

La musica della rivoluzione – parte III

*Il suono dell'infinito: la rivoluzione wagneriana
e le metamorfosi della musica ottocentesca*

ITCS "Filippo Pacini"
Associazione Amici della Musica
Pistoia

Corso di formazione
Saloncino della Musica di Palazzo de' Rossi
A.S. 2025-26
Prof. Chiara Caselli

Il suono dell'infinito: la rivoluzione wagneriana e le metamorfosi della musica ottocentesca

Martedì 4 novembre 2025

Wagner rivoluzionario: Tannhäuser a Parigi

Martedì 11 novembre 2025

“Leonora, addio!” Verdi e la “Trilogia popolare”

Mercoledì 19 novembre 2025

Gesamtkunstwerk. Wagner e la fusione delle arti

Martedì 2 dicembre 2025

“Caro Boito. Amen, e così sia!” L'ultimo Verdi

Martedì 16 dicembre 2025

Il peso della tradizione: Brahms e l'eredità di Beethoven

Mercoledì 20 gennaio 2026

Nella Russia degli zar: Čajkovskij e Nadezda von Meck

Lunedì 26 gennaio 2026

Un chimico al servizio della musica: Aleksandr Borodin
L'anima della Russia: Modest Musorgskij

Martedì 10 febbraio 2026


Dalla Scandinavia all'Europa dell'Est. Musica tra folklore e modernità

Venerdì 20 febbraio 2026

Lirismo e fuoco: la scena francese del secondo Ottocento

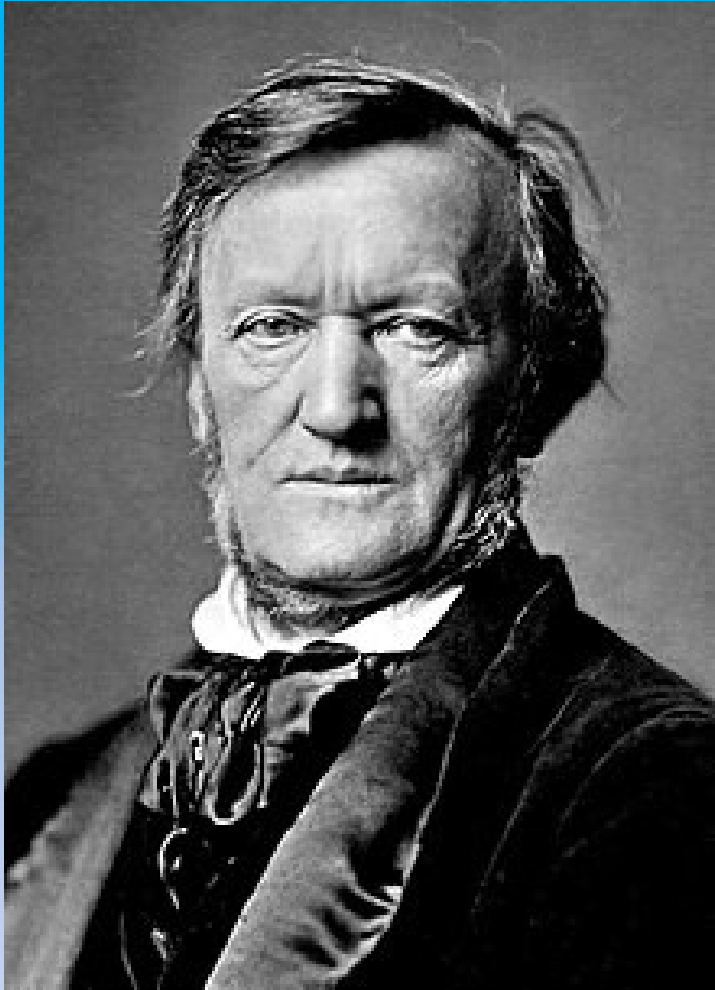
Giovedì 26 febbraio 2026

Carmen e Nietzsche: l'anti-Wagner tra musica e filosofia

A painting of a forest landscape. In the foreground, there are large, gnarled trees with dense foliage. The ground is rocky and uneven. In the middle ground, a path leads towards a distant, golden castle or fortress perched on a hill. The sky is a deep, warm red, suggesting a sunset or sunrise. The overall style is romantic and atmospheric.

Wagner rivoluzionario
Tannhäuser a Parigi

Richard Wagner (Lipsia 1813 – Venezia 1883)



Il padre Friedrich muore nel novembre 1813. W. Cresce con la madre e Ludwig Geyer, attore e poeta, tra Lipsia e Dresda.

Mostra precocemente interesse per la musica e la letteratura. Studia composizione e si forma anche da autodidatta, influenzato da Beethoven. I suoi primi lavori, come *Rienzi* e *L'Olandese volante*, ottengono successo e gli procurano incarichi importanti. E' kapellmeister prima a Königsberg, poi a Dresda. Qui conosce August Röckel e Michail Bakunin.

Durante la rivoluzione del 1848-49 partecipa attivamente ai moti politici di Dresda, dovendo poi fuggire in esilio in Svizzera. In questo periodo elabora le sue teorie sull'"opera d'arte totale". Tra il 1857 e il '59 compone *Tristano e Isotta*.

Nel 1870 sposa Cosima Liszt. Tornato in Germania grazie alla protezione di re Ludwig II di Baviera, fonda il teatro di Bayreuth, progettato appositamente per le sue opere.

Nel 1876 nasce il Festival di Bayreuth, destinato a diventare un centro culturale di riferimento. L'ultima sua opera, *Parsifal*, viene rappresentata nel 1882.

La “preistoria” wagneriana

Le fate composizione: 1834; 1^a esecuzione: 1838

Il divieto d'amare composizione: 1834-36; 1^a esecuzione: 1836

Rienzi composizione: 1837-40; 1^a esecuzione: 1842

Le opere romantiche

L'Olandese volante (*Der Fliegende Holländer*), 1840-41

1ª rappr. Dresda, gennaio 1843; Prima italiana: Bologna, novembre 1877

Tannhäuser, 1842-45

1ª rappr. Dresda, ottobre 1845

Rielaborato nel 1861, "Versione di Parigi", in francese
e nel 1875, "Versione di Vienna"

Prima italiana: Bologna, novembre 1872

Lohengrin, 1845-48

1ª rappr. Weimar, agosto 1850

Prima italiana: Bologna, novembre 1871

Lettera di Baudelaire a Wagner

17 febbraio 1860

Gentile signore,

ho sempre immaginato che un grande artista, in qualunque modo possa aver acquisito familiarità con la gloria, non può essere insensibile a un sincero complimento, soprattutto quando **questo complimento è come un pianto di gratitudine**; e quando questo pianto potrebbe acquisire un qualche valore particolare dal momento che è **venuto da un francese, cioè da un uomo poco disposto all'entusiasmo** e, inoltre, nato in un Paese dove la gente fa fatica a capire la pittura e la poesia meglio di quanto faccia con la musica. Prima di tutto, voglio dirvi che **devo a voi il più grande piacere musicale che io abbia mai provato**. Ho raggiunto un'età in cui non è più un bel passatempo scrivere lettere a persone famose, e io avrei dovuto esitare a lungo prima di scrivervi per esprimere la mia ammirazione nei vostri confronti, se ogni giorno non m'imbattessi in articoli spudorati e ridicoli nei quali si fa di tutto per diffamare il vostro genio. **Voi non siete il primo uomo, signore, a causa del quale ho sofferto e sono arrossito per il mio Paese. Alla fine l'indignazione mi ha spinto a darvi un pegno della mia riconoscenza**; ho detto a me stesso: «Voglio tirarmi fuori da tutti questi imbecilli».[.....]

Ma voi mi avete conquistato immediatamente. Quello che ho sentito va al di là di qualsiasi descrizione, e se voi sarete abbastanza gentile da non ridere proverò a interpretarlo per voi. All'inizio mi sembrava di conoscere questa nuova musica, e più tardi, riflettendoci su, ho capito da dove venisse questo miraggio; **mi sembrava che questa musica fosse mia, e l'ho riconosciuta nello stesso modo in cui qualsiasi uomo riconosce le cose che è destinato ad amare**. Per chiunque, a meno che non sia un uomo intelligente, questa frase sarebbe immensamente ridicola, soprattutto quando viene da uno che, come me, *non conosce la musica*, e la cui educazione musicale si limita al fatto di aver ascoltato alcuni brani di Weber e di Beethoven.

La cosa che mi ha colpito di più è stato il senso di grandezza. Rappresenta ciò che è grande e incita alla grandezza. Attraverso le vostre opere ho ritrovato la solennità dei grandi suoni della Natura nei loro aspetti più grandi, nonché la solennità delle grandi passioni dell'uomo. Ci si sente trasportati e dominati.

C'è ovunque qualcosa di elevato o che eleva, qualcosa che aspira a salire più in alto, qualcosa di eccessivo e superlativo. Per esempio, se potessi fare analogie con la pittura, lasciatemi supporre di avere di fronte una vasta distesa di un rosso intenso. Se questo rosso rappresenta la passione, lo vedo gradualmente passare attraverso tutte le sfumature di rosso e rosa fino all'incandescenza di una fornace. Sembrerebbe difficile, persino impossibile, raggiungere qualcosa di più ardente, e ancora un'ultima scintilla viene e traccia un solco più bianco sul bianco di uno sfondo. Questo significherebbe, se me lo consentite, la suprema espressione di un'anima al suo più alto parossismo. [.....]

In conclusione, voi avreste dovuto essere soddisfatto del pubblico, il cui istinto è stato ben più forte del cattivo sapere dei critici giornalisti. Perché non prendete in considerazione l'idea di dare ancora qualche concerto, aggiungendo nuovi pezzi? Ci avete fatto gustare un assaggio di delizie mai provate: avete il diritto di privarci di quel che segue? Ancora una volta, signore, vi ringrazio: in alcuni momenti infelici mi avete riportato a me stesso e a ciò che è grande.

Ch. Baudelaire

Tannhäuser, i personaggi

Tannhäuser/Heinrich di Ofterdingen, un trovatore (tenore)

Herrmann, langravio di Turingia (basso)

Elisabeth, nipote di Herrmann (soprano)

Venere (soprano o mezzosoprano)

Wolfram von Eschenbach (baritono)

Walther von der Vogelweide (tenore)

Biterolf (basso)

Heinrich der Schreiber (tenore)

Reinmar von Zweter (basso)

Un giovane pastore

Quattro paggi nobili Conti e nobili turingi, nobildonne, pellegrini

Tannhäuser – la trama

La vicenda è ambientata all'inizio del XIII secolo

ATTO I - L'opera si apre nella grotta di Venere (Venusberg), dove il cavaliere e poeta Tannhäuser vive immerso nei piaceri sensuali della dea. Nonostante le lusinghe di Venere, Tannhäuser desidera tornare nel mondo degli uomini. Invoca la Vergine Maria e viene liberato dal potere della dea. Tornato sulla terra, incontra un gruppo di cavalieri e pellegrini diretti a Roma. Tra loro c'è Wolfram von Eschenbach, suo amico e rivale in amore. Gli uomini lo accolgono di nuovo e gli parlano di Elisabetta, nipote del langravio di Turingia, che lo ama.

ATTO II - Elisabetta, felice del suo ritorno, lo accoglie con dolcezza. Si prepara un torneo di canto nel castello di Wartburg, in onore della virtù e dell'amore puro. Durante il concorso, Tannhäuser canta però un inno alla passione sensuale, scandalizzando tutti. I cavalieri vogliono ucciderlo, ma Elisabetta lo salva invocando pietà. Tannhäuser decide allora di unirsi ai pellegrini diretti a Roma per chiedere perdono al papa.

ATTO III - Dopo un lungo viaggio, torna sconfitto: il papa gli ha detto che il suo perdono è impossibile, "come se il bastone secco potesse rifiorire". Disperato, Tannhäuser vuole tornare da Venere, ma Wolfram gli mostra Elisabetta, che prega per lui e muore per il dolore. Al vedere la sua purezza, Tannhäuser muore redento; subito dopo arriva la notizia del miracolo: il bastone del papa è fiorito, segno del perdono divino.

Tannhäuser – interpretazione simbolica



L'opera ruota attorno al conflitto tra l'**amore sensuale** e l'**amore spirituale**, incarnato da Venere e Elisabetta. Venere rappresenta il piacere terreno, l'attrazione dei sensi, la vitalità istintiva che però può diventare prigionia. Elisabetta, invece, simboleggia la purezza, la grazia divina, e l'amore che salva attraverso il sacrificio.

Tannhäuser è diviso tra questi due poli: la **passione** e la **redenzione**. La sua vicenda riflette il dramma interiore dell'uomo che cerca la salvezza spirituale dopo aver conosciuto la colpa e il desiderio.

Alla fine, la morte di Elisabetta e il miracolo del bastone fiorito esprimono la vittoria della misericordia divina sull'intransigenza della legge e il trionfo dell'amore redentore. In questo senso, *Tannhäuser* è anche una parabola cristiana e romantica sul potere dell'arte, del pentimento e della grazia.

Le fonti

In **Tannhäuser** si intrecciano due leggende:

- Da **Das knaben wunderhorn** (Il corno magico del fanciullo) di Achim von Arnim e Clemens Brentano (1806-8): Tannhäuser scappa dal Venusberg. Cerca di ottenere dal papa l'assoluzione ma gli viene negata: è come se un bastone secco potesse germogliare. T. deluso vorrebbe tornare da Venere ma, in punto di morte, il bastone fiorisce.
- La **Tenzione dei cantori sulla Wartburg**, leggendaria contesa poetica svoltasi, pare, intorno al 1205 tra Minnesinger, tra i quali Enrico di Ofterdingen, Walter von der Vogelweide, Reinmar von Zweter, Wolfram von Eschenbach, alla corte del langravio Ermanno di Turingia, e riferita in un poemetto di autore ignoto della fine del sec. XIII). Nella prima parte i poeti si contendono fra loro l'elezione a cantore del principe, nella seconda si cimentano in versi su religione e magia (il vincitore di questa tenzone fu Wolfram).

Wagnerismi

- **Liszt, Baudelaire**
- **Francia:** Verlaine, Mallarmé, Huysmans
Nel 1885 nasce la Revue wagnérienne (Edouard Dujardin, Theodor de Wyzewa)
Nasce il romanzo wagneriano: Elemir Bourges, Josephin Péladan
Djagilev, balletti russi
Proust
Pittura: Fantin-Latour, Cézanne, Renoir
Musica: Chabrier, Vincent D'Indy, Chausson, Dukas, (Debussy)
- **Italia:** Boito (Verdi), D'Annunzio. In seguito i Futuristi. Bologna ospita le prime rappresentazioni (Lohengrin, 1871);
- **Germania:** Nietzsche, Thomas Mann, Hitler, R. Strauss
- **Enorme influenza sulla musica da film**

A dramatic scene from a Verdi opera, likely 'Il Trovatore'. A woman in a colorful, patterned dress stands in the center, surrounded by a crowd of people in period costumes. The scene is lit with warm, dramatic lighting, creating a sense of tension and drama. The woman's expression is one of intense emotion, and her hands are raised in a gesture of appeal or protest. The background is filled with people, some looking towards the woman, others looking away, adding to the complexity of the scene. The overall atmosphere is one of a pivotal moment in the story.

“Leonora, addio!” Verdi e la “Trilogia popolare”

GIUSEPPE VERDI

Busseto, Parma 1813-Milano 1901

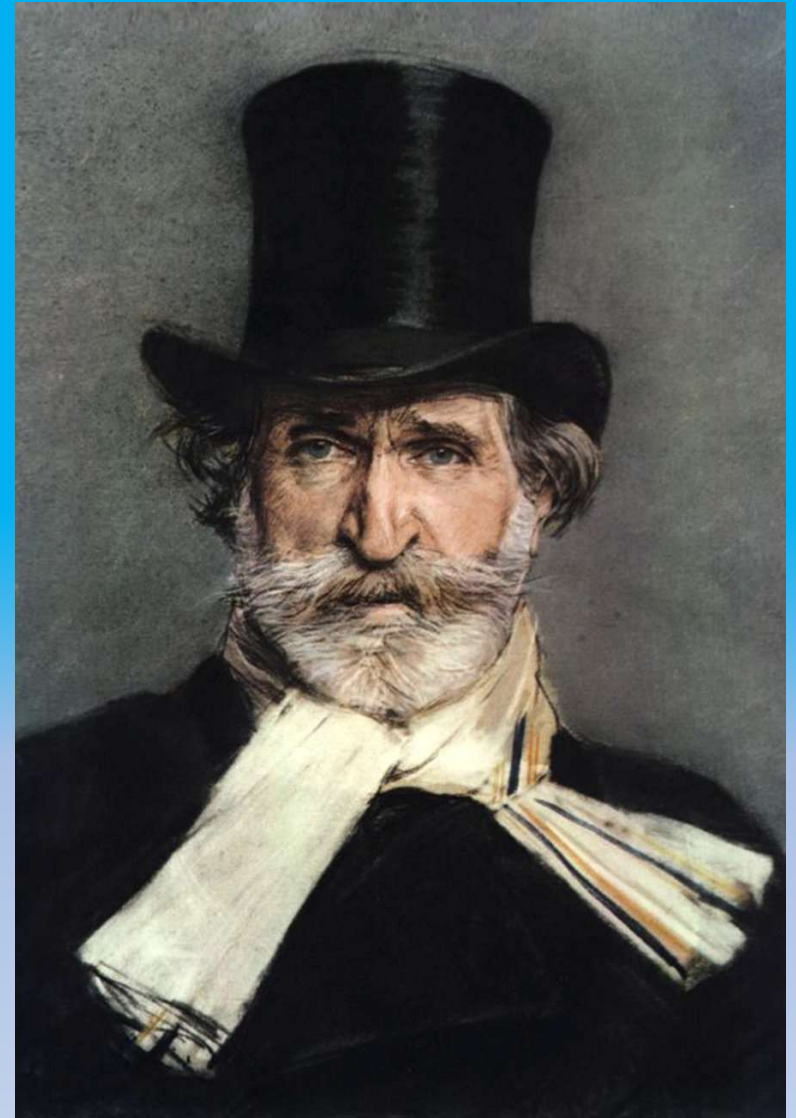
Attua una graduale ma decisiva trasformazione della figura e dell'attività del compositore, che diventa il responsabile principale dell'opera

Cura l'opera in tutti i suoi aspetti, dal libretto alla messinscena, senza scendere a patti con nessuno (eccetto la censura)

Pretende una tutela giuridica e contratti con compensi molto superiori rispetto al passato

Attua una sintesi estrema nelle scelte lessicali e metriche, nella struttura, nella drammaturgia: niente è superfluo: «lo ho sempre cercato di evitare le cose inutili»

(G. Strepponi a C. Maffei 21/06/1867)



L'evoluzione verdiana

- Rifiuto sempre maggiore delle convenzioni
- Tensione verso un linguaggio sempre più conciso e drammatico, caratterizzato dalla ricerca della *parola scenica*
- Personaggi fortemente caratterizzati, psicologicamente complessi
- Lo svolgimento dell'azione si sviluppa progressivamente in maniera sempre più libera, superando nel tempo le strutture rigide prefissate

Le opere della maturità

Nabucco (Milano, T. alla Scala, 1842) - Dramma lirico in 4 parti, libr. T. Solera

I Lombardi alla prima crociata (Milano, T. alla Scala, 1843) - Dramma lirico in 4 atti libr. T. Solera

Dopo il 1848 la censura si fa sempre più rigida
Si introduce la figura del direttore d'orchestra

La battaglia di Legnano (Roma, T. Argentina, 1849) - Tragedia lirica, libr. S. Cammarano

Rigoletto (Venezia, T. La Fenice, 1851) - Melodramma in tre atti di F. M. Piave

Il trovatore (Roma, T. Apollo, 1853) - Dramma in quattro parti di S. Cammarano

La traviata (Venezia, T. La Fenice, 1853) - Melodramma in tre atti di F. M. Piave

Le vêpres siciliennes (Parigi, Opéra, 1855) - Grand opéra in cinque atti di E. Scribe

Simon Boccanegra (Venezia, T. La Fenice, 1857) - Melodramma in un prologo e tre atti di F. M. Piave

Aroldo (Rimini, Teatro Nuovo, 1857) - Melodramma di F. M. Piave, da Stiffelio

Un ballo in maschera (Roma, T. Apollo, 1859) - Melodramma di A. Somma

La forza del destino (S. Pietroburgo, T. Imperiale, 1862) - Opera in 4 atti di F. M. Piave

Don Carlos (Parigi, Opéra, 1867) - Grand opéra in 5 atti di J. Mery e C. du Locle

Aida (Il Cairo, 1871) - Opera in 4 atti di A. Ghislanzoni

1871-1872: Lohengrin e Tannhäuser a Bologna (dirige Angelo Mariani)

Simon Boccanegra (Milano, T. alla Scala, 1881; seconda versione, su libretto rivisto e ampliato da A. Boito)

Otello (Milano, T. alla Scala, 1887) - Dramma lirico in quattro atti di A. Boito

Falstaff (Milano, T. alla Scala, 1893) - Commedia lirica in 3 atti di A. Boito

Il trovatore (1853)

Opera in 4 parti

Libretto di Salvatore Cammarano (terminato da Emmanuele Bardare)

da *El Trovador* di Antonio Garcia Gutiérrez

Prima rappresentazione:

Roma, Teatro Apollo,

19 gennaio 1853

Grande successo: di tutta la sua produzione, fu l'opera più amata all'epoca di Verdi, trascritta per orchestre da strada e per organi di Barberia

Il conte di Luna, giovane gentiluomo aragonese (baritono)

Leonora, dama di compagnia della principessa d'Aragona (soprano)

Azucena, zingara della Biscaglia (contralto)

Manrico, il trovatore nonché ufficiale del conte Urgel e presunto figlio di Azucena (tenore)

Ferrando, capitano degli armati del conte di Luna (basso)

Ines, ancella di Leonora (soprano)

Ruiz, soldato al seguito di Manrico, messaggero (tenore)

Un vecchio zingaro (basso)

Un messo (tenore)

Compagne di Leonora e religiose, familiari del conte, uomini d'arme, zingari e zingare (coro)

La trama

Ferrando racconta la storia della zingara messa al rogo anni prima e di come, in seguito, il fratello del Conte di Luna venne rapito.

Il Conte, ormai cresciuto, è innamorato di Leonora, ma lei è innamorata del giovane Manrico (il trovatore). Manrico viene a sapere da Azucena (sua presunta madre) la storia di come sua madre venne messa al rogo dal Conte e di come lei per vendicarsi volle dare alle fiamme il figlio del Conte (ma per sbaglio uccise suo figlio). Manrico confida alla madre di essere stato sul punto di uccidere il conte in duello, ma di averlo risparmiato dopo aver udito una voce dal cielo che gli aveva ordinato di non farlo. Azucena dunque lo esorta a compiere la vendetta e uccidere il conte alla prima occasione utile.

Nel frattempo, Manrico è creduto morto e Leonora, pur di non sposare altri, decide di entrare in un convento. Alla cerimonia di ordinazione irrompe però il conte con i suoi seguaci per rapirla e finalmente sposarla, ma immediatamente fa la sua comparsa Manrico, il quale tra lo stupore generale porta in salvo Leonora con l'aiuto dei suoi.

Catturata per puro caso Azucena, Ferrando riconosce in lei la zingara che rapì il fratello del Conte. Saputo della cattura, Manrico, che sta per sposare Leonora, si lancia al salvataggio, ma viene catturato. Leonora, pur di salvare il suo amato, decide di cedere alle lusinghe del Conte. Manrico sta per essere liberato quando la giovane si accascia a terra e muore; ella infatti si era avvelenata. Il Conte - furioso - manda Manrico a morte. Solo dopo l'esecuzione Azucena gli dice che in realtà si trattava di suo fratello.

Le parole chiave sono: FUOCO, VAMPA, ROGO

L'ambientazione è prevalentemente notturna

LEONORA Di qual tetra luce il nostro imen risplende!

MANRICO Il presagio funesto, deh! sperdi, o cara!...

LEONORA E il posso?

MANRICO Amor... sublime amore, in tale istante ti favelli al core!

MANRICO Ah sì, ben mio, coll'essere io tuo, tu mia consorte, avrò più l'alma intrepida, il braccio avrò più forte. Ma pur se nella pagina de' miei destini è scritto ch'io resti fra le vittime dal ferro ostil trafitto, fra quegli estremi aneliti a te il pensier verrà! E solo in ciel precederti la morte a me parrà! (si ode il suono dell'organo della vicina cappella)

LEONORA E MANRICO L'onda de' suoni mistici pura discende al cor! Vieni; ci schiude il tempio gioie di casto amor! (si avviano giubilanti al tempio; Ruiz viene frettoloso)

RUIZ Manrico?

MANRICO Che?

RUIZ La zingara, vieni... tra ceppi mira....

MANRICO Oh dio!

RUIZ Per man de' barbari accesa è già la pira!

MANRICO (accostandosi al verone) Oh ciel! mie membra oscillano... nube mi copre il ciglio!...

LEONORA Tu fremi!

MANRICO E il deggio! Sappilo... io son...

LEONORA Chi mai?

MANRICO Suo figlio! Ah! vili... il rio spettacolo quasi il respir m'invola!... Raduna i nostri, affrettati, Ruiz... va'... torna... vola... (Ruiz parte)

CABALETTA

Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
Col sangue vostro la spegnerò!

Era già figlio prima d'amarti
Non può frenarmi il tuo martir...
Madre infelice, corro a salvarti
O teco almeno corro a morir!
Madre infelice (all'armi, all'armi,
all'armi, all'armi)
Corro a salvarti (eccone)
E teco almeno, almeno, almen corro
a morir (presti a pugnar teco, teco a
morir)

Madre infelice (all'armi, all'armi,
all'armi, all'armi)
Corro a salvarti (eccone)
E teco almeno, almeno, almen corro
a morir (presti a pugnar teco, teco a
morir)

All'armi, all'armi

Manrico e Leonora si apprestano a sposarsi, ma l'assalto nemico contro Castellor rende Leonora inquieta. Manrico la rassicura, ma improvvisamente Ruiz, uno dei soldati di Manrico, accorre per annunciare che Azucena è stata condannata al rogo. Manrico decide di salvarla e ordina ai suoi uomini di prepararsi a combattere.

RUIZ (sommessamente) Siam giunti; ecco la torre, ove di stato gemono i prigionieri... ah, l'infelice ivi fu tratto!

LEONORA Vanne, lasciami, né timor di me ti prenda... Salvarlo io potrò forse. (Ruiz si allontana)

LEONORA Timor di me! sicura, presta è la mia difesa.

(i suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra) In quest'oscura notte ravvolta, presso a te son io, e tu no 'l sai!... Gemente aura che intorno spiri, deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...

D'amor sull'ali rosee vanne, sospir dolente, del prigioniero misero conforta l'egra mente...

Com'aura di speranza aleggia in quella stanza: lo desta alle memorie, ai sogni dell'amor!...

Ma, deh! non dirgli, improvvido, le pene del mio cor! Suona la campana dei morti.

VOCI INTERNE Miserere d'un'alma già vicina alla partenza che non ha ritorno;

miserere di lei. Bontà divina, preda non sia dell'inferral soggiorno.

Quel suon, quelle preci solenni, funeste, empiro quest'aere di cupo terror!

Contende l'ambascia, che tutta m'investe al labbro il respiro, i palpiti al cor!

MANRICO (dalla prigione) Ah, che la morte ognora è tarda nel venir a chi desia morir!...

Addio, Leonora!

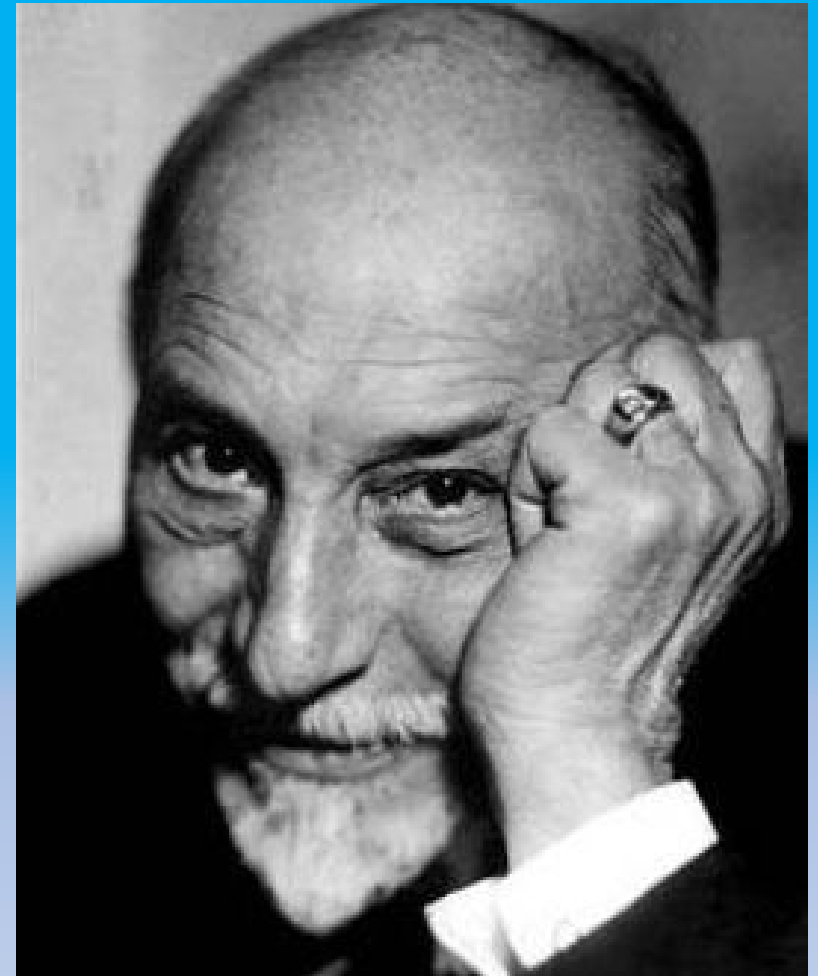
LEONORA Oh ciel!... sento mancarmi!

D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza
Aleggia in quella stanza
Lo desta alle memorie
Ai sogni dell'amor
Ma deh! non dirgli, improvido
Le pene del mio cor

Davanti alla torre in cui
Manrico è prigioniero,
Leonora gli giura il suo
amore. Quando sente
delle voci che cantano un
Miserere solenne e triste,
alle quali si aggiunge la
voce dello stesso Manrico
che si prepara a morire e
le dà l'ultimo addio, lei
giura di salvarlo ad ogni
costo

LUIGI PIRANDELLO

Luigi Pirandello, nella novella *Leonora addio!* Fa riferimento a La forza del Destino e nella commedia ispirata alla novella, *Questa sera si recita a soggetto*, inserisce Il Trovatore verdiano nello sviluppo della vicenda.



Pirandello e la musica del suo tempo

Pirandello ebbe contatti con il mondo musicale soprattutto attraverso **adattamenti operistici e collaborazioni teatrali**.

Gian Francesco Malipiero e **Alfredo Casella** si interessarono alla trasposizione di alcune sue opere in musica.

L'episodio più noto è la **collaborazione con Gian Francesco Malipiero** per il **melodramma "Lo straniero" (1926)**, ispirato al suo dramma *L'uomo dal fiore in bocca*.

Dopo la morte di Pirandello, diverse sue opere furono trasformate in opere liriche: per esempio *La giara* (opera buffa di Alfredo Casella, 1924) e *Il berretto a sonagli* (opere di compositori successivi).

Leonora, addio!

Leonora, addio! è un **atto unico** che Pirandello scrisse nel 1919, tratto da una novella del 1910. Il titolo rimanda chiaramente alle ultime parole di Leonora nel *Trovatore* di Verdi: “*Addio, Leonora, addio!*” ma la protagonista muore intonando l’aria finale di Leonora ne *La forza del destino*, «*Pace, pace mio Dio*».

Pirandello, scegliendo questo titolo, stabilisce fin da subito un **dialogo diretto con la musica** e in particolare con la **tradizione operistica italiana**.

Il rapporto con Verdi è ambivalente: da un lato, Pirandello riconosce in Verdi il **grande creatore di emozione collettiva**, il **genio popolare** che aveva saputo trasformare la vita in canto.

Dall’altro, però, ne sente **l’eccesso melodrammatico** e la **retorica sentimentale** come qualcosa di lontano dal suo mondo ironico e analitico.

In *Leonora, addio!* Pirandello usa Verdi in modo **metateatrale e ironico**: non come omaggio, ma come **eco di un mondo finito**, di una **stagione dell’arte che non può più parlare**

Questa sera si recita a soggetto (1930)

- La **citazione di Verdi** compare **nella scena finale** dello spettacolo che si sta recitando, la **storia di Mommina e Rico Verri**.
- Mommina, rinchiusa in casa dal marito geloso, **ricorda la musica del *Trovatore*** — in particolare **l'aria di Leonora**, il celebre "*Miserere*" del quarto atto — e **si immedesima nel personaggio** dell'eroina verdiana, che muore d'amore e di dolore.
- Nella scena, Mommina "sente" dentro di sé il *Miserere*, lo canta sommessamente, e mentre la musica immaginaria sale, **muore davvero**, come Leonora. L'attrice si sente male veramente e rischia di morire.

Senso (1954)



Il film di Luchino Visconti è tratto da un racconto di Camillo Boito (1883)

La scena iniziale di *Senso* si apre sulla rappresentazione del *Trovatore* verdiano

La scelta di Visconti sottolinea il forte legame del melodramma (e delle opere di Verdi in particolare) con il contesto risorgimentale (Venezia, alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, maggio 1866)

Sono 22 le messe in scena operistiche nella sua carriera: da *La vestale* di Gaspare Spontini per il Teatro alla Scala di Milano nel 1955, con Maria Callas come protagonista, a *La Traviata* del 1954 con la Callas e Di Stefano e Carlo Maria Giulini direttore, alla *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, al Teatro Nuovo di Spoleto il 21 giugno 1973.

Franco Zeffirelli, assistente alla regia, racconta: “*L’aria del melodramma circolava incontrastata durante le riprese del film*”.

Visconti e Verdi

Il melodramma dell'Ottocento ma in particolare quello di Verdi è da sempre nel cuore del regista che ha una profonda formazione musicale; **Visconti ama Verdi** perché *“offre le possibilità di uno spettacolo completo dove tutto si esprime in perfetta estetica teatrale. Ho tentato di rendere questa mia predilezione nelle prime sequenze del film.”*

Mentre già sfilano i titoli di testa, del film l'obiettivo inquadra il palcoscenico del Teatro La Fenice di Venezia. Si svolge la rappresentazione del Trovatore, siamo tra la fine del III e l'inizio del IV atto.



GESAMTKUNSTWERK

WAGNER E LA FUSIONE DELLE ARTI

19 novembre 2025

MUSIKDRAMA

- *Wort-ton-drama* → parola+musica=azione drammatica
- *Das kunstwerk der zukunft* (L'opera d'arte dell'avvenire)
- *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale)
- *Leitmotive* (motivi conduttori)
- Melodia infinita
- L'opera d'arte è *durchkomponiert*

GLI SCRITTI TEORICI DI WAGNER

1849

Die Kunst und die Revolution (L'arte e la rivoluzione)

Das Kunstwerk der Zukunft (L'opera d'arte dell'avvenire)

1850

Das Judenthum in der Musik (L'ebraismo nella musica)

(Saggio polemico, ma parte integrante del pensiero teorico wagneriano.)

1851

Eine Mitteilung an meine Freunde (Una comunicazione ai miei amici)

Oper und Drama (Opera e dramma)

(Il suo trattato teorico più importante.)

1865

Was ist deutsch? (Che cos'è tedesco?)

(Saggio di estetica culturale e identitaria.)

1868–1869

Über das Dirigieren (Sul dirigere)

(Riflessioni tecniche ed estetiche sull'arte della direzione)

1870

Beethoven

1878–1880

Religion und Kunst (Religione e arte)

1881

Heldentum und Christentum (Eroismo e cristianesimo)

Über die Musik (*attribuito*) (Sulla musica)

(Brevi saggi e riflessioni pubblicati su riviste o raccolte.)

1883 (postumo)

Erkenne dich selbst (Conosci te stesso)

I DRAMMI MUSICALI DI WAGNER

Cade l'opera a numeri

Re Ludwig di Baviera accoglie e finanzia Wagner

Il teatro di Bayreuth (1876)

- Buio totale
- Niente applausi
- Atmosfera sacrale
- Orchestra nel "golfo mistico"
- Canali di riverberazione per diffondere il suono

Prima rappresentazione completa del Ring

Parsifal è *Bühnenweihfestpiel*: azione scenica sacrale

Hanno inizio i "pellegrinaggi" wagneriani

Mallarmé è uno degli alfieri del wagnerismo in Francia

I drammi musicali

- *L'Anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*), 1851-1874
- *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*) 1856-1859
 - 1ª rappr. Monaco, giugno 1865
 - Prima italiana: Bologna, giugno 1888
- *I Maestri Cantori di Norimberga* (*Die Meistersinger von Nürnberg*) 1845-1867
 - 1ª rappr. Monaco, giugno 1868
 - Prima italiana: Milano, 1889
- *Parsifal* 1865-1882
 - Prima: Bayreuth, 1882
 - Prima europea: Bologna, gennaio 1914

L'Anello del Nibelungo

- *Prologo: L'oro del Reno* (*Das Rheingold*) 1851-1854
1ª rappr. Monaco settembre 1869
- *Prima giornata: La Walkiria* (*Die Walküre*) 1851-1856
1ª rappr. Monaco giugno 1870
- *Seconda giornata: Sigfrido* (*Siegfried*) 1851-71
1ª rappr. Bayreuth 1876
- *Terza giornata: Il crepuscolo degli dei* (*Götterdämmerung*) 1848-74
1ª rappr. Bayreuth agosto 1876

Prima italiana della Tetralogia, Venezia, aprile 1883

L'Oro del Reno

L'opera si apre sul fondo del Reno, dove le Figlie del Reno custodiscono l'oro. Il nano Alberich lo ruba dopo aver rinunciato all'amore, ottenendo così il potere di forgiare un anello che dona dominio assoluto. Sull'alta montagna gli dèi, guidati da Wotan, hanno appena concluso la costruzione del Walhalla da parte dei giganti, ma devono pagare il loro compenso: la dea Freia, fonte della giovinezza degli dei. Per evitarlo, Wotan decide di rubare l'anello ad Alberich. Con l'aiuto di Loge gli dei catturano il nano, che maledice l'anello prima di consegnarlo. La maledizione si avvera subito: i giganti si uccidono fra loro per il possesso dell'oro. Gli dèi, ignorando gli ammonimenti della dea Erda, attraversano l'arcobaleno e si insediano nel Walhalla, mentre dal Reno risuona il lamento delle Figlie del Reno per l'oro perduto.

La Valchiria

Durante una tempesta, Siegmund trova rifugio nella casa di Hunding e riconosce in Sieglinde, sua moglie, la sorella gemella da cui era stato separato. I due scoprono il loro legame e si innamorano. Hunding sfida Siegmund a duello, ma Sieglinde gli rivela che un eroe potrà brandire la spada infissa da Wotan nel tronco della casa: Siegmund la estrae e fugge con lei. Frattanto, tra gli dei divampa un conflitto: Fricka esige che Wotan punisca l'incesto e rispetti la legge del matrimonio. Wotan, pur amando Siegmund come suo figlio, ordina alla valchiria Brünnhilde di lasciarlo morire. Brünnhilde disobbedisce e tenta di proteggere Siegmund, ma Wotan interviene e lo fa uccidere. La valchiria fugge con Sieglinde, incinta dell'eroe, destinata a partorire Siegfried. Wotan, furioso ma addolorato, condanna Brünnhilde al sonno e la circonda di fiamme, affinché solo un vero eroe possa svegliarla.

Sigfrido

Il giovane Siegfried, cresciuto dal nano Mime, non conosce la paura e disprezza il suo tutore, intuendo che non è suo padre. Mime vuole che Siegfried uccida il drago Fafner per poter ottenere l'Anello del potere. Il ragazzo riforgia la spada del padre, Nothung, e grazie ad essa sconfigge il drago. Assaggiando il sangue di Fafner, Siegfried acquisisce la capacità di capire il linguaggio degli uccelli; uno di questi lo avvisa del tradimento di Mime, che il giovane uccide. L'uccello gli indica poi il cammino verso Brünnhilde, addormentata su una roccia circondata da fiamme. Prima di raggiungerla, Siegfried incontra Wotan, che cerca di fermarlo: il giovane spezza la sua lancia, simbolo del potere divino. Superate le fiamme, Siegfried trova Brünnhilde; quando la sveglia, per la prima volta prova la paura, ma è la paura dell'amore. I due si uniscono in una gioia travolgente, inconsapevoli della tragedia che li attende.

Il crepuscolo degli dei

Le Norne tessono la corda del destino e annunciano la fine imminente degli dèi. Siegfried e Brünnhilde si separano: lui parte in cerca di avventure, lasciandole l'Anello come pegno d'amore. Giunto alla reggia dei Gibichung, Siegfried viene ingannato da Hagen, figlio di Alberich, che trama di ottenere l'Anello. Con una pozione dell'oblio, Siegfried dimentica Brünnhilde e, sotto inganno, la "conquista" per Gunther grazie al cappuccio magico. Brünnhilde, tradita, accusa Siegfried e istigata da Hagen e Gunther ordina la sua morte. Durante una battuta di caccia, Hagen uccide Siegfried con una lancia, mentre il ricordo di Brünnhilde riaffiora nel suo ultimo momento. Il corpo viene riportato alla reggia, dove Hagen tenta di prendere l'Anello, ma una forza misteriosa lo respinge. Brünnhilde comprende l'inganno e la maledizione dell'Anello: si immola sulla pira funebre di Siegfried, restituisce l'Anello alle Figlie del Reno e purifica il mondo. Le fiamme divorano il Walhalla e gli dèi scompaiono, segnando la fine del loro regno e l'inizio di un nuovo ordine.

A theatrical performance scene from Verdi's 'Falstaff'. In the center, a man with white hair, wearing a light-colored, long-sleeved shirt and a dark vest, stands atop a large wooden barrel with his arms raised. He is surrounded by a group of dancers in elaborate, colorful costumes, including feathered headdresses and patterned tunics. The background shows a dark blue sky and the silhouettes of buildings or structures. The overall atmosphere is dramatic and festive.

“
Caro Boito. Amen, e così sia!” L'ultimo Verdi

2 dicembre 2025

Verdi, lettere

Ad Antonio Ghislanzoni, su Aida, S.Agata, 17 agosto 1870:

“Ma quando in seguito l’azione si scalda, mi pare che manchi la *parola scenica*. Non so s’io mi spiego dicendo *parola scenica*; ma io intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione (....) So bene ch’ella mi dirà: E il verso, la rima, la strofa? Non so che dire; ma io quando l’azione lo domanda, abbandonerei subito ritmo, rima, strofa; farei dei versi sciolti per poter dire chiaro e netto tutto quello che l’azione esige. Pur troppo per il teatro è necessario che qualche volta che poeti e compositori abbiano il talento di *non* fare né poesia né musica”

Arrigo Boito (Padova 1842- Milano 1918)



- ❖ Arrigo Boito fu poeta, librettista, compositore e critico musicale italiano, figura centrale della cultura tardo-ottocentesca. Nato a Padova (la madre era una nobildonna polacca, il fratello maggiore Camillo fu architetto e scrittore), studiò al Conservatorio di Milano, dove maturò idee innovative sul teatro musicale, sulla scia delle idee wagneriane. A Parigi conobbe Berlioz, Gounod, Auber e Verdi ed assisté alla tempestosa prima di *Tannhäuser*.
- ❖ Nel 1866 esordì come compositore con *Mefistofele*, opera accolta inizialmente con scandalo per l'audacia formale, poi rielaborata con successo nel 1875.
- ❖ Parallelamente divenne uno dei più importanti librettisti italiani: firmò per Giuseppe Verdi i testi di *Otello* e *Falstaff*, contribuendo in modo decisivo al rinnovamento del linguaggio operistico. Scrisse anche il libretto della *Gioconda* di Ponchielli e si avvicinò al movimento scapigliato, pur mantenendone una posizione autonoma.
- ❖ Compose musica strumentale e vocale, poesie, racconti e saggi; lavorò per anni a *Nerone*, lasciato incompiuto e rappresentato postumo. Figura riservata e colta, Boito fu ponte tra romanticismo e modernità, unendo raffinatezza letteraria e ricerca musicale. Morì a Milano nel 1918.

L'ultimo Verdi. La nuova vocalità

Nuovo linguaggio lirico – influenza di Wagner

Ma: Verdi, Debussy, Musorgskij lo realizzano più compiutamente

- ❖ La forma musicale coincide con la forma drammatica
- ❖ La musica serve in tutto e per tutto alla parola e all'azione, che si dipana senza interruzione
- ❖ Si esplorano tutte le tecniche vocali. Possiamo distinguere **5 diversi registri**, «che sono sempre in procinto di trasformarsi e di trapassare l'uno nell'altro, come una sospensione chimica instabile» (M. Mila):
 - forma chiusa (aria, duetto, concertato)
 - cantabile
 - declamato melodico
 - recitativo tradizionale
 - parlato

Otello

- **L'idea iniziale e la mediazione di Ricordi** (circa 1879–1880)

L'editore Giulio Ricordi desidera riportare Giuseppe Verdi al teatro dopo anni di semi-ritiro.

Propone al compositore un soggetto shakespeariano: Otello.

Per convincerlo coinvolge Arrigo Boito, già noto per la sua cultura letteraria e musicale.

Inizialmente Verdi è riluttante, ma incuriosito dal potenziale drammatico.

- **La collaborazione Verdi–Boito prende forma**

Boito prepara una prima traccia del libretto riducendo Shakespeare in quattro atti e semplificando la trama.

Verdi ne apprezza la forza teatrale e accetta di procedere, ma con grande prudenza.

Inizia così un fitto scambio epistolare: Verdi interviene di continuo sul testo, suggerisce tagli, versi, modifiche drammaturgiche.

- **Costruzione del libretto**

Boito modella il testo per adattarlo al ritmo e alla vocalità verdiana.

Introduce innovazioni come:

l'attacco senza ouverture con la tempesta;

l'enfasi sul personaggio di Jago, costruito quasi come un “demonio razionalista”.

Il libretto nasce quindi da un dialogo creativo paritario, cosa rara per Verdi.

Otello

- **La composizione musicale (circa 1884–1886)**

Verdi compone lentamente, con frequenti revisioni.

Sperimenta un linguaggio più moderno:

- forte continuità musicale;
- uso di leitmotiv;
- orchestrazione più densa;
- canto declamato più drammatico che lirico.

Boito affina il libretto seguendo le esigenze musicali di Verdi: il progetto evolve come un corpo unico.

- **Le prove e il perfezionamento**

Durante le prove alla Scala, Verdi e Boito aggiustano dettagli, tagli e ritocchi.

Il lavoro prosegue in un clima di stima e amicizia sempre più profonda.

- **Il trionfo (5 febbraio 1887)**

Otello debutta alla Scala con enorme successo.

L'opera viene riconosciuta come un capolavoro della maturità verdiana e come risultato di una collaborazione perfettamente riuscita tra poeta e musicista.

Falstaff. L'origine del progetto

- Dopo il successo di **Otello** (1887) Boito propose a Verdi di tornare al teatro comico.
- Verdi era inizialmente esitante: non scriveva un'opera buffa dai tempi della *gioventù* e riteneva il genere superato.
- Boito allora gli presentò l'idea di un libretto tratto da **The Merry Wives of Windsor** (Le allegre comari di Windsor) e da parti di **Enrico IV** ed **Enrico V** di Shakespeare, costruendo un personaggio centrale irresistibile: **Sir John Falstaff**.
- L'amore profondissimo di Verdi per Shakespeare e la raffinatezza della proposta spinsero il compositore ad accettare.

Carteggio Verdi-Boito, su Falstaff

Verdi, a Boito, Montecatini 7 luglio 1889:

«Voi nel tracciare Falstaff avete mai pensato alla cifra enorme della mia età? So bene che mi risponderete esagerando lo stato di mia salute, buono, ottimo, robusto... e sia pure così: ciò malgrado converrete meco, che potrei essere tacciato di temerità nell'assumermi tanto incarico!»

Boito, a Verdi, 9 luglio 1889:

«S'è detto di Lei dopo l'Otello: “è impossibile finir meglio!” [...] è raro assai di vedere conchiusa una vita d'arte con una vittoria mondiale. L'Otello è questa vittoria. [...] Ma lo scrivere un'opera comica non credo che la affaticherebbe. [...] Lei ha desiderato tutta la vita un bel tema d'opera comica, questo è un indizio che la vena dell'arte nobilmente gaja esiste virtualmente nel suo cervello: l'istinto è buon consigliere. C'è un modo solo di finir meglio che coll'Otello ed è quello di finire vittoriosamente col Falstaff. Dopo aver fatto risuonare tutte le grida e i lamenti del cuore umano finire con uno scoppio immenso d'ilarità! C'è da far strabigliare!»

Verdi a Boito, 10 luglio 1889:

« Caro Boito. Amen; e così sia! Facciamo addumque Falstaff! Non pensiamo pel momento agli ostacoli, all'età, alle malattie! »

Verdi a Boito, 11 luglio 1889

« Caro Boito. Continuo la lettera di jeri, - Terminato il vostro lavoro Voi ne cedereste a me la proprietà dietro il compenso di....(da fissare). E casomai o per età, o per acciacchi, o per qualunque siasi altro motivo io non potessi finire la musica, Voi ricuperereste il vostro Falstaff: proprietà che io stesso vi offro per mio ricordo, e di cui farete quell'uso che crederete. »

Verdi-Boito, su Falstaff

Verdi:

«Il pancione è sulla strada che conduce alla pazzia! Vi sono dei giorni che non si muove, dorme ed è di cattivo umore; altre volte grida, corre salta, fa il diavolo a quattro... io lo lascio un po' sbizzarrire, ma se continuerà gli metterò la museruola e la camicia di forza».

Boito:

«Non c'è dubbio: il terzo atto è il più freddo. E questo, sul teatro, è un guaio. - Sventuratamente codesta è una legge comune del teatro comico. Il tragico ha la legge opposta. [...] e gli ultimi atti delle tragedie sono sempre i più belli. - Nella commedia quando il nodo sta per sciogliersi l'interesse diminuisce sempre perché il suo fine è lieto. [...] Nelle Gaje comari, Shakespeare, con quel po' di polso che aveva, non ha potuto sottrarsi neppur esso a codesta legge comune».

Falstaff. Boito e l'elaborazione del libretto

Selezione delle fonti shakespeariane – Boito parte dalle *Allegre comari di Windsor* integrando alcuni tratti di Falstaff dall'*Enrico IV* e dall'*Enrico V* per restituire al personaggio maggiore complessità psicologica.

Riduzione e concentrazione drammaturgica – Elimina vicende secondarie e semplifica l'intreccio, puntando su ritmo, chiarezza e coralità; rafforza il tema dell'inganno orchestrato dalle comari.

Sperimentazione linguistica – Elabora una lingua brillante, piena di giochi di parole, allitterazioni, ironie e doppi sensi, pensata per sostenere un trattamento musicale rapido e fluido. Appronta un tipo di versificazione basato sull'uso di versi lunghi (in particolare doppi settenari) che assicurano al verso duttilità ritmica e lo avvicinano al linguaggio della prosa.

Strutturazione in tre atti "continuati" – Boito concepisce scene fitte e senza lunghe chiusure formali, favorendo la continuità scenica che Verdi desiderava.

Collaborazione serrata con Verdi – Scambio costante di bozze: Verdi richiede aggiustamenti metrici, tagli o ampliamenti per ottenere un perfetto equilibrio tra declamato e linea musicale.

Affinamento ritmico e prosodico – Boito modella i versi sulle esigenze del fraseggio verdiano; la prosodia viene limata per aderire in modo naturale al canto.

Revisione finale e armonizzazione tono-comico-poetico – Librettista e compositore lavorano alle ultime rifiniture per garantire unità di stile e coerenza nel carattere leggero, ma mai superficiale, dell'opera.

Falstaff. Composizione e prima esecuzione

Verdi iniziò a comporre nel **1889** e terminò l'opera nel **1892**, a **79** anni.

Lavorò con entusiasmo e curiosità, sperimentando:

- una scrittura orchestrale brillante e leggera;
- un uso molto fine della parodia musicale;
- rapidi cambi di atmosfera;
- una vocalità più “parlata” e flessibile.
- In alcune sezioni si recupera un lessico musicale arcaico in senso parodistico (autocitazione; principi costruttivi barocchi e classici)

Il risultato è un'opera dal tono nuovo, meraviglioso compromesso fra tradizione e progresso, modernissimo per l'epoca, che rinnova completamente l'opera comica italiana smantellandone la struttura portante.

Prima assoluta: **Teatro alla Scala**, 9 febbraio **1893**, diretta da Edoardo Mascheroni.

Trionfo immediato: pubblico e critica videro in Falstaff una sorprendente prova di giovinezza artistica.

L'opera segnò la conclusione della carriera verdiana: un addio luminoso, giocoso, ma anche velatamente malinconico.

Falstaff – I personaggi

Sir John Falstaff (baritono)

Ford, marito di Alice (baritono)

Fenton (tenore)

Dott. Cajus (tenore)

Bardolfo, seguace di Falstaff (tenore)

Pistola, seguace di Falstaff (basso)

Mrs Alice Ford (soprano)

Nannetta, figlia di Alice e di Ford (soprano)

Mrs Quickly (contralto)

Mrs Meg Page (mezzosoprano)

L'oste della Giarrettiera (mimo)

Robin, paggio di Falstaff (mimo)

Coro (Borghesi e popolani, servi di Ford, mascherata di folletti, di fate, di streghe ecc.)

Falstaff – la trama

Sir John Falstaff, vecchio cavaliere vanaglorioso e senza soldi, vive alla locanda della Giarrettiera con i compagni Bardolfo e Pistola.

Decide di corteggiare due ricche signore di Windsor, **Alice Ford** e **Meg Page**, inviando loro due identiche lettere d'amore per spillare denaro.

Le due donne scoprono l'inganno confrontando le lettere e, con l'aiuto di **Mrs. Quickly** e **Nannetta**, decidono di vendicarsi.

Intanto **Ford**, il marito geloso di Alice, viene informato dell'intrigo e giura di cogliere Falstaff in flagrante.

Mrs. Quickly va da Falstaff fingendo di portargli un invito segreto da parte di Alice, alimentando la sua vanità.

Falstaff accetta l'appuntamento e si presenta a casa Ford.

Le comari lo accolgono con apparente gentilezza, mentre preparano la burla.

Arriva improvvisamente Ford, furioso: Falstaff viene nascosto prima dietro una tenda, poi nella grande cesta del bucato.

La cesta viene caricata e rovesciata nel Tamigi, lasciando Falstaff fradicio e umiliato.

Le donne programmano una seconda burla: un incontro notturno nel parco, in cui Falstaff dovrà presentarsi travestito da "cacciatore nero".

Nel frattempo Ford vuole impedire il matrimonio fra la figlia **Nannetta** e **Fenton**, ma i due giovani si amano e le donne li aiutano.

Nel bosco, Falstaff arriva convinto dell'amore di Alice.

Di colpo compaiono figure mascherate da fate e folletti: sono gli abitanti di Windsor, radunati per schernirlo.

Falstaff viene punzecchiato, spaventato e messo alla berlina.

Quando tutto viene rivelato, egli accetta la burla con filosofia, ridendo della propria vanità.

Ford scopre che Nannetta e Fenton si sono sposati e finisce per benedire l'unione.

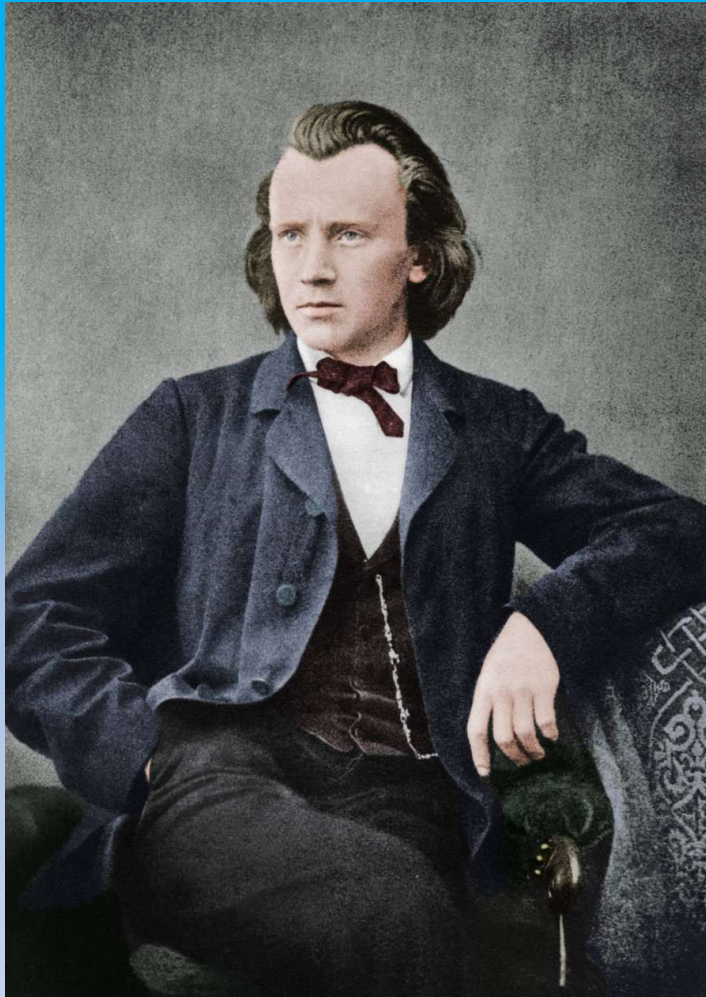
La commedia si chiude con un coro festoso: "**Tutto nel mondo è burla**".



Il peso della tradizione: Brahms e l'eredità di Beethoven

16 dicembre 2025

Johannes Brahms (Amburgo 1833 - Vienna 1897)



Johannes Brahms nacque ad Amburgo nel 1833 in una famiglia modesta. Ricevette una solida formazione musicale come pianista e compositore fin dall'infanzia. Negli anni giovanili conobbe Robert e Clara Schumann, che ne riconobbero subito il talento. Dopo la morte di Schumann, Brahms mantenne un legame profondo e complesso con Clara. Visse a lungo tra Amburgo, Detmold e Vienna, stabilendosi infine in quest'ultima città. Per tutta la vita affiancò l'attività di compositore a quella di pianista.

Johannes Brahms: l'opera e l'estetica



Fu considerato l'erede della grande tradizione classica di Beethoven. Impiegò molti anni prima di pubblicare la sua Prima Sinfonia, per effetto di un fortissimo spirito di autocritica. Compose in tutti i generi principali, esclusa l'opera. La sua musica unisce rigore formale e intensa espressività.

BRAHMS:

Coltiva tutti i generi di musica strumentale e vocale tranne il teatro

Non sviluppa teorie; vive nel riserbo

Rifiuta la concezione lisztiana del poema sinfonico e ripristina la canonica successione in 4 movimenti

VS

WAGNER:

Si dedica solo al dramma musicale

È abile propagandista di se stesso

Brahms nella storia della musica



Per decenni la critica e la storiografia musicale ha accompagnato l'immagine di Johannes Brahms come musicista attardato e conservatore in quanto alfiere della rinascita strumentale e sinfonica di fine Ottocento.

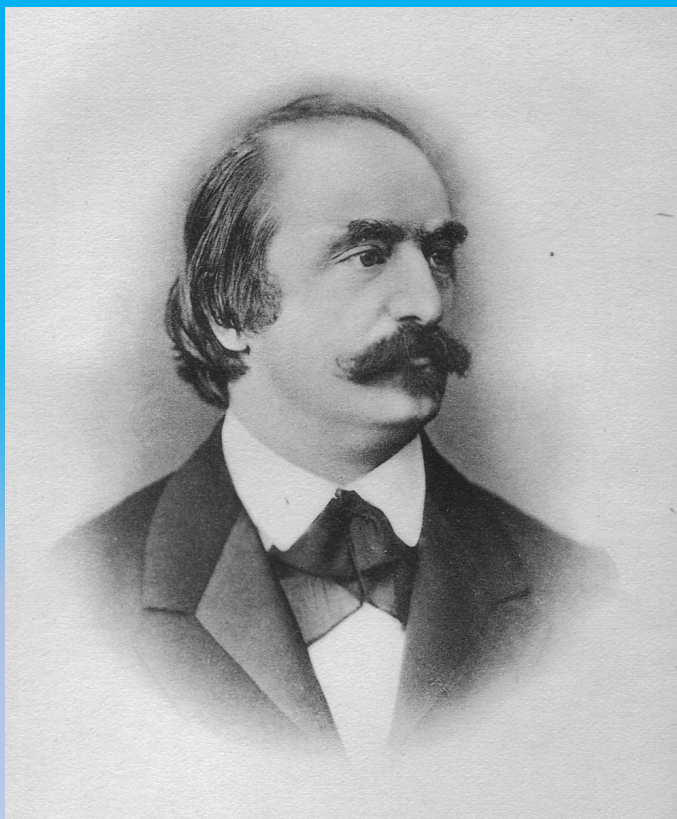
Fu l'interprete del gusto classicheggiante della Gründerzeit (l'età dei fondatori del moderno capitalismo austro-tedesco). Il suo atteggiamento corrisponde a quello della borghesia, cui apparteneva non per nascita ma per adozione. Era un patriota convinto e nutriva per Bismarck un'autentica venerazione.

Fu molto ricco e seppe amministrare bene il proprio denaro, in rapporto a una parsimoniosa condotta di vita.

Le sue composizioni sono caratterizzate da una corposa e austera solidità e da una chiara articolazione formale delle architetture musicali

Ma: «Se nella cultura musicale tra i due secoli tornò ad imporsi il primato della musica assoluta (intesa come pura musica strumentale), ciò avvenne anche grazie alla vittoriosa affermazione della concezione wagneriana, che quell'idea aveva all'inizio fieramente combattuta». (R. di Benedetto)

Musica assoluta



Eduard Hanslick (1825-1904)

Nella riflessione estetica di **Eduard Hanslick**, critico e teorico musicale austriaco, la **musica assoluta** è concepita come un'arte **autonoma**, il cui valore e significato risiedono **esclusivamente nella sua forma sonora**, non in contenuti extramusicali come sentimenti, narrazioni o programmi poetici.

Nella sua opera fondamentale *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), Hanslick afferma che il contenuto della musica è costituito da **"forme sonore in movimento"** (*tönend bewegte Formen*). Con questa espressione intende che:

- la musica non rappresenta emozioni determinate, storie o immagini;
- il suo senso estetico nasce dalle **relazioni interne tra suoni** (melodia, armonia, ritmo, struttura);
- l'ascolto musicale è principalmente un'esperienza **intellettuale e percettiva**, non descrittiva o narrativa.

Hanslick non nega che la musica possa **suscitare emozioni nell'ascoltatore**, ma sostiene che tali emozioni siano **effetti soggettivi**, non il contenuto oggettivo dell'opera. Per questo si oppone alla musica a programma e all'estetica romantica di autori come **Wagner e Liszt**, difendendo l'idea di una musica "pura", autosufficiente. Hanslick fu uno dei principali sostenitori di Brahms e lo indicò come il principale erede della tradizione classica.

In sintesi, **la musica assoluta è un'arte che non significa qualcosa al di fuori di sé, ma trova il proprio valore estetico nella forma e nell'organizzazione dei suoni stessi.**

Brahms, le opere

1858-59 Concerto op. 15

Serenate op. 11 e 16

1860-65 Sestetti per archi op. 18 e 36

Quartetti per archi op. 25 e 26

Quintetto per pf e archi op. 34

1° sonata per v.cello e pf op. 38

Trio per v.lino, corno e pf op. 40

1868-71 produzione corale:

Cantata Rinaldo (da Goethe)

Rapsodia per alto, coro masch. e orch.

Canto del Destino (da Hölderlin)

Un Requiem Tedesco op.45

1872-73 2 quartetti op. 51

Variazioni su un tema di Haydn op. 56

1878-92 produzione pianistica, forma romantica del pezzo breve (Capricci, **Intermezzi**, Rapsodie, Romanze, Ballate + **Danze Ungheresi**)

Lieder (per tutto l'arco della vita)

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68 (1876)

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73 (1877)

Concerto per violino in re maggiore op. 77 (1878)

Ouverture tragica op. 81 (1880)

Ouverture accademica op. 80 (1880)

Concerto per pianoforte n. 2 in si bem. magg. op. 83 (1878-81)

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90 (1883)

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98 (1885)

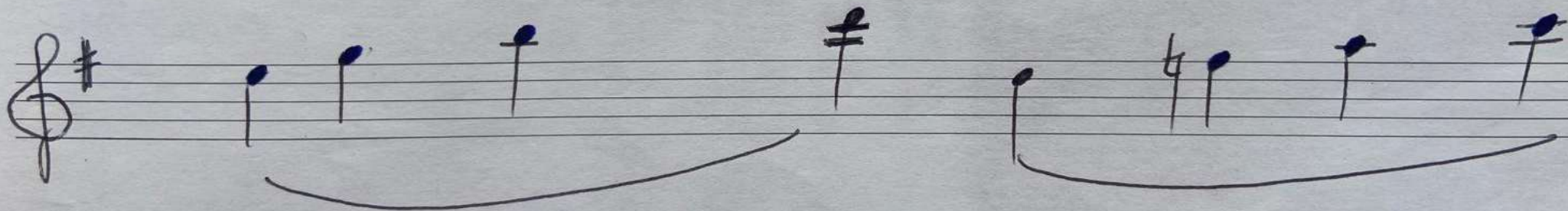
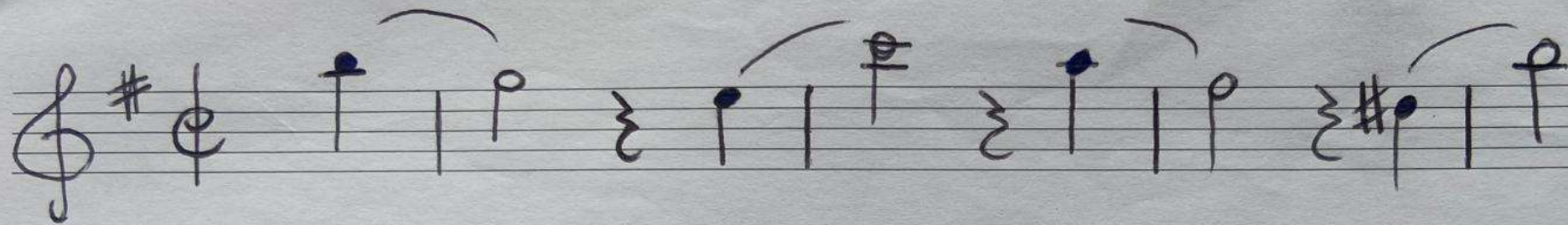
Concerto per violino e violoncello in la minore op. 102 (1887)

Trio op. 114; Quintetto op. 115; Sonate op. 120 (fino al 1890)

Brahms – lo stile

Schumann lo esalta in un articolo, “Vie nuove”, come il musicista del futuro: “L’eletto chiamato a render palese in modo ideale la più alta espressione del tempo”. L’incontro tra i due avviene intorno al 1853-54

- La produzione giovanile è molto ampia; negli anni della maturità essa si fa più lenta, rara, esitante: la tradizione di cui lo si riteneva depositario non poteva essere semplicemente ricevuta e replicata ma doveva essere riesaminata in senso critico:
- **La conquista dell’ampia architettura sinfonica è molto lunga e dura. B sente la necessità di sprofondare nello studio accanito della musica del passato: risale lungo la storia del linguaggio musicale per verificare le possibilità costruttive che essa gli offriva. Per arrivare alla SINFONIA ha bisogno di passare attraverso il genere del CONCERTO, attraverso la grande ARCHITETTURA SINFONICO-CORALE, attraverso il principio della VARIAZIONE per orchestra.**
- Sviluppa il principio formale più dinamico dello stile classico: il PRINCIPIO DELL’ELABORAZIONE MOTIVICO-TEMATICA da Beethoven
- Rompe la tradizionale quadratura della frase
- Allarga le possibilità espressive dell’armonia tradizionale
- Complica il principio della variazione e fa del contrappunto il tessuto connettivo del discorso musicale
- Il principio cardine è la variazione-sviluppo di nuclei motivici elementari (nel caso della Quarta sinfonia l’intervallo di terza)



Brahms e Vienna

Vienna è la città-museo del classicismo musicale, ma anche la città nella quale si stava formando la generazione di pensatori, scienziati, artisti che fra il 1890 e il 1914 avrebbero dato inizio ad una critica sistematica di tutte le forme della conoscenza e dei linguaggi che le avevano tramandate

Klimt, Freud, Mahler

Anton Bruckner (Linz 1824-Vienna 1896)

Hugo Wolf (Windischgrätz 1860 – Vienna 1903)

Vienna *fin de siècle*: Valzer (Johann Strauss padre (1804-49) e figlio (1825-99) e Operetta (da Offenbach: Franz von Suppé, J. Strauss jr. Franz Lehar



Nella Russia degli zar: Čajkovskij e Nadezda von Meck

20 gennaio 2026

Pëtr Il'ič Čajkovskij (Votkinsk 1840-San Pietroburgo 1893)



La musa marchiò alla nascita Čajkovskij con il suo bacio fatale, cosicché quella impronta incantata si è fatta strada in tutte le creazioni musicali di questo grande artista»

Igor Stravinskij

La Russia musicale nel primo Ottocento

- A corte e in ambito aristocratico predomina l'opera italiana con una rilevante presenza dell'opera-comique francese
- Si assiste all'acculturazione musicale di musicisti russi parallelamente all'acquisizione di un 'colore' russo che discende da temi e melodie popolari.
- **Michail Ivanovič Glinka** (Novospasskoe 1804-Berlino 1857) è il fondatore , al pari di Puskin, di una coscienza nazionale russa. Attinge musicalmente al patrimonio folklorico cercando di preservarne le peculiarità ritmico-armoniche insieme alla raffinatezza del colore orchestrale
- «Una vita per lo zar» e Ruslan e Ljudmilla» diventano il «vangelo» musicale dei nazionalisti

Una vita per lo zar (1836)

Opera patriottica di esaltazione del sacrificio per la patria. Grande successo ufficiale

Ruslan e Ljudmila (1842)

È ispirata a Puškin e sviluppa temi fiabeschi e fantastici. Inizialmente poco compresa, è fondamentale per gli sviluppi della tradizione musicale russa.

Michail Ivanovič Glinka (1804–1857)

È considerato il **fondatore della musica nazionale russa**, il punto di riferimento per tutti i musicisti successivi

Nei primi decenni dell'Ottocento in Russia si sviluppa un acceso dibattito tra OCCIDENTALISTI e SLAVOFILI

Dominio della musica **italiana, francese e tedesca** nei teatri russi

Nascita del desiderio di un'**identità culturale nazionale**

Glinka è il primo compositore a creare una musica autenticamente russa, e unisce:

Tradizione popolare russa (canti, danze, melodie)

Tecniche compositive occidentali (studiate in Europa)

Trasforma la musica in strumento di identità nazionale

•Stile: Uso sistematico del folklore russo; scale modali e armonie non tradizionali; colori orchestrali nuovi

È modello per il **Gruppo dei Cinque** (Balakirev, Musorgskij, Rimskij-Korsakov, Borodin, Cui) e fonte di ispirazione anche per Čajkovskij

Čajkovskij, sinfonie, ouvertures, poemi sinfonici, concerti

- **Sinfonia n. 1 in sol minore, op. 13 – “Sogni d’inverno” 1866–1868**
- **Sinfonia n. 2 in do minore, op. 17 – “Piccola Russia” 1872 (revisionata nel 1879–80)**
- **Sinfonia n. 3 in re maggiore, op. 29 – “Polacca” 1875**
- **Sinfonia n. 4 in fa minore, op. 36 1877–1878**
- **Sinfonia n. 5 in mi minore, op. 64 1888**
- **Sinfonia n. 6 in si minore, op. 74 – “Patetica” 1893**
- **Sinfonia “Manfred” in si minore, op. 58 1885**

- **Romeo e Giulietta – Ouverture-fantasia – 1869 (rivista nel 1870 e definitivamente nel 1880)**
- **L’Opričnik – Ouverture – 1872 (dall’opera omonima)**
- **Vakula il fabbro / I ciabattini – Ouverture – 1874 (rivista nel 1885)**
- **Ouverture solenne “1812”, op. 49 – 1880**
- **Amleto – Ouverture-fantasia, op. 67 – 1888**

- **Concerto per pianoforte n. 1 in si \flat minore**
- **Concerto per pianoforte n. 2**
- **Concerto per violino in re maggiore**
- **Variazioni su un tema rococò (per violoncello e orchestra)**

Čajkovskij, sinfonie, ouvertures, poemi sinfonici, concerti

Sinfonia n. 1 in sol minore, op. 13 – “Sogni d’inverno”

1866–1868

Sinfonia n. 2 in do minore, op. 17 – “Piccola Russia” 1872

(revisionata nel 1879–80)

Sinfonia n. 3 in re maggiore, op. 29 – “Polacca” 1875

Sinfonia n. 4 in fa minore, op. 36 1877–1878

Sinfonia n. 5 in mi minore, op. 64 1888

Sinfonia n. 6 in si minore, op. 74 – “Patetica” 1893

Sinfonia “Manfred” in si minore, op. 58 1885

Ouvertures:

Romeo e Giulietta – Ouverture-fantasia – 1869 (rivista definitivamente nel 1880)

Vakula il fabbro / I ciabattini – Ouverture – 1874-85

Ouverture solenne “1812”, op. 49 – 1880

Amleto – Ouverture-fantasia, op. 67 – 1888

Poemi sinfonici:

Fatum, Op. 77 - 1868 (pubblicato postumo).

La Tempesta (The Tempest), Op. 18 – 1873.

Francesca da Rimini, Op. 32 – 1876-1877.

Il Voevoda, Op. 78 – 1890

Concerti:

Concerto per pianoforte n. 1 op. 23 in sib minore - 1874-75

Concerto per violino in re maggiore, op. 35 – 1878

Concerto per pianoforte n. 2 in sol magg. op. 44 – 1879–80

Fantasia da concerto per pianoforte e orch. in sol magg. op. 56 – 1884

Concerto per pianoforte n. 3 in mi♭ magg op. 75 – 1893

(incompiuto)

Čajkovskij, i balletti e le opere

- **Il lago dei cigni** (*Swan Lake*), **1875–1876**
- **La bella addormentata** (*The Sleeping Beauty*), **1888–1889**
- **Lo schiaccianoci** (*The Nutcracker*), **1891–1892**

- L'Opričnik – 1870
- **Evgenij Onegin** – 1877–1878
- La pulzella d'Orléans – 1878–1879
- Mazeppa – 1881–1883
- Čerevički – 1885–1887
- L'incantatrice – 1885–1887
- **La dama di picche** – 1890
- **Iolanta** – 1891–1892

Nadežda Filaretovna von Meck 1831-1894




Nadežda Filaretovna von Meck fu una ricca mecenate russa dell'Ottocento, celebre soprattutto per il suo sostegno a Pëtr Il'ič Čajkovskij. Vedova di un magnate delle ferrovie, utilizzò la sua grande fortuna per aiutare musicisti e artisti (tra questi anche il giovane Debussy). Figura riservata ed eccentrica, von Meck ebbe un ruolo decisivo nello sviluppo della musica russa del suo tempo. Con Čajkovskij intrattenne per anni un'intensa corrispondenza, basata su profonda affinità intellettuale e musicale, senza mai incontrarlo di persona. Uno dei suoi figli si sposò con una nipote di Čajkovskij. Il suo aiuto economico permise al compositore di dedicarsi interamente alla musica. Il rapporto tra i due si interruppe bruscamente per scelta di lei, e Čajkovskij ne rimase profondamente addolorato. Nadežda morì due mesi dopo il compositore.









26 febbraio 2026

Un chimico al servizio della musica: Aleksandr Borodin

L'anima della Russia: Modest Musorgskij

Il gruppo dei Cinque (ovvero il «Mucchietto possente»)



Milij Alekseevič **Balakirev**: Nizhny Novgorod 1837 - San Pietroburgo, 1910

Aleksandr Porfir'evič **Borodin**: San Pietroburgo, 1833 - 1887

César Antonovich **Cui**: Vilna (oggi Vilnius, Lituania) 1835 - Pietrogrado (San Pietroburgo), 1918

Modest Petrovič **Musorgskij**: Karevo (governatorato di Pskov), 1839 - San Pietroburgo, 1881

Nikolaj Andre'evič **Rimskij-Korsakov**: Tikhvin, 1844 – San Pietroburgo, 1908

Sergej Aleksandrovič Dargomyžskij (1813–1869)



E' considerato una figura di transizione fondamentale tra Michail Glinka e il gruppo dei "Cinque". È noto per il suo impegno verso un realismo musicale che rispecchiasse fedelmente la parola e l'espressione drammatica del testo, prestando particolare attenzione al problema dell'intonazione melodica della lingua russa. La sua opera più celebre, *Il convitato di pietra*, tratta da Puškin, rinuncia alle forme operistiche tradizionali per seguire il ritmo naturale del linguaggio parlato. Dargomyžskij influenzò profondamente compositori come Musorgskij, soprattutto nell'uso espressivo della declamazione musicale.