

$$\frac{A_{10}}{610}$$



Titolo originale:
La ópera y su puesta en escena.
Una aproximación desde sus orígenes
© Aracne, 2009
Traduzione di Giulia Ferrari



Ana Costa París

L'opera e la sua messa in scena

Un approccio a partire dalle origini





Copyright © MMX
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it


via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-3293-0

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: giugno 2010



Indice

9 *Introduzione*

13 *Capitolo I*

Origini della drammaturgia musicale

1.1. Il teatro e i circoli musicali del Rinascimento –
1.2. Il nuovo concetto di scena – 1.3. Claudio Monteverdi e la separazione tra aria e recitativo – 1.4. Il melodramma e le scuole italiane – 1.5. L'opera italiana in Francia – 1.6. Le macchine sceniche – 1.7. Influenza del razionalismo nel melodramma

51 *Capitolo II*

Il XVIII secolo e l'Illuminismo

2.1. La definizione degli stili operistici – 2.2. Le querelles musicali del XVIII secolo – 2.3. Carlo Goldoni – 2.4. La scena tedesca – 2.5. Gluck e la riforma operistica

69 *Capitolo III*

Wolfgang Amadeus Mozart

3.1. La drammaturgia e la verosimiglianza – 3.2. L'opera seria, l'opera comica, il Singspiel e l'opera buffa –

6 *Indice*

3.3. La formazione musicale attraverso i viaggi – 3.4. Influenze nella drammaturgia – 3.5. La drammaturgia per mezzo delle sue lettere

101 **Capitolo IV**

Il XIX secolo. Il “gran carnevale”

4.1. Fondamenti filosofici. Revisione di antichi concetti – 4.2. L’idea romantica della musica – 4.3. La verità come sintesi delle arti nel dramma wagneriano – 4.4. Un nuovo ordine nelle arti – 4.5. Il teatro e l’opera di Carl Maria von Weber – 4.6. I nazionalismi: il colore dell’orchestra e il colore della bandiera – 4.7. La grand-opéra – 4.8. Rossini e la melodia drammatica – 4.9. Verdi: la parola rappresentata – 4.10. La vera natura umana in scena. Il verismo

165 **Capitolo V**

La scena drammatica nel XX secolo

5.1. Il modello di Adolphe Appia – 5.2. Meyerhold – 5.3. Craig: il movimento creatore – 5.4. Copeau e l’onestà artistica – 5.5. Jouvet: il rispetto per il testo – 5.6. Brecht: l’illusione della realtà contro l’illusione e la magia del teatro – 5.7. Lo spazio della rappresentazione scenica e l’architettura teatrale

243 *Bibliografia*

A Riccardo



Introduzione

Nel corso del 2006 sono state celebrate diverse cerimonie commemorative del duecentocinquantésimo anniversario dalla nascita di W. A. Mozart. Una di queste e forse la più significativa è stata la revisione della sua opera drammatica nel contesto del Festival di Salisburgo.

È stato ed è in queste rappresentazioni che possiamo assistere di nuovo alla manifestazione di punti di vista molto diversi sull'opera odierna e la sua messa in scena. In fondo, essi non rappresentano solamente delle novità sceniche, ma sono il volto sensibile e visibile di concetti estetici molto più profondi.

L'arte si presenta così come una forma di comunicazione, di linguaggio che rivela l'artista e pertanto come forma di conoscenza.

Tuttavia, come fatto comunicativo e in rapporto alla ricezione del messaggio, l'opera d'arte invita a considerare due aspetti.

Per primo, la necessità di questa ricezione affinché l'opera d'arte sia tale, cioè il suo scopo si concluderà quando arriva allo spettatore.

Per secondo, la ricezione del messaggio ha sempre luogo in forma diversa.

Queste affermazioni indicano che l'opera d'arte ha bisogno dello spettatore (necessità che la rende eterna) e gli deve garantire che ciò che riceve sia veramente l'opera.

In questo modo entriamo nel complesso tema dell'interpretazione di un componimento drammatico-musicale com'è l'opera. Tema ancora più difficile sebbene percepiamo la convergenza in essa di diverse arti, qualcosa che converte l'opera in un'eccellente struttura ricca di possibilità, tra le quali si trovano quelle attribuite alla formazione estetica della persona.

Per poter capire, dovremmo innanzitutto parlare di ciò che l'opera è in se stessa, ossia, di ciò che la compone e la definisce. Questo è un aspetto essenziale da identificare perché è quello che l'opera trasmette che deve essere preservato da qualsiasi distorsione, anche se è vero che una volta arrivata allo spettatore egli può farne una lettura personale.

Si tratta, come dice Gombrich, di saper "leggere" senza prendere in considerazione se ciò che leggiamo si adatta alla realtà¹. Identificare il tema di un'opera significa riconoscerne l'autore e la sua epoca, tenendo presente che tutto si esprimerà tramite uno stile.

Anche Huyghe afferma che:

Non esiste opera d'arte vera fino al momento in cui gli elementi, presi dalla natura o dall'anima, che in essa si riuni-

1. Cfr. R. Woodfield (ed.), *Gombrich esencial. Textos escogidos sobre arte y cultura*, Debate, Madrid, 1977, p. 90.

scono, e che facilitano la sua essenza, sono elevati all'unità che costituisce un'organizzazione autonoma, isolata, che in futuro basta a se stessa².

Arrivati a questo punto è evidente l'importanza che assume la figura del direttore di scena per l'opera come depositario del testo, e anche la musica come strumento per poter fare una lettura del messaggio a partire dal momento culturale odierno.

Da ciò ci sembra opportuna la definizione che dà Giorgio Strehler sull'onestà che si attribuisce all'artista, che non è diversa, a suo parere, dalla sincerità:

capire il reale, elevarlo ad arte, per divertire, cioè, per farlo amare, con sincerità, senza artifici, senza ricorrere agli espedienti del meraviglioso, ma cercando la semplicità, la natura del calore, della partecipazione affettuosa, del destino degli altri, che è il carattere fondamentale del lato creativo³.

Pertanto, l'onestà dell'artista sarà la condizione principale per cercare la verità dell'opera, senza che la fedeltà alla stessa annulli una lettura personale e propria. Al contrario: garantisce la trasmissione del messaggio dell'opera, senza che per questo la molteplicità di interpretazioni che possono nascere escludano la verità, ma

2. Ivi, p. 20.

3. Cfr. G. Strehler, "Goldoni ed il teatro", discorso letto durante la cerimonia di investitura a Dottore Honoris Causa, celebrata nella sala delle cerimonie del Rettorato dell'Università Autonoma di Barcellona, Bellaterra, 26/vi/1995, p. 17.

lungi dall'essere impressioni soggettive, risultano essere «la vera conoscenza dell'essenza dell'opera»⁴.

Si tenga in considerazione tutto ciò per dare un contesto a questo lavoro. Abbiamo voluto analizzare le chiavi con cui comprendere com'è nata la drammaturgia musicale, per poter *vedere* e saper *leggere* con esattezza ciò che ci viene presentato in un'opera, poiché in definitiva la sua messa in scena, oggigiorno, riunisce una moltitudine di arti.

La messa in scena dell'opera musicale si trasforma così nell'inevitabile realizzazione dell'opera d'arte e allo stesso tempo si costituisce come nostro mezzo d'accesso alla stessa.

Questa congiuntura non è improvvisata, ma è una conseguenza dell'evoluzione naturale della drammaturgia musicale, che come si intuisce dalle origini stesse dell'opera cammina verso il valore della bellezza e della verità.

4. Cfr. J. Plazaola, *Introducción a la estética*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991, p. 550.

Origini della drammaturgia musicale

Per sapere dove trovare le origini della drammaturgia musicale, ci sembra necessario distinguere o delimitare innanzitutto il concetto di drammaturgia.

Patrice Pavis conferisce alla parola *dramma* diversi significati: il *dramma* come genere letterario, come genere particolare dell'opera di teatro e sintesi della commedia e della tragedia, come denominazione abbreviata del *dramma romantico* e come "genere teatrale" che si caratterizza per la mescolanza di stili¹. Ma più in generale, possiamo dire che questa parola si riferisce a un componimento nel quale si riflette un'azione umana tramite il dialogo dei personaggi². Per Carmen González, tuttavia, l'origine della parola è associata al movimento delle mani o "chironomia", a partire dalla quale andrà evolvendosi verso il significato di opera teatrale sceneggiata³.

1. Cfr. P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Ediciones Paidós, Paidós Comunicación, Barcelona, 1990, pp. 149–150.

2. Cfr. M. Gómez García, *Diccionario del teatro*, Akal, Madrid, 1997.

3. Cfr. C. González Vázquez, *Diccionario del Teatro Latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*, Ediciones Clásicas, Madrid, 2004, pp. 76–77.

Il fatto è che nel dramma, dall'Antichità greca, vengono messi in evidenza alcuni processi comunicativi comuni anche ad altre arti.

Considerata da questo punto di vista, la drammaturgia sarebbe quell'insieme di meccanismi ed elementi che si dispongono a collaborare con l'autore di un dramma per comunicare una determinata informazione. Il termine ha subito un'evoluzione notevole rispetto al suo significato originale e classico, in cui era considerato come l'arte della composizione di opere di teatro e come la tecnica e le regole specifiche per la costruzione delle stesse. In questo senso, la drammaturgia classica si muoverebbe solo nell'ambito del lavoro dell'autore, ma non in quello della realizzazione scenica dell'opera⁴.

L'evoluzione storica della drammaturgia, tuttavia, ha ampliato il suo concetto in modo che oggi giorno comprende anche l'ambito della rappresentazione scenica come elemento chiave nella ricezione e interpretazione del significato dell'opera, così come una maggior considerazione del ruolo del pubblico-spettatore in quanto destinatario della creazione artistica.

Esaminata la definizione generale del concetto di dramma e drammaturgia, la sua pertinenza verso il significato della drammaturgia musicale avrà bisogno di situarsi anche nell'ambito della rappresentazione lirica e teatrale, come condizione necessaria per il direttore della scena odierna. Nello spettacolo operistico, la dramma-

4. Cfr. P. Pavis, *Diccionario del Teatro*, Paidós, Barcelona, pp.147-148

turgia musicale e la drammaturgia teatrale sono unite nella e per la rappresentazione scenica, dove la necessità dell'una rispetto all'altra, è dal nostro punto di vista, reciproca.

Tuttavia, la nascita dell'opera e l'evoluzione che ha manifestato confermano che gli elementi che la compongono sono cambiati nel corso della storia, così come le successive interpretazioni degli stessi.

In questo senso, il presente capitolo vuole mettere in risalto quegli aspetti chiave per la comprensione dell'evoluzione della drammaturgia musicale.

Pertanto, il primo aspetto da mettere in evidenza che costituisce un elemento promotore dei cambiamenti avvenuti nelle diverse epoche è l'anelo degli artisti per la verità. Questa ricerca li muove costantemente verso l'ideale della bellezza come espressione del vero.

Dentro l'insieme delle espressioni artistiche, la musica e la parola hanno un rapporto particolare nel corso della storia, che non si sviluppa al margine di questi ideali di bellezza e verità.

Le pitture e le incisioni primitive ci dimostrano che i miti musicali entreranno a far parte da subito della vita culturale e artistica degli uomini (Orfeo e Dioniso). Adirittura, come afferma Fubini «tutti i miti musicali si muovono su un fondo ideologico simile, che tende a porre in intima connessione la musica con il nostro mondo morale»⁵.

5. Cfr. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Alianza Editorial, Arte y Música, Madrid, 2000, p. 49.

Proprio nella diffusione di uno di questi miti, quello di Orfeo⁶, si presenta già l'eterno problema della musica unita alla parola, con la superiorità dell'una o dell'altra o la fusione di entrambe. Al riguardo anche Fubini afferma: «La discussione sui rispettivi diritti di entrambe si costituisce in una sorta di filo conduttore che percorre tutta la storia della musica, dai tempi dell'antica Grecia fino ai nostri giorni, conflitto che non ha mai contemplato né vincitori né vinti»⁷.

In questo contesto evolutivo del rapporto tra la musica e la parola e con l'incentivo motivazionale della ricerca della verità e della bellezza, il concetto di drammaturgia musicale darà origine al genere dell'opera.

1.1. Il teatro e i circoli musicali del Rinascimento

Le radici del teatro europeo si trovano nel teatro classico della Grecia, anche se la materializzazione di questa espressività nella musica non avviene fino al Rinascimento, dove troviamo gli antecedenti del teatro lirico.

Alla fine del XVI secolo a Firenze, nasce un movimento di grande fervore teatrale e musicale che si manifesta nelle riunioni artistico-filosofiche che si tenevano intorno ad una camerata. Sotto la protezione della nobiltà, musicisti, scrittori, eruditi e filosofi dirigono il loro sguardo

6. Si tratta del mito di Orfeo, eroe che per i posteri unì il canto al suono della lira, facendo acquisire alla musica una connotazione magica mai conosciuta prima (cfr. *iv.*, pp. 46-47).

7. Cfr. E. Fubini, *Estética della música*, A. Aciado Libros, Col. La balsa de la Medusa, Madrid, 2001, p. 31.

all'antica Grecia e alle sue rappresentazioni teatrali con l'obiettivo di recuperare la declamazione corretta della parola. Con questo tentativo, l'uomo del Rinascimento pretende approfondire i testi classici di Terenzio⁸ per poterli mettere in scena correttamente.

Intorno alla camerata del conte Bardi (tra il 1577 e il 1582) si inizia a provare un canto esclusivamente monodico⁹ e accompagnato da uno strumento che lo sostiene armonicamente, al contrario dei balletti cortigiani dell'epoca in cui la musica svolgeva un ruolo di puro accompagnamento, senza un intervento simultaneo con l'azione. Frutto di queste ricerche, nel 1596 Jacopo Peri compone la musica per un poema di Rinucci intitolato *Dafne* (non si è conservato). Quattro anni dopo, insieme a Caccini e in occasione del matrimonio di Enrico IV di Francia e Maria de' Medici, entrambi compongono *Euridice* (prima azione drammatica cantata per intero) la cui partitura venne poi stampata.

Si susseguono ora le polemiche tra i teorici sostenitori dello stile "antico", difensori del contrappunto e della polifonia e i teorici della musica "moderna", che cercano

8. Publio Terenzio Africano fu un commediografo romano del II secolo a.C., nacque schiavo a Cartagine, fu educato dall'aristocrazia romana e morì come cittadino libero. Rivale di Plauto, le sue sei commedie si distinguono per l'uso depurato del linguaggio per riprodurre le conversazioni degli aristocratici romani (cfr. M. Gómez Gracia, *Diccionario del Teatro*, Akal, Madrid, 1997, p. 827).

9. La prima volta in cui un'azione scenica è sostenuta interamente dalla monodia come unico motore espressivo del dramma è nel 1600, con *Euridice* di Rinucci, Caccini e Peri nella camerata di Jacopo Corsi (cfr. L. Rebattet, *Una historia de la música*, Omega, Barcelona, 1997, p. 141).

nelle rappresentazioni dell'antica Grecia uno stile di canto speciale la cui forma dipende dal testo letterario (posizione con la quale si identificano G. Zarlino e V. Galilei).

Nello stesso anno (1600) a Roma ha luogo ciò che rappresenterà una nuova affermazione dello stile monodico che già si conosceva come "recitare cantando". Si tratta dell'oratorio con parti di rappresentazione drammatica *Rappresentatione di Anima, et di Corpo* di Emilio de' Cavalieri.

A Venezia nel 1637, si introduce il nuovo stile grazie al compositore e cantante Francesco Manelli con l'opera *Andromeda*. Nello stesso anno sempre a Venezia, la ricezione di questi cambiamenti assume una dimensione nuova con il salto da un pubblico limitato di un circolo privato (pubblico numeroso solo in occasione di grandi celebrazioni da parte dei nobili) a un auditorio popolare. Benedetto Ferrari fonda il primo teatro pubblico (tutti potevano acquistare un biglietto), quello di San Cassiano, fatto che cambierà il ruolo dello spettatore nell'opera.

1.1.1. *La ricomparsa del pubblico*

La nuova presenza dello spettatore si manifesta simultaneamente ad altri fattori che incidono altresì sul processo iniziato nel Rinascimento.

Secondo Fubini, due di questi agiscono in modo decisivo in rapporto a questa "ricomparsa" del pubblico. Si tratta dello sviluppo dell'armonia all'interno della pratica musicale e del dialogo tra musicisti e teorici (iniziato con il trattato musicale di Zarlino, *Instituzioni harmoniche*).

Entrambi facilitarono questo cambiamento nel rapporto tra il pubblico e l'opera musicale.

Forse però il fatto principale è che fino all'arrivo del Rinascimento, per la confusione che produceva in questo senso il canto liturgico, gli interpreti del canto gregoriano (dal punto di vista vocale e strumentale) ne erano anche i destinatari. Tuttavia, con la separazione tra musica profana e religiosa, chi esegue non è più chi riceve la musica (madrigale e altre forme profane) e la musica vocale non è sempre legata a quella strumentale¹⁰. In questo senso si crea un pubblico nuovo per ciascun tipo di musica e probabilmente è qui che affiora il concetto di uditorio come destinatario dell'opera.

La nuova idea di un pubblico destinatario di un componimento va parallelo all'interesse del compositore di carpirne l'attenzione. Il modo di farlo consiste nel comporre con l'intenzione di suscitare in chi ascolta determinati sentimenti e per questo l'armonia, secondo Fubini, rappresenta il procedimento ideale¹¹. Il pubblico, inizialmente passivo, dovrà commuoversi con i sentimenti giusti che saranno introdotti dal compositore, con lo scopo di condurlo verso un preciso discorso musicale.

In questo modo, esiste già una chiara intenzionalità nella trasmissione di un messaggio a chi ascolta tramite l'impiego di risorse musicali per suscitare il moto dei sentimenti e poter ottenere così l'effetto voluto dal compositore.

10. Cfr. E. Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo xx*, Alianza Editorial, Arte y música, Madrid, 2000, pp. 132-133.

11. Ivi, p. 133.

Arrivati a questo punto, la musica era necessariamente subordinata all'intenzione della parola e la parola si serviva della musica.

1.1.2. *La musica al servizio della parola*

Secondo Vittorio Coletti, l'unione del canto con la musica, al fine di ottenere un maggior effetto drammatico come credevano si facesse nelle tragedie greche, presto entrò nel cammino dell'espressione scenica¹².

Ciò che distingue queste nuove opere rispetto ai precedenti tentativi di mescolare musica e dramma è la presenza della monodia (una sola melodia) con accompagnamento strumentale senza essere cantato da un coro come succede nei madrigali. Questo accompagnamento strumentale si realizzava a partire da una piccola notazione scritta sopra alla nota. Si tratta del basso continuo o basso numerato e significava che il musicista, in quel punto, doveva interpretare un'armonizzazione strumentale improvvisata per introdurre o far risaltare la parola che si declamava¹³. Insieme al basso, compaiono eccezionalmente le colorature come forme in cui la musica acquisiva maggior agilità¹⁴.

12. Cfr. V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Einaudi, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2003, p. 10.

13. Cfr. R. De Candé, *Diccionari de la música*, Edicions 62, Barcelona, 1982, p. 44.

14. Queste forme di coloratura si svilupperanno in seguito per mettere in risalto i cantanti, assumendo un significato diverso da quello che avevano in origine (cfr. E. Van den Hoogen, *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*, Taurus, Pensamiento, Madrid, 2005, p. 496).