalgie, le aspirazioni attuali, che dallo spettacolo musicale *contemporaneo* il pubblico giustamente attende e pretende. E questo avverrà [...] quando gli artisti e gli altri artefici italiani ritroveranno, nella eccitante atmosfera incitatrice della iniziativa locale e nell’agonismo quotidiano della conquista professionale, quel più intimo e continuo contatto con la vita stessa delle città e della nazione.⁴¹

La questione delle nuove opere, che avrà rilevanza centrale nel corso di questo studio, trova già piena cittadinanza nella riflessione di Salviucci, a dimostrazione di come

⁴¹ P. Salviucci, op. cit., p. 145.

fosse percepita con chiarezza la crescente distanza dello spettacolo operistico (soprattutto in quanto latore di novità) dall'orizzonte d'attesa del pubblico.

Non mancano certo ulteriori dimostrazioni della 'attualità' della questione legata al teatro musicale intorno agli anni Cinquanta. Tratta dal *mare magnum* più che eterogeneo di materiali disponibili, propongo qui un'altra testimonianza, diversa per punto d'osservazione ma del tutto compatibile con lo scenario emerso finora. In un articolo apparso sulla «Rassegna Musicale» nel 1950, Fernando Previtali – in quel momento direttore dell'orchestra sinfonica della Rai di Roma – è tra quelli che puntano l'indice contro la scarsa salute del teatro d'opera. Una volta individuato il 'sintomo' nella crescente disaffezione del pubblico, vengono evidenziate da Previtali le cause principali del malanno, riassumibili in tre macro-categorie: a) incompetenza ed inadeguatezza organizzativa; b) tendenza a sovrastimare (soprattutto economicamente) il ruolo del cantante-divo; c) costante pretesa 'pionieristica' del compositore, sempre alla ricerca di uno stile e di un linguaggio musicale innovativo, spesso a discapito dell'interesse e della fascinazione del pubblico. Previtali, oltretutto, sottolinea quanto sia necessario, specie in un simile frangente, difendere con intraprendenza ogni spettacolo nuovo:

Preparare con la massima cura lo spettacolo è compito dell'artista, far apprezzare dal pubblico il giusto valore di questo spettacolo, opera dell'amministratore del teatro. Si è dato spesso il caso, in Italia, di spettacoli isolati, perfettamente riusciti, passati quasi inosservati per incapacità dell'organizzatore. [...] Il grosso del pubblico abbandona abbastanza facilmente la sua naturale diffidenza. [...] Il più delle volte, al momento in cui è convinto che si tratta di uno spettacolo che merita, viene a sapere che non potrà più assistervi, perché quello stesso organizzatore che non aveva saputo convenientemente illustrare l'avvenimento, vista la magra delle prime recite, non contento del suo primo errore, ne ha aggiunto un secondo: quello di far sospendere le repliche [...].⁴²

⁴² Fernando Previtali, *Sulla crisi del teatro d'opera*, in «Rassegna Musicale», 20/1, 1950, p. 24.

Ciononostante, non è possibile individuare soltanto nei limiti della macchina produttiva e organizzativa le ‘colpe’ dell’allontanamento del pubblico dal genere melodrammatico, e particolarmente dalle nuove produzioni. Fiamma Nicolodi, nelle sue ricerche dedicate al sistema produttivo del teatro musicale, sembra allontanare il focus della questione dalle scelte del sistema politico ed amministrativo, fornendo una lettura della crisi del teatro musicale del Novecento di natura più culturale e sociologica.⁴³ Sembrerebbe, dunque, che al di là della complessità della macchina amministrativa, caotica e scarsamente ‘tecnica’, il frequentatore ‘tipo’ del teatro d’opera del secondo dopoguerra sia ancora legato ad esperienze visive e modelli espressivi per così dire ottocenteschi⁴⁴, poco disposto ad entrare in confidenza con la modernità di immagini (e di linguaggi musicali) manifestata a partire dai primi decenni del

Novecento.

Questo, a ben rifletterci, condurrebbe ad un’ apparente contraddizione: il pubblico pagante, che secondo Salviucci sarebbe riuscito ad adeguarsi al fascino di una nuova tipologia di spettacolo melodrammatico - qualora una certa evoluzione di circostanze l’avesse permesso - a posteriori sembra invece aver preferito rivolgere (ed appagare) quel tipo di aspettative piuttosto nei confronti del cinema. Il quale, a sua volta, era stato capace da sempre di “parassitare” certi elementi del melodramma, in particolare la sua “tecnica narrativa e tipologica”⁴⁵: senza contare l’enorme quantità di film deliberatamente e dichiaratamente realizzati a partire dal pre-testo operistico, sia nella forma del calco vero e proprio (filmopera) che attraverso una narrazione semplicemente ‘ispirata’ al melodramma di partenza.

Entrambi i casi, ed in generale tutte le realizzazioni a metà strada tra cinema e teatro musicale, testimoniano del profondo livello di contaminazione tra le due arti, che

⁴³ Cfr. Fiamma Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall’Unità ad oggi*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Vol. IV, Torino, EdT, 1987, pp. 169-229.

⁴⁴ Il raffronto con l’Ottocento, non del tutto praticabile in questa sede, andrebbe condotto ben oltre la disamina delle modalità espressive e stilistiche. Sul rapporto inclusivo e ‘osmotico’ del compositore col pubblico nell’Ottocento, e sulla ormai remota distanza rispetto alla situazione del pieno Novecento, così scrive, seppur un poco sbrigativamente, Guido Pannain: “L’operista dell’Ottocento era uno del pubblico e ravvisava nel giudizio degli altri il proprio giudizio. Oggi si è distaccato dal pubblico ed è diventato un altro. E nella polemica con gli altri si ravvisa in polemica con se stesso. Di qui il disagio dell’opera e i sentimentali timori per le sue sorti. Allo stato dei fatti siamo sul limite dell’avvenire, cioè fuori dalla storia” (in G. M. Gatti e C. Siniscalco [cur.], *Cinquanta anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Bestetti, 1954, p. 30).

⁴⁵ Cfr. l’articolo di Giorgio Graziosi (*Un diverso teatro musicale*, in «Il Mondo», 4 agosto 1945), citato in F. Nicolodi, *Il sistema produttivo, dall’Unità ad oggi*, cit., p. 215.

per lo più si verifica in un trasferimento di modelli e soggetti dall'opera al cinema. Gli esiti, di fatto, sono tutti a vantaggio della settima arte:

La battaglia col teatro lirico è ineguale. Il cinematografo oggi è il più accessibile degli spettacoli, nelle grandi città come in provincia e nei paesi sperduti. La maggior parte della gente ha disimparato a distinguere tra musica ascoltata 'dal vero' coi suoi intatti valori di volume e di timbro e la musica riprodotta. Il cinematografo può disporre di una colonna sonora ricavata dalle registrazioni grammofoniche dei maggiori artisti di canto e dalla bacchetta direttoriale e di una colonna visiva in cui possono far bella mostra di sé le più belle attrici e i più amati attori; quanto al lato spettacolare l'inesauribile 'palcoscenico' del cinematografo la vince agevolmente sopra ogni magia e sopra ogni sfarzo di folle, costumi e architetture del palcoscenico lirico.⁴⁶

Si aggiunga, come evidenziato anche da Carolyn Abbate e Roger Parker nella loro *Storia dell'Opera*, che il cinema ha saputo dimostrare da sempre la facoltà di illuminare, portandolo sullo schermo, il rapporto emotivo-proiettivo che la cultura europea aveva storicamente intrattenuto con il melodramma: viene portato come esempio, tra gli altri, il celebre *Night at the Opera* dei fratelli Marx (1936), in cui il teatro lirico è "simbolo di una cultura colta e antiquata, dominio esclusivo dei ricchi e dei privilegiati". La parabola di distanziamento del teatro musicale dalla dimensione attualizzante, sociale ed inclusiva (tipicamente ottocentesca), esacerbata ancor più dall'utilizzo ornamentale (e talvolta parodizzante) che ne fa il cinema, finisce per collocarlo, specialmente nel secondo dopoguerra, in una dimensione 'esotico-simbolica'. Il melodramma è segno di "fasto e grandiosità"⁴⁷, oggetto museale più che organismo capace di ulteriori sviluppi⁴⁸: il *modus operandi* dello Stato, secondo la

⁴⁶ Beniamino Dal Fabbro, *L'opera in Technicolor*, in *L'opera lirica nel cinema italiano*, a cura di S. della Casa e S. Toffetti, Torino, Tipolitografia F.lli Scaravaglio, 1977.

⁴⁷ Cfr. Carolyn Abbate e Roger Parker, *Storia dell'Opera*, trad. di D. Fassio, Torino, EdT, 2014, pp. 473-501.

⁴⁸ Per avere una idea del rapporto tra i 'consumi' del melodramma e quelli del cinema, si tenga presente che, ad esempio, nel 1924 gli incassi dell'opera ammontano a 50 milioni, quelli del cinema a 150 milioni; nel 1933, se quelli del melodramma sono più che dimezzati (23 milioni), quelli del cinema sono

tendenza inaugurata in piena era fascista, non può in alcun caso essere ritenuta estranea e incolpevole dei fenomeni e degli esiti di cui si sta ragionando, proprio in virtù di quella interdipendenza tra musica e organizzazione musicale.

Nel 1961 Guido Boni, vicepresidente dell' Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in una relazione scritta per la discussione in Senato circa lo stato del bilancio del Ministero di Turismo e Spettacolo,⁴⁹ delinea ancora una volta uno scenario bisognoso di aggiustamenti e nuove direttive. Questi i punti essenziali della relazione:

- necessità di valutare un incremento del prelievo dalle cospicue risorse finanziarie della RAI (per limitare il peso sull'economia statale);
- presa di coscienza della persistenza di un disavanzo nel bilancio dei teatri, nonostante le sanatorie degli anni precedenti, e quindi rischio concreto di fallimenti;
- incompatibilità tra le difficoltà dello Stato nelle elargizioni e il continuo aumento dei costi delle manifestazioni;
- incompatibilità tra le crescenti richieste dei lavoratori – approvate dal Ministero del Lavoro – con l'impossibilità degli Enti di assumere ulteriori oneri di spesa senza la certezza di un adeguato supporto statale.

Boni, oltretutto, non manca di ricordare le finalità educative e sociali del teatro, in relazione alle quali le continue discussioni sul ruolo e le funzioni dello Stato nell'organizzazione musicale non dovrebbero escludere le classi meno agiate: l'ipotesi di provvedere ad una minor incidenza del teatro sulle casse statali, avrebbe infatti prodotto come risultato l'aumento del costo dei biglietti, che avrebbe reso ancora più difficoltosa la partecipazione dei meno abbienti allo spettacolo lirico. Sempre secondo la stessa ispirazione 'non-esclusiva', Boni solleva anche la questione dei teatri non destinatari delle maggiori attenzioni finanziarie dello Stato: in tal caso, secondo lui, potrebbe essere opportuno che i Comuni di riferimento sopperiscano alle mancanze con un contributo obbligatorio, e non dipendente "dalla aleatoria impostazione di spese

più che raddoppiati (323 milioni). Molti dei dati che qui riporto sono tratti dal volume curato da Guido Salvetti e Bianca Maria Antolini, *Italia millenovecentocinquanta* (cit.), in particolare nell'intervento di M. Ruggieri (*L'assetto istituzionale e il sistema produttivo*, pp. 31-64).

⁴⁹ Guido Boni, *L'incerto avvenire degli Enti lirici*, in «Rivista dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», 10/3, 1961, pp. 46-62.

comunali

facoltative”⁵⁰

Chiamato a commentare insieme a Guido Boni alcune proposte di legge riguardanti gli enti lirici e sinfonici, neppure Guido Guerrini (compositore e, fino al 1960, Direttore del Conservatorio di Santa Cecilia) manca di sottolineare certe lacune e criticità, nonché l’inadeguatezza e l’inesperienza ravvisabili nelle stesse. Particolarmente rilevante, nella sua relazione, è l’attenzione al parametro qualitativo, così come l’interesse per l’aggiornamento del repertorio: sulla stessa linea di Salviucci, Guerrini invoca l’iniziativa dello Stato *anche* nel facilitare l’accesso di nuovi lavori nel repertorio, non limitandosi a sostenere una o due recite, ma insistendo – previo accertamento della qualità del prodotto e dell’affidabilità del suo autore – nella promozione, senza rifugiarsi a tutti i costi nella rassicurazione dei grandi titoli di repertorio. Vale la pena citare il punto dell’intervento di Guerrini quasi per intero:

Ma forse i legislatori dimenticano che se nel passato i gestori dei teatri avessero usato gli stessi sistemi che usano gli enti teatrali nel nostro tempo (quello cioè di presentare pochissime opere nuove e quelle rappresentarle non più di tre volte, qualunque ne sia l’esito), non potremmo godere oggi di tanti capolavori, nati proprio dalla grande possibilità di cernita per l’alto numero delle opere e per l’insistenza con cui esse venivano imposte al pubblico di diversi teatri e in gran numero di rappresentazioni.

E, poco oltre:

Quindi necessità di fissare una percentuale minima di opere contemporanee, da far girare poi di anno in anno in diversi altri teatri (e questo è possibile soltanto con l’uso delle compagnie stabili e del repertorio) così che nel giro di pochi anni si possa avere un bel nucleo di lavori contemporanei in circolazione e si possa ristabilire quel contatto tra artisti viventi e pubblico, senza il quale l’arte non si rinnova ed è quindi condannata all’esaurimento.

⁵⁰ *ivi*, p. 60.

Gli auspici di Guerrini, che fanno eco a quelli già citati di Salviucci, non trovano una effettiva realizzazione. Uno sguardo a posteriori a dati e cronologie rivela infatti, senza possibilità d'equivoco, che una percentuale cospicua delle opere composte e messe in scena in Italia nel secondo dopoguerra non sopravvive al primo allestimento (“Oggi il varo di un'opera nuova è diventato un problema quasi più insolubile del finanziamento degli Enti Autonomi”)⁵¹.

Ritornando alle disposizioni legislative in materia di spettacolo, è necessario ‘allungare’ brevemente lo sguardo su quello che Marcello Ruggieri ha definito “uno degli atti legislativi più importanti dagli anni Venti ad oggi”⁵². Nonostante l'auspicio di Guido Boni di “un riesame integrale del problema degli enti lirici in tutti i suoi aspetti”⁵³, è parere piuttosto condiviso (Ernani⁵⁴, Trezzini⁵⁵, Pestalozza, Iudica⁵⁶; D'Amico la definisce addirittura “nefanda”⁵⁷) che neppure la lungamente discussa Legge Corona (n. 800 del 14 agosto 1967) abbia prodotto un cambiamento significativo in materia di teatro lirico. La legge, che prosegue sulla linea dell'accentramento dei poteri in maniera addirittura superiore al fascismo (sempre secondo Ruggieri), prevede che venga mantenuto lo stato giuridico di ente lirico autonomo, introducendo anche quello di istituzione concertistica assimilata, che verrà applicato all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e all'Istituzione dei concerti del Conservatorio musicale di Stato G. Pierluigi da Palestrina (Cagliari). Con la Legge 800 lo Stato, che “considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale, in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale”⁵⁸, quantifica il proprio impegno di sovvenzione in 12 miliardi di lire: ben lontani, stando ai dati riportati da Marcello Ruggieri, dall'effettivo bilancio di spesa – per fare un esempio – dell'esercizio 1965, pari a 19,5 miliardi di lire. Oltretutto, nonostante il contrattacco

⁵¹ *Problema di cultura quello del teatro, metti rif.*

⁵² M. Ruggieri, *Lo Stato e l'organizzazione musicale tra riforme e involuzione (1951-1975)*, cit., p. 432.

⁵³ G. Boni, op. cit., p. 60.

⁵⁴ Cfr. Francesco Ernani e Roberto Iovino, *La repubblica degli enti lirico-sinfonici : problemi e prospettive del teatro d'opera in Italia (1967-1992)*, citato in *Il costo del melodramma*, cit., p. 90.

⁵⁵ *Oltre le quinte. N. 2, Idee, cultura, organizzazione delle attività musicali in Italia*, a cura di Curtolo/Ruggieri/Trezzini (Roma, Bulzoni, 1998), citato in *Il costo del melodramma*, cit., p. 89.

⁵⁶ G. Iudica, *La privatizzazione degli enti lirici* introduzione a *Fondazioni ed enti lirici* (a c. dello stesso Iudica), Padova, CEDAM, 1998.

⁵⁷ Fedele D'Amico, in *Enti lirici tra crisi e riforma*, a cura di P. Barile e S. Merlini, Firenze, Passigli, 1984, p. 23.

⁵⁸ Legge 800, art. 1.

mosso per questo dall'opposizione⁵⁹, ad essere penalizzati saranno ancora una volta i comuni, privati di qualunque ruolo decisionale nei confronti dei propri enti lirici; e costretti, però, ad una contribuzione non inferiore al venti per cento di quella garantita dallo Stato. Nonostante le buone intenzioni, i *vulnera* principali della relazione musica-organizzazione musicale restano gli stessi: discrezionalità, incertezza, precarietà.

A necessaria integrazione degli elementi finora considerati, vorrei riportare una serie di numeri e dati per approfondire ed integrare ulteriormente le questioni finora affrontate da un'ottica strettamente politico-legislativa. I dati che seguono sono strettamente 'quantitativi', legati a specifici incrementi e decrementi in una certa 'forbice' cronologica; seguiranno, più avanti, dati di natura 'qualitativa', per meglio cogliere elementi significativi nello specifico della produzione teatrale (opere composte, autori coinvolti, scelte musicali e letterarie, etc.). Il punto di vista adottato, stavolta, è quello dei consumi da parte del pubblico: un punto di vista, se vogliamo, in un certo senso speculare e complementare a quello burocratico e amministrativo finora considerato.

Guardando al 1950, si registra rispetto al 1938 un incremento globale della spesa del pubblico per spettacoli ed intrattenimenti: in questo contesto, la voce che registra un incremento minore (+ 35,6%) è proprio quella riguardante il teatro (teatro di prosa e lirico). Tuttavia, mentre il teatro di prosa e i concerti registrano un aumento sia nel numero degli eventi che nei biglietti venduti (rispettivamente, +11,8% e + 5,2% per il teatro di prosa; + 46,3% e + 8,7% per i concerti), la lirica registra un calo in entrambe le voci (-19,1 % e -30,6%). In relazione a questo però, si deve considerare che nel 1950, sempre rispetto al 1938, si conta quasi un milione in più di spettatori paganti per gli spettacoli teatrali in generale (il dato va però considerato anche alla luce dell'incremento della popolazione). Se lo spettacolo lirico conta su un mercato perlopiù 'urbano' (quasi il 70% per cento dell'offerta si concentra nei capoluoghi), si può ben ipotizzare che il pubblico sia tendenzialmente quello medio-alto borghese, ben disposto a legittimare economicamente lo star system dei cantanti, ulteriore inciampo alla funzionalità finanziaria della macchina teatrale.

I segnali di difficoltà del teatro lirico rispetto al 1938 non impediscono però a tale

⁵⁹ Si veda, ad esempio, l'intervento della comunista Luciana Viviani (14 Luglio 1967), riportato nell'articolo di M. Ruggieri (*Lo Stato e l'organizzazione musicale tra riforme e involuzione*) a p. 434.

settore di produrre una spesa da parte del pubblico di molto superiore rispetto a quella per i concerti (1,5 miliardi contro 500 milioni circa). Non si può ovviamente non tener conto del fatto che l'attività teatrale, a partire dall'immediato dopoguerra, subisce un rallentamento dei tempi di ripresa superiore rispetto a quello di altre forme di intrattenimento, a causa della scarsa praticabilità degli edifici teatrali, nonché del danneggiamento di materiali scenici, etc: stesso fervore ma esiti del tutto più immediati ha la ripresa dell'attività concertistica, resa ancora più vivace dalla contemporanea nascita di nuove società di concerti e nuove giovani formazioni⁶⁰. L'opera lirica, volendo utilizzare un'espressione 'grezza' ma non troppo distante dalla realtà, costa troppo e produce poco: tutte le testimonianze finora raccolte sembrano piuttosto concordi in questo senso.

Guardando ora a dati più specifici, nel primo quinquennio del dopoguerra (1945-1950), in Italia si contano 1582 allestimenti per 241 titoli, di cui l'esatta metà (120) viene allestita una sola volta. 21 titoli su 241 (l'8%) detiene il 55,5 % degli allestimenti: solo *Bohème* e *Traviata* insieme vengono allestite 155 volte. Aggiungendo questo dato a quello precedente, ne risulta un pubblico tendenzialmente attaccato alle opere più salde in repertorio. Volendo estendere l'esame di cifre significative ai primi anni del decennio successivo⁶¹, il periodo 1951 – 1961 rivela una prosecuzione della medesima tendenza: calo del numero delle rappresentazioni, calo dei biglietti venduti, aumento della spesa del pubblico.⁶² Nello stesso decennio, però, anche i concerti registrano un calo delle manifestazioni e dei biglietti venduti, a fronte di una spesa di pubblico pressoché equivalente: ma a differenza degli spettacoli lirici, che subiranno un leggero incremento, nel decennio ancora successivo (1961-1971) saranno i concerti a registrare un incremento notevolissimo, quasi raddoppiando il numero delle manifestazioni. Il numero delle rappresentazioni è un dato di certo non esaustivo, ma

⁶⁰ Per una cronologia dei 'tempi di ripresa' delle attività teatrali, concertistiche e associative dopo la cessazione degli eventi bellici, cfr. *Italia millenovecentocinquanta*, cit., pp. 42-49.

⁶¹ Va specificato che questa fonte include nel 'censimento', oltre alle cifre della lirica, anche quelle del balletto. Cfr. *ANNUARIO musicale italiano*, vol. 1, Roma, CIDIM, 1989, p. 286.

⁶² A tal proposito, nel 1962 Giampiero Tintori, in un articolo che pure non sfugge a qualche banalità e luogo comune, rileva ancora che "i teatri di provincia, che erano la vita dell'Opera, versano in tristissime condizioni e raramente possono permettersi recite di un livello al di sotto del quale non si può certo contribuire a far amare il teatro in musica; il pubblico delle città si trova di fronte a Enti Autonomi preoccupati di provvedere la serata mondana per l'élite locale e che richiedono cifre esorbitanti" (cfr. Giampiero Tintori, *Condizioni del teatro in musica oggi*, in «Rassegna Musicale Curci», 16/3-4, 1962, pp. 9-11).

capace di delineare una tendenza, un andamento di massima. Il numero delle rappresentazioni, pari a 2.054 nel 1951 (in un momento in cui, come già rilevato precedentemente, era possibile stimare un ulteriore calo di rappresentazioni e biglietti venduti rispetto al 1938), scende fino a 1.549 nel 1961 (con un picco estremo nel 1963, in cui si danno 1.338 rappresentazioni). Da lì in avanti, un moderato ma costante incremento si registra sia nel numero delle rappresentazioni che nei biglietti venduti: nel 1975 le rappresentazioni sono ben 2001, quantità non più raggiunta dai primi anni Cinquanta.

Il primo quindicennio dopo la fine del secondo conflitto mondiale è per la società e la cultura italiana denso di scosse di assestamento, drastici (ma non sempre effettivi) ripensamenti, grandi aperture e grandi spinte centrifughe: il teatro musicale, nella sua molteplicità di strutture, variabili, soggetti coinvolti, necessità primarie, tangenze ed esiti, attraversa forse proprio in questo periodo il momento di massima vulnerabilità.

1.2 'DISCORSI' SULLA CRISI

È piuttosto problematico, e per certi versi insoddisfacente, postulare la crisi di un genere o di una forma di spettacolo. Viene da chiedersi, innanzitutto: è lecito basarsi (soltanto) su rendicontazioni di flussi monetari, numeri e statistiche? In che grado di considerazione dobbiamo tenere la presenza/concorrenza delle altre forme di spettacolo ed intrattenimento, e – specialmente in questi anni di transizione - la crescente diffusione dei media⁶³? È possibile individuare delle coordinate e delle tracce comuni che mettano in relazione di contiguità il teatro musicale col cinema, col teatro di prosa o con la produzione letteraria? E ancora: è lecito cercare a tutti i costi dei criteri per individuare, entro i margini del nostro macro-genere, opere particolarmente significative ed analizzarle fuori dal contesto della loro ricezione? Non credo che gli approcci sottesi a tali domande siano in rapporto di reciproca esclusione: credo invece che il problema possa essere avvicinato da molteplici angolazioni, ognuna capace di fornire una specifica tipologia di dati e uno specifico punto d'osservazione.

È innegabile che l'avvento del ventesimo secolo, in Italia e non solo, corrisponda ad una marcata messa in discussione della legittimità di un genere plurisecolare, ma di cui sembra impossibile 'gestire' l'inattualità. Il diluvio di scritti su 'crisi' e 'morte' dell'opera, cui mi dedicherò in questo paragrafo, ha insomma radici che risalgono a ben prima del secondo conflitto mondiale. Nelle pagine che seguiranno condurrò la mia indagine su questa tipologia di testimonianze, individuandole all'interno di un cospicuo campionario di articoli di varia consistenza e natura, tutti accomunati da una 'coscienza di crisi' e/o da una 'inchiesta' sulle possibili soluzioni della stessa.

⁶³ La relazione tra melodramma e cinema/radio/televisione non va considerata solo secondo parametri di aumento/decremento di pubblico e fruitori. Sarebbe necessario, ma impossibile in questa sede (oltre che già esaustivamente trattato da altri studiosi) approfondire le *altre* tipologie di relazione tra melodramma e media. Mi limito a segnalare alcuni dei contributi più significativi in tal senso: Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EdT, 2004; Gianfranco Casadio, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo, 1995; Emanuele Senici, *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, in «Comunicazioni sociali», 1, 2011, pp. 26-35; Michel Veilleux, *L'opera dal teatro allo schermo televisivo*, in *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2001, pp. 849-870; G. Gualerzi e C. M. Roscioni, *50 anni di opera lirica alla RAI 1931-1980: le produzioni liriche delle sedi di Milano, Napoli, Roma e Torino*, Torino, ERI, 1981; Renata Scognamiglio, *Film operistici. Un profilo analitico*, in *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Giuliani, Milano, Guerini, 2011, pp. 77-102.

È quasi impossibile dare conto, in maniera davvero esaustiva, di una ‘storia della percezione della crisi’ del melodramma. Non è esagerato dire che la storia dell’opera è costantemente accompagnata da una riflessione teorica sui suoi limiti e sulle sue aporie e da una continua necessità di riformularne i criteri di esistenza e legittimità. In *Opera’s second death*,⁶⁴ di S. Žižek e M. Dolar, anacronismo e inattualità vengono considerati addirittura caratteri consustanziali dell’opera già al momento della sua nascita: la discrepanza tra recupero dell’antico (a partire dalla tragedia greca) e adeguamento al moderno fa sì che l’opera sia costantemente ‘fuori tempo’:

la sua istanza generatrice, pur richiamandosi ad una corrispondenza storica, il rinnovamento della tragedia antica, non si inserisce all’interno di nessuna continuità, come ha sottolineato Adorno, ma anzi è momento di sospensione e reinvenzione della storia. [...] La genesi paradossale dell’opera è cioè colta in una dialettica interna, da essa stessa prodotta, che [...] ripropone la dimensione mitica e a-temporale della tragedia ellenica all’interno del nuovo contesto sociale, generando quindi una nuova temporalità.⁶⁵

La lettura di Žižek e Dolar (riproposta da Francesco Ceraolo), su cui indubbiamente si potrebbe discutere, ha però il merito di mettere in luce le possibili origini della discrasia interna al fenomeno operistico: in quest’ottica, i ripetuti tentativi di ‘riforma’ operistica testimonierebbero proprio la sua instabilità e problematicità all’interno di un ‘discorso’ che coinvolge - da differenti prospettive - teorici e compositori, organizzatori e spettatori. Specialmente in Italia, dove - per ovvie ragioni - la tradizione operistica viene avvertita come ingombrante e imprescindibile al contempo: il desiderio di misurarsi con le scene e col grande pubblico coesiste, nel corso delle ‘staffette’ generazionali, con la volontà di superare i padri e di emanciparsi dai modelli ereditati.

⁶⁴ Slavoj Žižek, Mladen Dolar, *Opera’s second death*, Routledge, New York, 2002.

⁶⁵ Francesco Ceraolo, *Registi all’opera. Note sull’estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 20-21.

Una linea di demarcazione particolarmente significativa, in quanto a volontà di superamento della tradizione, è rappresentata dalle posizioni dei compositori appartenenti alla cosiddetta ‘generazione dell’Ottanta’, su cui molto è stato scritto e che qui non riprenderò se non per brevi cenni⁶⁶. Bisogna tenere a mente, in ogni caso, che – da una parte - le elaborazioni teoriche e i ripensamenti tecnico-formali dei compositori e – dall’altra – il discorso ‘esterno’ (critico, pubblicistico) sulla crisi del genere operistico si muovono su itinerari indipendenti, e non sempre convergenti. Il punto di vista che adotterò di seguito sarà, per lo più, il secondo.

Nel 1912, nel suo celebre libello antipucciniano, Fausto Torrefranca aveva sentenziato (in maniera piuttosto lapidaria, in linea col suo stile) che “l’opera non può essere, perché non è mai stata, l’ideale della cultura musicale nazionale”⁶⁷, e che la nuova generazione (dell’Ottanta) avrebbe dovuto schiacciare la vecchia (quella di Puccini e Mascagni). Neppure Ildebrando Pizzetti, pur muovendo da posizioni meno iconoclaste di Torrefranca e – a differenza di questo – avendo ben chiara l’importanza del teatro musicale, nutre particolare fiducia nella generazione di Puccini: “noi italiani un nostro, veramente nostro dramma lirico non l’abbiamo ancora, né possiamo sperare che ce lo diano i maestri della cosiddetta giovine scuola”⁶⁸.

Nonostante il successo e la definitiva permanenza in repertorio della *Turandot* pucciniana la dicano lunga sulle inesattezze della lettura storica di Torrefranca (e i limiti, per così dire, di quella pizzettiana), è chiaro che il mito del ‘paese del melodramma’ presenta già delle evidenti fragilità. E, soprattutto, che va sempre più palesandosi la discrepanza tra la percezione del compositore (non di rado assimilabile a quella del critico, trovandosi spesso a coincidere le due tipologie di soggetti), che invoca audacia, rinnovamenti e rotture, e quella del pubblico.

1930: Massimo Bontempelli pubblica, sulla «Gazzetta del popolo», un breve elzeviro intitolato *La fine dell’opera*.

⁶⁶ Cfr. almeno Fiamma Nicolodi, *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni, 1982; id., *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984; Mila de Santis (cur.), *Alfredo Casella e l’Europa: atti del convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Olschki, 2003.

⁶⁷ Fausto Torrefranca, *Giacomo Puccini e l’opera internazionale, Introduzione*, Torino, Fratelli Bocca, 1912, p. X.

⁶⁸ Ildebrando Pizzetti, *Ariane et Barbebleu*, in «Rivista Musicale Italiana», XV, 1908.

“[...] è doloroso vedere spegnersi così miserevolmente quella che fu una delle forze e delle rappresentazioni più vive dello spirito italiano per oltre due secoli: l’opera. [...] Dopo il *Falstaff* verdiano il melodramma italiano vive di epigoni. [...] il nuovo spettacolo nascerà donde meno crediamo e quando saremo più lontani dal prevederlo.”⁶⁹

Il *requiem* intonato da Bontempelli, secondo cui oltre i confini del *Falstaff* verdiano non vi sarebbe che stanchezza ed epigonismo, viene pronunciato ad un’altezza storica in cui pure non mancano pulsioni e slanci concreti in ambito melodrammatico⁷⁰; non però sufficienti, a quanto pare, per lasciar sperare in una nuova vitalità operistica. Non troppo diversamente rispetto a vent’anni prima (mi riferisco a Torre Franca e Pizzetti) ci si muove tra un *non più* (una fase che avrebbe naturalmente esaurito il suo corso) e un *non ancora* (qualcos’altro *deve* arrivare). Per Pizzetti, che scrive e pensa da compositore, l’esigenza di rinnovamento è tutta interna al fatto musicale: per Bontempelli, che scrive e pensa *anche* da spettatore e osservatore esterno, è l’opera intesa come fenomeno spettacolare a dover progettare il proprio cambiamento.

Sulla stessa linea di Bontempelli sembra collocarsi Mario Labroca (direttore, a partire dal 1930, del Consorzio italiano dell’opera lirica, e a partire dal 1936 sovrintendente del teatro comunale di Firenze) di cui riporto qui un frammento da un articolo del 1931, pubblicato su «Pegaso». L’approccio è sempre lo stesso: constatazione e analisi di uno stato di crisi radicata, tiepida ma costante fiducia in un ‘nuovo’ destinato a debellare ed oltrepassare la crisi:

Oggi le cose stanno a questo punto: le novità, diciamo così, commerciali non interessano nessuno [...]. D’altro canto le nuove forme di spettacolo, prima fra

⁶⁹ Massimo Bontempelli, *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori, 1958, p. 203.

⁷⁰ Si pensi ad Alfredo Casella, che nonostante la vocazione extra-nazionale e l’assenza di qualunque nostalgia ottocentesca, non manca di postulare con decisione le direzioni che secondo lui avrebbe dovuto intraprendere il teatro lirico, e che lui stesso tenta di perseguire con *La donna serpente* (cfr. Alfredo Casella, *Come e perché scrissi «La donna serpente»*, in «L’Italia letteraria», 4/2, marzo 1932)

tutte il cinematografo, [...] inducono coloro che amano fare professione di profeti a dichiarare che il melodramma è un genere d'arte superato che più non lega con i nostri tempi [...]. Il giovane compositore di questo passo si avvia a considerare il teatro lirico non già come un campo aperto alle affermazioni tipiche del nostro tempo, ma come un museo destinato alle opere dei tempi passati. [...] In nessun campo come nel melodramma bisogna essere armati della più serena pazienza e della più grande costanza: a voler seguire il gusto del pubblico ed a voler raggiungere ad ogni costo la rappresentazione si corre il rischio di cedere a patteggiamenti ed a compromessi che infirmano alla base il carattere e la forza dell'opera. Aspettare perciò che la noia sia giunta al massimo e che il pubblico delle novità di ordinaria amministrazione non voglia più sentirne parlare.⁷¹

Come per Bontempelli, anche secondo Labroca la possibilità di risolvere la crisi può realizzarsi solo grazie all'avvento di nuovi e significativi esiti operistici: un'opera che non faccia “da cortigiana alle scuole ed alle maniere”⁷², che non asseondi troppo il gusto dominante (e che, semmai, riesca ad orientarlo) e che al contempo si dimostri cosciente del proprio ‘habitat’ storico, evitando l'epigonismo. Nonostante in questo tipo di scritture (cronachistico-informative, per così dire, più che specificamente musicologiche) l'elemento musicale sia generalmente affrontato *en passant*, quasi come dato accessorio, va notato che Labroca, sempre nello stesso articolo, sottolinei anche i rischi di un abuso della declamazione e del recitativo a discapito del “pericoloso fardello del canto e delle forme chiuse”.⁷³ Labroca, in sostanza, guarda con sospetto ad una tendenza tutt'altro che recente nel teatro in musica: il progressivo allontanamento (portato all'apice dal teatro wagneriano) da una scrittura vocale organizzata in periodi regolari ed ‘autonomi’ sul fronte lirico-espressivo.

Su questo punto specifico, oltretutto, è curioso notare che quanto scrive Labroca nel 1931 sembra perfettamente compatibile con certi atteggiamenti a dir poco scettici con cui, quarant'anni prima, veniva recepita la scrittura vocale dell'allora ‘nuova’ opera

⁷¹ Mario Labroca, *Pel teatro lirico*, in «Pegaso», 3/9, settembre 1931, pp. 305-309.

⁷² *ivi*, p. 308.

⁷³ *ivi*, p. 307.

verista. Proprio nel 1891, Girolamo Alessandro Biaggi – parlando di Mascagni – polemizzava contro la difesa della ‘verosimiglianza’ perpetrata dagli “avveneristi” (che, in quel momento, erano gli autori di opere veriste), ribadendo che “l’uomo non cerca già all’opera d’arte la stessa commozione che desta il vero [...] ma bensì, la commozione destata dal vero nell’artista”⁷⁴ e che

l’arte italiana esige melodia e melodia; e la melodia è terribilmente difficile trovarla, e a cercarla è un affanno. E per questo i compositori, gente avvisatissima e che non vuol rimanere col corto da piedi, aman meglio tenersi alle teoriche nuove; grazie alle quali, le opere si possono tirare innanzi e a fine, con null’altro che con la melopea.⁷⁵

Il parallelismo che ho proposto suggerisce una considerazione, su cui ho intenzione di tornare nel capitolo successivo: il problema del canto (il livello più immediatamente ‘esposto’ alla percezione dello spettatore) in relazione ad una necessità di rinnovamento sul piano formale e drammaturgico si manifesta già nell’ultimo decennio dell’Ottocento. Insomma: se è vero che la percezione di una crisi profonda del teatro in musica si fa sempre più marcata a partire dal secondo dopoguerra, è altrettanto vero che dei alcuni dei suoi ‘motivi conduttori’, pur soggetti a diverse declinazioni, possono essere rintracciati entro un’arcata cronologica lunga almeno mezzo secolo.

Nello specifico del periodo qui oggetto d’indagine, il discorso sulla crisi del teatro d’opera individua i motivi più frequenti (le ragioni della crisi) in un numero limitato di macro-questioni, ad alcune delle quali è già stato fatto cenno nelle pagine precedenti:

- cattiva amministrazione finanziaria, causa a sua volta di prezzi impopolari dovuti agli alti costi di gestione e allo *star-system*;

⁷⁴ Girolamo Alessandro Biaggi, *Rassegna musicale. La operosità de’ compositori italiani. Il melodramma secondo gli avveneristi*, in «Nuova antologia», XXVI, 1891, fasc. VII, p. 549.

⁷⁵ id., *Rassegna musicale. Della musica melodrammatica italiana, del M. Mascagni e dell’Amico Fritz dato alla Pergola di Firenze*, 1891, XXVI, 1891, fasc. XXIII, p. 544.

- scarsa fiducia di organizzatori ed istituzioni nella produzione e promozione di nuove opere;
- nascita e diffusione della televisione e indiscutibile maggior popolarità del cinema rispetto al teatro;
- scarsa propensione del pubblico per le novità del teatro musicale.

Se l'obiettivo è la comprensione della percezione dello 'stato dell'arte' del melodramma negli anni della ricostruzione post-bellica, è necessario leggere correttamente ciascuna delle molteplici fonti a disposizione, tenendone a mente tipologia, autore, destinatari: un saggio su un periodico specializzato, un carteggio, una recensione su un quotidiano ed un'analisi postuma, com'è ovvio, sono *documenti* profondamente differenti, e come tali vanno interpretati.

Nel 1962, la «Rassegna Musicale» dedica un intero numero all'opera del ventesimo secolo.⁷⁶ Nella premessa, non senza inclinazione polemica, Bruno Boccia (critico e giornalista) prende le distanze dalle “annose geremiadi che periodicamente si levano a denunciare la crisi e la morte dell'opera”⁷⁷. Nessuna commiato funebre per la morte dell'opera, stavolta: al contrario, l'intento è quello di indicare i momenti operistici (non soltanto in Italia) più significativi del mezzo secolo appena trascorso. A questo Boccia aggiunge che in tale indagine non può esserci spazio per il “sottoprodotto melodrammatico [...], chiuso al rinnovamento linguistico del nostro tempo”⁷⁸, senza però proporre esempi concreti ed addurre ragioni concrete di discriminazione. Gli interventi che compongono la miscellanea risultano a metà tra il bilancio e la selezione: le opere indagate sono tutt'ora, quasi sessant'anni dopo, tra i pochi lavori novecenteschi che ancora è possibile vedere in teatro.⁷⁹ Non mi soffermerò nello specifico del volume: vorrei invece prestare attenzione ad alcune di quelle testimonianze (“le annose geremiadi”) lì deplorate da Boccia, e ancor più ad altri tentativi autorevoli di

⁷⁶ Bruno Boccia, *Premessa*, in «Rassegna Musicale», 32/2-3-4, 1962, pp. 107-110.

⁷⁷ *ivi*, p. 1.

⁷⁸ *ivi*, p. 2. È bene ricordare, al netto dei limiti di ogni cronologia, che nel 1962 si erano già verificati fatti di assoluta rilevanza (oltre alla ormai radicata e pervasiva influenza dei *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt), come l'allestimento (1961) di *Collage* (Clementi/Perilli) e, sempre nel 1961, di *Intolleranza 1960* (Luigi Nono).

⁷⁹ Tra le altre: *Pelléas, Elettra, Turandot* (Busoni), *Le sette Canzoni, Debora e Jaele, L'angelo di fuoco, Les Malheurs d'Orphée, Mahagonny, Il Prigioniero, The Rake's progress, La figlia di Iorio, The turn of the screw*.

perimetrare ed interpretare la lunga crisi novecentesca del genere operistico.

Sempre su «La Rassegna Musicale», nel pieno degli anni Cinquanta, l'eclettico direttore (nonché critico e compositore) Gianandrea Gavazzeni aveva firmato una serie di contributi dal titolo “Il costume operistico”, in forma di rubrica suddivisa in quattro puntate, piuttosto articolato e ricco di argomentazioni di cui tener conto. Per Gavazzeni, che è testimone diretto e protagonista autorevole delle vicende del teatro, quello operistico è anzitutto un evento materiale, tangibile e visibile, relazionato e ‘compromesso’ in toto col mondo esterno, ancor prima che ‘testo’ interpretabile e analizzabile in sede di valutazione estetica da parte degli specialisti. L'opera ha quindi a che fare col gusto e col costume, quanto di più transitorio e mutevole agita gli individui. Ed è proprio col pubblico che l'evento teatrale deve misurarsi, ben prima che con la critica⁸⁰, verso i cui eccessi ed aporie, peraltro, Gavazzeni è piuttosto netto:

ed è così che si diffondono locuzioni prefabbricate: la “durata del verismo”, il “ritorno a Rossini”, la “ripresa wagneriana”, il “superamento neoclassico”, la “scoperta del Seicento”. La cultura musicale, la mezza cultura, la pseudo-cultura avendo forgiato le definizioni del “gusto”, occorre darvi corso ripetendole fino a farle entrare nel maggior numero possibile di cervelli. [...] va tratta l'ipotesi forse paradossale circa la non esistenza, per congenita inibizione, di una critica veritiera.⁸¹

Gavazzeni non si sofferma a lungo sul problema della critica e sul rischio della sua cattiva influenza. Insiste, invece, sull'accresciuta distanza fra pubblico, operista e società, sviluppatasi per lo più a partire dalla fine dell'ultima ‘epoca’ d'oro per il genere melodrammatico (il Verismo). Il melodramma verista, che non reca in sé sostanziali evoluzioni di linguaggio e pensiero (e, anzi, si espone al rischio di

⁸⁰ Cfr. Gianandrea Gavazzeni, *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, Torino, Einaudi, 1992, p. 235. Commentando le reazioni della critica a due eventi operistici (*La figlia di Iorio* di Pizzetti e *La Santa di Blecker Street* di Menotti), Gavazzeni utilizza una locuzione molto efficace per bollare alcuni atteggiamenti dei critici: la loro colpa sarebbe quella di assumere “posizioni antidialettiche”. Riferendosi, in quel caso specifico, all'avversione piuttosto ‘preconfezionata’ per entrambe le opere, senza l'assunzione di opportune ragioni musicali.

⁸¹ id., *Il «costume» operistico*, in «Rassegna Musicale», 22/4 (Ottobre 1952), p. 313.

incompatibilità tra codice espressivo e personaggio, e quindi di esiti ancor più retorici e inverosimili), rappresenta tuttavia l'ultimo momento di reale popolarità del melodramma. Preziosa, in tale contesto, anche una riflessione (formulata in anni più recenti) di Piero Santi, che riesce a cogliere ad un tempo il bene e il male del 'superamento' della fase verista:

nel respingere a suo modo, come gretto e provinciale, il verismo melodrammatico, la corrente innovatrice coglie dunque inconsciamente l'esatta posizione ideologica di esso, avvertendolo frutto squisitamente locale e risultato del processo di disgregazione di un sistema sociale di valori. Ma essa, non meno, rivela altresì la propria natura ideologica nel momento in cui insieme all'acqua sporca di ciò che chiama provincialismo getta via anche il bambino della popolarità [...]⁸²

Quella popolarità sarà però riacquistata via via dal cinema, che "sarà, dagli anni Venti in poi, il melodramma di tutti"⁸³: in tal senso, lo scenario che si presenta nel secondo dopoguerra è il logico compimento di quello scollamento 'post-verista', con in aggiunta tutto il portato drammatico di un secondo conflitto devastante, che impone una cesura e una presa di distanza ancora più netta dal *mondo di ieri*, di cui il melodramma è uno dei simboli più 'ingombranti'.

Torniamo alla rubrica di Gavazzeni. Se il mutamento dello scenario socio-economico e politico è una contingenza storica inevitabile, lo sono meno tutti quei fattori che secondo lui frenano ed ostacolano una naturale sopravvivenza del teatro (di un teatro moderno, che dimostri piena adesione al suo tempo). Ne è perfetto esempio l'indifferenza del teatro musicale per le vicende del teatro di prosa italiano ed europeo, verificabile già nei decenni precedenti: "[...] che intorno al '20 prendesse ala Pirandello, e il primo Rosso di San Secondo, e poi il "grottesco" di Chiarelli: ed esperienze come il Teatro degli Indipendenti e quello Odescalchi suscitassero nella

⁸² Piero Santi, *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento italiano del Novecento*, in «Studi Musicali», 1/1, 1972, p. 181.

⁸³ R. Tedeschi, *Addio fiorito asil: il melodramma italiano da Boito al verismo*, cit. in William Ashbrooks, Harold Powers, *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi, 2006.

cultura italiana la risonanza che sappiamo, per il teatro musicale del tempo nulla significa e nulla importa”⁸⁴. A questo si aggiunge, sempre per Gavazzeni, l’assenza di ‘riflessi’ nel melodramma del teatro espressionista primonovecentesco e di Ibsen (per citare due esempi); né manca, guardando al teatro di prosa nostrano, una menzione del ritardo con cui il teatro di Bontempelli riesce a sedurre un giovane compositore come Riccardo Malipiero. La sua *Minnie la candida*, dall’opera omonima di Bontempelli, va in scena a Parma, nel 1942, quattordici anni dopo la prima rappresentazione del dramma. Ed è, oltretutto, l’unico allestimento di cui abbiamo notizia.

Negli anni del secondo dopoguerra, l’unica convergenza rintracciabile tra teatro di prosa e teatro musicale sembra essere proprio una comune mancanza di voci capaci di produrre opere pienamente rispondenti alle istanze e alle contraddizioni del proprio tempo⁸⁵. Se si analizzano i dati emersi dalla cronologia qui riportata⁸⁶, si noterà inoltre la presenza piuttosto ‘rarefatta’, nelle fonti letterarie delle opere, di autori del coevo teatro di parola. Facendo alcuni nomi: nessun testo di Betti, Fabbri, Squarzina, Bompiani, Flaiano; poche ricorrenze di Bacchelli, Bontempelli e Pinelli; due ricorrenze di Moravia (ma limitatamente al Moravia narratore). Discorso a parte meriterebbe il caso Buzzati, il cui rapporto con Luciano Chailly è l’unico ad avere, per certi versi, le sembianze della collaborazione ‘vecchia maniera’: ma si tratta anche in questo caso, di scritture in prosa, quasi mai nate ex-novo da un progetto comune, e quasi sempre maturate invece in seguito ad una ‘riscrittura’ di un testo buzzatiano già esistente.

In tempi di incertezza sociale e in assenza di operisti ‘di razza’ (non colpevoli di epigonismo né di manierismo), il pubblico – quello in grado di far fronte alla crescita del prezzo del biglietto – continua ad aspettarsi dal teatro la rassicurazione del capolavoro di repertorio, i cui modelli visivi e sonori ha già da tempo metabolizzato. Il pubblico non chiede al teatro lirico un adeguamento al proprio cambiamento di costume, ma la sua sopravvivenza in quanto un luogo di memoria e conservazione:

⁸⁴ G. Gavazzeni, *Il «costume» operistico*, in «Rassegna Musicale», 24/2 (Aprile-Giugno 1954), pp. 108-109.

⁸⁵ “Nell’ambito di questa situazione va inquadrata la vicenda attuale del nostro teatro di prosa, e quella che oggi appare la sua più grave carenza: di non poter contare nel suo seno autori drammatici che vengano ad inserirsi nella vita culturale della nazione, quali elementi tra i più vivi e fervidi nell’acquisizione di una coscienza, alla luce della quale lo spettatore si renda conto di quelli che costituiscono i problemi centrali della nostra esistenza [...]” (Vito Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959, p. 84).

⁸⁶ Cfr. *infra*, pp. 78-94.

Ecco dunque sparire l'operista puro. Vi coopera la dissoluzione e contaminazione del concetto operistico [...]. L'allargamento sociale, l'osmosi classista, l'erosione dei limiti di casta e di censo, [...] le nuove forme di "intrattenimento"; ecco, temi e materie di vita morale e di vita economica che allontanano il pubblico non dal teatro, ma dal richiedere un teatro che non sia quello più noto.⁸⁷

Questa consapevolezza, piuttosto ovvia, rende ancora più difficile ai testimoni diretti degli eventi operistici (critici, giornalisti, musicologi) la formulazione di un giudizio che sappia porsi in equilibrio tra il riconoscimento di un'efficacia drammaturgico-musicale e l'analisi della buona od ostile ricezione da parte del pubblico. La necessità stringente di considerare il pubblico come elemento fondante di qualunque modello interpretativo viene ribadita anche da Lorenzo Bianconi, in un saggio del 1985.⁸⁸ Facendo proprio il modello della *Rezeptionsästhetik*⁸⁹ di Jauss, Bianconi mette in stretta relazione l'opera (in questo caso l'opera musicale) con l'orizzonte d'attesa del fruitore della stessa (lo spettatore). Il legame dialettico tra "convenzione" e "invenzione", secondo Bianconi, deve essere ridefinito e reso conforme alla natura dell'opera italiana, dove "la convenzione, ben lungi dal rappresentare un disvalore, è un fattore determinante nella comunicazione teatrale".⁹⁰ Questo punto di vista riesce, a posteriori, a meglio inquadrare la difficoltà della scrittura operistica in un periodo in cui l'innovazione (talvolta radicale e violenta) dei linguaggi e i 'vecchi' e rassicuranti stilemi compositivi rappresentano due strade altrettanto rischiose, proprio in relazione al pubblico:

Ma anche il ruolo dell'invenzione risulta sopravvalutato, in questa prospettiva critica. L'invenzione non sarà più soltanto l'inesplicabile intuizione geniale del creatore, sarà innanzitutto la facoltà di proporre [...] un nuovo accordo [col

⁸⁷ G. Gavazzeni, *Il «costume» operistico*, in «Rassegna Musicale», 24/2 (Aprile-Giugno 1954), p. 114.

⁸⁸ Lorenzo Bianconi, *Perché una storia dell'opera italiana?*, in «Musica/Realtà», 6/17, 1985, pp. 29-48.

⁸⁹ Cfr., nella traduzione italiana: Hans Robert Jaus, *Estetica della ricezione*, a cura di Antonello Giugliano, Napoli, Guida, 1988.

⁹⁰ *ivi*, p. 44.

pubblico], un nuovo patto che arricchisca o sostituisca i precedenti patti ed accordi.⁹¹

La pertinenza di queste considerazioni e la legittimità del modello proposto mi sembrano tutt'ora immutate, e assolutamente compatibili con l'oggetto di questa ricerca. Nelle 'maglie' del modello cui si è appena fatto riferimento⁹², oltre che in quelle del sistema organizzativo di cui si è già scritto, si situa buona parte delle ragioni della breve sopravvivenza in cartellone delle nuove opere. Le quali, nella quasi totalità dei casi, avranno una vicenda limitata a meno di otto allestimenti in sessant'anni.

Alla luce di quanto emerso, considerare con attenzione commenti e recensioni agli spettacoli può risultare decisivo per una misurazione 'di prima mano' dell'evento operistico e della 'temperatura' dell'accoglienza del pubblico. Riporto un estratto di una pagina di Fedele D'Amico, in occasione dell'allestimento de *La gita in campagna* di Mario Peragallo, tratta da un racconto di Alberto Moravia (di cui tratterò più avanti nel dettaglio)⁹³:

tuttavia il bilancio dell'opera mi pare largamente in attivo, nonostante il suo *clamoroso insuccesso* (corsivo mio) presso gli abbonati della Scala. Un pubblico che in apertura di sipario comincia a beccare per aver visto un'automobile in scena, lancia urla selvagge perché un'attrice si leva una scarpa, e via discorrendo, è incapace per sua natura di rendere qualunque testimonianza; fuorché quella di giustificare ancora una volta la sua fama di essere, senza confronti, il pubblico più villanzone del mondo.⁹⁴

Bilancio (critico) in attivo, dunque, ma "clamoroso insuccesso" di pubblico. D'Amico critica l'inefficacia del libretto ma ne loda la musica e le scene (di Guttuso): la musica

⁹¹ *ivi*, pp. 44-45.

⁹² Nello specifico, per come lo propone Bianconi: "autore / evento spettacolare / pubblico teatrale". Cfr sempre L. Bianconi, *op. cit.*, p. 41.

⁹³ L'opera viene rappresentata la prima volta il 23 marzo 1954, alla Scala. Nella stessa serata viene allestita anche *La figlia del diavolo*, opera di Virgilio Mortari su libretto di Corrado Pavolini.

⁹⁴ F. D'Amico, *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore, 1962, p. 19.

è secondo lui chiara, priva di maniere e di eccessivo sinfonismo; i personaggi sono “nutriti di realistica e attuale strafottenza”⁹⁵. L’esperienza, però sembra non convincere gli spettatori, né – in questo come in moltissimi casi analoghi – si registra una particolare tenacia da parte di istituzioni ed organizzazioni nel difendere e sostenere opere del genere. Non a caso, l’opera di Peragallo (il dato che possediamo è limitato agli Enti Lirici) viene allestita soltanto tre volte tra il 1954 (Milano) e il 1972 (Firenze).⁹⁶ Eppure, la breve opera di Peragallo riesce a circolare in Europa e persino in America: in Italia, solo quattro anni più tardi dalla prima rappresentazione scaligera, si registra un buon successo nel ben più circoscritto scenario dell’Eliseo, a Roma.

Insomma: il pubblico cui fa riferimento D’Amico – un pubblico che nel quadro che stiamo definendo risulta tutt’altro che esente da responsabilità – è in larga parte quello che “scambia il mezzo per il fine, considerando i capolavori del melodramma come pedane per l’esibizione canora dei virtuosi”⁹⁷. Non è difficile tentare di delinearne una fisionomia di massima: è un pubblico reticente ad accettare sollecitazioni ‘visive’ distanti dalle proprie abitudini, un pubblico (si tengano a mente i dati del paragrafo precedente su affluenza e spesa) che investe economicamente volentieri in eventi spettacolari per assistere ai trionfi delle star, e *non* perché si aspetti dai teatri d’opera novità entusiasmanti e “che aspirino all’eternità”⁹⁸ quali continuano ad essere *La traviata*, *Bohème*, *Rigoletto*, *Carmen*, etc. Mario Pasi, critico musicale e storico della danza, in un articolo apparso su «Musica d’Oggi» all’inizio del 1964, chiarisce perfettamente quest’ultima considerazione:

Per la ricostruzione dei teatri (dove ciò è avvenuto), si puntò sui ceti ricchi. Frequentare il teatro, divenne perciò una sorta di dovere sociale. Accanto alle vecchie famiglie aristocratiche, ai nomi illustri, si videro così sedere i nuovi beneficiari della prosperità, le signore della “nuova leva”, cariche di gioielli e ben

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ Cfr. *Il costo del melodramma*, cit., p. 146. *La gita in campagna*, nel 2020, è stata nuovamente eseguita al Teatro Caio Melisso di Spoleto, nell’ambito della Stagione Lirica Sperimentale 2020.

⁹⁷ Massimo Mila, *Cronache musicali: 1955-1959*, Torino, Einaudi, 1959, p. 485.

⁹⁸ L’espressione è di Eugenio Montale, nel suo commento alla prima veneziana (24 settembre 1959) de *Il circo Max* di Gino Negri, di cui tuttavia Montale riconosce il talento del “più divertente autore teatrale contemporaneo” (Eugenio Montale, *Prime alla Scala*, Milano, Leonardo, 1995, p. 101).

disposte ad addormentarsi durante gli spettacoli o i concerti. Per un pubblico siffatto, facile sempre a spendere, si dovevano preparare spettacoli costosi. Ma era un pubblico pigro, ostile a ogni novità, desideroso unicamente di avere qualcosa di cui parlare col tono del “c’ero anch’io”.⁹⁹

Guido Salvetti, che dedica un intero volume alla cultura musicale italiana intorno alla metà del secolo, guarda il fenomeno da una prospettiva complementare, chiarendo la vicenda (limitatamente alla partecipazione agli spettacoli teatrali) delle fasce economicamente sfavorite. Risulta definitivamente chiaro, in questo passo, quanta responsabilità abbiano le istituzioni nella limitata (e, a dir poco parziale) tutela culturale dei cittadini socialmente deboli:

per quanto riguarda le masse che arrivano in città dalle campagne man mano che procede il miracolo economico italiano, non si ha un afflusso all’interno delle tradizionali strutture dello spettacolo e dell’organizzazione musicale colta [...]. ci sono, nella città, forme che perpetuano con altri mezzi i rituali ecclesiastici della cultura contadina: ora i rituali della periferia urbana sono l’afflusso nelle balere, con l’orchestrina e poi il juke box. [...] Qui giocò un ruolo decisivo il mancato rinnovamento delle strutture scolastiche. Almeno in questa fase, fino all’istituzione della scuola media unica [...] continua la totale mancanza nella musica nella cultura diffusa del cittadino.¹⁰⁰

Il quadro che va delineandosi indica criticità molteplici ed articolate. Gavazzeni, come si è visto, sembrava concentrarsi per lo più su due nodi focali: il mutamento del costume e la fragilità-inadeguatezza delle scelte letterarie dei compositori. Ma anche in quest’ultimo caso, l’estrema mobilità del fenomeno teatrale non permette di individuare un modello-paradigma di sicura efficacia: sia l’eccessivo “culturalismo letterario” che

⁹⁹ Mario Pasi, *Tutto sbagliato nel teatro lirico italiano*, in «Musica d’Oggi», 7/1, 1964, p. 5.

¹⁰⁰ Guido Salvetti, *Alcuni aspetti della vita musicale del secondo dopoguerra italiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 34/3, 2000, p. 412.

l'assenza di qualunque consapevolezza possono produrre risultati discutibili. A non essere in discussione è soltanto la necessità di una concordanza tra “costume pubblico” e “costume produttivo”: e quindi un problema culturale, più profondo, che nessun commentatore manca di rilevare. Tale concordanza per Gavazzeni sembra essersi realizzata, nell'estrema instabilità novecentesca, in casi isolati e limitati alla prima metà del secolo:

Quelle opere [...] costituiscono l'attivo nella fase teatrale dispersiva e confusa che seguì alla consonanza tra costume pubblico e costume produttivo [si riferisce a Debussy, Stravinsky, Strauss, Pizzetti, Janacek, Malipiero, Ravel, Dallapiccola] [...] E sono ancora i soggetti scelti per i testi musicabili a indicare quanto il contatto con lo stato effettivo dei fatti sia stato abbandonato. [...] Mitologia ellenica o romana, storie bibliche, cartoni shakespeariani [...] Nessuno a porsi il quesito suggerito non da un eventuale genio per il teatro, ma da buon senso: se per caso *Salomè* o *Elettra*, *Pelléas et Melisande* o la *Debora e Jaele* non fossero esempi di unicità dei quali proprio l'attuale costume operistico e il fermento del gusto impedissero la ripetizione.¹⁰¹

Sembra fargli eco, in un breve commento alla prima italiana del *Console* di Menotti, ancora Mario Labroca, che rimarca l'inadeguatezza dei soggetti musicati:

“[...]il melodramma, anche nella produzione più recente e più viva altro non è stato, in massima parte, che un ripetere personaggi, luoghi, situazioni che con il melodramma sono nati. Le grandi figure mitiche e storiche hanno continuato a sfilare dinnanzi a noi [...]; l'elemento episodico, quello che ha dato origine al cosiddetto melodramma verista [...], si è isterilito in un flaccido e decorativo sentimentalismo”.¹⁰²

¹⁰¹ G. Gavazzeni, *Il «costume» operistico*, in «Rassegna Musicale», 24/2 (Aprile-Giugno 1954), p. 114.

¹⁰² M. Labroca, *Parole sulla musica*, Milano, Ricordi, 1954.

Mutamento di gusto e costume, scelte letterarie inesatte, incapacità di interpretare correttamente il tempo presente: nei passi fin qui commentati questi sono questi i nodi cruciali della crisi melodrammatica. Meno immediata è l'individuazione di parametri di giudizio legati al dato strettamente musicale: ciononostante Gavazzeni, che nella rubrica non entra affatto in tali questioni, altrove non lascia nulla al sottinteso. Dichiara, infatti, di avvertire tutta la “desolata inutilità di questa agonia operistica che non interessa il pubblico generico né il pubblico degli artisti”¹⁰³. Qualche sprazzo di efficacia musicale e drammaturgica, per Gavazzeni è ascrivibile ad alcuni compositori (vengono nominati Viozzi, Vieri Tosatti, Rota, Menotti) per i quali il direttore utilizza l'espressione – un po' di comodo – “realisti”, altrove ripresa spesso con la dicitura “realismo grottesco”¹⁰⁴. Tuttavia l'audacia, il taglio teatrale netto e sicuro, la resa musicale di situazioni comico-grottesche non si riscontrano – a detta di Gavazzeni – che in casi isolati, in realizzazioni lasciate ad uno stato incompiuto di intuizione non approfondita.

Ritornando ancora ai numerosi interventi dedicati al teatro apparsi nella «Rassegna Musicale» degli anni Cinquanta, anche il contributo di Luciano Alberti tenta di fare il punto sulla situazione, sempre muovendo dall'idea di una crisi palese con cui misurarsi. Alberti, futuro direttore artistico del Comunale di Firenze e del Maggio Musicale Fiorentino, punta l'attenzione sulla dimensione scenico-visiva, e sulla necessità di rendere più efficace e consapevole l'apporto della pittura ed eventualmente delle scene proiettate. Entrambe le possibilità, secondo Alberti, dovrebbero realizzarsi abbandonando sempre più un'idea di rappresentazione realistica, e rendendosi invece capaci di un'espressività “orientata verso il fantastico, verso il meraviglioso”¹⁰⁵, favorendo così anche nell'ambito lirico (come in quello del teatro di prosa, di cui è avvertita la maggior iniziativa e spregiudicatezza in questo senso¹⁰⁶) una vera e propria ‘scuola’ di regia¹⁰⁷:

¹⁰³ G. Gavazzeni, *Il sipario rosso*, cit., p. 92.

¹⁰⁴ *ivi*, p. 226.

¹⁰⁵ Luciano Alberti, *Un problema del teatro lirico d'oggi: il melodramma come spettacolo*, in «Rassegna Musicale», 27/3, 1957, p. 209.

¹⁰⁶ Cfr. Luigi Pestalozza, *Regia e opera*, in «Sipario» - Numero speciale dedicato al teatro lirico, Milano, Bompiani, 1964, pp. 5-13.

¹⁰⁷ Dello stesso parere è anche Hermann Scherchen: in un articolo del 1954 (in cui però si riferisce al 1935), rievocando una sua esperienza triestina auspica per l'Italia una dedizione ed una concentrazione

è questa, a nostro avviso, un'esigenza fondamentale del momento: ora che, infatti, la grande tradizione melodrammatica sembra avere esaurito in grande misura la sua capacità creativa [...] alle nuove generazioni spetta soprattutto un'attenta opera di revisione critica.¹⁰⁸

Bisogna quindi, secondo Alberti, insistere nel dialogo 'sotterraneo' tra spettacolo scenico-musicale e arti figurative; tendenza che, già a partire dal primo Maggio Musicale Fiorentino, aveva prodotto risultati fecondi grazie alla presa di distanza, da parte dei pittori (De Chirico, Sironi, Casorati, etc.), dalle vecchie tendenze 'oleografiche' ottocentesche, oramai impraticabili. Le possibilità offerte dalla pittura, però, non possono restare allo stato di suggestioni allusive, ma devono radicarsi nella musica e nella musica stessa trovare il loro fondamento visivo. Essenziale è il raccordo tra scena e regia: questa deve realizzarsi con l'obiettivo di evitare qualunque "frattura fra musica e spettacolo". Né eccessi "storico-etnologici", né apertura a forme "integralmente astratte": l'ambientazione deve "diventare fattore squisitamente soggettivo dell'interpretazione spettacolare: e proprio in questo intimamente legato all'elemento musica, secondo un rapporto che si chiarisce solo con l'analisi e l'interpretazione della musica stessa."¹⁰⁹ A maggior ragione in un momento storico, come precisa anche Massimo Mila, in cui una "accresciuta educazione e civiltà dell'occhio"¹¹⁰ – e quindi un aumento delle aspettative verso la componente visiva – contribuisce alla minor seduzione esercitata dal teatro d'opera, che può poco contro la capacità spettacolarizzante del cinema.

Ma, al netto della rilevanza di tutte le specifiche criticità emerse, quello delle nuove opere sembra essere avvertito all'unanimità come *punctum dolens* delle questioni del teatro musicale, oltre che il vero banco di prova per ridiscutere le criticità stesse. "Le

totale sulla produzione melodrammatica, indicando poi la necessità di "creare finalmente anche una grande scuola registica per il melodramma". Per Scherchen, infatti, "il problema della regia è il problema centrale dell'arte operistica italiana" (H. Scherchen, *Das Opernland Italien*, «Musikleben», VII-1, pp. 5-8, riportato in «Musica/Realtà», 37/111, 2016, pp. 174-180)

¹⁰⁸ L. Alberti, op. cit., p. 210.

¹⁰⁹ Ivi, p. 213.

¹¹⁰ M. Mila, *Cronache musicali: 1955-1959*, cit., p. 495.

opere nuove. Maggiore cura, dunque, alle opere nuove. Chiederle ai musicisti, ma chiederle con fiducia”.¹¹¹ Eugenio Gara, in un intervento apparso sul volume di «Sipario» dedicato al teatro lirico, è lapidario: “fermo alle opere di ieri, il repertorio corrente perpetua la gloria di una tradizione, ma ne blocca e isterilisce la continuità”.¹¹² Ragionando in una simile traiettoria, anche Fedele D’Amico – in un articolo intitolato, guarda caso, *In che senso la crisi dell’opera?* – sottolinea un dato piuttosto rilevante, su cui si dovrebbe ragionare ben più a lungo. Secondo D’Amico, l’esigenza “agonistica” di stabilire criteri qualitativi, di distinguere “poesia e non poesia”, di pretendere capolavori, sarebbe dannosa per la normale vita dell’opera, che

fino agli inizi del nostro secolo non era un’ élite di capolavori, veri o presunti, ma la produzione corrente; la quale valeva come corrente, ossia come *manifestazione d’un certo gusto nel quale la società dell’epoca si riconosceva* [corsivo mio].¹¹³

Oramai lo spettatore “cerca esclusivamente l’opera di vaglia, o quella che le sembra tale: e la trova dove la trova, cioè, il più spesso, nel passato”¹¹⁴. Le grandi opere consolidate in repertorio, insomma, sono – per dirla con Ruben Tedeschi – “dei pezzi da museo”¹¹⁵: nelle grandi opere del repertorio il pubblico trova una rassicurazione, si riconosce in una tradizione condivisa.

Il “bisogno di sancire i sogni, i miti, i costumi del proprio ambiente nell’espressione canora”¹¹⁶ (necessità ancora vivissima) trova invece il suo appagamento altrove: il cinema, il jazz, la ‘canzonetta’ (impossibile non notare, laddove vengano menzionati i generi musicali di più larga diffusione, la tendenza a rimarcare la loro inferiorità di rango). Eppure, come precisa magistralmente D’Amico, non c’è parabola di gusto, mutamento socio-economico o disaffezione del pubblico che regga: i compositori non

¹¹¹ Mario Pasi, *Tutto sbagliato nel teatro lirico italiano*, cit., p. 7.

¹¹² Eugenio Gara, *Dal bel canto al recitar cantando*, in «Sipario» - Numero speciale dedicato al teatro lirico, cit., p. 29.

¹¹³ F. D’Amico, *In che senso la crisi dell’opera?*, in *Forma divina. Saggi sull’opera e il balletto*, vol. II, *Novecento e balletti*, Firenze, Olschki, 2012, p. 486.

¹¹⁴ *ibidem*.

¹¹⁵ Rubens Tedeschi, *Addio fiorito asil*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 95.

¹¹⁶ F. D’Amico, *In che senso la crisi dell’opera?*, cit., p. 489.

rinunciano alla tentazione operistica. Neppure nei periodi di peggior fortuna del genere teatrale, in un momento in cui buona parte delle attività musicali si svolge “in quella sede piuttosto astratta [...] che sono gli studii e gli auditorii radiofonici”.¹¹⁷

Puntualizza infatti D’Amico:

[...] la tentazione dell’opera è molto più viva che quarant’anni fa. Il che non si spiega con le solite categorie evoluzionistiche, le quali, dal crescente logorio del canto, dovrebbero desumere un’ostilità all’opera sempre maggiore. Si spiega benissimo però per chiunque sappia che la musica non nasce dalla musica, *e che la realtà è dialettica*.¹¹⁸

L’idea che la musica provenga da una relazione dialettica con la realtà è spesso ribadita da D’Amico. Commentando, senza picchi di entusiasmo ma con pacata soddisfazione, l’esecuzione de *Il Contrabbasso* di Valentino Bucchi¹¹⁹, sostiene che tale opera sia

un’ottima testimonianza in favore della tesi che il problema fondamentale della musica, e di quella d’opera in ispecie, è oramai sempre meno un problema di linguaggio e sempre più un problema di contenuti: nel senso che solo affrontando il secondo problema si risolve il primo, e non viceversa [...]¹²⁰

In quest’ ottica, escludendo per un attimo i fattori economico-produttivi, la difficile sopravvivenza delle nuove opere sembra ascrivibile per lo più alla mancata intuizione di un contenuto capace di veicolare e risolvere il problema della forma: eppure, come si è visto ad esempio nel caso dell’opera di Mario Peragallo, il tentativo di andare in una direzione visivamente e tematicamente ‘attualizzante’ non è di per sé garanzia di

¹¹⁷ G. Vigolo, *L’attività musicale della radio e quella degli enti lirici e sinfonici*, in «Santa Cecilia: rivista dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 3/4, 1954, p. 78.

¹¹⁸ F. D’Amico, *In che senso la crisi dell’opera*, cit., p. 489.

¹¹⁹ L’opera, tratta da una novella di Anton Cechov, viene rappresentata per la prima volta il 20 maggio 1954, alla Pergola di Firenze, con la regia di Tatiana Pavlova.

¹²⁰ F. D’Amico, *I casi della musica*, cit., p. 32.

riconoscimento da parte del pubblico. E ancora: gran parte dei dissensi – è Mila a riportare i fatti - da parte degli spettatori che assistono a *La panchina*¹²¹ (opera in un atto di Sergio Liberovici, su libretto di Italo Calvino) non è dovuta alle “reali inesprienze del lavoro, [ma a fattori come] l’attualità del costume e l’apparizione finale di biciclette e scooters”¹²²; per Eugenio Montale l’azione drammatica *Diagramma circolare*¹²³ di Bruni-Tedeschi, pur inscenando la tragica brutalità del mondo industriale e delle crisi economiche, non offre una musica del tutto giustificata e coerente: “una simile musica si potrebbe applicare ad un argomento diverso, purché [sia] sufficientemente desolante”; l’accoglienza del pubblico è “di circostanza, ma con qualche dissenso”¹²⁴.

La percezione è che si stia attraversando una fase di tensioni contraddittorie, di energie disperse e tentativi mancati. Forse l’apice di una crisi di lunga durata; certamente un momento storico in cui istituzioni, compositori e fruitori devono dotarsi di nuove consapevolezze e nuovi strumenti. Si rende improrogabile una più matura coscienza storico-artistica che agisca con finalità culturali ed educative: quando si riuscirà a considerare il teatro *non* un privilegio (per le classi abbienti) ma un valore socialmente trasversale, riconoscibile e meritevole di esser difeso persino in sede scolastica,¹²⁵ allora si saprà dare il giusto valore *anche* alle opere della contemporaneità, senza barriere e senza pregiudizi, e ristabilire una vera comunicazione tra teatro e società.

Proprio il modello cui ho fatto precedentemente riferimento (Jauss) imporrà, più

¹²¹ La prima rappresentazione risale al 2 ottobre 1956, al Teatro delle Novità di Bergamo. Nella stessa serata, come di consueto nelle programmazioni bergamasche dedicate alle novità, vengono rappresentate altre due opere: *Lo starnuto* (di Andrea Mascagni, da una novella di Cechov) e *Il furore di Oreste* (di Flavio Testi, su sua stessa riduzione del dramma di Eschilo).

¹²² M. Mila, *Cronache musicali: 1955-1959*, cit., p. 216.

¹²³ La prima rappresentazione (regia di Virginio Puecher) risale al 23 settembre 1959; la stessa sera viene rappresentata anche “*Il circo Max*”, “Profanazione musicale in un atto” di Gino Negri.

¹²⁴ E. Montale, *Prime alla Scala*, cit., pp. 101-102.

¹²⁵ G. Tintori, *Condizioni del teatro in musica oggi*, cit., p. 11, e R. Allorto, *Il consumo musicale in Italia*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/1, 1967, p. 99. Si veda, nel medesimo numero del periodico, un intervento di Massimo Mila (*Musica e scuola nel costume italiano*, pp. 3-15). Mila riprende le discussioni nate in seno al Congresso di Musica del 1948 (Firenze, 14-17 maggio, durante l’XI Maggio Musicale Fiorentino), ed in particolare le richieste mosse dall’Assemblea al Governo in materia di didattica ed educazione musicale nelle scuole. Tutto l’articolo di Mila è una preziosa testimonianza della disattenzione destinata alla musica dalle Istituzioni didattiche (Mila guarda con maggiore attenzione, com’è ovvio, a scuole elementari e medie, e quindi alle prime tappe della formazione degli studenti).

avanti, di adottare non soltanto l'ottica della ricezione (critica e di pubblico), ma anche quella focalizzata sulle opere stesse: sull'evento spettacolare, sui testi intonati, sulle forme e gli stili utilizzati. In questo periodo di avvertita crisi e di transizione, l' 'oggetto-operistico' tende a costituirsi in una tale varietà di realizzazioni, "che il giudizio in termini di tradizione/innovazione [...] non riesce più a darne conto, se non in modo schematico e rischioso: un metro lineare applicato a una materia curva e pluridimensionale".¹²⁶ Nelle fasi successive di questo studio, cercherò di individuare degli itinerari efficaci per meglio definire ed interpretare tale varietà di esiti.

¹²⁶ A. Cirignano, *Il teatro nel secondo dopoguerra*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, vol. II, Torino, UTET, 1996.

2. 'INTERROGARE' UNA CRONOLOGIA. GEOGRAFIE, AUTORI, GENERI, FONTI LETTERARIE.

La compilazione di una cronologia il più possibile dettagliata è stata un'attività indispensabile per la progettazione e per lo sviluppo di questo studio. Tale cronologia, che riporto in conclusione di questo capitolo, è dedicata alle prime esecuzioni di nuove opere, in Italia, tra la stagione 1945-46 e la stagione 1960-61. Per la compilazione ho utilizzato, mettendole a sistema, alcune cronologie già approntate¹²⁷, integrandole ove necessario con quelle disponibili nei volumi monografici dedicati ai festival, ai teatri e agli enti lirici¹²⁸, e con qualunque altra fonte (cataloghi di editori musicali, libretti, partiture, programmi di sala e altre risorse digitalizzate¹²⁹) che permettesse di verificare e correggere eventuali discrepanze o di aggiungere dati mancanti. Per ogni opera ho cercato di ricostruire otto voci:

¹²⁷ Ecco alcuni saggi (e volumi) che includono cronologie da cui ho attinto per questo studio: anzitutto Mila De Santis, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, a cura di Marco Vincenzi, Lucca, LIM, 2008, pp. 43-103; Paola Maurizi, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia, con un elenco cronologico delle opere (1950-1980)*, Perugia, Morlacchi, 2004; Beatrice Donin-Janž, *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, Frankfurt am Main, P. Lang, 1994; B.M. Antolini e G. Salvetti (cur.), *Italia millenovecentocinquanta*, cit.; A. Leon e M. Ruggeri (cur.), *Il costo del melodramma*, cit.

¹²⁸ G. Barigazzi, *La Scala racconta*, Milano, Rizzoli, 1994; Bellina A.L. e Girardi M., *La Fenice 1792-1996*, Marsilio, 2003; V. Frajese, *Cronologia completa degli spettacoli 1880-1960*, in *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti*, Roma, Capitolium, 1978; R. Iovino, *I palcoscenici della lirica: cronologia, dal Falcone al nuovo Carlo Felice, 1645-1992*, Genova, Sagep, 1993; C.M. Roscioni, *La cronologia 1737-1987*, in *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida, 1987; L. B. Maniscalco, *Storia del teatro Massimo di Palermo*, Firenze, Olschki, 1994; L. Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967; C. Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, Milano, Ricordi, 1964; S. Paganelli e R. Verti, *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali*, vol. II, *Dal 1763 al 1966*, in L. Trezzini (cur.), *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa, 1987; V. Levi, *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio 1918-1968*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1968; *Il Teatro delle Novità di Bergamo. 1937-1973*, Comune di Bergamo, Assessorato alla cultura e allo spettacolo, 1985; Mario Natale (cur.), *Spoletto. Trent'anni di festival 1958-1987*, Spoleto, Associazione Festival dei due mondi, 1988.

¹²⁹ Preziosissimo, a tal proposito, il Radiocorriere, il cui archivio (1925-1995) è interamente disponibile (consultabile e scaricabile) online, all'indirizzo <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>.

- 1) data della prima rappresentazione;
- 2) luogo della prima rappresentazione;
- 3) titolo dell'opera rappresentata;
- 4) complemento del titolo;
- 5) autore effettivo del testo intonato e rappresentato;
- 6) fonte letteraria (ove esistente e/o rintracciabile);
- 7) autore della musica;
- 8) dettagli relativi a regia ed allestimento, e – ove necessario – precisazioni relative a precedenti esecuzioni senza scena e/o in forma radiofonica.

Indico inoltre, di seguito, le tipologie di 'eventi' musicali inclusi nella cronologia complessiva, per renderne più agevole la lettura:

- a) opere concepite per la scena e regolarmente allestite;
- b) opere eseguite per la prima volta in forma di concerto, e successivamente allestite;
- c) opere di cui risultano soltanto trasmissioni radiofoniche;
- d) opere composte appositamente per il mezzo radiofonico, ma successivamente allestite;
- e) opere composte appositamente per il mezzo radiofonico (o televisivo), e di cui non si hanno notizie di successivi allestimenti.

Qualche ulteriore precisazione deve essere fatta, vista la natura geneticamente complessa degli oggetti inclusi nella schedatura. Per quanto riguarda il medium radiofonico, mi limito a ribadire il duplice ruolo in relazione alle scritture operistiche: se dall'inizio delle radiodiffusioni (1924) alla fine degli anni Quaranta la radio è un potentissimo mezzo di diffusione di lavori concepiti 'tradizionalmente' (destinati al palcoscenico o alla sala da concerto, e in un secondo momento affidati alle trasmissioni), sulla soglia dei Cinquanta la radiofonia inizia ad esser percepita come

“ispiratrice di opere concepite ed attuate secondo possibilità differentissime da quelle sulle quali musica e poesia hanno potuto finora contare”¹³⁰. Da lì in avanti la radio, pur continuando ad agire nella direzione della trasmissione, inizia a diventare anche cifra caratteristica di scritture drammaturgiche e musicali che nascono appositamente *per* la destinazione radiofonica, e in virtù di quella modulano i propri connotati formali ed espressivi. Nella cronologia ho pertanto distinto tra opere la cui prima esecuzione viene trasmessa dalla radio (classificate secondo il proprio complemento del titolo: ‘favola pastorale’, ‘commedia lirica’, etc.; corrispondono alla categoria ‘c’ dello schema precedente) ed opere *concepite per* la radio (classificate come ‘opere radiofoniche’¹³¹).

Alcune opere concepite per la radio, inoltre, recano in sé i segni della giovane età del *medium*: i compositori alle prese con la radio si trovano a fare i conti con le possibilità espressive di uno strumento che, nonostante tutto, non può stravolgere di colpo prassi creative più che radicate: nonostante le suggestioni offerte dal mezzo, le scritture radiofoniche risultano ancora “estensione” e “trasposizione”¹³² di tradizionali modalità compositive. Si consideri, a conferma di ciò, che molte composizioni nate per la radio vengono successivamente allestite, trovando nella scena teatrale la loro ultima (e forse naturale) destinazione. In relazione a casi del genere (dalla radio alle scene), ho cercato ove possibile di indicare entrambe le date, privilegiando però l’indicazione della prima esecuzione in forma scenica. Seguendo lo stesso criterio, nei casi di opere eseguite per la prima volta in forma di concerto e successivamente allestite, ho

¹³⁰ Imprescindibile, in relazione a tale materia specifica, è lo studio di Angela Ida De Benedictis *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia* (Torino, EdT, 2004). La citazione di cui riferisco è di Ildebrando Pizzetti, ed è riportato nel volume della De Benedictis, alla nota n. 54 di pag. 17.

¹³¹ Per dirimere anzitutto da un punto di vista terminologico la questione dei confini ‘di genere’ tra *radiodramma* ed *opera radiofonica*, la De Benedictis (cfr. supra) suggerisce di muovere “piuttosto da esigenze pragmatico-intuitive che da regole codificate. Come discriminante iniziale, si potrebbe riflettere sulla prima istanza progettuale, sul “testo” che informa l’evento, verbale per il radiodramma, musicale per l’opera. In quest’ottica, nel radiodramma la musica non ha priorità genetica [...]; l’opera radiofonica è vista invece sulla medesima linea evolutiva del teatro d’opera (o del dramma musicale)”. AIDB, *Radiodramma ed arte radiofonica*, cit., p. 49.

¹³² *ivi*, p. 26. Alla stessa pagina si riporta una testimonianza di Ildebrando Pizzetti sulla propria *Ifigenia*. Il compositore parmense, superate ormai tutte le reticenze nei confronti del ‘nuovo’ mezzo, può rivendicare la piena teatralità di un lavoro pur non (ancora) immaginato per la scena: “Mi si domanderà adesso se la mia *Ifigenia* [...] è o non è teatro, così come io l’intendo. Ma certo che è *teatro*. Ho soltanto voluto concepirla e comporla, finché possibile, in maniera da rendere non necessaria, non indispensabile, la messinscena visibile”. (Ildebrando Pizzetti, Presentazione di *Ifigenia*, programma illustrativo del Prix-Italia, Torino, ERI-RAI 1950, pp. 39-42. La citazione è riportata in AIDB, op. cit., p. 26).

privilegiato l'indicazione dell'evento spettacolare, purché avvenuto all'interno del periodo considerato.

L'obiettivo della compilazione di una cronologia il più possibile esaustiva non è stato l'accumulo di dati ed informazioni: ma l'individuazione, all'interno della cronologia stessa, di ipotetici percorsi di lettura del quindicennio considerato. Le informazioni contenute nella cronologia, pertanto, hanno costituito di volta in volta il punto di partenza di successivi approfondimenti e carotaggi, di cui cercherò di dar conto in queste pagine. Non trovo superfluo precisare che, pur lavorando in maniera il più possibile obiettiva, certe chiavi di lettura e certi tentativi di approfondimento recano in sé una pur contenuta componente soggettiva e discrezionale, inevitabile nella gestione di un materiale estremamente eterogeneo e tendenzialmente ostile a produrre risultati univoci ed indiscutibili.

2.1 LUOGHI

A Venezia, Milano, Firenze, Roma, Napoli, Bologna e Palermo, seppure in modalità e proporzioni totalmente differenti, le nuove opere trovano accoglienza nei cartelloni, ma pur sempre in uno scenario complessivo che riserva alle novità italiane¹³³ uno spazio che, in virtù delle particolari circostanze (economiche, produttive, e di costume) in parte discusse nel capitolo precedente, risulta piuttosto marginale. Crescente, certo, rispetto alla soglia minima degli anni trenta (10 nuovi titoli allestiti nel 1930, 12 nel 1935) ma radicalmente inferiore al decennio precedente (35 nuovi titoli nel 1920, 28 nel 1925), in cui sembra di poter riconoscere “nei musicisti italiani intenso fervore e vivo interessamento per il teatro lirico”.¹³⁴ Non si può non tener conto, inoltre, che una parte considerevole delle nuove realizzazioni teatral-musicali viene ‘destinata’ a manifestazioni di per sé concentrate in larga parte sul ‘nuovo’ (come il Festival Internazionale di Musica Contemporanea a Venezia e, pur se non in maniera esclusiva, il Maggio Musicale Fiorentino), a sedi ‘secondarie’, almeno sul fronte dimensionale (la Piccola Scala a Milano) e a luoghi ed iniziative autonome rispetto al circuito degli Enti (il teatro Eliseo a Roma, il teatro di Villa Olmo a Como, il teatro delle Novità di Bergamo).

Pur rimandando al capitolo precedente per una panoramica generale su questioni istituzionali, economiche e produttive, vorrei soffermarmi brevemente sui singoli Enti Lirici e sul loro rapporto con le novità italiane. Rapporto che, anche a giudicare da testimonianze posteriori al periodo qui preso in esame, sembra giocare costantemente più su consapevolezze, auspici e buone intenzioni che su un’effettiva progettualità di largo respiro, capace non soltanto di programmare le novità ma anche di favorirne la

¹³³ Nonostante io mi stia concentrando esclusivamente sulle novità teatrali italiane, non bisogna dimenticare che nell’agenda di Enti ed Istituzioni musicali giocano un ruolo tutt’altro che secondario – nelle implicazioni ‘culturali’; ma anche dal punto di vista degli investimenti finanziari – anche gli allestimenti di opere straniere, le riscoperte sei/sette/ottocentesche, e ovviamente la musica strumentale. Si considerino almeno, a titolo di ‘campione’ esemplificativo, le esecuzioni scaligere di *Peter Grimes* di Britten (1947) e de *Les dialogues des carmélites* di Poulenc (1957); quella di Prokof’ev (*Guerra e pace*) al Maggio fiorentino del 1953 (il 1952 era stato l’anno del ‘Maggio Rossiniano’ voluto da Francesco Siciliano; e naturalmente Venezia, dove oltre ad un’attenzione ‘a tutto campo’ per il novecento internazionale (*The rake’s progress* di Stravinskij nel 1951, *L’angelo di fuoco* di Prokof’ev nel 1955, la prima italiana della *Lady Macbeth* di Sostakovic nel 1947 e *The turn of the screw* di Britten nel 1954) va segnalato anche il primo recupero dell’*Attila* verdiano; la prima italiana del *Re Ruggero* di Szymanowski al Massimo di Palermo (1949).

¹³⁴ *Cinquanta anni di opera e balletto*, cit., p. 14.

ricezione e il radicamento.

Al Teatro dell'Opera di Roma (fino al '45/'46 ancora Teatro *Reale* dell'Opera di Roma) e al San Carlo di Napoli vengono privilegiati autori nati prima del 1900 (vengono eseguiti, tra gli altri, Franco Casavola, Franco Alfano, Adriano Lualdi, Guido Guerrini, Pietro Canonica)¹³⁵ o autori legati alla città “per nascita, per studi, per attività professionale, per tradizione culturale”¹³⁶ (è soprattutto il caso di Napoli, dove vanno in scena per lo più opere di Jacopo Napoli, Terenzio Gargiulo, Enzo de Bellis e Guido Pannain). In entrambi i casi sembra evidente una volontà di aggiornamento ‘senza rischi’: opere nuove, ma non troppo distanti da codici espressivi radicati in una lunga tradizione, segno di una progettualità volta al mantenimento di una relazione sicura col pubblico e quindi al contenimento di rischi economici difficilmente sostenibili.

Più varia e dinamica la situazione scaligera: Milano, nella sua interezza e complessità, rappresenta una delle piazze italiane più vivaci e produttive: “se c'è un periodo in cui l'apertura internazionale e la vocazione modernista di Milano sembrano concentrarsi e assumere una dimensione di particolare effervescenza e consapevolezza è quello del secondo dopoguerra.”¹³⁷ Alla Scala oltre a Malipiero, Pizzetti, Ludovico Rocca, Felice Lattuada e Luigi Ferrari-Trecate, vengono eseguiti anche Goffredo Petrassi, Mario Peragallo, Virgilio Mortari, Vieri Tosatti e Jacopo Napoli; lavori di Riccardo Malipiero, Luciano Chailly, Nino Rota e ancora Mortari vengono invece eseguiti alla Piccola Scala, inaugurata nel 1955, e capace di ‘integrare’ la programmazione scaligera principale con un'attenzione ad aspetti novecenteschi là trascurati.

Venezia è la vera capitale italiana della musica contemporanea, oltre che zona di transito di alcuni tra i più grandi direttori e interpreti viventi, alcuni dei quali capaci di “realizzare alcuni degli allestimenti più complessi e innovativi” del dopoguerra.¹³⁸ Qui

¹³⁵ Cfr., a tal proposito, V. Frajese, op. cit.: se si osservano, dal punto di vista del lessico utilizzato (e non soltanto sul generale ‘tono’ di approvazione o rifiuto) i commenti a – nomino solo tre casi, *ad exempla* – *Salammbò* di Franco Casavola (p. 198), *Il Dottor Antonio* di Franco Alfano (p. 209) o *Medea* di Pietro Canonica (p. 247), si troverà ampia conferma di come le novità operistiche previste a Roma siano state fin da subito recepite come conservatrici e prive di qualsiasi segnale di aggiornamento.

¹³⁶ *Il costo del melodramma*, cit., p. 138.

¹³⁷ C. Fertonani – E. Sala, *Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra*, in Oreste Bossini (cur.), *Milano, laboratorio musicale del Novecento: scritti per Luciana Pestalozza*, Milano, Archinto, 2009, pp. 95-98.

¹³⁸ Cfr. A. L. Bellina e M. Girardi, *La Fenice 1792-1996*, cit., p. 159.

tutte le prime esecuzioni più rilevanti avvengono in seno al Festival Internazionale di Musica Contemporanea, dove trova spazio un novero di autori che va da Ghedini a Luciano Berio, passando per Gino Negri, Nino Rota, Riccardo Nielsen, Mario Peragallo, Vieri Tosatti ed Ennio Porrino (tutti compositori nati a partire almeno dagli anni Dieci), senza mai trascurare la produzione contemporanea internazionale, strumentale e operistica (cfr. nota 8) oltre che importanti riprese sette e ottocentesche.¹³⁹ Va anche segnalato che a Venezia, se si esclude un'opera (*La vindice*) del pressoché sconosciuto compositore varesino Francesco Morini (1910-1974), va in scena la prima novità assoluta del secondo dopoguerra: *La matrona di Efeso*, di Sante Zanon, a partire da un soggetto di Petronio. L'opera, del cui autore vengono messe in rilievo le doti di ottimo didatta ma non certo il genio compositivo, va in scena il 1 gennaio del 1946, al di fuori del calendario del FIMC.

A Firenze, dove il Maggio Musicale Fiorentino e l'intraprendenza di Francesco Siciliani garantiscono un target qualitativo di prim'ordine sia sul fronte musicale che su quello visivo, l'apertura alle novità italiane è evidente e piuttosto equilibrata nelle scelte, che vanno dai 'soliti' Pizzetti e Malipiero ai più giovani Chailly e Bucchi, passando per Castelnuovo-Tedesco, Adriano Lualdi e Vito Frazzi (anche a Firenze, insomma, è possibile rilevare l'incidenza di una componente 'regionalistica'). L'evento più importante è ovviamente l'allestimento del *Prigioniero* di Luigi Dallapiccola nel 1950. Opera tra le più significative del Novecento teatrale italiano, è immediatamente oggetto di accese polemiche di natura politica; liquidata da qualcuno come un inutile sperpero di denaro¹⁴⁰, e sintetizzata nella dicitura "altoparlanti e confusione"¹⁴¹ da un compositore addirittura più giovane di Dallapiccola come Mario Zafred, a dimostrazione della scarsa omogeneità generazionale dei compositori del Novecento

¹³⁹ Cfr., a tal proposito, un recente e importante volume dedicato al teatro musicale a Venezia nel secondo dopoguerra: Harriet Boyd-Bennett, *Opera in postwar Venice. Cultural politics and the avant-garde*, Cambridge, Cambridge University-Press, 2018. Nel volume viene indagata, e osservata dal punto di vista del contesto politico-culturale e della ricezione, la fisionomia 'transnazionale' delle attività teatrali a Venezia, eleggendo a casi di studio (oltre a *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e alla triade di opere inedite del 1959 Berio-Bruni Tedeschi-Negri) anche la 'riesumazione' dell'*Attila* di Giuseppe Verdi e gli allestimenti di *The Rake's Progress* (Stravinskij), *The Turn of the Screw* (Britten) e *L'angelo di fuoco* (Prokof'ev).

¹⁴⁰ L. Pinzauti, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 91.

¹⁴¹ *ivi*, p. 90; cfr anche Raymond Fearn, *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester, University of Rochester Press, NY, 2003, p. 126.

italiano. Polemiche, queste, che come di frequente nel secondo dopoguerra, sembrano riguardare più la critica e la politica che non il pubblico, oramai molto più reticente – rispetto ad esempio al primo dopoguerra – a scaldarsi o ad entusiasinarsi per i fatti e le novità del teatro musicale¹⁴².

A Bologna i pochi tentativi di apertura a novità italiane (Ferrari-Trecate, Guerrini, Liviabella e i più giovani Chailly e Tosatti) si accompagnano a programmazioni centrate per lo più sul più tradizionale ottocento ‘maggiore’ (Verdi, Wagner; ma anche Boito, Puccini, e i francesi Massenet e Gounod) con qualche incursione nell’ ‘Ottanta’ di Respighi e Pizzetti. Palermo, che pure a partire dal 1960 diventerà uno dei poli italiani più significativi per la musica contemporanea¹⁴³, ad eccezione del *Cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota (1955), nel primo quindicennio post-bellico limita il proprio ‘investimento’ sulle novità italiane all’allestimento – al Teatro Massimo – di due opere dei siciliani Giuseppe Savagnone e Michele Lizzi, lasciando ipotizzare un atteggiamento di promozione ‘locale’, come era stato già sottolineato nel caso di Napoli e come avviene anche per Trieste, dove due dei tre lavori andati in scena dal ’45 al ’61 sono di compositori triestini (Antonio Illersberg e Giulio Viozzi).

Va da sé che queste rilevazioni lasciano supporre una preferenza di massima accordata, da parte dei teatri, ad opere meno rischiose, e ad autori ritenuti più prossimi ad un gusto comune (emblematico il caso napoletano), in piena conformità ad un contesto non propriamente fortunato e munifico per il teatro musicale inedito, che deve sempre fare i conti con le variabili e le difficoltà di cui ho già scritto nel capitolo precedente. Un contesto che, come si è già sottolineato a più riprese, è sempre più centrato sulle opere di repertorio, le uniche capaci di garantire quantomeno una sussistenza finanziaria ai teatri, e – di fatto – la loro stessa sopravvivenza. Aggiungo, in conclusione, un altro fattore di cui bisogna in qualche modo tener conto: e cioè, come si evince dalla Tabella n. 2 riportata in appendice, che una percentuale considerevole delle nuove opere viene eseguita per la prima volta in abbinamento con

¹⁴² Roberto Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Milano, Bramante, 1985, p. 1111.

¹⁴³ Nel 1959 si tiene, alla Facoltà di Lettere e Filosofia, il primo concerto del Gruppo Universitario Nuova Musica, fondato da Antonio Titone con l’obiettivo di proporre le partiture più note e quelle meno note della produzione contemporanea; nel 1960 (“anno zero del radicalismo musicale”) ha luogo la prima edizione della Settimana Internazionale Nuova Musica, evento definito persino “il contraltare italiano dei Ferien Kurse für Neue Musik di Darmstadt”. Cfr. F. Tessitore (cur.), *Visione che si ebbe nel cielo di Palermo*, Italia, Rai, 2003, introduzione, X.

altri lavori. Si tratta quindi, per ragioni produttive, organizzative e logistiche (che si riverberano poi su scelte formali) di opere di dimensioni ridotte, spesso destinate ad organici cameristici, talvolta concepite per palchi diversi da quelli dei grandi teatri. Sono, inoltre, quasi sempre lavori che devono tener conto del mutato contesto, delle problematiche finanziarie e della crescente insofferenza del pubblico verso forme di spettacolo imparagonabili, per dinamismo ed ‘effetto’, ai “ritmi dei generi più moderni”¹⁴⁴.

2.1.1 Una geografia ‘minore’?

Un prospetto sui luoghi e ‘fatti’ del teatro musicale del secondo dopoguerra non può non tener conto di alcune esperienze che, pur talvolta estremamente circoscritte e costrette ad una sopravvivenza limitata, contribuiscono alla definizione dello scenario complessivo. È il caso, per fare un primo esempio, dei tre atti unici andati in scena a Siena, al Teatro dei Rozzi, tra il 1947 e il 1948, tutti su libretto dell’allora trentenne Mario Verdone, chiamato a collaborare, grazie alla mediazione di Vito Frazzi, alla realizzazione di ‘operine’ di tre giovani compositori (Liberio Granchi, Carlo Savina ed Eva Riccioli) al termine del loro apprendistato all’Accademia Musicale Chigiana¹⁴⁵. Ma è anche il caso, ben più rilevante e duraturo, di Como: dove, quasi un decennio prima della nascita dell’Autunno Musicale nel 1967 (voluto da Gisella Belgeri e Italo Gomez), il sovrintendente del Teatrino di Villa Olmo¹⁴⁶, maestro Giulio Paternieri, commissiona e organizza l’allestimento di sette (tra il 1956 e il 1960) prime assolute di

¹⁴⁴ Milena I. Boni (cur.), *L'economia dietro il sipario: teatro, opera, cinema, televisione*, Torino, EdT, 1989, p. 49.

¹⁴⁵ Ho tratto queste informazioni, oltre che dalle cronologie più volte menzionate, da Mario Verdone, *Ricordi del “Teatro dei Rozzi”*. Il breve ricordo di Verdone occupa le pagine 27-30 di un volumetto risalente verosimilmente al 1998 (viene più volte menzionata la ricorrenza dei cinquant’anni dalla chiusura e la concomitanza con i termini dei lavori di restauro); tale documento, disponibile (incompleto: provvisto solo dell’indice e del memoriale di Verdone) in Internet al momento del mio primo reperimento, risulta attualmente non più reperibile, ragion per cui non riesco a fornirne un’esaustiva indicazione bibliografica. Rimando però anche a Krisztina Boldizsár, *Mario Verdone. Un librettista d’eccezione per l’Ungheria*, in «Ridotto», 7/8, Luglio-Agosto 2005, pp. 268-277. I libretti di Verdone sono disponibili in id., *Esercizi teatrali. Commedie e libretti*, Roma, Bulzoni, 1993.

¹⁴⁶ Nella preziosa cornice del piccolo teatrino comasco, nel settembre del 1955 ha luogo la prima edizione del Festival Internazionale del Teatrino di Villa Olmo: il prestigioso evento di punta è la prima presentazione italiana della tragedia di Jean Cocteau *Rinaldo e Armida*, accompagnata tra l’altro da musiche di Luciano Chailly.

compositori italiani (tra cui Gino Negri, Luciano Chailly e Bruno Bettinelli), la maggior parte delle quali troverà successivamente spazio nei cartelloni dei teatri maggiori. Sono lavori, questi allestiti nella piccola sede comasca (ottanta posti di capienza: una “bomboniera” per “novità tascabili”, secondo Eugenio Montale)¹⁴⁷ che – oltre ad avvalersi sul piano letterario di autori come Dino Buzzati, Riccardo Bacchelli e Salvatore Quasimodo – vedono il coinvolgimento registico di Filippo Crivelli, già impegnato in ambito lirico e nel teatro di prosa al fianco di Zeffirelli, Visconti e Antonioni, e di lì in avanti attivo nei maggiori teatri del mondo.

Un altro episodio, di incredibile interesse artistico ma sfortunatamente circoscritto ad un’unica stagione, è quello dell’Anfiparnaso Romano, che come gli autunni musicali comaschi meriterebbe ben più di un’attenzione occasionale e circoscritta. È una stagione, quella dell’Anfiparnaso, “breve e dimenticata, anomala, affascinante, audace, dal finale tempestoso e drammatico”¹⁴⁸, che vede però coinvolte figure di prim’ordine della cultura e dell’arte italiana. Guido M. Gatti, Alberto Savinio, Toti Scialoja, Vincenzo Tommasini, Goffredo Petrassi, Luchino Visconti, il dirigente RAI Sergio Pugliese e il giornalista Manlio Lupinacci, costituiti in forma associativa nel 1949 (Anfiparnaso è il nome dell’associazione, che lo mutua dalla *Comedia Harmonica* del 1597 di Orazio Vecchi), scelgono di collaborare per un rinnovamento del teatro musicale sul fronte drammaturgico, visivo e coreografico. Dopo un esordio ambizioso col *Turco in Italia* di Rossini – diretto da Gianandrea Gavazzeni, con la regia di Gerardo Guerrieri, i costumi di Mino Maccari e una ancora non celebre Maria Callas – l’Anfiparnaso tenta la sfida maggiore allestendo quattro nuove opere di compositori italiani: *Orfeo vedovo* di Savinio, *Morte dell’aria* di Petrassi, *Il tenore sconfitto* di Vincenzo Tommasini e *Job* di Dallapiccola. Tali lavori rappresentano, per motivi che approfondirò più avanti, alcuni degli esiti più interessanti del teatro in musica del secondo dopoguerra: eppure, per motivi perlopiù finanziari, l’operazione si risolve in

¹⁴⁷ E. Montale, *In una bomboniera tre novità tascabili*, in «Corriere della Sera», 1-2 ottobre 1959. Lo spettacolo recensito da Montale include *Colloquio col tango* di De Banfield, *La smorfia* di Bettinelli e *Procedura penale* di Chailly. Di balletti ‘tascabili’, tra l’altro, aveva già parlato Alberto Savinio, individuando la ‘tascabilità’ come possibile soluzione anche per il ‘rinnovamento’ formale di drammi e commedie del ventesimo secolo (cfr. Alberto Savinio, *Per una tascabile soluzione*, in «Sipario», 2/14, 1947, p. 9).

¹⁴⁸ Patrizia Veroli, *Modernità e teatro musicale. L’esperienza dell’Anfiparnaso*, in «Terzo Occhio», a. XXI, n. 1, marzo 1995, pp. 36-38.

un fallimento colossale, quantificabile in un ammanco di ben venti milioni di lire, che sancisce la fine prematura di un esperimento difficilmente replicabile per la straordinaria qualità delle forze creative coinvolte.

Ma l'esperienza forse più produttiva e duratura, ed è possibile accorgersene già guardando ai numeri della tab. 2, è quella del Teatro delle Novità di Bergamo. Una vicenda, quella bergamasca, che mi sembra perfettamente descritta nelle parole poste da Franco Abbiati in apertura del volume dedicato al festival:

Qualcosa come un teatro minore fiorito all'occhiello del locale teatro maggiore con l'ambizione funzione di sperimentale e ancora accademico banco di prova di compositori, concertatori, esecutori, interpreti di fresca estrazione, ansiosi d'essere giudicati e più ansiosi, ascoltandosi e misurandosi, di giudicarsi da sé, ch'è la migliore delle scuole.¹⁴⁹

Settantasette sono le novità allestite a Bergamo tra il 1937 e il 1973¹⁵⁰; trentaquattro nel periodo preso in esame in questo studio. La singolare avventura deve i suoi natali all'intraprendenza di Bindo Missiroli (musicista e organizzatore teatrale), che dal 1935 inizia ad immaginare – insieme a Gianandrea Gavazzeni e al critico musicale Franco Abbiati – un'iniziativa permanente che abbia come obiettivo primario la sopravvivenza della tradizione melodrammatica, proprio attraverso l'allestimento di nuove opere. e supportata dal critico musicale Franco Abbiati,¹⁵¹ Attraverso un lungo e contrastato iter fatto di reticenze amministrative, tentativi di 'appropriazione' da parte dell'apparato fascista e prevedibili difficoltà finanziarie, la strenua tenacia di Missiroli e il supporto di parte dell'ambiente critico e artistico contribuiscono all'atteso battesimo del Festival, nel 1937, negli stessi anni della nascita della Sagra Musicale Umbra (1933) e del Maggio Musicale Fiorentino (1933). A partire dal 1937, "al Teatro Donizetti di Bergamo avrà luogo annualmente dal 1 Settembre al 31 Ottobre circa, una stagione

¹⁴⁹ *Il Teatro delle Novità di Bergamo*, cit., p. 9.

¹⁵⁰ Con due periodi di interruzione delle attività: 1943-1950 e 1962-1966.

¹⁵¹ Abbiati, sempre nel 1935, firma sul «Corriere» una vera e propria chiamata alle armi, con l'obiettivo di intercettare attenzioni e finanziamenti per realizzare spettacoli che, nei calcoli degli organizzatori, sarebbero costati tra le sei e le otto volte in meno rispetto al costo di allestimenti negli Enti Autonomi (Franco Abbiati, *Galvanizzare il moderno melodramma. UN TEATRO DELLE NOVITÀ*, Corriere, 17 Ottobre 1935, riportato in *Il Teatro delle Novità di Bergamo*, cit., p. 53).

lirica comprendente tre o più opere e balli mai rappresentati in alcun teatro”¹⁵².

Dopo la prolungata interruzione causata dal conflitto, le apparenti buone intenzioni delle autorità politiche¹⁵³ fanno media con le solite lungaggini degli iter burocratici e legislativi. Eppure, al netto di continui ostacoli e ridimensionamenti di ambizioni e prospettive, dal 1950 al 1973 Bergamo è il luogo di battesimo delle novità teatrali dei compositori italiani, e spesso il trampolino di lancio verso successive e più durature esperienze professionali. Da quel momento in avanti, un mutamento complessivo dello scenario – diminuzione di nuove proposte e, contemporaneamente, crescita dell’attenzione degli Enti autonomi per le novità italiane¹⁵⁴ – muta definitivamente i connotati e le finalità del festival bergamasco.

La domanda, a mio avviso decisiva, che Angiola Maria Bonisconti includeva nei testi redatti in occasione delle serate dell’Anfiparnaso (“Esauriscono i grandi teatri d’opera il «problema» così arduo e così urgente, oggi, del teatro musicale?”¹⁵⁵), recava in sé un’implicita risposta negativa. Mi sembra di poter affermare, da quanto emerso finora, che i contesti ove è più marcata l’attenzione per la novità (intesa non soltanto come lavoro ‘non ancora ascoltato’: ma in senso più ampio ed inclusivo, come fucina creativa e banco di prova per giovani compositori) sono quelli afferenti ai festival e alle manifestazioni specificamente dedicate al contemporaneo, sia in seno ad un Ente Lirico di riferimento (Firenze, Venezia), che a quelle iniziative maturate percorrendo strade ‘autonome’: gli autunni musicali di Villa Olmo, l’Anfiparnaso romano nel 1950, e soprattutto il Teatro delle Novità di Bergamo.¹⁵⁶ I quali, pur nella limitatezza di risorse

¹⁵² *Progetto di regolamento per un teatro delle novità da istituirsi a Bergamo*, Articolo 1, in *Teatro delle novità di Bergamo*, cit., p. 55.

¹⁵³ Si veda lo scambio di lettere tra Missiroli e De Pirro, e tra Missiroli e Andreotti, riportate alle pp. 68 e 69 del volume.

¹⁵⁴ *ivi*, p. 95.

¹⁵⁵ Angiola Maria Bonisconti [cur.], *Gli spettacoli dell’Anfiparnaso*, Roma, Italgaf, 1950, p. 3.

¹⁵⁶ Discorso a parte – anche se fuori dall’orbita di questo studio – meriterebbe la ben più vitale e duratura esperienza del “Festival dei due mondi” di Spoleto, nata nel 1958 per tenace iniziativa di Gian Carlo Menotti. Nel progetto complessivo dell’ambizioso festival umbro (comprensivo di concerti, balletti, spettacoli di prosa, rassegne cinematografiche, esposizioni pittoriche, etc.), le novità teatral-musicali di autori italiani non ricoprono un ruolo centrale. Come si evince dalla cronologia qui riportata (cfr. *infra*, cap. 2.4), oltre ad una nuova versione del *Giuoco del barone* di Valentino Bucchi e Alessandro Parronchi, le uniche novità dal ’58 al ’61 sono due ‘operine’ (di Rota e Peragallo), incluse in una lunga sequenza di pezzi brevi denominata ‘Fogli d’album’, e comprensiva di pantomime, monologhi, sketches, canzoni, teatro musicale, prosa. Ai ‘Fogli d’album’ corrispondeva, in pieno accordo con la natura ‘bifronte’ del Festival, un’analoga ‘collezione’ americana, intitolata ‘Autumn leaves’.

e mezzi, e forse proprio in virtù di questa, riescono ad essere preziosi ‘laboratori’ del teatro musicale novecentesco: esperienze la cui natura transitoria non sembra, in ogni caso, legittimare la (a dir poco) limitata attenzione di cui sono stati destinatari nel corso degli ultimi decenni.

2.2 AUTORI

L’osservazione di una cronologia, oltre a non consentire approfondite valutazioni estetiche e formali, mantiene l’attenzione sui singoli eventi, senza individuarne l’impatto né gli effetti ‘di lunga durata’. Né la ricezione di pubblico e critica, né la presenza dell’opera nei cartelloni delle stagioni successive, pertanto, sono informazioni immediatamente reperibili da una lettura di una cronologia come quella qui riportata. Quello che risulta possibile, invece, è la ricostruzione di quelle che definirei, con un poco di elasticità, una ‘geografia’ e una ‘morfologia di massima’ del teatro musicale nel periodo considerato. Le sedi e le circostanze in cui vengono proposte le nuove opere, gli autori coinvolti, le fonti letterarie (e non) individuabili, le caratteristiche tipologiche di superficie. Nonché, dove possibile, le interazioni tra tali livelli, sia in prospettiva sincronica che diacronica.

Il quindicennio che separa la fine del conflitto mondiale dagli eventi artistici e spettacolari che inaugurano – o, per meglio dire, portano a maturazione – la nuova fase creativa degli anni Sessanta, vede impegnati nella realizzazione di lavori per il teatro musicale compositori i cui lavori, com’è naturale, difficilmente si lasciano raggruppare in categorie o tendenze nette e distinte: “vecchio e nuovo, grazie alla natura composita dell’espressione teatrale, vengono a compenetrarsi già nel singolo lavoro”¹⁵⁷.

Né i criteri generazionali riescono a fornire più di indicazioni e riferimenti di massima, se ancora nel 1980 Giorgio Petrocchi, in un saggio dedicato alla cultura letteraria e musicale italiana del Novecento, rilevava una certa disomogeneità musicale, tutta italiana, già interna alle traiettorie dei compositori dell’Ottanta (la cui stessa esistenza nominale, giova ricordarlo, è dovuta soltanto ad una definizione proposta da

¹⁵⁷ A. Cirignano, op. cit., p. 488.

Massimo Mila proprio nel 1946, e legittimata da una narrazione storiografica capace di mettere maggiormente in rilievo i punti di contatto rispetto alle disomogeneità)¹⁵⁸:

In un contesto storico che vede simultaneamente operare le coeve formazioni culturali degli uomini della *Voce* e dei compositori [...] della generazione dell'Ottanta, è probabile che esistano prospettive non al tutto coincidenti, in specie se considerate in rapporto al momento europeo [...] il panorama musicale appariva agli albori del secolo, e si manterrà per qualche decennio, individualistico e sovente anomalo, quando non contrassegnato da distanze maggiori di quelle che si verificavano nelle lettere.¹⁵⁹

Tale tendenza sembra farsi più marcata proprio per i compositori delle generazioni successive. Le definizioni disponibili e rintracciabili di volta in volta nella letteratura specifica sono tutt'al più diciture di comodo, ma pur sempre ambigue e discutibili. Si consideri, a titolo di esempio, “generazione di rincalzo”¹⁶⁰, espressione usata sempre da Massimo Mila per definire i nati a metà strada tra i compositori ‘dell’ottanta’ e i due forse più significativi nati ad inizio secolo, Goffredo Petrassi e Luigi Dallapiccola; o alla più rara “giovane scuola italiana”¹⁶¹, nel cui novero sarebbero inclusi Bruno Maderna, Riccardo Malipiero, Valentino Bucchi, Guido Turchi e Camillo Togni. Al “rincalzo”, secondo Mila, apparterebbe anche un compositore come Virgilio Mortari (1902), che al netto di un sicuro magistero tecnico e di una significativa carriera di docente e compositore, difficilmente può essere accostato a Petrassi o Dallapiccola, che

¹⁵⁸ Cfr. M. Mila, *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi, 1963, pp. 416-430. Per ‘aggiornamento’ del discorso critico-storiografico sulla generazione dell'Ottanta (ma con un *focus* marcato, di carattere anche analitico, su Ildebrando Pizzetti) rimando al recente saggio di Susanna Pasticci, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, in ead. [cur.], *Ildebrando Pizzetti: sulle tracce del modernismo italiano* («Chigiana: rassegna annuale di studi musicologici», edita a cura dell'Accademia musicale Chigiana in occasione delle Settimane musicali senesi, 49, Terza serie, vol. I), Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 295-367.

¹⁵⁹ G. Petrocchi, *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, in *Letteratura e Musica*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 1-21.

¹⁶⁰ M. Mila, *Cronache musicali*, cit., p. 179.

¹⁶¹ È lo stesso Riccardo Malipiero a farvi riferimento, in una conversazione con Gillo Dorfles. Cfr. Gillo Dorfles, Riccardo Malipiero, *Il filo dei dodici suoni: dialogo sulla musica (aprile 1954)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984.

pure gli sono più giovani di soli due anni; allo stesso modo, forse in nulla sono assimilabili, com'è naturale comprendere, due compositori come Bruno Maderna (1920) e Valentino Bucchi (1916), nonostante la definizione summenzionata.

Né mancano, mi sembra lecito sottolinearlo, ricostruzioni piuttosto generiche e fuori fuoco, a testimonianza di un interesse davvero marginale per i musicisti delle generazioni 'intermedie'. Riporto, a tal proposito, un inciso di Enrico Girardi, il quale afferma che

Nei teatri italiani i titoli contemporanei in cartellone erano ancora firmati da compositori epigonali, seguaci della 'generazione dell'Ottanta' (da Chailly a Rossellini, da Bucchi a Bettinelli), la maggior parte dei quali dotati di solito mestiere ma ancorati a forme d'espressione divenute lungo i decenni fatalmente sbiadite e manieristiche".¹⁶²

L'affermazione, cui peraltro non credo si debba attribuire eccessiva attenzione – proprio in virtù della scarsa attendibilità storiografica – è pur sempre una traccia di scarsa conoscenza 'concreta' del lavoro di tali compositori. In relazione ai quali, peraltro, il discrimine anagrafico e le definizioni generazionali non riescono a rilevare istanze e polarità nette e condivise, a maggior ragione in relazione ad un genere sempre più ingombrante e 'residuale' come l'opera.¹⁶³ È per questo che, già da un punto di vista terminologico, 'opera' e 'melodramma' non riescono in alcun modo ad esaurire le possibilità di esistenza del teatro musicale, i cui "idiomi [...] tendono ad aprirsi in un'incomparabile varietà di poetiche personali"¹⁶⁴.

Ecco che si rendono necessarie altre chiavi d'accesso e altri parametri per realizzare una mappatura quantomeno credibile degli autori e delle opere oggetto d'esame: tali possono essere ad esempio l'apprendistato e la formazione ricevuta (e quindi eventuali filiazioni e prossimità di stile, tecnica e pensiero con altri compositori); la maggiore o

¹⁶² E. Girardi, *Il teatro musicale oggi. La generazione della post-avanguardia*, Torino, Paravia, 2000, p. 15.

¹⁶³ Per qualche necessaria riflessione sul concetto di generazione e sulle sue possibili implicazioni, cfr. K. Mannheim, *Sociologia della conoscenza*, trad. it. di M. Gagliardi e T. Souvan, Bologna, Il Mulino, 2000, cap. V..

¹⁶⁴ A. Cirignano, op. cit., p. 490.

minore inclinazione al genere teatrale; la predilezione per specifiche soluzioni formali e drammaturgiche; l'utilizzo (più o meno pervasivo) o il rifiuto del linguaggio dodecafonico; la scelta delle fonti letterarie e degli eventuali interlocutori-collaboratori sul fronte testuale; ed altri potrebbero aggiungersi.

Interrogare la cronologia di un quindicennio come questo, di cui abitualmente viene considerata soltanto la funzione di 'transito' verso più mature e significative esperienze, ha imposto di mettere a sistema in maniera critica una cospicua mole di dati e materiali; che, pure, in nessun caso hanno reso meno necessari – ove possibile – riscontri visivi e sonori. Mi soffermerò pertanto, dopo una breve panoramica sui compositori attivi nel periodo considerato, sui restanti elementi forniti dalla mappatura cronologica – quelli legati alla fonte letteraria, alle tipologie formali, e agli autori coinvolti nella realizzazione concreta delle opere – tentando di evidenziarne l'efficacia e i limiti stessi.

Di Ildebrando Pizzetti e Gian Francesco Malipiero, entrambi settantenni alla metà del secolo, vengono eseguiti nel quindicennio considerato sette nuovi lavori ciascuno. Da un punto di vista meramente quantitativo¹⁶⁵, l'unico autore che tiene testa ai due maestri dell'Ottanta, con ben otto lavori, è – curiosamente – Gino Negri (1919), forse l'autore in assoluto più distante da Pizzetti e Malipiero ad essere operativo in Italia intorno alla metà del Novecento. Altro autore piuttosto prolifico, anche in relazione all'età, è Luciano Chailly (1920), di cui vengono eseguite sei opere, la metà delle quali frutto della collaborazione con Dino Buzzati. Su una simile soglia si attestano Jacopo Napoli (1911, cinque opere) e Nino Rota (1911, cinque opere); quattro sono i lavori inediti eseguiti di Vieri Tosatti (1920) e altrettanti di Virgilio Mortari (1902), Valentino Bucchi (1916) e Renzo Rossellini (1908). Segue poi una lunga rosa di autori a quota tre opere (tra cui Luigi Ferrari-Trecate [1884], Giorgio Federico Ghedini [1892], Mario Peragallo [1910] e Giulio Viozzi [1910]), e una notevole quantità di compositori a quota due (tra cui, oltre a Mario Castelnuovo-Tedesco [1895], vi sono forse i due autori

¹⁶⁵ Nel corpo del testo, per maggior agevolezza di lettura, mi sono limitato a menzionare alcuni dei nomi più rilevanti (il che, in un contesto come quello di cui mi sto occupando, equivale a riferirsi agli autori cui è stata dedicata maggiore attenzione dalla letteratura musicologica, e quelli più menzionati nei volumi di storia della musica, del teatro, etc.; in quanto, come si è specificato più volte, la frequenza di allestimenti nel corso del secondo Novecento risulterebbe un dato piuttosto parziale, e – per certi versi – mortificante). Uno schema più dettagliato ed esaustivo è comunque presente nell'Appendice n. 2 (Tab. 2), cui rimando.

più rappresentativi della propria generazione, Goffredo Petrassi [1903] e Luigi Dallapiccola [1904]). È indispensabile menzionare, oltretutto, i compositori nati a partire dal 1925: sono quelli che tra la fine degli anni cinquanta e i primi anni sessanta riusciranno ad immaginare nuove vie espressive per il teatro musicale, inaugurando la stagione delle (nuove) avanguardie. Verso la fine del nostro quindicennio, quando tali autori hanno tra venti e trent'anni, vengono eseguiti due lavori di Luciano Berio (1925), e uno a testa per Aldo Clementi (1925), Angelo Paccagnini (1925), Domenico Guaccero (1927), Luigi Nono (1924) e Giacomo Manzoni (1930).

I due autorevoli 'superstiti' della generazione dell'ottanta, anche in virtù di un prestigio non più in discussione, assicurano alle proprie novità teatrali spazi nelle piazze più rilevanti (Milano, Venezia, Firenze, Napoli): pur nella fase tarda della propria vicenda autoriale e nel mutato clima generale, Pizzetti e Malipiero continuano regolarmente a produrre lavori per il teatro musicale, senza ripensamenti netti o particolari discontinuità, perlomeno in relazione ai rispettivi modelli (linguistici, letterari e teatrali) di riferimento e ai propri, consolidati, stilemi drammaturgici.¹⁶⁶

È poi suggestivo anche solo accostare, in queste rilevazioni, un autore come Gino Negri ad Ildebrando Pizzetti, ed immaginarne la compresenza in un panorama 'operistico'. Se Pizzetti persegue coerentemente la propria idea di un teatro alto, che sia espressione non transitoria di una "sostanza etica e sociale"¹⁶⁷ ma oramai un teatro "privo di forti tensioni"¹⁶⁸, Negri produce lavori che per intenzioni, costruzione e fisionomia recidono quanti più legami possibile col melodramma tradizionale, cui viene negata da Negri ogni ulteriore possibilità di sopravvivenza¹⁶⁹ (impossibile, a tal proposito, non ricordare l'espressione di Massimo Mila "le opere impossibili di Gino

¹⁶⁶ Non si vuole, con questo, dichiarare Malipiero e Pizzetti 'fuori tempo', o incapaci di realizzazioni affascinanti o meritevoli d'attenzione: è però innegabile che, per entrambi, il secondo dopoguerra rappresenta una fase in cui eventuali esplorazioni e tentativi non riescono a capovolgere radicalmente quanto prodotto nell'arco di mezzo secolo. Per Malipiero, addirittura, è stato ipotizzato un 'ritorno' al tanto vituperato Ottocento con *Donna Urraca* e *Venere Prigioniera* (cfr. *L'armonioso labirinto. Teatro da musica (1913-1970)*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio, 1992) così come, sul piano strettamente 'linguistico', un incremento della tensione cromatica nei lavori degli anni Cinquanta (cfr. J. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, ERI, 1990, p. 185)

¹⁶⁷ Piero Santi, *Il linguaggio musicale*, in *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, dicembre 2002, Parma, Teatro Regio, 2006, p. 32

¹⁶⁸ A. Cirignano, op. cit., p. 489.

¹⁶⁹ cfr. Paola Maurizi, *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia*, cit., pp. 71-73.

Negri”¹⁷⁰).

Cruccio, questo, che sembra non riguardare quasi per nulla un compositore come Luciano Chailly, che alterna con serena libertà lavori di stampo tradizionale (persino “rossiniani”) ad altri ben più audaci e “di rottura”¹⁷¹, con oltretutto una concezione tutt’altro che accessoria della componente letteraria. Nino Rota e Jacopo Napoli, pur da diverse prospettive, condividono una fecondità produttiva in parte ascrivibile proprio alla mancanza di qualunque reticenza e imbarazzo verso i crismi patetico-affettivi dell’opera lirica e gli orizzonti d’attesa del pubblico, nelle cui traiettorie possono entrambi riconoscersi¹⁷². Per autori come Rota, Napoli, Mortari, Rossellini – mi limito a quelli oggetto delle presenti rilevazioni – il teatro in musica non è un laboratorio in cui ridiscutere e manomettere una tradizione avvertita come superata e inattuale: ma, piuttosto, un’operazione praticata con estrema naturalezza, secondo i codici di un mestiere consolidato e sicuro.¹⁷³

Per compositori come Giuseppe Viozzi, Mario Peragallo, Valentino Bucchi, Riccardo Malipiero, Bruno Bettinelli, e Vieri Tosatti emerge quella che sembra essere una caratteristica comune a molti musicisti nati negli anni dieci, e cioè un rapporto col teatro musicale meno assiduo, ma aperto ad aggiornamenti e contaminazioni. E, soprattutto, non di rado consapevole di due delle principali ‘questioni’ che il genere impone a quest’altezza cronologica: la possibilità di ‘aggiornare’ la drammaturgia con

¹⁷⁰ M. Mila, *Cronache musicali: 1955-1959*, cit., p. 191. I lavori di Gino Negri compongono un ‘quadro’ affascinante e bizzarro, sia in relazione alla naturalezza con cui Negri mette a frutto il suo armamentario tecnico, sia per quanto riguarda la tipologia effettiva di esperienze cui prende parte: la canzone, il radiodramma, il teatro, le musiche di scena, il cabaret e molto altro. Rimando, a tal proposito, alla monografia di Marco Moiraghi: *Voglio un monumento in Piazza della Scala. La Milano musicale di Gino Negri*, Roma, Squilibri Editore, 2011.

¹⁷¹ cfr. *Cinque domande ai giovani autori*, in «Sipario» - Numero speciale dedicato al teatro lirico, cit., p. 48.

¹⁷² Mi sembra pertinente, in tal senso, riferire di una lettera inviata da Jacopo Napoli a Ricordi nel luglio del 1945 (che ho potuto consultare presso l’Archivio Ricordi), in cui il compositore parla del ‘successo di cassetta’ che *Miseria e nobiltà*, in quanto ‘celebre commedia napoletana’, potrebbe forse garantire all’editore: è indubbiamente un indizio esile e circoscritto, ma che mi pare piuttosto indicativo del modus operandi del compositore, specialmente in relazione all’orizzonte d’attesa del proprio pubblico.

¹⁷³ Suggestivo, a tal proposito, quanto scrive Mila su *La scuola delle mogli* di Mortari: “in sede di compito scolastico non si potrebbe che attribuirle che il massimo dei voti, per l’equilibrio dell’insieme, per la correttezza del discorso armonico e soprattutto per l’autentica maestria della scrittura orchestrale. Eppure [...] l’opera, adagiandosi quietamente nell’accettazione di un linguaggio musicale preconstituito, manca lamentevolmente di quella vis comica, che forse soltanto nell’originalità di un’autentica invenzione e creazione di vocaboli musicali avrebbe potuto acuminare e alleggerire i propri strali” (M. Mila., *Cronache musicali*, cit., pp. 183-184).

la scrittura dodecafonica e un rapporto ‘dialettico’ con la dimensione del realismo¹⁷⁴ e della finzione teatrale, con conseguenti implicazioni sul fronte delle fonti prescelte, dei soggetti musicati ed – eventualmente – delle strategie drammaturgiche adottate. Neppure per loro è in discussione l’idea di un teatro rappresentativo e narrativo. Sono compositori legati ad un’idea di musica e di teatro che ammette ancora la possibilità del ‘mestiere’, un’idea di sperimentazione come eventualità e non come necessità ineluttabile; compositori che, per lo più, non hanno frequentato i *Ferienkurse* né subito gli influssi ‘severi’ della ricezione di Adorno.¹⁷⁵

Il quadro complessivo, come era facile prevedere, è particolarmente eterogeneo: davvero una materia “curva e pluridimensionale”¹⁷⁶. Osservata dal punto di vista della critica più colta e aggiornata, ma anche attenta alle reazioni del pubblico, sembra negata qualunque capacità dell’opera in musica di essere convincente e rappresentativa, moderna e interessante. In alcune pagine di Fedele D’Amico (già citate, e su cui mi sembra giusto ritornare) è difficile non cogliere un pensiero, seppur accurato e lucidissimo, non particolarmente fiducioso in relazione al genere operistico. Al solito, però, le parole di D’Amico vanno lette tenendo a mente la differenza, cui costantemente l’autore allude, tra un’idea ‘tradizionale’ di opera (verso la quale, giocoforza, è difficile nutrire ancora fiducia) e la possibilità effettiva di comporre e mettere in scena nuovi lavori.

Questo [sott. il fatto che l’espressività canora sia “terrorizzata sul nascere da troppe obiezioni e inibizioni”] d’altronde non significa impossibilità assoluta, per il compositore d’oggi, di scrivere opere; significa però che l’impresa è divenuta

¹⁷⁴ Nel capitolo successivo cercherò di studiare alcuni casi specifici che, a mio avviso, rappresentano delle diverse declinazioni della macro-problematica: quella relativa alla necessità di immaginare un teatro musicale capace di tenere conto dello scenario attuale, senza accettare la residualità di codici espressivi, linguistici e visivi oramai avvertiti come impraticabili, o quantomeno inadeguati.

¹⁷⁵ G. Manzoni, *Adorno e la musica degli anni 50 e 60 in Italia*, in «Musica/Realtà» 1/2, Agosto 1980, pp. 71-79. Manzoni, in questo articolo, chiarisce perfettamente l’importanza della ricezione di Adorno e della frequentazione dei corsi di Darmstadt. Molti dei compositori nati negli anni Dieci risultano estranei allo scenario cui Manzoni si riferisce. È pertanto evidente che adottando criteri legati al ‘tasso di sperimentazione’ e alla prossimità con le esperienze musicali più avanzate, gli anni Cinquanta siano stati ‘letti’, ex-post, quasi esclusivamente come il periodo delle primissime apparizioni dei lavori di Nono, Berio, Manzoni e Guaccero, naturali antecedenti delle successive e più radicali realizzazioni teatrali.

¹⁷⁶ A. Cirignano, op. cit., p. 488.

estremamente problematica, e capace soltanto di soluzioni complicate e quanto mai ‘critiche’, non certo tali a poter rivalutare il genere in sé e per sé.¹⁷⁷

Ne deriva un corto circuito di contraddizioni e paradossi senza soluzione: un compositore di chiara levatura come Ghedini produce opere “nate morte”¹⁷⁸; Rota riesce a conquistare l’affetto del pubblico intercettando “sentimenti e valori ingenui, attraverso stili e convenzioni dichiarati fuori corso”¹⁷⁹; Negri “è un musicista di razza, ma il suo gioco non riesce”¹⁸⁰, e così via. I lavori dotati di qualità adeguate rappresentano fatti sporadici, “einmaligkeiten” (delle ‘unicità’)¹⁸¹. Risulta sempre più evidente la mancanza di un paradigma chiaro, alla luce del quale interrogare le opere e cercare di interpretarle correttamente: non è chiaro se sia la ‘teatralità’ intesa come capacità di progettare una drammaturgia serrata e coinvolgente, la ‘modernità’ intesa come adeguamento all’immaginario contemporaneo, la complessità delle tecniche compositive e dei ‘materiali musicali’ utilizzati o, più semplicemente, la capacità di farsi intendere ed apprezzare dal pubblico. Come in un moderno motore di ricerca, modificando il ‘focus’ della ricerca anche i risultati della stessa mutano. Ma in ogni caso, quale che sia la lente d’indagine prediletta, il teatro musicale dell’immediato dopoguerra sembra produrre soltanto opere fuori tempo o non sufficientemente ‘evolute’. In ogni caso, occasioni mancate.

2.3 IDENTIFICATIVI, SOGGETTI, FONTI LETTERARIE

In un saggio del 2004, Mila De Santis ha posto sotto osservazione un elemento tendenzialmente poco considerato nell’ambito degli studi sul teatro musicale, vale a dire il “complemento del titolo” (espressione effettivamente più efficace di “sottotitolo”): la nomenclatura utilizzata dagli autori per “fornire ulteriori elementi

¹⁷⁷ F. D’Amico

¹⁷⁸ id., *Tutte le cronache musicali. L’Espresso 1967-1972*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 52.

¹⁷⁹ *ivi*, p. 54.

¹⁸⁰ F. D’Amico, *I casi della musica*, cit., p. 308.

¹⁸¹ id., *Tutte le cronache musicali*, cit., p. 53.

d'identificazione, assumendosi spesso il compito di ricondurre il testo ad un determinato genere"¹⁸². Più che ribadire ulteriormente elementi e considerazioni già espressi in maniera esaustiva dalla De Santis, vorrei mutuarne alcuni interrogativi e renderli spendibili per l'oggetto specifico di questa ricerca. La questione decisiva mi sembra essere la seguente:

Quali sfere d'interesse investe uno studio sulle definizioni d'autore nel teatro musicale italiano del Novecento? Esiste un rapporto univoco tra definizione ed oggetto definito, tale da poter effettivamente considerare la definizione d'autore una chiave d'accesso utilizzabile oggettivamente per una classificazione del lavoro descritto? [...] Non possono darsi [...] casi di definizioni particolarmente fantasiose a carico di lavori pienamente immersi nella tradizione o, viceversa, di definizioni tradizionali attribuiti a gesti compositivi radicalmente innovativi sotto il profilo drammaturgico?¹⁸³

Ritengo che la risposta implicita all'ultima domanda posta sia affermativa. Nel campione di lavori presi in esame per questa ricerca, il complemento del titolo rappresenta indubbiamente una parte rilevante del corredo di informazioni offerte dalla cronologia. Eppure, allo stesso tempo, in molti casi privo di effettiva forza definitoria. Anzitutto: nonostante la diffusa percezione della inattualità del genere operistico-melodrammatico, si registra una massiccia ricorsività del termine identificativo "opera", a dimostrazione della sua – tutt'altro che esautorata - potenziale elasticità.

È a questo punto che si rende necessaria una costante verifica dell'oggetto specifico: si nota, allora, che la definizione di "opera in un atto" viene utilizzata sia per un lavoro come *Le sue ragioni* (di Angelo Paccagnini ed Elio Pagliarani) che per un'opera come *La guardia vigilante* di Libero Granchi (su libretto di Mario Verdone), peraltro entrambi presenti nei cartelloni del Teatro delle Novità di Bergamo. Se la prima è drammaturgicamente proiettata in toto verso un teatro radicalmente anti-tradizionale per costruzione e logica narrativa, costituendo a pieno titolo uno dei primi

¹⁸² Mila De Santis, *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, cit., p. 43-44.

¹⁸³ *ivi*, p. 45.

lavori di teatro d'avanguardia, la seconda è un'opera lontana da soluzioni inattese e da qualunque tentativo di messa in discussione dell'eredità ottocentesca; un'opera liquidata con garbo (e sufficienza) da Massimo Mila con gli aggettivi “semplicità [sic.] e decorosa”¹⁸⁴. Allo stesso modo, l'identificativo del tutto tradizionale “Opera lirica” viene utilizzato indistintamente per due lavori come *Il mantello* (di Luciano Chailly e Dino Buzzati) e *La scuola delle mogli* (di Virgilio Mortari, su libretto di Cesare Vico Lodovici da Molière). I quali, pur condividendo dei connotati di massima (dimensione patetica e affettiva dei personaggi e individuazione vocale degli stessi¹⁸⁵), risultano inaccostabili per ricerca timbrica¹⁸⁶, grammatica musicale, tipologia di relazione tra narratore e compositore, potenziali implicazioni extra-musicali del testo intonato. Si può dunque ipotizzare che lemmi inclusivi come ‘opera’, ‘dramma’, ‘tragedia’ e ‘commedia’, o la semplice indicazione ‘quantitativa’ (un atto, tre quadri, etc.) – con le diverse aggettivazioni al seguito – rappresentino perlomeno numericamente la maggior parte delle unità spettacolari, senza però che questo equivalga ad un'uniformità della materia stessa.

Sul fronte opposto, tentativi di diversificazione terminologica sono dimostrati da tutta una collezione di sottotitoli che, come mostra la tab. 3, hanno una ricorsività assolutamente minore (tra una e quattro ricorrenze). In molti di questi casi, al netto delle diverse scelte lessicali, ci si riferisce a lavori che condividono una dimensione estranea alla spettacolarità, all'azione e all'accadimento intersoggettivo: sono opere per lo più a carattere oratoriale, spesso con un esplicito rimando alla sfera del sacro già nel complemento del titolo (‘sacra rappresentazione’, ‘teatro sacro’, ‘lauda drammatica’, ma anche ‘rappresentazione’); oppure opere il cui sottotitolo individua un focus specifico sull'organizzazione formale-musicale (‘sinfonia eroica’, ‘madrigale scenico’)

¹⁸⁴ Massimo Mila su «L'Unità», 25 Settembre 1953 (il riferimento, che non sono riuscito a verificare negli archivi del quotidiano, è a p. 168 del già citato volume dedicato al Teatro delle novità di Bergamo).

¹⁸⁵ Lorenzo Bianconi, *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna, 1993, p. 47.

¹⁸⁶ Singolare l'organico strumentale utilizzato da Chailly in quest'opera: 1 flauto, 2 clarinetti (uno basso in Si bemolle), Clavicembalo, Campanelli, Celesta, Onde Martenot (eventualmente sostituibile con tastiera elettronica, ondioline o simili), Sega o Flexaton (eventualmente sostituibile con chitarra hawaiana od elettrica), Vibrafono e Campane (1 esecutore), Organo Hammond, Timpani (2 normali – 1 a pedale=1 esecutore), Batteria (Piatto sosp. – Tam Tam grande – Gong = 1 esecutore), 1 violino, 1 viola, 1 mandolino, arpa, magnetofono. Ho trascritto l'organico direttamente dalla partitura ridotta per canto e pianoforte dall'autore stesso (*Il mantello* / opera in un atto di Dino Buzzati / Musica di Luciano Chailly / op. 247 / Riduzione dell'autore per canto e pianoforte / Ricordi / Milano / 1959).

o sulla presenza di un solo individuo in scena ('monodramma', che è anche un riferimento all'autorevole 'precedente' schoenberghiano, *Erwartung*). Sono quindi, già dalle 'sfumature' offerte dal titolo, tipologie di spettacolo in cui si rinuncia all'azione e alla continuità drammatica: caratteristica che, come vedremo, riguarda anche opere non 'svelate' dal sottotitolo.¹⁸⁷

Restano da menzionare, oltre a tipologie di complemento che si riferiscono invece al prototipo letterario da cui attingono ('racconto', 'leggenda', 'mito') o alla categoria estetica che si presume essere in rilievo nell'opera ('grottesco'), le ricorrenze del termine 'azione', che non a caso designano alcuni lavori (come *Intolleranza 1960* di Luigi Nono e *Collage* di Aldo Clementi; ma si consideri anche l'aggettivo 'mimico', utilizzato per designare *Allez-hop!* di Luciano Berio) ascrivibili ad una nuova dimensione teatrale, caratterizzata da una più netta demarcazione tra "testo letterario" e "testo performativo"¹⁸⁸ e da nuovi equilibri tra gesto, parola e suono.

Selezione di fonti letterarie preesistenti o invenzione *ex-novo*; librettisti 'vecchia maniera' o letterati/poeti tentati occasionalmente dall'opera; la componente letteraria del teatro musicale, ad ogni altezza cronologica, è *specimen* prezioso per conoscere la fitta e complessa rete di relazioni tra musica e letteratura, tra compositori e scrittori¹⁸⁹. In questo caso il fronte più eterogeneo è certamente quello letterario: considerando che, secondo una prassi più o meno standardizzata che copre la maggior parte della storia del teatro musicale, è la materia letteraria a doversi in qualche modo plasmare sulla base delle esigenze compositive e della realizzazione musicale. Le voci che risultano dalle tabelle in appendice, al solito, necessitano di essere problematizzate e decodificate. Muoverei quindi da qualche considerazione preliminare. Nella voce 'fonti letterarie' sono stati indicizzati tutti quei lavori di cui è stato possibile risalire ad una precisa materia letteraria di partenza, in cui il compositore ha individuato il 'movente' della propria drammaturgia musicale. Questa

¹⁸⁷ Ad esempio *Billy Budd*, di G. F. Ghedini, su riscrittura di Quasimodo del racconto di Melville, inizialmente denominato come *Oratorio*, e in un secondo momento rinominata col più semplice *Un atto*, pur mantenendo inalterata la struttura formale, e quindi la palese natura oratoriale.

¹⁸⁸ G. Borio, G. Ferrari, D. Tortora (cur.), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2017, introduzione, p. 11. Il riferimento, come indicato nella nota, è a Erika Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, Narr, Tübingen, 1983, vol. III: *Die Aufführung als Text*.

¹⁸⁹ Cfr. Appendice 3, fig. 6 a/b/c, dove ho proposto un semplice schema che sintetizza le tipologie 'operative' riscontrate in questo periodo.

voce, ovviamente, non copre l'intero corpus di lavori presenti nella cronologia complessiva. Da tale voce sono escluse, infatti: (a) le opere dotate di libretti/testi d'invenzione, scritti dal drammaturgo/librettista su sollecitazione del compositore, oppure composti in una fase precedente rispetto alla successiva specifica destinazione musicale; (b) i testi scritti in piena autonomia dal compositore *senza* rifarsi ad una fonte letteraria preesistente. Nella tab. 5a/5b/5c, invece, ho cercato di schedare gli autori materiali del testo drammaturgico: e ho scelto di suddividerli, per una più agevole mappatura del campo, in: a) figure di letterati (poeti, narratori) attivi stabilmente nei rispettivi 'campi d'azione', e soltanto occasionalmente in ambito melodrammatico; b) autori di teatro di prosa, drammaturghi e 'librettisti' vecchia maniera, e quindi legati a consuetudini formali e linguistiche prive di intenzionalità innovativa e non di rado con tendenze persino epigonali (categoria, quest'ultima, dalla quale già nel 1935 Petrassi auspicava una presa di distanza da parte dei compositori)¹⁹⁰; c) compositori che, per garantirsi la necessaria "simultaneità espressiva"¹⁹¹ si fanno autori dei loro stessi testi drammaturgici. Questa schedatura permette letture multidirezionali: le voci indicizzate nelle diverse tabelle, relazionabili e combinabili, possono creare molteplici percorsi di lettura. Quello da me proposto è quindi un personale tentativo di organizzare i dati raccolti al fine di formulare ipotesi di più largo respiro.

Si tenga presente intanto che le voci raccolte nella tabella 4 (opere da fonte letteraria precedente) corrispondono grossomodo alla metà del numero complessivo di opere eseguite. Vi sono infatti tutte quelle opere il cui testo drammatico (in molti di questi casi è più che legittimo parlare di libretti, nel senso più tradizionale del termine) attinge, pur senza una fonte letteraria a monte, da una materia storica implicita e nota (*Lorenzino de' Medici*, *Maria Antonietta*, *Mas'aniello* di Viviani); vi sono soggetti d'invenzione con precisa ambientazione geografica (Venezia per *Il ponte delle maravegie* e *Fiammetta e l'avar*o di Giuseppe Adami) e fiabe d'invenzione idealmente pensate per bambini (è il caso dei testi di Elio Anceschi per Luigi Ferrari-Trecate). Altri sono soggetti sempre d'invenzione ma collocati su preciso sfondo storico (il tumulto dei Ciompi per *Vanna Lupa* di Pizzetti, o *Mayerling*, ancora di Vittorio

¹⁹⁰ Goffredo Petrassi, *Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro*, in «Scenario», 4/9, settembre 1935, pp. 459-461.

¹⁹¹ Cfr. l'intervento di Mila De Santis nella *Tavola rotonda* pubblicata in Andrea Landolfi e Giovanna Mochi (cur.), *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma, Artemide, 2013, p. 67.

Viviani), o sono scritture concepite ‘ex-novo’ dal compositore stesso, esplicitamente in funzione della propria drammaturgia musicale (è il caso di alcune opere di Gian Francesco Malipiero, di molti lavori di Gino Negri e di quelli di Alberto Savinio).

Il novero di opere che attingono da una fonte letteraria preesistente, altrettanto eterogeneo, permette però di individuare delle tracce piuttosto evidenti, su cui è importante riflettere per poter ricostruire dei percorsi di lettura. In una simile direzione analitica è sviluppato un saggio del 1994 di Beatrice Donin-Janz, peraltro l’unico, finora, interamente dedicato al ‘libretto’ del secondo dopoguerra italiano.¹⁹² La Donin-Janz, più che riflettere sulle ‘tipologie autoriali’ dei libretti, tenta di indagarne i materiali interni, proponendo in tal modo una mappatura tematico-stilistica, del tutto compatibile con l’ottica – centrata sulle fonti letterarie – che sto adottando in questo paragrafo. Ritengo, infatti, che la scelta di un preciso testo letterario preesistente, in un contesto di obbligata ridiscussione di fonti e modelli cui attingere per rinnovare la drammaturgia, rechi in sé delle implicazioni per nulla irrilevanti.¹⁹³

Partendo dalla tab.4, vorrei subito isolare tre tipologie di fonti letterarie piuttosto categorizzanti: il soggetto ‘meridionale’ (comico o verista: Viviani, Scarpetta, Di Giacomo, Capuana, Verga), il mito classico mediato dai tragici greci (Eschilo, Sofocle, Euripide) e il soggetto sacro-religioso. In tutti e tre i casi, per ragioni praticamente opposte, si possono ravvisare segni di continuità col passato, o di assenza di una cesura netta.

La persistenza di espedienti narrativi e linguistici riconducibili alla tradizione dell’opera verista produce opere che si collocano su una linea quasi ‘epigonale’, che non sembra avvertire la necessità di un aggiornamento di temi e forme. Allo stesso tempo, una tendenza ‘arcaizzante’, palesemente anti-verista, anti-spettacolare¹⁹⁴ e più disponibile verso la sfera del sacro, attinge a temi biblici e a forme di teatro religioso: che la si voglia leggere in termini di continuità con certe istanze della generazione dell’Ottanta¹⁹⁵ o in quelli di una spiritualità di ritorno riaccesa dal dramma della guerra,

¹⁹² Beatrice Donin-Janz, *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, cit.

¹⁹³ Non è un caso, a tal proposito, che nell’intero quindicennio risulti un unico soggetto letterario dannunziano e neppure una fonte di lingua tedesca.

¹⁹⁴ Cui ho già fatto riferimento, nelle pagine precedenti (17-18), ragionando sui complementi dei titoli.

¹⁹⁵ Si pensi alla spiccata attenzione per il Gregoriano da parte di Pizzetti e Respighi, ma anche alla nascita e diffusione del movimento ceciliano.

la cosa sembra meno sorprendente di quanto non ritenesse, nel 1961, Margret Dietrich.¹⁹⁶ Un discorso simile vale anche per la presenza sulle scene delle figure ‘sovrastoriche’ del mito: Ecuba, Oreste, Antigone, Medea. In Europa, infatti, una via tutta anti-naturalista e anti-borghese del teatro trova i suoi soggetti nel repertorio biblico e nel mito già dai primi del Novecento¹⁹⁷: è per questo che la persistenza di entrambe le tipologie di ‘fonti’ (il sacro e il mito) mi sembra spiegabile sia alla luce di una diffusa (e comprensibile) inquietudine dettata dalla circostanza storica, sia come il rifugio di certi compositori e drammaturghi in una materia avvertita come edificante e paradigmatica, ancor più in un contesto di estrema mutevolezza di costumi.

Un discorso piuttosto differente deve esser fatto per i soggetti di lingua straniera, mediati da traduzioni e riscritture. Da un punto di vista prettamente numerico emergono le fonti in lingua angloamericana e quelle francesi, seguite da quelle spagnole (quasi interamente rappresentate da Cervantes) e da Cechov. Se l’attenzione del teatro in musica per autori e soggetti non italiani non è certo una prerogativa di questo frangente storico, è altrettanto vero che la ricezione di fonti straniere (e particolarmente russe e angloamericane), in un momento di riapertura e distensione come quello del dopoguerra, si carica di implicazioni culturali che non devono essere sottovalutate. Già negli anni del fascismo la necessità di opporsi al clima di isolamento e costrizione aveva favorito una vera e propria ‘resistenza’ culturale, concretizzata in importanti lavori di traduzione e diffusione di testi non italiani. Non è inutile ritornare alle parole di Cesare Pavese:

il decennio dal '30 al '40 che passerà nella storia della nostra cultura come quello delle traduzioni, non l'abbiamo fatto per ozio né Vittorini né Cecchi né altri. [...] L'Italia era estraniata, imbarbarita, calcificata – bisognava scuoterla, decongestionarla e riesporla a tutti i venti primaverili dell'Europa e del mondo. [...] Noi scoprimmo

¹⁹⁶ “Se guardiamo al nostro secolo con le sue tendenze razionali e il suo atteggiamento spesso materialistico nei confronti della vita, con il suo pessimismo e il suo nichilismo, con la sua svalutazione della personalità e il suo edonismo, è sorprendente che a metà di questo secolo il dramma religioso occupi un tale spazio sulle scene”. Margaret Dietrich, *Das moderne Drama. Strömungen, Gestalten, Motive*, Stuttgart, 1961, p. 33. Il frammento (la traduzione è mia) è riportato dalla Donin Janz a pag. 61 del suo studio già menzionato.

¹⁹⁷ Cfr. Andrea Bisicchia, *Il martirio nel teatro del primo Novecento. Per una storia delle messinscene: Eliot e l'«Assassinio nella cattedrale»*, in *Pizzetti oggi*, cit., in particolare alle pp. 135-141.

l'Italia – questo il punto – cercando gli uomini e le parole in America, in Russia, in Francia, nella Spagna.¹⁹⁸

Si badi bene: nelle vicende del teatro musicale è impossibile rilevare un atteggiamento di apertura altrettanto marcato e consapevole, ed anche un confronto con gli spettacoli di prosa rivelerebbe una maggiore immediatezza del mondo teatrale nell'accostarsi ai testi stranieri.¹⁹⁹ Mi sembra in ogni caso naturale che la presenza di certe fonti letterarie nella drammaturgia musicale del secondo dopoguerra possa collocarsi proprio sull'onda lunga di quell'entusiasmo per le traduzioni diffuso già nel decennio precedente, di cui uno dei momenti più significativi corrisponde indubbiamente alla pubblicazione dell'antologia curata da Elio Vittorini nel 1941.²⁰⁰

Nel caso di Cervantes, la ricezione musicale del *Quijote* è vivace già a partire dal XVII secolo, con almeno cinquanta realizzazioni musicali nei più diversi generi; e, dopo un'inflessione ottocentesca, ritrova vigore proprio nel Novecento, quando l'eroe cervantino intercetta, oltre che la fantasia dei compositori, anche l'interesse di letterati e filosofi²⁰¹. Non è quindi, quella di Cervantes, una ricorrenza musicale specifica del secondo novecento. Stesso discorso vale per le fonti francesi: il rapporto con fonti letterarie e soggetti provenienti dalla Francia è da sempre parte naturale del *milieu* culturale dei compositori italiani, e particolarmente operistico: non stupisce pertanto incontrare, tra i soggetti musicati, l'Ottocento di Flaubert, Hugo, Maupassant, Merimée e Labiche, né un classico della commedia come Molière.

Meno scontato e più interessante è l'avvicinamento del teatro in musica alla lingua e alla letteratura americana, la cui diffusione è per lo più legata all'attività militante di

¹⁹⁸ Cesare Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 247.

¹⁹⁹ Si potrebbero consultare, a tal proposito, le cronologie degli spettacoli del Piccolo Teatro di Milano e del Teatro delle Arti di Roma. Per uno sguardo cronologicamente 'parallelo' a quello qui dedicato agli eventi operistici, rimando a *Piccolo Teatro. 1947-1958*, Milano, Nicola Moneta, Stampa 1958; per il Teatro delle Arti di Roma, cfr. Giovanni Calendoli, *Il teatro delle arti. Le attività teatrali dal 1937 al 1943. Lo sperimentale di Stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap-Psmsad, 1996.

²⁰⁰ Cfr. Elio Vittorini, *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani, 1941.

²⁰¹ Cfr. A. Presas, *La recepción del "Quijote" en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición*, in B. Lolo (cur.), *Visiones del "Quijote" en la música del siglo XX*, Ministerio de Ciencia e Innovación – Centro de estudios Cervantinos, Madrid, 2010, pp. 377-395.

riviste come «Solaria», nel cui ‘cenacolo’ si inserisce anche Luigi Dallapiccola²⁰². E se i compositori dell’Ottanta attingono ancora a fonti d’area franco-tedesca (oltre che a D’Annunzio), per Petrassi e Dallapiccola la materia letteraria prescelta è costituita per lo più da testi classici, dai lirici greci, dalla prosa francese otto-novecentesca (Saint-Exupéry, L’Isle-Adam e De Coster per Dallapiccola) e da Cervantes (per Petrassi). Nello specchio cronologico da noi considerato, pertanto, i soggetti anglo-americani sono, insieme a Cechov (la sola fonte russa, con l’eccezione di Ostrovskij²⁰³, ad interessare le scritture teatrali nel quindicennio post-bellico²⁰⁴) gli unici che lasciano intravedere una linea di ricorrenze tipica del periodo. Motivo per cui, come si vedrà, risultano interessanti proprio quei casi – tra cui Eliot, Lee Masters, Poe, Miller, O’Neill e lo stesso Cechov – la cui ricezione possa leggersi come un tentativo di aggiornamento su autori meno praticati (e in qualche modo meno praticabili) nei decenni precedenti. Tentando una sintesi ragionata e funzionale degli elementi finora considerati, proverei a mettere in evidenza alcuni punti:

- 1) Il genere comico²⁰⁵ (Cervantes, Molière, Labiche, Goldoni, Boccaccio, Scarpetta e Raffaele Viviani) e il modello ‘opera verista’ (Capuana, Di Giacomo e Verga) rappresentano due tendenze piuttosto indicative nel periodo considerato, in particolar modo nel contesto partenopeo (e meridionale in

²⁰² Cfr. Rosy Moffa, *Musicisti e letteratura*, in G. Salvetti e M. G. Sità (cur.), *La cultura dei musicisti italiani del Novecento*, Milano, Guerini Studio, 2003, pp. 141-173.

²⁰³ *L’uragano*, di Ludovico Rocca, libretto di Eligio Possenti, da Ostrovskij (1859), in scena per la prima volta alla Scala, il 9 febbraio del 1952.

²⁰⁴ La ricezione e traduzione della letteratura russa in Italia attraversa momenti di particolare vivacità negli anni Venti e Trenta, con una ripresa anche nel secondo dopoguerra. La prima cattedra italiana di Filologia Slava viene istituita nel 1920 all’Università di Padova (e affidata al giovane Giovanni Maver), e nello stesso anno esce il primo numero della rivista «Russia. Rivista di letteratura, storia e filosofia», fondata da Ettore Lo Gatto; nel 1926 viene fondata a Torino, da Alfredo Polledro, la casa editrice «Slavia»; nel 1950 appare, dopo le ostilità inevitabilmente favorite dal fascismo, «Rassegna Sovietica», diretta inizialmente da Pietro Zveteremich. Proprio grazie a «Slavia» escono, tra il 1927 e il 1934, sette raccolte di racconti di Cechov, tradotte da Giovanni Faccioli (Cfr. C. G. De Michelis, *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, vol. II, Torino, UTET, 1997).

²⁰⁵ Raymond Fearn, nel suo studio interamente dedicato all’opera italiana del secondo Novecento, nella parte (piuttosto esile) dedicata al primo quindicennio post-bellico parla esplicitamente di “Persistence of comedy”, approfondendo proprio *Il cordovano* di Petrassi e *Il cappello di paglia* di Rota (e quindi, per l’appunto, Cervantes e Labiche). Cfr. Raymond Fearn, *Italian Opera since 1945*, Amsterdam, Harwood Academic, 1998, p. 22.

generale), a testimonianza di una certa persistenza di soggetti lì particolarmente radicati;

- 2) I testi sacri e il mito, talvolta tramite riscritture/traduzioni intermedie e talvolta come fonti implicite, continuano a fornire materia per il teatro musicale. Gli esiti musicali sono piuttosto eterogenei in quanto a modernità di linguaggio e stile: ma condividono, in buona parte dei casi, una forma oratoriale e anti-spettacolare;
- 3) Le modalità di interazione tra compositore e autore letterario, le tipologie di fonti prescelte e le drammaturgie adottate compongono uno scenario in cui meccanismi standardizzati e tentativi di rinnovamento (sul fronte della lingua letteraria: codici oramai desueti e lingua ‘del presente’) finiscono per convivere nello stesso periodo e talvolta persino nello stesso cartellone operistico.

Gli unici segnali di una progettualità condivisa con figure di rango del panorama letterario contemporaneo sono da ravvisarsi nei lavori tratti da (o ‘concepiti con’) Moravia, Buzzati, Calvino, Bontempelli e Bacchelli. Nel caso di Alberto Moravia non si ha notizia di un diretto coinvolgimento dell’autore nelle operazioni di riduzione-riscrittura, ma è certo che lo scrittore fosse a conoscenza, già prima delle esecuzioni, dei lavori di Negri e Peragallo²⁰⁶. Buzzati e Calvino, invece, pur con prospettive e modalità diversissime, sono tra i pochi letterati italiani del novecento a prender parte in prima persona, e non occasionalmente, alle vicende del teatro musicale: il primo attraverso una lunga e prolifica relazione artistica con Luciano Chailly (e non solo), il secondo legando il suo nome principalmente a Luciano Berio (per lo più dopo il 1960), ma fornendo soggetti anche a Valentino Bucchi e Sergio Liberovici.

Come si vedrà più avanti, analizzando nel dettaglio i testi e le partiture, i lavori

²⁰⁶ Mi riferisco a due lettere di Moravia. La prima, in cui menziona il lavoro di Peragallo di prossima esecuzione, è citata in Alberto Moravia, *Opere, Vol. 2, Romanzi e racconti 1941-1949*, Roma, Bompiani, 2002, p. 1924. La seconda è un dattiloscritto, non datato, indirizzato a Gino Negri, e conservato presso l’Archivio Negri al Centro APICE dell’Università di Milano, che ringrazio per la messa a disposizione dei materiali. In questa lettera Moravia, scusandosi per il ritardo della propria risposta ad una lettera ricevuta dallo stesso Negri, si dichiara lieto per il progetto del compositore, e desideroso di poterne discutere con lui di persona. Su Moravia e Negri si veda anche il contributo di Emilio Sala, *Schegge (impazzite?) di Literaturer: Gino Negri «paradodecafonico» e Gli indifferenti di Moravia*, in A. Rostagno e S. Tatti (cur.), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2016, pp. 321-332.

tratti da Moravia, Buzzati e Calvino rappresentano alcuni tra i più interessanti e concreti tentativi di aggiornamento del genere operistico. Diversi, invece, i casi di Bacchelli e Bontempelli: il primo fornisce a Rota e a Bettinelli rifacimenti di due suoi drammi precedenti (*La notte di un nevrastenico* e *La smorfia*) e scrive appositamente per Ildebrando Pizzetti *Il calzare d'argento*²⁰⁷. Da Bontempelli sono tratti i soggetti di due radiodrammi degli anni cinquanta²⁰⁸, e di Bontempelli sono anche drammi da cui Riccardo Malipiero trae *Minnie la candida* (1942) e *La donna è mobile* (1957). Se con Moravia, Buzzati e Calvino ci troviamo di fronte a modalità di realizzazione ed esiti musicali che definirei forme 'ibride' di *Literaturoper*, l'attenzione dei compositori per il teatro di Bacchelli e Bontempelli mi sembra, piuttosto, uno dei non frequenti segnali di reciprocità, in Italia, tra teatro musicale e teatro di parola.

²⁰⁷ Per una breve panoramica sui libretti di Riccardo Bacchelli cfr. Ilaria Bonomi, *I libretti di Riccardo Bacchelli fra tradizione e modernità*, in *Scrittori in musica*, cit., pp. 305-320; per un approfondimento specifico sul *Calzare d'argento*, cfr. Maria Grazia Accorsi, *Fra Bacchelli e Pizzetti. «Devriansi i giullari molto amare / bramano gioia ed amano il cantare»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 24/1, 1989, pp. 131-152.

²⁰⁸ *La via di Colombo*, musica di Riccardo Nielsen (testo ridotto da Alessandro Piovesan), Premio Italia nel 1953, e *Il viaggio di Europa* (Favola Radiofonica in un prologo, quattro parti e un epilogo), musica di Vittorio Rieti, testo di Paola Masino, trasmessa il 3 Aprile 1955.

2.4. CRONOLOGIA DELLE PRIME RAPPRESENTAZIONI DI OPERE ITALIANE DALLA STAGIONE 1945-46 ALLA STAGIONE 1960-1961²⁰⁹.

 = NOTIZIE SU ALLESTIMENTI, ESECUZIONI E TRASMISSIONI

 = NOTIZIE SU REGIA, SCENE, BOZZETTI, ETC.

 = PRIMA ESECUZIONE *NON* IN TEATRO ITALIANO

+ = PIÙ DI UN'OPERA NELLA STESSA SERATA

²⁰⁹ Nel caso di una prima esecuzione in forma di concerto precedente ad un successivo allestimento in forma scenica, ho cercato ove possibile di indicare entrambe le date, privilegiando l'indicazione della prima esecuzione in forma scenica, anche se non avvenuta in Italia. Nelle indicazioni di luogo, ove non diversamente specificato, per Milano/Napoli/Roma/Venezia si intendano il teatro La Scala, il San Carlo, il Teatro dell'Opera e La Fenice.

DATA	LUOGO	TITOLO	SOTTOTITOLO / COMPLEMENTO	TESTO	FONTE	AUTORE	REG., SCEN., ALTRE NOTE
03.01.1946	Varese, T. Impero	<i>La vindice</i>	Tragedia lirica in un atto	Morini F.	---	Morini F.	
10.01.1946	Venezia	<i>La matrona di Efeso</i>	Melodramma in un atto	Polli V.	Petronio	Zanon S.	Reg: A. Piovesan
23.03.1946	Napoli	<i>Miseria e nobiltà</i>	Opera comica in tre atti	Viviani V.	Scarpetta	Napoli J.	Reg: V. Viviani
25.04.1946	Milano, T. Puccini	<i>Alba eroica</i>		Colantuoni A.	---	Cinque V.	
02.01.1947	Milano	<i>L'oro</i>	Dramma in tre atti	Pizzetti I.	---	Pizzetti I.	Reg: Sanine
06.02.1947	Napoli	<i>Il borghese gentiluomo</i>	Commedia lirica in tre quadri	Viviani V.	Molière	Gargiulo T.	Reg. V. Viviani
19.04.1947	Parma, T. Regio	<i>Raggio di sole</i>	Commedia lirica in un atto	Adami G.	---	Martini R.	
29.05.1947	Lucca, T. Comunale del Giglio	<i>Nelly</i>	Opera in tre atti	Cavacchioli E., Simoni R.	Dickens	Landi L.	
11.09.1947	Siena, Acc. Rozzi	<i>Il medico per forza</i>	Un atto	Verdone M.	Molière	Riccioli Eva	
27.09.1947	Venezia (FIMC)	<i>La collina+</i>	Madrigale scenico	Peragallo M.	Lee Masters (trad. Pivano)	Peragallo M.	Es. con costumi e movimento scenico: Milano, Scala, 1951, reg. Strehler
22.02.1948	Milano	<i>Le baccanti</i>	Un prologo e tre atti	Pinelli T.	Euripide	Ghedini	Sc. e cost. Casorati; Reg. Costa
06.04.1948	Milano, Teatro	<i>Divertimenti di Palazzeschi</i>	Due episodi sceneggiati	Negri G.	Palazzeschi	Negri G.	

	Nuovo						
27.04.1948	Roma	<i>Salammbò</i>	Tragedia lirica in quattro atti	Mucci E.	Flaubert	Casavola F.	Reg. Bruno Nofri Sc. e cost. E. Prampolini
07.05.1948	Milano	<i>Gli incatenati</i>	Dramma lirico in due quadri e un intermezzo	Bianchi R.	---	Bianchi R.	Reg. Brissoni
17.08.1948	Siena, Acc. Rozzi	<i>La novella di Natale+</i>	Atto unico	Verdone M.	Andersen	Granchi L.	
17.08.1948	Siena, Acc. Rozzi	<i>Il vecchio geloso+</i>	Atto unico	Verdone M.	Cervantes	Savina C.	
11.09.1948	Venezia (FIMC)	<i>L'incubo+</i>	Monodramma	Pradella E.	Petrus Borel	Nielsen R.	Reg: A. V. Mirabella
05.11.1948	Bologna	<i>Buricchio</i>	Tre atti e un epilogo	Anceschi E.	---	Ferrari Trecate	
09.12.1948	Catania, T. Bellini	<i>La lupa</i>	Tre atti	De Simone V.	Verga	Santonocito S.	
05.02.1949	Palermo, T. Massimo	<i>Millesima seconda</i>	Commedia lirica in un atto e cinque quadri	Meano C.	---	Savagnone G.	Reg: E. Frigerio
05.02.1949	Trieste, T. Comunale	<i>Trittico</i>	Poema in tre parti	Torrespini M.	---	Illersberg A.	
18.02.1949	Piacenza, T. Municipale	<i>Myrica</i>	Melodramma in un atto	De Giovanni E.	---	Zanaboni G.	
17.03.1949	Milano	<i>La regina Uliva</i>	Leggenda in tre atti	Simoni R.	Anonimo XVI sec.	Sonzogno G.C.	Reg: G. Marchioro
16.04.1949	Roma	<i>I viandanti</i>	Poema lirico sinfonico in un atto	Andreus V.		Allegra S.	Reg. C.A. Azzolini
30.04.1949	Roma	<i>Il dottor Antonio</i>	Opera lirica in tre atti	Ghisalberti M.	Ruffini G.	Alfano F.	Reg. C.A. Azzolini
04.05.1949	Firenze,	<i>Vanna lupa</i>	Dramma	Pizzetti I.	---	Pizzetti I.	Reg: Pizzetti

	Comunale						
12.05.1949	Milano	<i>Il cordovano</i>	Opera in un atto	Montale E.	Cervantes	Petrassi	Reg: G. Strehler
13.07.1949	Taranto, T. La Pineta	<i>Malia</i>	Tragedia popolare in tre atti	Viviani V.	Capuana	Langella F.	
08.09.1949	Venezia (FIMC)	<i>Billy Budd+</i>	Atto unico	Quasimodo S.	Melville	Ghedini	Reg. Pavolini; Sc. e cost. Guttuso
26.11.1949	Bologna	<i>L'arcangelo</i>	Leggenda drammatica per musica	Guerrini G.	Hugo	Guerrini G.	Reg: C.A. Azzolini
11.01.1950	Napoli	<i>La bardana</i>	Melodramma	Casiraghi, Colantuoni	---	Sangiorgi A.	Reg: V. Viviani
28.01.1950	Venezia	<i>Il ponte delle maravegie</i>	Un atto e due quadri	Adami G.	---	Bianchini G.	Reg. G. Marchioro
08.02.1950	Milano	<i>L'orso re</i>	Favola magica	Anceschi E.	---	Ferrari Trecate	Reg: Piccinato
14.04.1950	Modena, T. Comunale	<i>Rossana</i>	Dramma lirico	Coen C.	'un'antica tragedia'	Azzolini Q.	
04.05.1950	Milano	<i>L'allegra brigata</i>	Sei Novelle in un dramma	Malipiero G.	---	Malipiero G.	Reg: Strehler
20.05.1950	Firenze, Comunale	<i>Il prigioniero</i>	Un prologo e un atto	Dallapiccola L.	Villiers de l'Isle- Adam	Dallapiccola	Reg. B. Horovicz Es. n. sc. Rai TO 1949
30.05.1950	Foggia, T. Giordano	<i>Imelda</i>	Melodramma	Benvenuto F.	---	Acquaviva G.	
12.08.1950	Napoli, Teatro di Villa Floridiana	<i>Lorenzino de' Medici</i>	Tragedia in tre atti	Viviani V.	---	Profeta R.	
19.09.1950	Bergamo	<i>Un curioso accidente</i>	Opera lirica	Ghisalberti M.	Goldoni	Napoli J.	Reg: R. Moresco

03.10.1950	Bergamo	<i>Bersabea</i>	Opera biblica in un prologo e tre atti	Luzzatto L.	Testi Sacri	Luzzatto L.	Reg: Luzzatto
14.10.1950	Bergamo	<i>La croce deserta</i>	Lauda drammatica in un atto	Pinelli T.	Jacobsen	Fuga S.	Reg. E. Frigerio
24.10.1950	Roma, Eliseo	<i>Il tenore sconfitto+</i>	Farsa Musicale in un atto	Brancati V.	---	Tommasini V.	Reg. G. Guerrieri Sc. e cost. R. Guttuso
24.10.1950	Roma, Eliseo	<i>Orfeo vedovo+</i>	Opera in un atto	Savinio A.	---	Savinio	Reg. G. Guerrieri Sc. e cost. A. Savinio
24.10.1950	Roma, Eliseo	<i>Morte dell'aria+</i>	Tragedia	Scialoja T.	---	Petrassi	Reg., sc. e cost. Toti Scialoja
28.10.1950	Torino, T. Alfieri	<i>Otto Schnaffs</i>	Commedia eroicomico in un atto	Fuga I.	Maupassant	Fuga S.	
30.10.1950	Roma, Eliseo	<i>Job</i>	Sacra rappresentazione	Dallapiccola L.	Testi Sacri	Dallapiccola	Sc. Casorati
30.11.1950	Catania, T. Bellini	<i>Zelia</i>	Dramma lirico in due atti e un epilogo	Cortella A.	---	Neglia F.P.	
10.01.1951	Padova, T. Verdi	<i>Liliadeh</i>		Mucci E.	---	Quinteri M.	
25.01.1951	Brescia, T. Grande	<i>Fiammetta e l'avarò</i>	Commedia lirica in tre atti	Adami G., Forzano G.	---	Vittadini Franco	
31.03.1951	Roma	<i>Ecuba</i>	Tragedia lirica in un atto	Martino V.	Euripide	Rigacci B.	Reg: Enrico Frigerio
09.05.1951	Firenze, Comunale	<i>Ifigenia</i>	Tragedia musicale in un atto	Pizzetti, Perrini A.	---	Pizzetti I.	Reg: Pizzetti Boz e fig: De Chirico Prix Italia 1950
22.09.1951	Bergamo	<i>Prometeo</i>	Opera in tre atti	Cortese L.	Eschilo	Cortese L.	Reg. Luzzatto

07.10.1951	Venezia (FIMC)	<i>Storia di una mamma+</i>	Racconto musicale in un atto	Venezia, G.	Andersen	Vlad R.	In forma di concerto, già opera radiofonica
09.10.1951	Bergamo	<i>Noreia</i>	Dramma musicale in tre tempi	Piazzini G.	---	Piazzini G.	Reg: G. Marchioro
11.10.1951	StudiRai	<i>Il principe felice</i>	Opera radiofonica	Bossi R.	Wilde	Bossi R.	
25.10.1951	Bergamo	<i>La madre+</i>	Dramma in due parti	Di Veroli D.	Andersen	Di Veroli	Reg. R. Moresco
25.10.1951	Bergamo	<i>Il sistema della dolcezza+</i>	Dramma musicale assurdo in due quadri	Vieri Tosatti	Poe	Tosatti V.	Reg: R. Moresco
01.01.1952	StudiRai	<i>Cristoforo Colombo</i>	Opera radiofonica	Savinio	---	Savinio	
12.01.1952	Bari, T. Petruzzelli	<i>Lu e Lao Pu</i>	Grottesco in un atto e due quadri	Parisi S.	Il libro dei sette Savi di Roma	Costa N.	Es. n. sc.: Roma, T. Opera, Nov. 1950
09.02.1952	Milano	<i>L'uragano</i>	Tre atti quattro quadri	Possenti E.	Ostrovskij	Rocca L.	Reg: Erhardt
17.03.1952	Londra	<i>I due timidi</i>	Commedia lirica in un atto/opera radiofonica	Cecchi D'amico S.	Labiche	Rota N.	Già Opera rad., 1950; all. successivamente in Italia
12.04.1952	Venezia	<i>I misteri gloriosi</i>	Sacra rappresentazione in tre atti	Cattozzo N.	Testi Sacri	Cattozzo N.	Reg. C. A. Azzolini
19.04.1952	Napoli	<i>Maria Antonietta</i>	Tragedia	Viviani V.	---	Gargiulo T.	Reg. V. Viviani
28.04.1952	Firenze, Comunale	<i>Don Chisciotte</i>	Sei quadri in tre atti	Frazzi V.	Cervantes	Frazzi V.	Reg. Pavolini Boz. e fig.: De Chirico
02.06.1952	Firenze, Piccolo teatro di musica	<i>Aucassin et Nicolette</i>	Cantafavola del XII sec.	Castelnuovo T.	Lett. Francese Medioevale	Castelnuovo T.	Reg. Vito Pandolfi
09.08.1952	Napoli, T.	<i>Romulus</i>	Leggenda in tre atti	Mucci E.	---	Allegra S.	

	Mediterraneo						
09.08.1952	Verona, Arena	<i>Incantesimo</i>	In un atto	Benelli S.	---	Montemezzi I.	Es. n. sc.: New York, NBC, 1943
27.09.1952	Bergamo	<i>Arlecchino Re</i>	Dramma lirico in un prologo, tre atti, un epilogo	Bonelli L.	---	Orlando S.	Reg: A. Vassallo Mirabella
05.10.1952	Bergamo	<i>Suor Manuela+</i>	Dramma lirico in un atto	Trerotoli L., Adami G.	---	De Bellis E.	Reg. B. Horowicz
05.10.1952	Bergamo	<i>Il ritorno+</i>	Opera in un atto	Vitale M.	Pascoli	Calbi O.	Reg. B. Horowicz
17.01.1953	Parma, T. Regio	<i>La capanna dello z.T.</i>	Dramma musicale in un prologo, tre atti e quattro quadri	Anceschi E.	Beecher-Stowe	Ferrari Trecate	
24.01.1953	Milano	<i>Cagliostro</i>	Dramma musicale	Pizzetti	---	Pizzetti I.	Reg: Mario Frigerio Già Opera rad., 1952
29.01.1953	Roma	<i>La luna dei Caraibi</i>	Opera/atto unico	Lualdi A.	O'Neill	Lualdi A.	Reg: Bruno Nofri
11.02.1953	Cremona, T. Ponchielli	<i>Mara</i>	Opera lirica in due atti	Benintende P.	---	Bianchi V.	
11.03.1953	Roma	<i>Enea</i>	Mito in tre atti e quattro quadri	Angeli A.	Virgilio	Guerrini G.	Reg: Moresco
25.03.1953	Milano	<i>Mas'aniello</i>	Tragedia popolare	Viviani V.	---	Napoli J.	Reg: M. Frigerio
12.05.1953	Roma	<i>Medea</i>	Tragedia lirica in tre atti e quattro quadri	Canonica P.	Euripide	Canonica P.	Reg. C.A. Azzolini
01.07.1953	Milano, Teatro Nuovo	<i>Colei che ritorna</i>	Atto unico	Paribeni G. C.	---	Paribeni G.	
05.08.1953	StudiRai	<i>La fiaccola</i>	Quattro quadri del tempo romantico	Sallusti Gentilucci M.	---	Gentilucci O.	

08.08.1953	Milano, Castello Sforza	<i>Ghismonda</i>	Melodramma in un atto	Fontana C.	Boccaccio	Ragni G.	
08.09.1953	Venezia (FIMC)	<i>Partita a pugni+</i>	Dramma da concerto in un'introduzione e tre rounds	Conosciani L.	---	Tosatti V.	Reg: E. Colosimo
14.09.1953	Lucca, T. Comunale del Giglio	<i>La figlia di Jefte</i>	Dramma lirico in un atto e quattro quadri	Adami G.	---	Caltabiano S.	
24.09.1953	Bergamo	<i>Novella+</i>	Opera da camera in un atto e tre quadri	De Stefani e Brero	Boccaccio	Brero C.	Reg: G. Marchioro
24.09.1953	Bergamo	<i>Don Ciccio ovvero la trappola+</i>	Commedia buffa in un atto	Gentilucci Sallusti M.	---	Gentilucci O.	Reg: G. Marchioro
24.09.1953	Bergamo	<i>La guardia vigilante+</i>	Opera in un atto	Verdone M.	Cervantes	Granchi L.	Reg: G. Marchioro
15.10.1953	Bergamo	<i>La porta verde</i>	Tragedia lirica fiabesca in quattro atti	Santoliquido F.	---	Santoliquido F.	Reg: L. Luzzatto
21.10.1953	StudiRai	<i>La via di Colombo</i>	Opera radiofonica	Piovesan A.	Bontempelli	Nielsen R.	Prix Italia 1953
29.11.1953	StudiRai	<i>Li gjeus de Robin et de Marion</i>	Opera in un atto	Pezzati M.	De La Halle	Bucchi V.	
29.01.1954	Roma (Teatro delle Maschere)	<i>La coppa di Cipro</i>			---	Angelo Gioacchino	
20.02.1954	Reggio Emilia, T. Municipale	<i>Paganetta</i>	Opera in tre atti	Marcucci F.	---	Salines E.	
10.03.1954	StudiRai	<i>Il bacio</i>	Commedia lirica	Rossato A.	---	Zandonai	Eseguita postuma
23.03.1954	Milano, Centre français	<i>L'amante cubista</i>	Opera buffa da camera in tre quadri	Porretti R.	---	Hazon R.	

24.03.1954	Milano	<i>La figlia del diavolo+</i>	Rappresentazione in un atto	Pavolini C.	Testi Sacri	Mortari V.	Reg: Pavolini
24.03.1954	Milano	<i>La gita in campagna+</i>	Opera in un atto	Peragallo	Moravia	Peragallo M.	Sc.: Guttuso
26.03.1954	Napoli	<i>I pescatori</i>	Dramma in tre quadri	Viviani V.	Viviani R.	Napoli J.	Reg: V. Viviani
20.05.1954	Firenze, T. Pergola	<i>Il contrabbasso</i>	Grottesco in un atto e tre scene	Mattolini M. e Pezzati M.	Cechov	Bucchi V.	Reg. T. Pavlova
21.05.1954	Firenze, Comunale	<i>Il diavolo nel campanile (*nuova versione)</i>	Grottesco in un atto	Lualdi A.	Poe	Lualdi A.	Reg: M. Lualdi Boz: D. Buzzati
11.07.1954	Venezia	<i>Resurrezione e vita</i>	Teatro sacro in un prologo e due parti	Costa O.	Testi Sacri	Mortari V.	Scenegg: Orazio Costa
01.08.1954	Milano, Teatro Nuovo	<i>La caccia infernale</i>	Un atto	Fontana C.	Boccaccio	Ragni G.	
02.10.1954	Bergamo	<i>Il festino</i>	Commedia in un atto	Malipiero G.	De' Rossi Gh.	Malipiero G.	Es. n. sc. Torino 1937
02.10.1954	Bergamo	<i>Donna Urraca</i>	Commedia musicale in un atto e due quadri	Malipiero G.	Merimè P.	Malipiero G.	Reg: G.F. Malipiero
26.10.1954	Bergamo	<i>La tota di Fra+</i>	Un atto	Galeazzi A.G.	---	Giorgi P.	Reg. G. Marchioro
26.10.1954	Bergamo	<i>L'amuleto+</i>	Un atto in tre quadri	Grignaschi G.	---	Soresina	Reg: S. Bolchi
26.10.1954	Bergamo	<i>Allamistakeo+</i>	Opera in un atto	Viozzi G.	Poe	Viozzi G.	Reg: S. Bolchi
20.11.1954	StudiRai	<i>Buio</i>	Commedia radiofonica	Minnucci V.	---	Bizzelli A.	
02.12.1954	Catania, T. Bellini	<i>Alba di gloria (Le cinque giornate di Milano)</i>	Dramma lirico in un atto	Di Roma P.	---	Attolini L.	
04.12.1954	Napoli	<i>La figlia di Jorio</i>	Tragedia pastorale in tre atti	Pizzetti I.	D'Annunzio	Pizzetti I.	Reg: R. Rossellini
08.12.1954	StudiRai	<i>La parete bianca</i>	Opera radiofonica in un atto	Viozzi G.	---	Viozzi G.	
29.01.1955	Roma	<i>Burlesca</i>	Atto in tre quadri e due intermezzi	Rossato / Veretti	Mille e una notte	Veretti A.	Reg: Pavolini

08.02.1955	Reggio Emilia, T. Municipale	<i>La pietra nel pozzo</i>	Melodramma in un atto	Fontana C.	Boccaccio	Ragni G.	
10.02.1955	Piacenza, T. Municipale	<i>La regina delle nevi</i>	Un prologo e due parti	Martino L.	Andersen	Zanaboni G.	
16.02.1955	Firenze, Piccolo teatro di musica	<i>La conchiglia</i>	Novella drammatica in due atti	Mucci E.	Stevenson	Liviabella L.	Reg: L. Luzzatto
26.02.1955	Livorno, Teatro Goldoni	<i>Giuliano de' Medici</i>	Dramma lirico in tre atti	Balestri U.	---	Del Corona, R.	
26.03.1955	StudiRai	<i>La morte del pastore</i>	Favola pastorale in un atto	Galeazzi A.	---	Giorgi P.	1° rapp. sc.:1965, Recanati, Teatro Persiani
02.04.1955	Milano	<i>Il giudizio universale</i>	Dramma in tre atti e quattro quadri	Lodovici C.V.	Anna Bonacci	Tosatti V.	Reg: Hulzen
03.04.1955	StudiRai	<i>Il viaggio di Europa</i>	Favola radiofonica in un prologo, quattro quadri e un epilogo	Masino P.	Bontempelli	Rieti V.	
17.04.1955	Napoli	<i>Madame Bovary</i>	Dramma in tre atti e otto quadri	Viviani V.	Flaubert	Pannain G.	Reg: E. Frigerio
21.04.1955	Palermo	<i>Il cappello di paglia di Firenze</i>	Farsa Musicale in quattro atti e sei quadri	Rota N. e E.	Labiche	Rota N.	Reg. C. Pavolini
01.07.1955	Bari, Sala Unione	<i>Jaufré Raudel</i>	Dramma in un atto	Spinelli V.		Cosmo N.	Versione concerto; es. sc.: Matera 1967
22.09.1955	Venezia (FIMC)	<i>L'organo di bambù</i>	Opera in un atto	Artieri G.	---	Porrino E.	Reg: G. Artieri

01.10.1955	Bergamo	<i>Ferrovìa sopraelevata+</i>	Racconto musicale in sei episodi	Buzzati D.	---	Chailly L.	Reg. E. Colosimo
01.10.1955	Bergamo	<i>Assunta Spina+</i>	Dramma in un atto	Viviani V.	Di Giacomo S.	Langella F.	Reg: Viviani V.
25.10.1955	Bergamo	<i>Il gioco di Soleima+</i>	Un atto	Anceschi E.	Da Balzac e Borsi	Maggioni A.A.	Reg: G. Marchioro
25.10.1955	Bergamo	<i>Mimusique n.2</i>	Azione mimica	Leyidi R.	---	Berio L.	Reg. J. Lecoq
20.11.1955	StudiRai	<i>La notte veneziana</i>	Opera radiofonica in due tempi	Pacuvio G.	Musset	Cortese L.	Es. sc. Genova 1972
28.01.1956	Brescia, T. Grande	<i>Terra senza passato</i>	Racconto drammatico in un atto	Pivetta N.	---	Manenti L.	
25.02.1956	Napoli	<i>La guerra</i>	Dramma in un atto	Rossellini R.	José de Alencar	Rossellini	Reg: E. Frigerio
10.03.1956	Milano, Piccola Scala	<i>L'ipocrita felice+</i>	Opera in un atto	Antonicelli F.	Beerbohm	Ghedini	Reg.M. Wallmann Prix Italia 1952
12.04.1956	Palermo	<i>Pantea</i>	Dramma in tre atti e quattro quadri	Lentini G.	---	Lizzi M.	Sc: Gino Morici
11.05.1956	Como, T. Villa Olmo	<i>Weekend</i>	Opera buffa	Hazon R.	Grabbe C.D.	Hazon R.	
10.06.1956	Gargnano	<i>Finirò per svegliarmi</i>	Pantomima	Negri G.	---	Negri G.	
19.06.1956	Roma, S. Cecilia	<i>La farmacista</i>	Opera da camera in un atto	Guaccero D. e Panunzio E.	Cechov	Guaccero D.	Versione Concerto, Successivamente allestita
02.10.1956	Bergamo	<i>La panchina+</i>	Opera in un atto	Calvino I.	Id.	Liberovici S.	Reg: G. Marchioro
02.10.1956	Bergamo	<i>Lo starnuto+</i>	Un atto in cinque quadri	Piccoli F.	Cechov	Mascagni A.	Reg: F. Piccoli
02.10.1956	Bergamo	<i>Il furore di Oreste+</i>	Tragedia in un atto e due quadri	Testi F.	Eschilo	Testi F.	Reg: L. Lucignani
28.10.1956	Bergamo	<i>La suocera rapita+</i>	Opera buffa in tre atti	Ivanova L.	---	Ivanova	Reg: G. Marchioro

28.10.1956	Bergamo	<i>Prof. King+</i>	Quattro quadri da un radiodramma	Mattolini M.	---	Rigacci B.	Reg: Marcella Govoni
29.11.1956	Milano, Piccolo Teatro	<i>Vieni qui, Carla</i>	Atto unico	Negri G.	Moravia	Negri G.	Reg: Checco Ressone Scen: Luciano Damiani
10.01.1957	Milano	<i>Caino</i>	Tragedia lirica in un atto	Lattuada, Zambianchi	Byron	Lattuada F.	Reg: Mario Frigerio
26.01.1957	Trieste, T. Comunale	<i>Un intervento notturno</i>	Opera in un atto	Viozzi G.	Bowen	Viozzi G.	
22.02.1957	Milano, Piccola Scala	<i>La donna è mobile+</i>	Opera buffa in un atto e tre scene	Zuconi G.	Bontempelli	Malipiero R.	Reg: Enriquez
16.03.1957	Piacenza, T. Municipale	<i>Sacrifizio</i>	Dramma indiano / Atto unico	Corradi G. S.	Tagore	Gorgni L.	
28.03.1957	Napoli	<i>Vivì</i>	Dramma in quattro atti e sei quadri	Missiroli B., Masino	---	Mannino F.	Reg: F. Zeffirelli
14.05.1957	Firenze, T. Pergola	<i>Il figliuol prodigo+</i>	Cinque scene	Malipiero G.	Castellan de' Castellani	Malipiero G.	Reg: A. Fersen Già Opera rad. 1952
14.05.1957	Firenze, T. Pergola	<i>Venere prigioniera+</i>	Commedia musicale in due atti, un intermezzo e cinque quadri	Malipiero G.	Gonzalès E.	Malipiero G.	Reg: A. Fersen
22.05.1957	Milano, Piccola Scala	<i>Una domanda di matrimonio+</i>	Opera lirica	Fino C. Vertone S.	Cechov	Chailly L.	Reg. T. Pavlova
29.05.1957	StudiRai	<i>Nell'anno mille</i>	Leggenda medievale in tre quadri e un prologo	Orsini L.	Pascoli	Bossi R.	

09.06.1957	Napoli, Teatro di Corte	<i>La favola dei tre gobbi</i>	Intermezzo in due parti	Bruno C.	Goldoni	Bruno C.	
03.10.1957	Bergamo	<i>La nuova Euridice</i>	Mistero Melodrammatico in tre atti e sette quadri	Della Quercia M.	---	Lupi R.	Reg: L. G. Baratto
13.10.1957	Bergamo	<i>Requiem per Elisa</i>	Opera in due atti	Hazon R.	---	Hazon R.	Reg: F. Piccoli
16.11.1957	Bologna	<i>Il canto del cigno</i>	Scena lirica in un atto	Chailly L.	Cechov	Chailly L.	Reg. S. Bolchi
06.01.1958	Venezia	<i>Vergilii Aeneis</i>	Sinfonia eroica	Malipiero G.	Virgilio (t. A. Caro)	Malipiero G.	Reg: Adolph Rott Es. n. sc. Rai TO 1946
08.02.1958	Napoli	<i>Il vortice</i>	Dramma in tre atti e cinque quadri	Rossellini R.	---	Rossellini R.	Reg: M. Wallmann
26.02.1958	Roma	<i>Il tesoro</i>	Commedia lirica in quattro atti	Viviani V.	Salviati G.B.	Napoli J.	Reg: Viviani V.
08.06.1958	Milano	<i>Assassinio nella cattedrale</i>	Tragedia in due atti e un intermezzo	Pizzetti	Eliot	Pizzetti I.	Reg: M. Wallmann
10.06.1958	Milano, Teatro Gerolamo	<i>Massimo</i>	Opera da camera	Negri G.	---	Negri G.	
17.06.1958	StudiRai	<i>Via Nuvola 33</i>	Commedia musicale in due atti e un epilogo	Bassano E. Martini D.	---	Fusco G.	
20.06.1958	Spoletto	<i>Il giuoco del barone</i>	In nove e più colpi di dadi	Parronchi A.	---	Bucchi V.	Reg., sc.e cost. F.Zeffirelli Già Prix Italia 1956
12.09.1958	Como, T. Villa Olmo	<i>Il tè delle tre</i>	Farsa Musicale	Negri G.	---	Negri G.	Reg. F. Crivelli
30.09.1958	Bergamo	<i>San Giovanni</i>	Opera buffa popolaesca	Sangiorgi A.	Martoglio	Sangiorgi A.	Reg: A. Camilleri

		<i>decollato</i>	siciliana in tre atti				
18.10.1958	Bergamo	<i>Il ritorno+</i>	Un atto	Bettarini L.	Pascoli	Bettarini L.	Reg. F. Piccoli
18.10.1958	Bergamo	<i>L'imperatore+</i>	Azione scenica in un atto	Franci C. e Silori L.	---	Franci C.	Reg. F. Piccoli
18.10.1958	Bergamo	<i>Cappuccia o Della libertà+</i>	Opera lirica in un atto	Straniero M. L.	Rea	Ferrari G.	Reg. F. Piccoli
20.11.1958	Bologna	<i>L'isola del tesoro</i>	Dramma lirico	Tosatti V.	Stevenson	Tosatti V.	Reg: S. Bolchi Es. n. sc. Rai RM Giu 1958
01.03.1959	Montecarlo	<i>La riva delle sirti</i>	Opera in un prologo e tre atti	Prinzhofer R.	Gracq J.	Chailly L.	Allestita a Treviso nel 1970
17.03.1959	Milano, Piccola Scala	<i>La scuola delle mogli</i>	Opera lirica in tre atti	Lodovici C.V.	Molière	Mortari V.	Reg: M. Wallmann
21.03.1959	Napoli	<i>I shardana</i>	Dramma musicale in tre atti	Porrino E.	---	Porrino E.	
12.04.1959	Milano, Teatro Gerolamo	<i>Giorno di nozze</i>	Opera/operina	Negri G.	---	Negri G.	
18.04.1959	StudiRai	<i>Suor Beatrice</i>	Opera in un atto	Indovino S.	---	Indovino S.	
19.05.1959	StudiRai	<i>Le campane</i>	Opera per la televisione	Rossellini R.	---	Rossellini	Appositamente per la Tv
12.06.1959	Spoletto	<i>La parrucca dell'imperatore+</i>	Rondò scenico	Maselli G.	---	Peragallo M.	Sc. e cost. Guido Jossia Reg.: F. Zeffirelli
12.06.1959	Spoletto	<i>La scuola di guida+</i>	Opera	Soldati M.	---	Rota N.	Sc. e cost. Piero Tosi Reg.: F. Zeffirelli
21.09.1959	Venezia (FIMC)	<i>Allez-hop!</i>	Racconto mimico	Calvino I.	---	Berio L.	Reg. J. Lecoq

23.09.1959	Venezia (FIMC)	<i>Diagramma circolare+</i>	Azione drammatica in un tempo	B.T. e Bona, G.P.	---	Bruni Tedeschi	Reg.: V. Puecher
23.09.1959	Venezia (FIMC)	<i>Il circo Max+</i>	Profanazione musicale in un atto	Negri G.	---	Negri G.	Reg: F. Enriquez
26.09.1959	Venezia (FIMC)	<i>Lo scoiattolo in gamba+</i>	Favola musicale in un atto e quattro quadri	De Filippo E.	De Filippo L.	Rota N.	
30.09.1959	Como, T. Villa Olmo	<i>La smorfia+</i>	Atto buffo in due quadri	Bacchelli R.	Id.	Bettinelli B.	Reg. F. Crivelli
30.09.1959	Como, T. Villa Olmo	<i>Procedura penale+</i>	Opera buffa in un atto	Buzzati D.	Id.	Chailly L.	Reg. F. Crivelli
30.09.1959	Como, T. Villa Olmo	<i>Colloquio col tango+</i>	Ritratto lirico a due voci	Terron C.	---	De Banfield, R.	Reg. F. Crivelli
03.10.1959	Bergamo	<i>Il cappello a tre punte</i>	Opera giocosa in tre atti	Melani R.	Alarcon	Cremesini M.	Reg. F. Piccoli
21.10.1959	Bergamo	<i>Le sue ragioni</i>	Opera in un atto	Pagliarani E., Paccagnini A.	---	Paccagnini A.	Reg: E. Colosimo
10.12.1959	StudiRai	<i>L'eremo</i>	Dramma lirico in quattro atti	Masselli V.	---	Costantini C.	
02.01.1960	StudiRai	<i>Il testimone indesiderato</i>	Opera radiofonica in un atto	Negri G. e Giuseppe Brusa	---	Negri G.	
12.01.1960	Piacenza, T. Municipale	<i>I commedianti alla corte di Francia</i>	Commedia lirica in tre atti	Adami G.	---	Bossi R.	
08.02.1960	Milano, Piccola Scala	<i>La notte di un nevrastenico +</i>	Dramma buffo in un atto	Bacchelli R.	Id.	Rota N.	Reg: Enriquez Prix Italia 1959
26.02.1960	StudiRai	<i>Il dottore di vetro</i>	Opera radiofonica in sei scene	Spaziani ML	Quinault	Vlad R.	Successivamente allestita
12.03.1960	Napoli	<i>Mayerling</i>	Tre atti cinque quadri	Viviani V.	---	Giuranna B.	Es. n. sc. Rai MI

							Nov 1950
11.05.1960	Firenze	<i>La danza di Salome+</i>	Sacra rappresentazione umbra	Anonimo XIV sec	Testi Sacri	Lupi R.	Reg: F. Gillert
11.05.1960	Firenze, T. Pergola	<i>Una notte in Paradiso+</i>	Cantafavola-Radiofiaba rustica	Bazzoni L.	Calvino I.	Bucchi V.	Reg. F. Crivelli
11.05.1960	Firenze, T. Pergola	<i>Il mantello+</i>	Opera lirica	Buzzati D.	Id.	Chailly L.	Reg. F. Crivelli Boz. D. Buzzati
28.05.1960	Bologna	<i>Antigone</i>	Tragedia lirica in un atto	Mucci E.	Eschilo/Sofocle	Liviabella L.	Reg: D. Messina
12.09.1960	Como, T. Villa Olmo	<i>Alfabeto a sorpresa+</i>	Div. Scenico in un atto	Mortari V.	---	Mortari V.	
12.09.1960	Como, T. Villa Olmo	<i>Orfeo anno domini 1947+</i>	Opera – oratorio in un atto	Quasimodo S.	---	Ramous G.	
13.10.1960	Bergamo	<i>L'ammiraglio+</i>	Intermezzo giocoso in un atto	Fontana C.	Cechov	Andreoli A.	Reg. F. Piccoli
13.10.1960	Bergamo	<i>La sentenza+</i>	Un atto in due quadri	Jona E.	Voltaire	Manzoni G.	Reg: V. Puecher
15.10.1960	Napoli, Mercadante	<i>I due pierrots</i>	Scherzo in un atto	Murolo L.	---	De Bellis E.	
14.12.1960	Pescara, T. Pomponi	<i>La Magalda</i>	Dramma pastorale in due atti	Garofalo G.	---	Di Iorio A.	
17.12.1960	StudiRai	<i>Jade</i>	Tragedia lirica in tre tempi	Carli P.	---	Colombini G.	
09.01.1961	Roma	<i>Amleto</i>	Opera	Zafred M. e Zafred L.	Shakespeare	Zafred M.	Reg: L. Squarzina
14.01.1961	Piacenza, T. Municipale	<i>Poi sarà l'alba</i>	Opera in un atto	Anceschi E.	---	Gorgni L.	
02.02.1961	Venezia	<i>Mondi celesti e infernali+</i>	Tre atti con sette donne	Malipiero G.	---	Malipiero G.	Reg: S. Bolchi Es. n. sc. Rai TO Gen 1950

07.03.1961	Palermo	<i>Né tempo né luogo</i>	Commedia	Savagnone G.	---	Savagnone G.	
11.03.1961	Roma	<i>Uno sguardo dal ponte</i>	Dramma	Rossellini R.	Miller A.	Rossellini R.	Reg. R. Rossellini
24.03.1961	Trieste, T. Comunale	<i>Passeggeri</i>	Un atto	Fontana C.	Greppi, Antonio	Sonzogno G.C.	
25.03.1961	Milano	<i>Il calzare d'argento</i>	Commedia musicale	Bacchelli R.	---	Pizzetti I.	Reg: M. Wallmann
13.04.1961	Venezia (FIMC)	<i>Intolleranza</i>	Azione scenica	Ripellino	Da AA.VV.	Nono L.	Reg: V. Kaslik Sc e cost: E. Vedova
06.05.1961	Napoli	<i>Il faro</i>	Dramma lirico in un atto	Murolo L.	---	De Bellis E.	Reg. M. Govoni Sc. Petricciuolo
14.05.1961	Roma, Eliseo	<i>Collage</i>	Azione musicale	Materiale visivo di Aldo Perrilli	---	Clementi A.	
25.05.1961	Firenze, Comunale	<i>Il mercante di Venezia</i>	Tre atti	Castelnuovo Tedesco M.	Shakespeare	Castelnuovo Tedesco M.	Reg. M. Wallman
23.02.1952	Anversa	<i>Malafonte</i>	Dramma lirico in tre atti	Borella A. R.		Lavagnino A. F.	

APPENDICE N. 1

Tab. 1	
Nuove opere eseguite 1945/46 – 1960/61	
Milano (Scala e Piccola Scala)	21
Milano (al.)	7
Venezia (FIMC)	17
Firenze (MMF)	14
Napoli (San Carlo)	13
Napoli (al.)	4
Roma (T. Opera)	11
Roma (al.)	7
Bologna	5
Palermo	4
Trieste	3
Torino	1
Verona	1
Bergamo	34
Como	7
Spoletto	3
Siena	3
Catania	3
Brescia	2

Tab. 2					
Compositori ed opere eseguite					
Negri	7 (*)	1R	Guerrini	2	
Pizzetti	7		Liviabella	2	
Malipiero G.	7 (***)		Liberovici	2	
Chailly	6 (****)		Petrassi	2 (*)	
Napoli	5		Porrino	2	
Rota	5 (***)		Rigacci	2 (*)	
Mortari	4 (**)		Sangiorgi	2	
Tosatti	4 (**)		Savagnone	2	
			Sonzogno	2	
Bucchi	3 (*)	1R	Viozzi	2 (*)	1R
Ferrari Tr.	3		Zanaboni	2	
De Bellis	3 (*)		Bettinelli	1	
Ghedini	3 (**)		Guaccero	1	
Hazon	3 (*)		Liberovici	1	
Peragallo	3 (***)		Malipiero R.	1	
Rossellini	3	1T	Manzoni	1	
Ragni	3		Nielsen	1	1R
Allegra	2		Nono	1	
Berio	2 (*)		Paccagnini	1	
Castelnuovo-Tedesco	2		Savinio	1	1R
Dallapiccola	2		Tomassini	1	
Fuga	2		Veretti	1	
Gargiulo	2		Vlad	1	1R
Gorgni	2				
Granchi	2				

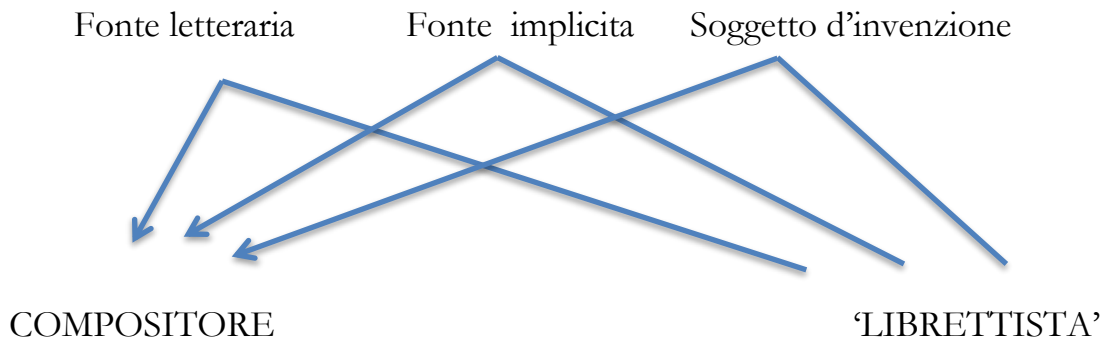
Tab. 3	
Complemento del titolo	
Opera...	42
Dramma...	33
<i>N atti</i>	19
Commedia...	17
Tragedia...	17
Melodramma	6
Azione	5
Racconto	4
Leggenda	4
Favola	4
Farsa	3
Grottesco	3
Sacra Rappr.	3
Cantafavola	2
Dramma da concerto in un'introduzione e tre rounds	1
Lauda drammatica	1
Madrigale scenico	1
Mito	1
Monodramma	1
Opera biblica	1
Opera - oratorio	1
Pantomima	1
Profanazione	1
Rappresentazione	1
Rondò scenico	1
Sinfonia eroica	1
Teatro sacro	1

Tab. 4	
Fonti letterarie	
Angloamericane	17
Francesi	16
Spagnole	7 (4 Cervantes)
Russe	7 (6 Cechov)
Tragici greci e poemi epici	8
Testi sacri	6
Andersen	4
Boccaccio	4
Bacchelli	3
Bontempelli	3
Buzzati	3
Pascoli	3
Moravia	2
Calvino	2
Goldoni	2
Capuana	1
Palazzeschi	1
Rea	1
Scarpetta	1
Verga	1
Viviani	1
Di Giacomo	1
D'Annunzio	1

Tab 5a		Tab 5b		Tab 5c	
Poeti, narratori (et al.)		Librettisti, commediografi, drammaturghi		Compositori autori del 'libretto'	
Bacchelli	3	Viviani	11	Negri	8
Buzzati	3	Adami	5	Malipiero	7
Calvino	2	Anceschi	5	Pizzetti	6
Quasimodo	2 (1t)	Fontana	5	Rossellini	4
Antonicelli	1	Mucci	5	Viozzi	3
Brancati	1	Verdone	4	Castelnuovo- Tedesco	2
Jona	1	Ghisalberti	2	Dallapiccola	2
Leydi	1	Lodovici	2	Tosatti	2
Montale	1 (t)	Murolo	2	Frazzi	1
Pagliarani	1	Pinelli	2	Testi F.	1
Parronchi	1	Benelli	1		
Pavolini	1	Costa	1		
Ripellino	1	De Filippo	1		
Savinio	1	Simoni	1		
Scialoja	1				
Soldati	1				
Straniero	1				
Meano	1				

APPENDICE N. 2

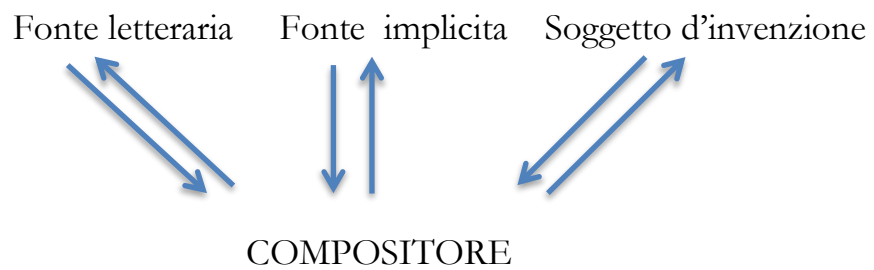
(a)



(b)



(c)



3. UNA MATERIA CURVA E PLURIDIMENSIONALE

Vorrei, a questo punto, osservare da vicino alcuni dei lavori allestiti nel periodo in esame. Il campione che proporrò è frutto *anche* di una scelta certamente soggettiva, e quindi discutibile, ma non per questo casuale o tale da “render superflua la riflessione e la giustificazione razionale”:²¹⁰ le opere che ho selezionato recano, pur se in maniera diversa, una traccia delle ‘emergenze’ rilevate e discusse nei capitoli precedenti.²¹¹

Gli elementi finora esaminati hanno messo in evidenza che all’altezza della metà del secolo viene percepito con particolare acutezza il ‘problema’ del genere melodrammatico. Un problema che, come si è visto, si lega a doppio filo a variabili di natura:

- economico-produttiva (quali e quante risorse economiche sono necessarie, e quante disponibili?);
- sociale (che relazione può ancora stabilirsi tra il pubblico pagante e le nuove opere?)
- tematica, stilistica e formale (quali sono le ‘ragioni’ musicali, letterarie e drammaturgiche alla luce delle quali sia possibile immaginare nuove opere adeguate al proprio tempo?)

Tutti e tre i punti costituiscono in realtà nodi multipli, legati da reciproche implicazioni e non possono essere isolati. La prospettiva della ricerca deve cercare, per perseguire un orizzonte interpretativo legittimo, di far proprie le questioni

²¹⁰ C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino, 1987, p.13.

²¹¹ Come si vedrà, e potrebbe legittimamente essere ragione di obiezioni, nei sondaggi analitici presenti in questo capitolo non sono state incluse necessariamente le opere più aggiornate ed audaci sul fronte drammaturgico e/o musicale, né quelle più significative in termini di notorietà. È indubbio, ad esempio, che l’esclusione dal carotaggio ‘comico’ di opere come *Il Cordovano* di Goffredo Petrassi e *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota potrebbe risultare sospetta proprio per i motivi appena esposti, oltre che per un ‘precedente’ bibliografico di assoluta rilevanza (cfr. Raymond Fearn, *Italian Opera since 1945*, già citata nei capitoli precedenti di questo studio) già capace di mettere in luce la rappresentatività dei due lavori nel periodo post-bellico. Nei vari paragrafi darò conto, spero con la dovuta chiarezza, dei criteri di scelta adottati: che in nessun caso, mi piace ripeterlo, sono stati di natura ‘agiografico-archeologica’ (riaccendere, *soltanto in virtù della loro marginalità*, l’attenzione critica verso opere ed autori più o meno trascurati dalla letteratura specifica).

sovraesposte, assumendo quindi il punto di vista degli autori/compositori/organizzatori protagonisti di quella fase storica; ma deve anche adottare, contemporaneamente, l'ottica della ricezione: e quindi ragionare di eventi spettacolari che, come è accaduto nella maggior parte dei casi qui considerati, non hanno segnato la storia del discorso critico-analitico né quella 'evenemenziale' dello spettacolo vero e proprio. Insomma: lavorare contemporaneamente in senso sincronico e diacronico.

C'è un assunto che mi sembra necessario riproporre, in quanto – dal mio punto di vista – fondante per intendere i carotaggi proposti e i tentativi di interpretazione. E cioè: se è vero che il 'problema' melodrammatico, secondo le argomentazioni fin qui fornite, è percepito con evidenza sia sul fronte creativo che su quello produttivo, mi sembra lecito supporre che ogni opera prodotta e allestita in questa fase rappresenti l'assunzione, da parte degli autori, di una consapevole 'posizione' nei confronti della crisi suddetta. Posizione che, sia chiaro, non deve essere intesa soltanto – dialetticamente – come reazione, messa in discussione o rottura: come già sottolineato nel capitolo precedente, sono tutt'altro che rari i casi di autori che scelgono di aderire a forme, soggetti e stilemi più o meno tradizionali, o comunque più o meno compatibili con un orizzonte d'attesa consolidato. Ma non per questo avulsi dal contesto storico e culturale in cui hanno visto la luce:

Io credo che il primo pregiudizio da abbattere sia questo: che la musica contemporanea sia una. La crisi sociale del nostro tempo è crisi, invece, appunto nel senso che rompe la concordia, dissocia le forze, apre contrasti terribilmente complessi, comunque irriducibili al semplicistico scontro tra vecchio e nuovo. [...] Di fronte al disordine costituito in tirannia, quale lo viviamo oggi, le soluzioni sono innumerevoli: dall'accettazione cinica a quella angosciata, dalla parodia superficiale alla critica, dalla disperazione all'evasione, dalla protesta eversiva all'azione rivoluzionaria. [...] E tutti questi modi sono "contemporanei", perché tutti esprimono qualcosa dell'uomo d'oggi, e perciò dell'uomo [...].²¹²

²¹² F. D'Amico, *La musica contemporanea non è una*, in «Il Verri», 4/2, Aprile 1960, pp. 507-513.

Categorie oppositive come ‘tradizione – innovazione’, se assunte in maniera aprioristica, non riescono quasi mai a dar conto di oggetti complessi e stratificati come quelli di cui ci stiamo occupando. Nelle scritture destinate alla scena agiscono infatti, non di rado in maniera conflittuale, forze di segno opposto e codici espressivi differenti. ‘Vecchio’ e ‘nuovo’, ‘verosimile’ e ‘inverosimile’ (etc.) non si escludono reciprocamente, ma interagiscono producendo una articolata gamma di soluzioni formali e spettacolari di cui si cercherà qui di restituire la complessità e l’interesse.

Dico subito, a tal proposito, che l’analisi approfondita di questa “materia curva e pluridimensionale” (sempre utilizzando la bella definizione di Cirignano) ha rivelato i segnali di affievolimento di una delle caratteristiche fondanti dell’opera italiana: la tendenza, cioè, a prediligere il “realismo dei soggetti drammatici” a discapito dell’inverosimile e del grottesco²¹³. Affievolimento moderato, certamente, come si è visto dai grafici posti in conclusione del secondo capitolo: anche dopo il 1945 continuano a registrarsi opere su soggetto storico, ‘classico’ e/o ‘borghese’, per non parlare della persistenza di soggetti tratti dal repertorio del mito o della tradizione biblica. Ciononostante mi soffermerò proprio su alcuni di quei tentativi di aggiornamento, tentando di rilevarne e sottolinearne la rappresentatività.

Bisogna limitare il rischio di equivoci nella gestione e interpretazione di tali traiettorie: considerando anzitutto che, nel caso di realizzazioni complesse e stratificate come quelle operistiche, definizioni verbali come *realismo*, *verismo*, *grottesco*, *fiabesco*, *attuale*, *verosimile*, *inverosimile* (etc.) possono essere maneggiate funzionalmente solo in una prospettiva relazionale; e cioè dal rapporto drammaturgico attivato tra forma e contenuto, tra soggetto prescelto e realizzazione musicale (e scenica). Non tener conto di queste possibili discrasie, a mio avviso, impedisce di comprendere a pieno alcune peculiari contraddizioni della storia operistica. Basti pensare, nel caso dell’opera verista, all’incompatibilità tra soggetto ‘basso’ e linguaggio (verbale) ‘alto’: o, nel caso di alcune opere che prenderò qui in esame, alla contaminazione tra ambientazione ‘realista’ e registro grottesco, o alla compresenza tra

²¹³ Cfr. L. Bianconi, *Il teatro d’opera in Italia*, cit., p. 47.

codici espressivi ‘alti’ ed altri di matrice popolare.
Per dirla con le parole di Federico Bertoni, nel Novecento delle arti persistono

catene metonimiche di antitesi che presidiano saldamente l’orizzonte critico: verità e menzogna, realtà e finzione, documento e fantasia, osservazione e invenzione, oggettività e soggettività, referenza e riflessività, realismo e antirealismo.²¹⁴

Se però la letteratura e il cinema, pur in modi diversi, possono garantire, al bisogno, “il massimo di presa sulla realtà”²¹⁵, nel caso del teatro musicale una corretta decodifica dell’idea di realismo risulta più complessa, in quanto già viziata in partenza dalla natura del linguaggio musicale, tendente per sua stessa natura a spostare i fatti dal piano “concreto e razionale all’astratto ed emozionale”²¹⁶.

²¹⁴ Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi, 2007, p. 281.

²¹⁵ Carlo Salinari, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, p. 45.

²¹⁶ C. Dahlhaus, *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987, p. 87.

3.1 I FIASCHI DEL REALISMO. DUE CASI EMBLEMATICI²¹⁷.

Cercando di reinserirmi nel solco delle riflessioni condotte nel primo capitolo (nello specifico al paragrafo 1.2, dedicato ai ‘discorsi sulla crisi’), credo si possa affermare che – prescindendo parzialmente da ragioni di carattere politico e istituzionale – l’inattualità del genere operistico venga attribuita ripetutamente all’incapacità di cogliere i fermenti e le aspirazioni del presente, limitandosi a far bella mostra di sé con la continua riproposizione dei capolavori del passato.

Questa considerazione, del tutto legittima, è però viziata da un difetto interpretativo: la convinzione, cioè, che un eventuale ‘corretto’ mutamento di indirizzo nella scrittura di nuove opere sarebbe stata sufficiente per ripristinare ‘l’attualità del genere’. Eppure non mancano opere che, a partire dal soggetto e dall’ambientazione, cercano di inscenare vicende e conflitti dell’epoca presente: e cioè, nei due casi qui illustrati, la miseria materiale ereditata dalla guerra e la nevrosi alienante della città contemporanea.

Di entrambe le opere è stato fatto cenno nel primo capitolo, proprio in relazione alla problematica accoglienza da parte del pubblico, riportata attraverso i commenti di Massimo Mila e Fedele D’Amico. In un certo senso i termini della questione – a livello generale; ma anche in relazione a questi due lavori – potrebbero dirsi già chiariti: il pubblico ‘medio’ del teatro d’opera, nel secondo dopoguerra, è tendenzialmente un

²¹⁷ Per *La gita in campagna* ho lavorato perlopiù sulla riproduzione in facsimile del manoscritto dell’autore (riduzione per voci e pianoforte), disponibile presso la Biblioteca di Storia dell’Arte e dello Spettacolo dell’Università di Milano (*La gita in campagna / racconto di Alberto Moravia/ musica di Mario Peragallo/* Wien, Universal, 1953) Questa fonte si è dimostrata particolarmente interessante, in quanto recante le annotazioni manoscritte di Luigi Pestalozza, al cui fondo appartiene la partitura in questione. Questi invece i riferimenti dell’edizione del libretto: M. Peragallo, *La gita in campagna/ racconto di Alberto Moravia/ musica di Mario Peragallo/* Vienna: Universal Edition; Milano: Carisch, 1954 (d’ora in avanti: *Gita in campagna* (L)). L’opera, al momento della stesura di queste pagine, è ascoltabile grazie ad una registrazione del 1958 caricata su youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=LSaAUPQak5Y&list=PLATdbSATxS9ozqs9GqpsnVtxNDZeJZT8e&index=1>). Per *La panchina* ho lavorato sulla riproduzione della riduzione per canto e pianoforte (realizzata da Piero Provera), disponibile nel fondo Missiroli della Biblioteca Gaetano Donizetti di Bergamo (*La panchina/ Opera in un atto di Italo Calvino/ musica di /Sergio Liberovici/ rid. per p.forte e canto di Piero Provera*) e recante una dedica autografa dell’autore (“Al maestro Missiroli con molta riconoscenza e gratitudine, Sergio Liberovici, 3 ottobre 1956”). Libretto: Italo Calvino, *La panchina/ Opera in un atto/ di Italo Calvino/ Musica di/ Sergio Liberovici*, Torino, Tosco, 1956 (d’ora in avanti: *La panchina* (L)).

pubblico borghese ed agiato (ricordo i dati riportati: nel periodo considerato, rispetto a dieci anni prima, si registra un *decremento* di eventi e di biglietti venduti, a fronte di un *aumento* di spesa del pubblico per la lirica), che considera i palcoscenici della lirica l'olimpico dei cantanti e il museo dorato dei classici del repertorio. Un pubblico che vuole 'godere' senza necessariamente mettere in discussione i propri, consolidati, modelli; un pubblico che, per dirla con Adorno, è diventato via via incapace "di assumere l'atteggiamento anti-razionalistico ed anti-realistico che l'opera esige"²¹⁸, e ormai pronto a ricercare altrove il proprio rispecchiamento di simboli e narrazioni. Cosa che, di fatto, impedisce di investire e 'insistere' sulle nuove opere, costrette ad una circolazione occasionale e ad un'attenzione a dir poco sporadica.

Vorrei soffermarmi un istante sulla citazione adorniana, che mi sembra preziosa per avviare una riflessione sulle opere di Peragallo e Liberovici. Stando ad Adorno, a quest'altezza sarebbe ormai indebolito il 'tacito patto' che aveva consentito al pubblico operistico, per secoli, di accettare il paradosso di accadimenti e procedimenti intersoggettivi basati esclusivamente sul canto, su soggetti 'fuori tempo' (prelevati dall'antichità, dal mito o dalla letteratura 'fantastica') o su soggetti verosimili ma costretti ad esprimersi in maniera del tutto inadeguata al proprio status (si pensi soltanto ai paesani di *Cavalleria* o ai teatranti di *Pagliacci*). Eppure nella stagione scaligera del 1953-54 il pubblico pagante non fischia la *Götterdämmerung* wagneriana né il *Faust* di Gounod, ma un lavoro d'ambientazione contemporanea, tratto da un autore vivente e famoso come Alberto Moravia, che non 'fornisce' un libretto in versi ma offre la prosa quotidiana e dimessa di un racconto pubblicato pochi anni prima. Allo stesso modo nel 1956, a Bergamo, non sono certo *Carmen* o *Butterfly* a suscitare un dissenso marcato, ma un'opera sulla nevrosi di una città contemporanea, orientata oltretutto ad uno 'stile-zeitoper', e quindi del tutto scevro di retorica e sentimentalismi.

Sembra quindi che l'affermazione di Adorno, che pure le cifre relative alle spese sugli intrattenimenti sembrerebbero confermare, vada opportunamente decifrata: il pubblico operistico è perfettamente disposto ad assumere, a teatro, l'atteggiamento anti-razionalistico ed anti-realistico *limitatamente* ai classici di repertorio, che – come le fiabe, le vicende bibliche e i miti omerici – non chiedono di essere messi in discussione.

²¹⁸ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi, 2002, p. 88.

Il cinema invece – operistico o meno - può offrire grandiosità e verosimiglianza; “visibilità, narrazione del reale e rapporto con lo spettatore”²¹⁹. La narrazione delle contraddizioni e dei drammi del proprio tempo, insomma, non può più essere retaggio del teatro musicale.

Senza prescindere da tutto questo – e, forse, proprio in virtù di quanto emerso – ritengo che le due opere scelte come ‘campione’ vadano osservate ed analizzate proprio per il tentativo di immaginare una via ‘contemporanea’ del teatro in musica, attraverso scelte di soggetto, lingua e forma che saranno discusse nel dettaglio nel corso dei paragrafi successivi.

4.1.1 *Gita in campagna*

Mario Peragallo (1910-1996), come riportato da Massimo Mila nel libretto di sala stampato per la prima rappresentazione assoluta di *Gita in campagna* (Milano, Teatro La Scala, 1954), nel gennaio del 1945 intraprende una nuova fase del proprio percorso compositivo, mettendo mano all’ *Antologia di Spoon River*, con cui entra in contatto grazie alla traduzione realizzata da Fernanda Pivano del 1943. A partire dalle liriche di Edgar Lee Masters, Peragallo compone un madrigale scenico (*La collina*), che viene eseguito al Festival di Venezia nel 1947 e che riesce a suscitare le prime significative attestazioni di interesse da parte della critica²²⁰.

Abbandonato il progetto di un’opera ispirata a *La lettera scarlatta* di N. Hawthorne, è proprio grazie alla fascinazione linguistica e formale ricevuta da *Spoon River* che Peragallo decide di ‘scongiurare’ il rischio di replicare i felici esiti teatrali di *Ginevra degli Almieri* (1937) e de *Lo stendardo di San Giorgio* (1941). Insistere sulla strada segnata da opere tradizionali, in stile tardo-verista, avrebbe portato ad “una carriera teatrale invidiabile, rimbombante... e vuota”.²²¹ Peragallo in tal modo non adotta – anche grazie ad una condizione economica privilegiata che lo rende possibile – una logica, per così dire, imprenditoriale: per lui è essenziale, al contrario, mettere in

²¹⁹ Paolo Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, UTET Università, 2006, p. 62.

²²⁰ cfr. H. Fleischer, recensione a *La collina*, in «Il Diapason», 3-4, 1951, pp. 7-8, riportato anche in R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, Milano, Bramante, 1985, p. 1237.

²²¹ Massimo Mila, *La gita in campagna/ Opera in un atto e tre quadri/ Libretto di Alberto Moravia/ Musica di Mario Peragallo*, Programma di sala, p. 289. Ringrazio, per la messa a disposizione dei programmi di sala originali, l’Archivio Storico del Teatro alla Scala di Milano.

discussione il proprio percorso creativo e misurarsi col proprio tempo, aggiornando via via i propri riferimenti culturali e il proprio vocabolario musicale.

Ma ha anche ben presente la necessità di non chiudersi in un ‘discorso’ tra sé e sé: il teatro deve in ogni caso rivolgersi ad un pubblico, avere degli interlocutori reali. La scommessa, per chi accetta di misurarsi col teatro d’opera in questa fase storica, è sempre la medesima: individuare una via espressiva che non ceda ai compromessi di “uno stile irrimediabilmente esausto” ma che al contempo aspiri ad una “rispondenza umana”.²²²

La gita in campagna, atto unico tratto dal breve racconto *Andare verso il popolo* di Alberto Moravia²²³ (con bozzetti di Renato Guttuso), è la prima opera italiana, nel secondo dopoguerra, a mettere in musica un soggetto tratto dalla produzione letteraria coeva: senza che vi sia, oltretutto, un’effettiva riscrittura mediata da un librettista o drammaturgo o dallo stesso compositore. È, di fatto, il primo caso di *Literaturoper* del secondo dopoguerra italiano.

L’opera viene eseguita il 24 marzo del 1953, al Teatro alla Scala di Milano, insieme a *La figlia del diavolo* di Virgilio Mortari e *Amelia al ballo* di Giancarlo Menotti: rispettivamente, uno spettacolo di carattere allegorico-rappresentativo a tema biblico e un nuovo allestimento della prima prova operistica di Menotti, già eseguita nel 1937 a Philadelphia e riproposta nel 1938 a Sanremo. Emilia Zanetti, sulla «Fiera Letteraria», definisce questa scelta di cartellone “un trittico forzoso”²²⁴: di fatto, come dimostrano sia la rassegna stampa che le testimonianze dei protagonisti, il vero anello debole della serata è proprio l’atto unico di Mario Peragallo, che incontra un clamoroso insuccesso di pubblico. Come scriverà pochi anni dopo Rubens Tedeschi (a conferma, sembra, di quanto ipotizzavo poc’anzi),

il pubblico, disposto a crogiolarsi tra le pretenziose vacuità di un’operina di Mortari e quelle svampite di un atto unico di Menotti, si ridestò irritato vedendo

²²² *ivi*, p. 290.

²²³ Alberto Moravia, *Andare verso il popolo* (ed. or. 1944), in *I racconti*, 2 vol., Milano, Bompiani, 1973, pp. 239 – 251.

²²⁴ Cfr. Emilia Zanetti, *Un trittico forzoso*, in «La fiera letteraria», XI/14, aprile 1954, p. 8.

apparire in scena un'asmatica Fiat-Topolino e, da quel momento in poi, non si poté capire più nulla.²²⁵

Un insuccesso finanziario²²⁶, oltre che di pubblico, le cui cause sarebbero quindi da ricercare nel realismo crudo e spregiudicato del soggetto e – più in generale – della componente visiva, colpevole di aver permesso ad un oggetto 'in carne ed ossa' di invadere il palcoscenico²²⁷. Oltretutto, suggerisce Tedeschi, nel 1954 la parabola del neorealismo cinematografico, con tutto il suo portato sociale sarebbe già nella sua fase calante, e – specialmente a Milano – c'è desiderio di godere il bello senza turbamenti, e le tendenze estetiche (e politiche) di Peragallo Moravia e Guttuso, in tal senso, non sarebbero state certo garanzia di buona accoglienza.

La grande ondata del neorealismo sta ritirandosi sommessamente; le cicatrici della guerra si rimarginano almeno in superficie e persino la gran paura del comunismo va smorzandosi; [...] sugli schermi trionfa "Pane amore e fantasia" di Comencini e Maria Callas signoreggia in "Medea". Smorzate le angosce – la guerra civile non ci sarà – la gente dabbene si dispone a godere i frutti del recente miracolo economico. [...] Mario Peragallo come musicista, Alberto Moravia librettista e Renato Guttuso scenografo puzzavano egualmente di eresia.²²⁸

²²⁵ Rubens Tedeschi, *La gita in campagna*, in *Tutto ciò che accade ti riguarda; Morte dell'aria; Gita in campagna*, Firenze, Ente Autonomo del Teatro Comunale, 1972, pp. 193-196.

²²⁶ "Si gridava allo scandalo perché su cinque milioni del costo dell'allestimento, l'importo delle vendite sarebbe stato di appena settecentomila lire: dopo la seconda replica il nome di Peragallo veniva biffato dai cartelloni scaligeri, e la messa in scena della *Gita in campagna* sospesa" (Vittoria Crespi Morbo, in Fabio Carapezza Guttuso [a cura di], *Guttuso e il teatro musicale*, Milano, Charta, 1997, p. 111).

²²⁷ All'indomani della prima rappresentazione Orio Vergani parla, con tono generale di affettuosa commiserazione, di "ridicolosa fatuità della motorizzata coppietta" (Orio Vergani, *Serata di "novità" alla Scala*, «Corriere della sera», 25 marzo 1954, p. 4). È curioso che quarant'anni dopo, nel 1995, sempre sul Corriere della Sera, in un'intervista rilasciata a Gian Mario Benzing, Giampiero Tintori parlasse della Scala come di un teatro notoriamente 'in ritardo', incapace di aggiornarsi davvero; portando come esempio, nel corso dell'intervista, proprio l'opera di Peragallo, con lo "scandalo della Topolino" (G. M. Benzing, *Guttuso stilista*, «Corriere della sera», 28 maggio 1992, p. 19).

²²⁸ Rubens Tedeschi, *La gita in campagna*, cit., p. 193.

Eppure Guttuso, sia sulla stampa che in sede di commento critico più approfondito, riceve consensi più o meno unanimi: vengono lodate l' "aggressività del disegno" e il "divampante colore"²²⁹, la "forza e l'energia di tratto del Guttuso più drammatico e vero"²³⁰. Nel 1992, in occasione di una mostra sui bozzetti e figurini scaligeri, la *Gita* di Peragallo viene ricordata come l'opera più prossima alla sensibilità del pittore siciliano²³¹. Il più entusiasta dell'interpretazione visiva di Guttuso è Fedele D'Amico, di cui è già stato citato il commento all'opera di Peragallo (tiepidamente elogiativo nei riguardi della musica, insoddisfatto dal libretto e decisamente severo nei confronti del pubblico scaligero):

la campagna di Peragallo non ha nulla di cosmico, di monumentale: è una campagna localizzata nel tempo e nella storia, anzi nella cronaca, popolata da [...] personaggi nutriti di realistica e attuale strafotenza, sia pure alleggerita in chiave di divertissement farsesco (l'ha capito fulmineamente Guttuso con le sue scene, fra le più geniali che la Scala abbia mai visto).²³²

Vorrei ora spostare, momentaneamente, il *focus* sul soggetto dell'opera. Le parole di D'Amico appena riportate non sembrano alludere a qualcosa di molto diverso dalla "petite histoire événementielle"²³³ di cui scrive Brunetta descrivendo per l'appunto i soggetti cinematografici dei film d'area neorealista: e l'aggettivo, in effetti, ricorre in più d'un'occasione proprio in relazione all'opera di Peragallo, seppure in maniera estemporanea, quasi volendo ricorrere ad una definizione 'di comodo'.²³⁴ Ma è possibile e/o opportuno parlare di opera neorealista, semplicemente traslando il termine dal linguaggio del cinema a quello dell'opera? È curioso che già l'anno precedente

²²⁹ *ibidem*.

²³⁰ Cfr. nota 16.

²³¹ Rossana Bossaglia, *Di scena alla Scala: colori e furori firmati Guttuso*, in «Corriere della Sera», 29 Luglio 1992, p. 7.

²³² F. D'Amico, *I casi della musica*, cit., p. 20.

²³³ Gian Piero Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi, 2003, p. 149.

²³⁴ Cfr. R. Zanetti, *La musica italiana nel Novecento*, cit., p. 1246; e ancora R. Zanetti, *Mario Peragallo musicista moderno 'con juicio'*, in *Gli anniversari musicali del 1997*, Milano, Rosetum, 1997, p. 596; ma anche Moravia, come riportato da Festa Campanile in «La fiera letteraria» IX/14, Aprile 1954.

Giorgio Vigolo avesse parlato di “ingresso del neorealismo sulla scena musicale”²³⁵ in occasione della prima esecuzione veneziana di *Partita a pugni* di Vieri Tosatti, singolarissimo incontro di pugilato condotto verbalmente attraverso l’uso (iper-realista, per l’appunto) del dialetto romanesco, e concepito più come una ‘cantata profana’ da concerto che non come opera vera e propria. C’è quindi, in più di un’occasione, la tentazione di interpretare come ‘biunivoca’ la contaminazione tra l’universo operistico e quello cinematografico, applicando per una volta al primo una categoria estetico-formale tipica del secondo, e non (come d’abitudine) viceversa.

Le origini del termine, giova ricordarlo, venivano ricondotte sia da Luchino Visconti che da Eugenio Montale al fenomeno cinematografico, pur essendo stato – *de facto* – già utilizzato almeno un decennio prima in ambito narrativo: nello specifico, in una recensione di Mario Licata a *Paesi tuoi* di Pavese e dallo stesso Montale in una recensione a Vasco Pratolini²³⁶. Ed è proprio Pavese, nel 1950, che ragiona su alcune discrasie interpretative nei confronti del termine:

Quando si parla di Hemingway, Faulkner, Cain, Lee Masters, Dos Passos, del vecchio Dreiser, e del loro deprecato influsso su noi scrittori italiani, presto o tardi si pronuncia la parola fatale e accusatrice: neo-realismo. Ora, vorrei ricordare che questa parola ha soprattutto oggi un senso cinematografico, definisce dei film che, come *Ossessione*, *Roma città aperta*, *Ladri di biciclette*, hanno stupito il mondo - americani compresi - e sono apparsi una rivelazione di stile che in sostanza nulla o ben poco deve all'esempio di quel cinematografo di Hollywood che pure dominava

²³⁵ Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all’opera e al concerto*, Firenze, Sansoni, 1971, p. 212. *La partita a pugni*, eseguita al XVI Festival Veneziano (direttore Nino Sanzogno, regia di Enrico Colosimo, con un ventinovenne Rolando Panerai come interprete), non è mai stata ‘accettata’ (faccio questa affermazione, senza supportarla bibliograficamente, in virtù delle conversazioni che ho avuto col M. Federico Biscione: compositore, docente e per lungo tempo allievo di Tosatti) oltre dal suo stesso autore, in quanto opera da allestire teatralmente. Sembra paradossale, in tal senso, dedurre che un tale realismo ‘truculento’ del linguaggio (sempre Vigolo), applicato per lo più ad un contesto ‘basso’ e ad alto tasso ‘gestuale’ come quello di un duello tra pugili potesse fare a meno, secondo il compositore, proprio della dimensione teatrale, dimostrandosi – evidentemente – autosufficiente la gestualità ‘interna’ al discorso musicale.

²³⁶ La recensione di Mario Alicata appare su «Oggi», III/29, Luglio 1941, p. 17. Secondo quanto riportato da Maria Corti (*Neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, p. 29), Montale avrebbe affermato nel 1951 che l’etichetta “neorealistica”, in Italia, sarebbe stata di natura cinematografica, nonostante (la fonte è Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino, 1982, p. 571) lo stesso Montale lo avrebbe utilizzato recensendo *Via de’ Magazzini* di Vasco Pratolini, nel 1942.

in Italia negli stessi anni in cui vi si diffondevano i narratori americani. Come avviene che la stessa etichetta definisca con lode una cinematografia e con biasimo una narrativa, che pure sono nate contemporaneamente sullo stesso terreno intriso di succhi nordamericani?²³⁷

Mi sembra lecito interpretare le parole di Pavese con un'ipotesi: "l'attenzione inusuale alle piccole cose, ai fatti insignificanti, alla realtà così come si offre all'improvviso"²³⁸, cui il medium cinematografico aveva comunque garantito una dimensione corale, e in un certo senso consolatoria, non trovava una perfetta corrispondenza nella lingua cruda e anti-spettacolare di certa narrativa. Il breve racconto di Alberto Moravia sembra perfettamente centrato in quest'ottica: una coppia di giovani borghesi a bordo di una Topolino, in seguito ad un guasto del radiatore della vettura durante una gita fuori porta, cerca aiuto presso una famiglia di contadini, che all'indomani della guerra vive nella più totale indigenza ("una vita quasi trogloditica"²³⁹), arrangiandosi a sopravvivere derubando. La caratterizzazione dei personaggi è netta ed essenziale: Ornella è capricciosa e insofferente, sia nei confronti dei contadini che verso le avances del fidanzato ("Il giovane sorrise e tentò di baciarla. Ella gli mise la palma della mano aperta sulla faccia, cercando di respingerlo. [...] Ma gesto e smorfia parevano più che altro civetterie, ripulse convenzionali"²⁴⁰); Mario mescola atteggiamenti virili e petulanti, non accetta la reticenza 'erotica' di Ornella ed è animato da un'attenzione per la povera gente a metà tra il maldestro e l'ipocrita; la contadina Leonia è triviale, quasi stregonesca ("Dalla gran bocca ridente spuntava un solo dente lungo e giallo [...] C'era una certa bonarietà in quel viso; ma corretta da una inquietante ed ilare eccitazione"²⁴¹). Appena Mario si allontana insieme al marito di Leonia per prendere l'acqua necessaria a ripristinare il motore, Leonia chiede ad Ornella di darle borsa, paltò, scarpe e calze. I due giovani, entrambi malamente derubati (anche Mario riceve lo stesso trattamento), riescono a malapena a sfuggire alle ulteriori richieste di carità dei contadini fuori dalla capanna. Si noti oltretutto che il racconto di Moravia, ed è già il titolo (*Andare verso il*

²³⁷ Cesare Pavese, *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 263-264.

²³⁸ P. Bertetto, *Introduzione alla storia del cinema*, cit., p. 160.

²³⁹ Rubens Tedeschi, *La gita in campagna*, cit., p. 193.

²⁴⁰ A. Moravia, *Andare verso il popolo*, cit., pp. 241-242.

²⁴¹ *ivi*, p. 244.

popolo) a suggerirlo, rievoca un'espressione di per sé problematica, in quanto riconducibile sia alla retorica mussoliniana che (ed è questa, probabilmente, la lettura moraviana) all'atteggiamento inconsapevole e paternalistico borghese. Illuminanti, ancora, le parole di Pavese, datate 1946:

Verso il popolo ci vanno i fascisti. O i signori. E "andarci" vuol dire travestirlo, farne un oggetto dei nostri gusti e delle nostre degnazioni. Libertà non è questo. Non si va "verso il popolo". Si è popolo. Anche l'intellettuale, anche il "signore", che soffrono e vivono l'elementare travaglio del trapasso da una civiltà d'impedimento e di spreco a quella organizzata nella libertà della tecnica, sono popolo e preparano un governo di popolo.²⁴²

La riduzione di Peragallo, esclusione fatta per il cambio del titolo, non aggiunge né muta nulla. Anzi, finisce persino per accentuarne la crudezza: costringendo il racconto ai pochi tratti salienti dei dialoghi (che vengono mantenuti alla lettera) elimina alla radice ogni traccia di quella "confluenza tra pathos ed ethos"²⁴³, tratto tipico del cinema neorealista, che già in Moravia era ridotto all'osso. Negli estratti che riporto di seguito, per meglio visualizzare il passaggio dal racconto al 'libretto' ho sottolineato le porzioni di testo di Moravia espunte da Peragallo, e aggiunto in grassetto tra parentesi quadre le rare varianti:

Es. 1L:

"Ti ho già detto tante volte Ornella", egli la rimproverò, "che non mi piace la tua mancanza di sensibilità di fronte alla sofferenza della povera gente... che diamine... sembra che tu lo faccia apposta".
"Quel che mi importa", ella disse fingendo di non avere udito, "è che tu non ti fermi come il solito a fare le tue eterne domande ai contadini... non posso soffrire i contadini".

²⁴² C. Pavese, *Saggi letterari*, cit., pp. 214-215.

²⁴³ vd nota 227.

“Invece bisogna parlarci”, rispose il giovane, “a parlarci si vengono a sapere una
quantità di [molte] cose interessanti”.

“Interessanti per te”.

“Ma non lo sai”, egli disse leggermente e quasi ironicamente, “che bisogna andare
verso il popolo?”

[...]

“Siete voi la padrona di casa?” domandò il giovane. Anche lui era sconcertato
dall’aspetto della donna, ma non voleva mostrarlo.

“I tedeschi ci hanno distrutto la casa [non ho più casa, i tedeschi ce l’hanno
distrutta], ci hanno allagato il podere, ci hanno portato via le bestie, ci hanno
rubato la roba, [ci hanno spogliato di tutto]... questa era la stalla delle capre,
signorino”, gridò la donna con impetuosa allegria.

“E ora come fate?” domandò il giovane. La fanciulla, riconoscendo l’inizio di uno
quei interminabili interrogatorii, ebbe una smorfia di noia e gli diede col gomito un
colpo sul braccio. Ma lui fece un gesto col capo come per dire: “lasciami in pace”.
La fanciulla levò gli occhi al cielo e sospirò. [...] “Come faremo?... moriremo di
fame”.

“Morirete di fame”, ripeté il giovane ormai del tutto assorbito dal dialogo, “ma
vediamo... non potete andare al paese più vicino e farvi dare la roba della
tessera?”

“Il paese vicino l’hanno distrutto le bombe”, gridò la donna con fervore, “le
bombe l’hanno distrutto... e la roba della tessera non c’è, ci sono soltanto le
tessere...la roba è per chi paga, e noi non abbiamo quattrini, signorino”:
Queste informazioni fornite con tanto entusiasmo sembravano destare nel giovane
uno scomodo malessere; visibilmente, egli avrebbe preferito che non fossero vere.

“Eppure i vostri figli non hanno l’aspetto patito e neppure voi”, egli osservò.
Effettivamente la donna pareva corpulenta, nella maniera sformata appunto, delle
bambole di stoffa e di segatura. E i ragazzi erano tutti e quattro pasciuti, seppure in
un loro modo torvo.

“Non siamo patiti perché i miei figli trovano la roba”, gridò la donna con rinnovata
allegria.

“E in che modo?”

“Rubano, signorino”, gridò la donna con lo stesso entusiasmo con cui prima aveva strillato: “muoiono di fame”.²⁴⁴

Nessuno (né la coppia borghese né i contadini) esce dal proprio ‘spazio’ esperienziale, ciascuno recita – implacabilmente – la parte assegnatagli dalla propria posizione sociale. La condizione di estrema indigenza dei contadini, ridotti alla fame dalla guerra e costretti a rubare, è per Mario e Ornella sconosciuta e incomprensibile. Ne risulta, alla fine, uno scenario in cui il realismo prende la forma di una desolazione amaramente ironica, quasi grottesca (la conclusione in particolare, con i due derubati e costretti a ‘battere in ritirata’ seminudi). Un quadro per nulla rassicurante, insomma, senza vincitori: privo di consolazioni e di ottimismo, e per questo – verosimilmente – assai poco appetibile per il pubblico scaligero.

Mario Peragallo, si è già detto, è tra i compositori italiani ad aver intrapreso, nel proprio percorso compositivo, una ricerca capace di tener in debita considerazione la lezione schoenberghiana: al punto da essere, nel 1949, tra i ‘dodecafonici italiani’ presenti al convegno milanese sulla dodecafonia²⁴⁵. Convegno che, è bene ricordarlo, si conclude con la più o meno condivisa consapevolezza che la dodecafonia sia uno dei metodi di composizione possibili, e non un’estetica rispondente ad una storicamente determinata visione del mondo. Posizione, questa, particolarmente ‘sentita’ in area italiana: ma non soltanto, se anche il compositore russo Vladimir Vogel poteva asserire pubblicamente che

la composizione con dodici suoni in relazione tra di loro è [...] solo una questione di tecnica, del materiale, un principio compositivo ma non una visione del mondo. Io compongo nel sistema dodecafonico poiché in esso posso esprimermi al meglio,

²⁴⁴ A. Moravia, *Andare verso il popolo*, cit., pp. 241-245.

²⁴⁵ Cfr., almeno, Carlo Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonici a congresso*, in Sergio Miceli (a cura di), *Norme con ironie: scritti per i settant’anni di Ennio Morricone*, Milano, Suvini Zerboni, 1998, pp. 205-269.

ma non perché io credo che in quanto compositore moderno non possa scrivere altrimenti.²⁴⁶

Mi sembra interessante verificare in che modo l'utilizzo della composizione con dodici suoni, in un compositore moderno "con juicio", si sia resa funzionale alla scrittura per il teatro. Come notava già Roman Vlad²⁴⁷, validando i suoi assunti anche in virtù di una diretta relazione col compositore e di una probabile conoscenza dei suoi materiali preparatori, in quegli anni Peragallo adegua la scrittura seriale a necessità compositive che esulano totalmente dal rigore totalizzante della pratica dodecafonica. Spogliandola, oltretutto, da particolari complessità contrappuntistiche e da qualunque eccesso espressionista: finendo, talvolta, persino per neutralizzare la serie, come accade già nel *Concerto per violino e orchestra* (dove il violino solista 'canta' in sol maggiore sopra un accompagnamento pianistico in coppie di *voicings* di sei note, rigorosamente dodecafonici), o come nel preludio strumentale della *Gita in campagna*.

Es. 1M, bb. 1-8:

The musical score for Example 1M, measures 1-8, is presented in two systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Lento' and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic, marked with a tritone (*tr*) and a series of notes numbered 1 through 12. The left hand is mostly silent. The second system (measures 5-8) is marked '(In tempo ♩=60)'. The right hand continues the melodic line with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, and the left hand has some notes in measures 5 and 6. The score includes dynamic markings such as *p*, *mp*, and *ppp*.

²⁴⁶ Wladimir Vogel, *Schriften und Aufzeichnungen über Musik*, citato (e tradotto) in Carlo Piccardi, *Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonici a congresso*, cit., p. 242.

²⁴⁷ Roman Vlad, *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini Zerboni, 1958, pp. 227-232.

Qui si ha una doppia enunciazione della serie originale. La prima volta intonata dalla fisarmonica sola (non passi inosservata la scelta dello strumento, in relazione allo scenario campestre) senza accompagnamento, con una disposizione intervallare e un disegno ritmico talmente regolari da rendere quasi inavvertibile l'intenzione seriale: le prime otto note, infatti, alludono piuttosto evidentemente alla 'sonorità' del Do minore. Questa strategia di 'nascondimento'²⁴⁸ della serie informa, di lì in avanti, gran parte della partitura, specialmente nella costruzione delle linee vocali: le quali, oltre ad essere sempre uniformate alla prosodia del testo, constano per lo più di profili lineari, e – per lo meno sul fronte percettivo – fin troppo accostabili a profili (ritmico-intervallari) tradizionali per poter risultare sgradevoli o eccessivamente 'audaci'.

Es. 2M(a), bb. 37-41:

Mario

Bi so gna an da re fino a quella capanna las - sù Li potranno darci un secchio e dell'acqua

Es. 2M(b), bb. 63-67:

Omella

Ma po i a mezza stra da cerchi sempre di ba ciar mi

I frammenti che ho riportato presentano per lo più intervalli di terza (minore e maggiore), canto sillabico e regolarità ritmica, quasi come un recitativo tradizionale. Il

²⁴⁸ Non credo che queste rilevazioni siano significative – perlomeno in questa sede – al fine di stabilire dettagliatamente, attraverso grafici e matrici analitiche, in che modo le serie dodecafoniche (e loro permutazioni e combinazioni) innervino la partitura: mi sembra invece più rilevante riconoscere che Peragallo, nonostante il personale rinnovamento (di stile e soggetti) non smetta di guardare al teatro musicale in maniera tradizionale, soprattutto sul fronte dell'interazione tra personaggi e su quello della caratterizzazione vocale degli stessi.

‘fantasma’ melodrammatico resiste in partitura non come lacerto o citazione esposta con intento straniante, ma semplicemente come frutto di una naturale attitudine compositiva (si pensi alle precedenti esperienze operistiche di Peragallo) e soprattutto della necessità di aderire, senza stilizzazioni né intellettualismi, alla cifra ‘popolare’ dei personaggi. Nella *Gita*, tutto questo riesce ad integrarsi con una scrittura strumentale per lo più asciutta e nervosa, inquietamente ‘moderna’. Talvolta persino elementare e ripetitiva (sempre secondo una logica di ‘resa’ musicale del personaggio), come quando Ornella e Mario entrano per la prima volta nella capanna dei contadini:

Es. 3M, bb. 240-245:

[240]
Allegretto con brio: ♩ = 138

Accogliendo le annotazioni manoscritte di Luigi Pestalozza sul facsimile del manoscritto di Peragallo, si riesce bene ad intendere in che modo il ‘lirico’ e il ‘popolare’ riescano ad inserirsi senza difficoltà nella trama musicale complessiva: è il caso della ‘ballata’ in ritmo ternario con cui Leonia svela ai due giovani che per sopravvivere è necessario rubare (es.4M) o del quasi arioso con cui la stessa contadina compatisce cinicamente Ornella dopo averle sottratto borsa e vestiti (es.5M).

Es. 4M, bb. 372-374:

Leonia

Ru ba reè brut - to ma mo ri - re di fa - meè-più brut - toan co - - ra

Es. 5M, bb. 580-581:

Leonia

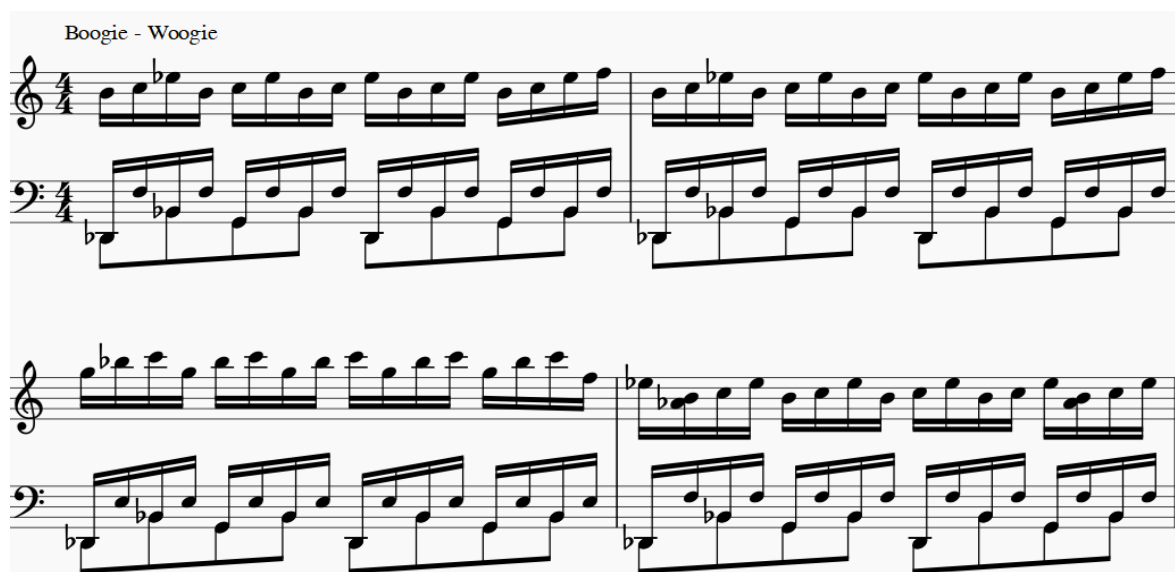
A tempo

Pia - an - gi, pia-an - gi si-gno-ri-na pian - gi

Pestalozza annota, per l'appunto, la parola 'ballata' a pag. 33 della partitura; e a pag. 58, in corrispondenza della b. 580 (sopra riportata nell'esempio 5M), Pestalozza scrive 'lirica' vicino al pentagramma del canto, e 'ballo' vicino ai pentagrammi del pianoforte. Mi sembra, anche in relazione al giudizio totalmente lusinghiero che Pestalozza formulerà nei riguardi della *Gita* (cfr. nota 41), che queste piccole annotazioni certifichino la tipologia di sguardo adottato nell'analisi della partitura: uno sguardo attento a rilevare e sottolineare le sovrapposizioni e contaminazioni tra elementi di registro popolare (capaci di tratteggiare fedelmente il mondo contadino senza 'deformarlo' liricamente) e quelli più tradizionalmente operistici. Singolare e interessante, anche tentando di immaginarne l'effetto spiazzante all'orecchio del

pubblico scaligero è l’innesto di un ritmo di Boogie-Woogie (con tanto di figurazione pianistica tipicamente *bluesy* e accompagnamento di charleston) nel momento in cui Ornella, all’apice della propria umiliazione, si sfilava le calze, scoprendosi le gambe (altro elemento conturbante, stando alle cronache) per consegnarle all’insaziabile Leonia. Non è musica ‘di scena’, giustificabile in termini ‘mimetici’: è un vero e proprio innesto, con effetto parzialmente straniante. La didascalia in partitura, trascritta letteralmente dal libretto, in corrispondenza del Boogie-Woogie recita: “senza stornare il braccio dagli occhi e continuando a singhiozzare, con l’altra mano va al bordo del vestito, lo rovescia sopra al ginocchio, stende fuori la bella gamba tonda calzata di seta e colle dita risale lungo la coscia a slacciare i cappelletti delle giarrettiere [...]”.²⁴⁹

Es.6M, bb. 595-598:



Questa pluralità di registri, come vedremo anche nei carotaggi successivi, è un tratto tipico di molte partiture teatrali di questo periodo. Nella *Gita* di Peragallo, la compresenza di elementi ritmico-melodici propri della musica popolare (si pensi al

²⁴⁹ Si potrebbe ipotizzare, senza particolare tema di smentita, che il gioco allusivo (e grottesco) del musicista possa esser stato congegnato con l’intento di camuffare il gesto – in questo caso drammatico e umiliante - dello spogliarsi di Ornella, evocando il *sound* che avrebbe potuto accompagnare un gesto simile in un contesto forse più opportuno, come un locale notturno durante un’esibizione femminile.

‘ballo’ di Leonia) e della musica di consumo (come il Boogie-Woogie), più che perseguire una ‘deformazione dall’interno’ (con intento dissacratorio e/o estraniante) della scrittura operistica più tradizionale, mi sembra che ne rappresenti un tentativo di consapevole aggiornamento.

Forse Peragallo è, per ragioni anagrafiche ed esperienziali, troppo distante da una progettualità musicale e drammatica innovativa al punto da poter parlare di opera ‘nuova’, od opera ‘di rottura’. Eppure qualunque tentativo di valutazione estetica, anche alla luce di quanto emerso finora, non può oggi non guardare con sospetto a chi, all’indomani della prima rappresentazione, tenta di liquidare piuttosto paternalisticamente *La gita in campagna* come un’opera nata “da un racconto alla brava [...] che celia [...] su misere cose di una misera gioventù d’oggi” e accompagnata da una musica “avventurosa e spiccia”²⁵⁰. Mi sembra invece che il tentato ‘neorealismo operistico’ di Peragallo, privo di qualunque ‘facile’ compiacimento lirico e anzi sottoposto al dettato dodecafonico, meriti forse un giudizio complessivo più simile a quello emesso nel 1958 da Luigi Pestalozza, che riconosce nell’atto unico di Peragallo-Moravia “un tentativo, fuori d’ogni demagogico semplicismo di ricondurre [...] il nostro teatro musicale ad una tematica realistica”, senza rinunciare a “prendere posizione sulle questioni di fondo, sui conflitti umani che segnano i nostri giorni”.²⁵¹

3.1.2 *La panchina*

Neppure il pubblico che assiste a *La panchina* al Teatro delle Novità di Bergamo nel 1956 sembra apprezzare il lavoro proposto dal giovane compositore torinese (in quel momento Sergio Liberovici ha appena 26 anni) e dal librettista d’eccezione Italo Calvino. “Venne giù il teatro dai fischi”, scriverà lo stesso Calvino in una lettera a Maria Corti, nel 1976²⁵²: affermazione confermata dal compositore in un’intervista del

²⁵⁰ L’estratto riportato è da una recensione di Guido M. Gatti, riportata in C. Gatti, *Il Teatro alla Scala nella storia e nell’arte*, Milano, Ricordi, 1963, p. 453.

²⁵¹ Luigi Pestalozza, su «Il Verri», n. 3, 1958.

²⁵² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, coll. *I Meridiani*, a cura di L. Baranelli, Milano, Mondadori, 2000, p. 1311.

1987, in cui Liberovici conferma, sorridendone, che “nessuno deve più aver fischiato un’opera in quel modo”²⁵³.

La panchina è un altro esempio di opera a soggetto contemporaneo: il suo nucleo tematico

è la disarmonia, il nervosismo della vita contemporanea. [...] ‘L’uomo che soffre d’insonnia’ e che vorrebbe ritrovare la pace di una arcadica natura decide di passare una notte all’aperto su una panchina. Ma attorno alla panchina si succedono figure di nottambuli, tradizionali personaggi che non trovano più neppur essi nella notte il loro regno. Gli innamorati i cui antichissimi bronci e battibecchi si caricano del nervosismo dei tempi; l’ubriacone che pare quasi un sopravvissuto; le mondane che rivolgono agli uomini, pieni di solitudine e di squallore, una patetica invettiva-ninnananna; il poliziotto con la sua ventata di diffidente sospetto verso tutti. E infine una squadra di operai che riparano la linea tranviaria e per cui il senso dei giorni e delle notti è capovolto. In questo susseguirsi d’incontri, l’uomo sulla panchina non ha potuto chiudere occhio.²⁵⁴

²⁵³ Desidero ringraziare Andrea Liberovici, figlio dell’autore, per i consigli e le testimonianze che ha voluto condividere con me nel corso di questa ricerca. Ed oltretutto per avermi fornito, ancor prima che tale documento fosse reso disponibile in rete, un preziosissimo estratto da una conversazione radiofonica, datata 1987, tra lo stesso Sergio Liberovici e il suo allievo Giulio Castagnoli. Nella registrazione, oltretutto, è contenuto proprio un frammento (parte della seconda scena) della *Panchina*. Tale frammento, stando a quanto ho avuto modo di verificare, è l’unico in cui attualmente sia possibile ascoltare direttamente la musica de *La panchina*. L’intervista in questione è, al momento della stesura di queste pagine, disponibile online (<https://www.youtube.com/watch?v=HXC4jn5HZSg&t=4s>). Il Fondo Liberovici, depositato per lungo tempo al CREL (Centro Regionale Etnografico Linguistico) di Torino, è attualmente in corso di trasferimento verso una nuova sede: i materiali cartacei e quelli sonori, tra i quali è probabile vi sia anche una registrazione integrale de *La panchina*, non sono risultati reperibili e consultabili in questa fase transitoria, aggravata ancor più dalle difficoltà di gestione causate dalla pandemia. Desidero ugualmente ringraziare Flavio Giacchero per avermi fornito, oltre a tali informazioni, anche dei preziosi riferimenti archivistici (la consistenza dei faldoni del Fondo Liberovici) che mi hanno permesso, anche se solo in via ‘teorica’, di conoscere l’organico strumentale previsto dall’autore per l’esecuzione de *La panchina*.

²⁵⁴ M. Barengi, *Note e notizie sui testi*, in I. Calvino, *Romanzi e racconti*, a cura di M. Barengi e B. Falchetto, coll. *I Meridiani*, 3 Voll., III, 2004.

Il testo di Italo Calvino è articolato in cinque scene, precedute da un prologo e corredate di due intermezzi (privi di testo e costituiti solo da didascalie). Come si intende bene dalla sinossi appena riportata, il libretto non è caratterizzato da vere e proprie dinamiche intersoggettive capaci di articolare una narrazione: è, piuttosto, una piccola galleria di figure consuetamente ‘iconiche’ aventi come sfondo una città contemporanea. È un lavoro, quindi, che seppur con strategie diverse rispetto alla *Gita* di Peragallo, si costituisce non a partire da un repertorio ‘tradizionale’ di vicende, conflitti e personaggi, ma adottando come proprio soggetto – e come proprio oggetto d’indagine – l’epoca presente e un immaginario assolutamente riconoscibile per gli spettatori.

La figura centrale, che domina il prologo con un lungo monologo e che via via interagisce con gli altri personaggi, è un anonimo uomo qualunque. Un insonne, che soffre per gli infiniti rumori (domestici e ‘urbani’) che lo privano del ristoro del sonno:

Es. 2L (prologo):

L’UOMO: Io non so se si chiami ancora sonno
quello che mi visita al mattino
dopo ore che mi giro dentro e fuori
le madide lenzuola,
con la moglie che russa
ed i bimbi che a turno uno per uno
si risvegliano e litigano e piangono,
e dalla finestra spalancata
per cogliere quel raro soffio d’aria
che talvolta miracolosamente
vola per la città,
entrano invece
con la luce implacabile
della via illuminata
rotti discorsi e alterchi di nottambuli,

lo sferraglio d'un tramvai fuori orario,
lontano uno smarrito fischio di treno
e – all'orecchio fatto acuto dall'insonnia –
il ticchettio d'un passo ritardatario
avvicinarsi allontanarsi perdersi,

... e già gli smorti suoni
approdano al silenzio
quando con crudeltà feroce
irrompe lo scatenato motoscooter
e riempie la via
di scoppi e di fragori!²⁵⁵

Oltre ad un breve e acutissimo saggio analitico di Maria Corti, incluso nell'imprescindibile volume *Il viaggio testuale* (1978)²⁵⁶, un articolo di Enrica Maria Ferrara, apparso nel 2007 nel numero 27 di «The Italianist»²⁵⁷, rappresenta forse l'eccezione più rilevante rispetto al generale disinteresse di cui l'opera è stata destinataria nel corso degli anni. Pur adottando – conviene precisarlo – come oggetto d'indagine il solo testo teatrale di Italo Calvino, senza riferimenti alla musica, il saggio della Ferrara fornisce una chiave di lettura a mio avviso significativa, che cercherò di discutere ed integrare, vista la ragione per lo più musicale del mio studio, alla luce della realizzazione di Liberovici.

La Ferrara colloca la composizione de *La panchina* di Italo Calvino nel contesto della ricezione (calviniana; ma, generalmente, anche italiana) dell'opera di Bertolt Brecht, che corrisponde anche al progressivo abbandono, da parte dello scrittore, delle modalità espressive tipiche del neorealismo. Lo scioglimento del blocco creativo di Calvino, come suggerisce la puntuale ricostruzione della studiosa, sarebbe avvenuto

²⁵⁵ *La Panchina* (L), p. 5.

²⁵⁶ Maria Corti, *Un modello per tre testi: le tre «Panchine» di Italo Calvino*, in *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 201-220.

²⁵⁷ Enrica Maria Ferrara, *Calvino fra Lukács e Brecht: una lettura in chiave brechtiana de La panchina di Italo Calvino*, in «The Italianist», 27, 2007, pp. 99-124. Per un inquadramento generale delle traiettorie storico-teoriche incontrate in questo paragrafo, oltre naturalmente a B. Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1962, si vedano almeno: P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, Laterza, 1983 e G. Luti e C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla neoavanguardia*, Firenze, Le Lettere, 1995.

grazie ad uno slittamento tra Lukács e Brecht; vale a dire alla presa di distanza dalle teorie sul realismo di Lukács e dalla sua idea di ‘rispecchiamento’ in favore di un’adozione del modello brechtiano, caratterizzato – com’è noto – dall’idea di ‘straniamento’ propria del teatro epico:

In sostanza, alla teoria lukacsiana del realismo in letteratura come rispecchiamento del reale attraverso la categoria del 'tipico' di derivazione engelsiana, dove il 'tipico' rappresenta il tramite fra l'universale della realtà rappresentata e il singolare della personalità artistica che vive in un determinato momento storico, Brecht contrappone l'idea di un realismo dinamico nel quale la realtà rappresentata è colta dall'occhio dell'artista mediante un meccanismo che non è di rispecchiamento, bensì di 'straniamento'.²⁵⁸

I procedimenti utilizzati da Calvino al fine di produrre un’opera compatibile con le linee teoriche di Brecht sono riscontrabili su più piani. Anzitutto la scrittura in versi, e quindi l’acquisizione di una ‘postura’ lirica pur trattando una materia del tutto prosaica (la nevrosi cittadina, l’ubriaco, gli operai, etc.): e quindi la contaminazione tra ‘alto’ e ‘basso’, tra gesto caricaturale e retorica melodrammatica, sempre col fine – brechtianamente, appunto – di “ottenere una rappresentazione più veritiera della realtà attraverso la sua visione straniata”²⁵⁹.

E, inoltre, il fatto che il ‘realismo straniato’ di questo testo non abbia alcun intento morale o dimostrativo, non voglia denunciare un problema sociale o esistenziale, come poteva essere il caso di Moravia; ma sia utilizzato proprio per esplorare la contraddittorietà e il molteplice del linguaggio e – attraverso di questo – della realtà (“quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fumistica è la via d’uscire dalla limitatezza e univocità d’ogni rappresentazione e ogni giudizio”).²⁶⁰

²⁵⁸ E. M. Ferrara, *Calvino fra Lukács e Brecht*, cit., p. 103.

²⁵⁹ *ivi*, p. 110.

²⁶⁰ I. Calvino, *Una pietra sopra*, in id., *Saggi*, 2 Voll., a cura di M. Barengi, Milano, Mondadori, 1995, I, pp. 197-198.

Quest'ambigua incertezza di fronte alla realtà del mondo (es.2L), che è appunto la ragione del ripensamento formale e linguistico di Calvino a metà degli anni Cinquanta, mi sembra perfettamente raffigurata nel 'duetto' tra l'insonne e l'ubriaco, nella seconda scena. In cui, oltretutto, viene anche innestata una breve parodia (es.3L) del melodramma ottocentesco, dal *Trovatore* verdiano).²⁶¹ Procedimenti del genere – caricature, travestimenti, parodie, pastiches²⁶² – sono piuttosto ricorrenti nelle opere del secondo dopoguerra, ed anche nei carotaggi qui proposti se ne vedranno alcuni esempi. Nel caso de *La panchina* il frammento prelevato dall'ipotesto, esposto in forma di citazione letterale, non fa che contribuire all'effetto straniante, problematizzando ulteriormente – per dirla con le parole di Walter Benjamin – “la relazione funzionale tra scena e pubblico, testo e rappresentazione”²⁶³. Oltre, ovviamente, a stabilire un'ulteriore e incolmabile distanza dal melodramma ottocentesco: di cui, grazie ai procedimenti sovramenzionati, viene prodotta un'immagine deformata.

Es. 3L (sc. II):

L'UBRIACO (*entra a zig-zag*) : O vino viola,
 o vino viola, nei tuoi abissi opachi
 cercavo ombra e rifugio
 e tu non m'hai
 dato né pace né refrigerio.

(L'ubriaco *si ferma vicino alla panchina come per prendere la mira per sedersi. Poi si butta ma finisce dalla parte dov'è sdraiato l'uomo, che allunga una gamba e lo respinge*)

²⁶¹ A proposito della seconda scena de *La panchina*, un aneddoto raccontato dallo stesso Liberovici nella conversazione radiofonica con l'allievo Giulio Castagnoli (cfr. nota 253) merita decisamente di esser riportato. Stando al racconto di Liberovici, l'editore Ricordi (non mi è noto, nel dettaglio, il soggetto specifico dell'episodio) presente alle prove dell'opera si sarebbe mostrato piuttosto contrariato dal riutilizzo in chiave parodica della citazione verdiana dal *Trovatore* (verosimilmente per questioni di diritti d'autore). Liberovici avrebbe così sostituito il coro degli zingari con la celebre cabaletta (*Suoni la tromba, e intrepido*) del duetto tra Giorgio e Riccardo ne *I puritani* (1835) di Vincenzo Bellini. Nel frammento (5 min. circa) dell'opera reso disponibile nel corso della suddetta conversazione radiofonica, infatti, l'ubriaco intona il motivo belliniano, e non il coro verdiano.

²⁶² Per un approfondimento terminologico – e per una disamina storica di tali procedimenti – rimando a Daniel Sangsue, *La parodia*, a cura di F. Vasarri, Roma, Armando, 2006.

²⁶³ W. Benjamin, *Saggi su Brecht*, trad. e note di Roberto Degrassi, Trieste, Asterios, 2016, p. 10.

La panchina è doppia
o io la vedo doppia?

L'UOMO: è doppia.

L'UBRIACO: E quest'uomo è doppio?

L'UOMO (*sollevandosi*): No: io sono unico.

L'UBRIACO: Ho capito: ogni cosa
può esser doppia
tripla
quadrupla
quintupla
ma l'uomo l'uomo l'uomo:
(*con urlo tra di trionfo e di disperazione*)
unico, è l'uomo!²⁶⁴

Es. 4L (sc. II):

L'UOMO (*inviperito*): Ma proprio qui dovrai smaltire
questa tua sbornia
filosofica?

L'UBRIACO: Perché? Preferisci
la sbornia lirica?
(*s'impettisce, si schiarisce la voce e prende a cantare un brano del Trovatore*)

Chi del gitano i giorni abbellà?
(*attende che l'uomo gli risponda*)²⁶⁵

Bisogna riflettere, ora, sulla possibilità di estendere questa lettura anche all'idea musicale, verificandone così 'il dialogo' - e la eventuale compatibilità/affinità - col testo di Italo Calvino.

Sergio Liberovici è, in qualche modo, un'anomalia rispetto alla maggioranza dei

²⁶⁴ *La panchina* (L), p. 12.

²⁶⁵ *ivi*, p. 13.

compositori menzionati in queste pagine. Più che per l'opera in questione realizzata con Italo Calvino è noto per aver fondato, nel 1957, il *Cantacronache*: gruppo di intellettuali, letterati e musicisti decisi a rivendicare l'autorevolezza culturale – e il portato sociale e politico – della canzone impegnata, reagendo così al dilagare della canzonetta sentimentale di successo.²⁶⁶ Nonché per le sue continue e molteplici attività come organizzatore, educatore, studioso di canti popolari. Musicalmente, l'apprendistato di Liberovici è assolutamente irregolare, e – a detta dello stesso compositore – ancor meno ortodosso²⁶⁷: in tal senso l'opera scritta per il teatro bergamasco, realizzata insieme ad Italo Calvino due anni dopo aver portato a termine un balletto (*Chagalliana*) di successo coreografato da Susanna Egri, mi sembra interessante anche in virtù della formazione 'irregolare' di Liberovici e delle sue esperienze compositive, legate ad approcci e codici espressivi non limitati alla scrittura strumentale e teatrale di matrice 'colta'.

La mia prima osservazione sulla partitura di Liberovici riguarda le parti vocali. Già le indicazioni presenti sul frontespizio suggeriscono l'intenzione dell'autore di lavorare sui diversi registri vocali oltre al canto regolarmente impostato: "parlato con la nota", "suono di intonazione approssimativa" e "parlato"²⁶⁸. Il prologo, dove l'insonne si presenta al pubblico col suo monologo 'lirico-straniato', nella partitura di Liberovici si realizza in una scrittura ritmicamente duttile, nervosa, irregolare, ricca di continue sollecitazioni e indicazioni agogico-espressive e di quelle variazioni di registro cui ho appena accennato. L'approccio ritmico, in particolare, denota una volontà 'mimetica' nei confronti del ritmo del testo, che è inevitabilmente animata da un'energia tipica dello stile comico, ma senza che vi sia la benché minima riproposizione di stilemi

²⁶⁶ Per un inquadramento complessivo sull'esperienza musicale e politica di *Cantacronache*, si veda almeno Chiara Ferrari, *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano, Unicopli, 2014 e G. Straniero e M. Barletta, *La rivolta in musica: Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau, 2003. Per un ritratto piuttosto esaustivo e documentato di Liberovici, cfr. Flavio Giaccherò, *Uno sguardo sonoro: arte, ricerca e pensiero di Sergio Liberovici*, in *Musiche tradizionali in Polesine. Le registrazioni di Sergio Liberovici*, Roma, Squilibri, 2015, pp. 43-79, e G. Castagnoli, *Ritratto di Sergio Liberovici*, note di sala per il concerto del 11 settembre 2011, nell'ambito della giornata *Intorno a/ insieme a/ con Sergio Liberovici vent'anni dopo*, Torino, Teatro Vittoria, Festival internazionale Mito-settembre Musica, 2011 (http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/11_dom_ore_15...30_liberovici.pdf, consultato l'ultima volta il 29 marzo 2021).

²⁶⁷ Cfr., per un ulteriore inquadramento di Liberovici, Stefano Ragni, *Sergio Liberovici, musicista di 'Cantacronache': documenti e testimonianze*, in «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», 1995.

²⁶⁸ Ho trascritto le tre diciture direttamente dalla prima pagina dello spartito, per i cui riferimenti dettagliati rimando alla nota 240.

musicali riconducibili alla tradizione dell'opera buffa, se non in termini di citazione 'straniata'.

La scrittura vocale di Liberovici esplora, spesso esasperandola, tutta la vivacità ritmica della lingua parlata, specialmente per i personaggi più irregolari e frenetici (l'insonne, l'ubriaco): cedendo invece, ad esempio nel caso del duetto dei due innamorati nella prima scena, a brevi espansioni liriche (incisi più regolari, intervalli più ampi, note lunghe, etc). Le unità ritmico-melodiche, plasmate di volta sulla prosodia del testo intonato, sono insomma sempre funzionali – e questo mi sembra rilevante – a definire il 'connotato' tipico del personaggio in scena (frenesia, nervosismo, ubriachezza, etc.). Questo non vale soltanto per il prologo, ovviamente. Di seguito provo ad indicare alcune delle principali caratteristiche riscontrabili nella partitura vocale e gestuale dei personaggi, associandole anche agli esempi musicali successivi.

Fig. 1:

<i>L'uomo (l'insonne)</i>	Estrema irregolarità ritmica, frequenti cambi agogici e dinamici, frequenti cambi di registro e 'tono' (verbalizzati continuamente in partitura: <i>lamentoso, singhiozzando, sgraziatamente, con energia e stizza</i> , etc.) [es.7M]
<i>Lui e lei</i>	Fraasi più regolari, intervalli cantabili (terze, seste), note lunghe, andamento sincopato nell'accompagnamento che 'evoca' il duetto d'amore (indicazioni: <i>sognante, trasognato, dolcemente</i> , etc.)
<i>L'ubriaco</i>	Intonazione approssimativa/parlato/parlato con nota, irregolarità metrica, atteggiamento enfatico-teatrale (indicazioni: <i>con voce falsa, sguaiatamente, senza rigore</i> , etc.) [es.9M]
<i>Le passeggiatrici</i>	Fraasi brevi, ribattuti su un'unica nota (indicazioni: <i>furiosamente, permalosa, scimmiottandosi</i> , etc.)
<i>Gli operai</i>	Ritmicamente e melodicamente uniformi, contrasto fra enfasi verbale e musica <i>inespressiva</i> (indicato in partitura) [es.8M]

Es.7M (bb.4-8):

Allegro

L'Uomo

mf (singhiozzando) i - o non so se si chiamian-co-ra son - no quel che mi

ff *mp*

sf

vi - si - ta al mat - ti - no

Complessivamente, il vocabolario musicale di Liberovici risente indubbiamente di un apprendistato ancora giovane: ma questo conferisce alla partitura una disinvoltura del tutto funzionale al carattere del soggetto trattato. Nessuno scavo psicologico, né elaborazioni motiviche, né particolari arditezze di linguaggio. L'intenzione tonale (spesso persino triadica, come nel caso del 'duetto d'amore' della prima scena) è esibita senza reticenze, e ove necessario 'viziata' da sovrapposizioni politoni e dissonanze; la scrittura è fortemente ritmica, gestuale, e sul fronte vocale non di rado costruita mediante semplici unisoni e costruzioni omoritmiche, senza ricorrere ad elaborazioni armonico-contrappuntistiche, come nel coro degli operai nella quarta scena: ritmicamente e melodicamente uniformi, comicamente ed 'epicamente' inespessivi.

Es. 8M (sc. IV, dall'inizio):

Andante (♩= ca. 50-54)

TENORI (1-3 operai)

mp Me - ntre voi dor - mi - te la - vo - ria - mo no - i, la

BASSI (2-4)

mf

inespressivo

squa - dra dei ri - pa - ra - to - ri - del - la not - te gli o - pe - rai

L'intenzione di Liberovici è l'individuazione del 'caratteristico' attraverso i mezzi del comico e della caricatura, come nel caso del già menzionato 'innesto' operistico: qui è patente l'effetto della suggestione ricevuta dal testo di Calvino, che porta Liberovici a citare letteralmente l'aria verdiana *ma* con una leggera manomissione dell'elemento armonico (accordi con la settima maggiore aggiunta), del tutto compatibile con l'ubriachezza del personaggio in scena.

Es. 9M (sc. II, n. 16):

L'ubriaco

Perché? Pre-fe - ri - sci la sbor - nia li - ri - ca?

Moderato marziale (sguaiatamente) Chi del gi -

13 ta - no i gio - or - ni ab - bel - la

Le risposte della critica, all'indomani della prima rappresentazione, sono eterogenee: ma, traendone una 'media ponderata', piuttosto concordi nel rilevare le qualità di un giovanissimo di talento, poste tuttavia al servizio di "musicchette parodistiche" (Dal Fabbro) e "incredibili luoghi comuni" (Pestalozza)²⁶⁹. Nell'ottica dello studio qui proposto, non credo che sia necessario proporre a tutti i costi un riesame critico o una

²⁶⁹ Una ricca rassegna stampa è riportata, come nel caso di tutte le opere andate in scena al Teatro delle Novità, nel volume (*Il teatro delle novità di Bergamo*, cit., p. 196).

‘riabilitazione’ dell’opera scomparsa dai cartelloni: mi sembra invece possibile ammettere, anche grazie al contributo della lettura ‘brechtiana’ del testo calviniano, una realizzazione musicale tutt’altro che trascurabile, specialmente in quanto a pertinenza al soggetto trattato. E riconoscere, nel risultato, una sorta di *zeitoper* italiana ‘nutrita’ dal pensiero brechtiano, che ha fatto proprie le contaminazioni col mondo del balletto, della canzone e della musica di scena: senza mai dimenticare gli stilemi del melodramma, seppur capovolti e caricaturizzati. Il discorso avviato in questo capitolo col breve esame delle opere di Peragallo e Liberovici ha tra i propri obiettivi quello di porre in un legittimo orizzonte interpretativo alcune opere del repertorio italiano del secondo dopoguerra. Senza limitarmi ad individuarne le probabili ragioni dell’insuccesso di pubblico e della scarsa circolazione: ma tentando anche di collocarle in un ‘discorso’ culturale più esteso, che tenesse in giusta considerazione sia la relazione con autori e soggetti letterari prescelti che l’acquisizione di determinate strategie compositive e drammaturgiche. Da entrambe queste prospettive, *Gita in campagna* e *La panchina* – a prescindere dai riscontri di ‘cassa’ e dall’immediata ricezione della critica – denotano un tentativo di ‘aggiornamento’ del genere operistico.

L’utilizzo sul fronte critico e cronachistico di termini come “neorealista” e “brechtiano”, ad esempio, ha permesso di riconoscere in certe scelte di forma e contenuto la traccia possibile di una contaminazione con altri generi, e forse – cosa più rilevante – anche quella di una possibile ‘attualità’ del teatro musicale. L’idea di procedere per lo più a partire dalla materia letteraria o drammatica prescelta, in tal senso, non intendeva né intenderà affatto sottostimare l’analisi dei procedimenti musicali adottati; quanto, piuttosto, individuare proprio in quella materia letteraria o drammatica un importante indicatore dell’immaginario e dell’orizzonte culturale e creativo del compositore stesso, e di conseguenza l’inevitabile ‘innesco’ dell’atto compositivo.

3.2 GROTTESCO, FARSA, PARODIA

“Il rapporto tra contenuto di realtà e sua elaborazione formale fonda [nei] primi anni '50 il dibattito su realismo e neorealismo”²⁷⁰. Quella del realismo, come si è avuto già modo di verificare parzialmente nei due carotaggi proposti, intorno alla metà del secolo è una delle questioni più frequentemente dibattute, in ambito strettamente artistico così come in quello politico: “argomento programmatico, oggetto di vivi dibattiti, nucleo della politica culturale del PCI, parole d’ordine di artisti e intellettuali”.²⁷¹

È una questione capace, in seno alle varie discipline e ai vari linguaggi, di innescare una gamma di elaborazioni teoriche e realizzazioni artistiche di cui, pur non potendo dar conto esaustivo in questa sede, è necessario tenere a mente la risonanza e le potenzialità. La riscoperta di Caravaggio di Roberto Longhi, il capolavoro di Eric Auerbach del 1946 (tradotto in Italia solo dieci anni dopo), la breve parabola del neorealismo cinematografico e le sue implicazioni politiche, la ‘contrapposizione’ Brecht-Lukács (cfr. 3.1.2).²⁷² Sono, questi, solo alcuni dei fenomeni (creativi, e culturali nel senso più ampio possibile) degli anni cinquanta che hanno in comune la problematizzazione del concetto stesso di realtà e rappresentazione. Semplificando e riducendo all’osso i termini della questione, il confronto è sempre tra “l’istanza realistica e quella trasfigurativa propria ad ogni forma espressiva”²⁷³; tra l’idea che sia possibile rappresentare il vero, e il tentativo di ridefinire il senso stesso e le possibilità veritative della rappresentazione.

La frase (citata nel paragrafo precedente) di Calvino sulla possibilità di cercare nella trasfigurazione comica o grottesca una via d’uscita alla limitatezza di giudizio e – aggiungo io – di rappresentazione del reale, fotografa bene quella che negli anni cinquanta è una polarità ‘complementare’ a quella propria del realismo letterario e del neo-realismo cinematografico.

²⁷⁰ G. Luti e C. Verbaro, *Dal Neorealismo alla Neoavanguardia*, cit., p. 55.

²⁷¹ F. Bertoni, op. cit., p. 290.

²⁷² Cfr: Roberto Longhi, *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello editore, 1952; G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950; E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1956.

²⁷³ A. Sarchi, *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Roma, Bompiani, 2019.

L'idea che una forma di rovesciamento e di trasfigurazione grottesca potesse essere una possibile alternativa al nudo realismo, in realtà, ha radici profonde nel Novecento italiano, ed attraversa buona parte delle scritture per la scena e delle scritture in prosa dei primi decenni del secolo, naturalmente sull'onda lunga della crisi del naturalismo e delle forme artistiche ad esso connesse: il *Teatro Grottesco* di Luigi Chiarelli, le pagine di Gino Gori sull'irrazionalismo, gli scritti e i drammi di Pirandello²⁷⁴; nonché gli influssi esercitati dalle avanguardie e dalle teorie di Bergson e Freud sul riso e sul comico (Walter Pedullà scriverà che “Bergson, Freud e Pirandello stanno dando le carte con cui l'*homo ridens* vincerà nel nuovo secolo”²⁷⁵). Questa è, grossomodo, la ‘costellazione’ che, a partire dal primo decennio del Novecento contribuisce a ridefinire e riabilitare la forza espressiva del grottesco, forza che “lavora sul vero, [...] frugandovi a fondo, fino a trovare nel vero il falso, nel naturale l'innaturale, nel logico l'assurdo”.²⁷⁶

I confini tra generi, correnti ed autori sono labili e di non facile definizione: ma è lecito affermare, mettendo a sistema alcuni studi sul teatro e la narrativa del novecento italiano, che esistano dei territori comuni alla scrittura in prosa, al teatro di parola e – come vedremo – anche al teatro musicale.

Negli anni Venti del secolo scorso la nozione di “grottesco” viene usata in Italia in primo luogo per designare la novità di un genere di teatro borghese. Ma essa può valere ugualmente per la narrativa breve, secondo la prassi di desumere l'intreccio drammatico da una novella presente in Pirandello, in Rosso di San Secondo, in Bontempelli. Si tratta quindi di un tipo di teatro di base e di struttura ancora narrativa, quantunque il presupposto distintivo della *rappresentazione* lo renda

²⁷⁴ Un ottimo riferimento bibliografico, per un inquadramento generale di tale panorama, mi sembra essere G. Livio, *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976. Cfr. anche il più recente L. Cannavacciuolo, *La fabbrica del grottesco: il teatro di Chiarelli, Rosso di san Secondo, Cavacchioli e Antonelli*, Napoli, Tullio Pironti, 2012. Per un riferimento storico e teorico ai fenomeni menzionati in questo paragrafo, si veda anche G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

²⁷⁵ Walter Pedullà, *Comico e grottesco nella narrativa del Novecento*, in *Le forme del realismo: dal realismo magico al neorealismo, 1930-1960*, Milano, Rizzoli, 2000, p.117.

²⁷⁶ Silvio D'Amico, recensione a *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, in «Tribuna», 2 giugno 1916.

ricettivo di forme e contenuti del grottesco tradizionale, riproponendo la scena come territorio di confine tra letteratura e visività.²⁷⁷

È una temperie diversificata, polimorfa, di lunga durata. Ma possono ravvisarsi traiettorie unificanti, dovute a contaminazioni e ‘corto circuiti’:

bandito il principio dell’imitazione, è l’inverosimile la bandiera del teatro novecentesco, espresso attraverso il corto circuito fra il grottesco, l’umorismo, il lirismo, il realismo magico, la satira [...] Le categorie di spazio e tempo si dilatano, si sovrappongono in scene sconnesse, ripetitive, simultanee [...]²⁷⁸

All’umorismo (che racchiude in sé la consapevolezza tipica del tragico), alla risata, alla meraviglia ‘perturbata’ dal grottesco e dal surreale viene riconosciuta, oltre che un potenziale ‘formalmente’ sovversivo, anche una forte valenza conoscitiva. Tale diversificata temperie espressiva, orientata ad integrare il verosimile con l’inverosimile e l’oggettivo con la sua deformazione, resiste ai ‘ritorni all’ordine’ del primo dopoguerra, sopravvive alle spinte normalizzatrici ed autocelebrative del fascismo nei confronti del teatro, convive a certo realismo letterario (Moravia, Pavese, Carlo Bernari: saranno considerati gli autorevoli antecedenti del neo-realismo del secondo dopoguerra) e alla ricezione della letteratura straniera (americana in primis, nel “decennio delle traduzioni”). Insomma: Savinio, Bontempelli, Palazzeschi, Pirandello; e, di lì a breve, le prime prove di Buzzati e Landolfi. È così che

sciolta da obblighi consolatori, rappresentativi o mimetici, da modelli confezionati (soprattutto quello del romanzo realistico/borghese) la letteratura del Novecento apre le braccia al fantastico e si avvia a diventare strumento di ricerca e conoscenza. [...] Nel Novecento letterario italiano ed europeo, fantastico e

²⁷⁷ C. Bordoni e A. Scarsella (a cura di), *Guida al grottesco*, Bologna, Odoia, 2017, p. 21.

²⁷⁸ B. Alfonzetti, *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, Roma, Bulzoni, 2018, p. 168.

immaginario di volta in volta risarciscono psicologicamente l'individuo dell'assenza di miti collettivi e della perdita di fede, esprimono problematiche sociali e collettive, esorcizzano solitudine e morte.²⁷⁹

Che il teatro musicale potesse farsi (secondo tempi e modalità di volta in volta suscettibili di verifica) ricettore di tendenze ed estetiche proprie del teatro di prosa e della narrativa era già stato suggerito dall'importante studio di Virgilio Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*.

Lavorando sul *milieu* primonovecentesco di cui si è qui in parte fatto cenno, Bernardoni arriva ad individuare in certi lavori di Busoni, Malipiero e Casella sia l'esito di un deliberato tentativo di sprovvincializzazione e aggiornamento del teatro musicale, sia la sua apertura all'universo del teatro di prosa, tramite la ricezione di modi, concezioni e 'atteggiamenti' tipici delle opere di (tra gli altri) Chiarelli, Antonelli, Cavacchioli, Pirandello. E quindi del teatro grottesco, e più in generale di una tendenza ad un "voluto distacco dal naturale e dal verosimile, nonché [al] rovesciamento mediante le forze del ridicolo delle categorie del patetico e del sentimentale".²⁸⁰

Il primo trentennio del Novecento (l'arco cronologico osservato da Bernardoni si estende fino al 1934, anno della prima rappresentazione della *Favola del figlio cambiato*) e il quindicennio del secondo dopoguerra, pur essendo divisi da una cesura a dir poco epocale come quella della guerra, condividono anche 'zone' di prossimità, e non è possibile proporre periodizzazioni che alludano a nette ed inequivocabili differenziazioni. Una polarità largamente condivisa, come ho cercato di suggerire nel primo capitolo, è quella della percezione dell'inattualità del genere operistico. Inattualità che pure non impedisce il delinearsi, in entrambi i periodi, di uno scenario eterogeneo, e per natura privo di tendenze dominanti: tentativi di riforma drammaturgica e opere assimilabili al verismo o addirittura al melodramma 'vecchia maniera', soggetti di natura storico-celebrativa (specialmente negli anni del regime) e sporadici segnali di interesse ed apertura verso la letteratura coeva.

²⁷⁹ S. Cirillo, *Fantastici, surrealisti e realisti magici*, in *Le forme del realismo*, cit., p. 147.

²⁸⁰ Virgilio Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986, p. 34.

Nel quindicennio oggetto d'indagine in questo studio, insieme agli esiti palesemente epigonali, si manifesta una 'linea'²⁸¹ che risente, già a partire dalla scelta del soggetto letterario, proprio di quella tendenza all'integrazione di verosimile e inverosimile, rappresentazione e deformazione, oggettivo e surreale, grottesco e tragicomico. Insisto sull'idea di 'integrazione', perché nella maggior parte dei casi il tentativo di individuare precise discriminanti terminologiche in relazione a supposti confini di genere può risultare fuorviante: mi sembra più funzionale, invece, nominare dei titoli, ed individuare di conseguenza alcune caratteristiche comuni per meglio avvalorare il mio tentativo di 'raggruppamento':

- *Divertimenti di Palazzeschi* (Gino Negri, Milano T. Nuovo, 1948)
- *Orfeo Vedovo* (Alberto Savinio, Roma T. Eliseo, 1950)
- *Il sistema della dolcezza* (Vieri Tosatti, Bergamo T. Novità, 1951)
- *Partita a pugni* (Vieri Tosatti, Venezia FIMC, 1953)
- *Il contrabbasso* (Valentino Bucchi, Firenze T. Pergola, 1954)
- *Allamistakeo* (Giulio Viozzi, Bergamo T. Novità, 1954)
- *Ferrovia sopraelevata* (Luciano Chailly, Bergamo T. Novità, 1955)
- *La panchina* (Sergio Liberovici, Bergamo T. Novità, 1956)
- *Un intervento notturno* (Giulio Viozzi, Trieste T. Comunale, 1957)
- *La donna è mobile* (Riccardo Malipiero, Milano Piccola Scala, 1957)
- *Procedura penale* (Luciano Chailly, Como T. Villa Olmo, 1959)
- *Il circo Max* (Gino Negri, Venezia FIMC, 1959)
- *Una notte in paradiso* (Valentino Bucchi, Firenze T. Pergola, 1960)²⁸²

²⁸¹ Utilizzo il termine – mi preme specificarlo – sempre per ragioni di praticità; né voglio sottintendere una progettualità condivisa o una deliberata strategia d'azione comune ai compositori oggetto della mia rilevazione.

²⁸² Ho scelto deliberatamente di non includere in questo raggruppamento titoli come *L'incubo* (Riccardo Nielsen), *Storia di una mamma* (Roman Vlad) e *Il mantello* (Luciano Chailly) perché, pur condividendo con gli altri l'approccio anti-verista e l'apertura al grottesco-surreale (e persino al fiabesco) sono lavori a carattere deliberatamente 'tragico', senza la *vis* corrosiva, farsesca e 'moderna' degli altri sopra riportati. Ho invece inserito anche in questa cernita *La panchina*, proprio a dimostrazione di come sia 'forzoso' rendere netti e impermeabili confini tra 'tipi', specialmente in presenza di un numero di variabili categorizzanti (si veda la pagina seguente) potenzialmente indipendenti. In un certo senso *La gita in campagna*, *Partita a pugni* e *La panchina* presentano tutte tratti di spiccato realismo: nei lavori

Di seguito, sempre in maniera molto schematica, metto in evidenza alcune caratteristiche ricorrenti e strutturalmente rilevanti che, considerate nel loro complesso, definiscono una fisionomia di massima delle opere menzionate (mi sto ancora riferendo alla componente letteraria: e quindi al soggetto, al testo, alla lingua, ai temi, alle tipologie narrative; successivamente tali elementi saranno messi ovviamente ‘in risonanza’ con la componente gestuale, e teatral-musicale):

- Componente parodica, ottenuta mediante procedimenti intertestuali, citazioni, innesti (quasi sempre tratti dal repertorio operistico ottocentesco);
- Riferimenti ironico-polemizzanti alla modernità (tecnologica, di costumi, etc.);
- Realismo deformante e ‘grottesco’, iperrealismo;
- Presenza di elementi – accadimenti illogici, paradossali, inquietanti;
- Compresenza di verosimile e inverosimile/surreale
- Rinnovata attenzione alla fonte letteraria.

Tali caratteristiche possono essere utili ad ipotizzare un progressivo mutamento di sensibilità rispetto al decennio precedente, inevitabilmente influenzato dalle tendenze (non di rado) uniformanti e normalizzatrici del fascismo. Il genere comico-farsesco si ‘ammala’ d’inquietudine, cede alle possibilità espressive della deformazione grottesca; i compositori guardano con rinnovata curiosità alla fonte letteraria, con un interesse non trascurabile per quella americana e con una non occasionale predilezione per soggetti ricavati da forme narrative brevi (racconti, novelle, short stories).

Quest’ultimo elemento, che forse meriterebbe più di una menzione occasionale, è osservabile ponendo a raffronto i dettagli della ‘nostra’ cronologia (il quindicennio 1945-60) con quella del periodo 1930-45. Nel quindicennio precedente, con *Volo di notte* (1940) di Luigi Dallapiccola tra le più notevoli eccezioni, i testi operistici sono costituiti per lo più da riduzioni di commedie e romanzi (Molière, Goldoni, Rostand, Poliziano, Shakespeare, Werfel) e da libretti originali su soggetto storico, medievale,

di Tosatti e Liberovici, tuttavia, mi sembra che una certa esasperazione ‘comico-deformante’ consenta la lettura grottesca che propongo in questo paragrafo. Al solito, sarà indispensabile integrare tale lettura con l’elemento strettamente musicale.

rinascimentale e ‘leggendaro’ (i libretti di Tullio Pinelli, Giovacchino Forzano, Arturo Rossato, Emidio Mucci, Claudio Guastalla, e quelli scritti di proprio pugno da Malipiero, Pizzetti, Porrino).

Dal 1945 in poi – senza postulare, si badi bene, ‘cesure’ inverosimilmente nette – la tendenza muta. Questo, da una parte, è facilmente spiegabile alla luce di fattori squisitamente produttivi e ‘situazionali’: nelle programmazioni che prevedono allestimenti di due o tre opere in una sera non possono che essere prediletti gli atti unici, e quindi anche contenuti drammatico-letterari dimensionalmente ‘misurati’. Ma non si può, in aggiunta a questo, non ipotizzare anche un mutamento di ‘sensibilità’ da parte dei compositori, che si avvicinano più di frequente alla narrativa breve ottonevicesca, caratterizzata da una predilezione per soggetti quotidiani, per elementi illogico-surreali e per strutture ripetitive e circolari, e in ogni caso estranee agli ‘idealtipi’ melodrammatici e ai colpi di scena.²⁸³ Non possono essere considerate casuali in tal senso le ricorrenze, nella ‘matrice’ letteraria, di racconti di Poe, Cechov, Buzzati, Bontempelli, Moravia, Calvino (ma anche Cervantes, Maupassant, Andersen, Bowen): il racconto breve di matrice italiana ed ‘extra-nazionale’ finisce così per costituire, nello scenario operistico del secondo dopoguerra, una possibile alternativa a modelli già abbondantemente esperiti nei decenni precedenti.

Se Nino Rota, in un’intervista rilasciata nel 1960 in occasione di una ripresa del *Cappello di paglia di Firenze* dichiarava di non aver avuto “altro in mente che portare una nota di colore, una nota allegra nel teatro lirico, senza trascendere nel grottesco [...] e infondendovi uno spirito di sapore ottocentesco”²⁸⁴, altri compositori della sua stessa generazione si muovono entro traiettorie quantomeno più problematiche. Non perseguendo candidamente quello che Bernardoni, parlando di Wolf-Ferrari, definisce

²⁸³ Cfr., a tal proposito, Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il mulino, 2011, in particolare alle pp. 291-355. Per una riflessione più esaustiva sul tema del racconto breve, a mio avviso essenziale per le connessioni che ho cercato qui di proporre, rimando anzitutto al recente volume curato da Elisabetta Menetti, *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2018; ma anche a R. Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in id., *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006. Segnalo anche, in quanto preziosi per le riflessioni maturate nel corso di questo studio, Sergio Zatti, *La novella. Un genere senza teoria* e Arrigo Stara, “Una imperfezione perfetta”. *Il racconto italiano nell’età della Short Story*, entrambi in «Moderna», Semestrale di teoria e critica della letteratura, XII, 2, 2010, pp. 11-24 e 25-46.

²⁸⁴ Aldo Priore, *Il maestro Nino Rota a Trieste per la prima volta*, in «Il Piccolo sera», 9 febbraio 1960.

“un orizzonte implicitamente restaurativo”²⁸⁵: ma cercando un altro tipo di rapporto, forse più consapevolmente dialettico, con l’epoca presente.

3.2.1 *Allamistakeo*

(*It's*) *All a mistake*: è tutto un errore. Da quest’espressione, brutalmente italianizzata, ha origine il nome della mummia protagonista dell’opera eponima di Giulio Viozzi (1912-1984), uno dei pochi lavori di franco successo del periodo post-bellico²⁸⁶. L’opera del compositore triestino va in scena il 26 ottobre del 1954, al Teatro delle Novità di Bergamo, diretta da Gianandrea Gavazzeni²⁸⁷. La materia è tratta da un racconto di Edgar Allan Poe, *Some Words with a Mummy* (1845). Vale la pena recuperare le parole del compositore, che qui rievoca precisamente la scelta del soggetto su cui lavorare (i corsivi sono miei):

Per qualche settimana fu una caccia febbrile ma abbastanza sistematica di soggetti tra i racconti delle più svariate provenienze. *Ma immancabilmente mi soffermavo su quelli di soggetto burlesco, grottesco, e anche surrealistico e perfino di fantascienza*. Così arrivai a Poe: il suo mondo allucinato e beffardo, talora cinico e

²⁸⁵ V. Bernardoni, “*Mogli e...dei paesi tuoi*”. Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo italiano stile anni Trenta, in «La Fenice prima dell’opera», 2, 2007, pp. 13-25.

²⁸⁶ *Allamistakeo* è stata allestita dieci volte, tra il 1954 e il 2000, in ben nove diversi enti lirici. Secondo quanto riportato da Giuseppe Radole (a p. 19 del volume citato nella nota successiva), “è in atto un’autentica gara tra i teatri per rappresentare l’opera del maestro triestino. Bergamo, Trieste, Genova, Sassari, Bologna, Venezia, Torino, Palermo, Cagliari, e poi la Svizzera, la Germania (traduzione di Joachim Popelka), la Jugoslavia (traduzione di Nenad Turkalj), e altri allestimenti in vista ad ogni dove”. Una registrazione completa (da un’esecuzione triestina del 1978) seppur di bassa qualità, è reperibile su youtube (<https://www.youtube.com/watch?v=j4wtsdWsl6s&t=902s>). La soddisfazione dello stesso compositore per un’attenzione ‘insolita’ ad un’opera del repertorio contemporaneo è testimoniata anche da alcune lettere inviate da Viozzi all’editore Ricordi, in particolare in una missiva del 3 maggio 1956 che ho potuto consultare all’archivio Ricordi. Qui il compositore si dichiara oltretutto disposto a ‘riversare’ su disco una registrazione del coro di Sacerdoti, laddove questo potesse garantire una migliore circolazione dell’opera (viste le diffuse difficoltà economiche dei teatri).

²⁸⁷ La partitura dell’opera su cui ho lavorato è una copia manoscritta dell’autore, depositata – come tutte le partiture di opere eseguite a Bergamo – nel fondo Missiroli della Biblioteca ‘Gaetano Donizetti’ di Bergamo (*Allamistakeo: opera in un atto/ Giulio Viozzi/ canto e pianoforte*). Per il libretto: G. Viozzi, *Allamistakeo/ Opera in un atto/ da un racconto di E. A. Poe/ Parole e musica di Giulio Viozzi*, Trieste, Casa musicale giuliana, 1954 (d’ora in avanti: *Allamistakeo* (L)). Per la fonte letteraria, cfr. E. A. Poe, *Some words with a mummy*, in id., *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, 1980, pp. 248-262; per la versione tradotta in italiano, cfr. E. A. Poe, *Quattro chiacchiere con una mummia*, in id., *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori, 1971, pp. 836-856.

crudele, ma assai spesso giocoso, o giocondamente assurdo [...]. E più di tutto la sua novella “Quattro chiacchiere con una mummia” dove accadeva effettivamente qualcosa di insolito, e di eminentemente spettacolare: il risveglio di un’antica mummia egiziana a mezzo dell’elettricità. Lo stesso nome della mummia: Allamistakeo (da “All a mistake” cioè, in inglese, tutto un errore) mi parve un programma, e mi suggerì il titolo.²⁸⁸

Il fatto che Viozzi arrivi all’opera relativamente tardi rivela come questa disposizione tardiva sia in realtà frutto di un’attesa, di una meditazione sulle effettive possibilità – per lui – dell’opera in musica: e che quindi, come emerge dall’inciso tratto dalla lettera, sia proprio la scelta del soggetto a determinare la decisione finale.

Quella condotta da Viozzi sul racconto di Poe non soltanto è un’operazione di selezione, taglio e riduzione in versi. È soprattutto una riscrittura, che prevede anche l’innesto di momenti del tutto estranei nel testo di partenza. In Poe, infatti, una volta realizzatosi il surreale tentativo di Gliddon, Buckingham e Ponnoner di riportare in vita una mummia grazie all’elettricità, il racconto si sviluppa con un’improbabile digressione di carattere storico-scientifico, in cui la mummia prova a dimostrare che gli antichi egizi erano tutt’altro che inferiori sul fronte della ‘tecnica’; e si conclude col rientro a casa del frastornato e confuso protagonista, anonimo in Poe, e a cui Viozzi mette nome Willy Foster.

Nel libretto di Viozzi, suddiviso in sei scene, l’episodio della mummia (sc. II-V) è inserito nella cornice ‘borghese’ di una stanza nuziale, dove i coniugi Mary e Willy Foster (prima che questi riceva l’invito di Ponnoner a dirigersi sul luogo

²⁸⁸ Giuseppe Radole, *Giulio Viozzi. Una vocazione musicale*, Trieste, Civici Musei di Storia e Arte, p. 18. I riferimenti bibliografici disponibili in relazione a Viozzi sono pochi, e quasi sempre legati ad eventi circostanziati (perlopiù conferenze e concerti) e/o limitati geograficamente alla città di Trieste. Si veda anche, per uno sguardo sulla produzione ‘saggistica’ del compositore triestino, il volume (sempre da Giuseppe Radole) *Giulio Viozzi. Antologia di scritti musicali*, Trieste, Comune di Trieste, 1995; e, per un ulteriore inquadramento, cfr. Vito Levi, *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio (1918-1968)*, Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1999. Imprescindibile per riferimenti e materiali presentati, oltre che per uno sguardo non limitato soltanto alla musica, è il volume curato da Maria Girardi (*Lungo il Novecento : la musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti : Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, Venezia, Marsilio, 2003), cui farò riferimento in questo paragrafo. Segnalo anche la più recente – seppur breve – nota di Chiara Facis (*Giulio Viozzi e il suo teatro lirico*), apparsa in «VeneziaMusica e dintorni», 56, novembre 2014, pp. 32-37.

dell'esperimento) battibeccano a causa dell'ennesima trascuratezza dell'uomo, rientrato in ora tarda e per di più ubriaco. Viozzi immagina quindi, variando sull'originale, che l'avventura con la mummia possa esser stata in realtà un brutto incubo di Foster: a tal fine colloca l'ultima scena, in maniera speculare rispetto alla prima, di nuovo nella camera da letto dei coniugi, dove il protagonista prende coscienza del fatto che nulla, di fatto, è accaduto.

Ma la volontà di 'tingere' di farsesco il grottesco di Poe – che aveva, come probabile obiettivo, la messa alla berlina dei deliri di onnipotenza della scienza contemporanea – non si limita all'invenzione della cornice. Viozzi aggiunge invece un episodio del tutto assente in Poe: immagina cioè che la mummia, per vendicarsi dei superbi 'moderni', faccia emergere dal buio una minacciosa schiera di sacerdoti Egizi. La reazione degli scienziati di fronte ai sacerdoti, che impegna l'intera quinta (e penultima) scena, merita di essere trascritta quasi per intero.

Es. 5L (sc. IV):

GLIDDON: Eppure tal parata è un po' grottesca

BUCKINGHAM: Fa pensare, direi, alla "Aida"

G: Ma a un'Aida di provincia

B: Con un regista da strapazzo

G: C'è anche il "Boris"...

B: E "Turandot", un po' di tutto...

G: E che musica tonale, infantile...

B: E poi monotona...

G: Oleografica...

B e G: Pseudorientale!

G: Rimastica poi modi ben fritti!

B: E rifritti!

PONNONER (*irritato*): Ma volete stare zitti?

[...]

BUCKINGHAM (*forte, con gesto rassegnato*): Cari miei il melodramma...

(*Allamistakeo comincia poco a poco a prestare attenzione al parlottare dei 'moderni' e tende l'orecchio*)

GLIDDON:...ha finita la sua storia.

BUCKINGHAM: Di museo è una memoria.²⁸⁹

Viozzi innesta un'esplicita parodia del melodramma: il coro dei Sacerdoti, evocato da Allamistakeo con intenti minacciosi e vendicativi, diventa protagonista di una metafora beffarda, che trasforma l'esperimento-allucinazione in una farsa. L'ambientazione egizia (naturale il rimando iniziale all'*Aida* verdiana), in tal senso, fornisce a Viozzi il perfetto 'pedale' per la modulazione farsesca. Ci sono dentro, oltretutto, tutti gli elementi tipici di quei 'discorsi sulla crisi' di cui si è trattato in precedenza: l'inattualità del melodramma, la sua funzione museale, la ridicolaggine 'grottesca' della parata operistica. Si produce, tuttavia, un singolare ed ambiguo corto circuito: Viozzi sta ironizzando sull'opera tradizionale, o sui 'moderni' detrattori della stessa? La seconda ipotesi, a mio avviso, è la più verosimile.

L'opera di Viozzi si presenta come un perfetto compendio delle 'specifiche' precedentemente elencate: gusto per il soggetto macabro-grottesco; affinità con l'atteggiamento polemico di Poe verso le pretese totalizzanti della tecnica e del progresso; tendenza ad attualizzare il soggetto (Viozzi espunge qualunque riferimento all'Ottocento, aggiungendo nel libretto la specificazione "epoca presente"); molteplicità di registri (dall'iperrealismo colloquiale del bisticcio iniziale [es. 6L] all'ossequioso 'falso-antico' della formula utilizzata per rivolgersi alla mummia).

Viozzi stende un libretto in versi, passando con disinvoltura da una versificazione sciolta (ma con evidenti nuclei metricamente organizzati, come le ricorrenze di ottonari e senari nell' 'arioso' di Willy nella prima scena [es. 7L]) a forme chiuse 'standard', come il sonetto in endecasillabi regolarmente rimati (abab /cdcd/efe/gfg) intonato dai quattro scienziati nella quarta scena per invocare il perdono della mummia (es. 8L).

²⁸⁹ *Allamistakeo* (L), p. 28.

Es. 6L (sc. I) :

Willy – È stato un caso...

Mary – Tu vivi di casi...

Willy – La vita è un caso...

Mary – Ed io una povera infelice!

(*piange*)

Willy – Ma no, ti prego, ascolta tesoro

al club c'è stata

una riunione importante...

Mary – Col fiato che ti puzza di whisky!²⁹⁰

Es. 7L (sc. I):

Willy (*seguitando a spogliarsi*)

Gli scienziati di ritorno

di ritorno dall'Egitto

han scoperto grandi cose

sono giunti questa sera.

OTTONARI

[...]

Credevo di sbrigarmela

in quattro e quattr'otto

e invece le cose

a suon di discorsi

e gran relazioni

sono andate assai in là.²⁹¹

SENARI

²⁹⁰ *ivi*, p. 6.

²⁹¹ *ibidem*.

Es. 8L (sc. IV):

Ponnoner, Gliddon, Buckingham, Willy
(divenendo di botto pensierosi)

A noi perdona, o Allamistakeo
se tanto osiamo sull'antica spoglia
è questo grandemente un pensier reo
di stolto sacrilegio sulla soglia

ENDECASILLABI

Ma tu dall'alto trono ultramondano
che miri con sublime indifferenza
di epoche e di storie il corso vano
perdona tal ridevole incoscienza.

Perdona se talora i tristi frutti
del tempo assai bizzarro in cui viviamo
involgono la mente di noi tutti.

ENDECASILLABI

Perdona questi armeggi assai meschini
d'arnesi strani e rei con cui giochiamo
ma or più non siam scienziati, siam bambini.²⁹²

Allamistakeo, la mummia riesumata dal remoto passato grazie alla potenza dell'elettricità, si esprime dapprima attraverso fonemi incomprensibili²⁹³. Dopodiché, concluso il processo di riattivazione, scaglia la sua maledizione sugli scienziati con tono tragico e solenne. Segue la 'grottesca parata' degli antichi sacerdoti che emergono dalle tenebre, la parodia melodrammatica, e un parapiglia generale che termina nel risveglio tramortito di Willy, che si accorge di aver vissuto nient'altro che un brutto incubo.

La partitura di Viozzi non presenta le tracce di una drammaturgia particolarmente

²⁹² *ivi*, p. 16.

²⁹³ Non mi sembra superfluo sottolineare altre ricorrenze, nel repertorio qui considerato, di personaggi che si esprimono attraverso linguaggi disarticolati e incomprensibili: due esempi sono rintracciabili nei lavori di Buzzati-Chailly (*Il Mantello* e *Ferrovia sopraelevata*), in cui tali tracce linguisticamente 'aliene' entrano nel discorso di personaggi guardacaso legati *anche* a dimensioni extra-terrestri.

complessa, né di una precisa scelta ‘di codice’ (quale era stato, per Peragallo, l’utilizzo ‘liberale’ ma pervasivo della serie dodecafonica). La musica è asciutta ed essenziale, già a partire dall’ incedere meccanico e nervoso dell’ incipit (es. 10M) con insistenti ripetizioni di ottavi in ‘staccato’, messi a contrasto con un’armonia ritmicamente precaria, appoggiata sui tempi deboli e resa ancor più pesante e ‘ingombrante’ dalla scelta del registro grave. Caratteri, questi, che contribuiscono da subito a chiarire la ‘tinta’ surreal-grottesca dell’opera. La scrittura vocale di Willy Foster è caratterizzata da frasi regolari, e presenta persino un arioso sfacciatamente tonale, con fioriture orientalescanti – che ‘mimano’, in qualche modo, anche la sua ubriachezza– in corrispondenza della parola ‘Egitto’ (es.11M).

Es. 10M (preludio, bb. 8-14):

Vivo (♩ = 96)

8

4

p

cresc. - - -

7

8

Es. 11M (sc. 1, bb. 92-98):

WF. Moderato (♩=96) *Elastico*

leggerissimo *mf* Gli scien - zia - ti di ri - tor - no di ri -

3 tor - no dall' e git *p* - *pp* to han sco -

5 per - to gran - di co - se so - no giun - ti que - sta se *p* - *pp*

7 ra *p* *pp*

I procedimenti musicali di Viozzi, in *Allamistakeo*, sono semplici, talvolta persino (deliberatamente) grossolani: accordi pesanti di ottoni per celebrare la ‘potenza’ della tecnica, sovrapposizioni politonalità per sottolineare la bizzarria mostruosa dell’evento, persino una semplice cellula ‘motivica’ - un inciso discendente di semitono sul modo frigio, in ritmo dattilico – associata alla mummia. Quando la mummia, nella quinta scena, decide di reagire ai deliri degli scienziati presenti scagliando la sua terribile maledizione, appare in orchestra l’apparizione di una serie di dodici suoni (seguite poco dopo, come da prassi ‘scolastica’, dalla forma retrograda [bb. 890-891] e inversa [b. 893]).

Es. 12M (sc.V, bb. 878-875):

Con Altoparlante

Allamist. sost.

Pa - ga - te pur du - ra la vil vio - la - zio - ne su voi so - vra - sta

8

6 Poco mosso ♩ = 96

la ma - le - di - zio - ne!

ff 6 6 martellato 6

8

Anche in questo caso, l'associazione delle 'dodici note' con una figura 'aliena' e minacciosa, è piuttosto elementare, e non presenta una scelta di particolare complessità psicologico-drammaturgica. Eppure ciò che garantisce sicura efficacia (come dimostra l'elevato numero di repliche) alla partitura di Viozzi, è la perfetta armonizzazione tra il tono della vicenda e la 'tinta' musicale, oltre che il controllo disinvolto di un 'ritmo' dell'azione inevitabilmente memore delle lezioni 'maggiori' del *Falstaff* e del *Gianni Schicchi*. Viozzi utilizza procedimenti caratterizzati da forte immediatezza di gesto, ma non secondo maniere citazioniste, né con l'intento di rievocare l'opera buffa tradizionale. Il ritmo – intendo, banalmente, anche sotto il mero profilo agogico – è agile, lontano da ripiegamenti lirici, mai lacrimevole; è invece diretto, spigliato, a tratti persino sgraziato. Ma tutto è funzionale al 'progetto' di un melodramma [sic.] "vivace e brillante, il più possibile antiretorico e sintetico"²⁹⁴.

Gianandrea Gavazzeni, deciso sostenitore di Viozzi (a lui si deve l'iniziativa del primo allestimento bergamasco di *Allamistakeo* oltre che la direzione della prima esecuzione) parla di "spezzatura realistica", di "deformazione calcolata e leggera": un perfetto esempio della tendenza al "realismo grottesco"²⁹⁵ diffusa nell'opera contemporanea. E, dal punto di vista visivo, "un miscuglio di elementi realistici e soprannaturali che sotto sotto irridono alla moderna civiltà meccanica"²⁹⁶. Senza, però – e in questo può ravvisarsi una delle ragioni della buona accoglienza da parte del pubblico e degli organizzatori - alludere a questioni socialmente problematiche (come nel caso della *Gita*) o proporre deliberate deformazioni del repertorio melodrammatico (cfr. *La panchina*).

²⁹⁴ G. Radole, *Giulio Viozzi. Una vocazione musicale*, cit., p. 18.

²⁹⁵ Giovanni Gavazzeni, *Gli anni del 'realismo grottesco' dal carteggio Gianandrea Gavazzeni - Giulio Viozzi*, in Maria Girardi, *Lungo il Novecento: la musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti*, cit., p. 291-294.

²⁹⁶ F. Abbiati, *Due opere e un balletto di De Banfield, Viozzi e Bugamelli*, in «Il Corriere della Sera», 22 gennaio 1956.

3.2.2. *La donna è mobile*

Come si è già ribadito in più di un'occasione, adottare con una certa parsimonia le categorie oppostive (vecchio-nuovo, tradizione-aggiornamento), ed anzi considerarle alla luce delle loro infinite possibilità combinatorie, è forse l'unica lente attraverso cui osservare dei repertori appartenenti a fasi storiche di transizione, come indubbiamente è quella di cui mi sto occupando in questa sede. *La donna è mobile*²⁹⁷, il cui 'ammiccamento' operistico è palese già dal titolo, rientra a pieno titolo nel novero di quei lavori per la cui esatta collocazione è fondamentale individuare proprio quelle 'combinazioni'.

Eseguito per la prima e ultima volta alla Piccola Scala nel febbraio del 1957 (e diretto da Gianandrea Gavazzeni), *La donna è mobile* è il secondo lavoro teatrale di Riccardo Malipiero (1914-2013), che per la seconda volta si misura con un testo drammatico (*Nostra dea*) di Massimo Bontempelli dopo aver musicato, nel 1942, *Minnie la candida*²⁹⁸. Entrambi i drammi risalgono alla metà degli anni venti, momento in cui Bontempelli, abbracciata in non giovanissima età la temperie avanguardistica, cerca di assestare i propri codici espressivi entro un "campo di forze prodotto dalle due opposte tendenze dell'innovazione da un lato e della tradizione dall'altro". In questo contesto,

Nostra dea è forse il testo più rappresentativo e di maggior successo del teatro bontempelliano degli anni venti, [per cui] Luigi Baldacci ha giustamente coniato la formula di "pirandellismo completamente esteriorizzato". [...] Il cosiddetto "cerebralismo" pirandelliano cede il posto all'invenzione fantastica pura, il dissidio psicologico viene sostituito dall'evento prodigioso: la protagonista, Dea, prende infatti

²⁹⁷ Ecco i riferimenti dello spartito e del libretto consultati per questo studio. Per lo spartito: Riccardo Malipiero, *La donna è mobile/ opera buffa in un atto e tre scene/ di Guglielmo Zucconi dalla commedia Nostra dea di Massimo Bontempelli/ musica di Riccardo Malipiero/ riduzione per canto e pianoforte di Luciano Berio/ Milano, Suvini Zerboni, 1956. Libretto: Guglielmo Zucconi, La donna è mobile/ Opera buffa in un atto e tre scene / dalla commedia Nostra dea di Massimo Bontempelli/ Musica di Riccardo Malipiero, Milano, Suvini Zerboni, 1957 (d'ora in avanti: *La donna è mobile* (L)). Per un confronto col testo originale di Bontempelli segnalo l'edizione da me utilizzata: Massimo Bontempelli, *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi, 1990.*

²⁹⁸ L'opera va in scena al Teatro Regio di Parma, il 19 novembre 1942. G. Gavazzeni, accostandola per scelte "di lessico" al *Volo di Notte* di Luigi Dallapiccola, ne traccia un lodevole ritratto in "*Minnie la candida*" di Riccardo Malipiero, in *La musica e il teatro*, Pisa, Nistri-Lischi, 1954, pp. 173-181.

alla lettera il principio dell'essere "centomila" per gli altri e per se stessa "nessuna", poiché la sua natura, la sua personalità e il suo carattere mutano radicalmente ogni volta che lei si cambia d'abito.²⁹⁹

Ci troviamo ancora una volta di fronte ad un soggetto anti-naturalista e carico di implicazioni 'simboliche': il mascheramento, la messa in dubbio dell'identità, la volubilità, la perdita di senso attraverso la ripetizione/variazione meccanica di atteggiamenti insensati e problematici; e quindi l'anti-verismo 'magico' di Bontempelli, il *topos* pirandelliano del mascheramento e quello – rielaborato, ma con evidenti radici nel *milieu* futurista – dell'individuo 'meccanizzato'.

La commedia di Bontempelli, originariamente in quattro atti, viene ridotta da Guglielmo Zucconi (di concerto con lo stesso Malipiero) ad un libretto suddiviso in tre scene, con un preludio e due intermezzi. La possibilità di agire senza particolare impaccio sul testo originario, comprimendolo ed adeguandolo ai fini musicali, è garantita dalla natura piuttosto 'volatile' della trama: il dramma, privo di antefatti e/o accadimenti rilevanti, è tutto centrato sull'assurda peculiarità (o 'patologia') della protagonista, una "donna moderna" che muta radicalmente carattere ed atteggiamenti a seconda dell'abito indossato. Questo produce un prevedibile malfunzionamento dell' 'ingranaggio relazionale' di Dea: gli inconvenienti domestici con la serva che nella prima scena tenta di vestirla, i turbamenti arrecati allo spasimante Marcolfo che si vede costretto a sottostare ai continui mutamenti della donna, i malintesi perfidamente congegnati nella terza scena ai danni degli altri personaggi (l'altra coppia di amanti, Orsa e Vulcano, e il legittimo marito di lei).

È proprio sulla terza scena che vorrei, in questo paragrafo, riflettere brevemente. Non prima di aver fatto, però, qualche ulteriore considerazione. Claudio Sartori, nelle note stese per il programma di sala della prima rappresentazione, vede nella partitura di Malipiero un segno evidente della maggior maturità stilistica del compositore (rispetto

²⁹⁹ Simona Micali, *Miti e riti del moderno: Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier, 2002, p. 80. Cfr. anche il più recente Patrizia Farinelli (a cura di), *Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, atti della Giornata Internazionale di studi (Lubiana 14 maggio 2013), Firenze, Le Lettere, 2016.

a *Minnie*); ma, allo stesso tempo, ne evidenzia l'atteggiamento disimpegnato e 'leggero' nei confronti del testo di Bontempelli:

Dea, la donna mobile, è già guardata da Malipiero con occhio scanzonato. Già il musicista non subisce più il personaggio bontempelliano, e soprattutto l'ambiente della 'commedia storica', come l'aveva chiamata il suo autore. Già non crede più al soggetto, già per accettarlo deve gonfiare la trama, esagerarne il dato primo, ridurre la vicenda, coglierne solamente il lato buffo esteriore, evitarne volutamente il contenuto intellettuale e morale, trasformare insomma la commedia storica in opera buffa.³⁰⁰

Anche Massimo Mila, che peraltro ammette di condividere *in toto* la lettura di Sartori, rileva nell'opera un alto mestiere compositivo ma una sostanziale distanza dal clima 'anni venti' del realismo magico bontempelliano, che secondo Mila sarebbe stato trattato da Malipiero con distacco. Allo stesso modo, secondo Mila, Malipiero avrebbe mitigato le asprezze della scrittura dodecafonica (e con esse il rischio di accademismo) costringendola a comprometersi col genere buffo, ed evitando quegli "intervalli sgangherati e sbadiglianti [...] che danno fastidio non per la loro stravaganza, ma per la loro abusata inevitabilità".³⁰¹

Questa lettura, come già rilevato da Benedetta Zucconi nell'unico saggio finora dedicato all'opera di Riccardo Malipiero³⁰², è in parte smentita dalle parole del compositore stesso: il quale, pur ammettendo con compiacimento il lato comico (anche nel riscontro di pubblico) dell'opera, ne sottolinea anche l'aspetto "educativo", o

³⁰⁰ Claudio Sartori, *La donna è mobile*, Programma di sala per la prima rappresentazione. Per un commento all'indomani della prima, cfr. Riccardo Allorto in «Ricordiana» III/3, Marzo 1957, pp. 146-147.

³⁰¹ Massimo Mila, *Un'opera parodistica di Riccardo Malipiero*, in M. Mila, *Cronache musicali*, cit., pp. 186-188.

³⁰² Cfr. Benedetta Zucconi, *Tentativi di rinnovamento di un genere: dodecaфонia e opera buffa in La donna è mobile di Riccardo Malipiero*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 49 (2014), pp. 155-176. Ringrazio, peraltro, l'autrice del saggio, per i proficui scambi e la condivisione di materiali utili alla stesura di queste pagine.

comunque non solamente farsesco³⁰³. Oltretutto, l'organizzazione musicale del lavoro (scrittura orchestrale, lavoro timbrico, individuazione ritmica e melodica dei personaggi, integrazione tra 'seriale' e 'tonale') mi sembra rilevare una complessità matura, cui le letture di Mila e Sartori fanno giustizia solo in parte.

C'è dell'altro: l'utilizzo della scrittura dodecafonica, di per sé, oltre a rappresentare un indubbio cimento tecnico per il compositore, sul piano strettamente drammaturgico costringe Dea e gli altri personaggi a sottostare ad un meccanismo (compositivo, in questo caso) che è il 'doppio' perfetto di quello da cui Dea è afflitta. In altre parole Malipiero riesce a riprodurre, sul piano musicale, il motivo fondante del dramma di Bontempelli: l'inconsistenza di una personalità volubile, viziata da un 'processo' artificiale e innaturale che ne invalida il normale funzionamento, compromettendo anche le altre figure in scena.³⁰⁴

L'esempio seguente, dalla prima scena, individua perfettamente la protagonista nel momento in cui dichiara fieramente la propria modernità e spregiudicatezza. Melodicamente, i ribattuti ossessivi su intervalli di quarta e quarta aumentata nascondono in realtà le ultime quattro note della serie attribuita a Dea³⁰⁵. Ritmicamente la partitura prevede un insolito alternarsi di misure in 11/16 e misure in 10/16, con una distribuzione degli accenti che evidenzia ulteriormente la natura meccanica e artefatta della donna (come suggerisce la didascalia, il personaggio "canta a scatti, meccanicamente, marcando gli accenti sbagliati").

³⁰³ Gillo Dorfles, Riccardo Malipiero, *Il filo dei dodici suoni: dialogo sulla musica (aprile 1954)*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1984, p. 26.

³⁰⁴ Quanto Malipiero ritenesse inseparabili le ragioni musicali da quelle strettamente drammatiche, perseguendo la logica di una tenuta 'organica' tra soggetto, forma, e linguaggio musicale è ravvisabile anche nel suo breve scritto dedicato al *Wozzeck* di Berg. Cfr. Riccardo Malipiero, *La lezione di Alban Berg: Wozzek* [sic.], in «*Il Diapason*», III, 5-6, Maggio-Giugno 1952, pp. 7-10.

³⁰⁵ Questa la serie che caratterizza il personaggio di Dea: Do, Fa#, Sib, Mi, Fa, Sol, La, Si, Re, Sol#, Do#, Re#. Seguendo la divisione in tre tetracordi – di cui il secondo (Fa, Sol, La, Si) muove diatonicamente per gradi congiunti, permettendo frequenti 'mascheramenti tonali' della serie – è facile rintracciare le diverse ricorrenze, in partitura, del materiale dodecafonico attribuito a Dea. Nell'es. 14M, i tre segmenti della serie sono stati indicati, rispettivamente, con le lettere minuscole *a*, *b* e *c*.

Es. 9L (sc. I):

DEA (cantando a scatti, meccanicamente. L'azione deve accompagnare con atteggiamenti appropriati)

Il bagno lo si fa fuori, sotto l'acqua diaccia d'una fontana!

NINA

Ma per l'amor del cielo! La prenderanno per una pazza!

DEA

Mi prenderanno per quella che sono: una donna moderna, spregiudicata, attiva, volitiva che ama il rischio e il brivido...³⁰⁶

Es. 13M (sc. II, 4 dopo 34):

Dea
A tempo
Mi prende - ran-no per quel-la che so-no

Nina
La pren-de - ran-no per u-na paz - za!

u - na don-na mo-der - na spre-giu - di - ca-ta-at-ti-vae-ner-gi - ca vo - li - ti - va

³⁰⁶ *La donna è mobile* (L), p. 13.

E ora la terza, e ultima scena, che a mio avviso concentra in sé i momenti più rappresentativi dell'opera. Ne riassumo, per praticità, il contenuto, utilizzando come riferimento i numeri progressivi presenti in partitura.

- a) Marcolfo e Vulcano sono alla taverna “il Moro Bianco”, in attesa di (rispettivamente) Dea e Orsa. L'apparizione del marito di Orsa manda Vulcano, e subito dopo Orsa stessa, in grande agitazione, temendo entrambi la reazione del marito geloso [bb. 117-122];
- b) Dea si palesa a Marcolfo [b. 123], abbigliata con un fastoso vestito argenteo, decorato con un serpente, diventando di conseguenza aggressiva, insinuante. Dea accusa Marcolfo di essere in realtà innamorato di Orsa, e di aver utilizzato lei come copertura: a rivelarlo sarebbe stato Vulcano;
- c) scena di gelosia tra Marito e Orsa [2 bb. prima di 127];
- d) Dea aizza Vulcano contro Marcolfo, sostenendo che quest'ultimo sarebbe innamorato di Orsa [2 bb. prima di 130];
- e) i due uomini aizzati l'uno contro l'altro da una parte, e la coppia Orsa – Marito geloso dall'altra, vanno a comporre un quartetto in perfetto stile operistico [3 bb. dopo 136]. Nel momento in cui tutti si accorgono che a montare la calunnia è stata Dea [3 bb. dopo 141], entra in scena un gruppo di suonatori dell'Esercito della salvezza, che intonano inni di redenzione; il mantello della donna che guida l'esercito viene posto sulle spalle di Dea, che repentinamente muta di carattere ed intona, oramai purificata, inni di redenzione.

In a) i recitativi di Marcolfo e Vulcano sono ‘accompagnati’, costantemente, dal materiale dodecafonico associato, in maniera quasi motivica, a Dea. Il cui diabolico meccanismo, di fatto, risulta operativo anche quando lei non è in scena. La serie è utilizzata per lo più in tre blocchi da quattro suoni ciascuno, quasi sempre ben distinti e riconoscibili (cfr. il primo segmento disposto verticalmente in maniera accordale [a], il solito tetracordo fa-si disposto melodicamente [b], e il terzo tetracordo ‘diviso’ tra le

due crome [c]). Le note del secondo tetracordo (fa, sol, la, si) vengono invece inglobate nel ‘recitativo’ di Marcolfo (“studia, studia!”).

Es. 14M (sc. III, 2 b. dopo 117):

Marcolfo (seccato)

Vulcano

Ma è un boo - gie woo - gie Ne so - no si - cu - ro (ammirato)

Di - ci? A

3 (Visibilmente seccato)

Stu - dia, stu - dia!

vol - tein - vi - dio la tua cul - tu - ra

pp mf mf

5

In - se - gna - mi co - me si fa a dis - tin - gue - reun

6

wal - zer daun boo - gie - woo - gie

ppp

In b) Dea – con il suo “abito grigio da gran sera con un serpente verde ricamato” – schiaccia con la propria (falsa) potenza incantatoria il povero Marcolfo, che si adegua ancora melodicamente alla donna mutuandone, al solito, il secondo ‘troncone’ seriale:

Es. 15M (sc. III, 4 dopo 123):

Quasi Lento

Dea (quasi sibilando la 's' in modo serpentino)

mf Si sus - sur - ra che mi si stes-sean-sio - sa-ment-teas - pet - tan - do, si-gno - re...

Marcolfo (incertissimo, sibilando le 'a' come incantato)

Sssi... si - ssi-gno - ra... buo-na - se - ra...

ppp pochissimo

In c) e all'inizio di e) troviamo ancora una volta un procedimento già individuato, *mutatis mutandis*, in *La panchina* e *Allamistakeo*: la parodia melodrammatica. Ma mentre in *La panchina* la finzione era dichiarata e preannunciata dallo stesso personaggio, e in *Allamistakeo* il melodramma agiva come riferimento intertestuale (e quindi sempre ponendo una distanza tra soggetto e oggetto della farsa), nell'opera di Malipiero e Zucconi la finzione prende il via in maniera automatica, attraverso un improvviso mutamento di tono, lessico e gestualità dei personaggi. La didascalia che precede l'inizio del duetto tra Orsa e il marito recita: "nel breve episodio che segue gli attori devono comportarsi come in una caricatura di melodramma". Quando il "melodramma" ricomincia [3 bb. dopo 136], il duetto di gelosia è diventato un quartetto: e stavolta non soltanto la musica imita palesemente un 'grossolano' ottocento operistico (es. 10L), ma anche le espressioni verbali dei personaggi invecchiano improvvisamente di cent'anni (si notino le chiuse sdrucchiole, che rendono le espressioni particolarmente artefatte e innaturali).

Es. 10L (sc.III):

(entrano Orsa e il Marito: come prima a “Melodramma”)

MARITO - Alfin donna fedifraga

il nome di quel bambolo

che l’amor tuo degustasi

saper, saper io vò!

ORSA (sdegnata, ma guardandosi intorno sospettosa)

Taci marito stolido,

il tuo sospetto offendemi!

MARITO

Il nome di quel bambolo...

[...]

(entra Vulcano inseguito da presso da Marcolfo)

MARCOLFO – T’arresta pusillanime

le tue menzogne viscide

nel viperino esofago

io ti ricaccerò!

ORSA

Giammai dirò, giammai dirò!

MARITO

Saper io vò, saper io vò!

VULCANO (cercando di difendersi da Marcolfo)

Tu cerchi di confondermi:

lo so vorresti perdermi!

Le tue minacce sterili,

io rintuzzar saprò!³⁰⁷

³⁰⁷ *ivi*, pp. 50-51.

Es.16M (sc.III, 4 dopo 136)

"Melodramma"
Orsa

Marito (Minaccioso e un po' affannato)

mf Al-fin don-na fe - di - fra - ga, il no-me di quel bam-bo - lo, che l'a-mor tuo de -

(Sdegnosa, ma guardandosi intorno sospettosa)

f Ta - ci, ma - ri - to sto - li - do

gu - sta - si, sco - prir sco - prir io vo'!

L'effetto, tra il comico e il grottesco, è garantito proprio dal fatto che non vi sia alcuna ragione drammaturgica che legittimi il cambio di registro: la trasformazione melodrammatica viene regolamentata soltanto tramite le indicazioni presenti nel libretto e nella partitura, che stabiliscono l'avvio e la conclusione del "melodramma".

Drammaturgicamente parlando, Malipiero 'impone' ai personaggi una maschera transitoria che ne polverizza l'identità personale: rendendoli, di fatto, simili a Dea, o persino – azzardo – vittime della sua stessa contagiosa volubilità. E ancora una volta, il

melodramma ottocentesco diventa un corpo estraneo che metaforizza l'eccessivo, il grottesco, l'artificioso, il ridondante. Eppure, la messa in ridicolo del 'codice' operistico, sempre più ingombrante e inattuale, finisce anche per rivelarne la irriducibile persistenza nell'immaginario di compositori, drammaturghi e spettatori, e la forza simbolica di un comune repertorio di melodie, parole, gesti e situazioni.

3.3 TRAGICO MODERNO, TRAGICO SENZA (MELO)DRAMMA?

In un breve elzeviro pubblicato su «Ricordiana» nel 1956³⁰⁸, Giulio Confalonieri riflette – a partire dal recente successo di un allestimento del *Matrimonio segreto* di Cimarosa alla Piccola Scala – sulla rinnovata attualità, nei palcoscenici italiani, dell’opera comica settecentesca. La lettura di Confalonieri è forse viziata da un certo ottimismo di superficie (la tragedia della guerra sembra ormai un ricordo lontano, e la crisi geo-politica mondiale degli anni cinquanta non sembra pesare poi granché nelle valutazioni di Confalonieri, che definisce il Novecento un secolo “scettico e sorridente”³⁰⁹), oltre che dall’attitudine a riproporre un *topos* storiografico già noto e consolidato: quello, cioè, secondo cui passata l’infatuazione melodrammatica del medio-tardo Ottocento, il nuovo secolo si sarebbe riaffezionato alla vitalità anti-retorica ed esplosiva della musica settecentesca.

Tale *topos*, d’altra parte, reca più di un fondo di verità: si considerino, a tal proposito, alcune esternazioni degli anni venti di Alfredo Casella, che saluta con entusiasmo il crescente successo del *Falstaff* presso le nuove generazioni e invita a ritrovare in Rossini un efficace modello stilistico. Ne riporto una, piuttosto esemplificativa:

“malgrado tutto, mi ostino a credere [...] che, sulle rovine del morto melodramma, debba risorgere [...] una commedia plastica, nella quale il gesto sostituirà la parola, e che risusciterà la mirabile *verve* buffona dell’opera settecentesca. [...] Io sogno dunque uno spettacolo comico, essenzialmente comico, al quale gli stupendi mezzi tecnici della musica e della pittura odierne consentano di reintegrare alcune di quelle irresistibili virtù «propulsive» di comicità che irradiano tuttora luminose da uno dei maggiori geni nostri: Gioacchino Rossini³¹⁰.

³⁰⁸ Giulio Confalonieri, *L’attualità dell’opera comica settecentesca*, in «Ricordiana», 2/2, febbraio 1956, pp. 81-84.

³⁰⁹ *ivi*, p. 83.

³¹⁰ A. Casella, *Il risveglio musicale italiano*, in «Il Pianoforte», 2/3, 1921, pp. 593-595.

Cfr. anche Alfredo Casella, *Riabilitazione del teatro musicale in Italia*, in «Musica d’oggi» (n. 12, dicembre 1925), dove Casella sottolinea che “il nuovo stile [...] della moderna scuola italiana assume spesso atteggiamenti scenici specialmente comici”.

Tutto questo, unitamente a quanto già emerso nelle pagine precedenti di questo (cfr. cap. 2) ed altri più autorevoli studi (Bernardoni, ad esempio, parla esplicitamente di “renewal of comedy” negli anni Venti e Trenta)³¹¹, non impedisce però di riconoscere, nella predisposizione per il genere comico, soltanto *una* delle tendenze del Novecento teatrale e musicale. Oltre alle differenti declinazioni del realismo (che ho cercato di trattare nei precedenti sondaggi analitici), ascrivibili *lato sensu* all’universo del comico e del farsesco, vorrei considerare anche la dimensione precipuamente tragica del *milieu* musicale e teatrale del periodo post-bellico qui considerato.

Mi sembra necessario, in tal senso, fare alcune precisazioni preliminari: riferendomi alla sfera del ‘tragico’ adotterò qui un’ottica fortemente inclusiva, senza alcuna severità terminologica e senza l’obiettivo di giungere ad una mia ‘originale’ sintesi filosofica e/o drammaturgica: riferendomi, invece, più ad una categoria estetica che non ad un genere specifico e circoscritto (mi riferirò via via, come si vedrà, ad un novero di autori, generi e ‘forme’ assolutamente eterogeneo). Utilizzerò inoltre, con estrema elasticità, alcune definizioni ‘utili’ prelevandole dalla specifica letteratura critico-filosofica, anche se formulate con criteri ed obiettivi diversi da quelli propri di questa ricerca.

Inevitabilmente radicata nella storia del Novecento, per ragioni ovvie e macroscopiche (la percezione della fallibilità del progresso, i ripetuti orrori delle guerre, la crudeltà immotivata degli esodi e delle deportazioni) e al contempo difficilmente sintetizzabili in questa sede, la percezione del tragico permea di sé gran parte della riflessione filosofica e della storia delle arti del secolo breve: il tragico come conflitto, paradosso ed impotenza di fronte all’evento ingiustificabile, il tragico come “molteplicità” e “non-unità” del reale³¹²; il tragico come “disperazione e ambiguità”³¹³; il tragico come macro-categoria la cui rappresentazione drammatica (la tragedia) è tipica dell’uomo occidentale³¹⁴. Albert Camus, tra l’altro, che proprio nel 1955 si interroga pubblicamente sulle possibilità di esistenza di una tragedia moderna,

³¹¹ V. Bernardoni, *Puccini and the dissolution of the Italian tradition*, in M. Cooke (Ed.), *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 26-44.

³¹² K. Jaspers, *Del tragico*, trad. di I. A. Chiusano, Milano, SE, 2008, p. 39.

³¹³ Sergio Givone, -----, in U. Curi (a cura di), *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, Roma, Laterza, 1991.

³¹⁴ G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1992, p. 7.

riconosce che proprio l'uomo odierno, proprio alla luce dell'ambiguità della storia e dei limiti della propria rivolta, "è l'uomo tragico per eccellenza".³¹⁵

Anche la dimensione tragica, pertanto, abita lungamente le scene teatrali e musicali del Novecento italiano ed europeo. Sia rievocando i fantasmi dell'antico mito e rilegendoli secondo la sensibilità moderna³¹⁶, sia 'prelevando' temi, soggetti e modelli dal repertorio sacro, per rileggerli talvolta in chiave moralizzante (in senso quindi "religioso" più che "sacro", secondo la distinzione di Alfred Simon³¹⁷), talvolta in chiave estetizzante e/o decadente. Anche in questo caso esiste tutta una storia di corrispondenze e reciprocità 'novecentesca' tra teatro di parola e teatro musicale: Yeats, Cocteau, Claudel, D'Annunzio, Bernanos, Eliot; e quindi (non sto procedendo secondo un preciso ordine di 'associazione' tra drammaturgo e compositore) Strauss, Poulenc, Stravinskij, Honegger, Pizzetti, Ghedini.³¹⁸

Vorrei ora ricollegarmi, a partire da questa breve panoramica introduttiva, al quadro specifico cui questo studio è dedicato, vale a dire il teatro musicale italiano nel secondo dopoguerra. Restando fedele ad una visione 'inclusiva' della categoria del tragico, se volessi mappare tutti gli esiti operistici ad essa assimilabili, dovrei considerare anzitutto quei lavori in cui – per deliberata scelta autoriale – il complemento del titolo³¹⁹ indica già il lemma 'tragedia'; per poi censire anche tutti quei lavori in cui, anche al di là del sottotitolo, sia ravvisabile a partire dalla materia drammatica un soggetto compatibile con le categorie poco fa menzionate. Né è possibile escludere dalla mappatura complessiva (per cui rimando al cap. 2) del secondo dopoguerra teatrale tutte quelle realizzazioni che, pur non possedendo in toto i 'connotati' del tragico (cfr. supra), si pongono all'opposto, su un ipotetico 'asse' dei generi, rispetto ai lavori presi in esame nel paragrafo precedente, e che tematizzano quindi l'inquietudine, lo smarrimento e un rinnovato desiderio di spiritualità attraverso il ricorso alla sfera del sacro, talvolta con conseguenze anche ravvisabili nella forme prescelte ("sacra

³¹⁵ Albert Camus, *Sul futuro della tragedia*, in id., *Conferenze e discorsi (1937-1938)*, Milano, Bompiani, 2020, p. 228.

³¹⁶ *ivi*, p. 281.

³¹⁷ Alfred Simon, *Il sacro e il mistico nel teatro francese moderno*, in *Teatro europeo tra esistenza e sacralità: Francia*, Atti del convegno di Forlì, 16/18 novembre 1984, Milano, Vita e Pensiero, 1986.

³¹⁸ Cfr. Andrea Bisicchia, *Il martirio nel teatro musicale del primo Novecento. Per una storia delle messinscene. Eliot e l'«Assassinio nella Cattedrale»*, in Gian Paolo Minardi (cur.), *Pizzetti oggi*, Atti del convegno, Parma, 21-22 dicembre 2002, Parma, Teatro Regio, 2006, pp. 135-149.

³¹⁹ Cfr. *infra*, cap. 2.

rappresentazione”, “lauda drammatica”, “opera-oratorio”, “madrigale scenico”, etc).³²⁰

Cercando però di agire in linea con l’impianto e con gli obiettivi di questo studio, vorrei proporre dei sondaggi analitici relativamente ad opere che, secondo ‘chiavi di lettura’ qui già adottate (per lo più: scelte letterarie, drammaturgiche e linguistiche non epigonali; possibilità di individuare relazioni con altre/i forme/linguaggi come ad es. il cinema, la letteratura, la poesia, il teatro di prosa; rapporto dialettico e non totalmente imitativo coi ‘modelli’ melodrammatici; corrispondenza con un momento di evoluzione o di ripensamento stilistico del compositore coinvolto; e, *soprattutto*, rappresentazione e/o problematizzazione di un problema storicamente attuale) siano in qualche modo rappresentative del periodo considerato.

Entrambi i lavori presi in esame nei prossimi sondaggi analitici condividono in qualche modo, con i lavori a ‘soggetto sacro’, una certa prossimità con la forma-oratorio, specialmente per il connotato epico-narrativo (che, seppur in maniere diverse, le contraddistingue) e per la marcata rinuncia alla dimensione gestuale e intersoggettiva. Gli accadimenti sono ridotti all’osso, così come qualunque tipo di esibita effusione o esteriorità melodrammatica: è un teatro, per così dire, a ‘scarso tasso di teatralità’.³²¹ Entrambe, in ogni caso, sono rilevanti per la marcata attualità dei soggetti e dei nuclei tematici attivati: da una parte colpevolezza/innocenza/’diversità’ in uno scenario militare (*Billy Budd*), dall’altra speranza/disincanto/solitudine nella civiltà mediale e tecnologica (*Morte dell’aria*). E proprio a partire da questi nuclei fondanti, tutt’altro che trascurabili proprio in virtù della ‘nostra’ collocazione storica, si prenderanno in esame i procedimenti drammaturgici, gestuali e verbali messi in atto dagli autori.

³²⁰ Cfr. *infra*, appendice n. 2, tab. 3.

³²¹ Proprio Camus, tra l’altro, dichiara che la tragedia rifiuta la dimensione semplicistica del melodramma, proprio in virtù della pari legittimità – nella tragedia – delle forze in atto (Cfr. A. Camus, op. cit., p. 222). Mi sembra che questa lettura conforti, in un certo senso, la mia ‘proposta’ di individuare nella mancanza di tensione drammatica un possibile connotato del ‘tragico’ nel teatro musicale italiano a metà secolo.

3.3.1 *Billy Budd*

Nel momento in cui accetta – grazie anche alle ripetute insistenze di Ferdinando Ballo – di presentare un’opera inedita al XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia, nel 1949³²², Giorgio Federico Ghedini (1892-1968) è reduce dalla deludente e faticosissima esperienza teatrale delle *Baccanti* (1948, alla Scala), e – praticamente cinquantenne – ha già portato a termine alcuni dei suoi lavori più significativi. Con *Architetture* (1940), il *Concerto dell’albatro* (1945), il *Concerto spirituale* (1946) e *Canoni* (1946) Ghedini si mostra capace di attraversare, in pochi anni, una ricca gamma di soluzioni formali: dal più severo costruttivismo (*Architetture*) all’esperimento poetico-musicale dell’*Albatro*, in cui il modernismo maturo e ispirato della scrittura strumentale (Petrassi definirà la partitura rivelatoria e stupefacente)³²³ incontra la grande letteratura americana in un frammento del *Moby Dick* di Hermann Melville (1819-1891), grazie all’innesto di una voce recitante che ‘ibrida’ la forma del concerto con quella del melologo. Anticipando già, oltretutto, la matrice letteraria – e l’atmosfera tragica e ‘marina’ – di *Billy Budd*.

Ma è il teatro, come quasi sempre accade nel caso dei compositori del Novecento, a porre le questioni di più difficile risoluzione: specialmente per una personalità come Ghedini, reticente a convenzioni e a criteri ‘di pubblico’, ma ben consapevole delle esigenze specifiche imposte dal genere teatrale³²⁴. Legato alla musica pre-ottocentesca (dal gregoriano al seicento di Monteverdi e Gabrieli, fino a Galuppi e Vivaldi) da una personale attitudine e da un lungo lavoro di studio e riscrittura, Ghedini si mostra fin da

³²² *Billy Budd* va in scena l’8 settembre del 1949 (Venezia, Teatro La Fenice, XII Festival Internazionale di Musica Contemporanea) sotto la direzione di Fernando Previtali. La regia è di Corrado Pavolini, le scene e i costumi sono di Renato Guttuso. *Billy Budd* va in scena insieme al *Mahagonny* di Brecht-Weil, in prima esecuzione italiana. Nel 2018 l’opera è stata eseguita al Conservatorio di Milano (dir. Diego Ceretta, regia Sonia Grandis, scene e costumi Lidia Bagnoli), con la presenza di Alessandro Quasimodo nel ruolo del Corifeo (il video è disponibile in rete: <https://www.youtube.com/watch?v=i48jzG1WMXE&t=1870s>). Mi sembra doveroso ringraziare la dott.ssa Maria Grazia Campisi (che ha collaborato fattivamente al repêchage milanese di *Billy Budd*) per aver voluto condividere col sottoscritto i frutti delle proprie ricerche su Ghedini.

³²³ Stefano Parise, *Giorgio Federico Ghedini. L’uomo, le opere, attraverso le lettere*, Milano, Ricordi, 2003, p. 335.

³²⁴ Eppure nella carriera di Ghedini le esperienze teatrali non rappresentano episodi isolati, né irrilevanti: si pensi alle parole di un ‘recensore’ tutt’altro che accomodante come Alfredo Casella, che nel 1939 commenta (e loda) il *Re Hassan* definendo Ghedini uno dei più rilevanti compositori operistici del momento (Cfr. Alfredo Casella, *La musica al tempo dell’aereo e della radio. Cronache musicali 1925-1946*, Torino, EDT, 2014, p. 228).

giovane insofferente verso l'opera verista e le ipertrofie straussiane e wagneriane; affetto da un certo (talvolta persino esagerato) polemico elitarismo ma al contempo lontano, per dirla con le parole di Luciano Berio, da qualunque dimensione intellettuale e concettuale³²⁵.

Il 'transito' dalle *Baccanti* al *Billy* corrisponde per Ghedini all'abbandono della sfera mitica per un ritorno alla dimensione umana (e storica) del soggetto; da una tragedia tradizionale, insomma, ad una tragedia 'moderna'. L'opera, che Ghedini riesce a terminare nonostante lo stato di personale saturazione e stanchezza³²⁶, è realizzata a partire da un libretto che Salvatore Quasimodo compone riducendo in versi il racconto lungo (e postumo, pubblicato solo nel 1924) di Herman Melville, già tradotto da Eugenio Montale nel 1942³²⁷. Il soggetto, com'è noto, sarà ripreso di lì a breve da Benjamin Britten (con libretto di E. M. Forster e Eric Crozier) e il 'nuovo' *Billy Budd* sarà allestito a Londra, nel 1951.

Il lavoro, sulla cui condivisa gestazione non possediamo notizie in mancanza di un carteggio tra gli autori (che in quel momento lavorano insieme al Conservatorio di Milano, e quindi non necessitano di una comunicazione a distanza) si presenta come un atto unico misto di versi e prosa, realizzato poi musicalmente in undici brevi scene. L'azione drammatica, l'espressione individuale e l'interazione tra i personaggi vengono ridotte all'osso dalla forma prescelta, più simile all'oratorio che non al teatro vero e proprio³²⁸. L'atto unico che Quasimodo fornisce al compositore è da un punto di vista linguistico profondamente rarefatto, costruito in maniera sottrattiva, anti-retorica, quasi del tutto priva di azione, in pieno accordo con la sua cifra poetica, che avrà un

³²⁵ *Intervista con Luciano Berio*, in S. Parise, cit., pp. 339-341. Nella stessa 'direzione' va intesa anche un'espressione di Guido Salvetti ("antipoetica" di Ghedini), che starebbe ad indicare proprio l'estraneità del compositore piemontese ad una elaborazione teorica 'in anticipo' rispetto all'atto creativo vero e proprio (Cfr. Guido Salvetti, *L'«Antipoetica» di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, in «Studi Musicali», 1/2, 1972, pp. 371-417. Anche Gianandrea Gavazzeni, in *Musicisti d'Europa* (Milano, Suvini Zerboni, 1954, p. 182), insiste sull'idea di Ghedini come uomo e artista "senza complicazioni [...] intellettuali, letterarie, culturali in genere". Pur non essendo tra gli obiettivi precipui del mio studio, mi pare comunque legittima l'ipotesi di riconsiderare 'con elasticità' tali giudizi, anche alla luce degli elementi che spero di far emergere in queste pagine.

³²⁶ S. Parise, op. cit., p. 265.

³²⁷ Per un raffronto tra le due traduzioni, capace di mettere in risalto le peculiarità del testo di Quasimodo – oltre che per collocare in maniera più dettagliata la ricezione italiana del *Billy Budd* - cfr. Sergio Perosa (cur.), *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, 1997.

³²⁸ La dicitura "oratorio", inizialmente dovuta ad una scelta di Salvatore Quasimodo, verrà poi modificata nel più semplice "un atto".

peso non indifferente nella ricezione musicale delle sue traduzioni dei lirici greci³²⁹. L'effetto parzialmente 'antidrammatico' è prodotto (anche) dalla presenza di un Corifeo, che (connotando appunto l'opera in senso epico-oratoriale) commenta e predice i fatti, producendo una contaminazione tra dramma e narrazione e riducendo drasticamente l'accadimento intersoggettivo.

La vicenda, annunciata ad apertura di sipario dal Corifeo stesso, è piuttosto esile: a bordo della nave da guerra inglese *Indomitable* (siamo nel 1797, in pieno clima post-rivoluzionario) il giovane Billy, marinaio arruolato in una "ciurma confusa e rissosa"³³⁰, è affetto da balbuzie. «Billy canta, non parla³³¹», rivelano subito i marinai nella scena d'apertura, che presenta i fatti quasi nel momento apicale della vicenda, un attimo prima che si verifichi la catastrofe finale. Il bel marinaio balbuziente canta, invece di parlare: eppure il suo canto non riesce in alcun modo a capovolgere lo stato di isolamento di Billy, finendo semmai per rimarcarlo.

Es. 11L:

CORIFEO – [...] Non sa leggere né scrivere, ma sa cantare: anzi canta talvolta versi composti nelle ore di silenzio. [...] Ma se è deciso durante le tempeste, all'improvviso, quando un forte sentimento lo agita, la sua voce, spesso così dolce, si ferma e le parole escono spezzate, incomprensibili. Non parla, ma colpisce.³³²

Il canto, drammaturgicamente parlando, non riesce a ricreare sul piano sonoro un'effettiva dialettica tra soggetti. Al contrario: Billy, costretto dalla sua condizione a subire l'isolamento e la calunnia (o ad esprimersi per via canora), non può fare altro che difendersi con la violenza. Il fatto che tale situazione incontrovertibile sia subito palesata

³²⁹ Cfr., in merito al rapporto della lingua poetica di Quasimodo con i compositori negli anni Trenta e Quaranta, il saggio di Gabriele Becheri *La musica e la poesia contemporanea degli anni Trenta e Quaranta*, in *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo*, Università di Firenze, Firenze, Cadmo, 2000, pp. 77-90; nonché la monografia di Anna Scalfaro, *I lirici greci di Quasimodo. Un ventennio di ricezione musicale*, Roma, Aracne, 2011.

³³⁰ S. Quasimodo, *Billy Budd/ Un atto/ di Salvatore Quasimodo/ musica di/ G. Federico Ghedini*, Milano, Suvini Zerboni, 1949, p. 6. D'ora in avanti *Billy Budd* (L).

³³¹ *ivi*, p. 5.

³³² *ivi*, p. 6.

dal coro dei Marinai e dal Corifeo fa sì che la configurazione formale dell'atto unico di Ghedini e Quasimodo si ponga anche in prossimità con una tendenza drammaturgica tipicamente novecentesca, su cui (proprio in quegli anni) si pronuncia in maniera inequivocabile il teorico del teatro Peter Szondi:

Nell'atto unico [...] la tensione non scaturisce più dall'accadere intersoggettivo, ma dev'essere già insita nella situazione [...]. Per questo motivo l'atto unico, se non vuol rinunciare del tutto alla tensione, sceglie la situazione-limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe, già prossima al levarsi del sipario e che ormai non può più essere sventata.³³³

È questo, indubbiamente, anche il caso del *Billy Budd*, in cui le cause e le circostanze che determinano il tragico epilogo sono già rese note e pienamente 'in atto' ad apertura di sipario. È il caso, questo, della feroce (e sessualmente ambigua) antipatia del maestro d'armi John Claggart per Billy, che è "spontanea e inesorabile"³³⁴, così come la balbuzie del giovane marinaio. Quando Claggart, mosso da un sentimento misto di desiderio e rancore, decide di calunniare ingiustamente Billy Budd di fronte al capitano, il giovane marinaio lo atterra fulmineamente con un pugno, non disponendo di altri mezzi per potersi difendere. Claggart muore, e Billy rende così inevitabile la propria condanna. Billy Budd è, in questo, un personaggio pienamente tragico: nella dialettica senza risoluzione tra innocenza e colpevolezza, nelle conseguenze di un destino procurato da una condizione naturale e imm modificabile, nell'incomunicabilità che lo separa dagli altri costringendolo alla violenza. Il nucleo di senso intorno al quale l'opera è articolata è proprio "il mistero dell'iniquità"³³⁵: il dramma inaccettabile della violenza, spesso frutto di un uso arbitrario e malevolo del potere. È difficile, pertanto, non riconoscere nel soggetto prescelto da Ghedini la forza simbolica di una metafora perfettamente attuale all'indomani della seconda guerra mondiale.

³³³ P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi, 1962, p. 76.

³³⁴ *Billy Budd* (L), p. 6.

³³⁵ *ivi*, p. 13.

Dalla sinossi complessiva dell'opera è evidente l'assoluta preminenza, in termini quantitativi, del Corifeo. Il Corifeo-narratore, come ho già messo in evidenza, è fuori dal tempo 'interno' degli eventi: nella forma per lo più rappresentativa del teatro musicale si innestano elementi epico-narrativi, che (come in tutte le drammaturgie simili) problematizzano "l'illusione dell'evento presente".³³⁶

Fig. 2:

Scena	Indicazioni musicali	Personaggi	Contenuto drammatico
I	Andante calmo	Marinai, <u>Corifeo</u>	Coro 'retrospettivo' dei marinai; contestualizzazione storica e presentazione di Billy (Corifeo)
II	Allegro pesante	Marinai, <u>Corifeo</u>	Coro marinai; presentazione di Claggart (Corifeo)
III	Andante misurato, Allegretto alla danza (Scozzese)	Abbordafumo, Billy , Claggart, <u>Corifeo</u>	Abbordafumo ammonisce Billy; Claggart lusinga Billy; commento del Corifeo
IV	Adagio (Canto di Billy)	Billy, <u>Corifeo</u> , Marinai	Canto di Billy, commento del Corifeo, tentativo di sommossa a bordo
V	(Come il IV)	Capitano Vere, <u>Corifeo</u>	Il Corifeo annuncia il Capitano

³³⁶ Una corretta argomentazione relativa all'utilizzo e all'interpretazione di termini come "epico", "rappresentativo", "narrativo", "mimesi" e "diegesi" richiederebbe, anche in virtù di possibili fraintendimenti, una trattazione ed una mole di riferimenti bibliografici di certo non possibili in questa sede. Trattandosi però di 'nodi' concettuali tutt'altro che irrilevanti ai fini del mio studio, mi sembra necessario fornire qualche breve precisazione. Come scrive con estrema chiarezza Luca Zoppelli (*L'opera come racconto. Modi narrativi del teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 12), nel "quadro dell'opposizione tra generi narrativi e rappresentativi", l'opera in musica dovrebbe – in virtù della sua natura teatrale – essere considerata tra i generi rappresentativi. Tuttavia la componente musicale, in particolar modo nei momenti di massimo sviluppo delle tecniche motiviche, provoca una forte compromissione in senso 'narrativo', rendendo evidente "la presenza estetica dell'autore" (C. Dahlhaus, *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 185). Nelle forme 'epiche' del teatro novecentesco (musicale e non), la 'mediazione' narrativa diventa, per altre vie, particolarmente evidente ed esplicita: gli Speaker (non soltanto nei radiodrammi, come si vedrà), i Corifei ed i Narratori provocano una costante ridiscussione della drammaturgia, contaminando il piano della rappresentazione con quello della narrazione, e *par consequente* ibridando dramma e racconto. Questa tendenza, che nel Novecento risente inevitabilmente della lezione brechtiana (cfr. ovviamente B. Brecht, *Scritti teatrali*, cit.), produce – in modi diversi e a diverse profondità – una limitazione dell'illusione della naturalezza dell'arte (C. Dahlhaus, *Dal dramma musicale alla letteratura*, Roma, Astrolabio, 2014, pp.173-209) Se quindi, in sintesi "mimesi equivale a teatro o rappresentazione analoga e diegesi a narrazione" (Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 2019, p. 16; il riferimento 'primo' di Segre è ovviamente Aristotele), la musica in scena "fornisce un momento di mimesi, di pura rappresentazione" (L. Zoppelli, *Stage music in early-nineteenth century opera*, in «Cambridge Opera Journal», 2/1, p. 33). Sarebbe perciò non corretto utilizzare l'espressione 'musica diegetica' in riferimento ad episodi come il canto di Billy (et similia), risultando più opportuno riferirsi a episodi di 'musica (o canto) interna (interno) al dramma'.

VI	Allegro giusto	Claggart	Claggart decide di accusare Billy
VII	Lo stesso tempo	Abbordafumo, Claggart, Capitano Vere	Calunnia Reazione Billy – Delitto
VIII	Movimento di Ciaccona	Claggart, Billy, Capitano, <u>Corifeo</u>	Interrogatorio
IX	Andante sostenuto, alla marcia;	Ufficiali, Billy , Capitano, <u>Corifeo</u>	Sentenza
X	Lo stesso tempo	<u>Corifeo</u>	Il Corifeo annuncia la condanna
XI	Corale – andante (Ballata per Billy)	<u>Corifeo</u> , Marinai, Billy	Coro finale: lamento/commiato

Questa sostanziale assenza di accadimenti, unitamente ad una scrittura più prossima alla dimensione lirica che a quella drammatica³³⁷, fa sì che la ‘spinta’ drammatica sia affidata interamente alla musica (alla sua ‘discreta’ interazione con la parola) e alle scelte timbriche, sempre determinanti per Ghedini già a partire dalle fasi di elaborazione dei materiali.³³⁸

È significativo, a mio avviso, che nel *Billy Budd* ad essere negato sia tanto il canto *nel* dramma quanto il canto *del* dramma, in un meccanismo di specularità e reciprocità tra ‘forma’ e ‘contenuto’: una vicenda in cui il canto è l’ultimo – ed inutile – mezzo espressivo di un individuo posto ai margini del gruppo cui si trova ad appartenere, viene articolata drammaturgicamente proprio mediante l’annullamento della comunicazione verbale (e quindi musicale, stando al codice operistico) del protagonista. Nei limitatissimi tratti in cui Billy tenta di esprimersi ‘direttamente’, senza ricorrere al ‘canto in scena’, il suo *canto*³³⁹ risulta ritmicamente irregolare, incerto, privo di quadratura. Quando il marinaio lo avvicina per convincerlo a prender parte alla rivolta (è questa l’accusa ingiusta che Claggart gli rivolgerà di lì a breve) Billy è diviso, al solito, tra impotenza e violenza:

³³⁷ S. Perosa, op. cit., p. 99.

³³⁸ Questo aspetto, in particolare, è stato approfondito nel dettaglio dalla Campisi nella sua Tesi di Laurea, alcune pagine della quale sono confluiti nel testo realizzato in occasione dell’esecuzione milanese del 2018 (Maria Grazia Aurora Campisi, *Ghedini e Billy Budd: processo compositivo*, in *Laboratorio Cantareinscena 10 anni*, Conservatorio di Milano, Milano 2018, pp. 14-19).

³³⁹ Mi riferisco ovviamente, qui, a quello percepito e ascoltato dallo spettatore: non al canto ‘interno’.

Es. 17M, sc. IV (1b. prima di 33):³⁴⁰

Billy Budd (balbettando) *pp*

Marinaio Che... -

tut-ti pensa-no al - la som-mos-sa. Non vuoi es-se-re con noi?

3
- che... co-sa? Che... - vuoi? (Accostandosi al viso di Billy e mostrando due monete d'oro.)
pp
I ma-ri-nai in Francia so-no li-be-ri

5 (A fatica, quasi incomprendibile) *pp*
(Più sommesso ancora) Il... san-gue...
Ri-cord-a-ti di Nore, set-tu-ti... il san-gue...

9 *ff* stentando
Ti but-toa ma-re, per - di - o!

³⁴⁰ Riduz. canto e pf.: Giorgio Federico Ghedini, Salvatore Quasimodo, *Billy Budd: un atto*, Milano, Suvini Zerboni, 1949.

Nel momento decisivo in cui riceve l'accusa da Claggart, cui reagisce con l'aggressione fatale, Billy non riesce più ad esprimersi verbalmente: la componente 'significante', nella partitura complessiva, è veicolata esclusivamente dalle didascalie presenti nel testo (che ho evidenziato nell'esempio seguente), e di conseguenza dai movimenti degli attori in scena e dalla musica in orchestra.

Es. 12L: ³⁴¹

(la bufera di vento si è calmata. Ecco Billy: è tranquillo)

Claggart – Billy, dicevo al capitano, insomma, che ti accuso di essere il capo d'una rivolta che si prepara a bordo.

Billy **(preso dal suo tremito consueto non riesce a parlare. È là come un oggetto toccato per caso e che oscilla nel suo spazio. Fa solo qualche gesto e articola sillabe, vocali staccate)**

Capitano Vere – Non c'è fretta, Billy.

(Posa una mano sulla spalla del marinaio)

Hai tempo, hai tempo.

Corifeo – No, non c'è tempo: ormai lo spazio dove si muovono le ore è breve, una povera creatura si è scoperta nella sua impotenza. Nessuno può nulla: persiste il «mistero dell'iniquità».

(Intanto rapido come la fiamma di un cannone nel buio il braccio di Billy colpisce Claggart, che stramazza sul ponte)

Capitano Vere – Billy, Billy, che hai fatto?

(Vere e Billy tentano di sollevare Claggart. Il maestro d'armi è morto)

³⁴¹ *Billy Budd* (L), p. 13.

Non è un caso, inoltre, che Ghedini scelga di articolare musicalmente la scena appena riportata (sc. VIII) con un “Movimento di Ciaccona” (ad essere reiterato e variato è un ciclo di accordi ‘distribuiti’ lungo otto misure): il che, se da una parte non fa che confermare la piena familiarità dell’autore con le forme musicali sei-settecentesche, dall’altra mi pare possa esser letta secondo una “logica drammatica”³⁴², come ‘segno’ di una tensione apicale ormai raggiunta e impossibilitata a risolvere in alcun modo che non sia l’esito, tragico, già annunciato ad apertura di sipario (“No, non c’è tempo”; “nessuno può nulla”: così il Corifeo ‘smentisce’ le parole del Capitano Vere che sembravano offrire ancora a Billy un ultimo ripensamento³⁴³). L’insistenza del ciclo reiterato e variato, caricato di ulteriore tensione dalla costanze e ‘grave’ presenza di terzine di trombe e timpani, delinea lo spazio sonoro di un epilogo non evitabile.

³⁴² Mi riferisco, in questo caso, alla formulazione di Antonio Rostagno (*La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come espressione della logica drammatica*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 20/1-2, 2014, pp. 147-183) che a partire da un’analisi di numerose Passacaglie, Ciaccone e Bassi del teatro musicale del novecento, interpreta il frequente ricorso a tale forma da parte dei compositori alla luce di un *milieu*, anche extra-musicale, tipicamente novecentesco. In tal senso la nevrosi dei personaggi e il loro isolamento (la nevrosi dell’ “io” novecentesco) e l’indebolimento della dimensione intersoggettiva (si pensi alla ‘drammaturgia dell’io’ di Szondi) avrebbe avuto come conseguenza naturale un frequente ricorso a forme musicali circolari, caratterizzate da ripetitività e prive di sviluppi e risoluzioni.

³⁴³ *Billy Budd* (L), p. 13.

Es. 18M, sc. VIII (dal n. 52 a 1 b. dopo 53):

Movimento di Ciaccona

Claggart

f Bil - ly Budd di-ce-vo al ca-pi

p

pp

4 *p* ta - no in - som - ma *f* che tuc - cu - so *p* di es - se - reil ca-po

6 *pp* du - na ri - vol - ta che si pre - pa ra a bor - do.

8 (Billy preso dal suo tremito consueto non riesce a parlare. E' là come un oggetto toccato per caso che oscilla nel suo spazio. Fa solo qualche gesto e articola sillabe, vocali staccate)

Credo si possa affermare, alla luce di quanto considerato finora, che l'atteggiamento talvolta mascheratamente reazionario, l'estraneità agli ambienti dell'avanguardia e persino l'ironia provocatoria sulla sua 'riscoperta' della triade³⁴⁴ nell'ambito di una ipotetica "terza maniera"³⁴⁵ più lirica ed essenziale, non impediscano a Ghedini di mostrare, in quest'opera, un'intenzione drammaturgica pienamente moderna. L'innesto del Corifeo-narratore con effetto epicizzante, la dimensione cameristica e la rinuncia all'effusione canora a vantaggio di un'organizzazione 'strumentale' della materia musicale sono tutti elementi che impediscono di interpretare *Billy Budd* come un'opera 'reazionaria'³⁴⁶ o anti-moderna.

Eppure, in questo come in molti altri casi di opere coeve apprezzabili per la loro 'modernità', la reazione del pubblico è tiepida per non dire indifferente. In una lettera del 1954 a Carlo Pinelli, Ghedini attribuisce questa evidenza proprio alla scarsa "melodrammaticità", ad una "musica troppo spoglia di retorica"³⁴⁷: e quindi agli stessi elementi che, di fatto, l'avrebbero salvata dal rischio 'epigonale' del melodramma tutto enfasi e retorica. Sul fronte critico, *Billy Budd* suscita esiti contraddittori: se per qualcuno rappresenta "the best example of opera in postwar Italy"³⁴⁸, Gatti la definisce soltanto come un "accenno d'opera, [caratterizzata dall'] illusione che Ghedini potesse eludere la sfera dell'espressività".³⁴⁹ Entrambe le chiavi di lettura, credo, sono legittime, proprio perché rispondenti a due diverse cifre interpretative, che nella loro reciproca discrasia caratterizzano buona parte del discorso operistico nel dopoguerra: da una parte la rilevazione della qualità del testo (letterario e musicale), della coerenza drammaturgica e della potenziale carica simbolica; dall'altra, l'assunzione di un punto di vista strettamente spettacolare, più vicino ad interpretare l'aspettativa del pubblico 'medio' che non quella dello specialista.

³⁴⁴ Angiola Maria Bonisconti, *G. F. Ghedini: fatti e programmi*, in «La Fiera Letteraria», 2/4, 1949, p. 5.

³⁴⁵ id., *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, in «Musica d'oggi», 4/5, 1961, p. 199.

³⁴⁶ Guido Salvetti, nel saggio già citato (cfr. nota 17), definisce un "falso problema" la netta opposizione tra reazione e progresso, definendo "un poco manichea" la posizione di Luigi Pestalozza, che tendeva ad analizzare la produzione dei contemporanei proprio alla luce di tale dicotomia.

³⁴⁷ S. Parise, op. cit., p. 295.

³⁴⁸ In *Italy today 1951. The yearly review of italian contemporary life*, Firenze, G. Barbera, 1951, p. 262.

³⁴⁹ Guido M. Gatti, "Current chronicle: Italy", in «Musical Quarterly», 36, 1950, pp. 127-128.

3.3.2 *Morte dell'aria*

Mario Bortolotto, in occasione di una ripresa fiorentina (1972) di *Morte dell'aria* di Goffredo Petrassi, la definiva “la maggior ambizione teatrale del musicista: dramma moderno [dotato di] implicazioni filosofiche di decisiva istanza”³⁵⁰; menzionando oltretutto, a conferma dell’effettiva densità di tali implicazioni (e a suffragio di una lettura quasi ‘esistenzialista’ dell’opera), nientemeno che Albert Camus e Simone Weil. Sulla stessa lunghezza d’onda Virgilio Bernardoni, in occasione di un nuovo allestimento alla Fenice trent’anni dopo, vedeva ancora in *Morte dell'aria* “un dramma moderno [...], ricco di ambigue implicazioni escatologiche e caricato della missione artistica di opera paradigmatica di tutt’intera una poetica”³⁵¹. Più lapidario, anche in ottemperanza alla destinazione giornalistica del suo intervento, era stato Giorgio Vigolo, che all’indomani della prima rappresentazione l’aveva definita, sulle pagine del «Mondo», “un breve concentrato di angoscia disperatissima”³⁵², senza mancare oltretutto di rilevare la ‘familiarità’ con certo *milieu* esistenzialista.

Le tre citazioni che ho riportato permettono di individuare, a tre diverse altezze cronologiche, un possibile inquadramento - nonché qualche traccia della sua ricezione - della “tragedia in un atto” di Goffredo Petrassi (su testo di Toti Scialoja, autore anche delle scene e dei costumi), eseguita per la prima volta il 21 ottobre 1950 a Roma (Teatro Eliseo), in occasione degli spettacoli dell’Anfiparnaso³⁵³: la brevissima stagione nata sotto ‘la buona stella’ di una collaborazione tra personalità d’eccellenza, con l’intento di “dare nuovo ossigeno al moderno teatro in musica”,³⁵⁴ e ciononostante conclusasi in un imbarazzante *default* economico.

Osservando nel dettaglio il percorso creativo di Petrassi (la cui ricezione critica, per certi versi, potrebbe assimilarne l’immagine ad un ‘tipo’ simile a quello ghediniano: l’artigianato tenace, la reticenza a particolari intellettualismi, etc.) ci si può accorgere che letture e i riferimenti apparentemente ‘ad effetto’ come quella di Bortolotto e

³⁵⁰ Mario Bortolotto, *Morte dell'aria*, in *Tutto ciò che accade ti riguarda; Morte dell'aria; Gita in campagna*, Firenze, Ente Autonomo del Teatro Comunale, 1972, pp. 179-180.

³⁵¹ Virgilio Bernardoni, *Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale*, in *La Fenice prima dell'opera (2004-2005)*, pp. 9-27.

³⁵² Giorgio Vigolo, *Madrigale di dialetti*, in «Il Mondo», 11 novembre 1950.

³⁵³ cfr. *infra*, cap. 2.

³⁵⁴ *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, a cura di Angiola Maria Bonisconti, Roma, Italgraf, p. 3.

Vigolo sono tutt'altro che fuori fuoco. È Petrassi stesso, infatti, in un'intervista forse troppo trascurata, a raccontare di aver chiesto esplicitamente un libretto d'opera ad Albert Camus (dopo aver tentato anche con Ungaretti e Quasimodo, insofferentemente consapevole di essere 'tenuto', in quanto italiano, a misurarsi col teatro), nonché di essersi successivamente 'innamorato' della proposta di Scialoja e della forza 'morale' del suo testo, al punto da decidersi ad affrontarne la realizzazione nonostante le evidenti condizioni economiche sfavorevoli.³⁵⁵

È interessante rilevare che la 'materia' da cui Toti Scialoja ricava il dramma è un fatto di cronaca di cui l'autore viene a conoscenza grazie al medium filmico: "un vecchissimo documentario francese, pochi metri di grigia e logora pellicola"³⁵⁶. La vicenda, che si colloca in una generica "capitale europea ai primi anni del nostro secolo"³⁵⁷, riguarda la folle iniziativa di un anonimo inventore, che ha deciso di lanciarsi nel vuoto da "una torre metallica, scheletrica, sospesa in un cielo grigio e vuoto"³⁵⁸ (la Tour Eiffel, per esplicita ammissione di Scialoja) per verificare il funzionamento di un vestito-paracadute di sua invenzione. Il fatto, capace di suscitare interesse mediatico e curiosità voyeuristica, avviene sotto gli occhi di una "folla ilare, in bombette e ombrelli aperti"³⁵⁹.

L'operazione di riscrittura con destinazione teatrale di un fatto di cronaca già documentato filmicamente produce delle implicazioni e delle potenziali chiavi di lettura di cui bisogna necessariamente tenere conto: a partire dalla possibilità stessa di trattare 'operisticamente' una materia apparentemente antiteatrale e brutalmente realista. L'approccio 'realista' permane anche nella costruzione del dramma e dei personaggi coinvolti, che mantengono la caratteristica di anonimi spettatori del fatto: ad esclusione dell'inventore, infatti, la schiera di personaggi-cantanti prevista dal dramma (il custode, l'osservatore, il questore, quattro cronisti, il fotografo, l'operatore cinematografico e il coro di dodici voci femminili fuori scena) è interamente incaricata

³⁵⁵ Cfr. Fausto Razzi, *A colloquio con Goffredo Petrassi*, in Goffredo Petrassi, *Scritti e interviste*, Milano, Suvini Zerboni, 2008, pp. 379-390. Mi sembra che questi dettagli, apparentemente poco rilevanti, siano invece da tenere in giusta considerazione ai fini di una corretta definizione del profilo umano e culturale di Goffredo Petrassi.

³⁵⁶ Toti Scialoja, nota a id., *Morte dell'aria*, in *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, cit., p. 39. D'ora in avanti *Mda* (L).

³⁵⁷ *ibidem*.

³⁵⁸ *ibidem*.

³⁵⁹ *ibidem*.

del ruolo di commento e documentazione dell'evento. Ciascuna di queste figure, spersonalizzate ed anonime come l'inventore (ognuno incarna una funzione espressiva più che una reale individualità), legge l'evento attraverso la propria interpretazione soggettiva: mentre il Custode prevede già l'esito drammatico dell'iniziativa, l'Osservatore e il Questore sono animati da un celebrativo entusiasmo per l'impresa e per il progresso in generale. Ai Cronisti sono affidate poche battute di sospettoso e irrilevante pettegolezzo, o di stucchevole curiosità; il fotografo e l'operatore cinematografico sono invece concentrati sulla rarità dell'evento che si apprestano a documentare. Ecco alcuni 'estratti' dal testo, che ripropongo in ordine di apparizione:

Es. 13L:

CUSTODE – [...] Per me si tratta di un esaltato, qualcuno che ancora una volta sporcherà di sangue la nostra bella torre. In teoria la cosa è credibile, l'aria gonfia il vestito e la discesa si frena. Ma in pratica come è possibile? L'Inventore è destinato a sicura morte.

CRONISTA PRIMO – È un tipo straordinario, vi assicuro. Lo conosco benissimo. Volerà come un farfallone.

[...]

CRONISTA QUARTO – Per me si tratta di uno squilibrato, addirittura di un suicida.

[...]

OSSERVATORE – [...] Chi mira in alto con tale ardimento non può fallire. Il vostro rischio è infinito, ma l'umana società vive perché uomini come voi, per strade difficili, sanno correrle incontro.

[...]

QUESTORE – [...] nel petto mio condivido i concetti testé egregiamente espressi dall'Osservatore. Vivamente mi compiaccio per il vostro cimento indirizzato al progresso della Patria e dell'Umanità.

[...]

OPERATORE CINEMATOGRAFICO - Nessuno ha mai fissato su celluloidi attimi come questi.³⁶⁰

Vista la preminenza anche solo quantitativa di figure che mediano e commentano l'accadimento senza che si verifichi alcuna interazione col protagonista dello stesso, mi sembra possibile individuare nella tragedia di Scialoja e Petrassi due diversi ed egualmente importanti nuclei tematici. Da una parte il motivo 'tragico' vero e proprio: la parabola dell'inventore, aggrappato ad una speranza di cui conosce già l'infondatezza, ma cui sceglie ugualmente di essere fedele fino in fondo, in uno slancio di tenace e disperata umanità (che nulla ha a che fare, precisa lo stesso Scialoja, con la celebrazione 'superomistica' del volo); dall'altra il riferimento evidente alla 'tentazione' della spettacolarizzazione della cronaca, che tratta persino la tragedia alla stregua di un oggetto-feticcio da commentare, documentare e riprodurre ("Persino la macchina del cinematografo hanno portato sulla torre. Questo martirio sarà documentato alla moderna"³⁶¹). Una società, per dirla con Benjamin, sempre più bisognosa di fare esperienza del reale attraverso la sua riproduzione (l' "uguaglianza di genere anche in ciò che è unico"³⁶²).

In un saggio edito nel 2016 da Bompiani, il futuro premio Strega Antonio Scurati, in un capitolo dedicato alla relazione tra violenza, storia e cronaca, scrive che "rispetto alla violenza della cronaca, l'uomo è sempre passivo: o vittima impotente [...] o spettatore inerte se si limiterà ad assistere in televisione alla sciagura altrui"; perché la cronaca, a differenza della storia, non ingloba il singolo fatto in un ampio e più significativo processo che in qualche modo lo carichi di senso, ma "lo abbandona a se stesso proibendo che la sua insulsa particolarità venga riscattata da un racconto più grande"³⁶³.

Adottando questo paradigma, è possibile dire che in *Morte dell'aria* la vicenda dell'inventore (vicenda sopravvissuta e 'tramandata' grazie all' "inutile curiosità

³⁶⁰ *Mda* (L), pp. 33-35.

³⁶¹ *Mda* (L), p. 33.

³⁶² Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, p. 25.

³⁶³ Antonio Scurati, *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel ventunesimo secolo*, Milano, Tascabili Bompiani, 2016, p. 42.

documentaria”³⁶⁴, come scrive Scialoja: “Nessuno potrà più dimenticarla, vi assicuro, quando sarà proiettata”³⁶⁵) venga sottratta alla dimensione centrifuga ed alienante della cronaca, ed affidata di nuovo al tempo ‘significante’ della storia, che la riscatta, pur senza alcun atteggiamento celebrativo o apologetico, proprio in virtù della sua forza simbolica.

Se la componente tragica del *Billy Budd* si articolava grazie ad una contrapposizione, storicamente e ‘geograficamente’ localizzata (una nave inglese negli anni successivi alla Rivoluzione francese), tra due poli inconciliabili ma in qualche modo egualmente legittimi (la giustizia ‘ingiusta’ contro un crimine ‘inevitabile’), in *Morte dell’aria* il meccanismo drammatico è ancora più rarefatto, e l’accadimento intersoggettivo del tutto assente. L’esito infausto (anche qui) è già da subito annunciato dai cronisti, dal custode e dal coro, che - come il corifeo e il coro in *Billy Budd* - assumono in sé gran parte del materiale verbale del dramma, caratterizzandolo in senso ‘epico’ e rendendolo più assimilabile al genere oratorio, “più epica che teatrale”³⁶⁶ (è un’opera, scrive ancora Bortolotto, che “aspira a parlare il senso rituale dell’oratorio in un dramma contemporaneo”³⁶⁷):

La scena di *Morte dell’aria* tende dunque al vuoto, non vi è storia, non vi è intreccio, non vi è dramma, non vi è conflitto; solo l’anonimo evento di un nudo fatto di cronaca privo di qualsiasi sviluppo e sbiadito nel tempo.³⁶⁸

La ‘limitata teatralità’ di *Morte dell’aria*, in cui l’evento inscenato sembra costretto ad una sorta di plastica fissità che riduce al minimo l’interazione tra personaggi e di conseguenza qualunque pulsione drammatica (interventi di ‘forze’ inedite, sviluppi, climax, etc.), oltre ad essere assimilabile a quella del *Billy* (nonché a quella di molti lavori del secondo dopoguerra che prediligono una tale forma), è spiegabile anche alla

³⁶⁴ *Mda* (L.), p. 39.

³⁶⁵ *Mda* (L.), p. 38.

³⁶⁶ F. D’Amico, *Petrassi operista*, in AA. VV., *Di Goffredo Petrassi: una antologia*, Roma, Nuova Consonanza, 1983, p. 104.

³⁶⁷ Mario Bortolotto, *Morte dell’aria*, cit., p. 180.

³⁶⁸ Piero Santi, *Ritratto di Goffredo Petrassi*, citato in C. Annibaldi, *Trent’anni di critica petrassiana*, in *L’opera di Goffredo Petrassi*, Torino, Einaudi, 1964, p. 129.

luce della scarsa propensione melodrammatica di Petrassi, caratteristica divenuta quasi un *leitmotiv* della critica petrassiana.

Eppure questa reticenza di Petrassi per l'opera e per il teatro in generale non nega, come è già stato rilevato, che nella sua scrittura per le scene possa rintracciarsi un'altra, *diversa*, teatralità. E che, aggiungerei, proprio mutando il paradigma d'indagine si possano ravvisare in questo e in altri lavori a 'scarso coefficiente teatrale' una diversa strategia di drammatizzazione musicale del testo di partenza. Bernardoni, in uno scritto dedicato – per l'appunto – al “teatro virtuale” di Petrassi, parla di una “sincronizzazione non reciprocamente esplicativa di musica e parola cantata”³⁶⁹, intendendo con tale definizione un approccio compositivo non centrato sulla perfetta corrispondenza tra gesto scenico-verbale e sua individuazione sonora; nonché, aggiungo io, anche una scarsa propensione al discorso motivico, e a qualunque marcata caratterizzazione ‘esteriore’ del personaggio.

Per trovare dei ‘contrassegni’ polarizzati in senso drammaturgico bisogna allora guardare altrove, ad elementi dotati forse di minore evidenza immediata, a dei piccoli segni ‘significanti’: le quinte vuote che ‘marcano’ già a partire dall'incipit [es.19] i passaggi più rilevanti dell'opera (comprese le battute finali del discorso dell'Osservatore, dopo dieci ripetizioni variate di un basso di Passacaglia [es.20]³⁷⁰); il passaggio repentino e quasi inavvertibile dal cantato al parlato [es.21], che sembra a suggerire l'impossibilità – per l'Inventore – di sostenere il peso dell'espressività canora (cifra di una disarmata umanità che, non a caso, condivide anche col coro); a certi procedimenti intervallari, ritmici e timbrici dei Cronisti e del Custode (il disegno vocale del primo cronista ne evidenzia il fare derisorio, superficiale; così come la ‘sentenza’ del custode, attraversata da un arabesco e chiusa da un breve rullo di

³⁶⁹ V. Bernardoni, *Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale*, cit., p. 21.

³⁷⁰ Daniele Carnini, nella sua guida all'opera (Cfr. Daniele Carnini, *Morte dell'aria e Il Cordovano*, libretto e guida all'opera, in Michele Girardi [cur.], «La Fenice prima dell'opera» 2, 2004-2005, p. 62) precisa che ‘Passacaglia’ sia da intendersi in questo caso come una definizione impropria: l'attribuzione nominale data dallo stesso Petrassi, però, è proprio “una specie di passacaglia con un tema di dodici note” (Goffredo Petrassi, *Scritti e interviste*, cit., p. 326). A prescindere dalla scelta di una ‘nomenclatura’ definitiva mi sembra che anche in questo caso, come nel *Billy Budd*, sia interessante osservare la strategia con cui vengono costruite le ripetizioni variate, ed immaginarne – anche in relazione alla collocazione nel dramma – una conseguente lettura ‘drammaturgica’. Rimando pertanto alla nota 342.

tamburo, ne rivela quasi il meschino entusiasmo per la possibilità di assistere in diretta ad un evento così singolare [es. 22-23])

Es. 19M, bb. 1-4:

Molto adagio
(harmonium)

ppp

pp

Es. 20M, bb. 225-227:

Osservatore

f

ff

Largo

da-re-te agli uo-mi-ni il do-no dell'a-ria

es. 21M, bb. 359-361:

Calmo
seguendo la libertà della recitazione

Inventore

(parlato)

(poco affrettato a tempo)

(parlato)

Per do-na-te-mi. L'an-go-scia mi fer-mail cuo-re.

p

mp

mp

mf

Es. 22M, bb. 104-105:

Primo Cronista
Vo le-rà co-me un far-fal - lo - ne

Secondo cronista
All' ul - ti - mo mo-men-to se la svigna, vi di-co.

Es. 23M, bb. 139-141:

Custode
Questomar - ti - rio sa - rà do - cu - men - ta - to al - la mo-der - na.

piano
p

tamb.
mf

Il raffronto verbale, musicale e ‘simbolico’ tra l’Osservatore e l’Inventore (l’ostentazione e la retorica solenne da un lato, dall’altro una serena e coraggiosa rassegnazione; cfr. es. 14L) contiene gran parte del ‘codice genetico’ del lavoro di Petrassi e Scialoja, e forse uno dei più evidenti indici di un’operazione attuale, capace di parlare al proprio tempo. Ed al di là dei sondaggi analitici, peraltro fondamentali per intendere l’opera sul piano sonoro, vorrei mettere ancora in rilievo certe coordinate di cui non si può non tener conto: e cioè la disponibilità di Petrassi, nonostante la sua scarsa ‘intimità’ col genere operistico, a partecipare in prima persona ad un’iniziativa – l’Anfiparnaso – che di fatto è un investimento concreto sul teatro musicale ‘inedito’: e

la volontà di prendervi parte da autore ‘aggiornato’, affiancato da un poeta e pittore³⁷¹ alla sua prima prova da librettista (e quindi al riparo dal rischio della ‘maniera’), con in mano un soggetto di cui è stata a più riprese rilevata la carica simbolica e moderna.

Es. 14L:

Osservatore: Mi rivolgo a voi, in questo momento decisivo, per dirvi l’emozione profonda che mi ispirano il coraggio e l’intrepida passione con cui sostenete la vostra idea. [...] Chi mira in alto con tale ardimento non può fallire. Il vostro rischio è infinito, ma l’umana società vive perché uomini come voi, per strade difficili, sanno correrle incontro. [...] Il cuore non vi tremerà perché noi tutti siamo con voi. E vincerete l’aria, darete in dono agli uomini l’aria.³⁷²

Es. 15L:

Inventore: Perdonatemi. L’angoscia mi ferma il cuore, abbiate pietà. Non credo che il vestito potrà sostenermi nel l’aria, non credo più. Non credo più, nemmeno un attimo, alla riuscita del volo. Ma non dico parole insensate se vi prometto che lotterò per lanciarmi lo stesso. Non follia, non suicidio, ma unica cosa certa: serbare la propria fede, morire di fedeltà. Volontà di credere ad una speranza fattasi disperata, ad una salvezza divenuta invisibile. Unica forza che rompa la solitudine. Se questo è vero in ogni momento della nostra giornata, per ogni nostro respiro, si sappia che tale certezza la pongo adesso, per sempre, al centro della mia vita. Tra pochi istanti giacerò spezzato, sanguinoso. e trecento metri più in basso. Perdonate questa unica speranza, affidata all’aria.³⁷³

A differenza di Luigi Dallapiccola, nella cui esperienza il teatro musicale rappresenta un orizzonte fin da subito chiaro e imprescindibile, per Petrassi *Morte dell’aria* è la seconda e ultima prova ‘operistica’, e da lì in avanti vi sarà spazio per lo

³⁷¹ In una recente monografia dedicata a Scialoja, la curatrice Elisa Morra ha ‘riutilizzato’ la felice espressione del “doppio talento” (rifacendosi a M. Cometa, *Parole che dipingono*, Roma, Meltemi, 2004). Per un inquadramento di Toti Scialoja e della sua versatilità creativa, rimando pertanto a E. Morra (cur.), *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell’arte*, Roma, Carocci, 2019.

³⁷² *Mda* (L), p. 34.

³⁷³ *ivi*, p. 37.

più per musica cameristica, orchestrale e corale, con qualche rara incursione in ambito cinematografico. Eppure, come notava D'Amico (adottando un lessico forse più imprenditoriale che musicologico), “di nessun lavoro di Petrassi le quotazioni con l'andare del tempo sono diminuite, [...] quelle di parecchi sono andate crescendo, [e questo] vale in massima parte per le sue due opere liriche”³⁷⁴: a dimostrazione, se vogliamo, della veridicità delle parole con cui un Petrassi poco più che trentenne (1935) scongiurava – proprio lui, paradossalmente, il meno ‘lirico’ della sua generazione – la possibilità effettiva di una ‘morte’ del teatro lirico, “la forma più alta di creazione per un musicista, in quanto riassume in sé la necessità di rappresentazione insita nella natura stessa della musica”³⁷⁵.

³⁷⁴ F. D'Amico, *Petrassi operista*, cit., p. 104.

³⁷⁵ Goffredo Petrassi, *Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro*, cit.

3.4. “...MA ERA SENZ’ALTRO UN’OPERA SPERIMENTALE”. *FERROVIA SOPRELEVATA*, IL ‘TRAGICOMICO’ (CENSURATO) DI LUCIANO CHAILLY E DINO BUZZATI.

Luciano Chailly (1920-2002), sulla cui opera vanno maturando segnali sempre più rilevanti di interesse da parte degli specialisti³⁷⁶, ha lasciato una quantità non indifferente di tracce e documenti relativi alla propria vicenda biografica ed artistica. Dotato di una evidente caratura umanistica e di una significativa passione per la letteratura e il teatro Chailly ha sempre interpolato il proprio incessante lavoro compositivo con la scrittura critica, biografica e cronachistica³⁷⁷. Questo ci permette di avvicinarci ai suoi lavori anche attraverso la mediazione delle sue memorie e delle sue ricostruzioni, peraltro sempre piuttosto dettagliate, che restituiscono allo studioso l’immagine di un individuo desideroso di raccontare la propria storia (e il proprio tempo) meno approssimativamente possibile.

Il lacerto che ho ‘riutilizzato’ nel titolo del presente paragrafo è tratto dalla trascrizione di un intervento di Chailly ad un convegno internazionale dedicato a Dino Buzzati, nel 1989: vorrei riportarne qui per intero proprio il frammento relativo al suo debutto teatrale, nonché prima collaborazione con Dino Buzzati: *Ferrovia sopraelevata*, andata in scena a Bergamo, al Teatro delle Novità, nel 1955:

³⁷⁶ Nel 2009, a cinquantquattro anni dal primo e unico allestimento, *Ferrovia sopraelevata* è stata riproposta (nella sua versione originale, come si vedrà) al Teatro Studio di Milano, con la direzione di Gianluca Capuano e la regia di Lisa Nava. Nell’ottobre del 2020, in occasione del centenario della nascita di Luciano Chailly, grazie ad una collaborazione tra diverse istituzioni (l’Università di Trento, l’Archivio provinciale di Trento, la Società Filarmonica di Trento, il Conservatorio di Milano e il Conservatorio di Novara) è stato realizzato (a cura di Marco Uvietta, con la collaborazione di Alberto Delama e Salvatore de Salvo Fattor) un tele-convegno in dodici puntate (“...il suono conquistato e organizzato. Luciano Chailly nel centenario della nascita”) dedicato a Luciano Chailly, in cui sono stati osservati e discussi aspetti legati alla vita e all’opera del compositore ferrarese. Sempre nel 2020, per la cura di Maddalena Novati, Marina Vaccarini e Carlotta Ghiretti, è stato pubblicato un volume (*Luciano Chailly oltre il tritematico*, Milano, Die Schachtel-Nomus, 2020) ricco di documenti e testimonianze, e corredato di un CD con l’incisione di cinque “sonate tritematiche” (nn. 1, 5, 8, 10 e 11) di Chailly. Lo studio che qui propongo, nato in una ‘felice sinergia’ con tali attività ed iniziative, è senz’altro debitore di numerosi confronti e discussioni con le istituzioni e gli studiosi summenzionati (in particolar modo con Alberto Delama, Emilio Sala e Maddalena Novati). Un ringraziamento particolare va a Floriana Chailly, Cecilia Chailly ed Isabella Bolognesi per aver reso possibile – pur con le restrizioni imposte dalla pandemia diffusa proprio nell’ultimo anno di gestazione di questo studio – l’accesso a documenti e partiture del compositore.

³⁷⁷ Segnalo, a partire dal più recente, i libri pubblicati da Luciano Chailly: *Le variazioni della fortuna. Storie di un musicista* (Milano, Camunia, 1989); *Buzzati in musica. L’opera italiana nel dopoguerra* (Torino, Eda, 1987); *Taccuino segreto di un musicista* (Bologna, Barghigiani, 1974); *Cronache di vita musicale* (Roma, De Santis, 1973).

Fu una serata di battaglia. Era la prima volta che compariva in un teatro lirico un'opera in cui prevaleva la prosa, in cui i cantanti erano in buca. erano doppiati, in cui non c'erano gli archi e c'era un solo contrabbasso: sembrava musica elettronica. Era un'opera per allora veramente molto ardita e finì con metà platea che gridava frasi di entusiasmo, e c'era il loggione e buona parte del teatro che urlava, fischi, proteste, etc.: fu una serata di battaglia indimenticabile.³⁷⁸

Le recensioni apparse all'indomani della prima rappresentazione restituiscono forse un evento meno 'legendario': si fa riferimento a un "testardo dissenso alternato a applausi entusiastici"³⁷⁹, "applausi mescolati a vivaci contrasti"³⁸⁰. O ancora: "mentre dai settori soprelevati del teatro scendevano applausi, alla maggioranza dei presenti si rizzavano effettivamente i capelli dal ridere"³⁸¹. Sembra evidente, insomma, che anche senza ricorrere all'immagine della battaglia come farà Chailly trent'anni dopo, l'opera abbia prodotto esiti contrastanti, tra la – contenuta – ammirazione e il dissenso pronunciato.

Passiamo ora ai commenti sulla musica. Proporrei anzitutto due diversi frammenti critici, firmati entrambi da Riccardo Malipiero. Nel faldone dell'archivio Chailly dedicato a *Ferrovia Soprelevata*, insieme agli appunti, gli abbozzi, la partitura orchestrale e la riduzione per pianoforte e voci, Chailly ha conservato un dattiloscritto, intitolato "Cenni critici su Ferrovia Soprelevata", in cui il compositore ferrarese ha trascritto di proprio pugno alcune note critiche apparse sulla stampa, all'indomani della prima rappresentazione. Tra questi salta all'occhio un estratto di Riccardo Malipiero, che su «Il Popolo» avrebbe scritto così: "Se si spingeva un poco oltre Chailly ci avrebbe dato l'esempio della prima opera lirica della nuova era [sic.]"³⁸². È curioso, peraltro, che nei volumi contenenti l'intera rassegna stampa frutto della sua intera

³⁷⁸ Luciano Chailly, *Buzzati e la musica*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del convegno internazionale, Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 335-339.

³⁷⁹ Armando Stefani, *Buzzati ha esordito come librettista nella lirica*, in «La nazione italiana», 2 ottobre 1955.

³⁸⁰ Marcello Ballini, *Musicale approdo a Napoli e fra le stelle dopo uno sconcertante viaggio in ferrovia*, «L'eco di Bergamo», 3 ottobre 1955.

³⁸¹ Teodoro Celli, *Fra diavoli e stelle coltellata napoletana*, in «Corriere Lombardo», 3-4 ottobre 1955.

³⁸² Archivio Provinciale di Trento, Fondo Luciano Chailly (d'ora in avanti APT, LC), unità n. 689.

produzione musicale, da cui ho già citato, si trovi proprio un pezzo di Riccardo Malipiero, pubblicato però su «Il Popolo di Milano». Ne riporto quasi due interi capoversi:

Ma la musica purtroppo non c'è: ci sono tanti piacevolissimi ed intelligenti rumori, o, quanto meno, suoni abbassati al ruolo di rumori, gustosamente immaginati distillati ed ordinati da Luciano Chailly, il quale in questo lavoro abdica completamente alla sua funzione di musicista, di suscitatore cioè di sentimenti, per farsi semplice decoratore sonoro [...] Ecco infine di che si tratta: musica di scena e nemmeno intesa, che so, come avrebbe potuto intenderla un musicista di vent'anni fa; piuttosto sulla strada di certa musica di scena che noi pensiamo possa portare enorme giovamento a certo teatro: la musica elettronica, dove il suono si disfa e si rifà diverso e mutevole e irreale e, creatura un tantino diabolica, si piega alla volontà di quel freddo genio che potrà essere forse un giorno l'ingegnermusicista [sic.]. Perché Chailly, che probabilmente conosce queste faccende (e certi tentativi timbrici della sua partitura ne danno il sentore) non si è buttato su quella strada? Non ci ha dato finalmente il primo esempio della prima opera lirica elettronica della nuova èra?³⁸³

Anzitutto: quest'ampia porzione della recensione di Malipiero, essendo scritta da un compositore, è dotata giocoforza di un maggior coefficiente di 'affidabilità' nel commento ai fatti musicali, fornendo così un maggior numero di elementi utili all'analisi e alla comprensione. Ma la 'curiosità' cui facevo precedentemente riferimento è un'altra: il frammento trascritto da Chailly nel proprio dattiloscritto e quello che ho poc'anzi citato per intero non sembrano del tutto compatibili. La nota trascritta da Chailly e apparsa sul «Popolo» è indice di un giudizio lusinghiero, fortemente possibilista. La più lunga recensione apparsa sul «Popolo di Milano» sembra andare invece in tutt'altra direzione: Malipiero dice che, di fatto, quella di Chailly non è un'opera, avendo l'autore abdicato al ruolo di musicista per farsi

³⁸³ Riccardo Malipiero, *Inaugurato con tre lavori nuovi il Festival del Teatro lirico*, «Il Popolo di Milano», 1 ottobre 1955.

‘decoratore sonoro’. Non mi è del tutto chiaro – non essendo riuscito a rintracciare il numero del giornale da cui avrebbe trascritto il compositore – se Chailly abbia riportato ‘a modo suo’ (esaltandone, giustamente, la *pars costruens*) la recensione di Malipiero sul «Popolo di Milano» (sbagliando a citare la fonte), o se effettivamente esistano due recensioni di Malipiero, apparse su due diversi quotidiani, tra loro parzialmente divergenti.

I materiali che ho appena proposto permettono di fare due considerazioni, che se integrate fra loro possono illuminare alcuni aspetti dell’opera in questione (e in buona parte, come spererei via via di dimostrare, del periodo storico oggetto di questo studio). La prima: *Ferrovia sopraelevata* di Chailly e Dino Buzzati, prima opera realizzata in tandem dal compositore ferrarese e dall’allora già più noto narratore, produce alla sua prima apparizione reazioni piuttosto vivaci e contrastanti. ‘Battaglia’ o meno, è un lavoro che evidentemente suscita perplessità, ilarità e dissenso. Non indifferenza o quieta accettazione. La seconda: *Ferrovia sopraelevata* è davvero un’opera di difficile categorizzazione. Di cui, anche solo considerando la nota (o le note?) di Riccardo Malipiero, è possibile considerare sia il dato ‘difettivo’ (la mancanza della musica) che la prossimità ad una tipologia ‘sperimentale’: il tentativo cioè – più o meno riuscito a seconda dell’interpretazione – di produrre un’opera ‘della nuova era’.

Per intendere al meglio la singolarità (e, a mio avviso, il fascino) di *Ferrovia* bisogna anzitutto precisarne la iniziale destinazione radiofonica. Mentre l’ancora giovane Chailly (all’epoca neppure trentacinquenne), desideroso di accettare l’invito di Giulio Confalonieri a presentare un lavoro alla Piccola Scala è in cerca del giusto soggetto da ridurre musicalmente per la scena, riceve un testo che Dino Buzzati ha realizzato immaginandolo destinato al Premio Italia. Il testo, pertanto, presenta alcuni tra quelli riconosciuti come i connotati tipici del radiodramma: “una preferenza spiccata per la sfera del surreale” e uno stile “affine all’oratoriale e al documentaristico”³⁸⁴ (la vicenda, ancora una volta, è costantemente commentata e ‘anticipata’ da uno speaker). Il dramma inoltre, ed è questa la singolarità più macroscopica, è agito quasi interamente senza fare ricorso al canto, essendo la musica di *Ferrovia* concepita e strutturata secondo logiche del tutto atipiche, di cui darò conto

³⁸⁴ Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 47.

poco

più

avanti.

Ecco la vicenda del racconto: un treno carico di diavoli, pronti a fare incetta di anime, sorvola la città. Uno di loro, Max, deve ‘occuparsi’ di Laura, preda difficile e assai desiderabile proprio per la sua purezza e innocenza. Dopo averla sedotta e corrotta fino a renderla sfrontata ed esibizionista, il povero diavolo finisce però per innamorarsene. Deciso ad impedire che Laura finisca in mano ai diavoli, definitivamente pentito e redento per la sua condotta immorale offre se stesso in pegno per la salvezza dell’anima della ragazza, lasciandosi trasformare in un cane dopo un improbabile ‘rito’ purificatorio. A questo punto, dopo essersi gettato sotto le rotaie del treno di diavoli – che nel frattempo hanno trascinato a bordo Laura – ottiene finalmente l’assunzione in paradiso insieme alla giovane amata, anche lei salvata e purificata.

Il testo di Buzzati, senza dubbio anche in virtù della destinazione prevista, è piuttosto distante dalla cifra ‘media’ della narrativa buzzatiana (“l’inquietante, l’inspiegabile, il rovesciamento” posti ancora ‘al di qua’ dell’irreale)³⁸⁵. Siamo invece nell’evidente ‘soprannaturale’ e del ‘fantastico’, in uno scenario e in una trama che sono perfettamente compatibili con le parole di Francesco Orlando: “perché ci sia fantastico è necessario che dentro un contesto quotidiano si produca [...] l’irruzione insolita, una frattura che alla fine sarà più o meno rimarginata perché la vita continui come prima”.³⁸⁶ Chailly, oltre che dal carattere della vicenda, si lascia convincere dall’articolazione formale del testo di Buzzati, che prevede già la presenza della musica, ‘distribuita’ in sei diversi episodi. Da parte sua Buzzati, certo non professionista o ‘tecnico’ della musica ma indubbiamente familiare con l’universo (teatrale e non) musicale, precisa così le (proprie) ragioni:

[...] e comicissimo è, quando viene messo in scena un nuovo melodramma, l’impegno e la serietà con cui i critici analizzano e giudicano il libretto, destinato a restare, per il pubblico, un enigma indecifrabile. L’autore del testo di *Ferrovia sopraelevata* non ha certo la pretesa di aver scoperto l’America o di proporre

³⁸⁵ Neuro Bonifazi, *I mantelli di Buzzati e il fantastico*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 234-235.

³⁸⁶ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2017, p. 6.

qualcosa di assolutamente nuovo. Egli si è preoccupato di rendere tutto massimamente evidente, scartando a priori quel recitar cantando in cui le parole vanno quasi completamente perdute.³⁸⁷

Tale tipologia prettamente radiodrammatica viene mantenuta dal compositore, e non ‘adattata’ ad una configurazione formale più vicina a quella tradizionalmente operistica: ne risulta, di fatto, un dramma parlato ‘attraversato’ da una trama musicale continua, ed interpolato da un episodio di canto ‘interno’ e da alcuni interventi dei due cori previsti dall’organico. La singolarità, tuttavia, stando anche all’ *intentio auctoris* posta in bella vista nel libretto di sala della prima rappresentazione, sta nel fatto che la musica andrebbe qui considerata “parte integrante, non accessoria, *funzionale*, non di sottofondo, [ed abbia quindi] una vera e propria funzione di *personaggio*, e, come tale, abbia ora una funzione di primo piano, ora di dialogo, ora d’insieme, ora di cornice.”³⁸⁸

Fig. 3:

EPISODIO	INDICAZIONE PRESENTE NEL LIBRETTO	CORRISPETTIVO SONORO IN PARTITURA	PERSONAGGI E RUOLI VOCALI
I ep.	<i>La scena rappresenta un pezzo di cielo dove comparirà, a mezz'aria, un treno scalcinato in corsa</i>	Musica del treno	SPEAKER DIAVOLI, BASILISCO, MAX
II ep.	<i>La scena rappresenta una casa di campagna</i>	Musica del silenzio	SPEAKER PADRE, LAURA, MAX
III ep.	<i>La scena rappresenta un caffè chantant popolaresco</i>	Musica del tabarin	SPEAKER <u>LAURA, BARITONO,</u> VOCI, BASILISCO, MAX
IV ep.	<i>La scena rappresenta una strada di città</i>	Musica di strada	SPEAKER MAX, LAURA

³⁸⁷ Il testo di Buzzati, che insieme a quello di Chailly ‘accompagnava’ la prima rappresentazione dell’opera, è riportato anche in *Buzzati e la musica*, da cui cito, alle pp. 80-82.

³⁸⁸ Il testo di Luciano Chailly, scritto in occasione della prima rappresentazione del 1955, è ripubblicato in FS 2009.

	<i>piuttosto vecchia e sinistra</i>		
		BREVE INTERMEZZO	
V ep.	<i>Musica di intonazione religiosa, più o meno, durante tutto l'episodio: qua e là, soprattutto in principio (vedi testo) con motivi nettamente opposti, riferiti alla presenza del diavolo</i>	Musica del rito psichiatrico (Musica del rito religioso)	SPEAKER <u>ANGELI</u> , CHERICHETTO, CHIERICHETTI, VESCOVO, MAX
VI ep.	<i>La scena rappresenta un pezzo di cielo dove passerà il treno. Rumore del treno che si avvicina</i>	Musica dell'al di là	SPEAKER DANNATI, BASILISCO, LAURA, MAX, MESSAGGERO, CORO

C'è quindi, da parte di entrambi gli autori, un atteggiamento di consapevole 'eversione' rispetto alle consuetudini dell'universo operistico, e probabilmente anche la consapevolezza del rischio dell'operazione. A rendere ancora più difficile una lettura chiara ed univoca del rapporto testo-musica nella realizzazione scenica del racconto musicale di Chailly e Buzzati, c'è quello che è stato definito, con un termine a mio avviso piuttosto efficace, una sorta di "strabismo musicale"³⁸⁹, che problematizza il rapporto fra il piano sonoro, visivo e gestuale.

Ecco uno specchietto di tutti i 'livelli' e delle figure coinvolte nel dramma:

- a) speaker [in scena]
- b) personaggi (attori) [in scena]
- c) "personaggi musicali" (soprano + baritono) [in orchestra]
- d) due cori interni

³⁸⁹ Il testo, di Angelo Rusconi, è inserito nel testo (comprensivo della prima versione originale del libretto e di alcune note critiche) realizzato in occasione della ripresa dell'opera nel 2009, al Piccolo Teatro Studio di Milano. Angelo Rusconi, *Ferrovia sopraelevata ovvero gli incontri non casuali* in Dino Buzzati, *Ferrovia sopraelevata*, racconto musicale in sei episodi, musica di Luciano Chailly, Lecco, Romeo Sozzi, 2009, pp. 11-19. D'ora in avanti FS2009.

e) orchestra

Oltre all'orchestra in buca e a due piccoli 'cori interni' (questa la prescrizione ricavata direttamente dalla partitura orchestrale), che per lo più collaborano alla realizzazione sonora delle atmosfere liturgiche, Chailly prevede come "personaggi musicali" – sempre in orchestra, e non sul palcoscenico – un soprano e un baritono. Il soprano in questione è il 'doppio' musicale del personaggio di Laura e ne assume, per così dire, il ruolo canoro: nel terzo episodio, nel "caffè chantant popolaresco", quando Laura duetta scostumata e provocante con un baritono, la performance è realizzata dai due cantanti posti in orchestra e non dagli attori in scena. È abbastanza naturale, mi sembra, ricondurre una tale drammaturgia 'dissociativa' alla lezione brechtiana, ma ancor prima a quella stravinskiana, e – insomma – al *milieu* modernista operativo sia nel teatro di parola che nel teatro musicale fin dal primo quindicennio del Novecento³⁹⁰.

L'esordio operistico di Chailly, che non muove certo da una deliberata adesione a modelli teorici e drammaturgici come quelli summenzionati né rinuncia (come faranno da lì a breve altri compositori della sua generazione) al reciproco implicarsi del testo e del 'suono', propone tuttavia un impianto fortemente singolare, che sembra sintetizzare tutti i connotati del contesto storico in cui vede la luce: messa in discussione dell'espressività melodrammatica, "disinvolta promiscuità tra alto e basso"³⁹¹, problematizzazione dei piani sonori in atto, propensione per la dimensione surreale e per il grottesco.

Nelle due figure che seguono propongo una riduzione in forma grafica della mappa dei diversi piani sonori (e drammatici) in atto nel corso dell'opera, prendendo come

³⁹⁰ Sulla presenza e le ragioni di tali procedimenti drammaturgici nel teatro stravinskiano, cfr. Massimiliano Locanto, *Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre*, in *Stravinsky in Context*, ed. by Graham Griffiths, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, pp. 153-161; ma anche, naturalmente, C. Dahlhaus, *Il teatro epico di Igor Stravinskij*, in id., *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, cit., pp. 173-209.

³⁹¹ L'espressione è usata da Emilio Sala, nella giornata di studio (30 settembre 2015) dedicata a Luciano Chailly, il cui testo è stato riportato in *Luciano Chailly oltre il tritematico* (cit.), a p. 115. L'idea di una 'contaminazione' tra livelli espressivi è piuttosto frequente, pur con esiti spesso radicalmente differenti, nelle realizzazioni teatrali del periodo che ho preso in esame in questo studio. Si pensi – mi limito a riferirmi ai casi qui proposti – al *boogie-woogie* in *Gita in campagna*, o al coro degli zingari verdiano tramutato in un canto 'da ubriachi' in *La panchina*. Ma il discorso andrebbe esteso anche a casi che non ho trattato in questa sede: *Allez-hop!* di Berio, ad esempio, o a buona parte dei lavori di Gino Negri.

oggetti d'indagine il primo ed il terzo episodio. Mi sembra possibile, in tal modo, chiarire visivamente quanto detto finora sulla singolarità formale dell'opera.³⁹²

Fig. 4:



Si osservi il primo grafico. La ‘linea’ del suono (in verde scuro) indica ciò che effettivamente viene prodotto dall’orchestra: c’è quindi una presenza dominante, quantitativamente, dell’elemento sonoro, che non viene interrotto neppure in corrispondenza dell’intervento dello speaker (se non per pochi istanti) e dell’interazione tra gli attori. Non è quindi un suono che ‘puntella’, sottolinea e rimarca certi passaggi rilevanti dell’azione, come nel melologo³⁹³; non è il suono drammatico ‘tradizionalmente inteso’ dell’opera (il suono in cui i personaggi sono inconsapevolmente immersi, e la cui esistenza non dipende dagli accadimenti effettivi³⁹⁴); ma non è neppure del tutto un suono *interno* al piano della narrazione. È, in qualche modo, tutte e tre le cose insieme: pur rimandando il testo in continuazione ad elementi sonori (tematizzando quindi la dimensione stessa dell’ascolto: “esso sbuffa e mugola nel buio, è però difficile udirlo”³⁹⁵; “in corsa, poi, fa questo strano rumore”³⁹⁶), non tutta la musica prodotta dall’orchestra risulta però riconducibile al piano ‘interno’ alla narrazione (treno, ambiente, etc.). Non c’è, insomma, una totale

³⁹² La buona fedeltà visiva dei grafici dovrebbe essere garantita dal fatto che la scansione degli eventi, nelle loro reciproche proporzioni, è stata da me risolta visivamente secondo una trascrizione (e successiva traduzione in grafico) più o meno esatta della durata degli eventi sonori.

³⁹³ Per un approfondimento storico, formale e drammaturgico del melologo, cfr. Emilio Sala, *L’opera senza canto. Il mèlo romantico e l’invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995.

³⁹⁴ Ho cercato di fornire qualche dettaglio utile (e qualche riferimento bibliografico) sulla questione alla nota 28, cui rimando.

³⁹⁵ FS 2009, p. 27.

³⁹⁶ *ivi*, p. 28.

sospensione delle ‘funzioni narrative’ della musica: pur non sviluppandosi nelle forme tradizionalmente³⁹⁷ narrative e ‘psicologiche’, il suono stesso assume (e ritornano così le parole di Chailly) la funzione di personaggio. Quello di *Ferrovia*, utilizzando le parole di un saggio di Alessandra Campana e Christopher Morris sul ‘modernismo sonoro’ del *Trittico* pucciniano, è un “spazio temporalizzato”: uno spazio sonoro fortemente indicizzato grazie ad una costante “proliferazione di oggetti sonori” (a partire dall’ostinato ritmico 3+4+5/16, che ‘imita’ il rumore del treno e che permea di sé buona parte della partitura già a partire dal primo episodio [cfr. es. 24M]), tendenzialmente indifferenti al ‘dramma interno’ dei personaggi, che in questo caso tende quasi a scomparire del tutto.³⁹⁸

Es. 24M (bb. 46-51)³⁹⁹:



Parzialmente diversa è la situazione nella terza scena, dove si verifica quel marcato episodio dissociativo di cui ho già fatto cenno. Laura, che ha già subito la trasformazione da fanciulla devota a donna scostumata, duetta con un (imprecisato) baritono in un caffè chantant (“guardatela su uno svergognato palcoscenico mezza nuda...”⁴⁰⁰), ma tutta la componente sonora (il soprano, il baritono e la musica che li

³⁹⁷ Utilizzo in maniera deliberatamente ‘incauta’ (*lato sensu*) il termine *tradizionalmente*, dando per note le vicende evolutive della drammaturgia teatral-musicale del Novecento, in cui la componente psicologico-narrativa (già a partire da Malipiero) subisce una marcata sovversione. ‘Tradizionalmente’, in tal caso, è riferito in maniera ‘oppositiva’ all’opera ottocentesca, rispetto alla quale le realizzazioni qui indagate denunciano, ciascuna a suo modo, una netta presa di distanza.

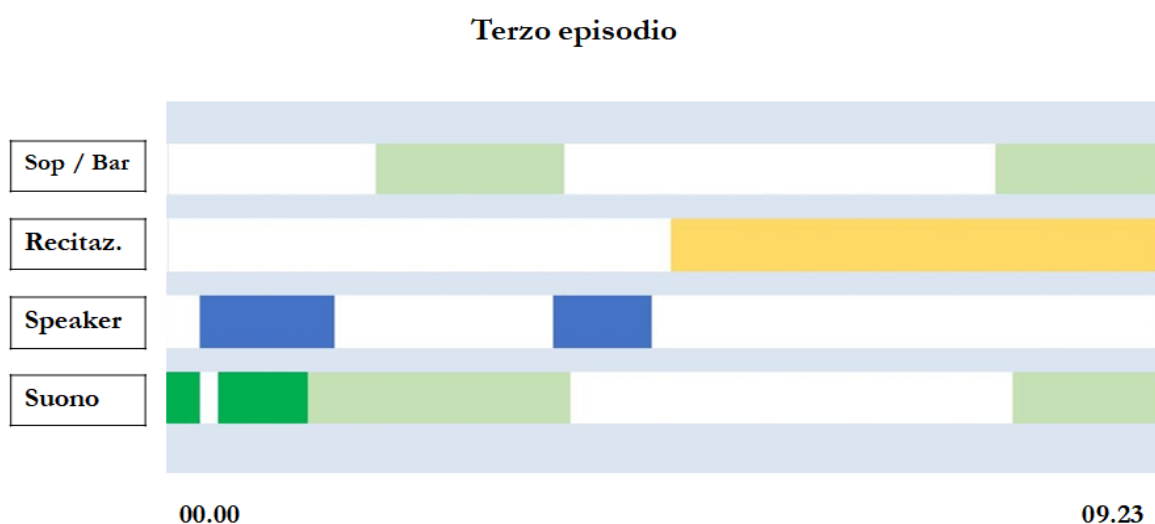
³⁹⁸ Cfr. Alessandra Campana and Christopher Morris, *Puccini’s Things: Materials and Media in Il trittico*, in A. Schwartz and E. Senici (cur.), *Puccini and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2016, pp. 133-159.

³⁹⁹ Trascrivo dalla riduzione per canto e pianoforte dell’opera, realizzata da Armando Gatto e consultata presso il fondo Chailly dell’Archivio Provinciale di Trento (APTN, LC, n. 16).

⁴⁰⁰ FS 2009, p. 41.

accompagna) rimane localizzata in orchestra, restando di fatto i personaggi sul palco in una condizione di semplici mimi. In questo caso – si noti il medesimo colore scelto, nel grafico in fig. 5, per il duetto e per la componente sonora entro cui avviene la performance) – quasi l’intera musica dell’episodio ha natura ‘mimetica’, è interna al piano della narrazione. Ma ancor più che nel primo episodio, qui il ruolo ‘mimetico’ della musica viene di fatto indebolita, perlomeno sul fronte percettivo, a causa di questa singolare dislocazione sonora e visiva.

Fig. 5:



Come già detto, pur avendo abbandonato l'iniziale destinazione radiofonica, Chailly e Buzzati ne mantengono sia l'impianto narrativo sia le tipologie sonore e musicali messe in atto dalla partitura. Il singolarissimo organico previsto dal compositore lavora per lo più col fine di 'reinventare strumentalmente' l'ambiente sonoro del dramma, senza avvalersi di suoni elaborati elettronicamente.⁴⁰¹ Di questo è preziosa testimonianza un appunto manoscritto del compositore, in cui Chailly cerca di associare i suoni reali (clacson, automobili, animali, strade, etc.) al loro possibile corrispettivo strumentale (fig. 6).

⁴⁰¹ L'organico comprende ventidue solisti: 1) Flauto (grande e piccolo), 2) Clarinetto in Si bemolle, 3) Fagotto, 4) Corno in Fa, 5) Tromba in Do, 6) Trombone, 7) Fisarmonica, 8) Sistro e Celesta, 9) Xilofono e Vibrafono, 10) Timpani, 11) Tamburo scordato e 2 Tam Tam, 12) Temple – Block, Wood – Block e Maracas, 13) Frusta, Sonagli e due trombe d'auto, 14) Eolifono, Raganella e Grammofono, 15) Arpa, 16) Clavicembalo, 17+18) Pianoforte a quattro mani, 19) Organo Hammond, 20) Mandolino, 21) Chitarra elettrica, 22) Contrabbasso.

Fig. 6: APTN, LC, n. 248 (per gentile concessione).

Effetti | Chiare anche effetti
realistici su disw?

~~Rasmoalio = Wood-block~~
~~Trombe ^{auto} = violon ante (Castellu)~~
 Klackson = mandolino scolorato pini
 2 secunde o terze (fl. ed.)
 (Tomba + corna) (organo)

~~Trombe - latten -~~
~~Spatelli di n. di indow = Temple block~~
 Fonda trombe = Flauto + Cl. anti - Pf.
 (a volute)

Effetti notturni = ~~Canaghi - (sonagli)~~
 (nulli latten) ~~Trombe - PP. Cl. Pf.~~

fufi - ^{anche disw} ~~mevchi o altri~~ } ~~gufi - fufotto - ?!~~
~~ostie notturne -~~ } ~~rossoluo - ved. n. p. -~~
 un ululato umano -
 o per oggetto latten (3).

~~Rasmo di folle - Coro~~ Tutti ad alitum
~~Strumenti di n. acordano - Arc. Leg.~~
 e corde - ~~fanti - fante~~
~~ad ranno p.~~
~~l'acordo~~

~~fufi~~ = Trombe d'auto
 Moto = regnell - + clarinetto (i?)
 Tram = clavic. + vitupur -
~~Organo~~ Auto da puto = C. bino (red. appant)

Fig. 7: APTN, LC, n. 15, frontespizio (per gentile concessione).

A Dino Buzzati

Ferrovia soprelevata

racconto musicale ~~raccontato~~
in 6 episodi
di Dino Buzzati

Musica di
Luciano Chailly
op. 210

Durata = 55'

Personaggi musicali : 1 soprano in orchestra (Laura)
1 baritono in orchestra
eventualmente { Piccolo coro interno (sopr. contr. ten. bassi)
sostituibile in orchestra d'alto Piccolo coro infantile

Organico strumentale (22 solisti) - 1) Flauto grande, à coulisse,
e piccolo - 2) Clarinetto in si bemolle - 3) Fagotto - 4) Corno in FA
5) Tromba in DO - 6) Trombone - 7) Fisarmonica
8) Sistro e celeste - 9) Xilofono e vibrafono - 10) Timpani
11) Tamburo scordato e 2 Tam Tam (piccolo e grande) -
12) Temple-Blok, Wood-Blok e Maracas - 13) Frusta, sonagli
e 2 Trombe d'auto (piccola e grande) - 14) Eolofono,
raganella e gramofono - 15) Arpa - 16) Clavicembalo
17 e 18) Pianoforte a quattro mani 19) Organo Hammond
20) Mandolino 21) Chitarra elettrica 22) Contrabbasso -

~~...~~
~~...~~
~~...~~
Dino Buzzati

Come si vede, Chailly sembra escludere la presenza di suoni generati da dispositivi elettroacustici, prevedendo tutt'al più la possibilità di usare effetti preregistrati, e mantenendo inalterata la 'radice' concreta e non elettronica del suono. Chailly, assecondando la propria inclinazione per il gioco timbrico e l'accostamento insolito di strumenti (procedimenti dello stesso tipo, e se possibile ancor più audaci si avranno ne *Il mantello*, nel 1960), cerca di piegare l'orchestra verso il suono 'delle cose', valorizzando ove possibile le possibilità degli strumenti stessi, restando però del tutto 'al di qua' della musica elettronica. Di cui, appunto – per citare Chailly stesso – permane 'lo spirito', ma non i materiali veri e propri.

Gli esempi seguenti (fig. 8a/b/c), tratti dalla partitura orchestrale autografa (pp. 51, 52 e 53), rappresentano la realizzazione effettiva degli appunti preliminari proposti nell'immagine precedente. E mostra concretamente come Chailly riesca, senza alcun timore di risultare didascalico, a ricreare i rumori notturni della città: ma attraverso una ricreazione stilizzata, allusiva, tipica appunto dei procedimenti compositivi messi in atto nei lavori radiofonici⁴⁰². Gli intervalli di seconda minore al mandolino e gli scivolamenti di semitono dei legni, il rapido glissando della tromba, il "suono frusciantissimo di musica sincopata"(8b) proveniente da un grammofofo, insieme alla raganella, il wood-block e altre percussioni a scandire ritmicamente l'inquietante paesaggio notturno. Reso ancor più tale, peraltro, da un brevissimo vocalizzo (terza minore ascendente e quinta discendente [8c]) del baritono, in orchestra, la cui presenza sonora è legittimabile solo in virtù della natura dichiaratamente surreale del soggetto, e capace quindi di contribuire ad amplificarne la suggestione sonora.

⁴⁰² Angela Ida De Benedictis, *Radiodramma e arte radiofonica*, cit., p. 48.

Fig. 8b: APTN, LC, n.15, p. 53 (per gentile concessione).

52

Legni

Olf.

Arpa

Pf. I

Pf. II

Clar.

Org.

Fisar.

Sitaro el.

X. e. V.

Timpa.

Perc.

Ragunella Grammofono

Mand.

Clav.

C.B.

p, *mf*, *f*, *ppp*

3

Obal

Tromba d'auto (gr.)

Tromba d'auto (pic.)

(Rag)

p (effetto lontano)

(note in disco musicatissima di musica sincopata)

Fig. 8c: APTN, LC, n.15, p. 53 (per gentile concessione).

53
Speaker

Fl. a coulisse 8^{va} mf

Cl.

Tromba (ritrondo) mf

Arpa mf

Pf. II

Org. mf

Fisar. mf

Vib. X. mf

Timp. p

Tam Tam pp

Wood-Blb pp

Souagli (non) pp

Grammofono

Baritono in orch. pp

Speaker ok

C. Basso

Fl. a coulisse 8^{va} pp

Arpa p

Pf. II

Clav. p

Fisar. pp

Xil. pp

Timp. p

Tam Tam p

Grammofono

C. B. pp

SPEAKER
"E il passo della Laura, ecc."

Tromba d'auto (mic)

Tromba grammof.

Nonostante il compositore suggerisse di non dover intendere la componente musicale di *Ferrovia* come accessoria e funzionale, di fatto Chailly, per lo meno sul piano timbrico, ragiona assolutamente in modo funzionale, cercando di ricreare i ‘doppi strumentali’ dei suoni reali. È come se, in un certo senso, la musica prodotta dall’orchestra fosse una versione più complessa, articolata e autonoma del paesaggio sonoro proveniente dal livello interno della narrazione. Il piano diegetico e quello mimetico si compromettono così reciprocamente e costantemente. E questa ‘ibridazione’ coinvolge sia il piano strumentale che quello vocale: dell’esibizione di Laura nel locale notturno, come già detto, si incarica un soprano posto in orchestra, che ‘svuota’ così l’attrice del suo ruolo performante. Allo stesso modo, i due cori interni si incaricano delle sonorità ‘religiose’ che fanno parte della sfera del suono percepito dai personaggi in scena, così come i rumori delle città (sempre interni alla narrazione, e quindi percepiti e nominati dai personaggi in scena) sono riprodotti dall’orchestra.

Non sono soltanto questioni di carattere tecnico-formale, tuttavia, a dover essere tenute in considerazione. Oltre agli elementi sopra discussi (dal difficile inquadramento in termini di ‘genere’ alla difficile ricezione di pubblico e critica), è la vicenda legata al quinto episodio a rendere ancor più curiosa e singolare la posizione di *Ferrovia sopraelevata* nel contesto storico cui appartiene. In un contesto generale in cui sembra del tutto marginale la presenza del teatro musicale (contemporaneo) nell’immaginario e nell’interesse del pubblico e delle istituzioni, la strana opera di Chailly e Buzzati finisce addirittura per essere censurata, e gli autori costretti ad apportare modifiche tutt’altro che irrilevanti. L’Ufficio Censura Teatrale della Direzione dello Spettacolo, infatti, ritiene che il quinto episodio sia da un punto di vista ‘dottrinale’ inappropriato: non è pensabile che un diavolo (Max, per l’appunto, che è pronto a redimersi per salvare Laura) sia convertito, neppure mediante esorcismo:

Le obiezioni della Censura – mi scriveva Buzzati – riguardano soprattutto la questione del Vescovo, non solo per la presenza di un vescovo in scena ma anche perché secondo la dottrina cristiana i diavoli non sono riscattabili in alcun modo, neppure attraverso esorcismi. Ho tagliato la testa al toro con un espediente che non ti rallegrerà eccessivamente ma penso non sia poi rovinoso. Ho trasformato il vescovo in uno psichiatra e l'esorcismo l'ho trasformato in elettroshock. Gli inconvenienti? Sono due. Primo, che l'intonazione liturgica della musica risulterà alquanto gratuita, ma non si può escludere che ne derivi un sapore ironico nei confronti dello scienziato. Secondo, che siccome non potevo evidentemente cambiare le sequenze del dialogo e delle strofe cantate, è rimasta la presenza degli angeli, abbastanza incongrua. Tu cosa ne dici?⁴⁰³

È così che, pur restando inalterata la musica (di 'sapore' liturgico), il rito religioso si tramuta in un rito psichiatrico, il vescovo in uno specialista della psichiatria, e gli angeli in assistenti del professore. Un confronto fra l'edizione del libretto recante il testo già modificato da Buzzati⁴⁰⁴ e il testo originale può render conto di come persino la componente letteraria di un episodio spettacolare apparentemente 'minore' potesse risultare problematica e sgradita agli occhi di un osservatorio politico fortemente conservatore e ideologicamente connotato.⁴⁰⁵ Nonché, ovviamente, delle implicazioni sul fronte musicale e drammaturgico: l'innaturale associazione tra una musica chiesastica, e 'infantilmente' tonale e un rito di elettroshock imposto ad un giovane diavolo, come ho avuto la fortuna di verificare personalmente ascoltando la registrazione della prima esecuzione assoluta, deve aver prodotto all'epoca un effetto straniante, contribuendo forse a depotenziare la – seppur fiabesca – carica simbolica ed

⁴⁰³ La lettera di Buzzati a Chailly è riportata direttamente nel compositore in *Buzzati e la musica*, cit., pp. 77-78.

⁴⁰⁴ Le modifiche, oltretutto, non si limitano soltanto al quinto episodio. Cfr. *Luciano Chailly oltre il tritematico*, cit., pp. 138-139.

⁴⁰⁵ Non si dimentichi il contesto storico politico: siamo negli anni della seconda legislatura 'targata' DC, e la politica è sempre ben attenta a non compromettere il largo consenso ormai maturato, e a 'nutrire' l'opinione pubblica a suon di americanismo e anti-comunismo.

‘etica’ dell’opera⁴⁰⁶. O, per dirla con le parole di Piero Chiara, “l’ostinata e pallida speranza [nascosta] nel gioco romantico e metafisico”.⁴⁰⁷

Fig. 11:

Versione censurata ⁴⁰⁸	Versione successiva alla revisione ⁴⁰⁹
<p>SPEAKER</p> <p>Per edificazione del pubblico trasferiamoci senz’altro al cosiddetto palazzo vescovile. Casa, anzi, piuttosto che palazzo: anziana, rotta qua e là, scrostata. Però di quando in quando sul tetto per lo più a titolo di cortesia posano gruppetti di angeli raminghi.</p> <p>[...]</p> <p>VESCOVO</p> <p>Sia ben chiaro che ti ho messo in guardia. Inoltre, ricordatelo bene: se ti trasformi in bestia, da bestia morirai, di bestia ti rimarrà l’anima per sempre. È una striglia di ferro, pensaci, l’acqua benedetta.</p> <p>MAX</p> <p>Sono disposto al peggio. Tentiamo.</p> <p>VESCOVO</p>	<p>SPEAKER</p> <p>Per edificazione del pubblico trasferiamoci senz’altro nello studio del professor Schroffenegger, mago dei nostri giorni, docente di psichiatria in una delle più importanti università, psicanalista, luminare, medico delle anime conturbate da ossessioni che è bello sorvolare.</p> <p>[...]</p> <p>PROFESSORE</p> <p>Sia ben chiaro che ti ho messo in guardia. Inoltre ricordatelo bene. Se ti trasformi in bestia, bestia rimarrai per sempre.</p> <p>MAX</p> <p>Sono disposto al peggio. Tentiamo.</p> <p>PROFESSORE</p> <p>Quando è così (<i>batte le mani</i>)... Giovanotti,</p>

⁴⁰⁶ *Ferrovia sopraelevata*, di fatto, si conclude con un lieto fine: con la dimostrazione, cioè, che la buona volontà del peccatore – unitamente alla misericordia degli ‘organi deputati’ – possa effettivamente tramutare il male in bene, e il peccato in salvezza.

⁴⁰⁷ Piero Chiara, *Premessa*, in Dino Buzzati, *Ferrovia sopraelevata, racconto musicale in sei episodi*, Milano, Luciano Ferriani Editore, 1960 (FS1960).

⁴⁰⁸ FS2009, p. 56.

⁴⁰⁹ FS1960, cit., p. 47.

<p>Quando è così... (<i>batte le mani</i>)... ragazzi, portate qui il pentolone e riempitelo di acqua consacrata!</p>	<p>portate qui l'arnese... tensione massima... 300.000 volt... (<i>a Max</i>) E tu, non si sa mai, fatti il segno della croce...</p>
---	--

L'allestimento di *Ferrovia sopraelevata* del 2009, grazie anche al ripristino del testo originale (pre-censura), ha il grande merito di aver sottratto alla 'clausura' di un tempo neppure troppo lontano la vivacità e la modernità stilistica di un lavoro ingiustamente trascurato per molti anni. Offrendo oltretutto allo spettatore e allo studioso odierno la possibilità di ripensare il 'classico' (e discutibile) paradigma dell'inattualità del teatro musicale italiano nel Novecento.

4. TRANSIZIONI, CONCLUSIONI

4.1. TRANSIZIONI

Harried Boyd-Bennet, in *Opera in Postwar Venice*, dedica un intero capitolo (“Open works/Staging crisis”) al ‘trittico’ di nuove opere in un atto eseguite nell’ambito del XII Festival di Musica Contemporanea di Venezia, nell’autunno del 1959 (sotto la direzione di Mario Labroca). Le tre opere sono *Diagramma circolare* di Alberto Bruni-Tedeschi (con testo di Gian Piero Bona), *Il circo Max* di Gino Negri e *Allez-hop!* di Luciano Berio (a partire da un racconto di Italo Calvino). Con tre anni d’anticipo rispetto al lavoro forse più noto di Umberto Eco, per Bennet i tre lavori sono già, in virtù delle loro caratteristiche formali, “possible examples of *opere aperte*”; nonché, a pieno titolo, ‘simboli’ di una “crisis of opera, genre, and musical language”.⁴¹⁰

La lettura di Boyd-Bennet, che ovviamente non sorge ‘ex-nihilo’,⁴¹¹ mi sembra però significativa anzitutto perché il lavoro di Berio e Calvino viene colto in un rapporto di prossimità con altri due lavori (quello di Negri e quello di Bruni-Tedeschi) praticamente del tutto ignorati dalla storiografia musicale, e non soltanto come ‘antecedente mimico’ delle successive sperimentazioni vocali e teatrali di Berio. Inoltre, mi pare rilevante che Boyd-Bennet connetta l’intera ‘operazione’ veneziana al *milieu* culturale circostante, individuando possibili connessioni col ‘discorso’ critico ed estetico anche extra-musicale, che è lo stesso approccio che ho cercato di adottare in questo studio.

Le tre opere veneziane non dimostrano segni di prossimità con la ‘tradizione’, né potrebbero essere facilmente assimilate ai casi studiati nei capitoli precedenti. Univocità della narrazione, individuazione vocale dei personaggi, reciprocità tra parola, gesto e suono, ‘responsabilità’ psicologico-narrativa della musica, intenzione

⁴¹⁰ H. Boyd-Bennet, *Opera in postwar Venice. Cultural politics and the avant-garde*, cit., p. 155.

⁴¹¹ “Esperienze aperte di teatro musicale” era l’indicazione già contenuta nel programma illustrativo del festival veneziano. Nel progetto iniziale (cfr. infra, p. seg.), il lavoro di Berio aveva come titolo proprio *Opera aperta*. Già Fedele d’Amico, per giunta, all’indomani degli eventi aveva riflettuto sulle potenziali implicazioni del termine (cfr id., *I compiti delle pulci*, in *I casi della musica*, cit., pp. 306-309).

rappresentativa: tutti questi ‘piani’ si presentano indeboliti, pur se con modalità ed esiti differenti. Indeboliti, ma non ancora radicalmente soppressi: sono ancora *al di qua* della linea di demarcazione che, per lo meno nella ‘storia dei discorsi’, è rappresentata da *Intolleranza 1960* di Luigi Nono. *Diagramma circolare*, che si avvale della collaborazione di un poeta e scrittore ‘di vaglia’ come Gian Piero Bona, è un tentativo di inscenare il ripetitivo e rovinoso ciclo economico-sociale (produzione, superproduzione, crisi, dittature e armamenti, guerra, rovina) di cui è vittima l’uomo della società industriale contemporanea. L’operazione, piuttosto ambiziosa, è sul fronte sonoro e visivo “grave, massiccia”⁴¹²: l’intento ‘politico’ è perseguito attraverso un grande dispiegamento di mezzi scenici e sonori⁴¹³, oltre che di un testo eccessivamente lungo (l’opera dura quasi due ore). Eppure Bruni-Tedeschi non riesce a far centro: Fedele D’Amico⁴¹⁴ e Giacomo Manzoni⁴¹⁵, pur da prospettive radicalmente diverse, bocciano l’opera senza il minimo scrupolo, nonostante la sua vocazione ‘civile’. *Il circo Max* (il riferimento è a Elsa Maxwell), cui Negri affibbia il sottotitolo di ‘profanazione’, è uno sketch da teatro di varietà, con personaggi-animali che parodizzano la mondanità contemporanea e l’opera ottocentesca, attraverso una musica che non riesce però ad andare oltre il *pastiche* di frammenti d’autore (Mozart, Bach, etc.). In linea con la produzione di Gino Negri, *Il circo Max* è un gioco sapiente, deliberatamente provocatorio, ma senza eccessive pretese intellettuali. *Allez-hop!*, frutto di un ripensamento di un progetto che inizialmente avrebbe coinvolto anche Furio Colombo e Umberto Eco, e che poi si concretizza grazie ad un racconto di Italo Calvino realizzato per via mimica, è l’unico lavoro del trittico che sembra andare nella giusta direzione. La vicenda della pulce impazzita che, fuggendo da un night-club, semina il panico “in un mondo dove non succede niente, immerso nella noia e nella soddisfazione”⁴¹⁶ convince (e diverte), oltre che per la vivacità della rappresentazione

⁴¹² E. Montale, *Prime alla Scala*, cit., p. 101.

⁴¹³ Andrea Della Corte parla di “uso di rumori elettronici, il sibilo e la deflagrazione delle bombe, orrendi strepiti [...]”. A ciò si aggiunga la presenza di video-proiezioni e cartelloni in scena, soluzioni tipiche del teatro epico (A. Della Corte, *Musica contemporanea a Venezia*, in «La Stampa», 24 settembre 1959).

⁴¹⁴ cfr. nota 13.

⁴¹⁵ Giacomo Manzoni, *Un’operina musicale a Venezia prende in giro la mondanità*, in id., *Musica e progetto civile. Scritti e interviste (1956-2007)*, Lucca, Lim, 2009, pp. 62-65.

⁴¹⁶ Angiola Maria Bonisconti, *Allez-Hop di Luciano Berio*, in *La stagione lirica 1967-1968/Teatro dell’Opera*, Roma, 1968, p. 407.

mimica e – paradossalmente – per la chiarezza ‘lineare’ del racconto⁴¹⁷, proprio per la capacità della musica di riassumere in sé tutte quelle ambiguità semantiche (e quell’ ‘apertura’) che caratterizzeranno molta musica (teatrale e non) del secondo Novecento.

In una nota a piè di pagina, commentando le recensioni di Luigi Colacicchi e Luciano Alberti all’opera di Bruni-Tedeschi, Boyd-Bennet muove un’osservazione che in realtà potrebbe, a posteriori, suonare come una provocazione, ma su cui vorrei soffermarmi brevemente. “It is interesting” – scrive Boyd-Bennet – “that here [in *Diagramma Circolare*] the noise is often perceived as a negative corollary of a ‘bad realism’, whereas with Nono’s *Intolleranza 1960* it became one of the work’s most important attributes”⁴¹⁸. L’osservazione, che può essere tacciata di estemporaneità, fornisce invece un pretesto per una domanda che, più che concludere quanto detto fin qui, potrebbe invece *aprire* ad altri approfondimenti e ricerche, magari ripartendo proprio dal ‘caso’ veneziano. Se, infatti, possiamo dare per appurata la maggiore audacia linguistica e formale – nonché l’indiscusso maggior grado di elaborazione intellettuale e di riflessione preventiva, specie sul piano delle implicazioni politiche – dell’opera di Nono, è stato con altrettanta chiarezza dimostrato che (sempre in riferimento a quest’ultima) “few works could boast a more evident dramaturgical and scenic failure”⁴¹⁹. E non si può certo affermare che *Intolleranza 1960*, al di là della sua oramai inattaccabile ‘posizione’, abbia avuto una vicenda rappresentativa migliore di quella di *Diagramma circolare* o de *Il circo Max*.

È possibile, allora, ipotizzare criteri d’indagine non limitati soltanto al grado di elaborazione (e complessità) del linguaggio musicale? È possibile ripensare fatti spettacolari già derubricati come minori *senza* la pretesa di ‘riabilitare’ opere, ma cercando di coniugare un lucido approccio analitico con una più ampia ricognizione delle loro ‘ragioni estetiche’, dei possibili addentellati con altri fenomeni sociali, culturali e spettacolari?⁴²⁰ E ancora: è possibile ripensare criticamente i giudizi

⁴¹⁷ Raymond Fearn, *Italian opera since 1945*, cit., p. 55.

⁴¹⁸ H. B.-Bennet, op. cit., p. 162, nota 22.

⁴¹⁹ Angela Ida De Benedictis, *Analysing new music theatre. Theme and variations (from a multimedia perspective)*, in Robert Adlington (ed by), *New music theatre in Europe: trasformations between 1955 and 1975*, London and New York, Routledge, 2019, p. 302.

⁴²⁰ Per una recente (e bibliograficamente documentata) panoramica sui paradigmi messi in campo dalla “New Musicology” nell’ultimo ventennio del XX secolo (e sul dibattito derivatone), cfr. Massimiliano Locanto, *Dissenting Variation. The Rethoric of New Musicology*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 2017/1, pp. 117-149.

attribuiti a certi lavori valutando eventualmente i limiti di un approccio volto a misurare unicamente la loro “adeguatezza storica”?⁴²¹

4.2. CONCLUSIONI

È innegabile, storiograficamente parlando, la praticità di un ‘diagramma evolutivo’ lineare. Né si è voluto, in questa sede, invalidarlo del tutto: semmai ho cercato di metterne in rilievo la complessità e le possibilità di lettura. Credo, in accordo con la lettura proposta da Jean Jacques Nattiez in un articolo del 2017, che l’idea che esistano generazioni apparse una dopo l’altra, secondo una traiettoria unidirezionale e ciascuna animata da un comune *Zeitgeist*, sia più fascinosa che verosimile. Secondo Nattiez, lo *Zeitgeist* sarebbe più che altro “una costruzione simbolica, vissuta in modo diverso da ogni individuo appartenente a una determinata generazione e in un determinato *focolaio*”⁴²². Ecco: nel quindicennio compreso tra la fine della guerra e l’avanzamento ufficiale delle avanguardie teatrali e letterarie si sono verificati, in ambito operistico, fenomeni eterogenei, dovuti all’attività di *focolai* diversi, analizzabili per via induttiva e ‘relazionale’.

Le opere prese in esame nei precedenti sondaggi analitici, realizzate ed eseguite negli anni cinquanta, non recano un contrassegno inconfutabile di *unicità*. Se, come scrivevo nella premessa a questo studio, sulle ‘date-cardine’ - sugli inizi e sulle conclusioni - di ogni fase storica esiste quasi sempre un accordo condiviso da buona parte della storiografia, più complesso è analizzare le fasi ‘intermedie’, i momenti di transizione, gli eventi non memorabili. Con altri metodi d’osservazione e altri approcci critici si sarebbero potuti senz’altro individuare lavori di teatro musicale altrettanto

⁴²¹ Rimando, a tal proposito, al già citato *Analisi musicale e giudizio estetico* di Dahlhaus (cit., p. 22). Mi sembra importante citare anche un intero passo, di poco successivo, verso il quale la mia domanda nutre un chiaro debito d’ispirazione: “Poiché le produzioni sono oggetto di una recezione [sic] artificiale mediata dalle tradizioni culturali, e non di una recezione naturale, le analogie e le differenze tra le percezioni dipendono dal livello di penetrazione nella struttura della musica. E senza un’indagine almeno sommaria che attesti quale giudizio di fatto stia alla base di un giudizio estetico sulla musica, quest’ultimo non è statisticamente rilevabile” (C. Dahlhaus, *Analisi musicale e giudizio estetico*, cit., p. 25).

⁴²² Jean Jacques Nattiez, *Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: periodizzazione, “spirito del tempo”, successione di generazioni*, in «Rivista di analisi e teoria musicale», 1, 2007, pp. 7-35.

dotati di caratteri significativi e meritevoli d'attenzione.

Credo però che le realizzazioni che ho scelto di analizzare in questo studio, se pure non forniscono (né hanno fornito, settant'anni fa) risposte definitive sulla *vexata quaestio* della crisi del teatro d'opera, sono comunque frutto di scelte compositive, formali e linguistiche consapevoli: di 'atteggiamenti', insomma, capaci di guardare quella crisi – e il proprio tempo – frontalmente, senza ostentata indifferenza.

È chiaro che non si tratta di 'opere d'avanguardia'. Si pensi ad un'affermazione come la seguente, di Luciano Berio:

at this point, the “expectations” of “theatrical consumers” may no longer be worthy of our interest. If we wish engage a dialogue with them, we must frustrate them, and, above all, we must attempt to educate them to separate and analyze the different elements of the work.⁴²³

Una visione del genere difficilmente potrebbe appartenere, credo, all'orizzonte creativo ed 'intellettuale' dei compositori affrontati nei capitoli precedenti. Né gli stessi devono aver mai pensato che il teatro *non* rappresentasse un problema musicale di cui tener conto, o che fosse impensabile e antistorico rappresentare ancora individui in scena.⁴²⁴ Per molti dei compositori nati entro il primo ventennio del Novecento l'idea di un teatro narrativo e rappresentativo è ancora legittima: i teatri d'opera, che pure significano una tradizione ingombrante e inattuale, sono un banco di prova con cui in ogni caso misurarsi, una possibilità espressiva (e 'mediatica') connaturata al proprio destino di musicisti (oltretutto *italiani*). Si potrebbe dire che, *tendenzialmente*, sono compositori meno avvezzi all'elaborazione teorica, meno bisognosi di 'marcare' la propria posizione estetica e di segnare la distanza con la storia che li ha preceduti. La celebre *tabula rasa* – che, di fatto, è più un *leitmotiv* del discorso storiografico che non un concetto indistintamente valido e operativo per i compositori nati 'intorno' al

⁴²³ Luciano Berio, *Remembering the future*, Cambridge, Harvard University Press, 2006, p. 113.

⁴²⁴ Il riferimento è alle parole di Aldo Clementi, apparse nell'inchiesta pubblicata nel «Verri» da Luigi Pestalozza, e riportate da Armando Gentilucci in id., *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», 1/3, dicembre 1980, p. 83.

1925⁴²⁵ - non appartiene affatto al loro orizzonte esperienziale.

In tutti i casi ho cercato di mettere in relazione le opere scelte con altri fenomeni circostanti (culturali, estetici, politici) che fossero caratteristici degli anni in questione (sempre ipotizzando *contaminazioni*, e non omologie obbligate tra diverse “forme simboliche”⁴²⁶): il neorealismo letterario e cinematografico (*Gita in campagna*), la ricezione delle teorie brechtiane (*La panchina*), la traduzione e ricezione della letteratura americana (*Allamistakeo*, *Billy Budd*), il discorso critico sulle forme e i problemi del realismo, i possibili influssi di un certo *milieu* tragico-esistenzialista (*Morte dell'aria*), la crescente diffusione dei radiodrammi (grazie anche all'istituzione del “Prix Italia”) e la loro possibile influenza sulle scritture teatrali (*Ferrovia sopraelevata*), gli sviluppi del dibattito sulla dodecafonia (*Gita in campagna*, *La donna è mobile*), il peso non indifferente della mentalità e dei valori in larga parte veicolati dalla Democrazia Cristiana (si pensi ancora al caso di censura in *Ferrovia sopraelevata*). E poi, naturalmente, il dibattito – costante, tenace, non di rado improduttivo – sulla crisi dell'opera: sul futuro (economico e ‘simbolico’) dei teatri, sulle possibilità per gli autori contemporanei di essere ancora attivi e credibili in ambito operistico, sul suo rapporto col mondo circostante, col pubblico e con le istituzioni. Come è emerso in alcuni carotaggi ‘comico-grotteschi’ (*La panchina*, *Allamistakeo*, *La donna è mobile*), il ‘problema’ della crisi dell'opera e quello, ad essa strettamente connesso, della tradizione ingombrante (in quanto già monumentalizzata in repertorio) diventa anche materiale ‘tematizzabile’, producendo trasformazioni parodico-farsesche dell'opera ottocentesca. Nei lavori che ho scelto di approfondire tali traiettorie, incrociandosi, hanno suggerito delle chiavi di lettura possibili, che ho cercato di suffragare tenendo in considerazione diversi livelli d'indagine. Cercando, cioè, di mettere a sistema il piano della ricezione (della critica; e, ove possibile, del pubblico), quello della ‘creazione’ (la ‘posizione’ degli autori nello scenario complessivo e la loro poetica), quello del

⁴²⁵ Non mi sembra inutile ribadire – sono solo, questi, due esempi possibili - che lo stesso Luigi Nono scriveva, ragionando sul destino e sulle possibilità del nuovo teatro in musica, che “nulla nasce a caso o in condizione di *tabula rasa*” (cfr. Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in id., *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A. I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore, 2019); ed è altrettanto noto che Luciano Berio, ricordando le prime esperienze della sua generazione negli anni Cinquanta, affermava che quella di ‘rifiutare la storia’ era solo *una* delle (e non l'unica) possibilità realizzate dai musicisti della sua generazione (Cfr. Luciano Berio, *Interviste sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza, 2011).

⁴²⁶ Jean-Jacques Nattiez, op. cit., p. 26.

casi, non fanno che notificare la totale o parziale inadeguatezza della nuove realizzazioni: anche i critici più avvertiti ed ‘inclusivi’ sembrano reticenti a rilevare con facilità la *pars construens* dei nuovi lavori, e anche nei casi di commenti più indulgenti non è infrequente l’utilizzo di un lessico tra l’accondiscendente e il paternalistico, quasi a voler rimarcare la distanza, in ogni caso non colmabile, dalle ‘grandi opere’.⁴²⁸

Espressioni come ‘operista di razza’, ‘opera di vaglia’ (etc.), sembrano sempre rimarcare la presenza di un passato monumentalizzato e inarrivabile con cui misurarsi, con il rischio di assumere, nei riguardi della tradizione, ‘posture’ come quelle su cui David Lowenthal ha scritto pagine illuminanti, e che potrei riassumere, laconicamente, con l’adagio “every age but our own seems glamorous”⁴²⁹. Posture che, per dirla con le parole di Adorno rischiano di alimentare l’idea che l’opera sia simile “ad un tesoro piccolo-borghese, come i quadri di Raffaello che si sono consumati in innumerevoli riproduzioni”.⁴³⁰

Pur volendo ammettere, in accordo con Peter Brooks, che l’elemento melodrammatico (per natura inseparabile dall’immaginazione) abbia trovato nel Novecento il suo luogo d’elezione nel cinema, e non nel teatro per musica,⁴³¹ è altrettanto vero che modelli interpretativi del genere corrano il rischio di essere limitanti. Anche se non caratterizzate da una spettacolarità monumentale e suggestiva come quella cinematografica, e anche se oramai non sempre capaci di sedurre acusticamente e visivamente il pubblico, le realizzazioni ‘operistiche’ del Novecento sono in ogni caso – proprio in virtù del loro ‘marchio’ d’inattualità – tentativi di reagire alle sollecitazioni del presente.

⁴²⁸ R. Costa e A. Trudu, *La lingua di Massimo Mila e Fedele D’Amico negli scritti sul teatro musicale del novecento*, in *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, 1994, p. 371.

⁴²⁹ David Lowenthal, *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, p. 25.

⁴³⁰ T. W. Adorno, *Opera borghese*, in *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, a cura di Gianmario Borio, Torino, Einaudi, 2004.

⁴³¹ Peter Brooks, *L’immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985, p. 265.

5. BIBLIOGRAFIA

VOLUMI E CONTRIBUTI IN VOLUME

- [1951], *Italy today 1951. The yearly review of italian contemporary life*, Firenze, G. Barbera;
- [1958], *Piccolo Teatro. 1947-1958*, Milano, Nicola Moneta;
- [1983], *Di Goffredo Petrassi: una antologia*, Roma, Nuova Consonanza;
- [1985], *Il teatro delle novità di Bergamo: 1937-1973*, Bergamo, Assessorato alla cultura e allo spettacolo;
- [1989], *Annuario musicale italiano*, Roma, CIDIM;
- Abbate C., Parker R. [ed. 2014], *Storia dell'Opera*, trad. di D. Fassio, Torino, EdT;
- Adorno T. W. [1959], *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi;
- Adorno T. W. [2002], *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino, Einaudi;
- Adorno T. W. [2004], *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-1965*, Torino, Einaudi;
- Albèra P. [2001], *Il teatro musicale*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 223-282;
- Alfonzetti B. [2018], *Drammaturgia della fine. Da Eschilo a Emma Dante*, Roma, Bulzoni;
- Annibaldi C. [1964], *Trent'anni di critica petrassiana*, in *L'opera di Goffredo Petrassi*, Torino, Einaudi;
- Antolini B. M., Salvetti G. [cur. 1998], *Italia millenovecentocinquanta*, Milano, Guerini e Associati;

- Ashbrooks W., Powers H. [2006], *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della grande tradizione*, Milano, Ricordi;
- Asor Rosa A. [1982], *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in id., *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino;
- Auerbach E. [1956], *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Piccola Biblioteca Einaudi;
- Azzaroni G. [1981], *Tra riforme e compromessi : il teatro musicale in Italia tra il 1920 e il 1980*, Bologna, CLUEB;
- Barigazzi G. [1994], *La Scala racconta*, Milano, Rizzoli;
- Barile P., Merlini S. [cur. 1984], *Enti lirici tra crisi e riforma*, Firenze, Passigli;
- Becheri G. [2000], *La musica e la poesia contemporanea degli anni Trenta e Quaranta*, in *Arte Musica Spettacolo. Annali del Dipartimento di storia delle arti e dello spettacolo*, Università di Firenze, Firenze, Cadmo;
- Bellina, A., Girardi M., & Biggi, M. [2003], *La Fenice 1792-1996 : il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, Venezia, Marsilio;
- Benjamin W. [1916], *Saggi su Brecht*, Trieste, Asterios;
- Benjamin W. [2000], *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi;
- Berio L. [2006], *Remembering the future*, Cambridge, Harvard University Press;
- Berio L. [2011], *Interviste sulla musica*, a cura di Rossana Dalmonte, Bari, Laterza;
- Bernardoni V. [1986], *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi;
- Bernardoni V. [2005], *Puccini and the dissolution of the Italian tradition*, in M. Cooke [Ed.], *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 26-44;

- Bertetto P. [2006], *Introduzione alla storia del cinema*, Torino, UTET Università;
- Bertoni F. [2007], *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Torino, Einaudi;
- Bianconi L. [1993], *Il teatro d'opera in Italia*, Il Mulino, Bologna;
- Bisicchia A. [2006], *Il martirio nel teatro del primo Novecento. Per una storia delle messinscene: Eliot e l'«Assassinio nella cattedrale»*, in G. P. Minardi [cur.], *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, dicembre 2002, Parma, Teatro Regio, pp. 135-149;
- Boni Milena I. [cur. 1989], *L'economia dietro il sipario: teatro, opera, cinema, televisione*, Torino, EdT;
- Bonifazi N. [1992], *I mantelli di Buzzati e il fantastico*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori;
- Bonomi I. [2016], *I libretti di Riccardo Bacchelli fra tradizione e modernità*, in A. Rostagno e S. Tatti [cur.], *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 305-320;
- Bontempelli M. [1958], *Passione incompiuta. Scritti sulla musica 1910-1950*, Milano, Mondadori;
- Bontempelli M. [1974], *L'avventura novecentista*, Firenze, Vallecchi;
- Bontempelli M. [1990], *Nostra Dea e altre commedie*, a cura di Alessandro Tinterri, Torino, Einaudi;
- Bordoni C., Scarsella S. [cur. 2017], *Guida al grottesco*, Bologna, Odoja, 2017;
- Borio G., Ferrari G., Tortora D. [cur. 2017], *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini;
- Boyd-Bennet H. [2018], *Opera in postwar Venice: cultural politics and the avant-garde*, Cambridge, Cambridge University Press;

- Bracci F. [2020], *Italiani contro l'opera : la ricezione negativa dell'opera italiana in Italia dal dopoguerra a oggi*, Venezia, Marsilio;
- Brecht B. [1962], *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi;
- Brooks P. [1985], *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche;
- Brunetta G. P. [1993], *Storia del cinema italiano. Dal neorealismo al miracolo economico, 1945-1959*, Roma, Editori Riuniti;
- Brunetta G. P. [2003], *Guida alla storia del cinema italiano*, Torino, Einaudi;
- Buzzati D. [1995], *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori;
- Calendoli G. [1996], *Il teatro delle arti. Le attività teatrali dal 1937 al 1943. Lo sperimentale di Stato di Anton Giulio Bragaglia*, Roma, Enap-Psmsad;
- Calvino I. [2000], *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori;
- Calvino I. [2004], *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori;
- Campana A. and Morris C. [2016], *Puccini's Things: Materials and Media in Il trittico*, in A. Schwartz and E. Senici [cur.], *Puccini and his world*, Princeton, Princeton University Press, pp. 133-159;
- Campisi M. G. [2018], *Ghedini e Billy Budd: processo compositivo*, in *Laboratorio Cantareinscena 10 anni*, Conservatorio di Milano, Milano;
- Camus A. [2020], *Conferenze e discorsi [1937-1938]*, Milano, Bompiani;
- Cannavacciuolo L. [2012], *La fabbrica del grottesco: il teatro di Chiarelli, Rosso di san Secondo, Cavacchioli e Antonelli*, Napoli, Tullio Pironti;
- Casadio G. [1995], *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi*, Ravenna, Longo;
- Casella A. [2014], *La musica al tempo dell'aereo e della radio. Cronache musicali 1925-1946*, Torino, EDT;
- Ceraolo F. [2012], *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni;

- Chailly L. [1987], *Buzzati in musica. L'opera italiana nel dopoguerra*, Torino, Eda;
- Chailly L. [1992] *Buzzati e la musica*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del convegno internazionale, Feltre-Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, pp. 335-339;
- Chiarini P. [1983], *Brecht, Lukács e il realismo*, Bari, Laterza;
- Cirignano A. [1996], *Il teatro nel secondo dopoguerra*, in *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, vol. II, Torino, UTET;
- Cirillo S. [2000], *Fantastici, surrealisti e realisti magici*, in *Le forme del realismo: dal realismo magico al neorealismo, 1930-1960*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Rizzoli-Larousse, pp. 146-221;
- Corti M. [1978], *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi;
- Costa R., Trudu A. [1994], *La lingua di Massimo Mila e Fedele d'Amico negli scritti sul teatro musicale del novecento*, in F. Nicolodi e P. Trovato [cur.], *Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Firenze, Olschki;
- Curi U. [cur. 1991], *Metamorfosi del tragico fra classico e moderno*, Roma, Laterza;
- D'Amico F. [2012], *In che senso la crisi dell'opera?*, in N. Badolato e L. Bianconi [cur.], *Forma divina. Saggi sull'opera e il balletto*, vol. II, *Novecento e balletti*, Firenze, Olschki;
- D'Amico, F. [1962], *I casi della musica*, Milano, Il Saggiatore;
- D'Amico, F. [2000], *Tutte le cronache musicali. L'Espresso 1967-1972*, Roma, Bulzoni;
- Dahlhaus C. [1986], *La drammaturgia musicale*, Bologna, Il Mulino;
- Dahlhaus C. [1987], *Analisi musicale e giudizio estetico*, Bologna, Il Mulino;

- Dahlhaus C. [1987], *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino;
- Dahlhaus C. [2014], *Dal dramma musicale alla Literaturoper*, Roma, Astrolabio;
- Dal Fabbro B. [1967], *Musica e verità*, Milano, Feltrinelli;
- Dal Fabbro B. [1977], *L'opera in Technicolor*, in S. Della Casa e S. Toffetti [cur.], *L'opera lirica nel cinema italiano*, Torino, Tipolitografia F.lli Scaravaglio;
- Dallapiccola L. [1980], *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Milano, Il Saggiatore;
- De Benedictis A. I. [2004], *Radiodramma e arte radiofonica: storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino, EdT;
- De Benedictis A. I. [2019], *Analysing new music theatre. Theme and variations [from a multimedia perspective]*, in Robert Adlington [ed.], *New music theatre in Europe: trasformations between 1955 and 1975*, London and New York, Routledge, pp. 294-319;
- Della Corte A. [1959], *Musica contemporanea a Venezia*, in «La Stampa», 24 settembre,
- De Marinis M. [1992], *Il nuovo teatro: 1947-1970*, Milano, Bompiani;
- De Michelis C. G. [1997], *Russia e Italia*, in *Storia della civiltà letteraria russa*, diretta da Michele Colucci e Riccardo Picchio, vol. II, Torino, UTET;
- De Santis M. [2008], *Opera o altro. Sul complemento del titolo nella drammaturgia musicale italiana del Novecento*, in Marco Vincenzi [cur.], *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Lucca, LIM, pp. 43-103;
- De Santis M. [cur. 2003], *Alfredo Casella e l'Europa: atti del convegno internazionale di studi, Siena 7-9 giugno 2001*, Firenze, Olschki;
- Donin-Janž B. [1994], *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre [1946-1960]*, Frankfurt am Main, P. Lang;

- Dorfles G., Malipiero R. [1984], *Il filo dei dodici suoni: dialogo sulla musica [aprile 1954]*, Milano, All'insegna del pesce d'oro;
- Earle B. [2013], *Luigi Dallapiccola and Musical Modernism in Fascist Italy*, New York, Cambridge University Press;
- Fearn R. [1997], *Italian Opera since 1945*, Amsterdam, Harwood Academic Publishers;
- Fearn R. [2003], *The music of Luigi Dallapiccola*, Rochester, University of Rochester Press;
- Ferrari C. [2014], *Politica e protesta in musica. Da Cantacronache a Ivano Fossati*, Milano, Unicopli;
- Ferroni G. [1974], *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni;
- Fertonani C. – Sala E. [2009], *Per una storia della musica a Milano nel secondo dopoguerra*, in Oreste Bossini [cur.], *Milano, laboratorio musicale del Novecento: scritti per Luciana Pestalozza*, Milano, Archinto, pp. 95-98;
- Frajese V. [1978], *Cronologia completa degli spettacoli 1880-1960*, in *Dal Costanzi all'Opera: cronache, recensioni e documenti*, Roma, Capitolium;
- Gatti C. [1964], *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte: 1778-1963*, Milano, Ricordi;
- Gatti C. M., Siniscalco C. [cur. 1954], *Cinquanta anni di opera e balletto in Italia*, Roma, Bestetti;
- Gavazzeni G. [1954], *La musica e il teatro*, Pisa, Nistri-Lischi;
- Gavazzeni G. [1954], *Musicisti d'Europa*, Milano, Suvini Zerboni;
- Gavazzeni G. [1992], *Il sipario rosso. Diario 1950-1976*, Torino, Einaudi;
- Ghiretti C., Novati M., Vaccarini M. [2020], *Luciano Chailly oltre il tritematico*, Milano, Die Schachtel-Nomus;

- Giaccherio F. [2015], *Uno sguardo sonoro: arte, ricerca e pensiero di Sergio Liberovici*, in Paola Barzan [cur.], *Musiche tradizionali in Polesine. Le registrazioni di Sergio Liberovici*, Roma, Squilibri, pp. 43-79;
- Girardi E. [2000], *Il teatro musicale oggi. La generazione della post-avanguardia*, Torino, Paravia;
- Girardi M. [cur. 2003], *Lungo il Novecento : la musica a Trieste e le interconnessioni tra le arti: Festschrift in onore del centenario della fondazione del Conservatorio Giuseppe Tartini di Trieste 1903-2003*, Venezia, Marsilio;
- Grout D. J., Williams H. W. [ed. 2003], *A short History of Opera [4th ed.]*, New York, Columbia University Press;
- Gualerzi G. e Roscioni C.M. [cur. 1981], *50 anni di opera lirica alla RAI 1931-1980: le produzioni liriche delle sedi di Milano, Napoli, Roma e Torino*, Torino, ERI;
- Guttuso F. C. [cur. 1997], *Guttuso e il teatro musicale*, Milano, Charta;
- Iovino R. [1993], *I palcoscenici della lirica: cronologia, dal Falcone al nuovo Carlo Felice, 1645-1992*, Genova, Sagep;
- Iudica G. [1998], *Fondazioni ed enti lirici*, Padova, CEDAM;
- Jaspers K. [2008], *Del tragico*, trad. di I. A. Chiusano, Milano, SE;
- Jauss H. R. [1988], *Estetica della ricezione*, Napoli, Guida;
- Judt T. [2017], *Postwar. La nostra storia 1945-2005*, Bari-Roma, Laterza;
- Labroca M. [1954], *Parole sulla musica*, Milano, Ricordi;
- Landolfi A. e Mochi G. [cur.] [2003], *Poeti all'opera. Sul libretto come genere letterario*, Roma, Artemide;
- Legger G. [2005], *Drammaturgia musicale italiana. Dizionario dell'italianità nell'opera dalle origini al terzo millennio*, Torino, Teatro Regio di Torino;
- Leon A., Ruggieri M. [cur. 2004], *Il costo del melodramma*, Bologna, Il Mulino;

- Levi V. [1968], *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio 1918-1968*, Milano, All'insegna del pesce d'oro;
- Levi V. [1995], *La vita musicale a Trieste. Cronache di un cinquantennio [1918-1968]*, Milano, All'insegna del pesce d'oro;
- Livio G. [1976], *Il teatro in rivolta: futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia;
- Locanto M. [2021], *Challenges to Realism and Tradition: Stravinsky's Modernist Theatre*, in *Stravinsky in Context*, ed. by Graham Griffiths, Cambridge, Cambridge University Press;
- Longhi R. [1952], *Il Caravaggio*, Milano, Aldo Martello editore;
- Lowenthal D. [2015], *The past is a foreign country*, Cambridge, Cambridge University Press;
- Lukács G. [1950], *Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi;
- Luperini R. [2006], *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori;
- Luti G., Verbaro C. [1995], *Dal Neorealismo alla neoavanguardia*, Firenze, Le Lettere;
- MacDonald D. [2018], *Masscult e midcult*, trad. a cura di Mauro Maraschi, Prato, Piano B;
- Malipiero G. [1992], *L'armonioso labirinto. Teatro da musica [1913-1970]*, a cura di M. Pieri, Venezia, Marsilio;
- Mannheim K. [2000], *Sociologia della conoscenza*, trad. it. di M. Gagliardi e T. Souvan, Bologna, Il Mulino;
- Mazzoni G. [2011], *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011;
- Manzoni G. [2009], *Musica e progetto civile. Scritti e interviste [1956-2007]*, Lucca, Lim;
- Melani C. [2006], *Effetto Poe. Influssi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press;

- Natale M. [1988], *Spoletto. Trent'anni di festival 1958-1987*, Spoleto, Associazione Festival dei due mondi;
- Maurizi P. [2004], *Quattordici interviste sul nuovo teatro musicale in Italia, con un elenco cronologico delle opere [1950-1980]*, Perugia, Morlacchi;
- Menetti E. [2018], *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci;
- Micali S. [2002], *Miti e riti del moderno: Marinetti, Bontempelli, Pirandello*, Firenze, Le Monnier;
- Mila M. [1959], *Cronache musicali: 1955-1959*, Torino, Einaudi;
- Mila M. [1963], *Breve storia della musica*, Torino, Einaudi;
- Mila M. [2011] *Alla Scala. Scritti 1955-1988*, Milano, Bur;
- Mioli P. [2018], *L'opera italiana del Novecento*, Merone, Manzoni;
- Moffa R. [2003], *Musicisti e letteratura*, in G. Salvetti e M. G. Sità [cur.], *La cultura dei musicisti italiani del Novecento*, Milano, Guerini Studio, pp. 141-173;
- Moiraghi M. [2011]: *Voglio un monumento in Piazza della Scala. La Milano musicale di Gino Negri*, Roma, Squilibri Editore;
- Montale E. [1995], *Prime alla Scala*, Milano, Leonardo;
- Moravia A. [1973], *Andare verso il popolo* [ed. or. 1944], in *I racconti*, 2 vol., Milano, Bompiani;
- Moravia A. [2002], *Opere, Vol. 2, Romanzi e racconti 1941-1949*, Roma, Bompiani;
- Morra E. [cur. 2018], *Paesaggi di parole. Toti Scialoja e i linguaggi dell'arte*, Roma, Carocci;
- Meldolesi C. [2008], *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni;

- Nicolodi F. [1982], *Gusti e tendenze del Novecento musicale in Italia*, Firenze, Sansoni;
- Nicolodi F. [1984], *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto;
- Nicolodi F. [1987], *Il sistema produttivo, dall'Unità ad oggi*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Vol. IV, Torino, EdT, pp. 169-229;
- Nicolodi F. [2018], *La musica sotto il fascismo*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana;
- Nicolodi F. [2018], *Novecento in musica. Protagonisti, correnti, opere. I primi cinquant'anni*, Milano, Il Saggiatore;
- Nono L. [2019], *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in id., *La nostalgia del futuro. Scritti e colloqui scelti 1948-1989*, a cura di A. I. De Benedictis e Veniero Rizzardi, Milano, Il Saggiatore;
- Orlando F. [2017], *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi;
- Paganelli S. e Verti R. [1987], *Repertorio critico degli spettacoli e delle esecuzioni musicali*, vol. II, *Dal 1763 al 1966*, in L. Trezzini [cur.], *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Nuova Alfa;
- Pandolfi V. [1959], *Teatro italiano contemporaneo, 1945-1959*, Milano, Schwarz;
- Parise S. [2003] *Giorgio Federico Ghedini. L'uomo, le opere, attraverso le lettere*, Milano, Ricordi;
- Pasticci S. [2019], *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, in id. [cur.], *Ildebrando Pizzetti: sulle tracce del modernismo italiano*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 295-367;
- Pavese C. [1962], *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi;
- Pavese C. [1968], *Saggi letterari*, Torino, Einaudi;

- Pedullà W. [2000], *Comico e grottesco nella narrativa del Novecento*, in *Le forme del realismo: dal realismo magico al neorealismo, 1930-1960*, diretta da N. Borsellino e W. Pedullà, Milano, Rizzoli-Larousse, pp. 107-145;
- Perosa S. [cur. 1997], *Le traduzioni italiane di Herman Melville e Gertrude Stein*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere e arti;
- Petrassi G. [2008], *Scritti e interviste*, a cura di R. Pozzi, Milano, Suvini Zerboni;
- Petrocchi G. [1991], *Cultura letteraria e musica nel primo trentennio del secolo*, in *Letteratura e Musica*, Firenze, Olschki;
- Piccardi C. [1998], *Tra ragioni umane e ragioni estetiche. I dodecafonici a congresso*, in Sergio Miceli [cur.], *Norme con ironie: scritti per i settant'anni di Ennio Morricone*, Milano, Suvini Zerboni, pp. 205-269;
- Pinzauti L. [1967], *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi;
- Poe E. A. [1980], *Some words with a mummy*, in id., *Selected Tales*, Oxford, Oxford University Press, pp. 248-26;
- Poe. E. A. [1971], *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Milano, Mondadori;
- Presas A. [2010], *La recepción del "Quijote" en la música italiana del siglo XX: el peso de la tradición*, in B. Lolo [cur.], *Visiones del "Quijote" en la música del siglo XX*, Ministerio de Ciencia e Innovación – Centro de estudios Cervantinos, Madrid, pp. 377-395.
- Puppa P.[2003], *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana del Novecento*, Torino, Utet;
- Radole G. [1976], *Giulio Viozzi. Una vocazione musicale*, Trieste, Civici Musei di Storia e Arte;
- Radole G. [1995], *Giulio Viozzi. Antologia di scritti musicali*, Trieste, Comune di Trieste;
- Roscioni C. M. [1987], *La cronologia 1737-1987*, in *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Guida;

- Sala E. [1995], *L'opera senza canto. Il mèlo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio;
- Sala E. [2016], *Schegge [impazzite?] di Literaturoper: Gino Negri «paradodecafonico» e Gli indifferenti di Moravia*, in A. Rostagno e S. Tatti [cur.], *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni, pp. 321-332;
- Salinari C. [1960], *La questione del realismo*, Firenze, Parenti;
- Salviucci P. [1953], *La musica e lo Stato*, Roma, F.lli Bocca;
- Sangsue D. [2006], *La parodia*, a cura di F. Vasarri, Roma, Armando;
- Santi P. [2006], *Il linguaggio musicale*, in G. P. Minardi [cur.], *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno, Parma, dicembre 2002, Parma, Teatro Regio;
- Scalfaro A. [2011], *I lirici greci di Quasimodo. Un ventennio di ricezione musicale*, Roma, Aracne, 2011;
- Sarchi A. [2019], *La felicità delle immagini, il peso delle parole. Cinque esercizi di lettura di Moravia, Volponi, Pasolini, Calvino, Celati*, Roma, Bompiani;
- Scognamiglio R. [2011], *Film operistici. Un profilo analitico*, in Roberto Giuliani [cur.], *La musica nel cinema e nella televisione*, a cura di Roberto Milano, Guerini, pp. 77-102.
- Scurati A. [2016], *Dal tragico all'osceno. Raccontare la morte nel ventunesimo secolo*, Milano, Tascabili Bompiani;
- Segre [2019], *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi;
- Simon A. [1986], *Il sacro e il mistico nel teatro francese moderno*, in *Teatro europeo tra esistenza e sacralità: Francia*, Atti del convegno di Forlì, 16/18 novembre 1984, Milano, Vita e Pensiero;
- Steiner G. [1992], *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti;
- Straniero G., Barletta M. [2003], *La rivolta in musica: Michele L. Straniero e il Cantacronache nella storia della musica italiana*, Torino, Lindau;

- Szondi P. [1962], *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Torino, Einaudi;
- Tedeschi R. [1978], *Addio fiorito asil*, Milano, Feltrinelli;
- Torrefranca F. [1912], *Giacomo Puccini e l'opera internazionale, Introduzione*, Torino, Fratelli Bocca;
- Veilleux M. [2001], *L'opera dal teatro allo schermo televisivo*, in *Enciclopedia della musica*, vol. I, *Il Novecento*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, pp. 849-870;
- Verdone M. [1993], *Esercizi teatrali. Commedie e libretti*, Roma, Bulzoni;
- Vergni D. [2019], *Nuovo teatro musicale in Italia: 1961-1970*, Roma, Bulzoni;
- Vigolo G. [1971], *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Firenze, Sansoni;
- Vittorini E. [2012], *Il garofano rosso*, Milano, Mondadori;
- Vittorini E. [1941], *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Milano, Bompiani;
- Vlad R. [1958], *Storia della dodecafonia*, Milano, Suvini Zerboni;
- Waterhouse J. [1990], *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, ERI;
- Zanetti R. [1985], *La musica italiana nel Novecento*, Milano, Bramante;
- Zanetti R. [1997], *Mario Peragallo musicista moderno 'con juicio'*, in *Gli anniversari musicali del 1997*, Milano, Rosetum;
- Žižek, S. , & Dolar, M. [2002]. *Opera's second death*, New York, Routledge;
- Zoppelli L. [1994], *L'opera come racconto. Modi narrativi del teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio.

SAGGI E CONTRIBUTI IN PERIODICI E QUOTIDIANI, RECENSIONI, PROGRAMMI DI SALA

- Abbiati F. [1956], *Due opere e un balletto di De Banfield, Viozzi e Bugamelli*, in «Il Corriere della Sera», 22 gennaio;
- Accorsi M. G. [1989], *Fra Bacchelli e Pizzetti. «Devriansi i giullari molto amare / bramano gioia ed amano il cantare»*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 24/1, pp. 131-142;
- Alberti L. [1957], *Un problema del teatro lirico d'oggi: il melodramma come spettacolo*, in «Rassegna Musicale», 27/3, pp. 215-218;
- Alicata M. [1941], *Paesi tuoi*, in «Oggi», 29, 19 luglio 1941, p. 17;
- Allorto R. [1957], *La donna è mobile*, in «Ricordiana», III/3, pp. 146-147;
- Allorto R. [1967], *Il consumo musicale in Italia*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1/1, pp. 89-100;
- Ballini M. [1955], *Musicale approdo a Napoli e fra le stelle dopo uno sconcertante viaggio in ferrovia*, in «L'eco di Bergamo», 3 ottobre;
- Benzing G. M. [1992], *Guttuso stilista*, «Corriere della sera», 28 maggio;
- Bernardoni V. [2004], *Le articolazioni sceniche di un teatro virtuale*, in Michele Girardi [cur.], «La Fenice prima dell'opera» 2, 2004-2005, pp. 9-27;
- Bernardoni V. [2007], «*Mogli e...dei paesi tuoi*». *Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo italiano stile anni Trenta*, in Michele Girardi [cur.], «La Fenice prima dell'opera» 2, 2006-2007, pp. 13-25;
- Bianconi L. [1985], *Perché una storia dell'opera italiana?*, in «Musica/Realtà», 6/17, pp. 29-48;
- Biaggi G. A. [1891], *Rassegna musicale. La operosità de' compositori italiani. Il melodramma secondo gli avveniristi*, in «Nuova antologia», XXVI, 1891, fasc. VII, pp. 546-574;

- Biaggi G. A. [1891], *Rassegna musicale. Della musica melodrammatica italiana, del M. Mascagni e dell'Amico Fritz dato alla Pergola di Firenze*, 1891, XXVI, 1891, fasc. XXIII, pp. 540-547;
- Boldizsàr K. [2005], *Mario Verdone. Un librettista d'eccezione per l'Ungheria*, in «Ridotto», 7/8, pp. 268-277;
- Boni G. [1961], *L'incerto avvenire degli Enti lirici*, in «Rivista dell'Accademia nazionale di Santa Cecilia», 10/3, pp. 44-62;
- Bonisconti A. M. [1949], *G. F. Ghedini: fatti e programmi*, in «La Fiera Letteraria», 2/4;
- Bonisconti A. M. [1950], *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, Roma, Italgraf;
- Bonisconti A. M. [1961], *Il teatro musicale di Giorgio Federico Ghedini*, in «Musica d'oggi», 4/5, pp. 194-200;
- Bonisconti A. M. [1968], *Allez-Hop di Luciano Berio*, in *La stagione lirica 1967-1968; Teatro dell'Opera*, Roma, pp. 403-409;
- Bortolotto M. [1972], *Morte dell'aria*, in *Tutto ciò che accade ti riguarda; Morte dell'aria; Gita in campagna*, Firenze, Ente Autonomo del Teatro Comunale, pp. 179-180;
- Bossaglia R. [1992], *Di scena alla Scala: colori e furori firmati Guttuso*, in «Corriere della Sera», 29 Luglio;
- Bottai G. [1928], *Le corporazioni al lavoro*, in «Critica fascista», XIII/I [1 novembre 1928], pp. 1-2;
- Carnini D. [2004-2005] *Morte dell'aria e Il Cordovano*, libretto e guida all'opera, in Michele Girardi [cur.], «La Fenice prima dell'opera» 2, pp. 51-93;
- Casella A. [1921], *Il risveglio musicale italiano*, in «Il Pianoforte», 2/3, pp. 593-595;
- Casella A. [1925], *Riabilitazione del teatro musicale in Italia*, in «Musica d'oggi», n. 12, dicembre 1925;

- Casella A. [1932], *Come e perché scrissi «La donna serpente»*, in «L'Italia letteraria», 4/2;
- Celli T. [1955], *Fra diavoli e stelle coltellata napoletana*, in «Corriere Lombardo», 3-4 ottobre;
- Confalonieri G. [1956], *L'attualità dell'opera comica settecentesca*, in «Ricordiana», 2/2, febbraio, pp. 81-84;
- Cucchetti G. [1959], *La rassegna di musiche contemporanee. Tre atti unici al Festival di Venezia*, in «L'Avvenire d'Italia», 24 settembre;
- D'Amico F. [1960], *La musica contemporanea non è una*, in «Il Verri», 4/2, Aprile 1960, pp. 507-513;
- D'Amico S. [1916], recensione a *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, in «Tribuna», 2 giugno 1916;
- Facis C. [2014], *Giulio Viozzi e il suo teatro lirico*, in «VeneziaMusica e dintorni», 56, novembre 2014, pp. 32-37;
- Ferrara E.M. [2007], *Calvino fra Lukács e Brecht: una lettura in chiave brechtiana de La panchina di Italo Calvino*, in «The Italianist», 27, pp. 99-124;
- Festa Campanile P. [1954], *Due ciabatte a teatro*, in «La fiera letteraria», aprile 1954;
- Fleischer H. [1951], recensione a *La collina*, in «Il Diapason», 3-4, pp. 7-8;
- Gara E. [1964], *Dal bel canto al recitar cantando*, , in «Sipario» - Numero speciale dedicato al teatro lirico, Milano, Bompiani;
- Gatti G. M. [1950], “*Current chronicle: Italy*”, in «Musical Quarterly», 36, 1950, pp. 127-128;
- Gavazzeni G. [1952], *Il costume operistico*, in «Rassegna Musicale», 22/4 , pp. 310-316;
- Gavazzeni G. [1953], *Il costume operistico*, in «Rassegna Musicale», 23/4, pp. 289-300;

- Gavazzeni G. [1954], *Il costume operistico*, in «Rassegna Musicale», 24/1, pp. 21-35;
- Gavazzeni G. [1954], *Il costume operistico*, in «Rassegna Musicale», 24/2, pp. 104-120;
- Gentilucci A. [1980], *Gestualità drammatica nel teatro musicale italiano del dopoguerra*, in «Musica/Realtà», 1/3, pp. 81-93;
- Guazza G. [1972], *Storia della Resistenza e storia d'Italia. Ipotesi di lavoro*, in «Rivista di Storia Contemporanea», 1/1, pp. 50-74;
- Kotnik V. [2013], *The Adaptability of Opera: When Different Social Agents Come to Common Ground*, in «International Review of Aesthetics and Sociology of Music», 44/2, Dicembre 2013, pp. 303-342;
- Labroca M. [1931], *Pel teatro lirico*, in «Pegaso», 3/9, settembre 1931, pp. 305-309;
- Locanto M. [2017], *Dissenting Variation. The Rethoric of New Musicology*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», pp. 117-149;
- Malipiero R. [1952], *La lezione di Alban Berg: Wozzek [sic.]*, in «Il Diapason», III, 5-6, pp. 7-10;
- Malipiero R. [1955], *Inaugurato con tre lavori nuovi il Festival del Teatro lirico*, in «Il Popolo di Milano», 1 ottobre;
- Manzoni G. [1980], *Adorno e la musica degli anni 50 e 60 in Italia*, in «Musica/Realtà», 2, pp. 71-89;
- Mila M. [1954], *Gita in campagna*, Programma di sala per la prima rappresentazione, Milano, Teatro alla Scala;
- Mila M. [1967], *Musica e scuola nel costume italiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 1, pp. 5-15.
- Montale E. [1959], *In una bomboniera 3 novità tascabili*, in «Corriere della Sera», 1-2 ottobre;

- Nattiez J. J. [2007], *Alcuni concetti fondamentali di storiografia della musica: periodizzazione, "spirito del tempo", successione di generazioni*, in «Rivista di analisi e teoria musicale», 1, pp. 7-35;
- Pasi M. [1964], *Tutto sbagliato nel teatro lirico italiano*, in «Musica d'Oggi», 7/1, pp. 3-9;
- Pestalozza L. [1964], *Regia e opera*, in «Sipario» - Numero speciale dedicato al teatro lirico, Milano, Bompiani;
- Pestalozza L. [1981], *Lo Stato dell'organizzazione musicale: la svolta del fascismo e la sua lunga durata*, in «Musica/Realtà», 2/5, pp. 143-159;
- Petazzi P. [2005], *"Una forma nella quale non si crede". Appunti sulla Morte dell'aria e sul teatro di Petracchi*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 4, pp. 537-548.
- Petracchi G. [1935] *Perché i giovani musicisti non scrivono per il teatro*, in «Sipario», 4/9, settembre 1935, pp. 159-161.
- Pizzetti I. [1908], *Ariane et Barbebleue*, in «Rivista Musicale Italiana», vol. XV;
- Previtali F. [1950], *Sulla crisi del teatro d'opera*, in «Rassegna Musicale», 20/1, 1950;
- Priore A. [1960], *Il maestro Nino Rota a Trieste per la prima volta*, in «Il Piccolo sera», 9 febbraio;
- Ragni S. [1995], *Sergio Liberovici, musicista di 'Cantacronache': documenti e testimonianze*, in «Annali dell'Università per stranieri di Perugia»;
- Rostagno A. [2014], *La passacaglia nel teatro musicale del Novecento come espressione della logica drammatica*, in «Rivista di Analisi e Teoria Musicale», 20/1-2, pp. 147-183;
- Ruggieri M. [2000], *Lo Stato e le organizzazioni musicali. Tra "rappresentanza e "governo degli interessi"[1926-1948]*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 34/3, 2000, p. 415-442;

- Ruggieri M. [2001], *Lo Stato e l'organizzazione musicale tra riforma e involuzione [1951-1975]*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 35/3, 2001, pp. 419-438;
- Salvetti G. [1972], *L'«Antipoetica» di G. F. Ghedini nella musica italiana tra le due guerre*, in «Studi Musicali», 1/2, 1972, pp. 371-417;
- Salvetti G. [2000], *Alcuni aspetti della vita musicale del secondo dopoguerra italiano*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», 34/3, 2000, pp. 407-414;
- Santi P. [1972], *Passato prossimo e remoto nel rinnovamento italiano del Novecento*, in «Studi Musicali», 1/1, pp. 161-186;
- Sartori C. [1957], *La donna è mobile*, Programma di sala per la prima rappresentazione, Milano, Piccola Scala;
- Savinio A. (1947), *Per una tascabile soluzione*, in «Sipario», 2/14, p. 9;
- Scherchen H. [2016], *Italia, paese del melodramma*, in «Musica/Realtà», 37/111, pp. 165-169;
- Senici E. [2011], *L'opera e la nascita della televisione in Italia*, in «Comunicazioni sociali», 1, pp. 26-35;
- Stefani A. [1955], *Buzzati ha esordito come librettista nella lirica*, in «La nazione italiana», 2 ottobre;
- Tedeschi R. [1972], *La gita in campagna*, in *Tutto ciò che accade ti riguarda; Morte dell'aria; Gita in campagna*, Firenze, Ente Autonomo del Teatro Comunale, pp. 193-196;
- Tintori G. [1961], *Condizioni del teatro in musica oggi*, in «Rassegna Musicale Curci», 16/3-4, pp. 9-11;
- Vergani O. [1954], *Serata di "novità" alla Scala*, «Corriere della sera», 25 marzo;
- Veroli P. [1995], *Modernità e teatro musicale. L'esperienza dell'Anfiparnaso*, in «Terzo Occhio», a. XXI, n. 1, marzo 1995, pp. 36-38;

- Vigolo G. [1950], *Madrigale di dialetti*, in «Il Mondo», 11 novembre 1950;
- Vigolo G. [1954], *L'attività musicale della radio e quella degli enti lirici e sinfonici*, in «Santa Cecilia: rivista dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia», 3/4, pp. 78-80;
- Zanetti E. [1954], *Un trittico forzoso*, in «La fiera letteraria», aprile 1954;
- Zoppelli L. [1990], 'Stage music' in early-nineteenth century Italian opera, in «Cambridge Opera Journal», 2, 1, pp. 29-39;
- Zucconi B. [2014], *Tentativi di rinnovamento di un genere: dodecafonia e opera buffa*, in *La donna è mobile di Riccardo Malipiero*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 49, pp. 155-176;

MATERIALI AUDIOVISIVI E TESTI DISPONIBILI SUL WEB:

- Archivio Radiocorriere: <http://www.radiocorriere.teche.rai.it/>
- Castagnoli G. [2011], *Ritratto di Sergio Liberovici*:
http://www.mitosettembremusica.it/sites/default/files/2019-05/11_dom_ore_15...30_liberovici.pdf
- Castagnoli G., intervista a Sergio Liberovici [1978] con estratti audio da *La panchina*: <https://www.youtube.com/watch?v=HXC4jn5HZSg&t=4s>
- Ghedini G.F., *Billy Budd* [video del 2018]:
<https://www.youtube.com/watch?v=i48jzG1WMXE&t=1870s>
- Gurrieri M., *Continuità di una tradizione e commistione di generi: nasce un nuovo genere*, Università degli Studi di Pavia, pp. 1-49: <http://www-5.unipv.it/girardi/MaGu-02.pdf>
- Peragallo M., *Gita in campagna* [registrazione del 1958]:
<https://www.youtube.com/watch?v=LSaAUPQak5Y&list=PLATdbSATxS9ozqs9GqpsnVtxNDZeJZT8e&index=1>
- Viozzi G., *Allamistakeo* [registrazione del 1978]:
<https://www.youtube.com/watch?v=j4wtsdWsl6s&t=902s>

FONTI MUSICALI E LIBRETTI

- Bazzoni L. [1960], *Una notte in paradiso/ cantafavola in un atto/ di Luigi Bazzoni/ (dalle "Fiabe italiane" di Italo Calvino)/ musica di Valentino Bucchi*, Milano, Carisch;
- Bona G., Bruni Tedeschi A. [1959], *Diagramma circolare/ azione drammatica in un tempo/ musica di/ Alberto Bruni Tedeschi*, Milano, Suvini Zerboni;
- Buzzati D. [1960], *Ferrovia sopraelevata/ Racconto musicale in sei episodi*, Luciano Ferriani Editore, Milano;
- id. [1960], *Il mantello/ libretto di Dino Buzzati/ musica di Luciano Chailly*, Milano, Ricordi;
- id., [2009], *Ferrovia sopraelevata*, racconto musicale in sei episodi, musica di Luciano Chailly, Lecco, Romeo Sozzi;
- Calvino I. [1956], *La panchina/ Opera in un atto/ di Italo Calvino/ Musica di/ Sergio Liberovici*, Torino, Tosò;
- Chailly L [1955], *Ferrovia sopraelevata/ Racconto musicale/ in sei episodi/ di Dino Buzzati/ Musica di/ Luciano Chailly/ op. 210* [manoscritto autografo della partitura orchestrale];
- id. [1955], *Ferrovia sopraelevata* [riduzione manoscritta per canto e pianoforte realizzata da Armando Gatto];
- Conosciani L. [1952], *Partita a pugni/ Dramma da concerto in un'introduzione e tre 'rounds',/per soli coro e orchestra/ Parole di Luciano Conosciani/ Musica di Vieri Tosatti*, Roma, Edizioni opere di Tosatti;
- Ghedini G. F. [1949], *Billy Budd/ un atto di Salvatore Quasimodo/ tratto dal racconto di Herman Melville/ riduzione per canto e pianoforte*, Milano, Suvini-Zerboni;
- Liberovici S. [1956], *La panchina/ Opera in un atto di Italo Calvino/ musica di /Sergio Liberovici/ rid. per p.forte e canto di Piero Provera*, Torino [ripr. facsimile della riduzione per pianoforte e voce realizzata da Piero Provera];

- Malipiero R. [1956], *La donna è mobile/ opera buffa in un atto e tre scene/ di Guglielmo Zucconi/ dalla commedia Nostra dea di Massimo Bontempelli/ musica di Riccardo Malipiero/ riduzione per canto e pianoforte di Luciano Berio*, Milano, Suvini-Zerboni;
- Mattolini M., Pezzati M. [1954], *Il contrabbasso/ grottesco in un atto e tre scene/ di Mario Mattolini e Mauro Pezzati/ da "il romanzo del contrabbasso"/ di A. Cekov/ musica di/ Valentino Bucchi*, Milano, Suvini Zerboni;
- Negri G. [1948], *Divertimenti di Palazzeschi*, in Donin-Janž B. [1994], *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre [1946-1960]*, Frankfurt am Main, P. Lang, Teil 2, pp. 7-13;
- Negri G. [1959], *Il circo Max*, in Donin-Janž B. [1994], *Zwischen Tradition und Neuerung : das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre [1946-1960]*, Frankfurt am Main, P. Lang, Teil 2, pp. 184-190;
- Petrassi G. [1950], *Morte dell'aria/ Tragedia in un atto/ di Toti Scialoja/ riduzione per canto e pianoforte di Vieri Tosatti*, Milano, Suvini-Zerboni;
- Pagliarani E., Paccagnini A. [1960], *Le sue ragioni/ opera in un atto/ da un soggetto di Luciano Amodio/ musica di Angelo Paccagnini*, Milano, Rusconi e Paolazzi;
- Peragallo M. [1953], *La gita in campagna/ Racconto di Alberto Moravia/ Musica di Mario Peragallo/ Titolo originale del racconto: «Andare verso il popolo» - Ed. Bompiani, Milano/ Universal Edition/ Wien [ripr. fac-simile della riduzione per pianoforte e voce realizzata dall'autore]*;
- Peragallo M. [1954], *La gita in campagna/ racconto di Alberto Moravia/ Musica di Mario Peragallo/ Vienna, Universal Edition; Milano, Carisch*;
- Quasimodo S. [1949], *Billy Budd/ Un atto/ di Salvatore Quasimodo/ musica di/ G. Federico Ghedini*, Milano, Suvini Zerboni;
- Savinio A. [1950], *Orfeo vedovo/ opera in un atto/ parole e musica di Alberto Savinio*, in *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, Roma, Italgraf;
- Scialoja T. [1950], *Morte dell'aria/ Tragedia in un atto di Toti Scialoja/ Musica di Goffredo Petrassi*, in *Gli spettacoli dell'Anfiparnaso*, Roma, Italgraf;

- Viozzi G. [1953], *Allamistakeo/ Opera in un atto/ Giulio Viozzi/ canto e pianoforte*, Trieste [copia manoscritta];
- Viozzi G. [1954], *Allamistakeo/ Opera in un atto/ da un racconto di E. A. Poe/ Parole e musica di Giulio Viozzi*, Trieste, Casa musicale giuliana;
- Zucconi G. [1957], *La donna è mobile/ Opera buffa in un atto e tre scene / dalla commedia Nostra dea di Massimo Bontempelli/ Musica di Riccardo Malipiero*, Milano, Suvini Zerboni.

RINGRAZIAMENTI

Lo sviluppo e il completamento di questa ricerca, l'ultimo periodo della quale ha sfortunatamente coinciso con l'esplosione della pandemia da COVID-19, è stato possibile *anche* grazie alla disponibilità di chi, in circostanze e modalità diverse, ha favorito il reperimento e la consultazione di materiali indispensabili al lavoro, ancor più in un momento particolarmente complesso come questo. Desidero pertanto ringraziare, nominandoli semplicemente secondo l'ordine 'concesso' dalla mia memoria [includendovi anche chi sento di considerare, in qualche modo, 'complice' di quanto ho potuto portare a termine]: Fabrizio Della Seta, Ignazio Macchiarella, Susanna Pasticci, Franco Piperno, Pietro Misuraca, Antonio Rostagno, Giovanni Giuriati, Daniele Zappatore, Alessandro Avallone, Maria Grazia Aurora Campisi, Fabrizio Capitano, Clelia Epis, Patrizia Veroli, Maddalena Novati, Sonia Grandis, Emilio Sala, Isabella Bolognesi, Floriana Chailly, Cecilia Chailly, Andrea Liberovici, Flavio Giacchero, Federico Biscione, Marina Brescini, Ilaria Muoio, Benedetta Zucconi, Simone Caputo, Michele Bordoni, Lorenzo Di Palma, Francesco Bracci, Tiziano De Felice, Massimiliano Locanto, Grazia Portoghesi Tuzi.

