

Opera Totale, Opera Mundi nel Novecento

EMMANUELLE BOUSQUET

PER L'ARTE LIRICA COME PER GLI ALTRI GENERI ARTISTICI, IL NOVECENTO È UN PERIODO DI GRANDI TRAVOLGIMENTI. I PRINCÍPI DRAMMATURGICI SU CUI FINO AD ALLORA SI ERA FONDATA L'OPERA SUBISCONO UNA PROFONDA TRASFORMAZIONE. In Italia, tale trasformazione va di pari passo a forti cambiamenti sociali, politici ed ideologici, di cui l'opera si fa testimone e interprete. In questo contesto analizzerò i complessi e instabili rapporti tra i compositori, le loro creazioni e l'universo sociale nel quale sono immersi poiché è ormai dimostrato che l'opera, come le altre arti dello spettacolo, stabilisce un forte legame tra sguardo dell'artista e sguardo del pubblico. Grazie al modello dell'analisi testuale di tipo sociologico, che prende vita dai princípi stabiliti da Gustave Lanson e, successivamente, dalla teoria letteraria e musicale di stampo sociologico e tematico¹ è possibile, mi pare, capire l'evoluzione del processo creativo lirico nel corso del Novecento.

Se l'analisi di tipo sociologico è essenziale per capire i cambiamenti che hanno influenzato l'opera lirica nel Novecento in Italia, mi sembra tuttavia impossibile, nell'ambito del nostro incontro, disegnare un quadro dettagliato ed esauriente di tali cambiamenti; mi limiterò dunque ad analizzare l'opera lirica in un periodo specifico, quello dei primi decenni del Novecento, e questo per due ragioni: i mutamenti di questo periodo favoriscono ^{cv}l'espressione di un nuovo «spiritualismo» nell'arte; in questo periodo ha luogo una forte crisi strutturale nel campo lirico che avrà come conseguenza un cambiamento profondo nell'ordine della rappresentazione scenica degli elementi drammaturgici. L'uso combinato di tali ipotesi di lettura ci permetterà di non circoscrivere il discorso allo studio dello spazio scenico della rappresentazione lirica inizio Novecento e di allargarlo allo spazio storico e geografico della penisola.

Come risposta alla crisi ideologica europea dell'inizio del Ventesimo secolo, la creazione nel campo lirico privilegia la fusione – e non la disgregazione – degli elementi drammaturgici, in relazione anche al fatto che l'«arte totale» è a quell'epoca uno dei modelli privilegiati. Senza esser rivoluzionario, poiché trae origine dal modello romantico del *Gesamtkunstwerk* wagneriano e dalle teorie simboliste, questo principio permette di utilizzare lo spazio scenico come luogo di fusione delle forme estetiche. Mantenendo al centro della creazione l'idea platonica e aristoteliana della *mimesis*, il dramma lirico d'inizio Novecento trae dal modello wagneriano² la sua doppia dimensione utopica: l'unione delle arti annuncia un ideale, quello dell'opera d'arte del futuro poiché l'unione delle arti riflette l'unità profonda della vita. Nell'«opera totale» si cerca ormai un modello di conoscenza e nello stesso tempo un modello d'azione. Secondo Marcella Lista, «il positivismo scientifico nella cultura inizio secolo e l'affermazione dell'«arte per l'arte» hanno permesso la ri-emergenza di uno spirito artistico interventzionistico che si traduce non più nel modello idealizzato da Wagner ma nel confronto di tutti i mezzi dell'arte. In altri termini, la teoria del *Gesamtkunstwerk* (unione delle arti) e, in seguito, quella delle 'corrispondenze'³ (unione dei sensi) costituiscono gli antecedenti a partire dai quali le prime avanguardie hanno ripensato l'opera d'arte totale nell'opera lirica, confrontando o mescolando le discipline artistiche, liberando i principi drammaturgici dagli accademismi ottocenteschi.

I teorici del simbolismo hanno ripensato il pensiero wagneriano di un'«arte totale» attraverso la filosofia di Schopenhauer e Nietzsche. Le nuove estetiche si sono affermate attraverso l'«unione» delle arti per realizzare una «metafisica delle arti musicali», poiché «ogni forma – aggiunge Marcella Lista – deve puntare verso la musica per rivelare la sua dimensione spirituale»⁴. Aldilà delle divergenze apparse tra i compositori, queste ricerche hanno la stessa finalità: sul modello dell'idealismo romantico, cercano di cambiare l'uomo, la società, la storia attraverso l'arte. Teosofia e sinestesia si sovrappongono per creare i principi di un'opera lirica rinnovata. Le estetiche più radicali tendono però a costituirsi come modelli concettuali di nuove cosmogonie. Dopo esser stato all'origine della genesi di un'opera lirica futurista ideata nei manifesti di Marinetti e creata da Ballila Pratella⁵ – *l'Aviatore Dro (1912–1914)* –, il modello wagneriano dell'unione delle arti perde rapidamente la sua legittimità per dissolversi nel principio della fusione immediata dell'arte e della vita e, soprattutto, nella forza di un'ideologia in pieno sviluppo alla quale l'opera d'arte nella sua forma e nel suo contenuto in parte aderisce. Il modello contemplativo del *Gesamtkunstwerk* non trova dunque eco nell'unione delle arti proposta dal futurismo. Il suo modello d'unione scenica delle arti si disperde nell'effimero dell'atto creativo e nelle sue proposte estetiche di interrogare ogni forma artistica, superare i limiti delle arti, investirsi nelle arti del futuro (fotografia e cinema). Al modello dell'opera usato da Ballila Pratella nel 1912 in una prospettiva sinestetica e postwagneriana, segue poi quello dell'arte dei rumori idealizzato da Luigi Russolo⁶ nel 1913, e quello degli *intonarumori* che cercano di riprodurre i rumori esistenti nella natura e nello spazio urbano e industriale; e, infine, quello delle serate futuriste, nello stesso anno 1913, e delle gallerie d'arte futurista che han-

no aperto a Roma e a Napoli. L'ultima testimonianza della sinestesia delle arti proposta da Balla⁷, Prampolini⁸ e Depero⁹ sarà quella di una pura ibridazione sperimentale dei generi artistici, al di fuori di ogni regola e manifesto. Nel 1914, Depero propone *Luci + rumori*, *Onde sonore* e *Astrazioni sonore* (opere ormai perse). Nel manifesto *Ricostruzione futurista dell'Universo*, pubblicato nel 1915, Depero riuscirà finalmente ad immaginare con Balla una rappresentazione dell'universo avulsa da ogni tipo di classificazione estetica. Sempre secondo Marcella Lista, l'interpretazione giocosa dell'opera totale, sotto forma di plurisensorialità esplosiva che usa «fuochi d'artificio, acque, fuoco, fumo», costituisce l'ultima risposta futurista alla tradizione delle «corrispondenze» e allo spirito romantico del *Gesamtkunstwerk*.

A partire sempre della visione romantica del *Gesamtkunstwerk*, ma lontano dagli slanci rivoluzionari delle avanguardie, anche i compositori propongono un nuovo spiritualismo artistico, attraverso la «sintesi» degli elementi drammaturgici. La trasposizione della realtà sociale – che era già, in parte, uno dei tratti del Verismo – e soprattutto la materializzazione nello spazio scenico del processo creativo di un compositore e del pensiero patriottico, e poi nazionalistico, dominante in Italia, sono una risposta alla volontà comune di una rappresentazione mitificante dello spazio nazionale. I compositori Aldebrando Pizzetti¹⁰ e Riccardo Zandonai simboleggiano entrambi, anche se per ragioni diverse, tale percorso artistico ispirato dal patriottismo sociale. Per Aldebrando Pizzetti, come per Respighi¹¹, Mulè, Lualdi, Toni, Farinacci, l'arte e la politica si sovrappongono¹²; la loro sintesi deve esprimere la grandezza imperialistica e espansionistica che, sul modello antico e non più verista¹³, diventa il paradigma di un nuovo impero. La lingua e la musica di stampo italiano, base del dramma lirico, diffondono la rappresentazione di una nuova nazione unita¹⁴. Apparentemente lontano da ogni legame con il cosmopolitismo europeo, le teorie estetiche di Pizzetti, già contaminate dalla nuova «potenza della nazione», e tratteggiate nelle sue conferenze sul *dramma latino dell'avvenire*, (Monza e di Milano 1908), si sovrappongono a quelle di D'Annunzio¹⁵. D'Annunzio scrive a Giulio Ricordi a proposito della sua collaborazione con Pizzetti per la creazione dell'opera *Fedra*¹⁶:

Noi [Pizzetti e D'Annunzio] vogliamo fare un tentativo nuovo di dramma musicale latino, del quale abbiamo finalmente un'idea molto chiara, fuor d'ogni pregiudizio wagneriano (non crediamo per esempio alla necessità del Leit-motiv), fuor d'ogni eccesso straussiano, fuor d'ogni affettazione debussysta¹⁷.

Questa visione verrà confortata dalla ripresa dell'opera *La nave*, sempre su un testo di Gabriele D'Annunzio, nel contesto di un fascismo ormai forte: un'arte lirica fatta per le masse nel luogo idealizzato del teatro all'aperto, dove la natura avvicina le diverse classi sociali e innalza le anime per riproporre, poi, nuovi limiti nell'opposizione coro-eroe. Tale rappresentazione globalizzante dell'opera, che tiene conto del rapporto concezione-percezione, ma anche del rapporto spazio scenico-elementi drammaturgici, traduce perfettamente la visione ad un tempo elitista e popolare che si ritrova nell'ideologia dannunziana recuperata dal fascismo. Come os-

serva giustamente Lara Sonja Uras: «il decadentismo con la sua esaltazione aristocratica dell'individuo e il nazionalismo come mistica territoriale conservativa ed imperial-espansionistica delle classi dominanti (d'antidoto quest'ultimo alla lotta di classe e al pacifismo) hanno necessità delle masse o per contrapporvisi o come base strutturale delle proprie aspirazioni. Queste due componenti, presenti entrambe in D'Annunzio, ne fanno l'autore ideale per le celebrazioni del regime quali quelle veneziana della *Nave* nel 1938». ¹⁸

Nella prospettiva di un'analisi di tipo sociologico si impone una riflessione sul rapporto tra composizione e ricezione di un'opera musicale. Come per molte opere liriche è chiaro che la rappresentazione globalizzante del mondo è percepita come opera al servizio di una lettura ideologicamente orientata, dato che la concezione dell'autore è messa al servizio di una visione «spiritualista» dell'arte, che talvolta può persino differire dalla sua personale concezione. Nel caso di Riccardo Zandonai, la lettura che l'ideologia fascista fa della sua opera è in contrasto con la sua adesione politica essenzialmente patriottica senza esser né nazionalistica né fascista ed è in contrasto con la sua «geopoetica». L'opera *I Cavalieri d'Ekebù*, che avrebbe dovuto rispondere agli stessi slanci di glorificazione della nazione italiana senza raggiungere l'eccesso nazionalistico delle composizioni di cui abbiamo parlato poco fa, sarà considerata come un'opera d'arte nazionale prima in Norvegia – patria dello scrittore Selma Lagerlöf, il cui romanzo *Gustav Berling saga* è all'origine del libretto – e poi in Italia, dove sarà finalmente classificata dal regime come opera fascista.

In contraddizione con il processo mentale fascista nato, come precisa André Malraux, «dalla volontà di trovare una totalità senza religione» ¹⁹, la conquista di un'«arte totale» ottenuta dalle correnti artistiche dell'inizio del Novecento si confonde presto con la conquista dell'espressione di un «universale». Sul modello del primo futurismo di Depero e Balla, il principio creativo di una «sintesi» degli elementi drammaturgici, al contempo «spiritualista» e «teosofico», favorisce una spiritualità che aderisce all'ideologia totalitaria dell'epoca. L'opera *Giuliano* di Riccardo Zandonai e il progetto mai realizzato di un'opera ispirata a *L'annonce faite à Marie* di Paul Claudel danno testimonianza della distanza rivendicata dall'autore tra opera lirica e politica, e vogliono invece esprimere attraverso un'«arte totale» una concezione scenica di un'altra «cosmogonia» fatta per far aderire il pubblico a una spiritualità diversa. Così, nell'opera *Giuliano*, la sinestesia non è come in precedenza un processo di rappresentazione psichica che esprime una dicotomia tra l'essere e il mondo. Ogni contraddizione si risolve qui nella rivelazione di corrispondenze superiori che rivolgendosi all'anima esprime progressi spirituali. Il compositore traduce in tal modo il rifiuto dell'ordine artistico e delle sue implicazioni sociali così come erano state espresse dalle avanguardie, per esempio dal futurismo, che aveva imposto una nuova concezione del dramma lirico, usando le strutture musicali ufficiali e i giornali per impedire altre proposte considerate conservatrici. In realtà, Zandonai non abbandona del tutto i principi drammaturgici precedenti, ma usa una forma rinnovata dell'oratorio per modificare l'ordine e il contenuto degli stessi elementi. Pren-

dendo le distanze dal potere artistico e politico, Zandonai non concepisce la sua opera come l'unione sacra tra il creatore e il pubblico nelle diverse forme idealizzate e esaltate dalle avanguardie, da D'Annunzio o da Wagner. Secondo il modello mistico modellato sull'ideale della rappresentazione del mondo di Claudel, Zandonai immagina una cosmogonia sottomessa al divino, elaborata attraverso una drammaturgia di «sintesi» che dipende solo dal suo creatore.

Aldilà della prospettiva spiritualista dell'«opera totale» grazie alla «sintesi» più o meno innovativa degli elementi drammaturgici, nell'individualizzazione all'interno della creazione e forse anche nella distanza intenzionale con la società possiamo rintracciare le premesse di una dislocazione degli elementi drammaturgici di tipo wagneriano e le prospettive per una lettura rinnovata del mondo e della sua trascrizione scenica. Questo diventerà uno dei fondamenti dell'opera lirica di tutto il Novecento. L'implicazione individuale del compositore nella critica della società e dunque nell'espressione poetica del mondo contemporaneo si è rafforzata, mentre è sempre meno impegnativo il rapporto con il pubblico. L'espressione dell'individualità artistica simboleggiata dalla disgregazione degli elementi drammaturgici e dall'uso delle tecniche più moderne va ormai oltre il legame tra il compositore e lo spettatore/uditore. L'opera esprime sempre la disgregazione della società del secondo dopoguerra, imponendo un modello estetico che non vuole essere l'espressione di una «totalità», ma l'espressione di una «eterogeneità» iscritta nello spazio scenico. Per Laurent Feneyrou tale volontà costituisce una nuova lettura della *mimesis* vissuta attraverso l'esperienza hölderliniana e heideggeriana e non più niezschiana. *Hyperion* (1964) di Bruno Maderna, *Prometeo* (1981–85) di Luigi Nono esprimono una tragedia inclusa solo nel suono. Che abbia o meno una trama, l'opera è sempre lo specchio sonoro o visivo di una situazione socio-politica²⁰. Nell'opera lirica del secondo Novecento, diverse fonti d'ispirazione vengono dalla vita quotidiana e dagli avvenimenti dalla storia. Pierre-Albert Castanet nota la presenza diffusa della guerra, dello scontro politico e della tecnologia. L'opera, sempre secondo Pierre-Albert Castanet, si apre alle vicissitudini del mondo, traducendo «un marasma liberatorio» o, al contrario, la «conquista di un confort borghese». L'attualità si trasforma in mitologia. Nascono degli eroi moderni: per esempio Nixon e Mao nell'opera di John Adams, mentre il *Prometeo* di Luigi Nono rappresenterebbe eroi antichi come Prometeo, Ulisse, Achille e Mosé. In ogni caso, il compositore deve tradurre il mondo nello spazio scenico o uditivo, e creare un rapporto virtuale con il suo pubblico²¹.

L'espressione di un'«opera totale» in Italia all'inizio del secolo era legata a una visione poetica dell'unità del mondo ma nella realtà doveva affrontare una realtà culturale e sociale limitata in parte ai confini della nazione italiana. Questa proposta sembra rovesciata alla fine del Novecento. L'immagine di un mondo sempre più «centralizzato» sembra essere paradossalmente legata all'espressione individuale e senza limiti dei compositori del nostro tempo. La lingua e la struttura del libretto si modificano. In *Passaggio* di Berio o *Intolleranza* (1960) di Luigi Nono, il libretto si trasforma in una rete di testi che non racconta una storia ma che, secondo la descrizione

di momenti e di situazioni, rende possibile la nascita di una coscienza sociale; in drammaturgia, questa operazione corrisponde nel contempo a una non-adesione tra testo e musica e alla costruzione di un legame altro tra compositore e pubblico. «Tutti i frammenti, i passaggi, le citazioni dicono allora l'impossibilità di costruire l'opera come un continuo, una totalità chiusa in sé, definitiva. Corrisponde ad una poetica della progressione in musica²²

Mentre l'opera lirica dal Romanticismo all'inizio del Novecento voleva creare una sintesi utopica del mondo, adesso l'opera propone un'«immagine confusa del mondo raffigurando la sua più completa eterogeneità». Comunque sia, ricorda giustamente Gustave Lanson, «il canto esiste quando integra l'idea di esser ascoltato, di esprimersi per l'altro». Tale legame profondamente sociale insito nell'opera fa nascere un'emozione tra pubblico e compositore, un'emozione che resta essenziale ad ogni processo di creazione.

NOTE

¹ Fuori dai principi della «nouvelle critique» alla quale è spesso stata assimilata, la critica tematica è presente nell'opera di critici come Georges Poulet, Jean Rousset, Jean Starobinski, Jean-Pierre Richard, tutti influenzati dalle ricerche di Gaston Bachelard e dai fondatori della «scuola di Ginevra», Albert Beguin et Marcel Raymond.

² La ricerca di Wagner si inserisce in un ambiente di pensieri più ampio, utopista, strettamente legato alla politica; Cfr. gli scritti di Wagner, *L'arte della rivoluzione* (1884) e *l'opera d'arte dell'avvenire* (1850) in cui denuncia la decadenza storica dell'arte.

³ La sinestesia, l'evocazione poetica delle corrispondenze, presenti nell'opera di autori come Hoffmann, Baudelaire ou Rimbaud, confrontandosi al positivismo scientifico alla fine del 800 e all'idea della «verità universale», sarà poi ripresa nel programma futurista.

⁴ M.LISTA, *L'œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, Inha, 2006, p. 6.

⁵ Compositore e futurista italiano nato il 1 febbraio 1880 a Lugo di Romagna, morto il 17 maggio 1955 a Ravenna.

⁶ Luigi Russolo, Portogruaro, 1885 – Cerro di Laveno, 1947.

⁷ Giacomo Balla, Torino 1871 – Roma, 1958.

⁸ Enrico Prampolini, Modena 1894–Roma 1956.

⁹ Fortunato Depero, Fondo, Trentino, 1892 – Rovereto, Trentino, 1960.

¹⁰ Idelbrando Pizzetti, Parma, 1880 – Roma, 1968.

¹¹ Ottorino Respighi, Bologna, 1879 – Roma, 1936.

¹² Cfr. H. SACHS, *Musica e regime. Compositori, cantanti, direttori d'orchestra e la politica culturale fascista*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

¹³ «Pizzetti da buon antinaturalista e anteverista nega, in questi anni, ogni possibilità di inserimento di esse nel proprio ideale musicale. In un articolo del gennaio 1911 nella rivista Marzocco, parla della musica francese contemporanea dicendo che fastidiosa è «l'enfasi retorica» dei «veristi» soprattutto quando artisti «come lo Charpentier e il Bruneau, si sforzano di trattare liricamente, nel canto dei personaggi e nella sinfonia degli strumenti, le...questioni sociali del giorno». Ecco allora il mito dell'antico e il mito nazionalistico nelle loro possibili intersezioni come risposta 'italica' alle lotte sociali», L. SONJA URAS, *nazionalismo in musica, il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LMI, 2003, p.13.

- ¹⁴ Pizzetti aveva firmato il manifesto detto dei « cinque italiani » con Bastianelli, Malipiero, Respighi e Bossi ; loro chiedevano la creazione di una scuola musicale italiana fondata sull'antica tradizione musicale nazionale. Pizzetti partecipò anche alla creazione di una Collezione Nazionale di Musiche Italiane, pensata da D'Annunzio, alla quale parteciparono anche Malipiero, Pratella e Perinello e che fu pubblicata tra il 1918 e il 1921 da Umberto Notari.
- ¹⁵ Lara Sonja Uras riassume così la posizione di Pizzetti: «il percorso di Pizzetti potrebbe essere quindi quello che si passa da un conservatismo di provincia ad un nazionalismo non troppo gradito e deciso all'ombra della politica dannunziana, fino a giungere all'autarchia durante il ventennio fascista», in *nazionalismo in musica, il caso Pizzetti dagli esordi al 1945*, Lucca, LMI, 2003, p. 9.
- ¹⁶ Diverse sono le opere composte da Pizzetti su un testo di Gabriele D'Annunzio: *La nave*, musica di scena per la tragedia eponima di D'Annunzio; *Antifonia amatoria di Basiliola*, a partire della musica della *Nave* per voce e pianoforte; *I Pastori*, melodia per voce e pianoforte; *Fedra*, tragedia in tre atti su un testo ridotto da D'Annunzio; *Erotica*, melodia per voce e pianoforte; *La Pisanella ou la mort parfumée*, musiche per la commedia composta da D'Annunzio rappresentata da Isa Rubinstein; *Gigliola*, opera in tre atti tratta da *La fiaccola sotto il moggio*; *Phedre, la sera*, tratta da *Tre composizioni corali a cinque voci miste senza accompagnamento*; *La figlia di Iorio*, tragedia in tre atti su un testo di D'Annunzio ridotto da Pizzetti.
- ¹⁷ in B. PIZZETTI, *Idelbrando Pizzetti. Cronologie e bibliografia*, Parma, La Pilotta, 1980, p. 72.
- ¹⁸ L. SONJA URAS, *op.cit.*
- ¹⁹ A. MALRAUX, *La Métamorphose des dieux*, introduzione, in *Ecrits sur l'Art*, vol. II, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2004.
- ²⁰ L. FENEYROU, *En deça d'Aristote*, in «Composer un opéra aujourd'hui», atti della giornata di studio del 13 mai 2003, a cura di Béatrice Ramaut-Chevassus, Saint-Etienne, Università di Saint Etienne, 2003, p. 21.
- ²¹ Cfr. P. A. CASTANET, *Opera Mundi*, in «Composer un opéra aujourd'hui», atti della giornata di studio del 13 maggio 2003, a cura di Béatrice Ramaut-Chevassus, Saint-Etienne, Università di Saint-Etienne, 2003, p. 105.
- ²² F. ESCAL, introduzione, G. FERRARI, *Les débuts du théâtre musical d'avant-garde en Italie, Berio, Evangelisti, Maderna*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 7.