

MILANO 1887

Milano e l'Opera



Milano, Teatro alla Scala

Milano non iniziò alcuna forma originale d'Opera, né diede i natali a grandi musicisti, ma divenne, e in qualche modo resta, una delle capitali indiscusse dell'Opera Lirica, adottando compositori stranieri. Operarono a Milano artisti di lingua tedesca, originari del Veneto come Antonio Salieri, dello Stato Pontificio, Rossini, del Ducato di Parma e Piacenza, Giuseppe Verdi, e molti altri, quasi tutti di altre città. Il primo teatro di cui si ha notizia è il salone Margherita, costruito negli ultimi anni del '500, poi ricostruito sulla stessa area (l'attuale Palazzo Reale) come Regio Ducal Teatro. Da segnalare è la presenza a Milano di Mozart, che diede alcune prime delle sue opere, tra queste Mitridate, re di Ponto.

Teatro alla Scala

Una tappa decisiva fu la costruzione del Teatro alla Scala. Dopo che un incendio distrusse il Regio Ducal Teatro, si decise di costruirne due, dislocati in aree diverse dal precedente. Maria Teresa, imperatrice d'Austria allora regnante, donò l'area dove prima sorgeva la chiesa di S.Maria alla Scala, e da qui il "Teatro Grande" prese il proprio nome. La Scala fu inaugurata il 3 agosto 1778 con «l'Europa Riconosciuta» di Salieri. L'anno successivo fu inaugurato il teatro fratello, sempre progettato dal Piermarini, ovvero il Teatro alla Cannobiana (dal convento delle suore Cannobiane che si trovava in quell'area), poi divenuto il Teatro Lirico. Nei primi tempi furono messe in scena opere di gusto napoletano e francese. All'inizio dell'800 vi è da segnalare l'arrivo di personaggi importanti, come i citati Paër, Mayerbeer, il giovane Rossini, Verdi, Donizetti. I rapporti con i musicisti non furono sempre facili, ma Milano restava un crocevia importante per tutti i più grandi operisti. In particolare Verdi diede le sue ultime opere (l'Otello, il 5-2-1887 e il Falstaff 9-2-1893) alla Scala.



Milano, Teatro alla Scala

Scapigliatura

"I colori, gli odori, le forme hanno occulti e stretti rapporti con la musica, e verrà tempo in cui si canteranno e suoneranno dal vero un mazzo di fiori, un vassoio di dolci, una statua, un edificio, come oggi un foglio di romanza o uno spirito di melodramma, aperti sul leggio".
(C. Dossi, *Note azzurre*)

La Scapigliatura, termine che venne usato per la prima volta in un romanzo di Cletto Arrighi come traduzione del francese *"bohème"*, nacque in Italia dopo il 1860 e terminò, grosso modo, nel 1875.

Carattere importantissimo fu la complementarietà delle arti: non esistevano più arti isolate, come la letteratura o la musica. L'artista doveva conoscere la molteplicità delle espressioni artistiche e fondere, nella letteratura, anche l'esperienza pittorica e quella musicale.



Federico Faruffini, *La lettrice*, Milano, Civiche Raccolte d'Arte



Tranquillo Cremona, *L'Edera*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna

La Scapigliatura, come fenomeno letterario, fu essenzialmente espressione di anarchismo borghese: gli scapigliati erano intellettuali che non accettavano le strutture borghesi, nelle quali vedevano la negazione dei valori in cui credevano. Fu, tuttavia, una presa di posizione sterile, in quanto essi non seppero proporre soluzioni.

La Scapigliatura fu un fatto essenzialmente milanese, in quanto Milano era la città più progredita sotto l'aspetto economico e sociale, e dove le vecchie concezioni del mondo e dei rapporti sociali si stavano rapidamente sgretolando. Qui il contrasto fra intellettuali sognatori e borghesi materialisti era più aspro.

Le soluzioni artistiche adottate furono anch'esse anarchiche: gli scapigliati cercarono un'arte nuova con cui dire le sensazioni nuove che provavano. Perciò si accostarono ai poeti maledetti francesi o ai romantici tedeschi. Si scagliarono invece contro il Romanticismo italiano, considerato languido ed esteriore, e procedettero alla demolizione di vecchi miti, come quello di Manzoni, ritenuto simbolo dell'Italia borghese e clericale.

Per la loro produzione letteraria, gli scapigliati non tollerano preclusioni; la realtà va cantata in tutti i suoi aspetti, "non solo il cielo, ma anche il fango"; l'indagine viene estesa al subconscio, predominano i temi della letteratura *noir*, c'è un amore generico per la vita dissipata e il vizio, tra droga e assenzio, tra miseria ricercata e tendenze all'autodistruzione. Si contestano i valori borghesi di religione, patria e famiglia. Il linguaggio usato è semplice, spontaneo, ricco di innesti dal dialetto, che non hanno però propositi popolari.

Sentirono quindi il bisogno di guardare alla realtà concreta, con occhio lucido e spregiudicato, rifiutando lo schermo delle vecchie retoriche. L'arte e gli artisti dovevano essere infatti estranei ai canoni borghesi ed in rivolta verso una società dedita ad uno sviluppo materiale: essi negavano il valore della bellezza, rivendicando una concezione della realtà frantumata e contraddittoria.

In pittura questi intendimenti porteranno al rifiuto dello stile accademico, all'abbandono dei temi di storia e a tralasciare anche gli argomenti di ordine sociale e quindi della pittura realista, con una scelta provocatoria per soggetti e temi che pescassero nel privato e nell'intimo, quasi ad evidenziare polemicamente il loro distacco dai risultati artistici di una società nella quale non si riconoscevano. Trionferanno quindi, nei temi degli scapigliati, il ritratto, il 'paesaggio cittadino' e le scene d'interni, espressioni di un percorso introspettivo privato, alla ricerca dei dubbi, delle inquietudini, delle insicurezze degli individui e del loro ambiente.



Tranquillo Cremona, *I Due cugini*, Roma Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Il Divisionismo

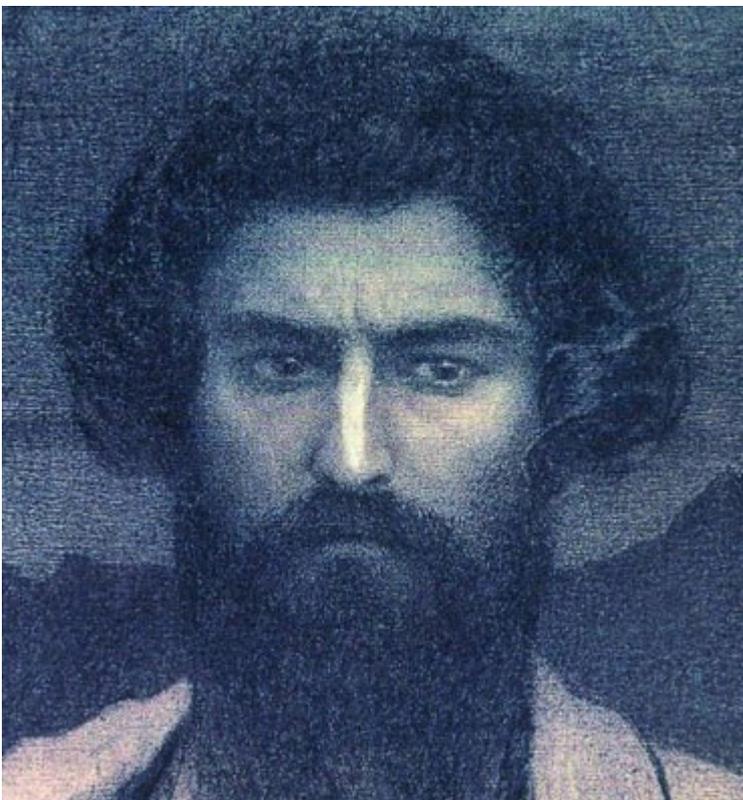
L'affermazione del divisionismo italiano avviene durante la prima triennale di Brera del 1891, nella quale furono esposte opere capitali come le due madri di Segantini, che dimostrarono quale fosse la sostanziale differenza con gli altri pittori italiani, per quanto riguarda tecnica e temi. Il divisionismo, di poco successivo alle opere di Seurat e del pointillisme, ha un'origine indipendente che si fonda sui caratteri della pittura scapigliata milanese. Riguardo ai contenuti figurativi, i divisionisti si occuparono, mano mano sempre di più, di un allontanamento dalla concretezza della realtà, cosa che si accompagnò spesso all'affermarsi di temi simbolisti, ricchi di allusioni letterarie. Dal punto di vista stilistico, l'uso della tecnica divisionista, che consisteva nella scomposizione e

nell'accostamento dei colori primari per mezzo di piccoli tocchi filamenti o puntini o brevi tratti che l'occhio ricompona nella sintesi della percezione, con le sue vibrazioni luminose e le sue astrazioni formali, fu ritenuto adatto alla resa di tali temi. Ne deriva una inedita intensità luminosa, nel rifiuto del tradizionale chiaroscuro e dell'indagine sui dettagli.

Giovanni Segantini

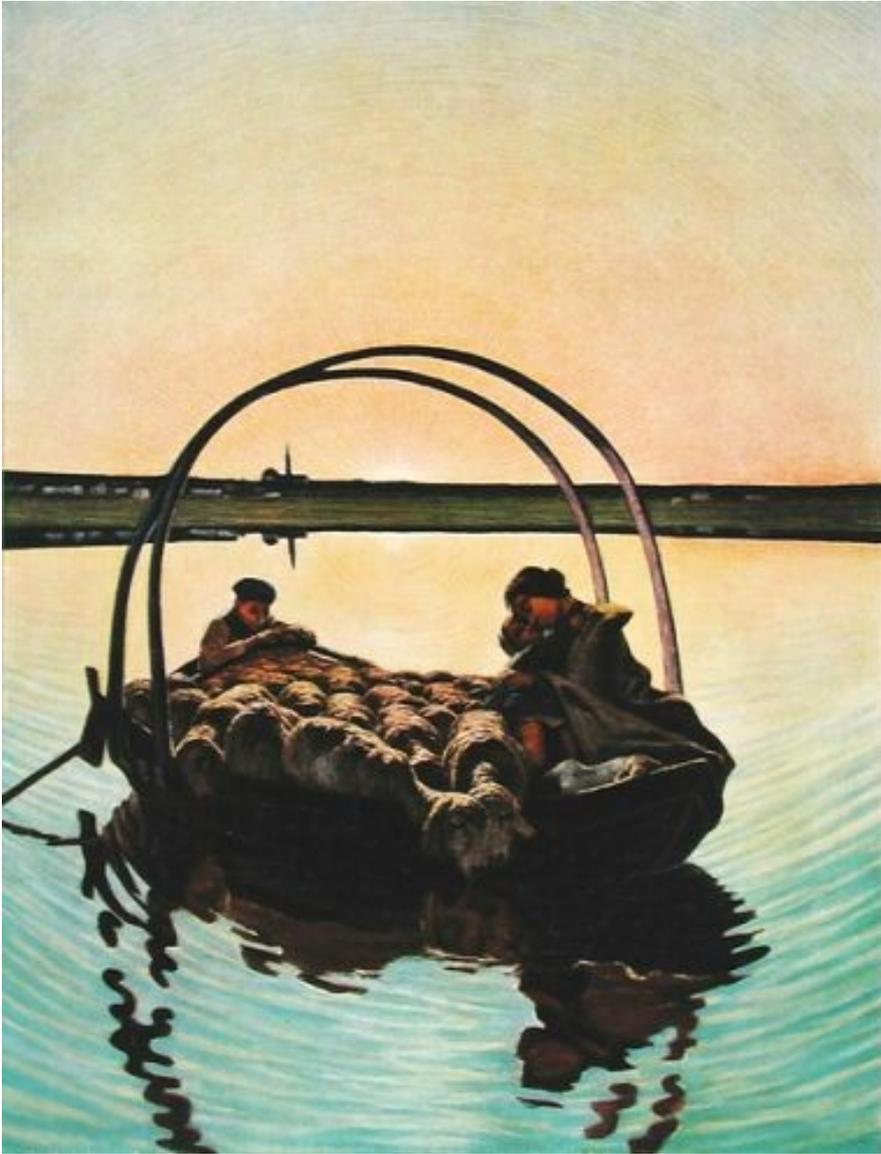
Nasce ad Arco, in una famiglia in condizioni economiche precarie (i Segatini: fu poi lo stesso pittore a modificare il proprio cognome), alla morte della madre nel 1865 viene mandato dal padre a Milano, in custodia presso la figlia di primo letto Irene. Privato di un ambito familiare vero e proprio, Segantini vive una giovinezza chiusa e solitaria, spesso vagabonda, tanto che nel 1870 è rinchiuso nel riformatorio "Marchiondi", dal quale tenta di fuggire nel 1871 e vi rimane poi fino al 1873. Segantini viene quindi affidato al fratellastro Napoleone, che ha bisogno di un garzone per il suo laboratorio fotografico a Borgo Valsugana; vi rimane fino al 1874, sviluppando così una prima idea artistica propria, tanto che al ritorno a Milano si iscrive ai corsi serali dell'Accademia di Belle Arti di Brera, che frequenta per quasi tre anni.

A Milano riesce a vivere grazie ad un lavoro presso la bottega di Luigi Tettamanzi, artigiano decoratore, e insegnando disegno all'istituto "Marchiondi". Tale piccolo sostegno economico gli consente di frequentare, dal 1878 al 1879, i corsi regolari dell'Accademia di Belle Arti di Brera, seguendo le lezioni di Giuseppe Bertini, affinando il proprio bagaglio di conoscenze e di esperienza e stringendo le prime amicizie negli ambienti artistici cittadini, in primis con Emilio Longoni. Comincia a dipingere, con evidenti influssi dati dal verismo lombardo, ma già nel 1879, durante l'esposizione nazionale di Brera, viene notato dalla critica e ottiene i primi riconoscimenti: tra chi ne lo sostiene c'è Vittore Grubicy, con il quale instaura un rapporto di lavoro e di amicizia che durerà per lungo tempo.

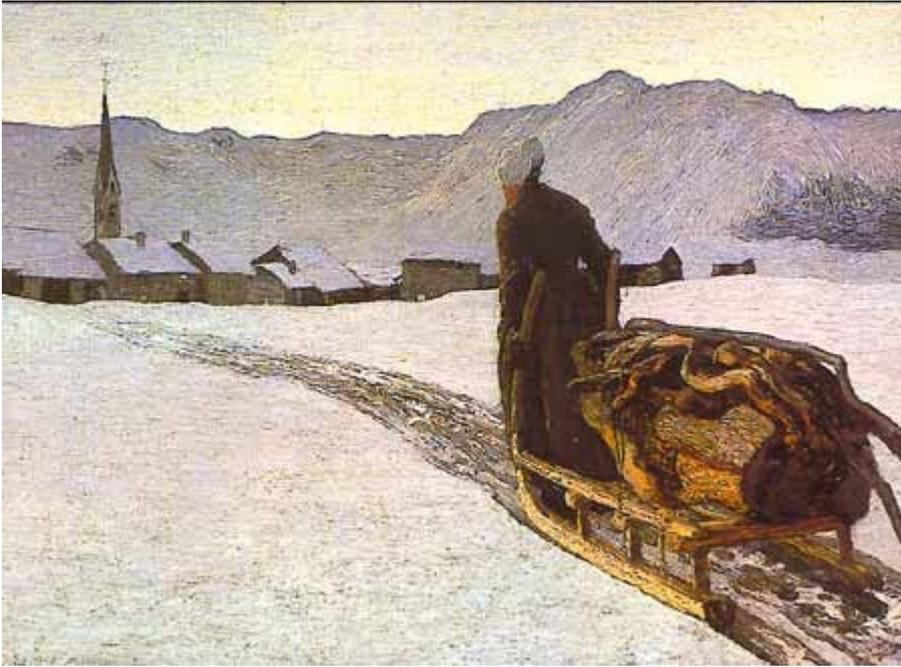


Giovanni Segantini, *Autoritratto*, collezione privata

L'anno dopo conosce anche Bice Bugatti, la donna che ne sarà compagna per tutta la vita; si trasferisce in Brianza, a Pusiano, e lavora grazie al sostegno economico di Grubicy, collaborando strettamente con Emilio Longoni: in questi anni la sua arte tenta di distaccarsi dalle impostazioni accademiche giovanili, ricercando una forma espressiva più personale e originale. Nel 1883 Segantini si vincola in modo definitivo al sostegno di Grubicy, con il quale sottoscrive un apposito contratto.



Segantini, *Ave Maria a Trasbordo*, Saint Moritz, Museo Segantini



Segantini, *Ritorno dalla foresta*, Saint Moritz, Museo Segantini

Nel 1886 lascia l'Italia per trasferirsi a Savognin, nel cantone Grigioni; nel corso della propria evoluzione artistica prende ad avvicinarsi al movimento divisionista, prima con semplici sperimentazioni e col tempo in maniera sempre più netta e totale. Nel frattempo Grubicy compie per lui una fortunata attività promozionale che ne accresce la fama in patria e all'estero, tanto che nel 1889 viene presentato all'Italian Exhibition di Londra; diventa così anche un apprezzato e ricercato collaboratore di riviste d'arte. Nel corso dello stesso anno comincia a integrare la propria caratterizzazione artistica divisionista con marcati accenni di simbolismo, soprattutto attraverso l'uso di allegorie basate su modelli nordici.

Nel 1894 lascia Savognin e si trasferisce in Engadina, a Maloja, anche seguendo un desiderio di più profonda meditazione personale e di riscoperta del proprio misticismo: il piccolo villaggio di Maloja gli consente una vita alquanto solitaria, e la possente presenza del maestoso e incontaminato paesaggio alpino intorno si rispecchia inevitabilmente nelle opere del periodo. Da Maloja si sposta solo nel più freddo periodo invernale, durante il quale soggiorna in albergo a Soglio, in Val Bregaglia, con radi viaggi anche a Milano.

Il Trittico delle Alpi

Segantini formula un grandioso e ambizioso progetto, la realizzazione del padiglione dell'Engadina per l'Esposizione Universale di Parigi del 1900: una costruzione rotonda del diametro di 70 metri, le cui pareti avrebbero dovuto ospitare una gigantesca raffigurazione pittorica del panorama engadinese, lunga 220 metri. Nonostante il suo profondo impegno nell'opera, questa viene ridotta per i costi troppo elevati trasformandosi nel Trittico della Natura (o delle Alpi), la sua opera più celebre: il trittico pittorico viene però rifiutato, poiché' ritenuto non in sintonia con l'immagine che i committenti intendevano trasmettere a Parigi. Viene esposto infine nel padiglione italiano.



Segantini, *Trittico delle Alpi, La Vita*, St. Moritz, Museo Segantini



Segantini, *Trittico delle Alpi, La Natura*, St. Moritz, Museo Segantini



Segantini, *Trittico delle Alpi, La Morte*, St. Moritz, Museo Segantini

Le Due Madri



Segantini, *Le due Madri*, Milano, Galleria d'arte Moderna

Fondato sull'osservazione della realtà' risolta in un mirabile esercizio di rapporti luministici, il quadro raffigura il tema della maternità, poeticamente semplice nei gesti ma di forte pregnanza simbolica: la mucca col vitellino, la madre col bimbo, insieme nella luce nativa della stalla: un ennesimo inno segantiniano alla maternità. Fu appunto questa, l'opera che diede fama al pittore e che venne esposta alla Triennale di Brera nel 1891. L'opera si pone poi come massimo conseguimento dell'effetto a luce artificiale in un interno, studiato dal pittore negli anni precedenti.

L'Angelo della Vita

Il quadro ha come sottotitolo "Dea cristiana", come se il pittore avesse voluto ribadire il significato religioso del soggetto rappresentato. Sembra derivare le proprie soluzioni iconografiche dai dipinti quattrocenteschi nei quali la Madonna col bambino era raffigurata tra le fronde di un albero, i cui rami rinsecchiti assumevano l'aspetto di una corona di spine, preannuncio della passione di Cristo. Ricorre del resto, nel repertorio di Segantini la relazione fra l'immensità dei paesaggi montani e la spiritualità religiosa. Nel panteismo naturale l'artista sembra riconoscere il messaggio divino e l'ideale manifestazione del suo principio attraverso il simbolo della maternità, tema comune a tutte le religioni, alle quali si indirizzava con curiosità l'epoca decadente.



Segantini, *L'angelo della vita*, Milano, Galleria d'arte Moderna

Giuseppe Pellizza da Volpedo

Giuseppe Pellizza (Volpedo, 28 luglio 1868 – 14 giugno 1907) è stato un pittore italiano, dapprima divisionista, poi esponente della corrente sociale. Figlio di contadini, frequentò la scuola tecnica di Castelnuovo Scivria dove apprese i primi rudimenti del disegno.

Grazie alle conoscenze ottenute con la commercializzazione dei loro prodotti, i Pellizza entrarono in contatto con i fratelli Grubicy che ne promossero l'iscrizione all'Accademia di Belle Arti di Brera dove fu allievo di Francesco Hayez e di Giuseppe Bertini. Esposé per la prima volta a Brera nel 1885. Terminati gli studi milanesi, Pellizza decise di proseguire il tirocinio formativo, recandosi a Roma, dapprima all'Accademia di San Luca poi alla scuola libera di nudo all'Accademia di Francia a Villa Medici. Deluso da Roma, abbandonò la città prima del previsto per recarsi a Firenze, dove frequentò l'Accademia di Belle Arti con Giovanni Fattori come maestro. Alla fine dell'anno

accademico ritorna a Volpedo, allo scopo di dedicarsi alla pittura dal vero attraverso lo studio della natura. Non ritenendosi soddisfatto della preparazione raggiunta, si recò a Bergamo, dove all'Accademia Carrara seguì i corsi privati di Cesare Tallone. Al termine di quest'ultimo tirocinio, ritornò al paese natale, dove sposò una contadina del luogo, Teresa Bidone, nel 1892. Da quello stesso anno, cominciò ad aggiungere "da Volpedo" alla propria firma.

Il pittore in questi anni abbandona progressivamente la pittura ad impasto per adottare il divisionismo. Si confrontò così con altri pittori che usavano questa tecnica, soprattutto con Giovanni Segantini, Angelo Morbelli, Vittore Grubicy De Dragon, Plinio Nomellini, Emilio Longoni e, in parte, anche con Gaetano Previati. Nel 1891 espose alla Triennale di Milano, facendosi conoscere al grande pubblico.

Tornò a Firenze nel 1893, vi frequentò l'Istituto di Studi Superiori, visitò poi Roma e Napoli. Nel 1900 espose a Parigi *Lo specchio della vita*. Nel 1901, portò a termine *Il Quarto Stato*, a cui aveva dedicato dieci anni di studi e fatica. L'opera, esposta l'anno successivo alla Quadriennale di Torino, non ottenne il riconoscimento sperato, anzi scatenò polemiche e sconcerto presso molti dei suoi amici. Deluso, finì per abbandonare i rapporti con molti letterati e artisti dell'epoca, con i quali già da tempo intratteneva fitti rapporti epistolari.

Morto nel frattempo Segantini, nel 1904 Pellizza intraprese un viaggio in Engadina, luogo segantiano, al fine di riflettere maggiormente sulle motivazioni e sull'ispirazione del pittore da lui considerato suo maestro.



Pellizza da Volpedo, *Lo specchio della vita*, Torino, Civica

Nel 1906, grazie alla sempre maggiore circolazione delle sue opere in esposizioni nazionali e internazionali, fu chiamato a Roma, dove riuscì a vendere un'opera perfino allo Stato: "Il sole", destinato alla Galleria di Arte Moderna.

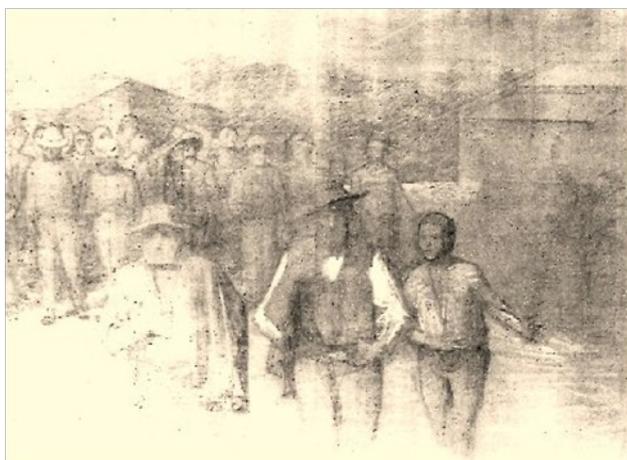
Sembrava l'inizio di un nuovo periodo favorevole, in cui finalmente l'ambiente artistico e letterario riconosceva i temi delle sue opere. Ma l'improvvisa morte della moglie, nel 1907, gettò l'artista in una profonda crisi depressiva. Il 14 giugno dello stesso anno, non ancora quarantenne, si suicidò impiccandosi nel suo studio di Volpedo.



Pellizza da Volpedo, *Il Sole*, Roma, Galleria nazionale d'arte moderna

Il Quarto Stato

Il Quarto Stato è un celebre dipinto realizzato dal pittore Giuseppe Pellizza da Volpedo nel 1901, inizialmente intitolato 'Il cammino dei lavoratori'. Opera simbolo del XX secolo, rappresenta lo sciopero dei lavoratori ed è stata eseguita secondo la tecnica divisionista. Non solo raffigura una scena di vita sociale, lo sciopero, ma costituisce un simbolo: il popolo, in cui trova spazio paritario anche una donna con il bambino in braccio, sta avanzando verso la luce, lasciandosi un tramonto alle spalle. Il dipinto è lo sviluppo completo di questo tema, già affrontato dall'artista in dipinti come *Ambasciatori della fame*, *Fiumana* e un bozzetto preparatorio del 1898, *Il cammino dei lavoratori*.



Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame*, collezione privata



Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame*, Collezione privata

La composizione del dipinto è bilanciata nelle forme e movimentata nelle luci, rendendo perfettamente l'idea di una massa in movimento. Così lo descrive il suo autore: « *Siamo in un paese di campagna, sono circa le dieci e mezzo del mattino d'una giornata d'estate, due contadini s'avanzano verso lo spettatore, sono i due designati dall'ordinata massa di contadini che van dietro per perorare presso il Signore la causa comune...* »

(Giuseppe Pellizza, Volpedo, 1892)

È conservato a Milano nel Museo dell'Ottocento della Villa Reale (o Villa Belgioioso Bonaparte). La versione preliminare, invece, è esposta sempre a Milano presso la Pinacoteca di Brera. A rendere celebre il dipinto contribuì anche il film *Novecento* di Bernardo Bertolucci. È del 2003 il cortometraggio di fiction *Il Quarto Stato* di Emilio Mandarino che svela lo svolgersi del travagliato percorso creativo del quadro e traccia un breve ritratto storico, umano ed creativo del quadro di Giuseppe Pellizza da Volpedo.



Pellizza da Volpedo, *Ambasciatori della fame*, collezione privata.



Pellizza da Volpedo, *La Fiumana*, collezione privata



Pellizza da Volpedo, *Il cammino dei lavoratori*, collezione privata



Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, Milano, Galleria d'arte moderna

I Modelli del Quarto Stato

La forte personalità che emana dalle figure del Quarto Stato è dovuta anche al fatto che i personaggi del quadro erano persone reali, abitanti di Volpedo che Pellizza disponeva e vestiva nella piazza del paesino pagandoli 3 lire a giornata.

La figura centrale del quadro, l'uomo che cammina fissando l'osservatore, fu dipinta in base a due modelli: Giovanni Zarri, muratore e Giovanni Gatti, farmacista del paese e amico di Pellizza.

L'uomo sul lato sinistro, con la giacca sulla spalla era il falegname Giacomo Bidone, poi emigrato in America. La figura femminile con il bambino è la moglie di Pellizza, Teresa, morta di parto nel 1907 insieme al figlio. A seguito di questo drammatico evento, il pittore si impiccò nello stesso anno.

Il quarto stato e' l'opera in cui maggiormente Pellizza sintetizzò le sue idee socialiste. Ne compose molti studi e versioni fino ad arrivare all'opera del 1901. Il soggetto reso sempre di grandi dimensioni, rappresenta una protesta contadina ambientata a Volpedo. L'immagine è frontale e colta da una posizione leggermente rialzata così da fornire un visione più' ampia della folla, guidata da tre figure che acquisiscono un inevitabile valore simbolico: l'uomo maturo, fulcro dell'intera composizione e capo della protesta, l'uomo anziano e la donna con il bambino in braccio. Essi costituivano le varie componenti di quelli che il teorico francese del socialismo umanitario Jean Jaures, in Storia della Rivoluzione francese aveva indicato come quarto stato: classe popolare forte e vigorosa, la quale poteva trovare nella diffusione dell'istruzione una possibilità di riscatto.



Pellizza da Volpedo, *Quarto Stato*, Dettaglio

I Fratelli Grubicy

Mercante, critico di vasta cultura, vero e proprio segugio nell'individuare nuovi talenti, Vittore Grubicy De Dragon era titolare, con il fratello Alberto, di una galleria d'arte. Tramite questa, essi promuovevano opere di giovani artisti, spronandoli verso una pittura che fosse aperta alle nuove tendenze d'oltralpe.

Raffinati viaggiatori e al contempo saldamente inseriti nell'ambiente intellettuale e artistico milanese, non ebbero difficoltà nel creare una vera e propria rete di nuovi nomi, che, dalla fine degli anni '80 del secolo al primo decennio del Novecento, sarebbero stati avviati alla sperimentazione divisionista.

Nel 1884 lo stesso Vittore, nel corso di un soggiorno in Olanda, iniziò a disegnare e dipingere; un impegno che diverrà esclusivo dopo la sua rinuncia alla gestione della galleria, a partire dagli anni '90.



Segantini, *Vittore Grubicy*, Saint Moritz, Museo Segantini

Nel 1886 Vittore prese ad applicare il Divisionismo alle sue tele, pur senza soffermarsi sull'ortodossia del metodo complementare. Attorno al 1898, egli interruppe la ricerca di nuovi soggetti per le sue tele, concentrandosi sul meticoloso, ripetuto e per certi versi ossessivo rifacimento in versione divisionista dei dipinti eseguiti negli anni precedenti.

Nella sua pittura di quegli anni, l'attenzione per la tecnica non riesce a celare la tensione pittorica quasi esclusivamente rivolta verso il paesaggio e la natura, instancabilmente indagata in ogni sfumatura atmosferica e luminosa, annullandosi nella contemplazione di un paesaggio perfetto nel quale egli si identificava.

Questo processo emotivo di appropriazione della natura attraverso il continuo rimeditare lo stesso soggetto, descritto da Grubicy nei suoi scritti e denominato «panteismo», se svuotava di significato il soggetto del dipinto, faceva della tecnica divisionista un mezzo per le infinite ridipinture eseguite a piccoli tocchi accostati, secondo un personalissimo «divisionismo pulviscolare».

Casa Ricordi

Casa Ricordi è una storica casa editrice musicale milanese, fondata nel 1808 da Giovanni Ricordi (Milano, 1785-1853).

Legata storicamente al Teatro alla Scala, di cui acquistò l'archivio musicale nel 1825, la Casa Ricordi fu successivamente diretta da Tito Ricordi I (1811-1888), Giulio Ricordi (1840-1912) e Tito Ricordi II (1865-1933).

Nel corso dell'Ottocento Ricordi fu innanzitutto l'editore dei grandi operisti italiani, da Gioachino Rossini a Giacomo Puccini.

Aprì filiali a Napoli (1864), Firenze (1865), Roma (1871), Londra (1878), Palermo, Parigi (1888). Divenuta società per azioni nel 1956, nel 1994 è stata acquistata dalla BMG.

Giovanni Ricordi

Il fondatore della casa Ricordi fu Giovanni Ricordi: figlio di un vetraio, si dedica allo studio del violino e diventa primo violino e direttore d'orchestra di un piccolo teatro milanese. Studiando da vicino l'ambiente musicale della città incomincia a concepire il suo primo progetto commerciale, aprendo un banco di copisteria musicale per i teatri, rifornendo di materiale manoscritto orchestre e cantanti.

Nel 1806 il primo grosso contratto con il teatro Carcano dà più solide basi all'impresa, grazie anche a una geniale clausola che garantisce al copista Giovanni Ricordi la proprietà dei materiali copiati. Nel 1807 il giro d'affari è già abbastanza ampio, e Giovanni Ricordi va formando un suo archivio di materiali di proprietà, primo esempio di biblioteca musicale.

Per passare dal lento e pesante lavoro della copisteria a quello più agile e redditizio della stampa, Giovanni Ricordi parte nell'estate del 1807 per Lipsia, dove per alcuni mesi studierà i metodi calcografici presso Breitkopf & Härtel. Grazie alle nuove tecniche della litografia e calcografia, riuscì a ridurre i costi e aumentare le tirature. Infine con l'impiego di formati ridotti, carta di seconda o terza qualità, nonché le chiavi moderne per le parti vocali, giunse a pubblicare le edizioni economiche. Nel gennaio del 1808 viene steso l'atto di nascita della Casa editrice Ricordi. La prima sede fu la stessa abitazione di Giovanni, due stanze in Contrada di Santa Margherita, centro del commercio librario della vecchia Milano e vicinissimo al Teatro alla Scala.



Giovanni Ricordi (1785-1853). Da internet

Tito I Ricordi

Pur stretto tra il quasi mitico padre fondatore della dinastia e il geniale figlio Giulio, Tito I fu probabilmente l'anima vera del periodo di maggiore sviluppo della Casa. Già nel 1825 entra a lavorare nell'azienda e la sua prima attività è quella di incisore e calcografo. Abilissimo litografo, ottimo pianista, viaggia e stringe amicizia con i più celebri artisti. Promuove le iniziative culturali

della casa e la Gazzetta musicale di Milano e organizza dei concerti nei quali si esibirono artisti come Liszt, Thalberg, De Bériot, Field.



Tito I Ricordi(1811-1888).Da internet

Giulio Ricordi

Con Giulio la famiglia Ricordi raggiunge il vertice della sua vicenda. Dei tre grandi Ricordi è il più "romantico" e il più aperto a ogni interesse culturale e artistico. Sotto la sua spinta Casa Ricordi diviene il centro animatore di tutto il mondo dell'arte contemporanea. La sua attività non si svolge solo nel campo industriale: è giornalista (rinasce nel 1866 sotto la sua direzione la Gazzetta musicale di Milano), pittore, disegnatore, acquerellista, musicista preparatissimo e, con lo pseudonimo di J. Burgmein, compositore. Nel 1879 fonda a Milano la Società Orchestrale del Teatro alla Scala. Degno di nota è anche il suo ruolo attivo nel dare sprone ai progetti Otello e Falstaff dell'anziano Verdi già "in pensione", nonché la stretta collaborazione alla stesura di alcune Disposizioni sceniche e anche a libretti d'opera, come la Bohème pucciniana. Giulio Ricordi ebbe sempre una fede assoluta nella grandezza dell'arte italiana, che vedeva impersonata prima da Verdi, venerato nume tutelare, e poi da Puccini, che sentiva quasi figlio spirituale, compenso del proprio animo d'artista sacrificato a quell'attività industriale che pure sentiva come una missione. La sua morte pone fine a un'era, a un metodo di lavoro e di vita. Scompare con lui il tipo dell'editore-mecenate ottocentesco, e dell'industriale che accentra in sé la vita di tutta l'azienda.



Giulio Ricordi(1840-1912).Da internet

Tito II Ricordi

Laureato in ingegneria, Tito II è musicista sensibile, uomo brillante e di successo in società; viaggia in Francia, Germania, Inghilterra, America, profondamente interessato all'organizzazione commerciale e industriale e alla vita teatrale degli altri paesi. Al ritorno a Milano dedica ogni sua attività all'affermazione nel mondo dell'azienda paterna e alla diffusione del teatro dei giovani autori italiani. I suoi autori preferiti sono Zandonai, Montemezzi e Alfano, che con lui dividono l'ammirazione per D'Annunzio e al suo teatro si ispirano. Preoccupato della perfetta realizzazione degli spettacoli, esigentissimo con interpreti e direttori, può essere considerato come il primo instauratore della moderna regia lirica.



Tito II Ricordi(1865-1933).Da internet

Bibliografia:

Rivista "Amadeus"

Sitografia:

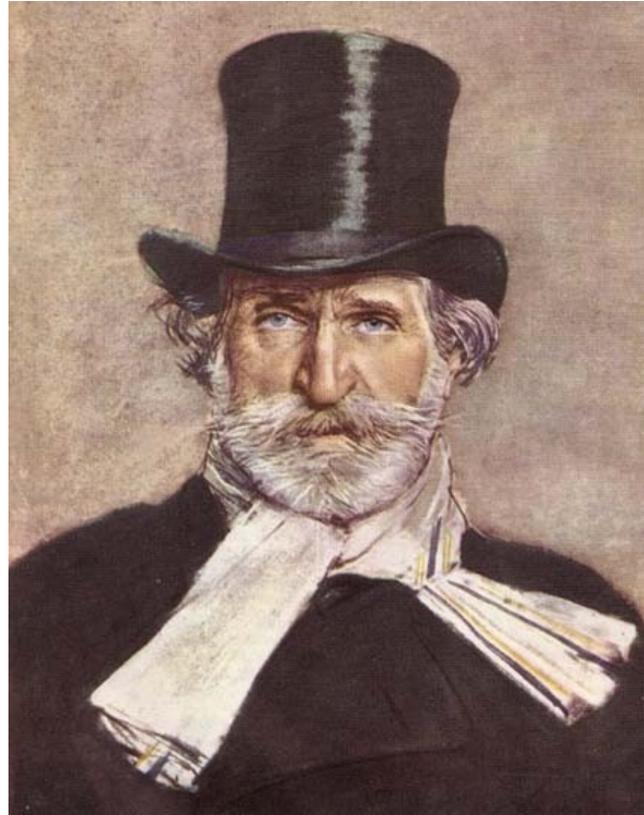
www.ricordi.it

www.wikipedia.it

GIUSEPPE VERDI

Tra il 1830 e il 1840 il melodramma italiano fu profondamente influenzato dalla lotta per l'affermazione dei diritti di libertà che stava risvegliando le coscienze del Paese. L'epoca dei drammi amorosi e delle eroine gentili, portati sulla scena da Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, stava tramontando. Alla musica, e soprattutto al melodramma, il pubblico chiedeva qualcosa di diverso: ideali forti, spirito di sacrificio per la causa, eroismo virile. Alla musica si chiedeva, cioè, di interpretare uno spirito nuovo, quello del neonato patriottismo della gioventù liberale. Alla musica si chiedeva, in sostanza, di parlare non più all'individuo ma a quella entità, ancora tutta in formazione, che era il neonato popolo italiano. Fu l'opera di Giuseppe Verdi a rispondere a questa esigenza. Nella sua drammaturgia potente ed essenziale, nei suoi personaggi che si stagliano con il coraggio degli ideali contro un potere che vuole opprimere, gli italiani videro corrisposte le passioni politiche che infiammavano i loro animi.

Oberto, conte di San Bonifacio (1839), *Nabucco* (1842), *I Lombardi alla Prima Crociata* (1843), sono le opere che meglio esprimono lo slancio ideale dell'opera di Verdi nella prima fase della sua produzione che non dimentica l'approfondimento psicologico e il dramma delle passioni, come dimostrano il *Macbeth* (1847) e la *Luisa Miller* (1849). Con la morte di Gaetano Donizetti, Verdi diventa il nome più importante della produzione operistica italiana e, alla ricerca di una perfezione del proprio stile drammatico, dà vita ai suoi tre grandi capolavori: *Rigoletto* (1851), *Trovatore* (1853) e *Traviata* (1853). Verdi aveva così raggiunto la perfezione di un tipo di melodramma attorno a cui aveva iniziato a sperimentare sin dai tempi dell'*Ernani*. Coraggiosamente, Verdi decise di cambiare e di percorrere nuove strade, avvicinandosi a un melodramma capace di disegnare caratteri complessi e psicologie meno nette, più sfumate. *I Vespri Siciliani* (1855), *Simon Boccanegra* (1857), *Un Ballo in Maschera* (1859), *La Forza del Destino* (1862), il *Don Carlos* (1867), sono tutte opere nelle quali Verdi ricerca una forza espressiva capace di coniugare le passioni con i paesaggi del mondo circostante. E' *Aida* (1871) a segnare la punta più alta di questa stagione della produzione verdiana, seguita dalla trilogia composta dalla *Messa da Requiem*, dall'*Otello* e dal *Falstaff*, che proiettano il grande compositore nelle tendenze più moderne della



Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*, Galleria nazionale d'arte moderna di Roma.

musica italiana. Capace di crescere e progredire nello stile della composizione, di interpretare le mutate condizioni circostanti e le nuove aspettative del pubblico, Giuseppe Verdi rimase, nonostante tutto, un convinto fautore della tradizione. Ma, al di là delle posizioni dichiarate, la sua straordinaria vena creativa e la sua unica sensibilità musicale lo hanno portato a intuizioni melodrammatiche che, a ormai cent'anni dalla sua morte, continuano a conquistare il pubblico di tutto il mondo.

Otello: il lato oscuro di Verdi

Tra gli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento, Verdi fu suo malgrado coinvolto nel dibattito sul rinnovamento della musica italiana. In quegli anni, le avanguardie musicali rinnegavano la tradizione operistica italiana da cui Verdi proveniva e che aveva cercato di rinnovare dall'interno. Tra i più ferventi animatori del dibattito erano i due giovani musicisti Arrigo Boito e Franco Faccio, frequentatori dell'ambiente artistico-letterario della Scapigliatura, ammiratori entusiastici della musica strumentale tedesca e, con molte riserve, del teatro di Wagner. Verso la fine degli anni Settanta Boito e Faccio, abbandonate le oltranzistiche posizioni giovanili, divennero i più fedeli collaboratori di Verdi. Lentamente - le fasi di elaborazione compaiono in un ampio epistolario tra Verdi e Boito - l'*Otello* prende forma: ma contrariamente al solito rapporto di sudditanza di Verdi sui suoi librettisti, l'intesa con Boito sarà semplicemente perfetta. Un elemento fondamentale se si

considera che rispetto al testo di Shakespeare, le ragioni dell'opera richiesero alla coppia Verdi-Boito un profondo lavoro di revisione dell'originale. La prima e più eclatante differenza è infatti l'intera soppressione del primo atto, quello in cui Otello sposa nascostamente Desdemona risvegliando le ire del padre Brabanzio. Verdi e Boito decidono invece di far partire la vicenda dal ritorno del Moro a Cipro: ed è lo stesso compositore a chiedere al librettista di rivedere la stesura iniziale. "Troppi versi nel solo d'Otello", scrive a Boito, e propone la frase che resterà nel libretto.



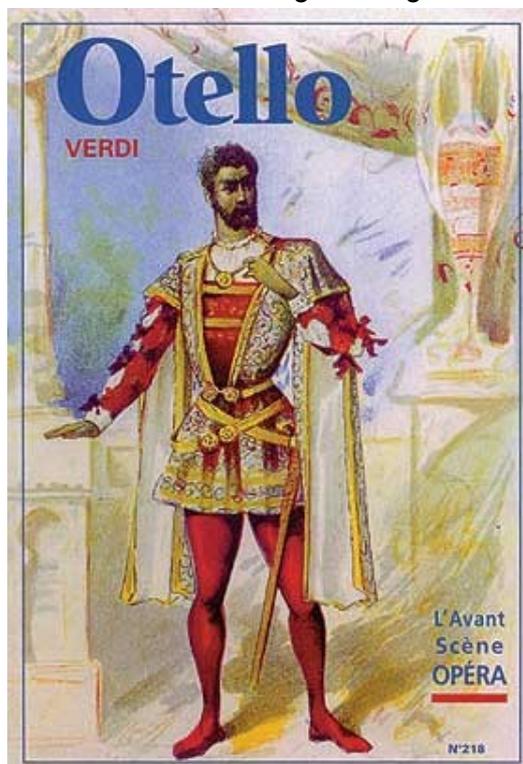
Figurino di Alfredo Edel per Desdemona nell'Otello di Verdi. Parma, Casa della musica.

"Esultate! L'orgoglio musulmano / Sepolto è in mar, nostra del cielo è / gloria! ". Era fondamentale la concisione, mostrare da subito Otello come un guerriero che - scrive Rescigno - "non ha mezzi limiti, con una psicologia elementare come la spada che impugna".

Nell'*Otello* giunge a compimento la tendenza del compositore, da tempo in atto, di un superamento degli schemi formali dell'opera a pezzi chiusi a favore di un'articolazione drammaturgica continua. Da sottolineare anche la capacità di Verdi di penetrare con la sua musica nelle pieghe più profonde dell'animo dei protagonisti. "*Otello* è completamente finito!!! Proprio finito!!!", scrive Verdi a Ricordi. Ha espressioni di rimpianto verso l'opera che ha cullato così a lungo. Da Palazzo Doria, a Genova, scrive a Boito "Povero *Otello*! Non tornerà più qui!!!". "Il Moro non verrà più a battere alla porta di Palazzo Doria - è la risposta - ma lei andrà a trovare il Moro alla Scala. *Otello* è. Il gran sogno s'è

avverato!". L'opera debutta alla Scala il 5 febbraio 1887. Verdi, da tempo convinto che i teatri non rendessero giustizia alle sue opere - supervisionava sugli allestimenti con una severità divenuta ormai celebre - pone una serie di condizioni inamovibili. In una lettera inviata a Ricordi scrive di voler aver a disposizione tutte le prove che riterrà necessarie, senza alcun impegno verso il teatro o il pubblico.

Vuole essere libero di annullare l'esecuzione dell'opera anche un giorno prima del debutto. Con autorità piena e assoluta su cantanti, coristi e direttore d'orchestra. Nel suo saggio dedicato a Verdi, Mila ha scritto che *Otello* inizia "con una spaventosa esplosione e uno scoppio infernale di tutta l'orchestra (...). Questa prodigiosa scena iniziale della tempesta, col suo deliberato ricorso alle risorse più selvagge del suono, accettato come un valore primordiale, ai confini col rumore, dovrebbe additare il modo con cui va inteso l'*Otello*: la manifestazione più alta e più matura dell'espressionismo verdiano. L'intera opera si svolgerà attorno a una progressiva restrizione ambientale e scenografica, che va dagli esterni agli interni. Dalla tempesta alla camera da letto dove avverrà il delitto. Un itinerario emblematico che si snoda dalla scena ufficiale a quella intima, dalla normalità alla patologia. Un'opera di contrasti riflessi dalla musica, che attraversa - in una fusione con la parola scenica - l'intera gamma delle possibili



Figurino di Alfredo Edel per l'Otello di Verdi. Parma, Casa della musica.

espressioni del suono. Dal rumore brutto alla purezza dello straordinario duetto d'amore tra Otello e Desdemona: una continua mistura, sovrapposizione e fusione di forme opposte, che finisce per essere uno dei tratti fondanti di *Otello*".

In questo espressionismo verdiano si muovono i protagonisti del dramma: a partire dal subdolo Jago, cui all'inizio si pensava di intitolare l'opera. Malvagio, non c'è dubbio, ma - scrive Boito - "l'errore più grossolano e volgare nel quale possa incorrere un artista che s'attenta di interpretare cotesto personaggio è di rappresentarlo come una specie di uomo-demone... mettergli in faccia un ghigno mefistofelico, fargli fare gli occhiacci strani... ogni parola di Jago è da uomo, da uomo scellerato, ma da uomo... Shakespeare gli dà 28 anni...dev'essere bello e apparir gioviale e schietto e quasi bonario, perché se non ci fosse in lui un grande fascino di piacevolezza nella persona e d'apparente onestà, non potrebbe diventare nell'inganno così potente come è".

Nelle parole di Boito, Jago è "colui che muove tutto, ma Otello è quello che agisce. Ama, è geloso, uccide e si uccide...". In un'altra lettera, Verdi scrive che "Otello è come un uomo che s'aggira sotto un incubo, pensa, agisce e soffre e compie il suo tremendo delitto". Otello ha una parte quasi sempre tesa al grido, quasi fosse espressione di una natura primitiva o di tensioni insopportabili, ed oscilla tra questa e un'intonazione strofica, piatta e anti melodrammatica. Nelle intenzioni di Verdi, Otello è una figura forte e leale di uomo d'armi, le sue prime parole tuonano nell'uragano, tuonano vittoria; le sue ultime parole sospirano nel bacio, sospirano amore poi da quel prodigioso amore nascerà la gelosia terribile per opera terribile. La tortura di Otello è cominciata: l'uomo si muta. Era saggio e ora delira, era forte e si fiacca; Otello attraversa, fase per fase, le più terribili torture del cuore umano: il dubbio, il furore, l'abbattimento.

Si possono fornire decine di chiavi di lettura dell'*Otello*, tentare di collocarlo all'interno di un complesso sistema di relazioni, documentarsi con la miriade di interpretazioni possibili - parlarne come di un'opera che spalanca un abisso su una crisi d'identità profonda - leggersi un'inquietudine decadentista, fermarsi al livello più superficiale di un dramma della gelosia, oppure tornare alla semplicità di un Verdi ormai vecchio, che a ridosso della prima di *Otello* confidò: "lo scrivo come mi pare, e come mi sento... detesto tutte le scuole, ché menano al convenzionalismo, non idolatrosi nessun individuo, ma amo una bella musica, quando sia veramente bella e sia di chi si vuole".

- SITOGRAFIA: www.sapere.it

Arrigo Boito

Vita e Opere

Arrigo Boito (Padova, 24 febbraio 1842 – Milano, 10 giugno 1918) è stato un poeta, compositore e librettista italiano. Fratello minore di Camillo, è noto soprattutto per i suoi libretti d'opera, considerati tra i massimi capolavori del genere, e per il suo melodramma *Mefistofele*.

Compì gli studi elementari a Venezia, dal 1853 studiò violino, pianoforte e composizione al conservatorio di Milano, dando precoce prova di affrancamento dalle convenzioni musicali e di apertura alle innovative culture d'oltralpe con la cantata *Il quattro giugno* (1860) e col mistero *Le sorelle d'Italia* (1861), dei quali scrisse anche il testo poetico, proponendosi da subito nella duplice veste di poeta-musicista

Nel 1861, appena conseguito il diploma, ottenne una borsa di studio e si recò a Parigi. Nella capitale francese conobbe, tra gli altri, Rossini, Berlioz e Verdi. Per quest'ultimo scrisse il testo poetico dell'*Inno delle Nazioni*, eseguito all'Esposizione Universale di Londra.

Nel 1862, lasciata Parigi per la Polonia, patria di sua madre (la contessa Józefa Radolinska, morta nel 1859), vi scrisse il suo primo libretto, *l'Amleto*, dall'omonima tragedia di Shakespeare, per la musica di Faccio.

Tornato a Milano, strinse amicizia con Emilio Praga e aderì al movimento letterario della Scapigliatura, di cui è considerato uno dei principali esponenti. In questo periodo compose diverse poesie, poi in parte raccolte nel *Libro dei Versi* (1877), e pubblicò quello che è generalmente considerato il suo lavoro più originale, il poemetto *Re Orso* (1864), una fiaba inquietante e orrida composta con versi di varia misura. Fu inoltre molto attivo, collaborando con diverse testate milanesi, come critico e recensore di spettacoli teatrali e musicali. In alcuni articoli, in particolar modo in quelli pubblicati sul *Figaro* (rivista da lui stesso fondata e diretta nel 1864), espresse i propri principi di riforma del melodramma italiano, solo apparentemente simili a quelli di Wagner.

Nel 1864, assieme a Tito Ricordi I, fonda la Società del Quartetto di Milano.

Muore nel 10 Giugno del 1918 a Milano.



Arrigo Boito (1842-1918), Fotografie (da Internet)

L'attività librettistica

Dopo alcuni anni di intenso lavoro nel 1868 fece rappresentare alla Scala il grandioso dramma musicale *Mefistofele*, che condensava l'intero Faust di Goethe. Al suo debutto l'opera fu accolta da un clamoroso fiasco; dopo appena due rappresentazioni, a causa dei disordini ripetutamente verificatisi in teatro, si decise di interrompere le esecuzioni.

Boito successivamente rivide e ridusse drasticamente la partitura (tra l'altro, la parte di Faust, originariamente per baritono, fu riscritta per tenore). La nuova versione, rappresentata nel 1875 al Teatro Comunale di Bologna, ottenne un enorme successo in Italia come all'estero e, unica fra le composizioni di Boito, entrò nel repertorio delle opere ancor oggi rappresentate e incise con maggiore frequenza.

Dopo il fiasco del primo *Mefistofele*, Boito si dedicò principalmente alla composizione di libretti, quasi sempre firmati con lo pseudonimo anagrammatico Tobia Gorrio.

I rapporti con Verdi

Per Giuseppe Verdi, con cui peraltro erano sorte acute divergenze nel 1863 a causa di un'ode offensiva (*Alla salute dell'Arte Italiana*), scrisse *Otello* (1887) e il *Falstaff* (1893), entrambi da Shakespeare, e modificò notevolmente il *Simon Boccanegra* (1881). Nel corso della lunga collaborazione, nonostante gli spiacevoli trascorsi, tra i due, oltre alla stima reciproca, nacque una profonda e sincera amicizia.

Dal 1887 al 1898 Boito ebbe un'intensa relazione con la celebre attrice Eleonora Duse (gli incontri avvenivano a Ivrea, presso il castello di San Giuseppe, dimora del comune amico Giuseppe Bianchi), e per lei tradusse i drammi shakespeariani *Antonio e Cleopatra*, *Romeo e Giulietta* e *Macbeth*.



Arrigo Boito (1842-1918), Fotografie (da Internet)

L' Otello

La prima ebbe luogo il 5 febbraio 1887 al Teatro alla Scala di Milano. Interpreti del debutto furono: Otello, Francesco Tamagno; Jago, Victor Maurel; Cassio, Giovanni Pairoli; Roderigo, Vincenzo Fornari; Lodovico, Francesco Navarrini; Montano, Napoleone Limonta; Desdemona, Romilda Pantaleoni; Emilia, Ginevra Petrovich. Boito e Verdi eliminarono il primo atto della tragedia shakespeariana, che costituiva un antefatto ambientato a Venezia, allo scopo di rendere la drammaturgia più serrata possibile.

Verdi operò alcune modifiche alla partitura per la versione francese che andò in scena al Théâtre de l'Opéra di Parigi, il 12 ottobre 1894. Il libretto fu tradotto dallo stesso Boito e da Camille du Locle. La differenza più vistosa riguarda l'aggiunta delle danze nel terzo atto, secondo la convenzione francese. Verdi aveva dovuto fare altrettanto quando *Macbeth* e *Il trovatore* erano state rappresentate a Parigi, ed ora commentava l'aggiunta definendola una «mostruosità»: «Nel furor dell'azione interrompere per un balletto?!» Probabilmente per compensare, almeno in parte, l'aggiunta del balletto, Verdi accorciò il grandioso concertato finale del terzo atto, che in questa forma è stato talvolta ripreso anche in anni recenti, senza particolare successo.

Otello contiene numerosi elementi di novità rispetto alle opere precedenti di Verdi. Le forme chiuse sono sempre meno riconoscibili, ormai per gran parte sostituite da un flusso musicale continuo, che molti all'epoca considerarono di ispirazione wagneriana.

In realtà questa soluzione non sorprende. E i pezzi chiusi o i rimandi alla tradizione non mancano, benché la loro condotta non sia mai prevedibile. Si pensi al colloquio tra Jago e Roderigo nella vecchia forma di recitativo, al coro Fuochi di gioia, al brindisi di Jago, al quartetto del secondo atto, alla cabaletta Sì pel ciel marmoreo giuro che chiude il secondo atto, al grande concertato del finale del terzo atto o all'Ave Maria.

La novità - almeno rispetto agli antecedenti verdiani - sta però nel fatto che i collegamenti tra i singoli episodi non avvengono più per cesure nette, ma il tessuto musicale appare in continua evoluzione, anche grazie al sapiente uso dell'orchestra, che viene a costituire una sorta di substrato unificante. Nei passaggi tra le singole scene, Verdi elabora i materiali tematici appena ascoltati in modo da creare transizioni impeccabili, come quella che collega la scena del duello tra Cassio e Montano al duetto d'amore chiude il primo atto. Allo stesso modo, alcuni brani a struttura apparentemente chiusa evolvono inaspettatamente in passaggi dialogici, come nel caso del celebre Credo di Jago o del monologo di Otello Dio, mi potevi scagliar. L'abilità verdiana a giocare con le convenzioni, evocandole per stravolgerle, è testimoniata anche dal brano con cui Otello si presenta in scena, poco dopo l'inizio dell'opera: il famoso Esultate!, che costituisce una sorta di minuscola cavatina, racchiusa in 12 battute.

Sitografia

<http://wikipedia.org>

<http://sapere.it>