

L'Elisir d'amore

melodramma giocoso in due atti

musica di Gaetano Donizetti

libretto di Felice Romani

Milano, 1832

A me il compito di guidarvi in un breve percorso attraverso la storia dell'opera in musica. Sopra la locandina della protagonista del percorso didattico di quest'anno: *L'Elisir d'Amore*. Di qui partiamo e qui torneremo, cercando di spiegare – a grosse linee e senza alcuna pretesa di esaustività – come si sia arrivati alla creazione di un capolavoro del genere, fatto di teatro, poesia, musica, azione scenica e ricco di personaggi dai caratteri più diversi.

“Melodramma giocoso” lo descrivono gli stessi autori (Romani e Donizetti), presentandolo al pubblico nel 1832.

μέλος – δράμα

«canto»«melodia» - «azione scenica»

- Poesia
- Musica (canto solistico, corale, orchestra)
- Scenografia (architettura, arti visive)
- Recitazione
- Pantomima
- Danza

Melodramma è parola d'origine greca, composta dai due termini μέλος e δράμα, vale a dire *melodia, canto e dramma, azione, storia*.

Il genere, pur facendo idealmente riferimento alla pratica teatrale dei greci, è uno dei frutti più illustri del Rinascimento italiano. Un tipo di spettacolo creato con il contributo di parecchi e diversi generi: Poesia, Musica, Scenografia, Recitazione, Pantomima, Danza.

LE ORIGINI

- Rinascimento italiano
- Studio dell'antichità classica
- I fasti delle corti italiane
- Intenti celebrativi
- Spirito di emulazione tra principi

I teorici e i musicisti del Rinascimento italiano basarono le loro riflessioni e le loro scelte nel creare il moderno melodramma, proprio sulle conoscenze intorno al teatro greco antico. Il nuovo genere – il melodramma – era basato su un rapporto poesia-musica in cui il testo drammatico fosse enfatizzato e interpretato dal canto, senza che la veste musicale risultasse mai prevaricante sulla parola. La mitologia classica fu la principale fonte di ispirazione di questo nuovo teatro musicale (basta citare personaggi come Orfeo, Euridice, Ercole, Ifigenia, Achille, Ulisse, Medea, ecc.).

I destinatari del genere furono i principi e le corti ducali italiane tra Cinque e Seicento. I luoghi delle rappresentazioni i saloni dei grandi palazzi rinascimentali, opportunamente arricchiti di architetture scenografiche e di incredibili macchine sceniche.

I PRECEDENTI MEDIOEVO



Ma esistono alcuni importanti precedenti.

Nel Medioevo si sviluppò soprattutto il teatro religioso:

TEATRO RELIGIOSO



un genere nato come espressione diretta ed enfaticata del rito liturgico, interpretato dagli stessi officianti in chiesa, e legato ai temi della Resurrezione, della Natività e della Crocefissione; poi reso spettacolo autonomo, culmine di feste religiose, rappresentato da attori professionisti sui sagrati, nei mercati, nelle piazze cittadine.

TEATRO PROFANO



Degno di nota, il primo esempio moderno di commedia pastorale, rappresentato a Napoli, alla corte angioina, sul finire del XIII secolo: *Li Gieus de Robin et de Marion*. Attribuito ad Adam de la Halle, comprende brani strumentali e vocali, cantati e recitati, probabilmente tratti da un diffuso repertorio popolare.

RINASCIMENTO

- Balletto
- Mascherata
- Favola pastorale
- Madrigale drammatico
- Intermedi



I precursori immediati dell'opera sono il **balletto** (e con esso la più antica **mascherata**), la **favola pastorale** (come l'*Orfeo* di Poliziano, recitato con musiche solistiche e corali, e più tardi l'*Aminta* di Tasso e il *Pastor fido* di Guarini), il **madrigale drammatico**, definito da Donald Jay Grout, nella sua *Breve Storia dell'Opera* “un primo tentativo di combinare musica e teatro comico, privilegiando la vitalità popolaresca della commedia dell'arte contro i languori aristocratici della favola pastorale”; e infine gli **intermedi** (brevi quadri musicali vocali e strumentali con sfarzosi apparati scenici, inseriti di solito tra i diversi atti di una commedia)

Gli Intermedi per *La Pellegrina*



Vediamo alcuni bozzetti del Buontalenti per gli impianti scenografici dei celebri Intermedi per *La Pellegrina*, commedia di Girolamo Bargagli, rappresentata in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena, nel 1589

Gli Intermedi per *La Pellegrina*



Apparato scenico, come racconta l'accademico della Crusca Bastiano de' Rossi, "di così reale, di così eccelsa magnificenza, e di tanta e non immaginata bellezza, che, rimasi attoniti e stupefatti, tutti, come trasecolati, intorno lo rimiravano".

IL SEICENTO



Se il Cinquecento prepara il terreno per la nascita del melodramma, è il Seicento il secolo in cui il teatro musicale si sviluppa e cresce con una rapidità e una ricchezza davvero impressionanti.

E le magnifiche corti italiane ne sono le ideali nutrici. Senza il mecenatismo dei principi – e un forte spirito d'emulazione tra le diverse corti – non avremmo avuto i capolavori assoluti che gettarono le basi di un genere musicale tra i più longevi della storia.

LA DESTINAZIONE

- Spettacoli principeschi
- Grandi celebrazioni
- Destinati alla corte e agli ambasciatori
- Scenografie fastose
- Cambi di scena a vista
- Macchine sceniche
- I migliori poeti, compositori e cantanti

Dunque le grandi famiglie ducali si contendono i migliori librettisti, musicisti, cantanti, scenografi. Le opere vengono commissionate soprattutto in occasione di festeggiamenti grandiosi: nascite e matrimoni regali. Sono spettacoli tanto fastosi ed esclusivi, quanto costosi, destinati sì al piacere dei principi, ma anche solida testimonianza – per gli osservatori stranieri – del potere economico e del prestigio del mecenate che li ha ordinati.

LE INNOVAZIONI



STILE RECITATIVO

(rapporto parola-suono)

USO PIÙ LIBERO DELLA DISSONANZA

(finalità espressiva)

Dal punto di vista strettamente musicale, l'opera si distingue dai generi precedenti per l'uso preponderante dello **stile recitativo**. La linea melodica segue strettamente l'andamento della prosodia, enfatizzandone il valore drammatico attraverso il tessuto armonico. L'uso della dissonanza (ma anche della consonanza, delle pause, delle direzioni melodiche ascendenti o discendenti, ecc.) con valenza espressiva e simbolica era già stato abbondantemente praticato nel madrigale, tra Quattro e Cinquecento. Nel recitativo monodico, libero dagli obblighi del contrappunto, il rapporto parola-suono diviene strettissimo e acquista una forza nuova e coinvolgente.

La finalità della sinergia parola-suono è quella di coinvolgere emotivamente lo spettatore, trasmettendogli in maniera chiara e inequivocabile le passioni, le emozioni – ossia gli affetti – del personaggio.

LE PRIME OPERE

- *Dafne*, Jacopo Peri (Firenze, 1598)
- *Euridice*, Jacopo Peri (Firenze, 1600)
- *Euridice*, Giulio Caccini (Firenze, 1600)
- *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Emilio de' Cavalieri (Roma, 1600)
- [...]
- *Orfeo*, Claudio Monteverdi (Mantova, 1607)
- *Arianna*, Claudio Monteverdi (Mantova, 1608)

Ed ecco qui le prime, e più importanti creazioni nella storia del melodramma:

- *Dafne*, Jacopo Peri (Firenze, 1598)
- *Euridice*, Jacopo Peri (Firenze, 1600)
- *Euridice*, Giulio Caccini (Firenze, 1600)
- *Rappresentazione di Anima e di Corpo*, Emilio de' Cavalieri (Roma, 1600) [...]
- *Orfeo*, Claudio Monteverdi (Mantova, 1607)
- *Arianna*, Claudio Monteverdi (Mantova, 1608)

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)



Monteverdi è l'artista eccelso che lega il suo nome all'uso moderno della parola cantata, passando dall'accento patetico, a quello drammatico dello stile concitato, con varietà e naturalezza.

A proposito della rappresentazione della sua *Arianna* a Mantova nel 1608, scrive un cronista:

**«...in ogni sua parte riuscì più che
mirabile,
nel lamento che fece Arianna sovra lo
scoglio abbandonata da Teseo,
il quale fu rappresentato con tanto affetto
e con sì pietosi modi,
che non si trovò ascoltatore alcuno
che non s'intenerisse,
né pur fu una dama che non versasse
qualche lagrimetta del suo bel
pianto.»**

...in ogni sua parte riuscì più che mirabile, nel lamento che fece Arianna sovra lo scoglio abbandonata da Teseo, il quale fu rappresentato con tanto affetto e con sì pietosi modi, che non si trovò ascoltatore alcuno che non s'intenerisse, né pur fu una dama che non versasse qualche lagrimetta del suo bel pianto.

E ancora un celebre compositore dell'epoca, Marco da Gagliano, nella prefazione alla sua opera *Dafne*, cita il famoso lamento di Arianna:

«... il signor Claudio Monteverdi,
musico celebratissimo [...]
compose l'arie in modo sì
esquisito, che si può con verità
affermare
che si rinnovasse il pregio
dell'antica musica,
perciò che visibilmente mosse
tutto il teatro a lagrime...»

...il signor Claudio Monteverdi, musico celebratissimo [...] compose l'arie in modo sì esquisito, che si può con verità affermare che si rinovasse il pregio dell'antica musica, perciò che visibilmente mosse tutto il teatro a lagrime.



Ma, ovviamente, non tutti i compositori del primo Seicento furono *esquisiti* quanto Monteverdi nel confezionare recitativi. Qualche compositore cominciò a muovere l'andamento solenne e austero del recitativo creando mezz'arie o arie, pezzi cioè in cui il ritmo musicale e il disegno melodico acquistavano un certo sopravvento sulla pura declamazione del testo.

Ricordiamo che buona parte dell'interesse del pubblico era preso dalle trovate scenografiche sorprendenti: cambi di scena a vista, macchine su cui apparivano divinità o personaggi mitologici, caverne di fuoco, giochi d'acqua, ecc. Alla realizzazione dei primi ingegni per intermezzi si era dedicato persino Leonardo da Vinci. Negli anni seguenti in questo, che diventò un vero campo di sperimentazione, troveremo i nomi di grandi architetti, come Bernini, Bibbiena, Juvarra e Piranesi.

Il *Sant'Alessio* di Stefano Landi
(Roma, 1632)
scenografie di G. L. Bernini



Il *Sant'Alessio* di Stefano Landi
(Roma, 1632)
scenografie di G. L. Bernini



Ed ecco alcuni bozzetti di Gian Lorenzo Bernini per le scenografie del *Sant'Alessio* di Stefano Landi, su libretto di Giulio Rospigliosi (futuro papa Clemente IX).

IL TEATRO PUBBLICO

VENEZIA

- 1637: Teatro San Cassiano
- 1639: Teatro Ss. Giovanni e Paolo
- 1641: Teatro San Moisè

Se Firenze, Roma e Mantova sono le prime città a favorire lo sviluppo del melodramma, a partire dal 1637 (apertura del San Cassiano, primo teatro pubblico) Venezia diventa uno dei principali centri di produzione del teatro musicale.

Claudio Monteverdi

Il ritorno d'Ulisse in Patria
(1641)

L'Incoronazione di Poppea
(1642)



Le ultime grandiose opere di Monteverdi sono appunto destinate al teatro pubblico veneziano: *Il Ritorno di Ulisse in patria*, e *La Coronatione di Poppea*, ultimo capolavoro del Maestro cremonese.

Dopo qualche decennio anche a Napoli fiorirà un importantissimo centro di produzione teatrale. L'opera – e la musica italiana in generale – conquisterà tutte le corti e le principali capitali europee dal Seicento a tutto il Settecento, da Lisbona a Mosca, da Vienna a Madrid, da Pietroburgo a Londra. Musicisti italiani colonizzeranno i teatri di tutto il mondo, e la lingua italiana sarà per due secoli cantata ovunque.

I CARATTERI DELL'OPERA A METÀ DEL SEICENTO

Temi mitologici – Temi storici

Personaggi drammatici – Personaggi comici

Abolizione di cori e danze

Riduzione dell'apparato scenografico

Recitativo – Arioso – Aria

Il nuovo pubblico, pagante ed eterogeneo, condiziona le scelte di librettisti e compositori. Nuovi elementi entrano a contaminare l'originale stile rigoroso del melodramma di corte. Assistiamo a una trasformazione dell'Opera, che riguarda alcuni aspetti principali:

- ai soggetti mitologici si aggiungono o sostituiscono quelli storici e fantastici
- ai caratteri seri e drammatici si affiancano personaggi comici e grotteschi
- si aboliscono danze e cori
- si riduce l'uso delle macchine sceniche
- il recitativo cede progressivamente il passo a forme più strutturate come l'arioso e l'aria.



Il senso del meraviglioso e dello stupefacente dell'estetica barocca non riguardò soltanto gli apparati scenici, i costumi e la gestualità dei protagonisti, ma coinvolse con l'andare del tempo l'uso stesso delle voci e la scrittura musicale. Tra Sei e Settecento si definì la struttura dell'opera in una sequenza di **recitativi e arie**, in cui le doti vocali del cantante – agilità, estensione, variazioni all'impronta, espressività, intensità, potenza – vengono messe in primissimo piano. L'invenzione dell'*aria col da capo* lascia uno spazio enorme alle prerogative del virtuoso, a scapito del ritmo e della compattezza del dramma.

L'ARIA CON *DA CAPO* (A-B-A)

- A: prima parte (tonalità principale)
- B: seconda parte (tonalità secondaria o modulante, carattere a volte contrastante)
- A: ripresa della prima parte (con variazioni a piacere dell'esecutore)

Ed ecco lo schema dell'Aria con Da Capo, padrona dell'Opera tra Sei e Settecento.

Contrariamente agli assunti originari, il canto diventa preponderante a scapito dell'azione: l'aria, ricca di virtuosismi vocali, fioriture, variazioni, blocca inesorabilmente l'azione. Il dramma non procede, si ferma in continuazione e la trama diventa un mero pretesto per consentire un vario, ma continuo sfoggio di agilità vocale

CARATTERI DELL'ARIA

(sec. XVIII)

- **Aria di sortita**
- **Aria di bravura**
- **Aria di portamento**
- **Aria del sonno**
- **Aria in catene**
- **Aria di caccia**
- **Aria di guerra**
- **Aria di sorbetto**
- **Aria di baule**

La formalizzazione estrema arriva a fissare, come in contenitori predefiniti, i caratteri delle arie: segno che l'interesse si è spostato definitivamente dalla drammaturgia alla musica e al canto.

IL VIRTUOSISMO VOCALE

L'epopea dei castrati (evirati cantori)



Dunque il primo Settecento sarà l'epopea del virtuosismo vocale, con il predominio sulle scene di castrati e prime donne (nella diapositiva, una celebre caricatura di William Hogart che ritrae Farinelli, la Cuzzoni e Senesino nel *Flavio* di Händel).

Il formalismo estremo dell'opera seria elimina i caratteri comici dal proprio contesto. Ma questi si riaffacciano negli Intermezzi:

IL SETTECENTO

Gli Intermezzi



Giovan Battista Pergolesi
La Serva Padrona
(1733)

si tratta di brevi farse con pochi personaggi (di solito due cantanti e uno o più figuranti), che vengono eseguiti tra un atto e l'altro dell'opera seria.

È tale il successo di pubblico, che presto gli intermezzi diventano spettacoli autonomi, dando vita all'Opera buffa.

IL SETTECENTO

L'Opera Buffa



Giovan Battista Pergolesi
Lo Frate 'nnamorato
(1732)

Gli interpreti di questo genere (detti appunto *buffi*) sono cantanti-attori: la scrittura musicale si semplifica e l'azione teatrale torna ad essere predominante.

IL TEATRO D'OPERA MODERNO

CARATTERI SERI E COMICI

STRUTTURA VARIA E ARTICOLATA

DUETTI, TERZETTI, CONCERTATI

FINALI COMPLESSI

NUOVA DINAMICA TEATRALE

Solo alla fine del Settecento, soprattutto grazie alla genialità anticonformista di Mozart, opera seria e comica confluiranno nuovamente in un solo genere formalmente più vario e drammaturgicamente strutturato, fatto non solo di recitativi e arie, ma pieno di pezzi d'assieme – come duetti, terzetti, quartetti, ecc. – con finali d'atto non frammentati, ma conseguenti e ricchi di colpi di scena. Il capolavoro del genere è *Don Giovanni*, non a caso denominato *dramma giocoso*.

WOLFGANG AMADEUS MOZART



IL DISSOLUTO PUNITO ossia il **DON GIOVANNI**
dramma giocoso
(1787)

Dopo la prima a Praga nel 1787, *Don Giovanni* debutta l'anno dopo a Vienna, una delle grandi capitali europee della musica, strettamente legata allo stile italiano: resterà nei repertori – cosa rarissima all'epoca – di tutti i teatri europei, considerata un modello (“opera classica” per eccellenza secondo Kierkegaard).



Con il Settecento si conclude un'epoca di supremazia assoluta dello stile italiano nell'opera lirica. La **Francia** si era resa da tempo autonoma, sviluppando un caratteristico stile di teatro musicale nella propria lingua. L'**Inghilterra** s'era tenuta in bilico tra le forme in lingua locale e la passione per le grandi opere italiane dei principali autori del secolo – da Scarlatti a Händel a Porpora, Hasse, Bononcini, Piccinni, Paisiello, ecc., presentate a **Londra**, capitale europea della musica nel XVIII secolo. **Vienna** era rimasta la più fedele allo stile italiano, assumendo come maestri di corte costantemente nostri poeti e musicisti, come Metastasio, Da Ponte, Cesti e Salieri.

Mentre Mozart opera le sue innovazioni formali e stilistiche, alcuni importanti compositori – come **Paisiello e Cimarosa** – proseguono in Europa la diffusione di uno gusto prettamente italiano, fatto di grazia, di eleganza, di delicato patetismo.

Con l'**Ottocento** si svilupperanno le cosiddette scuole nazionali, adottando lingue, forme e stili diversi e autonomi. Non per questo l'opera italiana perderà prestigio, ma continuerà ad essere eseguita e apprezzata in tutti i teatri del mondo.

GIOACHINO ROSSINI (1792-1868)



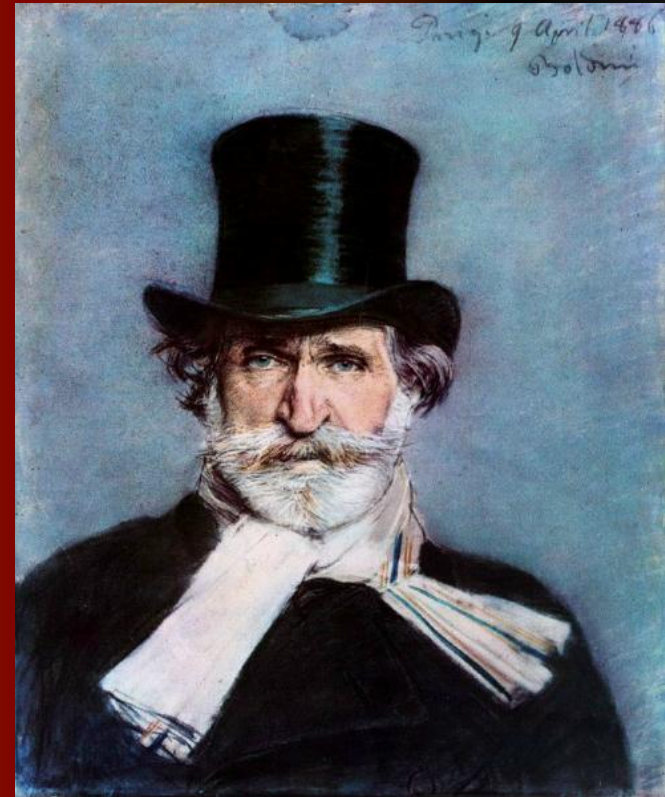
Il musicista che rivoluzionerà il panorama musicale, preparando il terreno a generazioni successive di compositori, sarà **Gioachino Rossini**. Praticherà dal comico al brillante, al serio, drammatico, sacro e profano, cameristico e sinfonico, riunendo la perizia armonica, formale e strumentale di Haydn, con il senso melodico ed espressivo della migliore tradizione nostrana.

L'innesto tra la musica sinfonica tedesca e l'opera italiana darà anche altri frutti, portando altri nostri compositori a posizioni di primissimo piano in Europa.

GAETANO DONIZETTI (1792-1848)

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

GIUSEPPE VERDI (1813-1901)

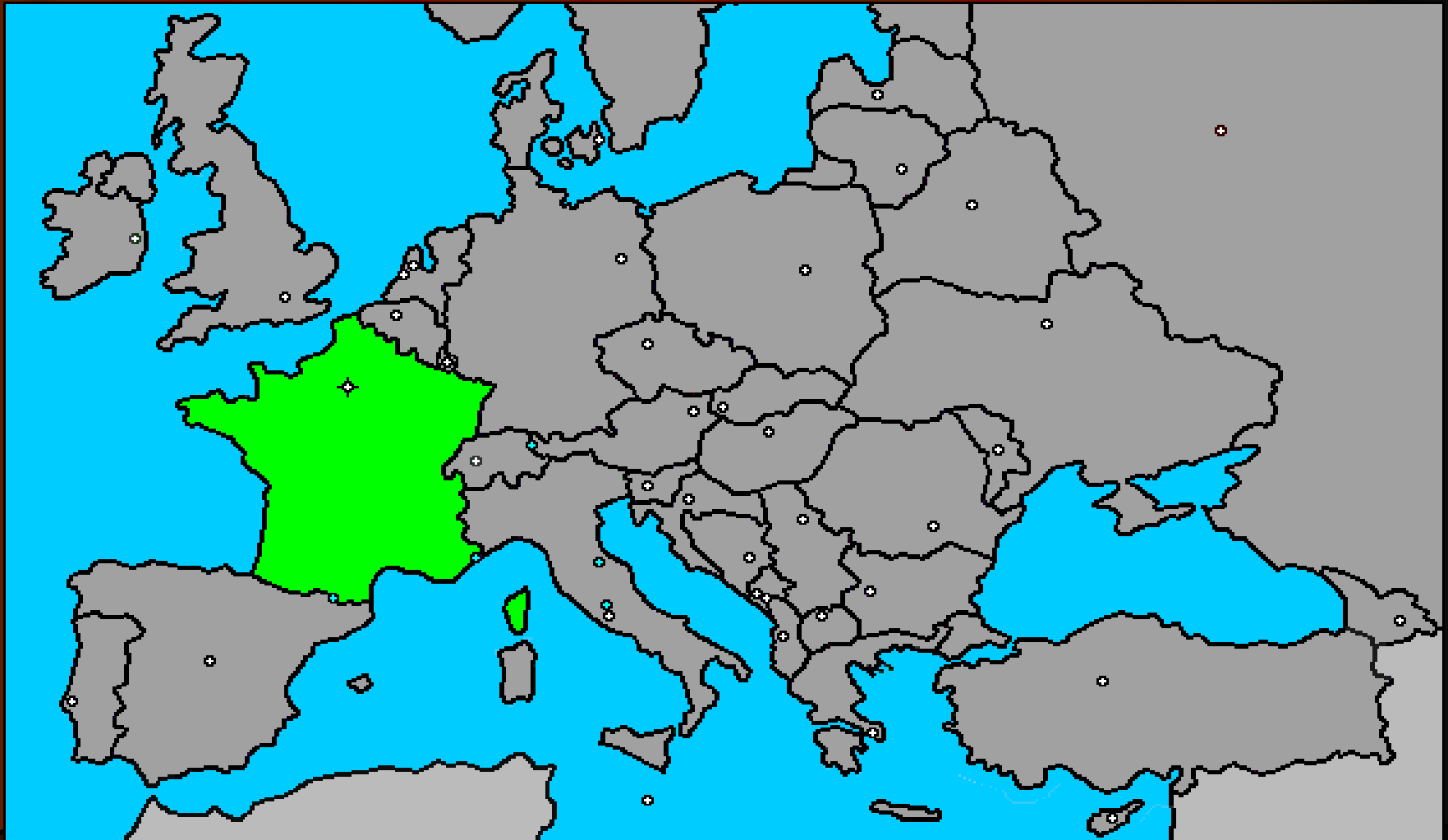


Donizetti, Bellini e Verdi sono – insieme a tanti altri – i nomi di maggiore spicco.

L'orchestrazione acquista spessore e colori nuovi, la vocalità assume toni eroicamente romantici, legati – soprattutto con Verdi – alle tormentate vicende politiche dell'Italia risorgimentale.

PARIGI

capitale musicale d'europa



Parigi, indiscussa capitale europea della musica nell'Ottocento, ospita prima Rossini, poi Donizetti e Verdi, portandoli a comporre opere grandiose nello stile del *grand-opéra*, e in lingua francese. Più che mai – nell'Ottocento – il melodramma resta il genere musicale più diffuso e apprezzato ai più diversi livelli sociali.



Le forme variano, ancora legate alle varie tipologie del secolo precedente: dalle farse rossiniane e donizettiane, ai drammi romantici tratti dalla letteratura e dal teatro coevo (da Walter Scott o Victor Hugo). Perdura il genere più leggero, dal *larmoyante* al comico, spesso fusi insieme, come nei brillanti capolavori donizettiani *L'elisir d'amore* e *Don Pasquale*. Le forme, fedeli al modello inaugurato da Mozart, alternano variamente pezzi chiusi, arie, duetti, concertati e finali, con solisti e cori. Si aggiungono a volte intermezzi strumentali o danze, secondo lo stile francese.

RICHARD WAGNER (1813-1883)



Contemporaneo a Verdi, un altro titano d'oltralpe, realizza la sua rivoluzione nell'opera: è **Richard Wagner**, che abolisce le cosiddette *forme chiuse*, cioè brani estrapolabili dal contesto, con un proprio inizio e una conclusione.

L'opera d'arte dell'avvenire *Das Kunstwerk der Zukunft (1849)*

- il concetto di melodia infinita
- tessuto orchestrale (esprime l'inesprimibile)
- l'uso del *Leitmotiv*
- armonia emancipata, più complessa

Nel suo saggio *L'opera d'arte dell'avvenire (Das Kunstwerk der Zukunft)* (1849) spiega i principi delle sue scelte estetiche, che – semplificando al massimo – implicano quattro punti essenziali:

- 1) il concetto di melodia infinita;
- 2) la funzione del tessuto orchestrale che “esprime l'inesprimibile”;
- 3) l'uso del *Leitmotiv*, cioè di temi caratterizzanti, legati alle situazioni e ai personaggi;
- 4) l'uso di un'armonia emancipata e più complessa, funzionale alla nuova estetica.

Sul finire dell'Ottocento, per le sue ultime produzioni, lo stesso Verdi abbandona le forme chiuse, così come farà l'ultimo grande protagonista della scena operistica internazionale, **Giacomo Puccini**.

GIACOMO PUCCINI (1858-1924)

- *Manon Lescaut* (1893)
- *La Boheme* (1896)
- *Tosca* (1900)
- *Madama Butterfly* (1904)
- *La fanciulla del West* (1910)
- *Il Trittico* (1918)
- *Turandot* (1926)



Mediatore per eccellenza, **Puccini** riesce a combinare le esigenze del teatro musicale moderno (in senso wagneriano) con una totale adesione alla tradizione lirica e alla moderazione e varietà di tinte dell'opera italiana. Con la mano felice del pittore d'acquerello, disegna personaggi incancellabili, crea situazioni drammaturgicamente perfette. Non è un caso se i suoi numerosi capolavori sono rimasti nei cartelloni di tutto il mondo dal loro debutto sino ad oggi.

IL NOVECENTO



IL VERISMO (1890-1900)

- P. MASCAGNI, Cavalleria rusticana (1890)
- R. LEONCAVALLO, Pagliacci (1892)
- A. CATALANI, La Wally (1892)
- U. GIORDANO, Andrea Chenier (1896)
- F. CILEA, L'Arlesiana (1897)
- G. PUCCINI, Tosca (1900)

CAPOLAVORI NEL XX SECOLO

- C. DEBUSSY, Pelléas et Mélisande (1902)
- R. STRAUSS, Der Rosenkavalier (1911)
- A. BERG, Wozzeck (1925)
- B. BRITTEN, Peter Grimes (1945)
- I. STRAVINSKIJ, The Rake's Progress (1951)
- N. ROTA, Il cappello di paglia di Firenze (1955)
- F. POULENC, Les dialogues des carmélites (1957)
- L. NONO, Al gran sole carico d'amore (1975)
- G. LIGETI, Le Grand Macabre (1978)
- O. MESSIAEN, Saint François d'Assise (1983)

Sulla storia dell'opera nel **Novecento** si potrebbe parlare a lungo, e sarebbe certamente interessante. Dovremmo citare alcune pietre miliari, come alcune opere di Cilea (*Adriana Lecouvreur*) o di Giordano (*Andrea Chenier*), o i divertenti esperimenti di Nino Rota (*Il cappello di paglia di Firenze*, *La notte di un nevristenico*), o i grandi affreschi post-dodecafonici di Luigi Nono (*Il canto sospeso*). E dovremmo anche citare gli imponenti lavori di Richard Strauss, o il *Wozzeck* di Alban Berg, o *Les dialogues des Carmélites* di Francis Poulenc o le opere di Stravinskij, Britten, Menotti, Bernstein. Tutti lavori del massimo interesse.

Ma se escludiamo le opere che – tra Otto e Novecento – sono ascrivibili al cosiddetto **Verismo**, le opere del Novecento perdono in generale quel carattere di popolarità e diffusione a vari livelli sociali, prerogativa saliente del melodramma sin dalla nascita del teatro impresariale.



Ma, proprio nel Novecento, questo ruolo di spettacolo popolare (un genere “culinario”, cioè gastronomico e degustativo, per dirla con Bertolt Brecht) gli viene usurpato prima dal cinema e poi dalla ormai onnipresente televisione, mezzi certamente di diffusione – anche dell’opera lirica – ma attraverso i quali il teatro musicale perde il meglio di quanto lo dovrebbe caratterizzare: la partecipazione e la magia.

Gino Nappo