



**DIREZIONE GENERALE
PER LO SPETTACOLO
DAL VIVO**

RELAZIONE DI STAGE

***Riflessi dall'antico:* quando il patrimonio mitologico classico incontra l'universo trionfante dell'opera lirica¹**

Giulia Segnalini, Master di II livello “*Promozione e Divulgazione della Cultura Classica*”, Facoltà di Lettere e filosofia, Università degli Studi di Catania.

Revisione: Enrico Graziano - Dirigente Servizio IV Direzione Generale Spettacolo dal vivo

Data: Dicembre 2009

¹ Il presente lavoro è stato svolto nell'ambito dello stage di formazione presso il Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione Generale per lo Spettacolo dal vivo, Servizio I Attività liriche e musicali.



DIREZIONE GENERALE
PER LO SPETTACOLO
DAL VIVO



Indice del documento

Premessa	p. 4
La dimensione dello spettacolo lirico in Italia e l'incidenza in esso del Patrimonio classico	p. 7
- <i>I numeri e le statistiche</i>	p. 7
- <i>Le vicende mitiche premiate dall'opera lirica: la fabula tragica di Orfeo ed Euridice ed il mito dell'abbandono di Arianna a Nasso</i>	p. 13
- <i>Didone ed Enea: Purcell ed il mito dell'amore tragico a Roma</i>	p. 19
- <i>Statistiche e tendenze</i>	p. 21
Conclusione: la scrittura di opere liriche oggi	p. 24



DIREZIONE GENERALE
PER LO SPETTACOLO
DAL VIVO

Abstract

Tale studio nasce dall'idea di verificare ed analizzare quanto dell'antica cultura classica sopravvive nell'opera lirica italiana e straniera.

Avendo preso visione dei dati relativi ai bilanci economici ed alla relativa produzione artistica delle fondazioni lirico-sinfoniche italiane ed avendo acquisito conoscenze tecnico-amministrative legate alla ripartizione della quota del Fondo Unico dello Spettacolo spettante alle già citate fondazioni, è stato possibile condurre un'analisi approfondita a proposito dell'influenza della cultura e della mitologia classica nel mondo dell'opera lirica, considerato sia sotto l'aspetto della produzione sia sotto quello del gradimento del pubblico.

Si è dapprima voluta presentare l'attività delle fondazioni lirico sinfoniche italiane dal punto di vista economico, mettendo in luce i motivi che rendono l'opera lirica "la regina dispendiosa dello spettacolo dal vivo"² ed il settore dello spettacolo dal vivo principalmente soggetto alla cosiddetta Legge di Baumol.

In secondo luogo, si è analizzato lo strettissimo rapporto che esiste fra il genere del melodramma, in particolare nel momento della sua nascita agli inizi del 1600, e la tragedia greca di V a.C., soprattutto in relazione al riuso comune dell'antica mitologia classica.

Si è quindi presentata la dimensione di offerta e pubblico nell'ambito del genere operistico in Italia, attraverso statistiche e grafici ricavati dai bilanci economici delle diverse fondazioni lirico sinfoniche. Nell'ambito di questi studi, sono stati ricavati inoltre dati relativi all'incidenza della mitologia classica nell'opera lirica, alla fortuna delle opere liriche ispirate al mondo classico ed al gradimento di pubblico riscontrato da queste ultime.

Infine si è voluta analizzare la tendenza del numero di titoli proposti dalle fondazioni negli ultimi dieci anni ed indagare quanta opera lirica si scriva ancora oggi.

A supporto di ogni fase del presente studio, ci si è serviti dell'illustre opinione del Maestro Nicola Colabianchi, Direttore artistico dell'Opera di Roma, intervistato da chi scrive a proposito delle tematiche affrontate nel corso del saggio.

² G. Brosio – W. Santagata, *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, p. 27.



Premessa

*“Ho sempre pensato che l'opera sia un pianeta
dove le muse lavorano assieme,
battono le mani
e celebrano tutte le arti”.*

Franco Zeffirelli

Condurre un'analisi circa la fortuna della cultura classica e del suo patrimonio mitologico nel genere operistico significa per prima cosa immergersi completamente in quel mondo sfarzoso e iperbolico che è l'opera lirica, genericamente considerata, e a ragione, *“la regina dispendiosa dello spettacolo dal vivo”*³. Semplice è immaginare ciò che la rende la regina indiscussa delle arti sceniche, poiché in nessun genere dello spettacolo confluiscono tutte le forme artistiche che coesistono sul palcoscenico dell'opera: accompagnamento orchestrale, canto e danza si alternano sulla scena lasciando che le muse delle diverse arti collaborino fra loro per dar vita ad uno spettacolo senza tempo. L'aggettivo dispendiosa, che alla regina si accompagna, lascia solo trasparire invece il fatto che la lirica risulta la maggiore beneficiaria dei contributi pubblici allo spettacolo, il cosiddetto FUS, *Fondo Unico per lo Spettacolo*. Circa la metà infatti degli stanziamenti statali per lo spettacolo – destinati ad essere suddivisi per legge tra gli enti lirici, le attività cinematografiche, le attività di prosa, quelle musicali, di danza e circensi – converge nell'attività lirica. Infatti il settore delle fondazioni lirico-sinfoniche è connotato da peculiarità che lo enucleano nettamente dagli altri settori dello spettacolo dal vivo, poiché vanta il diritto a percepire i contributi pubblici⁴, compresi quelli statali regionali, provinciali o comunali. Gli enti lirici pertanto non sono tenuti a differenza degli altri operatori dello spettacolo a formulare istanza per l'ottenimento dei benefici.

Una simile disparità di contributo dipende proprio dal fatto, come abbiamo già accennato, che la lirica racchiude in sé tutte le forme di espressione artistica dello spettacolo dal vivo e dunque è sottoposta a spese di produzione e distribuzione più elevate. Per questo motivo l'attività operistica risulta più di altre soggetta alla cosiddetta *Legge di Baumol*, secondo la quale lo spettacolo costituisce un esempio di tecnologia stagnante, in quanto

³ G. Brosio – W. Santagata, *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, p. 27.

⁴ Va ricordata la differenza fra contributo e sovvenzione statale: il primo corrisponde ad una somma di denaro che, in seguito a particolari disposizioni, viene esatta obbligatoriamente, con carattere di imposta o di tassazione, dallo stato o da enti pubblici; la seconda ad un aiuto economico, sotto forma di elargizione concesso a individui, enti e organizzazioni di tipo diverso per assicurare lo svolgimento o il proseguimento della loro attività. Cfr. www.treccani.it s.v. *Contributo* e s.v. *Sovvenzione*.



caratterizzato da una tendenza ineliminabile all'aumento dei costi e da una produttività che non può essere aumentata senza rischiare di snaturare il prodotto. Se la "tecnologia di produzione" è rimasta infatti pressoché invariata nel tempo nel campo dello spettacolo dal vivo (per eseguire un quartetto d'archi si avrà bisogno sempre di quattro strumenti e quattro musicisti), le remunerazioni dei lavoratori invece sono salite in tutti i settori e ciò ha provocato dunque un aumento dei costi e nessuna possibilità di ampliare la produttività⁵. Una simile situazione rende il settore della lirica assolutamente dipendente dalle sovvenzioni pubbliche, senza le quali addirittura non potrebbe esistere.

Sebbene l'Enciclopedia Treccani definisca l'opera lirica una *rappresentazione scenica - detta anche "melodramma" - di un testo chiamato libretto, in cui i personaggi si esprimono per mezzo del canto e con accompagnamento orchestrale*⁶, a mio avviso nessuna definizione renderà mai giustizia all'idea meravigliosa che di essa ha il regista Franco Zeffirelli: "*Ho sempre pensato che l'opera sia un pianeta dove le muse lavorano assieme, battono le mani e celebrano tutte le arti*". Il richiamo alle muse, così come l'idea che esse incarnino ciascuna una forma di espressione artistica, riporta inevitabilmente il pensiero al mondo classico: Erato, Euterpe, Melpomene, Polimnia, Talia, Tersicore, sette delle nove muse ricordate dalla tradizione antica, tutte insieme avrebbero donato l'ispirazione agli antichi drammaturghi, così come ai più odierni compositori e librettisti d'opera. Evidente è infatti il profondo legame fra i due generi citati, la tragedia antica e l'opera moderna, nelle forme d'arte messe in gioco sulla scena: la danza, il canto e la musica⁷. Va ricordato inoltre che la data, sebbene convenzionale, della nascita del melodramma è all'incirca il 1600, periodo in cui un acculturato cenacolo di musicisti e letterati – la cosiddetta *Camerata de' Bardi*⁸ - decise di propugnare il ritorno allo stile monodico, tipico della tragedia classica, in quanto esempio di profonda aderenza fra testo e musica: quest'ultima doveva rivelarsi solo un modo per servire la parola e non per oscurarla⁹. Condividendo le critiche all'allora diffuso stile polifonico, in quanto antagonista del dialogo drammatico, Rinuccini e Peri

⁵ G. Brosio – W. Santagata, *Rapporto sull'economia delle arti e dello spettacolo in Italia*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, p. 26-28.

⁶ Cfr. www.treccani.it s.v. *Opera*.

⁷ Tali arti – il ritmo, il canto e la musica – costituiscono secondo Aristotele *Poetica* I, 6,49b l'*ἰδυσμῶν* l'ògon, il "linguaggio adornato" della tragedia.

⁸ La *Camerata Fiorentina*, detta anche *Camerata de' Bardi*, deriva il proprio nome dal fondatore del cenacolo Giovanni Bardi Conte di Vernio.

⁹ Scrive Piero Mioli nella sua *Storia dell'opera lirica*, Tacabili Economici Newton, Roma 1994 p. 13 a proposito delle idee della Camerata: "*La monodia è superiore alla polifonia perché naturale, chiara e unitaria, perché così amica della parola, così trasparente e perfino commovente nel suo messaggio verbale. Dunque la musica greca, che era melodia pura, è superiore alla musica contemporanea che contrappunta le melodie e assomma, confonde, maltratta i significati dei loro testi*".



diedero vita all'*Euridice*, opera lirica messa in scena per la prima volta nel 1600 a Firenze e prima ad essere giunta integra fino a noi¹⁰.

Già con i tre grandi tragediografi del mondo classico – Eschilo, Sofocle ed Euripide – il mythos greco come quello romano, in quanto principio primo dell'identità comune dei Greci e dei Romani tutti, rappresenta sostanzialmente il linguaggio universale del quale il drammaturgo antico si serve per parlare ed essere compreso dal proprio pubblico ovvero le città di Atene e Roma. Il teatro, alla luce delle considerazioni sopra riportate, rappresenta dunque per il drammaturgo lo strumento migliore per veicolare riflessioni di natura diversa - sociale soprattutto, ma anche politico-giuridica ed etico-religiosa – e per esprimere la propria creatività attraverso il codice condiviso del mito, i cui protagonisti - eroi, divinità o semplici mortali – si pongono al servizio del poeta per essere “rimodellati” dalle sue mani sapienti col fine di incarnare ideali, valori e modelli spesso da essi anche molto lontani.

Una simile operazione è resa possibile dal carattere di profonda mutabilità che caratterizza il patrimonio mitologico antico: non essendo mai esistito nell'antica Grecia come a Roma un testo sacro mitico codificato e dunque in se stesso incorruttibile, ognuno di quegli uomini sapienti, i cui nomi la Storia ed il tempo non sempre hanno voluto restituirci, poteva rifarsi al mito nella chiave analitica preferita e persino modificarlo a proprio piacimento, in relazione alla propria sfera d'azione culturale. Alla luce di questa peculiarità dell'impianto mitologico classico si spiegano le numerose varianti esistenti di un medesimo mythos all'interno del teatro antico stesso – è il caso delle Coefore di Eschilo e delle “Elette” di Sofocle ed Euripide, che condividono il nucleo mitico della storia della figlia di Clitennestra ed Agamennone pur scegliendo ciascuno una propria rielaborazione – ma anche quelle al di fuori di esso, quelle stesse varianti che è possibile leggere cioè anche in epoche successive ed in generi letterari diversi, come per esempio nelle Metamorfosi di Ovidio.

Oggi come ieri dunque la mitologia, unita e fusa con la musica e con la danza che, non va dimenticato, costituivano parte integrante del teatro antico, rappresenta il linguaggio e il nucleo centrale dello spettacolo lirico. Il teatro musicale europeo amò infatti, fin dalla sua nascita, ispirarsi ai miti tragici antichi, recuperandoli nella loro specificità oppure sciogliendo spesso i fili delle trame “canoniche” per reintrecciarli in un tessuto diverso. E' il caso della Dafne e dell'Euridice di Rinuccini e Peri, ricordate come i primi esempi di vera e propria opera lirica, ma ad esse ne possono essere accostate anche numerosissime altre: l'Ariadne auf Naxos di Strauss, l'Oedipus Rex di Stravinskji, la Didone di Cavalli, l'Idomeneo di Mozart, l'Orfeo ed Euridice di Gluck. Quelli nominati precedentemente sono solo alcuni dei titoli più noti e riproposti diverse volte negli ultimi anni dalle fondazioni lirico sinfoniche. Va detto inoltre che la creatività nel genere dell'opera non si è esaurita col tempo, anzi, negli ultimi anni numerose sono state le riletture di miti antichi affrontate da autori operistici: l'Ulisse della compositrice Adriana

¹⁰ La prima messa in scena di un'opera lirica risale tuttavia al 1597 ed è la rappresentazione della *Dafne* di Rinuccini e Peri, della quale però sono giunti fino a noi solo alcuni brani. Cfr. www.treccani.it s.v. *Opera*.



Del Giudice (2008) è un esempio, l'Antigone di Ivan Fedele (2007) un altro, il Tieste di Sylvano Bussotti (2000) un altro ancora, e questo solo per citare qualche nome.

Per completezza d'indagine è necessario sottolineare che ad essere fonte di ispirazione per le trame liriche contribuiscono anche numerosi episodi e personaggi della Storia romana, come nel caso de L'incoronazione di Poppea di Claudio Monteverdi, de La clemenza di Tito, del Lucio Silla di Mozart o del Mitridate di Nicola Porpora. Una simile realtà dipende probabilmente dal fatto che la cultura romana trae quasi completamente il proprio pantheon sacro da quello greco e, dunque, anche le vicende mitiche legate a divinità ed eroi tendono ad essere mutate in modo invariato dalla mitologia greca. In questo modo il patrimonio mitico delle due civiltà finisce in ampia parte per coincidere.

E' evidente dunque che il patrimonio culturale mitico e storico classico ha attraversato indenne i secoli per continuare ad affascinare generazioni e generazioni di artisti che con esso si sono confrontati almeno una volta nella vita, riportando alla luce e alla vita storie e personaggi che troppo spesso si considerano dimenticati.

La presente trattazione, che mira a mettere in luce quanto della mitologia classica è stato recuperato nel genere operistico, sarà suddivisa in due diverse sezioni, ciascuna delle quali affronterà la fortuna della cultura antica nella lirica da due diverse prospettive: dapprima verranno presentati i risultati di una ricerca statistica riguardo l'influenza del mito classico nelle trame delle opere liriche proposte da 13 delle 14 fondazioni lirico sinfoniche italiane nell'ultimo decennio; nella seconda parte verrà proposta invece l'illustre opinione del direttore artistico dell'Opera di Roma a proposito dell'impatto sul pubblico delle opere di ispirazione classica.

La dimensione dello spettacolo lirico in Italia e l'incidenza in esso del patrimonio classico

I - I numeri e le statistiche

Per poter presentare un quadro completo dell'opera lirica in Italia e quindi trarre notizie riguardo l'incidenza in essa della cultura classica, va dapprima compresa la dimensione del genere operistico a livello nazionale. A questo proposito va detto che la produzione lirica italiana si divide tra enti lirici, teatri di tradizione e lirica minore. I primi, in relazione ai quali è stata condotta la presente ricerca, esistono sul territorio italiano in numero di 14: il Teatro Comunale di Bologna, il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, il Teatro Carlo Felice di Genova, il Teatro alla Scala di Milano, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Massimo di Palermo, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro Regio di Torino, il Teatro Verdi di Trieste, il Teatro La Fenice di Venezia, l'Arena di Verona, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e il Teatro Lirico di Cagliari. La presente trattazione ne prenderà



tuttavia in considerazione solo 13, escludendo dalla ricerca statistica l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, poiché essa propone una stagione principalmente concertistica.

Per fornire un quadro generale dell'attività operistica nel nostro paese, basti pensare che secondo i dati dell'*Annuario dello Spettacolo 2008* in Italia¹¹, edito dalla SIAE nel giugno 2009, il numero di spettacoli della lirica, pari a 3.122 eventi nell'anno 2008, rappresenta il 2% dell'attività teatrale nella sua completezza¹². Ciò significa che si allestisce uno spettacolo lirico ogni 26 spettacoli di prosa circa e, tuttavia, l'attività operistica è stata caratterizzata nel 2008 da circa 2,3 milioni di ingressi: tale cifra rappresenta il 10,28% degli ingressi totali rilevati nell'intera attività di spettacolo e fa sì che la lirica si affermi al secondo posto nella classifica del comparto teatrale in generale.

Tali incidenze richiamano le riflessioni proposte all'inizio della trattazione a proposito delle difficoltà che si incontrano nella gestione del settore lirico riguardo i costi di produzione e distribuzione, ma mettono anche in luce come l'opera lirica, sebbene con un numero esiguo di spettacoli, ottenga importanti successi di pubblico.

Il primo passo della ricerca statistica è stato verificare quante delle opere liriche proposte dalle diverse fondazioni lirico sinfoniche, nel periodo che va dal 2000 al 2009, fossero d'ispirazione classica: il 6% dei titoli presentati rispondono a questa caratteristica.

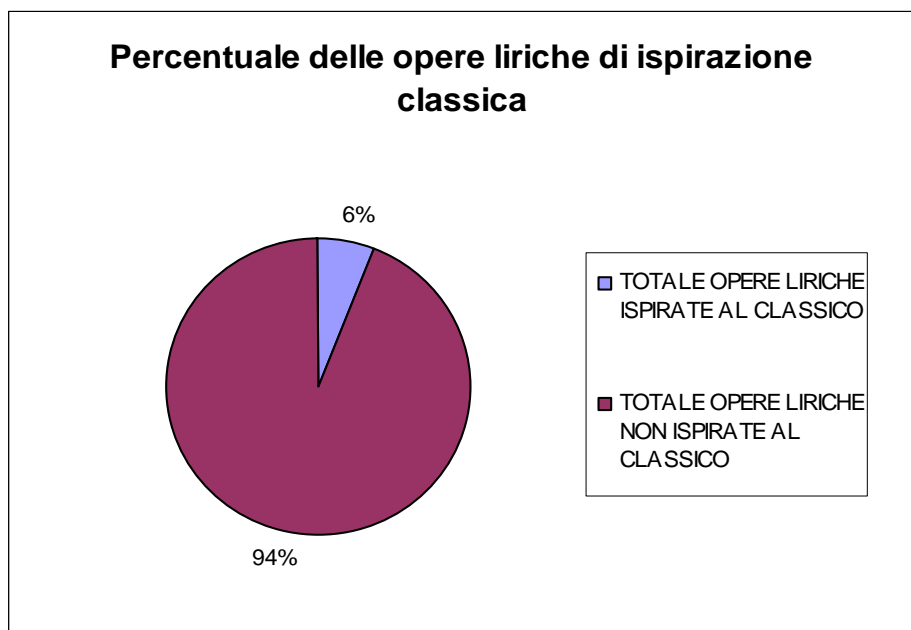


Tabella 1

Un simile risultato non deve cogliere di sorpresa il lettore, per diversi motivi. Sebbene infatti l'origine del melodramma sia completamente incentrata su opere che affondano le proprie radici nella mitologia classica, fatta di dei ed eroi, la Storia dell'uomo insegna che, in tutti i campi del sapere - dalla filosofia alla letteratura, dalle scienze all'astronomia - si verifica nel tempo

¹¹ SIAE, *Annuario dello spettacolo 2008*, Magma Associati srl, Roma 2009, pp. 24-26.

¹² L'attività teatrale presa in considerazione dalla SIAE è costituita da: teatro di prosa, lirica, commedia musicale, balletto, burattini e marionette, arte varia e circo.



un progressivo antropocentrismo: se i primi protagonisti dei racconti sono stati infatti divinità e uomini straordinari, questi hanno perso successivamente le proprie eccezionali caratteristiche e si sono gradualmente trasformati in re, imperatori, finanche in generali, sino a diventare gli uomini e le donne del comune vissuto quotidiano. Cambiando la società si trasformano altresì i protagonisti di essa e ciò finisce per riflettersi anche nelle storie narrate dall'opera lirica: si spiegano in questo modo la nascita del melodramma dalla mitologia e dai modelli di rappresentazione classica ed il suo progressivo allontanarsi dal modello antico per avvicinarsi alla realtà della società contemporanea. Il medesimo percorso antropocentrico investe nel tempo anche il gusto del pubblico: oggi infatti lo spettatore si appassiona di più a veder prendere vita sulla scena storie di uomini comuni – e non di divinità e uomini straordinari - vicine alla realtà quotidiana di ognuno. Un simile dato contribuisce a spiegare la bassa percentuale d'offerta di opere liriche ispirate al mondo antico da parte delle fondazioni lirico sinfoniche italiane negli ultimi dieci anni.

Per fornire tuttavia un quadro preciso e completo a riguardo, si è ritenuto necessario chiedere il parere di un importante esponente dell'opera lirica italiana: il Maestro Nicola Colabianchi, Direttore artistico del Teatro dell'Opera di Roma¹³. Di fronte al dato in base al quale solo il 6% dei titoli presentati dalle diverse fondazioni lirico-sinfoniche possono dirsi di ispirazione classica, il Maestro risponde in questo modo: “Le opere del ‘600 barocco e del ‘700 – opere cioè per lo più di impianto classico - nella programmazione dei cartelloni di lirica, rappresentano una nicchia della richiesta del pubblico, poiché necessitano che questo sia preparato ed istruito. Un discorso di questo tipo vale soprattutto per l'Italia - meno all'estero - dove la tradizione dell'opera lirica è prima di tutto di impronta verista e dove dunque si preferisce proporre al pubblico opere di questo genere”.

Dalle parole del Maestro Colabianchi emerge un dato facilmente immaginabile: il pubblico presente in sala durante un'opera lirica di ispirazione classica, è un pubblico preparato, che sa cioè perfettamente cosa vedrà sulla scena; diversamente, invece, lo spettatore comune, che si reca all'opera mediamente una sola volta l'anno, preferisce privilegiare l'opera dai grandi titoli, come la Traviata di Verdi, la Tosca di Puccini etc.

Tornando alla ricerca statistica, le cinque fondazioni lirico sinfoniche che hanno proposto, dal 2000 al 2009, il numero maggiore di opere liriche ispirate al mondo classico risultano essere nell'ordine: il Teatro del Maggio Musicale Fiorentino con il 11%, il Teatro alla Scala di Milano ed il Teatro La Fenice di Venezia con il 9% ed infine il teatro Comunale di Bologna con il 6% e l'Opera di Roma con il 5%.

¹³ In questa sede si coglie nuovamente l'occasione di ringraziare il Maestro Colabianchi per la disponibilità dimostrata nell'accettare di rilasciare un'intervista a chi scrive.



Ancora secondo il parere del Maestro Colabianchi, i risultati suddetti dipendono

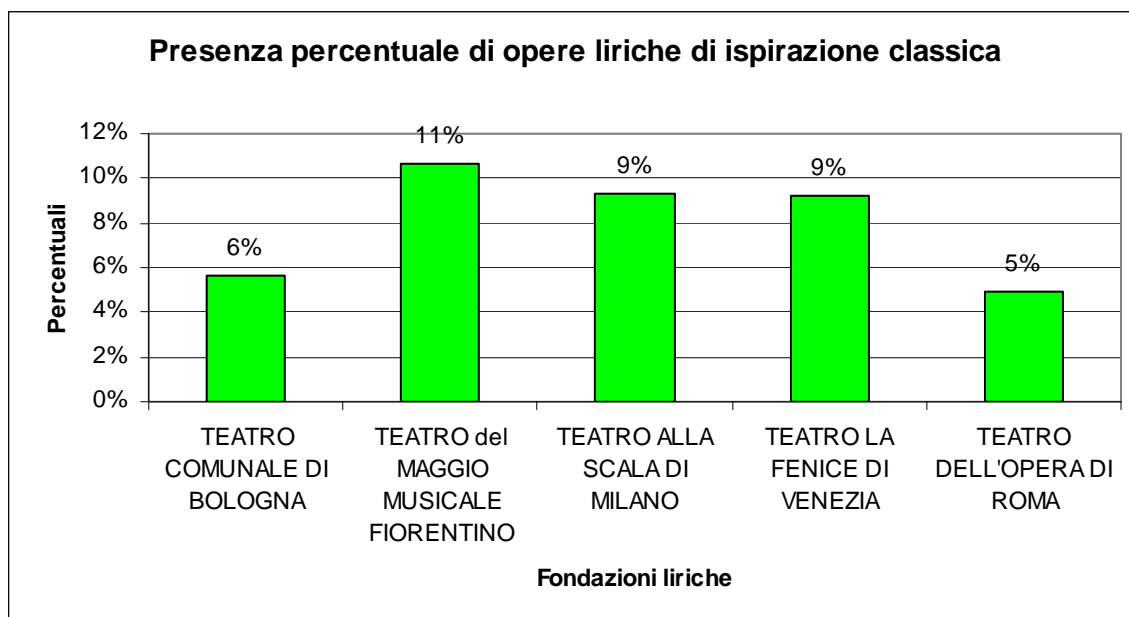


Tabella 2

principalmente dai gusti personali dei direttori artistici delle diverse fondazioni lirico-sinfoniche: *“Non esistono criteri specifici per la creazione del cartellone di una fondazione: la formazione mentale ed il gusto personale del direttore artistico sono in genere le linee guida dell’offerta di una fondazione lirico sinfonica. Questo perché è talmente ampia la possibilità di scelta, che ci si orienta in una direzione o in un’altra più che altro in base alla propria inclinazione”*.

La scelta di inserire nell’offerta lirica melodrammi di ispirazione classica o meno dipende, dunque, quasi esclusivamente dalla personalità del direttore artistico della fondazione e ciò, secondo Colabianchi, costituisce un meccanismo da modificare: *“Io personalmente credo che ci dovrebbero essere dei criteri di riferimento legati all’identità, alla tradizione, al costume della città in cui è presente la fondazione lirico-sinfonica: Roma, che è un teatro nato nel 1880, per esempio, ha un’inclinazione maggiore verso l’opera verista. Basti pensare che qui è andata in scena la prima della Tosca di Puccini, il 14 gennaio 1900. La tradizione andrebbe dunque privilegiata ma, poiché il teatro offre un servizio culturale, dovrebbe anche poter fornire una panoramica più ampia possibile, dal barocco all’opera contemporanea”*.

Il Maestro, a questo proposito, non resta stupito del fatto che La Scala di Milano risulti tra le principali fondazioni lirico-sinfoniche a proporre opere liriche di impianto classico, perché – spiega – *“ciò è da sempre nella vocazione della Scala: il Maestro Muti ha*



una predilezione per il repertorio di fine settecento, come per esempio per *l’Ifigenia in Aulide* di Gluck, *l’Idomeneo* di Mozart etc.”.

Cambiando prospettiva, invece, dallo studio statistico risulta inoltre che i miti classici che nell’arco temporale 2000 - 2009 sono stati maggiormente proposti al pubblico del genere operistico risultano essere:

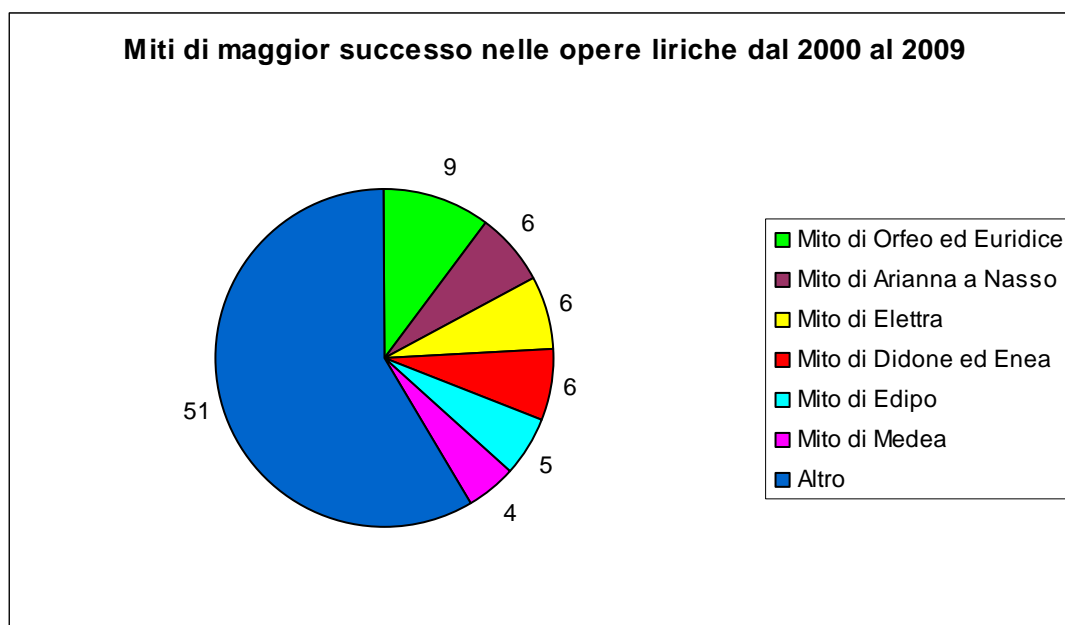


Tabella 3

-
- la *fabula* tragica di Orfeo ed Euridice, narrata nelle diverse opere di Claudio Monteverdi (*L’Orfeo*), Jacques Offenbach (*Orfeo all’inferno*) e Christoph Willibald Gluck (*Orphée et Eurydice*) e proposta dalla diverse fondazioni lirico sinfoniche ben 9 volte nel corso del decennio considerato;
- il racconto mitico dell’abbandono di Arianna a Nasso da parte di Teseo, rievocato da Richard Strauss nella sua rielaborazione in chiave serio-buffa *Ariadne auf Naxos*, in cartellone al Teatro Carlo Felice di Genova, al Teatro alla Scala di Milano, al San Carlo di Napoli, a La Fenice di Venezia ed al Verdi di Trieste per un totale di 6 volte;
- ancora, a pari merito con il mito di Arianna, la drammatica storia di Elettra - figlia del defunto Agamennone e della fedifraga assassina Clitennestra - rivisitata ancora una volta da Richard Strauss nell’*Elektra*;

- ed infine la triste vicenda del suicidio della regina cartaginese Didone, affrontata da diversi autori operistici, tra i quali Francesco Cavalli (*La Didone*) ed Henry Purcell (*Didone ed Enea*).

Nonostante l'offerta delle fondazioni lirico sinfoniche premi dunque il mito della discesa di Orfeo agli inferi, il gradimento del pubblico riconosce diversamente il primato al racconto dell'abbandono di Arianna da parte dell'eroe ateniese Teseo: l'opera di Strauss – *Ariadne auf Naxos*, la cui prima rappresentazione risale al 4 ottobre 1916 presso l'Operntheater di Vienna – fu proposta nel 2000 alla Scala di Milano ed ottenne per tre delle otto serate il riempimento completo della sala. La prima esecuzione, pur essendo fuori abbonamento - dato di grande rilevanza ai fini dell'analisi del gradimento del pubblico – riempì ben 2024 dei 2030 posti disponibili del teatro e questi numeri si ripetono anche per le altre due serate, stavolta comprese nell'abbonamento, che registrarono anch'esse l'esaurimento dei posti. L'opera di Strauss risulta dunque l'unica, nel periodo che va dal 2000 al 2008¹⁴, ad aver registrato il 100% delle presenze in sala per ben 3 serate ed il 97% di presenze totali per tutti gli otto spettacoli andati in scena alla Scala.

Altro dato interessante risulta, come già anticipato poco fa, la percentuale di biglietti venduti al botteghino e quella degli abbonamenti e dei biglietti omaggio: il 67% delle presenze in sala, per tutte e 8 le serate in cui *Ariadne auf Naxos* è stata proposta, risulta infatti aver assistito allo spettacolo avendo acquistato il biglietto singolarmente e non avendo lo spettacolo in abbonamento. Ciò dimostra come l'interesse per il mito di Arianna abbia richiamato a teatro anche il pubblico, come diremmo oggi, “non affezionato”.

A questo punto della ricerca è necessario domandarsi cosa renda il mito di Orfeo e quello di Arianna rispettivamente il più proposto dalle fondazioni lirico sinfoniche ed il più amato dal pubblico ed esaminare come ciascuno sia stato o meno rielaborato dai diversi autori operistici che l'hanno portato al successo.

¹⁴ L'analisi statistica non include i dati dell'anno 2009 in quanto essi non sono ancora stati resi disponibili dalle fondazioni liriche al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (MiBAC).



II – *Le vicende mitiche premiate dall’opera lirica: la Fabula tragica di Orfeo ed Euridice ed il mito dell’abbandono di Arianna a Nasso*

La *fabula* tragica del cantore Orfeo e della sposa Euridice è certamente nota ai più per quell’indissolubile legame fra amore e morte che spesso caratterizza dolorosamente il mito greco. Il giovane cantore, capace di incantare con la sua musica fiere e divinità, perduta la giovane sposa a causa del morso di un serpente, tenta di persuadere Ade, il dio degli inferi, a restituirgli la moglie tanto amata. Ottenuta clemenza dal dio, persuaso dalla meravigliosa voce del giovane, i due amanti si incamminano verso la luce del sole, con l’unica condizione che Orfeo non si volti mai a guardare Euridice durante la risalita sulla terra. Tuttavia il giovane, credendo di essere ormai giunto sulla soglia della mostruosa porta degli inferi e di poter finalmente volgere lo sguardo all’amata, si volta all’improvviso e perde così definitivamente la possibilità di ricondurre Euridice alla vita.



Figura 1: G. Kratzenstein-Stub, Orfeo ed Euridice (1806), Copenhagen - Ny Carlsberg Glyptotek

“Pensavo a quel gelo, a quel vuoto che avevo traversato e che lei si portava nelle ossa, nel midollo, nel sangue. Valeva la pena di rivivere ancora? Ci pensai, e intravvidi il barlume del giorno. Allora dissi "sia finita" e mi voltai”¹⁵.

Questa è la variante più conosciuta della vicenda dei due giovani innamorati, molte altre ne esistono, ma sembrerebbe che proprio ad essa si siano ispirati Monteverdi, Gluck ed Offenbach nella creazione delle loro opere, sebbene ciascuno abbia apportato sostanziali modifiche al mito.

L’*Orfeo* di Monteverdi (1607) segue essenzialmente il filo della vicenda che abbiamo ricordato, ma va a modificare il punto focale dell’intera storia: il finale tragico. Il compositore infatti sostituisce al dissolversi nell’aere di Euridice l’ascesa al cielo di Orfeo, inserendo nella vicenda un lieto fine inaspettato.

¹⁵ *L’inconsolabile* di Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*, Einaudi 1947.



DIREZIONE GENERALE
PER LO SPETTACOLO
DAL VIVO

L'*Orfeo ed Euridice* di Gluck (1762) segue anch'esso in generale la medesima linea scelta da Monteverdi, ma con una differenza: quando Euridice scompare, Orfeo decide di togliersi la vita, gesto sconsiderato che solo Amore riesce ad impedire comunicando al giovane che gli dei hanno avuto pietà del suo dolore ed hanno deciso quindi di restituirgli l'amata. Lo spettacolo si conclude, dunque, di nuovo con un happy ending, stavolta celebrato nel tempio dedicato all'amore dove i due amanti cantano la loro rinnovata unione.



Figura 2: locandina dell'*Orphée aux Enfers* di Offenbach

Infine nel 1858 Offenbach mette in scena l'operetta in due atti *Orfeo all'Inferno* la cui trama rivisita in chiave comico-satirica la vicenda mitologica di Orfeo ed Euridice, raccontati come una coppia annoiata e stanca della propria vita di coppia: Euridice non sopporta più la musica del marito e lo tradisce con un pastore, le cui mentite spoglie celano il dio degli inferi, Plutone. Proprio quest'ultimo decide di uccidere la giovane per poterla condurre con sé nell'oltretomba, gesto largamente apprezzato da Orfeo, ma solo fino all'intervento di un *Deus ex machina* fuori del comune: l'Opinione pubblica.

Quest'ultima lo convince a scendere all'inferno per riprendere con sé la moglie nel nome dei sacri principi matrimoniali e, proprio qui, tra banchetti imbanditi e danze sfrenate, il giovane ottiene di riportare la sposa sulla terra con la medesima condizione del mito classico: non voltarsi a guardarla. Iuppiter tuttavia, sedotto anch'egli da Euridice e desideroso di tenerla con sé, scaglia durante la risalita dal "lugubre" inferno un fulmine che costringe Orfeo a voltarsi istintivamente. La conclusione

è il felice abbandono della moglie da parte del cantore e la fortunata trasformazione di quest'ultima in una baccante infernale. Tutto in barba all'Opinione pubblica.

Nelle rivisitazioni del mito di Monteverdi e Gluck sembra evidente il desiderio di concentrare l'attenzione dello spettatore non sulla trama, tratta completamente dal ben noto mito classico, bensì sui singoli quadri in costante cambiamento. Nell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck all'atmosfera cupa e dolente del primo atto - in cui si assiste alla veglia funebre in onore della defunta Euridice - si sostituisce dapprima quella dominata dalla speranza di riscattare la giovane dalla morte e poi quella della breve gioia del ritrovamento fra gli



amanti; infine, dopo una nuova scena dominata dalla disperazione per la rinnovata perdita di Euridice, giunge il finale all'insegna della beatitudine del ricongiungimento finale.

Allo stesso modo nell'*Orfeo* di Monteverdi il clima che si respira cambia d'improvviso e diverse volte: alla felicità delle nozze degli amanti si sostituisce quasi immediatamente lo strazio di Orfeo per la morte di Euridice; alla breve gioia del ritrovamento agli inferi, il rinnovato dolore per la nuova perdita dell'amata ed infine la felicità di Orfeo per l'assunzione fra gli dei del cielo, dove potrà vagheggiare l'immagine celeste di Euridice per sempre.

Un discorso a parte merita l'*Orfeo all'inferno* di Offenbach, assolutamente lontano sia dal mito classico che dal tipico melodramma settecentesco. Impertinente, dissacrante, quasi scandalosa dovette apparire quest'opera al pubblico borghese parigino che assistette alla prima del 1858: sebbene il filo del racconto mitologico venga approssimativamente seguito dall'autore operistico, tuttavia l'intreccio è arricchito da personaggi ed eventi assolutamente demistificanti, che trasformano la *fabula* tragica in una burla satirica. Oggetto dell'ironia dell'autore è certamente l'opera lirica settecentesca ma, prima ancora di essa, la società parigina del II impero, personificata sulla scena dal personaggio falsamente moralizzante dell'Opinione pubblica e poi lo stesso Napoleone III, i cui tratti si confondono apertamente e con sconcerto dello spettatore con quelli del lussuoso Iuppiter.

La vicenda di Orfeo ed Euridice, dunque, rappresenta la fonte d'ispirazione di ben 3 autori operistici e risulta l'opera privilegiata dalle fondazioni lirico sinfoniche negli ultimi dieci anni di offerta lirica. Inoltre, secondo alcuni studiosi, va considerato proprio l'*Orfeo* di Monteverdi (1607) – e non l'*Euridice* di Rinuccini e Peri – il primo vero e compiuto esempio di melodramma come lo conosciamo oggi: queste due opere si contenderebbero cioè l'illustre primato della nascita del genere operistico. Che l'una o l'altra opera vinca infine l'antica contesa, come scrive lo studioso Piero Mioli, ad ogni modo "*l'eterna vicenda di Orfeo che perde Euridice è il primo documento della storia dell'opera lirica*"¹⁶. Anche se non si volesse mettere in discussione la posizione dell'*Euridice*, emergerebbe infatti ugualmente che i primissimi esempi del melodramma prenderebbero le mosse da vicende mitiche legate al mondo classico.

A questo proposito va ricordato anche che il primo spettacolo d'opera svoltosi in un vero e proprio teatro – e non a corte - con ingresso aperto a tutti, fu l'*Andromeda* di Manelli e Ferrari, andata in scena nel 1637 presso il teatro di San Cassiano a Firenze. Ancora un melodramma ispirato dunque al mondo classico segna il fondamentale passaggio dall'opera cortigiana a quella pubblica.

Non è forse un caso dunque che la nascita ed i primi sviluppi del genere siano legati a opere tratte dall'universo classico e, nel caso dell'*Euridice* e dell'*Orfeo*, per di più fondate sul medesimo soggetto mitico. Non dovrebbe neppure stupire quindi che ancora oggi, a distanza di più di tre secoli dalla prima rappresentazione lirica, la *fabula* tragica di Orfeo ed

¹⁶ P. Mioli, *Storia dell'opera lirica*, Tascabili Economici Newton, Roma 1994, p. 13.



Euridice rappresenti forse il fiore all'occhiello dell'offerta operistica delle fondazioni lirico sinfoniche italiane.

Se tuttavia i direttori artistici di numerose fondazioni lirico sinfoniche mostrano di privilegiare il nucleo favolistico del mito di Orfeo, il pubblico sembra premiare invece la vicenda mitica dell'abbandono della giovane Arianna sull'isola di Nasso da parte dell'ingrato Teseo.

Al Teatro alla Scala di Milano nel 2000, come già accennato, l'opera, con la regia di Luca Ronconi e la bacchetta direttrice di Giuseppe Sinopoli, sbancò il botteghino.



Figura 3: Ariadne in Naxos, Evelyn De Morgan, 1877

Il *mythos* greco presenta la vicenda dell'abbandono di Arianna in tre varianti leggermente diverse: quella più conosciuta racconta che la giovane figlia del re di Creta, Minosse, si innamorò ricambiata dell'ateniese Teseo, giunto sull'isola per uccidere il Minotauro rinchiuso nel labirinto e che l'eroe, dopo essere stato aiutato a portare a termine l'impresa dalla giovane, che

gli fornì un filo di lana per segnare la strada del ritorno, la portò con sé nel viaggio verso Atene per poi inspiegabilmente abbandonarla addormentata sull'isola di Nasso.

Una seconda variante aggiunge a questo nucleo mitico l'arrivo sull'isola di Dioniso che, innamoratosi della giovane, volle prenderla in sposa.

Una terza infine narra che fu il dio stesso ad indurre Teseo ad abbandonare Arianna per poterla avere per sé.

Elemento comune a tutte e tre le versioni è certamente il comportamento meschino ed incomprensibile dell'eroe ateniese, che ha indotto molti studiosi ad ipotizzare la perdita di un frammento fondamentale nel mito originario.

L'*Ariadne auf Naxos* di Strauss recupera l'antico mito classico nella sua vicenda più conosciuta, sfruttando però in aggiunta la variante del successivo arrivo di Dioniso sull'isola. La prospettiva e le modalità di questo recupero avvicinano l'opera di Strauss a quella di Offenbach nel carattere d'opera seria e buffa insieme: il doloroso mito dell'abbandono di Arianna infatti è inserito dall'autore operistico nell'ironica cornice di una commedia all'insegna del metateatro. Lo sfondo settecentesco dell'opera è infatti la villa di

un nobile signorotto viennese desideroso di deliziare i propri ospiti con la messa in scena del tragico mito, cui farà seguito un divertente spettacolo tratto dalla commedia dell'arte.

Nel prologo il giovane compositore dell'*Arianna a Nasso* non accetta che successivamente alla propria opera possa essere messo in scena un dramma comico con tutti i suoi buffi personaggi e, tuttavia, è immediatamente costretto ad arrendersi alla nuova e di gran lunga peggiore volontà del padrone di casa: egli desidera vedere le due opere prendere vita insieme, contemporaneamente, sulla scena.

Nell'unico atto dell'opera il pubblico raccolto nella villa viennese – nonché il pubblico in sala, con un divertente gioco metateatrale - assiste dunque al racconto mitico della vicenda di Arianna, della quale sente e vive lo strazio dell'abbandono, per poi veder giungere sulla scena, a consolazione della giovane innamorata, tutti i personaggi della commedia: Arlecchino, Scaramuccia, Brighella e Truffaldino. Nessuno di loro però nulla può contro il dolore insopportabile di Arianna, alla quale riesce a dare un po' di sollievo soltanto Zerbinetta, attrice della commedia che si presenta all'eroina anche lei come donna

tradita dall'universo maschile. Mentre i numerosi tentativi di consolazione proseguono senza andare a buon fine, ecco giungere sulla scena le ninfe ad annunciare l'arrivo su una nave del dio Bacco. Il dio e Arianna, dopo un primo attimo di smarrimento, in cui l'uno pensa di avere di fronte la maga Circe e l'altra l'amante appena perduto, si innamorano all'istante inducendo Zerbinetta a trarre la scherzosa morale della storia: ogni nuovo amante, quando giunge, somiglia a un dio.

La duplice natura dell'opera di Strauss – patetica e buffa insieme – dipende certamente dall'originale genesi della rappresentazione: il 25 ottobre 1912, data del debutto, l'*Ariadne auf Naxos* andò infatti in scena a seguito di un *divertissement* operistico ispirato alla commedia *Le Bourgeois gentilhomme* di Molière e musicato da Strauss su libretto di Hofmannsthal. Poiché tuttavia il pubblico mostrò più interesse nei confronti dell'opera vera e propria, si decise di rappresentarla autonomamente dalla commedia: la prima dell'*Ariadne auf Naxos*, come oggi noi la conosciamo, andò dunque in scena quattro anni più tardi - a causa dello scoppio della prima guerra mondiale - il 4 ottobre 1916 al Teatro di Stuttgard, riscuotendo un enorme successo di pubblico.

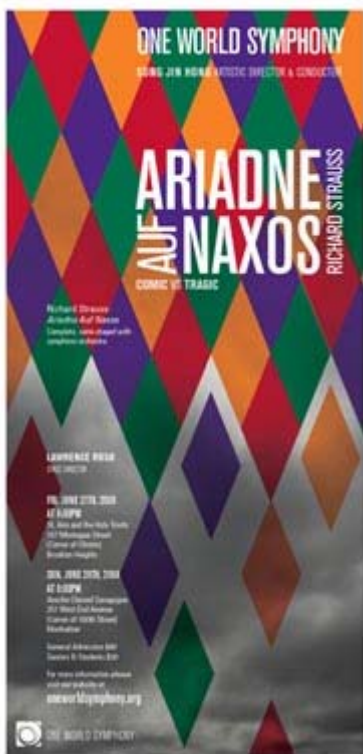


Figura 4: locandina de *Ariadne auf Naxos* di Richard Strauss

Caratteristica comune alle due opere liriche di ispirazione classica più largamente apprezzate dagli esperti del settore e dal pubblico in generale risulta essere da un lato la drammaticità della vicenda mitica e, dall'altro, la possibilità di una più ampia rielaborazione



del nucleo mitologico in chiave ironica o semplicemente buffa. La dolente tragicità racchiusa nelle vicende dei diversi personaggi di Orfeo ed Euridice e della stessa Arianna costituisce l'elemento di condivisione ed immedesimazione che affascina ed attrae il pubblico: l'amore inesorabilmente perduto di Orfeo, della stessa Arianna ma anche di Didone e Medea – soggetti mitici, questi, largamente rielaborati nell'opera lirica - rappresenta dunque la prospettiva comune attraverso la quale gli autori del genere operistico osservano, recuperano e raccontano i miti antichi.

Sebbene tuttavia le drammatiche vicende di questi personaggi creino una forma di attrazione e magnetismo nei confronti del pubblico e degli stessi compositori, va sottolineato però come questi ultimi abbiano preferito in alcune occasioni – è il caso dell'*Orfeo* di Monteverdi, dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e della stessa *Ariadne auf Naxos* di Strauss – rivisitare il finale, tragico e senza scampo, dei racconti mitici in un *happy ending* assolutamente inatteso per lo spettatore. La tragicità della vicenda dunque è ciò che attrae il pubblico, ma il lieto fine restituisce serenità e, dunque, sembra essere più apprezzato.

D'altro canto, fin dall'antichità, la parodia dei racconti mitici entra a far parte del patrimonio culturale del mondo classico – basti pensare a molti passi delle dissacranti commedie di Aristofane per avere un'idea precisa – e dunque anch'essa è stata apprezzata e recuperata dagli autori operistici. E' il caso dell'*Orphée aux enfers* e anche della stessa *Ariadne auf Naxos*, nelle quali il nucleo mitico viene recuperato per essere stravolto con fine ironico, sia nei confronti del solenne racconto mitologico che in quelli della società contemporanea, ampiamente sbeffeggiata dall'autore.

Al di là di simili riflessioni relative all'intreccio e alle emozioni evocate dalle storie narrate, va tenuto conto, tuttavia, valutando il successo o l'insuccesso di pubblico di un'opera lirica, anche di una serie di altri fattori di grande importanza: la regia, la direzione e l'interpretazione dell'opera in questione.

Dalla regia dipendono infatti tutti gli aspetti “visibili” dell'opera: la scelta degli allestimenti, dei costumi, della scenografia, delle eventuali coreografie o più semplicemente dei movimenti e dei gesti degli interpreti sulla scena. Tutti aspetti, questi, di grande impatto scenico e che possono, quindi, determinare di per sé il gradimento o meno del pubblico in sala.

La direzione dell'orchestra è anch'essa un dato di grande rilevanza per un'opera lirica: la figura guida del maestro d'orchestra è fondamentale per il gruppo di musicisti che viene diretto, poiché egli coordina, indicando ingresso e dinamiche, tutti gli strumenti musicali e le voci degli interpreti. Non stupisce quindi che il successo di un'opera lirica passi anche e soprattutto attraverso l'esecuzione musicale di essa, specialmente tenendo conto che la musica dell'orchestra e le arie cantate dagli interpreti rappresentano il fascino principale dell'opera lirica.



Gli interpreti infine: quanto sia considerevole il loro apporto alla riuscita dello spettacolo è superfluo sottolinearlo. Lo stesso Maestro Colabianchi sostiene che “*in genere sono soprattutto le voci in scena quelle che richiamano il pubblico in sala*”: quando si diffonde la notizia che un certo interprete impersonerà Figaro nel *Barbiere di Siviglia* di Mozart o la bella Violetta della *Traviata* di Verdi, ecco che il successo dell’opera è già ben avviato.

Non è un caso, per riportare un esempio già citato, che l’*Ariadne auf Naxos* che sbancò il botteghino alla Scala nel 2000 vantava la regia di Luca Ronconi – regista prestato all’opera dal teatro di prosa – la bacchetta del Maestro Giuseppe Sinopoli e l’interpretazione sulla scena di Mariana Zvetkova nei panni di Arianna e di Laura Aikin in quelli di Zerbinetta, le due protagoniste femminili dell’opera straussiana.

III – *Didone ed Enea: Purcell ed il mito dell’amore tragico a Roma*

Il primo mito di origine romana premiato dall’offerta delle fondazioni lirico sinfoniche è la vicenda tragica della regina cartaginese Didone. Numerosi sono i compositori d’opera che nel tempo si sono confrontati col suo straziante personaggio e, tra tutti, due in particolare hanno trovato posto, l’uno accanto all’altro, nei cartelloni d’opera degli ultimi dieci anni: Henry Purcell e Francesco Cavalli. Il primo segue pedissequamente il mito tragico della regina abbandonata dall’eroe troiano Enea, il secondo, precursore di Offenbach e Strauss, stravolge la trama ed il sentimento drammatico dominante in chiave ironico satirica.

Avendo già presentato ampiamente la prospettiva buffa attraverso la quale i compositori d’opera spesso volte guardano al solenne mito antico ed essendo l’opera di Purcell maggiormente proposta rispetto quella di Cavalli¹⁷, soffermeremo l’attenzione proprio su *Didone ed Enea* di Purcell (1689), esempio di recupero incondizionato della vicenda mitologica classica.

La vicenda mitica dell’amore fra la regina cartaginese e l’eroe troiano è invenzione letteraria del poeta Virgilio il quale, nel suo racconto mitico della fondazione di Roma¹⁸, inserisce il racconto dell’abbandono di Didone da parte di Enea con fine eziologico ovvero

¹⁷ Nel decennio 2000 – 2009 la *Didone* di Cavalli è stata proposta in cartellone 2 volte, presso il Teatro alla Scala di Milano (2008) e La Fenice di Venezia (2006), mentre la *Didone ed Enea* di Purcell è stata proposta 4 volte, presso il Teatro Comunale di Bologna (2007), la Scala di Milano (2006), il Teatro Regio di Torino (2003) e il Maggio Fiorentino (2001).

¹⁸ L’*Eneide*, primo poema epico del mondo latino, fu composto da Virgilio nel I secolo a.C. aderendo perfettamente al disegno politico, sociale e culturale del primo imperatore di Roma, Cesare Ottaviano Augusto.

come causa scatenante dell'odio e delle future guerre fra il popolo romano e quello punico¹⁹.



Figura 5: C. Rizzardini, *Didone*
“*Precipiti Cartago,
arda la Reggia e sia
il cenere di lei la tomba mia*” .
Didone abbandonata, Pietro Metastasio.

operazione di rilettura, le linee guida della vicenda mitica non vengono sovvertite ed il *pathos* tragico, che domina l'atmosfera virgiliana, è conservato ed anzi ulteriormente esaltato dalla musica e dai quadri volutamente lugubri e cupi.

L'opera di Purcell dunque, mantenendo l'atmosfera dolente e carica di suggestioni del racconto virgiliano ed evocando attraverso la musica il sentire straziante della regina Didone, sceglie di non condurre la storia lungo la via inesplorata che corre al lieto fine e che forse è segretamente sperata dal pubblico – come invece faranno anni dopo Gluck e Monteverdi con il mito di Orfeo - ma affronta sulla scena il dolore e persino il gesto estremo della donna, sempre tenuto a distanza, nel teatro del XVII – XVIII secolo, dal provvidenziale intervento di un *deus ex machina*. Scelta coraggiosa, quindi, la sua, che non poteva mancare di essere premiata dal pubblico, soprattutto da quello moderno. Celebre è,

Mito vuole che Enea, fuggito dallo spaventoso incendio di Troia, approdi sulle sponde puniche nei pressi del palazzo di Didone, accendendola fatalmente di un amore maledetto che la condurrà ben presto al gesto estremo del suicidio. L'eroe troiano, infatti, destinato per volere del Fato a giungere sulle coste italiane per diventare il progenitore mitico del popolo romano, pur ricambiando il sentimento d'amore della regina, è costretto dalla volontà divina ad abbandonarla per compiere il proprio leggendario destino.

Henry Purcell nel 1689 rievoca dunque dall'universo mitologico classico proprio la vicenda di questo amore disperato e disperante per metterla in scena con l'accompagnamento della sua musica. Ancora una volta il binomio inscindibile fra amore e morte affascina i compositori d'opera e li induce a recuperare un mito antico per rielaborarlo. Purcell arricchisce infatti il nucleo principale della storia con nuovi personaggi e inediti episodi: è il caso della presenza sulla scena, mentre Cartagine brucia, di un gruppo di streghe e di una maga e del folletto-Mercurio che invita Enea a fuggire dalla città, durante una battuta di caccia. Il compositore nella sua opera confonde dunque i fili del mito e della fiaba, alterna all'atmosfera tragicamente umana di Didone, apparizioni magiche e personaggi favolosi. Nonostante tale

¹⁹ Le Guerre puniche furono combattute fra Roma e Cartagine tra il III e II secolo a.C. e si risolsero con la totale supremazia di Roma sul Mar Mediterraneo. La Prima di esse fu combattuta tra il 264 ed il 241 a.C., la seconda tra il 219 ed il 202 a.C. e la terza, infine, tra il 149 – ed il 146 a.C.

infatti, a questo proposito, l'aria di Didone morente, che conclude l'opera e che ancora oggi ha il potere ed il dono di commuovere le platee di tutto il mondo.



IV – *Statistiche e tendenze*

Avendo calcolato dunque l'incidenza delle opere ispirate al classico nel panorama operistico (**Tabella 1**) ed avendo presentato le fondazioni lirico sinfoniche italiane che maggiormente hanno scelto di inserirle nell'offerta stagionale dell'ultimo decennio (**Tabella 2**), il passo successivo della ricerca è stato indagare l'andamento del numero di titoli ispirati al mito classico dal 2000 al 2008²⁰, confrontandolo con la tendenza generale del numero di titoli d'opera proposti dalle diverse fondazioni lirico sinfoniche a livello annuale. Si è voluto cioè verificare quale tipologia di rapporto esistesse tra il numero di titoli d'opera tratti dal mondo classico e tutti gli altri.

E' di fondamentale importanza per una lettura corretta dei dati tenere conto del fatto che nella statistica si è voluto conteggiare nuovamente anche il medesimo titolo d'opera, laddove proposto da fondazioni lirico sinfoniche diverse con differenti allestimenti scenici.

²⁰ L'analisi statistica non include i dati dell'anno 2009 in quanto essi non sono ancora stati resi disponibili dalle fondazioni liriche al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali (MiBAC).

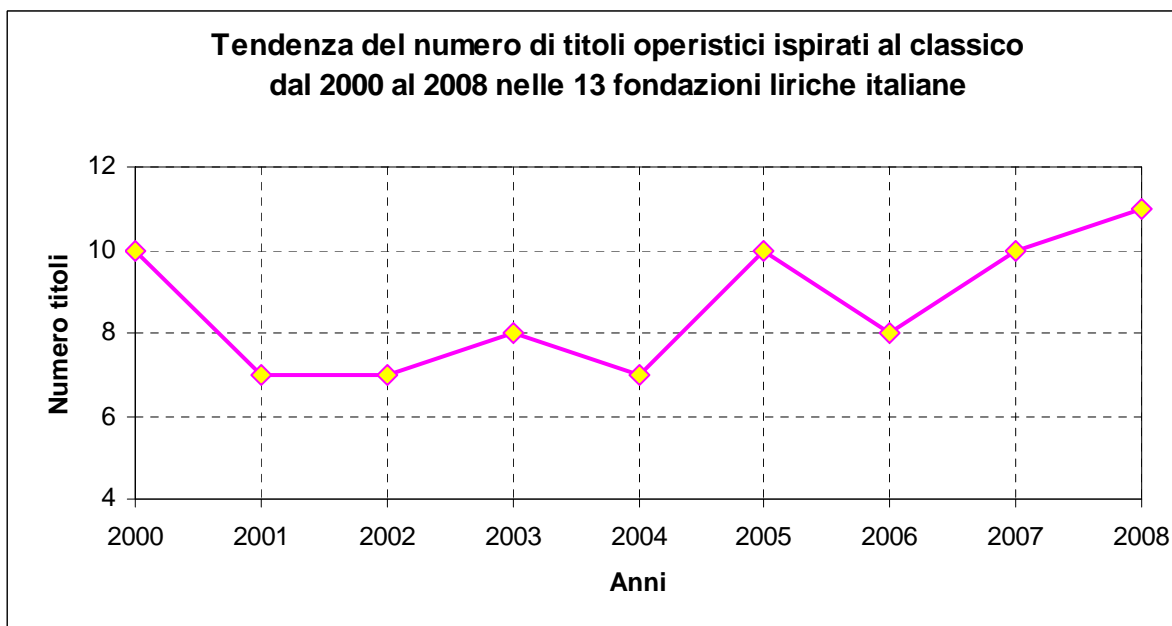


Tabella 1

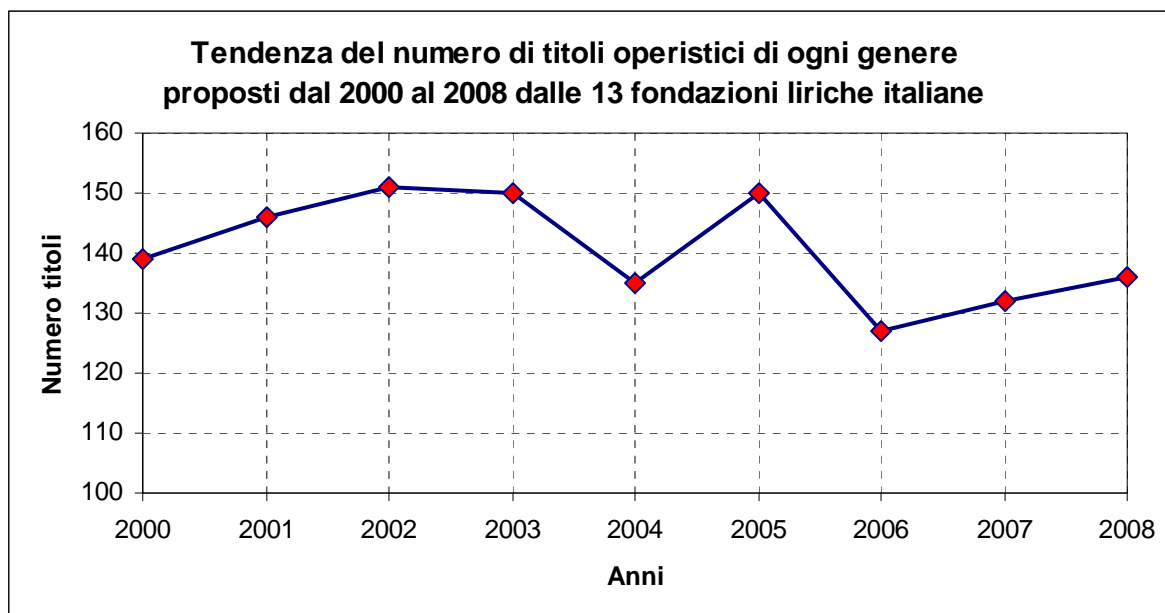


Tabella 2

Confrontando le due tabelle precedenti risulta immediatamente evidente una certa analogia tra la tendenza del numero di titoli ispirati al classico e quella dei titoli d'opera in

generale. E' evidente che la scala di valori delle due tabelle risulta profondamente diversa in quanto la **Tabella 3** spazia da 7 a 11 titoli, mentre la **Tabella 4** da 127 a 151: questa profonda differenza numerica richiama il dato presentato precedentemente, secondo cui la percentuale di opere ispirate al classico è del 6% rispetto al totale.

Osservando dunque i due grafici, l'unica sostanziale divergenza emerge nella tendenza degli anni 2000-2001: in questo breve periodo il numero di titoli ispirati al classico risulta in controtendenza rispetto agli altri, poiché scende dai 10 del 2000 ai 7 del 2001, rispetto ai titoli operistici in generale che salgono da 140 a 147.

Diversamente, negli anni successivi la fortuna dei titoli tratti dal mondo classico segue perfettamente la fortuna dell'opera lirica in generale. Nel periodo che va dal 2001 al 2005 si registra in entrambe le tabelle una sostanziale stabilità nel numero di titoli proposti, che oscillano fra 7 e 10 nel caso dei titoli tratti dal mondo classico e tra 135 e 150 negli altri titoli operistici. Un più brusco calo nella tendenza si registra invece nel 2006, anno in cui i titoli d'opera ispirati al mondo classico scendono da 10 a 8 e gli altri da 150 a 127, con un più lieve decremento. E' verosimile ipotizzare che una simile flessione nella proposta delle fondazioni lirico sinfoniche dipenda dalla riduzione del contributo statale all'attività lirica: il *FUS* in quell'anno registrò infatti una contrazione pari a 43 milioni di euro²¹. Negli anni



immediatamente successivi – 2007 e 2008 – si registra al contrario un progressivo ma modesto aumento sia nel numero di titoli d'opera in generale, che in quelli tratti dal classico, i quali, nell'anno 2008, registrano il maggior numero di presenze degli ultimi anni.

Da una visione d'insieme risulta dunque che la fortuna dei titoli ispirati al classico è direttamente proporzionale all'aumentare del numero di titoli d'opera di altro tipo proposti durante la stagione: all'incremento dei secondi aumentano cioè anche i primi. Da questa riflessione si deduce perciò che nei periodi di maggiore offerta delle fondazioni lirico sinfoniche si verifica un incremento del numero di titoli operistici ispirati alla cultura classica. Un simile dato induce a ritenere che sebbene i melodrammi ispirati al patrimonio mitologico antico abbiano costituito il nucleo contenutistico e la base di partenza per la nascita del genere operistico nel XVII secolo, oggi, questi stessi, non affasciano più il pubblico moderno come quello di allora. Lo spettatore degli ultimi 10 anni di lirica mostra di preferire infatti le grandi opere, come l'*Aida* di Verdi o la *Turandot* di Puccini, a quelle certamente meno conosciute – almeno per lo spettatore medio - d'ispirazione classica.

Per quanto riguarda, infine, i costi di un'opera lirica di ispirazione classica, va detto che non esistono differenze rispetto a quelli di una qualsiasi altra opera, in quanto i parametri di spesa restano i medesimi: i costi dovuti alla scenografia ed ai costumi, quelli relativi all'orchestra e all'allestimento, nonché tutte le prove in teatro etc. Nessuno di questi parametri cambia al variare del soggetto dell'opera e, dunque, non è possibile sostenere che

²¹ Il contributo statale (*FUS*) nell'anno 2005 è stato pari a 222 milioni, mentre nel 2006 è sceso a 179 milioni di euro.

i costi di un'opera lirica ispirata al classico siano diversi da quelli di una qualsiasi altra opera lirica.

In conclusione, è possibile affermare che alla base di una scarsa offerta di opere ispirate al classico non c'è un motivo economico, bensì un motivo di gusto, sia da parte di chi organizza il cartellone delle fondazioni lirico sinfoniche, sia dal punto di vista del pubblico dell'opera lirica. Se infatti i direttori artistici delle fondazioni italiane mostrano di prediligere la tradizione lirica italiana di impronta verista, lo spettatore comune esprime invece una preferenza più generica nei confronti delle opere liriche di fama mondiale. Tale situazione, determinata inconsapevolmente da entrambe le parti, finisce per rendere il patrimonio lirico d'ispirazione classica prerogativa esclusiva di un pubblico ristretto e particolarmente preparato in materia operistica e contribuisce ad un progressivo tradimento di quella primigenia opera lirica di soggetto classico, che nel 1600 ha dato vita ed inizio ad una tradizione musicale originariamente tutta italiana ed ormai centenaria.



Conclusione: la scrittura di opere liriche oggi

Come più volte sottolineato, nonostante la preferenza del pubblico vada sempre incontro all'opera dai grandi nomi, oggi si continua ancora a dar vita a nuove opere liriche e lo si fa traendo ispirazione dalla realtà di ogni giorno o dalla fantasia più sfrenata. La pagina di cronaca dei quotidiani, così come la creatività dei fumettisti, si rivelano infatti spesso fonte d'ispirazione per i compositori moderni: è il caso dell'opera lirica *Wozzeck* di Alban Berg, la cui prima risale al 1942, ispirata ad un fatto di cronaca nera avvenuto a Lipsia - dove un giovane uomo uccise la sua amante - e de *Il mago*, altra opera lirica andata in scena nel 2000, composta e scritta da Nicola Colabianchi ed ispirata al personaggio di *Mandrake* di Lee Falk.

Proprio il Direttore artistico dell'Opera di Roma sostiene che *“oggi se ne scrivono ancora di opere, ovviamente non più come prima: ieri l'opera era lo spettacolo per eccellenza, colto ed intelligente, oggi esistono tante forme alternative di spettacolo, prima fra tutte la televisione di intrattenimento”* spesso di basso profilo, verrebbe da aggiungere. Poi il Maestro continua: *“oggi il gusto si è orientato verso altro: ci sono tante riscoperte, come la Rossini Renaissance, e l'attenzione a ricercare opere meno note di autori famosi o di autori di altri paesi, come Leos Janacek”*.

Ancora una volta è perciò possibile affermare che, mutando la società, cambia anche il soggetto dell'opera lirica che di essa si fa espressione.

Si desidera concludere questo contributo al luminoso mondo dell'opera lirica auspicando che nel tempo possa essere messo in moto, dalle diverse fondazioni lirico sinfoniche italiane, un meccanismo culturale che sia in grado di riportare alla luce e soprattutto di diffondere presso il pubblico meno specialistico dell'opera, le lontane origini del melodramma: non è infatti superfluo ricordare che se oggi è possibile parlare di opera senza necessità di specificare l'aggettivo lirica, è perché un tempo, alla fine del XVI secolo, un gruppo di uomini dotti ha immaginato di dare vita ad una innovativa forma di spettacolo che fosse diretta ispirazione del modello della tragedia classica greca di V secolo a.C..