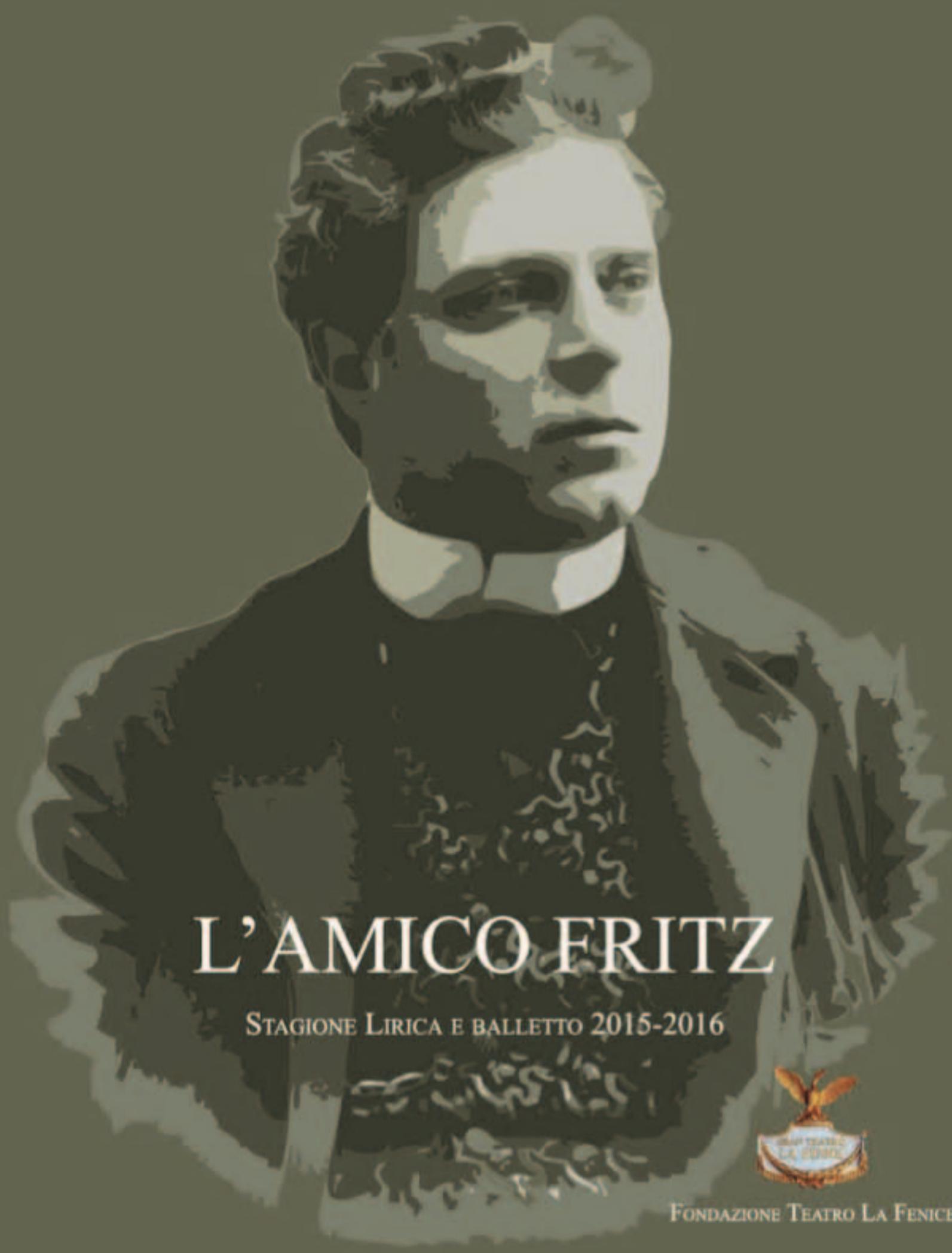


VENEZIAMUSICA
e dintorni



L'AMICO FRITZ

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

L'AMICO FRITZ

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

VENEZIAMUSICA
e dintorni

L'AMICO FRITZ

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

venerdì 27 maggio 2016 ore 19.00 turno A
domenica 29 maggio 2016 ore 15.30 turno B
martedì 31 maggio 2016 ore 19.00 turno D
venerdì 3 giugno 2016 ore 19.00 turno E
sabato 4 giugno 2016 ore 15.30 turno C

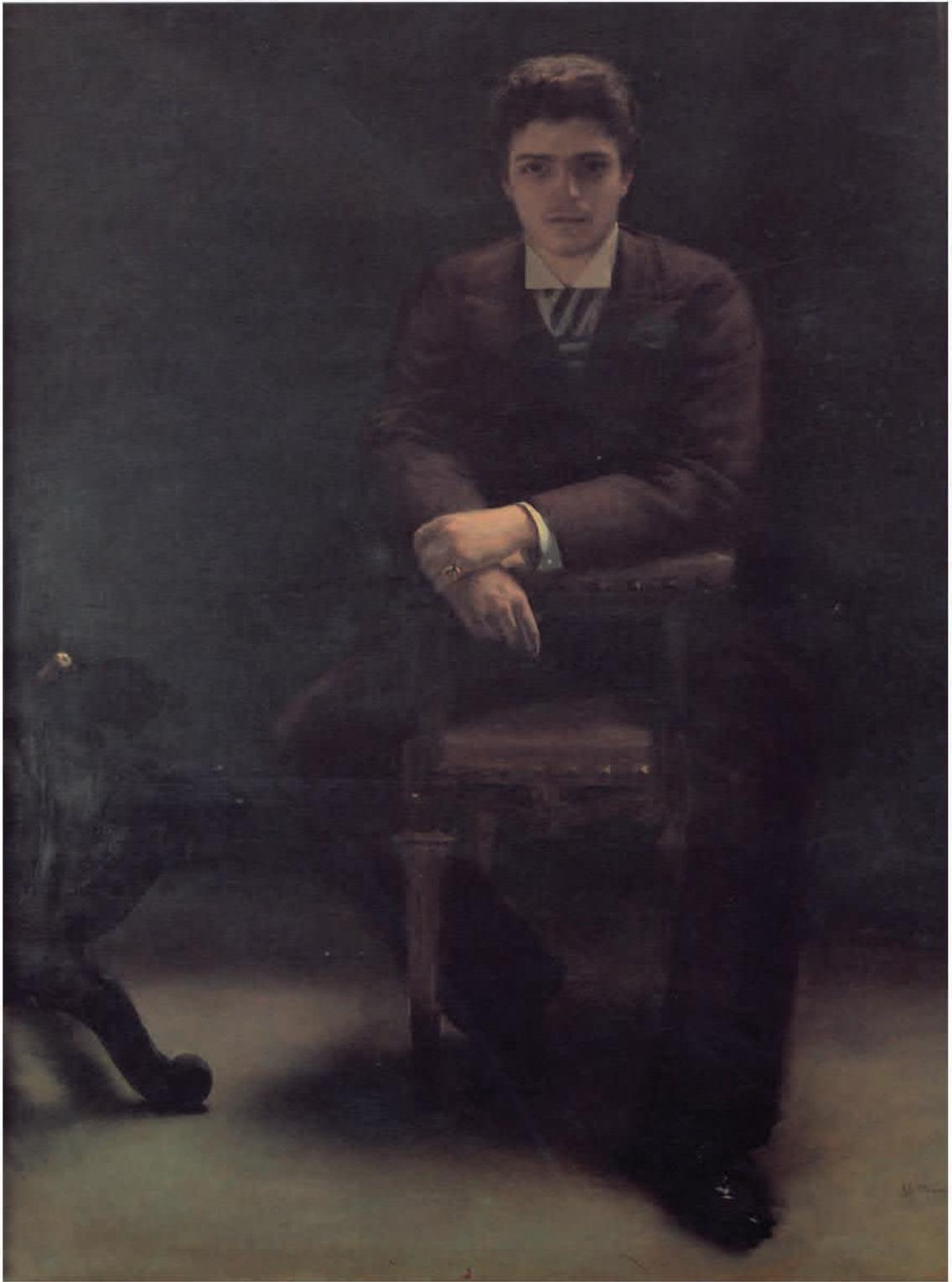
*L'opera sarà in streaming
a partire da venerdì 3 giugno 2016
su www.culturebox.fr*

CULTUREBOX
francetélévisions

Oxymore
PRODUCTIONS



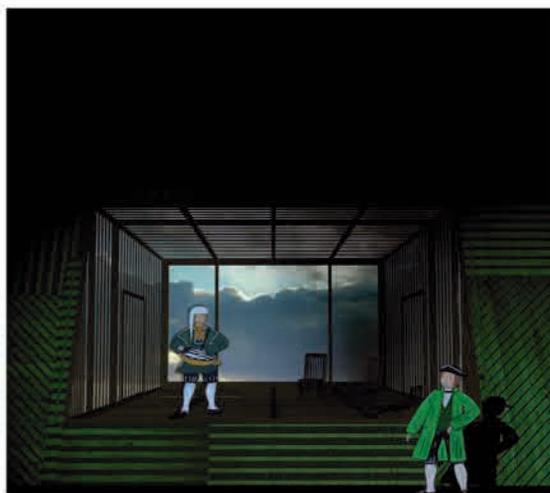
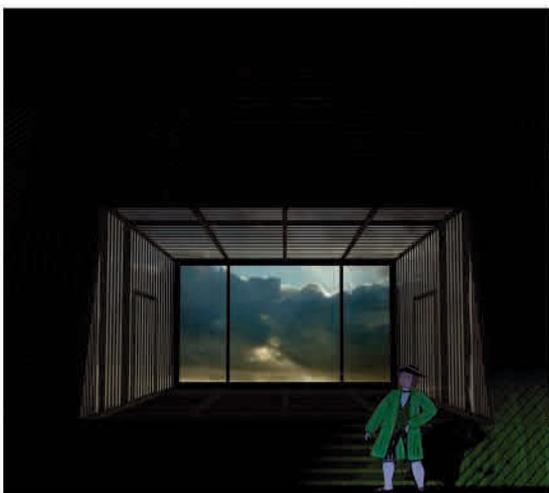
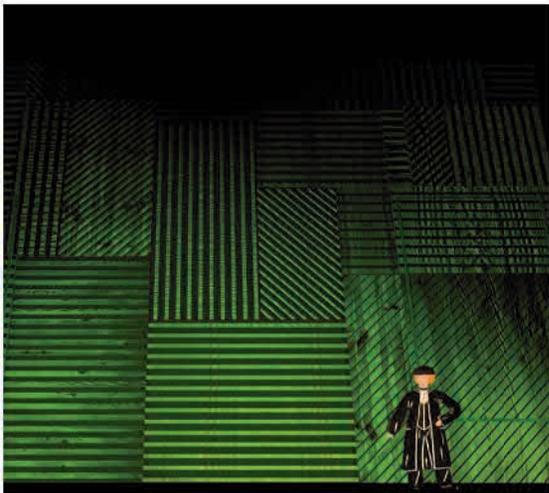
FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



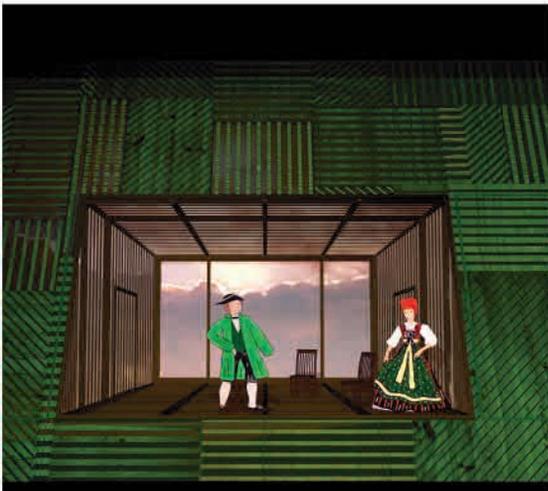
Vittorio Matteo Corcos (1859-1933), Pietro Mascagni nel 1891.

Sommario

- 7 La locandina
- 9** *L'amico Fritz in breve*
9 *L'amico Fritz in breve*
a cura di *Silvia Campana*
11 *L'amico Fritz in brief*
edited by *Silvia Campana*
- 13** *Argomento dell'Amico Fritz*
13 Argomento
15 Synopsis
17 Argument
19 Handlung
- 21** *Intorno all'Amico Fritz*
21 Un quadretto *Biedermeier* intriso di passione italiana
di *Cesare Orsellì*
- 33** *Note di regia*
33 Un percorso dalla fanciullezza
alla maturità sentimentale
di *Simona Marchini*
35 A Path Going from Childhood
to Emotional Maturity
by *Simona Marchini*
- 37** *La musica*
37 Fabrizio Maria Carminati: «Un'opera di sentimenti,
onestà e amicizia»
a cura di *Ilaria Pellanda*
39 Fabrizio Maria Carminati: "An Opera Full
of Feelings, Honesty and Friendship"
edited by *Ilaria Pellanda*
- 41** *Leggendo il libretto*
41 Leggendo il libretto
- 45** *Il libretto e l'opera nel web*
45 Il libretto e l'opera nel web
- 47** *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*
47 *L'amico Fritz* al Teatro La Fenice
a cura di *Franco Rossi*
- 51** *Materiali*
51 L'opera verista e i suoi soggetti
di *Adriana Guarnieri*
54 *Pietro Mascagni. Una vita nella musica: Un documentario*
- 57** *Curiosità*
57 Mascagni tra musica, biliardo e scopone scientifico
- 59** *Biografie*
59 Biografie
- 63** *Impresa e cultura*
63 Enrico Marchi: «Aeroporto, turismo di qualità
e libertà dell'arte»
a cura di *Ilaria Pellanda*
- 65** *Dintorni*
65 L'arte di Helmut Newton alla Casa dei Tre Oci
67 Al via la nuova Biennale Architettura
69 John Eliot Gardiner riporta la Trilogia di Monteverdi
a Venezia
72 Leonardo Pierdomenico e Alberto Ferro: dal Premio
Venezia a Bruxelles



In questa e nella successiva pagina: Massimo Checchetto, bozzetti scenici per L'amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, maggio 2016. Regia di Simona Marchini, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.





Copertina del libretto della prima rappresentazione assoluta dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi di Roma, 31 ottobre 1891. Fondo Rolandi, Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia.

L'AMICO FRITZ

commedia lirica in tre atti

libretto di P. Suardon (pseudonimo di Nicola Daspuro)
dalla commedia *L'ami Fritz* di Émile Erckmann e Alexandre Chatrian

musica di **Pietro Mascagni**

prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Costanzi, 31 ottobre 1891

editore proprietario Casa Musicale Sonzogno di Milano

personaggi e interpreti

Suzel Carmela Remigio
Fritz Kobus Alessandro Scotto di Luzio
Beppe Teresa Iervolino
David Elia Fabbian
Hanezò William Corrà
Federico Alessio Zanetti
Caterina Anna Bordignon

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia

Simona Marchini

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

La locandina

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; assistente alla regia Laura Pigozzo; assistente alle scene Laura Venturini; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Roberta Paretto; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, attrezzeria e calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

L'AMICO FRITZ IN BREVE

a cura di Silvia Campana

La genesi dell'*Amico Fritz* si dipana coerentemente con le cromie e gli ambienti che ne pervadono la narrazione e che sembrano tratti pari pari dai quadri degli scapigliati (Lega, Signorini, Fattori): Mascagni ben li conosceva e con essi condivideva quel gusto nazionalpopolare del narrare che accosta pennellate rapide dai colori vivaci, inquadrando in una narrazione accattivante e morbida. Così, anche il racconto che lo stesso compositore fa della nascita della sua idea compositiva, emerge da un'aneddotica ricca e variopinta che si sovrappone spesso e volentieri al vero. Ci racconta infatti Mascagni che, in viaggio da Napoli verso Cerignola, per il battesimo del suo secondogenito, con il giornalista Nicola Daspuro e l'editore Edoardo Sonzogno, quest'ultimo, desideroso di bissare il recente enorme successo di *Cavalleria rusticana*, gli mise in mano la commedia francese *L'ami Fritz*, tratta da un precedente, omonimo fortunato romanzo scritto a quattro mani da Alexandre Chatrian ed Émile Erckmann e che egli, dopo una lettura appassionata, scelse quale soggetto della sua nuova opera, stringendo già i rapporti per il libretto con il presente Daspuro. Una narrazione affascinante che corrisponde al gusto dell'epoca (ricorda da vicino infatti il racconto della genesi del verdiano *Nabucco*), ma che si pone molto distante dalla realtà dei fatti, che ebbero uno svolgimento assai meno romanzesco.

Quando a Mascagni venne proposto da Sonzogno il soggetto del *Fritz*, egli stava già lavorando per contratto con lo stesso a un'altra opera, *I Rantzau*, tratta anch'essa dalla fantasia del duo letterario Erckmann-Chatrian che, secondo una

felice intuizione di Rubens Tedeschi, si collocava in una sfera di buona letteratura francese, atta a tratteggiare in particolare «la calcolata riduzione della gente minuta». ¹ Essa avrebbe dunque dovuto essere la seconda opera mascagniana, ma l'editore nel giugno 1890 affidò l'incarico di ricavare un libretto dalla riduzione teatrale dell'*Ami Fritz* di Erckmann-Chatrian ad Angelo Zanardini, vecchia conoscenza della librettistica italiana (per citarne solo alcuni, suoi sono i libretti di *Isora di Provenza* di Luigi Mancinelli, del *Figliuol prodigo* di Ponchielli e di *Loreley* di Catalani) e traduttore wagneriano, facendone solo cenno al compositore. Zanardini si mise al lavoro e aveva praticamente completato il libretto quando Sonzogno lo lesse e, probabilmente, fu proprio questo lo scritto che egli consegnò a Mascagni durante il famoso viaggio in treno da Napoli a Cerignola, e non il testo della commedia di Chatrian. È certo invece che il libretto non piacque affatto a Mascagni (e neanche a Verdi che, come vedremo in seguito, con il suo giudizio feroce ne segnò in parte la sfortuna) che, scrivendo a Giovanni Targioni-Tozzetti, ebbe a commentare che «il soggetto m'innamorò, ma i versi... Dio mio che roba! Povero Zanardini». Suo desiderio infatti era che il libretto della sua nuova opera fosse affidato al duo livornese composto dallo stesso Giovanni Targioni-Tozzetti e da Guido Menasci, che già avevano realizzato l'ottima e teatralissima riduzione di *Cavalleria rusticana*. Ma Sonzogno propose Nicola Daspuro «come modificatore delle coglionerie di Zanardini», lasciando ai due letterati toscani il solo compito di collaboratori. Ruolo di minor importanza che certo non fu gradito dal Daspuro, il quale, quando vide elimi-

nato *in toto* il suo finale dell'opera, che prevedeva un corteo matrimoniale, in favore di quello attuale, e «altri cambiamenti al libretto» credette bene «di non dover più mettervi il nome sostituendolo con l'anagramma P. Suardon».²

L'opera doveva essere consegnata celermente all'editore Sonzogno, che l'aveva inserita nel cartellone d'autunno del Teatro Costanzi di Roma, dunque Mascagni iniziò a lavorare sulla composizione dell'*Amico Fritz* nel febbraio del 1891, pensando in un primo momento di recuperare alcuni materiali già composti per la giovanile cantata *In filanda* (Livorno 1881), ma procedendo poi completamente *ex novo*. Dalla corrispondenza con Amintore Galli, direttore artistico di Casa Sonzogno, emerge che il 7 settembre 1891 la partitura era quasi pronta – mancava solo il duetto d'amore –, e che Mascagni stesso, a prova della testimonianza di Daspuero, si era dovuto far riscrivere il terzo atto da Targioni-Tozzetti e Menasci, i quali avevano provveduto a crearne un altro «tutto differente dal primo».

Così *L'amico Fritz* fu presto terminato e il 31 ottobre 1891 andò in scena come previsto al Costanzi di Roma con Rodolfo Ferrari sul podio e una compagnia di canto eccellente e notissima, composta da Fernando De Lucia nel ruolo di Fritz, Emma Calvé (Suzel), Paul Lhérie (David) e Ortensia Synerberg (Beppe). Il successo fu clamoroso, trentadue chiamate all'autore, e sette *bis* concessi, ma ciò non basterà a sollevare la partitura da un destino di critica particolarmente altalenante, che Verdi inaugurò con la sua nota lettera a Giulio Ricordi in data 6 novembre 1891, dove così stigmatizzava (addirittura «brutale» lo definirà poi Rubens Tedeschi) l'operazione mascagnana: «Ho letto in vita mia molti, moltissimi libretti cattivi, ma non ho mai letto un libretto scemo come questo». Sorte felice ebbe invece oltralpe dove, dopo la sua rappresentazione a Vienna, venne salutata con rispetto dall'autorevole critico Eduard Hanslick. Mentre Gustav Mahler, a proposito di una rappresentazione ad Amburgo sotto la sua direzione, scrisse alla sorella Justine: «Considero *L'amico Fritz* un deciso passo verso il dopo *Cavalleria* [...] avendo compreso le sue sottigliezze e le sue difficoltà di esecuzione [...]».³

Opinioni nette e contrapposte dunque che, an-



Angelo Tommasi (1858-1923), ritratto di Pietro Mascagni, olio su tela, 1899. Livorno, Museo Mascagnano.

cora oggi, accompagnano, a ogni sua apparizione, questo affascinante affresco mascagnano in cui la presunta campagna alsaziana ci ricorda così da vicino il fascino del tavoliere pugliese di Cerignola.

NOTE AL TESTO

1 RUBENS TEDESCHI, *L'amico Fritz: romanzo, commedia, libretto in L'amico Fritz nel centenario della prima rappresentazione*, a cura di PIERO OSTALI e NANDI OSTALI, Milano, Sonzogno, 1994.

2 NICOLA DASPURIO, *Memorie*, Napoli, 1934, p. 51.

3 *Lettera di Gustav Mahler alla sorella Justine*, Amburgo, 27 gennaio 1908, in *The Mahler Family Letters*, a cura di STEPHEN MCCLATCHIE, New York, Oxford University Press, 2006, p. 208, traduzione di Fulvio Venturi.

L'AMICO FRITZ IN BRIEF

edited by Silvia Campana

The origins of *L'amico Fritz* unfold in coherence with the shades and settings that pervade narration and seem to go hand in hand with the paintings by artists of the *Scapigliatura* movement (Lega, Signorini, Fattori): Mascagni knew them very well and shared their national-popular style of narration that combined rapid brushstrokes with bright colours, setting them in an attractive, soft narrative. Thus, the tale the composer himself tells of the origins of his composition emerges from a rich, multi-coloured store of anecdotes that often overlap quite happily with the truth. Mascagni himself tells us that he was travelling from Naples to Cerignola for the christening of his second son, together with the journalist Nicola Daspuro and the publisher Edoardo Sonzogno; eager to repeat the resounding success of *Cavalleria rusticana*, Sonzogno gave him a copy of the French comedy *L'Ami Fritz*, based on an earlier successful novel of the same name written by Alexandre Chatrian and Émile Erckmann. After reading it avidly, he chose it as the subject for his new opera and made an agreement with Daspuro for the libretto. This fascinating tale corresponded to the taste of that period (it is very similar to the origins of Verdi's *Nabucco*), but it was far removed from reality and was much less fictional.

When Sonzogno suggested the subject of *Fritz* to Mascagni, he had already signed a contract and was working with him on another opera, *I Rantzau*, which was also based on a piece by the literary couple Erckmann-Chatrian which, according to Rubens Tedeschi's perceptive intuition, placed it in the sphere of good French literature that

wanted to outline in particular "the calculated reduction of minute people".¹ It should therefore have been Mascagni's second opera, but in 1890 the publisher commissioned Angelo Zanardini with a libretto based on the theatre adaptation of *L'Ami Fritz*; Zanardini was all too familiar with Italian librettos (to name but a few, he wrote the librettos for Luigi Mancinelli's *Isora di Provenza*, Ponchielli's *Il figliuol prodigo* and Catalani's *Lorely*) as well as with Wagnerian translations, and he basically completed the libretto alone. Zanardini got down to work and had practically finished the libretto when Sonzogno read it and this was probably what he gave Mascagni to read on that famous train journey from Naples to Cerignola, and not Chatrian's comedy. What is certain, however, is that Mascagni did not like it (and neither did Verdi, as we shall later see, with his ferocious judgement that influenced its success considerably); in a letter to Giovanni Targioni Tozzetti Mascagni wrote that "I have fallen in love with the subject, but the words... My goodness what rubbish. Poor Zanardini". In fact what he really wanted was that the libretto for his new opera would be written by the couple from Livorno, Giovanni Targioni Tozzetti and Guido Menasci, who had already written the outstanding theatre adaption of *Cavalleria rusticana*. But Sonzogno told Nicola Daspuro "how to adapt Zanardini's nonsense" so that the two Tuscan scholars were just mere collaborators. Daspuro was certainly not pleased with this secondary role and when he saw that his finale to the opera, which included a wedding procession that had been eliminated completely and replaced with the current one, and "further

changes to the libretto” he decided “to no longer sign it with his name but instead to use the anagram P. Suardon”.²

The opera was meant to be given to the publisher Sonzogno very quickly as it had been included in the autumn programme at Teatro Costanzi in Rome so Mascagni began working on the music for *L'amico Fritz* in February 1891. He initially planned to use some of the materials he had already composed for his early cantata *In filanda* (Livorno, 1881), but he then started from scratch after all. From his letters with Amintore Galli, the artistic director of Casa Sonzogno, it appears that on 7 September 1891 the score was almost ready; the only thing that was missing was the love duet, and that Mascagni, according to Daspuro, had to make Targioni, Tozzetti and Menasci rewrite the third act, which they did creating, “a totally different one”.

L'amico Fritz was therefore finished very quickly and on 31 October 1891 it debuted as foreseen at the Costanzi Theater in Rome with Rodolfo Ferrari conducting and an outstanding, renowned singing company with Fernando De Lucia as Fritz, Emma Calvé (Suzel), Paul Lhéris (David) and Ortensia Synnerberg (Beppe). It was met with resounding success with thirty-two calls for the composer and seven encores; however, this did not suffice to save the score from being destined to alternating degrees of success, which Verdi began in his famous letter to Giulio Ricordi dated 6 November 1891, in which he stigmatised (“brutally” according to Rubens Tedeschi) Mascagni’s work: “In my life time I have read many, very many bad librettos, but I have never read a libretto as stupid as this one”. On the other side of the Alps it was met with more success after its performance in Vienna and positive reviews by the authoritative critic Eduard Hanslick. Gustav Mahler, on the other hand, wrote the following to his sister Justine after conducting a performance in Hamburg: “I think *L'amico Fritz* is a real step forward after *Cavalleria* [...] having understood all its subtleties and interpretative difficulties [...]”.³

Clean-cut, contrasting opinions that still accompany this fascinating fresco by Mascagni to-



Tito Malesci, ritratto di Pietro Mascagni, olio su tela.

day, with what might be the Alsace countryside, evoking the fascination of the Cerignola plains in Puglia.

NOTES

1 RUBENS TEDESCHI, *L'amico Fritz: romanzo, commedia, libretto in L'amico Fritz nel centenario della prima rappresentazione*, edited by PIERO OSTALI and NANDI OSTALI, Milan, Sonzogno, 1994.

2 NICOLA DASPURIO, *Memorie*, Naples, 1934, p. 51.

3 *Lettera di Gustav Mahler alla sorella Justine*, Hamburg, 27 January 1908, in *The Mahler Family Letters*, edited by STEPHEN McCLATCHIE, New York, Oxford University Press, 2006, p. 208, translation by Fulvio Venturi.

ARGOMENTO

L'azione si svolge in Alsazia, sul finire del diciannovesimo secolo.

ATTO I

Fritz Kobus è un giovanotto come molti, ma in paese è stimato e amato da tutti per quella strana miscela di giovanile allegrezza e affettuosa generosità che lo porta naturalmente ad aiutare gli indigenti e a circondarsi di amici di diversa natura, carattere e origine. Scapolo impenitente, egli trascorre la sua vita nel 'dolce far niente' proprio dei signorotti, in compagnia dei suoi amici Federico, Hanezò (come lui fedelissimi al celibato) e al rabbino David, sempre intento a tracciare legami e benedire matrimoni, con cui ha un rapporto stretto e affettuoso.

È giorno di festa in casa Kobus e, a interrompere le goliardie dei ragazzi principalmente imperniate sulla volontà di David di maritare l'amato ma recalcitrante Fritz, giunge una fanciulla. Il tempo si ferma: è la giovane figlia del fattore, Suzel, passata a portare i saluti del padre accompagnati da un mazzolino di viole. Immediata la reazione del giovane che, colpito dalla sua bellezza e semplice grazia, la invita a sedersi in mezzo a loro.

Giunge lo zingaro Beppe, che, accompagnato dal suo violino, decanta le virtù di Fritz, a cui è molto legato, anche perché lo aveva salvato in una notte di tormenta. Imbarazzato il giovane si schermisce, mentre Suzel, sempre più intimidita e imbarazzata dalla vicinanza del giovane padrone, chiede il permesso di tornare a casa. L'affettuoso saluto di Fritz, unito alla promessa di una sua futura visita, conferma i sospetti dei suoi furbeschi amici, subito atten-

ti nel notare il cambiamento avvenuto nel giovane all'ingresso della fanciulla; più di tutti naturalmente David è pronto a stuzzicarlo, ma il giovane nega decisamente e anzi scommette con il rabbino che mai e poi mai si sposerà, mettendo addirittura in lizza la sua prestigiosa vigna di Clairefontaine; nel frattempo si ode una marcia e sopraggiunge un corteo di orfanelli giunti a ringraziare il loro benefattore.

ATTO II

Suzel, in casa di suo padre, sta pensando di raccogliere dei fiori e delle ciliegie per farne dono al suo padrone che è venuto in visita per qualche giorno; sopraggiunge Fritz che si offre di aiutarla. È evidente che tra i due giovani sta nascendo un sentimento e che entrambi, pur con motivazioni opposte, non vogliono riconoscerlo; Suzel soffocando i suoi sentimenti sotto una timidezza resa ancor più forte dalla consapevolezza di appartenere a un ceto sociale tanto inferiore e Fritz rifiutando di riconoscere con sé stesso il sentimento nascente, perché ciò andrebbe contro i suoi 'robusti' principi.

Giungono Federico, Hanezò, Beppe e David e il giovane, anche per togliersi dall'imbarazzo crescente in cui si trova, si offre immediatamente di accompagnarli in un giro nelle sue campagne, ma il rabbino rifiuta con una scusa, anche perché, con occhio esperto, ha subito percepito l'imbarazzo tra i giovani e vuole vederci chiaro. Grazie a uno stratagemma infatti (la lettura del brano della Genesi dell'incontro tra Rebecca ed Eleazaro al pozzo) David ha subito la prova dei suoi sospetti e la fuga imbarazzata della ragazza al sopraggiungere di Fritz glieli rafforza. A questo punto, con estrema *noncha-*



Una foto di scena dal primo atto dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1955. Direttore Argeo Quadri, regia di Augusto Cardì. L'assolo di violino dello zingaro Beppe è stato eseguito dalla stessa interprete Rina Cavallari. Archivio storico del Teatro La Fenice.

lance, egli racconta all'amico di aver alfin trovato marito alla bella Suzel, che si sposerà a breve con un giovane del paese, ma questi, sopraffatto da una scomposta e repentina reazione, decide di ritornare velocemente in città con gli amici senza neppure un saluto alla fanciulla; ella, a sua volta, accorgendosi dell'improvvisa – e per lei inspiegabile – partenza dell'amato, è presa da un profondo turbamento e non può nascondere le lacrime.

ATTO III

Fritz, tornato a casa, non riesce ad avere pace. Il sentimento che egli sta cercando con tutte le sue forze di soffocare si sta facendo sempre più strada nel suo cuore, togliendogli serenità e pace. Giunge Beppe che, trovando l'amico sconvolto, ne intuisce subito la ragione e gli confida che anch'egli in passato era

stato vittima di un ugual tormento. Giunge David e annuncia all'amico che nel pomeriggio il padre di Suzel verrà a fargli visita, per avere da lui il consenso per le nozze della figliola. Fritz però si altera e giura, con grande soddisfazione del furbo rabbino, che mai acconsentirà a questo matrimonio. All'arrivo di Suzel (mandata dal padre a portare i frutti al padrone), Fritz nota subito la sua angoscia e, celiando, la interroga sulle sue future nozze, scoprendo che ella non ne è felice e anzi lo implora di intercedere presso il padre e di salvarla da questo matrimonio. La dolcezza e la disperazione della fanciulla vincono i pregiudizi e i rigori di Fritz che, rompendo gli indugi, le dichiara finalmente il suo amore.

Sopraggiungono gli amici e David è ben lieto di benedire gli sposi e di regalare prontamente a Suzel la vigna di Clairefontaine ricevuta in premio da Fritz per la scommessa vinta.

SYNOPSIS

The plot takes place in Alsace at the end of the nineteenth century.

ACT I

Fritz Kobus is a young man like many others, but in his village he is admired and loved by everybody for that unusual combination of youthful cheerfulness and affectionate generosity that means helping the needy is second nature to him, as is being surrounded by friends of the most differing natures, characters and origins. A confirmed bachelor, he spends his life with the 'blissful doing nothing' that is characteristic of gentlemen in the company of his friends Federico, Hanezò (another confirmed bachelor) and the rabbi David, who is always striving to match-make and combine marriages, and to whom he is very close.

It is a holiday in the Kobus family and a young girl arrives, interrupting the jokes of the light-hearted children who are mainly focussing on David's wish to find a wife for his beloved but obstinate friend Fritz. Time stands still: it is Suzel, a tenant farmer's young daughter who has come to bring her father's greetings with a bunch of violets. The young man's reaction is immediate: struck by her beauty and simple grace, he asks her to sit down with them.

The gypsy Beppe arrives and plays his violin while praising Fritz's virtues; he is very close to him, also because he saved his life one night during a blizzard. Embarrassed, the young man tries to change the subject, while Suzel, who is becoming increasingly intimidated and embarrassed by the young man's proximity, asks if she may return home. Fritz's affectionate

farewell together with his promise that they will meet again soon is all his wily friends need to have their suspicions confirmed, having observed the change in their friend as soon as the young girl arrived. David teases him more than the others but Fritz denies it adamantly and even goes as far as to make a bet with the rabbi that he will never ever get married, betting his prestigious vineyard in Clairefontaine. In the meanwhile a march can be heard and a procession of orphans arrives to thank their benefactor.

ACT II

Suzel is in her father's home and is thinking about gathering some flowers and cherries as a gift for the landowner who has come to visit for a couple of days; Fritz arrives and offers to help her. It is clear that the pair of them is falling in love but that both of them, for different reasons, are refusing to admit it. Suzel is suffocating her feelings because her natural sense of shyness has become even greater because she knows she is socially beneath him; Fritz, on the other hand, refuses to acknowledge his feelings because it would be against his 'robust' principles.

Federico, Hanezò, Beppe and David arrive and Fritz, in an attempt to alleviate his increasing sense of embarrassment, immediately offers to show them around the estate, but the rabbi, who has realised what is going on between the young couple straight away, makes an excuse to give himself time to think. Thanks to a ruse (reading the passage in Genesis when Rebecca and Eleazar meet at the well), David's suspicions are confirmed immediately and when the young girl rushes away in embarrassment when Fritz arrives makes him even more certain. At this



Fiorella Carmen Forti (Suzel) e Alvinio Misciano (Fritz) nel secondo atto dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1955. Direttore Argeo Quadri, regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

stage, with extreme nonchalance he tells his friend that he has found a husband for his beautiful Suzel and she will soon be marrying a young man from the village. Fritz's unexpected and unseemly reaction makes him decide to return to the city with his friends straight away without even saying goodbye to the young girl. When she realises that he has unexpectedly left without any explanation, she is distraught and unable to hide her tears.

ACT III

Having returned home, Fritz is unable to find his inner peace. The feelings he is doing his utmost to ignore are taking up more and more room in his heart, robbing him of any sense of serenity or peace. Beppe arrives and immediately understands why his friend is so upset; he tells him that in the past he suffered the very same thing. David arrives and tells

his friend that in the afternoon Suzel's father will be coming to pay him a visit and ask for his permission for his daughter's wedding. Fritz becomes irritated and much to the sly rabbi's satisfaction, promises that he will never consent to such a marriage. When Suzel arrives (sent by her father to bring Fritz some fruit), the latter can tell she is upset and when he jokingly asks her about the imminent marriage discovers that she is not at all happy about it; on the contrary, she begs him to reason with her father and save her from the marriage. The young girl's gentleness and desperation overcome Fritz's prejudice and principles, making him finally declare his love for her without any further ado.

His friends arrive and David is more than happy to bless the couple and give Suzel the vineyard in Clairefontaine, which he won from Fritz in their bet. He will now concentrate on his two friends Federico and Hanezò, who are still bachelors.

ARGUMENT

L'action se déroule en Alsace, vers la fin du XIX siècle.

ACTE I

Fritz Kobus est un jeune homme comme tant d'autres, mais il a l'art de plaire et se faire aimer de tout le monde, avec son mélange inhabituel de gaité et de générosité partant du cœur qui l'incite à aider les miséreux et à s'entourer d'amis. Célibataire endurci, il passe sa vie dans le 'doux farniente' qui est le propre de jeunes hobereaux, en compagnie de ses amis Federico, Hanezò (convaincus, comme lui, de leur célibat), ainsi que du rabbin David, qui essaie toujours de créer des liens entre les gens et de bénir des mariages.

C'est un jour de fête chez les Kobus et une jeune fille arrive, interrompant ainsi les plaisanteries des jeunes gens suscitées par les tentatives de David cherchant à marier son cher ami Fritz, si récalcitrant. Ils marquent une pause en la présence de la fille cadette du fermier, Suzel, venue transmettre les vœux de son père accompagnés d'un petit bouquet de violettes. La réaction de Fritz est fulgurant: frappé par sa beauté et sa simplicité pleine de grâce, il l'invite à s'asseoir avec eux.

Le tzigane Beppe arrive avec son violon et se met à chanter les mérites de Fritz auquel il est très attaché, puisque celui-ci l'a sauvé une nuit, dans une tourmente. Embarrassé, Fritz minimise les choses, tandis que Suzel, de plus en plus intimidée par son jeune maître, demande la permission de rentrer chez elle. Les adieux affectueux de Fritz, accompagnés de la promesse d'une visite par la suite, confirme les sus-

pects de ses amis malicieux qui ont tout de suite noté le changement chez le jeune homme à la vue de la jeune fille. Encore plus que les autres, bien entendu, David continue à le taquiner, mais le jeune homme nie résolument et parie même avec le rabbin que jamais il ne se mariera. Il va même jusqu'à mettre en jeu son beau vignoble de Clairefontaine; entre temps, on entend une marche et on voit arriver un cortège de petits orphelins venus remercier leur bienfaiteur.

ACTE II

Suzel, chez son père, décide d'aller cueillir des fleurs et des cerises pour les donner à son maître qui est venu leur rendre visite pour quelques jours; Fritz arrive et lui propose de l'aider. Il est évident qu'un sentiment tendre est en train de naître entre les deux jeunes gens et qu'aucun des deux ne veut le reconnaître, quoique pour des raisons divergentes. Suzel réprime ses sentiments derrière sa timidité, renforcée du fait qu'elle se rend compte d'appartenir à une classe sociale très inférieure, alors que Fritz refuse d'admettre ce sentiment naissant, parce qu'il irait contre ses 'grands' principes.

Federico, Hanezò, Beppe et David arrivent et le jeune homme, pour se tirer de l'embarras croissant dans lequel il se trouve, propose tout de suite de les accompagner pour faire un tour de son domaine, mais le rabbin refuse en prétextant une excuse: son œil d'expert a tout de suite noté l'embarras des deux jeunes gens et il veut en avoir le cœur net. Grâce à un stratagème (la lecture du passage de la Genèse parlant de la rencontre entre Rébecca et Eléazar au puits), David réussit à obtenir tout de suite la preuve de ses soupçons et la fuite embarrassée de la jeune



Afro Poli (il rabbino David) e Fiorella Carmen Forti (Suzel) nel secondo atto dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1955. Direttore Argeo Quadri, regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

filles à l'arrivée de Fritz les lui confirme. Avec beaucoup de nonchalance, il dit alors à son ami qu'il a enfin trouvé un mari pour la belle Suzel, qui épousera bientôt un jeune homme du village. Fritz, réagissant brusquement, décide de partir tout de suite pour la ville avec ses amis sans même prendre congé de la jeune fille. Celle-ci, en s'apercevant du départ soudain – pour elle inexplicable – de l'homme qui lui est cher est prise d'un trouble profond, elle aussi: elle n'arrive pas à cacher ses larmes.

ACTE III

De retour chez lui, Fritz n'arrive plus à trouver un instant de paix. Le sentiment qu'il essaie de réprimer se fraie de plus en plus de chemin vers son cœur, le privant de toute sérénité. Beppe arrive et trouve son ami bien troublé: il en devine tout de suite la raison et il lui confie avoir été victime, lui aussi, d'un

tel tourment autrefois. David arrive et annonce à son ami que, dans l'après-midi, le père de Suzel viendra lui rendre visite pour lui demander de consentir aux noces de sa fille. Fritz se fâche et jure, à la grande satisfaction de l'astucieux rabbin, qu'il ne permettra jamais ce mariage. À l'arrivée de Suzel (que son père a envoyée porter des fruits à son maître), Fritz remarque tout de suite son angoisse et lui pose des questions sur ses noces à venir, sur un ton badin, découvrant ainsi qu'elle n'en est pas heureuse: au contraire, elle l'implore d'intercéder auprès de son père pour la sauver de ce mariage. La douceur et le désespoir de la jeune fille ont le dessus sur les préjugés et la rigidité de Fritz qui, renonçant à tout subterfuge, lui déclare enfin son amour:

Les amis arrivent et David est bien content de bénir les époux et d'offrir rapidement à Suzel le vignoble de Clairefontaine que doit céder Fritz pour avoir perdu son pari.

HANDLUNG

Die Handlung spielt Ende des 19. Jahrhunderts im Elsass.

1. AKT

Der Gutsbesitzer Fritz Kobus ist ein junger Mann wie viele andere. Im Dorf ist er wegen seiner eigenartigen Mischung aus jugendlichem Frohsinn und bescheidener Großherzigkeit allseits beliebt: Er hilft, wo Not am Mann ist, und umgibt sich mit Freunden. Als eingefleischter Junggeselle bringt er sein Leben ganz mit dem für Junker typischen Müßiggang in Gesellschaft seiner Freunde Federico und Hanezò (ebenfalls ein überzeugter Junggeselle) und des Rabbiners David zu, der stets bemüht ist, Menschen zu verkuppeln und Ehen zu schließen.

An einem Feiertag im Hause Kobus treiben die jungen Männer ihre Späße, die sich insbesondere um Davids Wunsch drehen, den ebenso beliebten wie heiratsunwilligen Fritz endlich unter die Haube zu bringen, als ein junges Mädchen eintrifft. Die Zeit bleibt stehen: Es ist Suzel, die Tochter des Gutsverwalters, die einen Gruß und einen Strauß Veilchen von ihrem Vater überbringt. Von ihrer Schönheit und schlichten Anmut überwältigt, bittet Fritz sie, sich zu ihnen zu setzen.

Der Zigeuner Beppe tritt auf und spielt ein Ständchen auf seiner Geige, zu dem er die Tugenden des jungen Fritz besingt, zu dem er ein inniges Verhältnis hat, seit dieser ihn in einer stürmischen Nacht gerettet hat. Fritz geniert sich, während die durch die Nähe des jungen Hausherrn zunehmend schüchtern werdende Suzel den Wunsch äußert, heimzugehen. Als Fritz zärtlich Abschied nimmt und Suzel das Versprechen abge-

winnt, ihn bald wieder zu besuchen, sehen die Kameraden, die schon bei Suzels Eintreffen eine schlagartige Veränderung an Fritz bemerkt hatten, ihren Verdacht bestätigt. Natürlich ist vor allem David zu Neckereien aufgelegt, doch Fritz streitet alles entschieden ab und wettet sogar mit dem Rabbiner, dass er nie und nimmer heiraten wird, wobei er den berühmten Weinberg von Clairefontaine als Wettpfand bietet. Unterdessen ist ein Marsch zu hören und eine Schar Waisenkinder tritt auf, um ihrem Wohltäter zu danken.

2. AKT

In ihrem Elternhaus ist Suzel damit beschäftigt, Blumen und Kirschen als Gabe für ihren Herrn zu pflücken, der für ein paar Tage zu Besuch gekommen ist; Fritz tritt auf und bietet ihr seine Hilfe an. Augenscheinlich keimt eine starke Zuneigung zwischen den beiden auf, die sich ihre Gefühlsregungen allerdings aus unterschiedlichen Gründen nicht eingestehen wollen: Suzel verbirgt ihre Gefühle hinter ihrer Schüchternheit, die sich durch ihr Bewusstsein, niederen Standes zu sein, noch zusätzlich steigert, während Fritz seine Zuneigung verleugnet.

Als Federico, Hanezò, Beppe und David hinzukommen, schlägt ihnen Fritz augenblicklich vor, sie auf einem Ausflug auf seine Ländereien zu begleiten – auch um nicht weiter in Verlegenheit zu geraten. Der Rabbiner lehnt den Vorschlag jedoch unter einem Vorwand ab, zumal ihm die Verlegenheit der beiden Liebenden nicht entgangen ist und er sich ein genaueres Bild von der Lage machen möchte. Dank einer List sieht David seinen Verdacht bestätigt. Dass das Mädchen bei Fritz' Eintreffen verschämt davonläuft, ist ein zusätzliches Indiz. Ganz beiläufig erzählt er seinem



Una foto di scena dal terzo atto dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, 1955. Direttore Argeo Quadri, regia di Augusto Cardì. Nel cast: Fiorella Carmen Forti (Suzel), Alvinio Misciano (Fritz), Rina Cavallari (Beppe), Afro Poli (il rabbino David), Uberto Scaglione (Hanezò), Santo Messina (Federico) e Federica Nicolich (Caterina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Freund daher, er habe endlich den richtigen Mann für die schöne Suzel gefunden: Bald schon werde die Hochzeit mit einem Burschen aus dem Dorf stattfinden. Von einer ebenso unvermittelten wie heftigen Reaktion ergriffen, beschließt Fritz, umgehend wieder mit seinen Freunden in die Stadt zurückzukehren, ohne sich von dem Mädchen zu verabschieden. Angesichts der ihr vollkommen unerklärlichen Abreise des Geliebten bricht Suzel in Tränen aus.

3. AKT

Wieder daheim findet Fritz keine Ruhe. Das Gefühl, das er zu unterdrücken sucht, bricht sich in seinem Herzen immer stärker Bahn und raubt ihm den Seelenfrieden. Als Beppe eintritt, ahnt er sogleich den Grund für die Verstimmung des Freundes und gesteht ihm, er sei vor einiger Zeit von ähnlichen Gefühlen

geplagt worden. David kommt hinzu und kündigt an, Suzels Vater werde am Nachmittag seinen Besuch absetzen und Fritz um Erlaubnis für Suzels Vermählung ersuchen. Heftig erregt schwört Fritz jedoch – ganz zur Zufriedenheit des Rabbiners – er werde der Heirat niemals zustimmen. Als Suzel eintrifft, bemerkt Fritz sofort ihr Bangen und stellt sie im Spaß zu ihrer bevorstehenden Hochzeit zur Rede. Er muss allerdings feststellen, dass sie keineswegs glücklich ist. Mehr noch: Sie fleht ihn an, bei ihrem Vater vorzusprechen, um sie vor der Heirat zu bewahren. Die Sanftheit und Verzweiflung des Mädchens siegen über Fritz' Vorurteile und Grundsätze. Für ihn gibt es nun kein Halten mehr und er gesteht ihr endlich seine Liebe.

Die Freunde erscheinen. Freudig erteilt David dem Brautpaar seinen Segen und überträgt Suzel als Hochzeitsgeschenk den Weinberg von Clairefontaine, den er eben von Fritz für die Wette gewonnen hat.

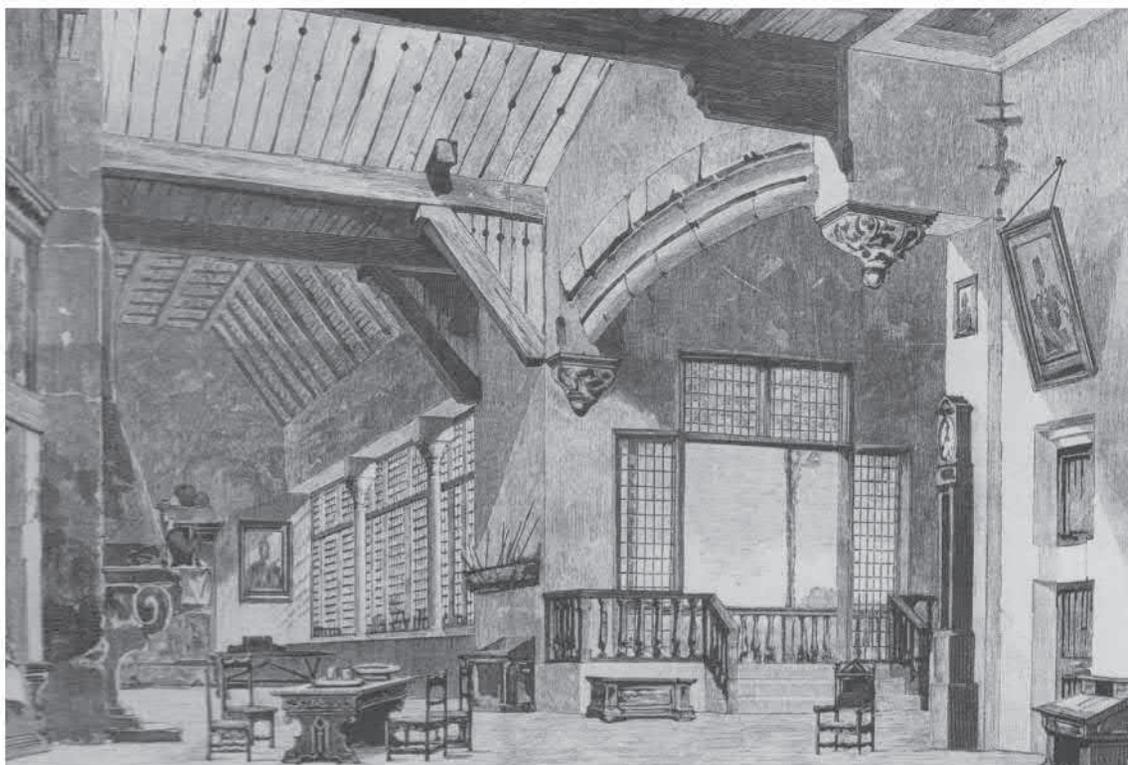
UN QUADRETTO *BIEDERMEIER* INTRISO DI PASSIONE ITALICA

di Cesare Orselli

«**P**onete mente ad una cosa: all'effetto che farebbe, all'indomani del successo (puta caso) della *Cavalleria*, un avviso di questo genere: Si annunzia una nuova opera della terna Targioni-Menasci-Mascagni. [...] Il genere? A piacere. Qualunque genere per me è buono purché ci sia verità, passione e soprattutto che ci sia il dramma, il dramma forte». ¹ Queste le riflessioni espresse un po' confusamente ai suoi librettisti, un mese prima del debutto di *Cavalleria rusticana*, da Pietro Mascagni, che, non ancora presago della 'nuova via' che il suo capolavoro aprirà al teatro musicale di fine secolo, pensa già a comporre un'altra opera. Poi, sull'onda dello strepitoso successo del primo lavoro, Mascagni avverte non superficialmente la responsabilità della seconda opera, e forse pensa all'amatissimo *Guglielmo Ratcliff*, cominciato a comporre prima di *Cavalleria*: ancora una volta, «un dramma, un dramma forte», addirittura con troppa «passione» e di gusto *noir* proromantico, e rischiosamente *rétro*. Ma pochi giorni dopo, a un Mascagni cui non piace l'anonimo libretto *Notti polari*, i due letterati presentano un «soggetto, a mio parere, bellissimo, forte, vero, pieno di passione e di situazioni drammatiche – ne scrive Pietro ad Amintore Galli, direttore artistico di Casa Sonzogno. – Il titolo le dirà tutto: *Carlotta Corday*. – L'assicuro che la tela del libretto è stupenda...». ² L'ipotesi di un dramma storico viene però presto accantonata, e anche l'idea di far 'risorgere' la cantata *Pinotta*, nata negli anni milanesi, non sembra subito realizzabile. Si prende invece in esame una fosca storia di rivalità tra fratelli (ma a lieto fine): il romanzo dei due scrittori alsaziani Émile Erck-

mann e Alexandre Chatrian ³ *Les Deux Frères*, divenuto la 'commedia' *I Rantzau*, che Mascagni il 5 agosto 1890 vede a Livorno: «Il lavoro mi è piaciuto immensamente – scrive alla moglie –. La mia scelta è definitiva. Scriverò dunque *I Rantzau*». ⁴ La coppia Targioni-Menasci, che era presente allo spettacolo con Mascagni, si mette al lavoro, in breve tempo consegna il primo e il terzo atto del libretto, e Pietro inizia con slancio la composizione; ma trascorrono appena sei mesi e, rientrando in treno nel gennaio 1891 da Napoli a Cerignola, in compagnia di Edoardo Sonzogno e del giornalista-letterato leccese Nicola Daspuro, Mascagni fa registrare una sensibile correzione di rotta: «Non bisogna rifare la strada percorsa. Un lavoro del genere di *Cavalleria* non offrirebbe grande interesse. Un altro compositore, dal momento che la fortuna gli ha arriso continuerebbe per la stessa strada. Io no, amo tentare una via diversa [...]. D'altra parte molti giornali, facendo le lodi di *Cavalleria*, non hanno mancato di rilevare che gran parte del successo è dovuta al soggetto. [...] Soprattutto per questo vorrei un libretto semplice, dove l'azione fosse tenue, inconsistente. Vorrei essere giudicato per la musica, niente altro che per la musica». ⁵ «Io credo di avere un soggetto per voi – rispose allora Sonzogno – [...] e aprì la sua valigetta e trasse fuori un piccolo volume. Sul frontespizio, in francese, si leggeva: *L'amico Fritz* [...]. Mascagni prese il volume e cominciò a leggerlo attentamente». Al termine della lettura, questa fu la sua reazione: «Mi piace moltissimo. È proprio quello che ci vuole per me! Non discutiamone più: musicherò *L'amico Fritz*». ⁶

Non era forse un caso che Sonzogno avesse con sé *L'amico Fritz*, un romanzo idilliaco ancora di



Bozzetto scenico per il primo e il terzo atto della prima rappresentazione assoluta dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi di Roma, 31 ottobre 1891.

Erckmann e Chatrian pubblicato nel 1864 e ridotto nel '76 (dal solo Chatrian) in una fortunata *pièce* presentata alla Comédie-Française con musiche di scena di Charles-Louis Maréchal. Sembra che nel giugno 1890 ne avesse commissionato la riduzione al vecchio Angelo Zanardini (forse era quella che trasse fuori durante il viaggio); ma Mascagni rimase letteralmente sdegnato per la sciattezza linguistica e le banalità del libretto («il soggetto mi innamorò, ma i versi... Dio mio che roba! Povero Zanardini – Tu fai riviver Piave!»);⁷ per cui si rese indispensabile l'intervento di un altro scrittore: «Allora Sonzogno – racconta il musicista – mi propose Daspuro (suo rappresentante a Napoli) quale modificatore delle coglionerie di Zanardini: io l'accetta». ⁸ Nei giorni successivi al battesimo del figlio di Mascagni Edoardo [Dino], Daspuro, che ha firmato il libretto di *Mala vita* per Giordano (e che scoprirà il talento di Enrico Caruso), viene in-

vitato dal padre novello a restare a Cerignola, per rielaborare (o forse riscrivere *ex novo*) quanto già fatto dallo Zanardini, e gli lascia l'inizio del Duetto delle ciliegie; poi, nell'aprile 1891, ritorna in Puglia, per terminare la stesura gomito a gomito con il compositore. Mascagni è entusiasta: «Il caro *Fritz* mi dà speranza nell'avvenire, ed io lavoro con lena. – aveva già scritto a Sonzogno il 13 febbraio – Che musica fresca e semplice mi sgorga dal cuore in questi momenti! Tante volte mi metto paura della troppa semplicità, della troppa ingenuità di questa musica! Che ne diranno i critici, i barbassori? Ma tant'è: così la penso e così la scrivo. La mia musica è per i cuori buoni». ⁹ Forse, però, il lavoro di dodici giorni ¹⁰ non è stato sufficiente per mettere a punto un libretto eccellente (che conteneva ancora – disse Mascagni – «versi da far venire freddo alle tempie»); ¹¹ così, passando per Livorno, tornerà a ricorrere agli amici Targioni-Menasci per notevoli

rimaneggiamenti e per il rifacimento integrale del terzo atto, che si concludeva con un coro, inadeguato alla tenuità del soggetto; in qualche caso, sarà lo stesso Mascagni che interverrà personalmente sul testo.¹²

Il resto della composizione continuò tra Milano e Cerignola, e in settembre Mascagni poneva la parola fine alla partitura. *L'amico Fritz*, preceduto da mesi di grande attesa e sostenuto da un grosso *battage* pubblicitario, andò in scena con successo al Costanzi di Roma il 31 ottobre 1891, sotto la direzione di Rodolfo Ferrari; protagonisti Emma Calvé e Fernando De Lucia, già interpreti di una felice *Cavalleria* a Napoli: «Pubblico romano accolto mio lavoro entusiasticamente bissando sette pezzi ed evocandomi trentacinque volte al proscenio», telegrafa Mascagni all'amico sindaco di Cerignola. La stampa è pressoché unanime nel riconoscere la qualità della nuova opera, poiché l'eco del trionfale esito di *Cavalleria* – in questa Roma che d'ora in poi sarà una sorta di cittadella mascagnana – è tutt'altro che estinta; pure, non mancano voci di dissenso e, complessivamente, non si trattò di un'accoglienza clamorosa. Basti per tutti rileggere il giudizio del vecchio Verdi: «mi sono stancato presto di tante dissonanze, di quei rapporti falsi di modulazione, di tante cadenze sospese e più... di tanti cambiamenti di tempo quasi ad ogni battuta»,¹³ e ciò che D'Annunzio scrive in una lettera a Barbara Leoni: «Iersera fui alla prima rappresentazione dell'*Amico Fritz*. Con una propaganda quasi feroce, credo che ebbi una parte non breve nella caduta di quella grossolana opera. Ci furono urli e sibili e risa, come in una arena diurna alla rappresentazione di un dramma ignobile. Nei giornali, naturalmente, vedrai falsata la cronaca. L'arte moderna è religiosa; vuole adoratori umili e pazienti. Io sono lieto di questo castigo inflitto a un artiere bestiale dallo stesso bestiale pubblico che lo levò agli astri alcuni mesi fa. Non ebbi alcuna emozione, mai». Ma queste parole, che fanno eco ai virulenti accenti contenuti nel libello anti-mascagnano *Il capobanda*, in cui D'Annunzio esprimeva il suo 'disprezzo cordiale' contro 'la fortuna plebea' di Mascagni, favorita da «qualche turiferario impudico agli stipendi del Barnum musicale» (Sonzogno), furono contraddette dagli esiti felici che la 'piccola'

opera ottenne di lì a poco in molte altre sedi italiane e all'estero.

È pur vero che a Vienna, una delle capitali più affette da 'italomania', la prima, il 30 marzo 1892, viene recensita da Heinrich Schenker in termini non proprio positivi,¹⁴ ed anche un critico autorevole come Eduard Hanslick, nonostante l'acutezza dei giudizi sui singoli pezzi, non si può dire che sia stato un convinto sostenitore del *Fritz*. Ma molti altri giornali hanno salutato con entusiasmo il lavoro e anche le qualità direttoriali dell'autore.¹⁵ L'opera continua il suo giro fortunato nei teatri di lingua tedesca, così che il 2 giugno 1892, da Baden-Baden, l'editore Sonzogno può con soddisfazione dichiarare: «*Fritz*, superati i pochi ostacoli che l'invidia e l'oscurantismo musicale gli avevano creato, ora trionfa dappertutto». E ad Amburgo, il 26 gennaio 1893, Gustav Mahler, che a Budapest aveva presentato la prima esecuzione di *Cavalleria* fuori d'Italia, dirigeva con successo il *Fritz*, impegnandosi «di persona e a fondo per imporre l'opera di fronte alla *canaille*».¹⁶

In oltre centovent'anni di vita, all'*Amico Fritz* non è toccata la sorte di altre partiture mascagnane, destinate a un successo immediato ma anche a

ORCHESTRA

OTTAVINO
 2 FLAUTI
 2 OBOLI
 2 CLARINETTI
 2 FAGOTTI
 4 CORNI
 2 TROMBE
 3 TROMBONI
 BASSO TUBA
 TAMPANI
 PERCUSSIONI
 ARPA
 ARCHI
 BANDA INTERNA



Bozzetto scenico per il secondo atto della prima rappresentazione assoluta dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi di Roma, 31 ottobre 1891.

un rapido oblio; questo titolo, «che resta musicalmente una delle migliori opere di Mascagni» (Luigi Baldacci), tiene ancora, come suol dirsi, banco, riempie teatri grandi e piccoli, ed è quindi doveroso chiedersi da che cosa derivi la sua fortuna e il suo fascino discreto sui pubblici più diversi. Certo non dal soggetto di commedia, leggero e prevedibile,¹⁷ e dalla cornice paesana imparentata con *La sonnambula* e *L'elisir d'amore*, anche se forse il librettista ha preso un po' troppo alla lettera le richieste mascagnane, preparando un testo molto conciso, con dialoghi serrati e pieno di nicchie metriche pronte a trasformarsi in romanze e duetti, e riducendo all'essenziale l'ambientazione e la componente di umanità sorridente e gioviale: quegli amici buon-temponi di Fritz che nel romanzo come nel testo teatrale hanno largo spazio e costituiscono uno sfondo umano piuttosto inconsueto per l'opera di fine secolo, in cui il fenomeno *Bobème*, con il suo

quartetto di artisti-amici, deve ancora esplodere.

La storia è quella di un possidente terriero alsaziano, Fritz Kobus, scapolo placido e impegnante di 35 anni, che scommette con il rabbino David – dominato dall'«ossessione» di combinare matrimoni – che non si sposerà mai. Intenzione contraddetta dall'innamoramento per una tenera fanciulla, figlia del suo fittavolo, che lo porterà all'altare, grazie all'aiuto del saggio rabbino che inventa il solito espediente (Suzel dovrebbe andare sposa a un altro) per far esplodere la passione di Fritz e indurlo a capitolare. I valori dell'opera saranno dunque da ricercare in modo esclusivo non già nel fragile, anche se garbato, impianto scenico, ma – come voleva l'autore – proprio nella musica: ove elementi di novità s'intrecciano con evidenti conferme della natura di creatore geniale esplosa in *Cavalleria*. Consideriamo in primo luogo la struttura del *Fritz*, diluita amabilmente in tre atti

rispetto alla concisione e alla 'necessità' drammatica proprie dell'atto unico verghiano. Mascagni conferma la scelta, praticata nella cantata *Pinotta* e in *Cavalleria rusticana*, di una organizzazione musicale 'a numeri', con le divisioni in duetto, scena, canzone, coro ecc., addirittura con l'indicazione di recitativo su due o tre battute isolate, inserite in un flusso melodico, in stile di conversazione, che viene momentaneamente interrotto da una formula convenzionale, quasi parlata. (Ben diverso, sia detto per inciso, il coraggioso impiego di un recitativo drammatico attuato nel *Ratcliff*, ove sono quasi del tutto assenti veri e propri pezzi chiusi). Se in *Cavalleria* l'adozione di schemi formali precostituiti era da ricondursi a una necessità drammaturgica (si tratta di canzoni, serenate, ballate, brindisi come quelle di Turiddu, Lola, Alfio) e, in pochi altri casi, a una giovanile inesperienza, o a una necessità di 'far presto', nell'*Amico Fritz* la struttura a numeri risponde a una cosciente volontà di 'arcaismo', a un intento di rifare modi e movenze della commedia settecentesca o proromantica: ce lo conferma, in primo luogo, l'aver affidato il ruolo dell'adolescente Beppe a una voce di mezzosoprano *en travesti* (in un'opera che dovrebbe appartenere alla scuola verista), e l'impiego assai limitato del coro, praticamente assente nel teatro comico del diciottesimo secolo e anche nelle «farse un po' comiche un po' sentimentali»¹⁸ di un Donizetti, quali *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale* e *Linda di Chamounix*, in cui figura un personaggio *en travesti*, Pierotto, e anche di un Rossini, che nella *Gazza ladra* dà spazio al *travesti* Pippo: ritratti musicali che possono essere assunti come prototipi di Beppe.¹⁹ Che Mascagni, comunque, non intenda in alcun modo 'fare il verso' a se stesso, in una *pièce* che – *adversus Cavalleria* – è «una delicata apologia del matrimonio» (Piero Santi), ce lo dice il suo differente modo di affrontare il problema del colore locale. La Sicilia di *Cavalleria rusticana* era tutta d'invenzione, e il maestro non aveva avuto eccessivi scrupoli nel mettere in bocca alla sicula Lola uno stornello toscano come «Fior di giaggiolo»; con il *Fritz* invece (e sono passati solo pochi mesi), abbiamo di fronte un musicista che pur timidamente avverte il dovere della documentazione, dipingendoci il paesaggio alsaziano – nel romanzo la cornice era invece

la Baviera – attraverso la citazione testuale di una marcia («Ich bin lustig») nella fanfara degli orfanelli al primo atto, e di una canzone popolare («Es trug das Mädelein») affidata a un oboe in palcoscenico, al secondo. E anche se non fa riferimento a una precisa fonte documentaria, il celebre assolo di violino che annuncia Beppe è innegabilmente intriso di colore musicale tzigano (magari attraverso la mediazione delle *Rapsodie ungheresi* di Liszt) pur mantenendo una passionalità e un languore immediatamente riconoscibili come mascagnani. Curioso, poi, che i librettisti non abbiano pensato di recuperare dal romanzo l'episodio in cui Fritz si mette al clavicembalo (*sic*) a suonare *Il trovatore*, *La Cenerentola*, *La vestale* e vecchie romanze da salotto: un'occasione per un gustoso *puzzle* di materiali musicali 'altri', di citazioni autentiche, che un compositore del Novecento (ma anche il Giordano di *Fedora* o il Leoncavallo della *Bobème* e di *Zazà*) non si sarebbe lasciata sfuggire.

La preoccupazione di trovare una nuova semplicità di eloquio, una leggerezza di tocco lirico e tenero, si avverte in ogni pagina della partitura, fin dal preludio di apertura, in cui Mascagni si presenta sotto le vesti di un delizioso acquarellista che ha abbandonata l'irruenza e i tocchi sanguigni di *Cavalleria*; e sarebbe troppo facile citare il celebratissimo Duetto delle ciliegie (già presente nella versione teatrale de *L'ami Fritz*), in cui alla cantilena di «Son pronta coglierne un mazzolino»

VOCI

SUZEL *soprano*
 FRITZ KOBUS *tenore*
 BEPPE *mezzosoprano*
 DAVID *baritono*
 HANEZÒ *basso*
 FEDERICO *tenore*
 CATERINA *soprano*

segue la cantabilità di «Tutto tace», distesa, quasi solenne. Pensiamo anche all'Allegretto spigliato (atto II, scena 3) che dipinge l'arrivo del barrocchino, quanto lontano dall'analoga, irruenta entrata di Alfio «Il cavallo scalpita»; al coro interno «Intrecciate ghirlande», dal sapore di remoto stornello, che apre il terzo atto; al preludietto del secondo. Ma è soprattutto nell'intera parte di Suzel che le intenzioni di creare un personaggio diverso dalla protagonista di *Cavalleria* si realizzano appieno, con una ricchezza d'invenzioni, una varietà di accenti, una continuità di tono inedite (a cominciare dalla straordinaria aria d'entrata «Son pochi fiori» fino al toccante Lamento – così lo indica Mascagni – «Non mi resta che il pianto»): con Suzel fa il suo ingresso nel palcoscenico operistico una tipologia di donna tenera e fragile (forse un'eco della *Sonnambula*?), amante delle piccole cose, di cui si troveranno ampie riprese nel teatro italiano di fine secolo, *in primis* pucciniano, ma anche in successive partiture di Mascagni come *Iris* o *Lodoletta*, che appariranno dominate piuttosto da ardenti figure maschili, o meglio tenorili.

È davvero un tenero e trepidante ritratto di adolescente, assai più sottile della contadinotta tutta latte, ciliegie e frittelle disegnata da Erckmann-Chatrian, quello che Mascagni ci consegna: parlare di figura crepuscolare ci sembra improprio, considerando che il crepuscolarismo di Corazzini e Gozzano appare come una reazione al dannunzianesimo, ancora da esplodere nel 1891; piuttosto, si dovrà ricorrere, per trovare un *pendant* sul piano letterario, alla mestizia paesana dei toscani Fucini e Collodi. Si pensi – quasi a conferma – che creatrice del ruolo fu quella stessa Emma Calvé che un anno prima aveva dato voce alla passionale Santuzza, mostrando una duttilità interpretativa e vocale ai nostri tempi addirittura impensabile, e confermando per Suzel un registro espressivo meno aurorale e languido, cui si chiede una 'evoluzione' vocale e umana nell'arco dell'intera piccola opera. Sembra dunque che sia proprio Suzel il nucleo espressivo intorno a cui si dispongono le altre invenzioni musicali e ruotano gli altri personaggi: è lei ad esempio a 'provocare' il singolare Duetto della fonte con il rabbino David nel secondo atto; una pagina per cui alcuni hanno rimproverato a Mascagni di aver

enfaticizzato il tono dimesso della narrazione librettistica (si pensi, invece, che questo quadro è pressoché identico nell'originale francese), ricadendo nelle sue consuete formule di cantabilità sfogata. Si tratta, al contrario, di uno dei momenti più alti di tutto il *Fritz*: l'Andante religioso indicato da Mascagni (in cui è facile cogliere una discreta memoria di corali luterani), dopo un inizio intenso ma spoglio, si carica via via di una intenzionalità espressiva sempre più decisa, di una commozione esplicita: è un *iter* musicale che corrisponde a una sorta di maturazione interiore di Suzel, come se il ripercorrere il racconto biblico provocasse in questa timida adolescente la presa di coscienza della sua femminilità, del suo essere donna, e donna innamorata. È il musicista stesso a dichiarare la sua volontà di disegnare un percorso emozionale che parte quasi dal livello zero per raggiungere un *climax* trionfale, quando indica con precisione, sopra le prime parole di Suzel («Faceasi vecchio Adamo»): «Dapprima Suzel recita cogli occhi bassi e tutta vergognosa, poi comincia, a poco a poco, ad animarsi; la prima parte deve dirsi quasi parlata». Il Duetto della fonte viene così a svolgere la fondamentale funzione di spartiacque all'interno del secondo atto, tra i toni leggeri – fino a quel momento – e i ripiegamenti pensosi che investiranno la sezione conclusiva dell'atto e tutto il successivo, con una coerenza di montaggio musicale-drammaturgico che conferma la genialità di concisione tipica di *Cavalleria*.

E ancora: è per Suzel che Mascagni compie un altro sforzo di aggiornamento o, se vogliamo, di ricerca del nuovo: la sua Ballata «Bel cavalier» possiede uno strano sapore arcaizzante (Medioevo colto al volo, tutto d'invenzione), grazie alla sua lenta melodia ripetuta quattro volte e innalzata di tono – con singolari soluzioni armoniche nel *refrain* strumentale – a ogni ripresa. E infine: nel celebre Intermezzo (amato perfino da Karajan, che ne ha lasciato un'interpretazione superba) a conclusione del secondo atto parrebbe inopportuno che Mascagni abbia dato tanto spazio alla melodia del violino di Beppe, spingendo il tono leggero, che era riuscito fino a quel punto a mantenere a tutta la narrazione, verso un'imprevedibile inflessione patetico-passionale, una ricaduta nel vibrante 'mascagnismo' dell'analogo Intermezzo di *Cavalleria*



V. Minardi

Copertina dello spartito della riduzione per canto e pianoforte dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni, editore Edoardo Sonzogno, Milano, 1891.

rusticana. Anche qui, invece, il mutamento di tono è determinato non solo dalla piega che la vicenda sta prendendo (desolazione di Suzel promessa a un altro, Fritz che avverte finalmente la potenza d'amore), ma dal fatto che la melodia, più che segnale di Beppe (nonostante i tratti zingareschi visibili non solo in certe cadenze, nelle scalette irregolari e rapidissime di semibiscrome), è emblema del sentimento di Suzel, fin dal suo primo apparire all'atto primo: «Udite il violino» dice Federico, e la fanciulla si mette a piangere («Mi commuove la musica...»); e Fritz replica: «Commuove anche me. Che dolci note!». Ed è il rabbino David a fornirci la chiave di lettura di quei suoni: «Paiono baci!». «Pezzo che supera e abbuia tutta l'opera e che è tra le cose migliori del Mascagni – scrisse ancora Bastianelli nel suo studio – sebbene inutile all'opera in cui lo troviamo», questo Intermezzo, affascinante dilatazione sonora dell'assolo violinistico, composto in una lineare forma di romanza senza parole. E proseguiva con poetico slancio, che gli ha fatto scrivere una delle pagine più giuste sulla natura creativa di Mascagni:

Consistente come quello della *Cavalleria* in una larga aria per violini incastonata tra accordi preludianti e accordi concludenti orchestrali, questo intermezzo esprime [...] la calda natura sensuale dell'autore [...]. Questa sensualità espansiva e sana, in cui par di sentire «gorgogliar rosse le scaturigini della vita» è cosa troppo italiana, troppo popolare, troppo giovane perché si possa spiegare a chi non l'ha provata né sospettata. Ma chi ha conosciuto la semplicità della vita italiana lungo i litorali luminosi, nelle campagne armoniose di venti leggeri e di squilli di merli, chi ha penetrato il fascino carnale dei dialetti di certe sue città meridionali, dialetti che nelle loro movenze sembrano musica di Mascagni o di Bellini [...]; chi ha intravisto quanta parentela corra tra la più fresca e schietta poesia di un Gabriele D'Annunzio e le dolci liriche di un Salvatore di Giacomo, e ha sospettato che le loro parole vivide di meridionalità sono intagliate nella stessa materia psichica di questi buoni musicisti italiani che sembrano averci al posto dell'anima della bella carne giovane e robusta; converrà con me che questo intermezzo è vero, è bello, è italiano, e che anch'esso va messo tra quelle arie popolari, che il sereno grande compositore futuro dell'Italia dovrà avere nel cuore...²⁰

La tenera figura di Suzel e il fascinoso Intermezzo ci hanno fatto tenere un po' in ombra altri personaggi e momenti dell'opera; ma, a dire il vero, non ci sembra che il rabbino – nonostante il suo ruolo determinante nell'impianto narrativo – possieda una spiccata individualità (la sua impetita apostrofe all'epicurea compagnia di Fritz «Per voi, ghiottoni inutili» non riesce a intonarsi con il registro di comicità leggera tipica degli amici del padrone che caratterizza il primo atto), anche se, sul piano della tipologia vocale è interessante la parentela di David con l'*opéra-comique* e con quel tipo di baritono bonario e sentimentale, non più verdiano, che troveremo in *Bobème*, *Adriana*, *Zazà*. Beppe oscilla fra l'enfasi lacrimevole del racconto al primo atto («Laceri, miseri»), che rende omaggio alla generosità di Fritz nei confronti di bambini orfani (anche il padrone ha perduto la madre), e un registro che ha qualcosa di esotico, ancora vagamente tzigano, nella canzone «O pallida che un giorno», dichiarazione di essere stato egli stesso innamorato che metterà in moto i sentimenti dell'Amico.

Diverso discorso deve farsi per il protagonista che, musicalmente, nasce al second'atto (mentre Suzel si era già rivelata appieno con l'aria di sortita «Son pochi fiori»), e subito si esprime con accenti di calda passionalità: è sua – nel Duetto delle ciliegie – l'assorta melodia sulle parole «Tutto tace» che non a caso viene ripresa alla fine dell'atto, come se Mascagni volesse enucleare – dalle scene precedenti – non solo la più bella idea cantabile, ma l'emblema stesso del tenore. La romanza poi, del terzo atto «Ed anche Beppe amò», con il grande sfogo melodico «O amore, o bella luce del core» e alcune frasi del Duetto finale vengono a definire la metamorfosi di Fritz da rubicondo e prosaico possidente in tenero innamorato, e a fare della sua figura un prototipo, immediatamente accanto a Turiddu, di quella «strana tristezza erotica» (Bastianelli), di quell'esuberante vitalismo, intriso però di malinconia e insoddisfazione, che sarà tipico di tutti gli eroi mascagnani a venire. Non una figura a tutto tondo, forse, non un grande personaggio, questo Fritz; ma che comunque, intrecciando i suoi portati musicali con quelli più consistenti di Suzel, contribuisce a trasformare lo scipito libretto in un idillio sentito, pervaso da un delicato senso del paesaggio e degli affetti.

Il linguaggio de *L'amico Fritz* mantiene numerosi tratti dello stile mascagnano rivelatosi con *Cavalleria*: la predilezione per le larghe frasi cantabili, l'uso compatto – con particolare spicco alla massa dei violini – dell'orchestra, ma anche un discreto gusto di cesello timbrico, l'immediatezza quasi improvvisativa dell'invenzione melodica, il risalto esclusivo – che sarà di tutto il teatro musicale verista – conferito alle voci del soprano e del tenore. Ma quello che più colpisce, in quest'opera scritta da un giovane di ventotto anni, è la quasi ossessiva volontà di rifuggire dal consueto per ciò che riguarda il taglio melodico, la ricerca di qualcosa di sorprendente, d'imprevedibile, rispetto alla misura 'classica' delle 4+4 battute: basterebbe considerare l'assolo violinistico di Beppe, 14 misure che «si compongono di una serie di proposizioni melodiche accostate, or più o meno brevi, ognuna delle quali presenta un'articolazione diversa in modo da evitare il più possibile simmetrie e corrispondenze».²¹ E il suo procedere armonico è dominato da un'inquietudine continua che porta ad accostamenti bruschi di tonalità, ad andamenti modali, a modulazioni insolite, come ha mostrato con grande finezza e puntualità analitica Guido Salvetti,²² anche se talvolta suggerite dal desiderio di essere originale a ogni costo. E le melodie di questo *Fritz*, dopo il solare diatonismo di *Cavalleria*, sono più sofisticate e di grana più sottile: nell'aria di Suzel «Son pochi fiori», pur costruita secondo lo schema tradizionale ABA, la sezione centrale – in Sol maggiore – impiega costantemente, con un bell'effetto, il Fa bequadro; l'altro cantabile del soprano «Non mi resta che il pianto», in Do minore, è caratterizzato da una suggestiva alterazione cromatica Re bemolle/Re naturale; diffuso è l'uso della «sesta aggiunta, presente fin dal malinconico Valzer che appare nell'introduzione al primo atto»;²³ e dell'arcaizzante Ballata «Bel cavalier» si è già fatto cenno. La lista potrebbe allungarsi molto, a dimostrare questa capacità mascagnana di inventare melodie affascinanti, pervase di un'istintiva cantabilità, al tempo stesso quasi popolari e pur contenenti qualcosa d'inconsueto, di strano, di inaspettato.

Quello che un poco fa difetto a Mascagni nel *Fritz* è l'assoluta continuità dell'invenzione, la coerenza linguistica, una sagace capacità costruttiva.



Magda Olivero e Claudio Villa interpretano il Duetto delle ciliegie dall'Amico Fritz di Pietro Mascagni durante una trasmissione Rai, intorno al 1960. Il video della loro esibizione è visibile su YouTube al link <https://www.youtube.com/watch?v=c26XVy6TOBg> (link verificato il 12 maggio 2016).

Per intendersi: i suoi attacchi melodici sono spesso assai felici, hanno sicura, immediata presa; ma non sempre Mascagni riesce a mantenersi al livello iniziale, 'tenere il respiro' fino in fondo. Per cui assistiamo talvolta a conclusioni affrettate, a modulazioni fin troppo prevedibili, a cadute in un frasario convenzionale (la conclusione del Duetto delle ciliegie che respira in un'aura da operetta, molti episodi di recitativo affrettato, innesti fin troppo evidenti tra un'invenzione cantabile e un'altra). Diversissima natura da quella di un Puccini, che costruisce le partiture a forza di «spezzatini» (come li chiamava ironicamente) saldati tra loro con raffinata opera di cesello, portando a insuperati livelli lo stile di conversazione, Mascagni preferisce concludere, lasciare quasi allo stato di abbozzo e passare oltre, ricorrere a un'altra bella idea di cui è convinto di possedere una fonte inesauribile. Perfino un capolavoro come *Iris* non riuscirà a essere esente da queste cadute, sarà ancora una volta sublime e banale a distanza di poche battute, raffinato e affrettato al tempo stesso.

Se vogliamo, il fascino maggiore di tutta la musica mascagnana è proprio nella sua connaturata contraddittorietà che dà ragione tanto ai fanatici sostenitori quanto ai critici più severi per il suo

essere davvero emblema di genio e sregolatezza. Anche *L'amico Fritz*, si è visto, denuncia squilibri e incertezze sul piano linguistico, oltre ad avere un soggetto scarsamente interessante; per cui si potrebbe essere indotti a considerarlo nient'altro che un'opera da antologizzare, per valorizzarne le invenzioni più felici di natura esclusivamente musicale. Noi riteniamo invece che il *Fritz* sia – nella sua interezza – un momento ineliminabile nella carriera mascagniana: se le opere che seguiranno appariranno riconducibili a momenti e correnti della nostra storia letteraria (naturalismo, dannunzianesimo, recupero dell'antico) il *Fritz* non documenta ancora la fase crepuscolare, Liberty o floreale di Mascagni, ma quella *Biedermeier*, la stagione dei quadretti di genere, delle graziose suppellettili, delle cassette con le tendine alle finestre: una semplicità un poco artefatta, emblema fors'anche della pace sociale, che certa borghesia italiana di fine secolo poteva illudersi di aver conquistato; traducendo l'amore per una campagna gentile e vagamente arcadica – non ancora sconvolta dalle passioni brutali delle narrazioni veristiche o dagli scontri politico-sociali – assunta come protagonista delle pascoliane *Myriacae*, emblematicamente pubblicate nel 1891, come *L'amico Fritz*. In questa direzione, che il musicologo americano Jay Nicolaisen ha definito del dramma rustico-intimistico,²⁴ se i librettisti potevano trarre suggerimenti dal genere del racconto campagnolo del lombardo-veneto (il Carcano de *La Nunziata*, i *Racconti* della Percoto) e del più vicino Fucini, sul piano musicale Mascagni poteva attingere a modelli 'campestri' dell'opera francese, come *Mireille* di Gounod o *L'Arlésienne* di Bizet; ma i toni da operetta, le inflessioni che fanno un po' di romanza da salotto (Fosti, Denza, Mascagni stesso, che infatti ne utilizzò alcune sue in questo *Fritz*), assai più del soggetto, ci fanno sentire *L'amico Fritz* vicino al gusto viennese, alla felicità disimpegnata di alcuni piccoli capolavori del teatro leggero. Certo, Mascagni non è tedesco né austriaco, e il suo 'quotidiano' possiede pur sempre una vena di sensualità, una carica emozionale ignota anche a un genio come Johann Strauss Jr.: e il carattere del suo *Fritz* – che con la sua sottigliezza strutturale e qualche tono d'acquerello crea un modello per la commedia italiana di fine secolo (*Falstaff* e *La bohème* nel 1891

devono ancora nascere) – non poteva così risultare, inevitabilmente, che un *Biedermeier* intriso di italiana passione.

NOTE AL TESTO

1 Lettera del 19 aprile 1890, PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di MARIO MORINI, ROBERTO IOVINO e ALBERTO PALOSCIA, L.I.M., Lucca 1996, vol. I, p. 123.

2 Da Cerignola, 30 aprile 1890, *Epistolario*, I, p. 124.

3 Émile Erckmann (1822-1899) e Alexandre Chatrian (1826-1890) costituirono fino al 1885 un sodalizio letterario, dando vita a una produzione fluviale ed eterogenea molto diffusa presso un pubblico popolare. Sul tandem Erckmann-Chatrian, in Italia si segnala l'accurata ricognizione di OTTAVIO MATTEINI, *Erckmann-Chatrian fra suggestioni fantastiche, realismo poetico e passione politica*, in Programma di sala *L'amico Fritz*, stagione lirica C.E.L., Livorno 1992, pp. 35-43.

4 EDOARDO POMPEL, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Editrice Nazionale, Roma 1912, p. 148.

5 POMPEL, p. 120

6 *Id.*, pp. 120-1.

7 Lettera a Targioni e Menasci, da Cerignola, del 21 aprile 1891, cit. da MARIO MORINI, *Nascita dell'Amico Fritz*, in *L'amico Fritz nel centenario della prima rappresentazione*, Atti del Convegno di studi su Pietro Mascagni, Livorno, 20-21 settembre 1991, Sonzogno, Milano 1994, p. 11.

8 *Ibidem.*

9 Lettera da Cerignola, *Epistolario*, I, p. 145.

10 «Ho preparato, disposto, versificato, corretto e compiuto il lavoro in dodici giorni. Poi non l'ho più rivisto», NICOLA DASPURIO, *Memorie*, in gran parte inedite, cit. da MARIO MORINI, *art. cit.* p. 12.

11 LUIGI RICCI, *Versi del Fritz*, in «Rassegna Musicale Curia», XXVI, 2, agosto 1973, p. 29.

12 «Si figurì che avevo perduto tutto il libretto del 3° atto e ho dovuto farmelo riscrivere da Targioni e Menasci, i quali [...] ne hanno fatto un altro che è tutto differente dal primo». «[ne]l *duetto d'amore* [...] le parole disgraziatamente non andavano, e ieri ho fatto il poeta: ho scritto io la poesia del *duetto*»; ad Amintore Galli, 7 settembre 1891, *Epistolario*, I, p. 147.

13 Lettera a Giulio Ricordi del 6 novembre 1891; FRANCO ABBATI, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, IV, pp. 426-27.

14 «L'originalità di Mascagni ci appare calda, piena di temperamento, ingenua, intraprendente, capace di adattarsi a stati d'animo e passioni e [...] anche in grado di risolvere problemi di caratterizzazione. [...] La sciattezza dell'andazzo del coro nel terzo atto!



Pietro Mascagni mentre saluta il pubblico e l'Orchestra del Teatro La Fenice al termine di una recita di *Cavalleria rusticana*, in scena nel Teatro veneziano nel 1940 in un allestimento del Maggio Musicale Fiorentino con la regia di Carlo Acli Azzolini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

E ancora, la goffa mancanza di serietà dell'intermezzo...», HEINRICH SCHENKER, *Mascagni a Vienna*, «Die Zukunft», I, 15 ottobre 1892; trad. it. in GIORGIO SANGUINETTI, *L'opera italiana nella critica musicale di Heinrich Schenker*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», ottobre-dicembre 1995, pp. 446-7.

15 Alcuni 'assaggi' di questi giudizi si leggono in MARIA ADELAIDE BARTOLI BACHERINI, *Pietro Mascagni direttore dimenticato*, in *L'amico Fritz nel centenario...*, p. 144.

16 ALAN MALLACH, *Pietro Mascagni and his Operas*, Northeastern University Press, Boston, 2002, p. 85.

17 «Non ho mai letto un soggetto scemo come questo» ne disse Verdi; in RUBENS TEDESCHI, *L'amico Fritz: romanzo, commedia, libretto*, in *L'amico Fritz nel centenario...*, p. 35.

18 GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Ricciardi, Napoli, 1910, p. 59.

19 «Una rapida scorsa al repertorio scaligero dal 1870 al 1890» ha fatto scoprire a Giorgio Gualerzi «una sorprendente serie di personaggi maschili affidati a voci femminili [...]: Atelio in *Caligola* di Braga, [...] Lionello in *Luce* di Gobatti, Ildebrando in *Dolore* di Auteri Manzocchi»; GIORGIO GUALERZI, *L'amico Fritz, ovvero da 'lyrique' a 'lirico': cantanti e vocalità*, in *L'amico Fritz nel centenario...*, p. 122. Da non dimenticare i più recenti Lelio in *Marion Delorme* di Ponchielli e Walter nella *Wally* di Catalani.

20 GIANNOTTO BASTIANELLI, *op. cit.*, pp. 61-2.

21 PIERO SANTI, *L'orizzonte dell'Amico Fritz*, Programma di sala CEL, Livorno, 1991, p. 19.

22 GUIDO SALVETTI, *Le ragioni non poco complesse di una semplificazione*, in *L'amico Fritz nel centenario...*, pp. 49-52.

23 GUIDO SALVETTI, *Mascagni: la creazione musicale*, in *Mascagni*, Cassa di Risparmio di Livorno/Electa, Milano, 1984, p. 62.

24 JAY NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1980.



Simona Marchini.

UN PERCORSO DALLA FANCIULLEZZA ALLA MATURITÀ SENTIMENTALE

di Simona Marchini

Quando mi sono avvicinata di nuovo all'*Amico Fritz*, dopo l'esperienza livornese del '91, ho ripercorso le sensazioni di tenerezza, nostalgia, malinconia dolce che, a mio avviso, attraversa tutta l'opera.

Qui Mascagni sembra cercare una pausa lirica, un momento di tregua emotiva, dopo l'irruento verismo di *Cavalleria rusticana*, in armonia con una fase privata familiare particolarmente gratificante con la nascita del secondo figlio. E a questo 'umore' mi sono adeguata. In un'epoca densa di inquietudini e ricerche nei linguaggi musicali e artistici di fine Ottocento, sembra che l'autore segni, con la scelta del testo 'piccolo e intimista' (*L'amico Fritz* appunto) quasi un passaggio tra 'scuola naturalista' e 'commedia lirica'. Tutto sembra pervaso da suggestioni crepuscolari, da vibranti suggerimenti da rielaborare con una sorta di linguaggio sentimentale.

Questo è ciò che mi viene dalla rilettura e dal riascolto dell'opera. Elaborando insieme allo scenografo Massimo Checchetto e al costumista Carlos Tieppo l'umore della vicenda, abbiamo trovato una soluzione direi concettuale ed emozionale insieme.

Fritz è un signore giovane e gaudente, generoso e amato dalla piccola comunità ebraica in cui vive. Il suo mondo sono gli amici, Federico, Hanezò e lo zingaro Beppe, figura vagamente ambigua, dai contorni sfuggenti, ben espressi dalla vocalità del mezzosoprano, quasi un riferimento a modalità d'altri tempi. È un microcosmo di affetti e relazioni gestite dal saggio rabbino, fautore di matrimoni e creatore di solide famiglie. Fritz ha paura dell'amo-

re, delle responsabilità, cioè teme il passaggio da una specie di 'fanciullezza spensierata' a una maturità sentimentale ed esistenziale. La sua resistenza crollerà con l'imprevedibile sorpresa dell'incontro con Suzel, creatura lieve e solida insieme, espressione di un femminile a suo modo forte e strutturato, oserei dire moderno... o meglio eterno.

Come rendere visivamente la piccola vita di Fritz? Attraverso una 'cornice' che esprime i confini del suo mondo e della sua ('attualissima') paura di crescere. Questo elemento verde, materico, descrive la natura rigogliosa dell'Alsazia e, mosso dalla luce che lo rende palpitante, vivo, si alleggerirà nel percorso narrativo fino a rimanere struttura libera inondata di luce e di primavera.

All'interno del contenitore tutto è leggibile, quotidiano, affettivo, naturale, quasi fiabesco. Per accompagnarci al liberatorio ed entusiasmante 'lieto fine' anche i costumi sono evocativi di riferimenti locali nei colori e nelle fogge.

Ci siamo concessi un momento lirico, forse nostalgico di salotti e dolcezze d'altri tempi, non dimenticando che l'amore non ringiovanisce e non invecchia: resta l'unica 'perdizione' naturale e senza tempo dell'umanità che «inparadisa il cor»!

L'invito è quindi di abbandonarsi alla semplicità calda e gentile della storia. Non posso non dire grazie alla Fenice che mi ha fatto dono di questa esperienza, cioè del gioco del teatro che resta il più entusiasmante e commovente del mondo.



Dante Paolucci, illustrazioni realizzate in occasione della prima rappresentazione assoluta dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi di Roma e pubblicate nel periodico «Il secolo illustrato», 1891..

A PATH GOING FROM CHILDHOOD TO EMOTIONAL MATURITY

by Simona Marchini

When I came back to *L'amico Fritz* after the 1991 production in Livorno, I relived the feelings of tenderness, nostalgia, and sweet melancholy that I believe run throughout the opera.

Here Mascagni seems to be seeking a lyrical interlude, a moment of emotional respite after the impetuous realism of *Cavalleria rusticana*, in harmony with a particularly rewarding private family period coinciding with the birth of his second son. And I have tuned in to this 'mood'. In a period full of inquietude and research in musical and artistic styles that typified the late 19th century, it seems that, by choosing a 'small and expressive' text (precisely *L'amico Fritz*), Mascagni marks almost a shift between the 'naturalist school' and 'lyrical comedy'. The work seems permeated by crepuscular suggestions, by vibrant inspirations that are reworked in a sentimental manner.

This is what I perceive from reading and listening to the music again. Working with the scenographer Massimo Checchetto and the costume designer Carlos Tieppo on the mood of the piece, we have come up with a solution that I believe is conceptual and sensitive at the same time.

Fritz is a pleasure-seeking young gentleman who is generous and loved by the small Jewish community in which he lives. His world is made up of his friends Federico, Hanézo, and the gypsy Beppe, a vaguely ambiguous figure with a shady profile, which is expressed well by the mezzosoprano voice, almost a reference to older styles. It is a microcosm of emotions and relationships overseen by the wise rabbi who is marriage maker

and upholder of solid families. Fritz is afraid of love and responsibilities. He fears moving on from a kind of 'carefree youth' to emotional and existential maturity. His resistance will give way when he unexpectedly meets Suzel, at once delicate and forceful, representing a strong and complex womanhood. I might even call it modern...or rather eternal.

How best to represent Fritz's little life? Through a 'frame' that reflects the confines of his world and of his ('very modern') fear of growing up. This green textured device expresses the luxuriant nature of Alsace and, stirred by the light that makes it pulsate and brings it to life, it will become progressively lighter throughout the opera until it becomes a free structure bathed in light and springtime.

Within the frame everything is legible, familiar, emotional, natural, almost fabulous. The costumes, too, guide us to the liberating and thrilling 'happy ending' with local references in their colours and styles.

We have allowed ourselves a lyrical interlude, which perhaps harks back to the salons and pleasures of a different time, not forgetting that love neither gets younger nor does it grow old: it remains the one natural and timeless 'damnation' of mankind that thrills the heart!

We therefore invite you to give yourself over to the warm, gentle simplicity of the story. I must thank the Fenice for giving me this experience – the diversion of the theatre – that is still the most exciting and exhilarating in the world.



Carlos Tieppo, modellini dei costumi di Suzel e Fritz per L'amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, maggio 2016. Regia di Simona Marchini, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo. Foto Carla Zamboni.

FABRIZIO MARIA CARMINATI: «UN'OPERA DI SENTIMENTI, ONESTÀ E AMICIZIA»

a cura di Ilaria Pellanda

Il direttore dell'Amico Fritz, Fabrizio Maria Carminati, racconta il suo approccio all'opera di Mascagni.

Non è la prima volta che mi avvicino a quest'opera, e ogni volta che mi appresto a dirigerla ritrovo ispirazione e guida in una lettera che il maestro Mascagni scriveva al suo editore Sonzogno: «Il caro Fritz mi dà speranza nell'avvenire, ed io lavoro con lena: che musica fresca e semplice mi sgorga dal cuore in questi momenti! Tante volte mi metto paura della troppa semplicità, della troppa ingenuità di questa musica! Che ne diranno i critici, i barbassori? Ma tant'è: così la penso e così la scrivo. La mia musica è per i cuori buoni!».

È con questo spirito che mi sono calato nel nuovo mondo mascagnano, tanto diverso rispetto alla produzione più conosciuta dal grande pubblico. L'approccio alla direzione del *Fritz* si ispira al filone compositivo dell'autore calato in un linguaggio di puri sentimenti, con personaggi scolpiti nella più ingenua semplicità, intenti a vivere i loro quotidiani rapporti nel segno dell'onestà, dell'amicizia e dell'armonia. Per quel che riguarda il linguaggio musicale che Mascagni utilizza in queste pagine, esso è assolutamente moderno. Continui cambi di tempo, percorsi armonici ricercati e a tratti ossessivi, una capacità di evoluzione melodica di fermissima mano teatrale, arditezze strumentali come il grande *solo* per violino solista, il lungo canto dell'oboe solitario, il comico *solo* per trombone e tromba, la stravagante novità del 'preludietto' affidato ai legni, rievocativa di quel gusto campestre della terra d'Alsazia. Interessanti e teatralmente pregnanti poi le strutture musicali della banda interna vagamente

bohémienne e di quel bordone di ottoni e legni che accompagnano il mistico passo della lettura della Bibbia. Non da ultimo, lo scapigliato Intermezzo, segno tangibile di quanto fossero raffinati sinfonisti i nostri operisti, aspetto troppo a lungo non valorizzato. Finissima inoltre la scrittura di partitura, dove viene utilizzata una vasta gamma espressiva con dei *forte* robusti e muscolari, con *pianissimi* a descrizione delle tenui ambientazioni amorose e malinconiche, con gli accenti sempre rivolti alla parola che deve emergere *in primis*. Esempio il Duetto delle ciliegie a fronte dell'estrema raffinatezza del testo incredibilmente recitato da due anime semplici, addirittura rustiche. A tal proposito frasi come «han della porpora vivo il colore, fresche scintillano di brina ancora son tutte roride» risultano assai curiose dette da loro. Dal punto di vista musicale, proprio in quei momenti si esprime una scrittura raffinata e curata nel particolare melodico.

Qual è il suo rapporto con questo autore?

Provo per Mascagni una profonda ammirazione. Un grande artista vissuto in un'epoca travagliata, un'epoca generosa di stimoli artistici che hanno sviluppato la sua arte ma allo stesso tempo avara nella riconoscenza postuma legata alle note vicende storico-politiche italiane. Purtroppo per questo motivo, probabilmente, la produzione dell'autore non è ancora stata pienamente valorizzata. Personalmente affronto volentieri e con curiosità sempre crescente lo studio delle opere mascagnane, colpito dai forti contrasti che segnano la sua produzione. Per citare qualche esempio esplicativo delle grandi distanze che intercorrono nei lavori di Mascagni, si può passare dallo storico e rivoluzionario *Piccolo*



Fabrizio Maria Carminati. Foto Sergio Gavioli.

Marat al classicismo di *Nerone*, dalle dannunziane e *déco* *Isabeau* e *Parisina* alla scapigliatura del *Guglielmo Ratcliff*, dal verismo di *Silvano* al gusto rinascimentale di *Zanetto*, dall'idillio di *Fritz* al capolavoro verista di *Cavalleria rusticana*.

Come mai L'amico Fritz, al giorno d'oggi, tende a essere piuttosto trascurato?

È spesso relegato all'angolo delle opere povere di contenuti teatrali: una presa di posizione a mio parere non condivisibile. La tendenza è quella di mettere in scena titoli di forte impatto emozionale o di prevalente contenuto sociale e politico; *Fritz*, al contrario, è una storiella d'amore alsaziana a lieto fine. Per ben quattro volte nella mia carriera (questa veneziana è la quarta) mi sono trovato a dirigere *Fritz*, e ho sempre verificato nel pubblico reazioni di gioia e affezione nei confronti della musica e della vicenda narrata nel libretto. Alcuni passi

sono diventati molto popolari e frequentati. Sono particolarmente felice di riscontrare che molti teatri italiani ed esteri in questi anni stiano rivalutando questo repertorio, inserendolo sempre più spesso nei cartelloni.

In che senso è possibile affermare che L'amico Fritz incarna pienamente lo spirito della Belle Époque?

Quest'opera esprime in parte la cultura tipica della *Belle Époque*, in particolare nei caratteri di rottura con il passato che questo movimento aveva, portando in evidenza un forte sentimento di nostalgia, perfettamente espresso nell'opera mascagnana. Il *Fritz* è collocato esattamente in mezzo al guado storico della *Belle Époque*, guarda il futuro con speranza ma coglie, nelle tinte tenui, quella nostalgia ben espressa nei voli melanconici di cui la partitura è ricca.

FABRIZIO MARIA CARMINATI: AN OPERA FULL OF FEELINGS, HONESTY AND FRIENDSHIP

by Ilaria Pellanda

The conductor of L'amico Fritz, Fabrizio Maria Carminati, tells us about his approach to Mascagni's opera

This is not the first time I have worked with this opera and every time I am going to conduct it I find both inspiration and guidance in a letter that maestro Mascagni wrote to his publisher Sonzogno: "Dear Fritz has given me hope about the future, and I am working with endurance: such fresh, simple music is gushing out of my heart at the moment! Very often I am scared of the excessive simplicity and naïvety of this music! What will the critics say, the 'experts'? But that's how it is: that's how I think and write. My music is for the good hearted!!"

It was in this spirit that I emerged myself into Mascagni's new world, one that is so different from the one already known to the general public. My approach to conducting *Fritz* is inspired by the composer's compositive style with a language of pure feelings, characters shaped by naïve simplicity, striving to live their everyday relations with honesty, friendship and harmony. The musical language that Mascagni uses in this opera is extremely modern. He changes tempo, particular harmonic and at times obsessive progressions continuously, marked by his sound ability for melodic development with bold instrumentals such as the great *solo* for the soloist violinist, the long canto of the solitary oboe, the comic *solo* for trombone and trumpet, the fanciful novelty of the "preludietto" by the woodwinds, evoking the rustic air of Alsace lands. Both interesting and theatrically pregnant are the musical structures of the vaguely *bohemian*

internal band and that of the brass and woodwind drone that accompanies the mystical moment of the Bible reading. Last but not least, the unbridled Intermezzo: a tangible sign that our opera composers were actually refined symphonists, an aspect that has been ignored for all too long. Furthermore, the writing of the score is highly refined: it uses a vast expressive range with robust, muscular *forte*, and *pianissimi* to describe the delicate, amorous and melancholic settings, with accents that always focus first and foremost on the word. Sung by two simple, even rustic souls, the cherry duet with its highly refined text is exemplary. In this regard, phrases such as "han della porpora vivo il colore, fresche scintillano di brina ancora son tutte roride" ["they are bright purple in colour, fresh and shining with the dew that is still covering them"] appear even stranger coming from their mouths. As regards the music, it is precisely at these moments that one perceives the melodic details of this particularly elegant and carefully crafted composition.

What kind of relationship do you have with this composer?

I feel a profound sense of admiration for Mascagni. He was a great artist who lived in a period of upheaval, one that was full of artistic stimuli that helped develop his art but one that was rather miserly with posthumous recognition owing to the famous Italian historical-political vicissitudes. This is probably why the composer's work has not yet been fully appreciated. I personally love working with Mascagni's operas and I do so with growing curiosity because of the considerable contrasts they offer. As an example of the vast differences be-



Carlos Tieppo, modellini dei costumi di David e Caterina per *L'amico Fritz* di Pietro Mascagni al Teatro La Fenice, maggio 2016. Regia di Simona Marchini, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo. Foto Carla Zamboni.

tween his works, we have the revolutionary *Piccolo Marat*, the classicism of *Nerone*, or D'Annunzio's *Parisina* and *déco Isabeau*, the Scapigliature style *Guglielmo Ratcliff*, the *verismo* of *Silvano* and the Renaissance-setting in *Zanetto*, the idyllic *Fritz* and the *verismo* masterpiece of *Cavalleria rusticana*.

Today, why does L'amico Fritz tend to be so neglected?

It is often banished into the corner of operas with poor theatre contents: an opinion I do not share at all. The tendency is to stage operas that either have a strong emotional impact or with a prevalent social or political content; *Fritz*, on the other hand, is a story about love in Alsace with a happy ending. This is the fourth time in my career that I have conducted *Fritz*, and every time the audience has reacted with joy and affection to both the music and the libretto plot. Some passages

have become extremely popular and common. I am extremely pleased to see that in the last few years a lot of Italian and foreign opera houses are reassessing this repertoire and including it in their programmes more and more often.

In what way do you think it is possible to say that L'amico Fritz is the true embodiment of the spirit of the Belle Époque?

This opera expresses some of the typical culture of the *Belle Époque*, in particular in the same way it breaks with the past as the movement did, highlighting a strong sense of nostalgia, which is expressed to perfection in Mascagni's opera. *Fritz* is placed at the very middle of the historical period of the *Belle Époque*: it looks towards the future with hope whilst, with its delicate tones, also perceiving the nostalgia that is so well expressed in the melancholic flights that abound in the score.

LEGGENDO il libretto

L'AMICO FRITZ

Il libretto dell'*Amico Fritz*, composto da **Nicola Daspuro**, trae la storia da *L'ami Fritz*, uno dei molti romanzi della prolifica coppia composta da Émile Erckmann e Alexandre Chatrian (il libro, pubblicato nel 1864, diviene nel '76 una fortunata *pièce* teatrale). Nella trasposizione operistica, come indicato nella didascalia iniziale, l'ambientazione cambia: mentre nel testo d'origine l'azione si svolge in Baviera, ora la comunità ebraica protagonista della vicenda vive in **Alsazia**.

Il nome del protagonista, **Fritz**, è una delle possibili varianti tedesche del diminutivo di Friedrich (le altre sono Fred e Fiete). Il rabbino, altro personaggio centrale e guida morale della comunità, viene non a caso denominato **David**, con preciso riferimento a Davide, secondo re d'Israele, santo per la religione cattolica e grande condottiero e letterato, le cui gesta sono narrate in più libri dell'Antico Testamento.

All'inizio della terza scena del primo atto, **Suzel** porta dei fiori in omaggio a Fritz, che è il signore della regione. La fanciulla, qui e altrove, si contraddistingue per la propria passione floreale, oltre che per la tenerezza del suo cantare. Accompagnando il dono che rivolge a Fritz esclama:

Son pochi fiori, povere viole,
son l'alito d'aprile
dal profumo gentile;
ed è per voi che le ho rapite al sole...

Pur in un contesto idilliaco, che pervade tutta

l'opera, la giovane sembra richiamare un archetipo del teatro di tutti i tempi, l'**Ofelia** shakesperiana, che intreccia fiori e canta mentre la sua vita va consumandosi:

Ecco del rosmarino; è per memoria.
Non ti scordare, amore;
e qui le viole, per i tuoi pensieri.
(*Amleto, atto IV, scena 5*)

Pur non potendo, ovviamente, essere certi che librettista e compositore abbiano avuto in mente questo passo, le consonanze con uno degli assi fondanti del teatro occidentale sembrano piuttosto convincenti.

La **purezza e la grazia** della figlia di Polonio si possono sicuramente ritrovare nella figura di Suzel, anch'essa – con un destino molto più fortunato – per qualche tempo costretta a separarsi dal proprio amato.

La melodia che si ascolta alla fine della stessa scena (atto I, scena 3), e che preannuncia l'entrata di Beppe lo zingaro, amico di Fritz e abile suonatore di violino, presenta delle evidenti **sonorità tzigane**, quasi a preannunciare l'arrivo di questo personaggio, che è l'unico a possedere una connotazione etnica diversa dagli altri. Si ipotizza che questo motivo possa aver subito l'influenza delle *Rapsodie ungheresi* di Liszt.

A metà della scena quarta del primo atto, «irritatissimo» con Fritz per la sua reiterata volontà di non prendere moglie e restare scapolo per godersi la vita, David afferma:

Getta nel fuoco l'albero
che senza frutti visse

Questa citazione proviene dalla **Bibbia**, e precisamente dal libro di **Giosuè** (c. XVII), ed è ribadita e approfondita, in ambito cristiano, dal *Vangelo secondo Matteo* (vv. 7-12), dove assume appieno le caratteristiche e le connotazioni della frase pronunciata da David. È il momento della predicazione di Giovanni Battista, e il santo «vedendo molti farisei e sadducei venire al suo battesimo, disse loro: "Razza di vipere! Chi vi ha suggerito di sottrarvi all'ira imminente? Fate dunque frutti degni di conversione, e non crediate di poter dire fra voi: Abbiamo Abramo per padre. Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre. Già la scure è posta alla radice degli alberi: ogni albero che non produce frutti buoni viene tagliato e gettato nel fuoco. Io vi battezzo con acqua per la conversione; ma colui che viene dopo di me è più potente di me e io non son degno neanche di portargli i sandali; egli vi battezerà in Spirito Santo e fuoco. Egli ha in mano il ventilabro, pulirà la sua aia e raccoglierà il suo grano nel granaio, ma brucerà la pula con un fuoco inestinguibile"».

Sul finale della stessa scena (atto I, scena 4) la fanfara che precede l'arrivo degli orfanelli, che giungono a salutare con gratitudine il loro benefattore, cioè Fritz, riprende direttamente una **canzone popolare alsaziana**, *Ich bin lustig*. Non è l'unico punto in cui Mascagni introduce nella sua composizione elementi derivanti dal folklore. Va notato infatti che, mentre la Sicilia di *Cavalleria rusticana* era frutto d'invenzione, per la sua seconda opera il musicista si informa dettagliatamente sulla terra e le tradizioni in cui è ambientata la storia.

Nella prima scena del secondo atto Suzel coglie ciliegie per Fritz, che da lì a poco sopraggiungerà. Intenta a quest'occupazione afferma:

Ah, le belle ciliegie! Stamattina,
appena il signor Fritz sarà disceso,
vo' che le assaggi... sono già mature.

Nella scena successiva, che darà l'inizio al bra-

no forse più celebre dell'intera opera, il famoso Duetto delle ciliegie, la fanciulla raccogliendo fiori per il suo signore canta un dialogo tra amanti che richiama gli stilemi della **poesia popolare**:

Il padrone tra poco sarà desto,
voglio per lui comporre un mazzolino.
(*cogliendo fiori*)

- Bel cavaliere, che vai per la foresta...
- Che volete da me, cara figliuola?
- Bel cavaliere dalla faccia mesta...
- Cogliete fiori, allegra boscaiuela?
- Bel cavaliere, ti darò una rosa...
- Grazie, piccina, rose non ne vo'!...
- Bel cavalier, sarà per la tua sposa...
- Piccina, grazie! la sposa non l'ho!

Fritz, conversando con lei, si scopre – lui, impennente scapolo – innamorato, anche se non vuole accettare il suo nuovo sentimento. Sarà soltanto quattro scene dopo (atto II, scena 6) – quando David, ingannevolmente, gli confida che presto Suzel prenderà marito – che il nobile giovane **prenderà coscienza delle proprie emozioni**:

Quale strano turbamento
improvviso ora m'assale...
Da quel nuovo sentimento
agitato io sento il cor?

Nel secondo atto David, parlando con Suzel, le si rivolge così:

Presso la fonte,
porgendomi da ber, tu mi sembravi
Rebecca; e mi credetti Eleazaro.

Questa frase si rifà a un celebre passo della **Genesi** (c. 24, vv. 1-18), che poi Suzel stessa narra nell'opera di Mascagni. Questa è la storia: Abramo, ormai vecchio, chiede al suo servo Eliezer (**Eleazaro**) di trovare una sposa per suo figlio Isacco. Ma lasciamo la parola alle Sacre Scritture:

Abramo era ormai vecchio, avanti negli anni, e il Signore lo aveva benedetto in ogni cosa. Allora Abramo disse al suo servo, il più anziano della sua casa, che aveva potere su tutti i suoi beni: «Metti la mano sotto la mia coscia e ti farò giurare per il Signore, Dio

del cielo e Dio della terra, che non prenderai per mio figlio una moglie tra le figlie dei Cananei, in mezzo ai quali abito, ma che andrai al mio paese, nella mia patria, a scegliere una moglie per mio figlio Isacco [...]. Il Signore, Dio del cielo e Dio della terra, che mi ha tolto dalla casa di mio padre e dal mio paese natio, che mi ha parlato e mi ha giurato: alla tua discendenza darò questo paese, egli stesso manderà il suo angelo davanti a te, perché tu possa prendere di là una moglie per il mio figlio. Se la donna non vorrà seguirti, allora sarai libero dal giuramento a me fatto; ma non devi ricondurre là il mio figlio». Allora il servo mise la mano sotto la coscia di Abramo, suo padrone, e gli prestò giuramento riguardo a questa cosa. Il servo prese dieci cammelli del suo padrone e, portando ogni sorta di cose preziose del suo padrone, si mise in viaggio e andò nel Paese dei due fiumi, alla città di Nacor. Fece inginocchiare i cammelli fuori della città, presso il pozzo d'acqua, nell'ora della sera, quando le donne escono ad attingere. E disse: «Signore, Dio del mio padrone Abramo, concedimi un felice incontro quest'oggi e usa benevolenza verso il mio padrone Abramo! Ecco, io sto presso la fonte dell'acqua, mentre le fanciulle della città escono per attingere acqua. Ebbene, la ragazza alla quale dirò: Abbassa l'anfora e lasciami bere, e che risponderà: Bevi, anche ai tuoi cammelli darò da bere, sia quella che tu hai destinata al tuo servo Isacco; da questo riconoscerò che tu hai usato benevolenza al mio padrone». Non aveva ancora finito di parlare, quand'ecco Rebecca, che era nata a Betuel figlio di Milca, moglie di Nacor, fratello di Abramo, usciva con l'anfora sulla spalla. La giovinetta era molto bella d'aspetto, era vergine, nessun uomo le si era unito. Essa scese alla sorgente, riempì l'anfora e risalì. Il servo allora le corse incontro e disse: «Fammi bere un po' d'acqua dalla tua anfora». Rispose: «Bevi, mio signore». In fretta calò l'anfora sul braccio e lo fece bere.

Alla fine, **Rebecca** accetta di seguire Eliezer, e – dopo un lungo periodo di sterilità – partorirà a Isacco due gemelli, Esaù e Giacobbe, che diviene il suo prediletto ed è destinato a essere il simbolo del popolo ebraico.

Alla quarta scena del terzo atto, David, mettendo alla prova Fritz, gli conferma che ha già organizzato il matrimonio di Suzel, e con fare sornione dice:

DAVID

[...] Ebbene, come va?

FRITZ

Lasciami stare!

DAVID

Lo so, lo so che non ti senti bene...

Dice la Bibbia: «Al solitario, guai!»

Quest'ultima citazione proviene dall'*Ecclesiaste*, uno dei libri più recenti dell'Antico Testamento (è con ogni probabilità databile intorno al 200 a. C.). La frase cui il verso si ispira è la seguente (capitolo IV, vv. 9-12):

Meglio essere in due che uno solo, perché due hanno un miglior compenso nella fatica. Infatti, se vengono a cadere, l'uno rialza l'altro. Guai invece a chi è solo: se cade, non ha nessuno che lo rialzi. Inoltre, se due dormono insieme, si possono riscaldare; ma uno solo come fa a riscaldarsi? Se uno aggredisce, in due gli possono resistere e una corda a tre capi non si rompe tanto presto.

1^a esecuzione

L'AMICO FRITZ

COMMEDIA LIRICA IN TRE ATTI

DI

P. SUARDON

MUSICA DI

PIETRO MASCAGNI

Teatro Costanzi - Autunno 1891



MILANO

EDOARDO SONZOGNO, EDITORE

14 — Via Pasquirolo — 14

1891.

Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni al Teatro Costanzi di Roma, 31 ottobre 1891. Fondo Rolandi, Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia.

IL LIBRETTO E L'OPERA NEL WEB

Per la versione digitalizzata dell'edizione Sonzogno del libretto:
<http://musicologia.unipv.it/collezionidigitali/ghisi/>

Una versione di facile accesso è quella contenuta in:
<http://opera.stanford.edu/Mascagni/Fritz/libretto.html>

Al sito

<https://urresearch.rochester.edu/viewInstitutionalCollection.action?collectionId=25>

è possibile consultare la riduzione della partitura per canto e pianoforte curata da Amintore Galli

Per materiali di vario tipo, come bozzetti e indicazioni discografiche e bibliografiche, digitando le parole 'amico' e 'fritz' sono utili i siti:

<http://gallica.bnf.fr/>

e

<http://www.europeana.eu/portal/>

Informazioni sulle opere e sulla vita di Pietro Mascagni sono contenute in:
www.pietromascagni.com/

Per scaricare immediatamente il libretto è utilizzabile il seguente codice QR:





TEATRO LA FENICE

ENTE AUTONOMO
VENEZIA

MANIFESTAZIONI MUSICALI DELL'ANNO TEATRALE 1944-45
STAGIONE LIRICO-SINFONICA DI AUTUNNO
(dal 21 Ottobre al 26 Novembre)

MARTEDI' 31 OTTOBRE - ORE 20 PRECISE

Manifestazione n. 4 (in abbinamento tarso A)

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

L'AMICO FRITZ

Commedia lirica in 3 atti di P. SEARDON

Musica di PIETRO MASCAGNI

PERSONAGGI e INTERPRETI

Suzel	Clara Petrella
Fritz, Suo	Giacinto Prandelli
Beppe, la madre	Rina Gasparini
David, l'ebbero	Luigi Demitry
Hanezò	Pasquale Lombardo
Federico, amico di Fritz	Sante Messina
Caterina, governante di Fritz	Valentina Villa

CON IL CONSENSO DEL COMITATO E CONTAGIUM
Le opere de legge di Abatti

MAESTRO CONDUTTORE E DIRIGENTE ANTONIO NARDUCCI

Maestro del Coro: ANTONIO ZENNARO Regista: AUGUSTO CARDI

Maestro Scenografo: ETTORRE GRACON Regista Scenografo: AUGUSTO GIOVANI

Condirettore di scena: NINO FANTO Scenografo: VITTORIA GALLERBERG

Condirettore di scena: NINO FANTO Scenografo della Borsa: Antonio Fainon

Condirettore di scena: NINO FANTO Scenografo della Borsa: ANTONIO FAINON

CONDIRETTORE: ALESSIO CASI Scenografo: NINO FANTO

CONDIRETTORE: ALESSIO CASI Scenografo: NINO FANTO

CONDIRETTORE: ALESSIO CASI Scenografo: NINO FANTO

durante l'apertissima è tenuto l'accesso alla platea

PREZZI

Prima (spettacolo 7 raporti)	180	Ultima (spettacolo)	100
Primo di scena e proscenio (da 1 ^a al 10 ^o al 30)	400	Primo di scena	50
Primo di scena e proscenio (da 11 ^o al 20)	300	Primo di scena	50
Primo di scena (da 1 ^a al 10 ^o al 30)	300	Primo di scena	50
Primo di scena (da 11 ^o al 20)	200	Primo di scena	50
Primo di scena	20	Primo di scena	50

AI SUDDETTI PREZZI SANNO AGGIUNTE LE TASSE IN LEGGE
IN PIU' PER IL QUANTO DI PIU'

La vendita si effettua alle seggiature del Teatro, Camera di Commercio di Venezia

TEATRO LA FENICE - VENEZIA

Locandina della prima rappresentazione veneziana dell'Amico Fritz di Pietro Mascagni, Teatro La Fenice di Venezia, 31 ottobre 1944. Direttore Antonio Narducci, regia di Augusto Cardì. Interpreti: Clara Petrella (Suzel), Giacinto Prandelli (Fritz), Rina Gasparini (Beppe), Luigi Demitry (David), Pasquale Lombardo (Hanezò), Sante Messina (Federico), Valentina Villa (Caterina). Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'AMICO FRITZ AL TEATRO LA FENICE

a cura di Franco Rossi

L'esordio di Pietro Mascagni alla Fenice avviene, *ça va sans dire*, con *Cavalleria rusticana*, il melodramma ispirato alla novella di Giovanni Verga, dato in prima assoluta al Teatro Costanzi di Roma e ripreso a distanza di poco più di sei mesi alla Fenice. Neppure un paio d'anni e sulle scene veneziane approda *I Rantzau*, ripresa questa volta se possibile ancor più tempestiva della prima rappresentazione fiorentina; e altrettanto avviene con *Iris*, ancora una prima del Teatro Costanzi (luogo nel quale verranno tenute a battesimo numerose prime di Mascagni) che approda alla Fenice rapidissima e con un solido successo. Tutte queste avvisaglie preludono alla prima assoluta fenicea delle *Maschere*, sul pregevole libretto di Luigi Illica, che andrà in scena alla Fenice nella stagione di Carnevale e Quaresima del 1900-1901. È poi la volta di *Guglielmo Ratcliff* (1902-1903), *Amica* (1907), *Isabeau* (1912, questa volta una prima italiana), *Zanetto* (1912-1913), *Il piccolo Marat* (1923); il tutto naturalmente a voler tacere delle frequenti repliche di *Cavalleria*, *Iris*, *Isabeau* e della via via crescente presenza di musiche del compositore livornese nelle serate concertistiche e sinfoniche. Poco per la verità cambia anche con la nuova proprietà del teatro: passata dalle mani della Nobile Società Proprietaria a quelle del Comune di Venezia, la Fenice continua a proporre i lavori di Pietro Mascagni, soprattutto *Cavalleria*, vero e proprio cavallo di battaglia (mi si passi il gioco di parole) di un titolo che appare persino in un fastoso allestimento che riproduce il paesino siciliano nel pieno di piazza San Marco, e tra il campanile e i tetti della magnifica scenografia

spuntano – inquietanti tanto quanto affascinanti – le metope dell'ala napoleonica...

Non è un caso la presenza di musiche di Mascagni, che si vanno davvero infittendo sul panorama nazionale e non solo per il suo ideale succedere a Giacomo Puccini, scomparso nel 1924 (ambedue toscani), ma anche per le mai troppo dichiarate ma neppure troppo nascoste simpatie del compositore nei confronti della dirigenza culturale fascista. Con la stagione autunnale del 1944-1945 appare finalmente *L'amico Fritz*, la simpatica commedia andata in scena a breve distanza da *Cavalleria rusticana* nel medesimo Teatro romano nel 1891 e ripresa – questa sì con singolare ritardo – alla Fenice solo a distanza di oltre mezzo secolo. La stagione teatrale appare in uno dei momenti più bui della storia d'Italia, ad appena sei mesi dalla conclusione della seconda guerra mondiale. Contrariamente al primo conflitto, quando la Fenice aveva osservato un lungo periodo di chiusura ed era stata utilizzata come luogo dedicato da una parte alla confezione delle divise militari, dall'altra a dar ospitalità ai soldati feriti rientrati dal fronte, nella seconda guerra si vuole che nulla turbi quello che viene gabbellato come un ordinato e sereno svolgersi della vita di ogni giorno. Per questo motivo la stagione precedente, pur sofferta, aveva proposto ben otto lavori, per di più neppure troppo orientati nella loro destinazione geografica, anche se con la scontata prevalenza italiana: a *Don Pasquale*, *La bobème*, *La forza del destino*, *Rigoletto* e *Mefistofele* si accostano un'opera francese (*Mignon* di Jules Massenet), una 'tedesca' (*Il flauto magico*, comunque in lingua italiana) e una russa (*Boris Godunov*, ovviamente anch'essa nella versione locale).

Nel mezzo di un autentico profluvio di manifestazioni concertistiche (oltre una cinquantina in nemmeno un anno) a voler mostrare una normalità che proprio non c'è, ecco nascere quindi la stagione del 1944-1945, questa tutta rigorosamente italiana: l'inaugurazione della stagione avviene nel segno di *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, per proseguire appunto con *L'amico Fritz*, con *Tosca*, *Lucia di Lammermoor* e *Il barbiere di Siviglia*. Sono ben cinque opere per una stagione d'autunno che proprio in quanto tale risulta quindi davvero sontuosa. Analoga dimostrazione di 'virile' coraggio doveva suonare l'organizzazione della stagione successiva, apparsa però a liberazione oramai avvenuta e con il prezioso prologo del *Requiem* verdiano il 30 marzo: da soli sette giorni gli Alleati avevano varcato il Reno, ma Venezia dovrà attendere il 28 e 29 aprile per vedere l'esercito occupante abbandonare la città.

L'allestimento dell'*Amico Fritz* può contare sulla presenza di due interpreti davvero notevoli come la Suzel di Clara Petrella e il Fritz Kobus di Giacinto Prandelli. La prima, discendente diretta del compositore Errico, è agli esordi di una carriera che si preannuncia assai fortunata: dopo aver esordito nel 1939 ad Alessandria è proprio la prestazione veneziana a proiettarla in una dimensione ben più importante. Poco dopo la *performance* lagunare infatti, e grazie a essa, potrà approdare al Teatro alla Scala. Anche la carriera di Giacinto Prandelli è sovrapponibile a quella della collega: il debutto è pressoché contemporaneo (nel 1940 questa volta) e la sede decentrata pure, Bergamo invece di Alessandria; prima di giungere però a Venezia, il tenore bresciano interpreta Alfredo nella *Traviata* di Roma, ottenendo anche qualche altra partecipazione in ruoli meno importanti in numerosi teatri italiani.

Il lavoro di Mascagni conta solo due recite, che si giustificano pienamente sia con la tradizione di allora (si allestivano normalmente tre recite, si esagerava con quattro serate proprio per le opere di riconosciuta grande presa sul pubblico) sia anche con i tempi proibitivi nei quali l'opera viene messa in scena. Abbiamo una conferma di questa prassi (tre serate) a dieci anni di distanza, quando il lavoro verrà ripreso, questa volta

proprio nel pieno di quel *boom* economico che trasformerà il paese agricolo in una delle prime economie europee e mondiali: l'ingenuità della storia di Suzel, la giovane e incantevole contadina ispirata proprio dall'Italia rurale della fine dell'Ottocento, sta cedendo il passo alle nuove operaie e alle lavoratrici di una industria che sta prepotentemente dilagando.

L'amico Fritz alla Fenice

1. Suzel; 2. Fritz Kobus; 3. Beppe; 4. David; 5. Hanezò; 6. Federico; 7. Caterina.

1944-1945 – Stagione lirico-sinfonica d'autunno
31 ottobre 1944 (2 recite).

1. Clara Petrella; 2. Giacinto Prandelli; 3. Rina Gasparini; 4. Luigi Demitry; 5. Pasquale Lombardo; 6. Sante Messina; 7. Valentina Villa; Dir.: Antonio Narducci; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardì.

1954-1955 – Stagione Lirica invernale
12 febbraio 1955 (3 recite).

1. Fiorella Carmen Forti; 2. Alvinio Misciano; 3. Rina Cavallari; 4. Afro Poli; 5. Uberto Scaglione; 6. Santo Messina; 7. Federica Nicolich; Dir.: Argeo Quadri; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Augusto Cardì. L'assolo di violino di *Beppe lo zingaro* è stato eseguito da stessa Rina Cavallari.



Pietro Mascagni, auto-caricatura pubblicata nel «Teatro illustrato», gennaio 1912.

L'OPERA VERISTA E I SUOI SOGGETTI

di Adriana Guarnieri

All'inizio degli anni Novanta, in parallelo con i prodotti tendenzialmente europei di Catalani, Franchetti e Puccini da un lato, Smareglia, Mancinelli e Verdi dall'altro, si impone con forza un tipo di opera più 'italiano' che diventa immediatamente popolare anche in ambito internazionale: l'opera verista. Nel breve arco di un triennio, attraverso quattro esiti e quattro autori – tra *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1890), *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), *Tilda* di Cilea (1892) e *Mala vita* di Giordano (1892) – la nuova forma operistica impone una propria lingua riconoscibile, che secondo un disegno storiografico largamente condiviso appare caratteristica sul piano delle tematiche, della vocalità e della struttura drammaturgica musicale. Soggetti di natura brutale selezionati nell'ottica della *tranche de vie* (un episodio di cronaca, un fatto di sangue) e di ambientazione realistica fortemente caratterizzata in senso sociale e geografico si presentano inseriti in trame lineari e ben costruite, mentre la vocalità, che realizza un fraseggio e una metrica irregolari vicini al linguaggio parlato, si mostra attratta dalla zona limite del 'passaggio' al registro acuto e ricorre spesso, in zone sceniche conclusive (a volte nella sola interpretazione), a brevi frasi non intonate.

Si tratta in sostanza di una forma operistica che si propone all'ascoltatore come bagno di emozioni attraverso una precisa strategia: punta sulla pregnanza melodica, su un procedere ritmico 'fisiologico', su un ritmo armonico rotto (ma sostanzialmente rispettoso della stabilità tonale), su dinamiche regolate da apici di tensione. Il discorso musicale procede per ampi quadri scomponibili

in scene e numeri ormai solo astrattamente, e la scrittura orchestrale, intesa come amplificazione del canto, cerca una continuità fondata su un certo numero di temi ricorrenti di taglio lungo e di natura vocale. L'opera complessiva, che si struttura in una forma 'grande' in 3-4 atti o una 'piccola' in 1-2 atti, presenta una sequenza precisa: preludio (*abstract* tematico) > azione drammatica (che ruota attorno a un conflitto passionale) > intermezzo sinfonico («canto dell'orchestra» come momento di sollievo emotivo) > proseguimento dell'azione > scioglimento (catarsi affettiva) > perorazione tematica orchestrale. L'azione procede tramite un declamato dialogico continuo (il caratteristico 'stile di conversazione') che si espande al proprio interno in zone liriche di arioso ed è scandito qua e là da pezzi chiusi (romanze, duetti; più raramente concertati o cori). Anche i pezzi chiusi mimano preferibilmente un'azione (è il caso del racconto o del brindisi); sono spesso caratteristici (cori e canzoni in scena) e qua e là anche strumentali (le cosiddette 'violinate').

Se questa definizione classica di 'opera verista' trova pieno riscontro sul piano drammaturgico musicale (vocalità compresa), non avviene però altrettanto per quanto riguarda i soggetti. Il carattere tradizionalmente accreditato di questi ultimi non tiene infatti conto di una realtà ineludibile: il fatto che ci si trovi di fronte, fin dagli inizi, a una mescolanza e varietà di generi. Il tipo di soggetto indicato sopra esclude per esempio opere quali *L'amico Fritz* di Mascagni (1891), una commedia lirico-sentimentale vocalmente e drammaturgicamente esemplare in senso 'veristico', o *I Rantzau* dello stesso autore (1892), una commedia nel ge-



Pietro Mascagni con Alberto Franchetti e Giacomo Puccini.

nere *lyrique* di ambientazione sociale e regionale forte, introdotta da un prelude veristicamente tipico. Ci accorgiamo così che una corretta definizione di ‘opera verista’ deve prescindere dal genere: prendendo in considerazione la produzione di quegli anni dotata di caratteristiche drammaturgiche e vocali ‘veristiche’ assistiamo di fatto a una sospensione della convergenza tradizionale tra argomento e lessico. Da questo è derivata, nel tempo, la proposta di indicare tre filoni operistici veristi (il dramma della malavita, il dramma a sfondo storico, la commedia borghese): di fatto la rinuncia a una definizione condotta sulla base dello ‘stile’, inteso come corrispondenza tra il soggetto del dramma e la sua espressione.

Il vuoto creato da quella varietà di soggetti invita d’altra parte a tener conto anche di altri fattori utili a definire il prodotto in questione in quanto omogeneo, se pure distribuito tra il tragico e il

comico e tra il passato e l’attualità. E ricordiamo allora che nella realtà imprenditoriale del tempo l’opera verista si presenta al suo apparire come l’esordio di un forte disegno editoriale alternativo: quello di casa Sonzogno, che rispetto a casa Ricordi ha assunto una linea competitiva e più rischiosa di *talent scout*, affiancandola all’importazione già in atto di novità francesi. La concorrenza tra i due poli editoriali appare fondata, inoltre, su un dato sociologicamente rilevante: alla tradizionale creazione ricordiana di un percorso operistico italiano di maggiori – Verdi > Ponchielli > Boito, poi Puccini > Franchetti – si contrappongono in casa Sonzogno piani di promozione del ‘nuovo’ e del ‘basso’: per il versante francese, le produzioni alternative rispetto all’Opéra (Opéra-Comique e Théâtre-Lyrique), per l’Italia le ‘scoperte’ dei concorsi se confermate da ovazione popolare. Tutto questo nell’incoraggiamento di scritture più emoti-

ve che culte (almeno in apparenza) e nell'adozione di tematiche sociali allineate alle aperture naturalistiche della seconda Scapigliatura (Cavallotti; Camerini, introduttore in Italia di Balzac, di Zola, dei Goncourt), della narrativa sociale di consumo coeva (Valera, Tronconi, Mastriani, Serao) e degli scrittori del verismo (Verga, Capuana).

Stando così le cose, il 'genere' passa in secondo piano, o meglio può muoversi entro un ampio spettro: tra i due estremi del bozzetto intimo-rinascimentale in un atto, due protagonisti e coro a voci sole scritto per un teatrino di Liceo musicale (*Zanetto* di Mascagni, 1896) e del *kolossal* storico-sociale in quattro atti, quindici personaggi e cori in proporzione destinato al massimo teatro italiano (*Andrea Chénier* di Giordano, stesso anno). Il fatto che quest'indirizzo risulti o meno definibile come 'veristico' nel confronto con l'omonimo letterario diventa allora un ulteriore stimolo interpretativo. Vale comunque la constatazione che nell'opera verista sonzognana del primo decennio la questione sociale d'attualità o il tema storico sociale (il 'verismo in costume') si offrono di fatto soprattutto nel gusto del romanzo di consumo (se vogliamo, dell'«immaginario melodrammatico» di Brook): come brivido ed effetto, non disgiunti però dall'accento divulgativo e di addestramento tipico delle testate dell'editore. Pensiamo a *Mala vita*, che ritrae l'ambiente della prostituzione napoletana di primo Ottocento, o ad *Andrea Chénier*, che sceglie il Terrore; ma anche agli spunti umanitari e attuali espressi dal coro degli orfanelli nel primo atto dell'*Amico Fritz*.

Allo stesso atteggiamento di apertura nei confronti di un mercato più ampio verso il basso sembra del resto rispondere anche l'incoraggiamento degli operisti del verismo a un divismo canoro meno acrobatico e più dinamico: potenza vocale di tenori 'di forza' e soprani 'lirici spinti' che sollecita un'identificazione fondata sul patrimonio genetico (volume di voce, temperamento) piuttosto che su quello simbolico rappresentato dallo studio. Attuando una semplificazione e riduzione (almeno apparenti) del linguaggio operistico, sottolineando il carattere orale della scrittura, l'opera verista sonzognana si pone in definitiva al livello di un 'ascoltatore ideale' ingenuo, senza per questo rinunciare

a una marcata asimmetria. L'urto di un 'sublime' e di un 'umile' può così caratterizzare un'intera opera, per esempio ancora *L'amico Fritz*: l'idillio borghese-contadino che attua una sorta di disgregazione veristica (non a caso ben accetta a Mahler) tra conflitti emotivi senza dramma all'ultimo acuto (il duetto dell'atto terzo) e salottieri omaggi a un 'irrazionale' potere tzigano della musica (la 'violinata' di Beppe al primo atto). E nell'aspirazione a una lingua per così dire abbassata si compie anche il recupero del comico: storicamente deputato, non dimentichiamolo, alla rappresentazione del socialmente basso.

L'ambivalenza di satira e dramma attuata dall'opera verista all'interno di una più generale riformulazione del rapporto tra autore e pubblico poggia anche largamente sull'impiego del caratteristico. Ma questo ci riporta a un altro momento sonzognano essenziale, seguito non per caso all'epoca da un acceso dibattito critico sul «verismo musicale»: la controversa comparsa della *Carmen* di Bizet (nella versione viennese di Guiraud, con libretto italiano di Achille de Lauzières) una decina d'anni prima della comparsa di *Cavalleria rusticana*. Opera assolutamente francese, *Carmen* conserva anche nella 'traduzione' interamente cantata i tratti originali di *opéra-comique* (pensiamo soltanto al quintetto del secondo atto e al Trio delle carte del terzo) unitamente a un finale tragico, a vista e violento, che la rende un modello impareggiabile di mescolanza dei generi. E non soltanto: *Carmen* proponeva un soggetto e dei personaggi sia borghesi sia provocatoriamente 'bassi' (a cominciare dalla protagonista) e si presentava musicalmente come un dramma di ambientazione esotica (nelle arie caratteristiche, nell'impianto melodico del 'tema del destino', nell'orchestrazione). Accogliendo pertanto l'articolazione dell'esotismo musicale proposta a suo tempo da Jürgen Maehder – quello geografico, quello storico e quello sociale – avremo allora una carta in più per definire il carattere dell'opera verista quale portato di fattori nazionali e francesi, musicali e letterari: tanto apparentemente vari quanto in realtà esattamente riconducibili agli anni della sua nascita.

PIETRO MASCAGNI

UNA VITA PER LA MUSICA: UN DOCUMENTARIO

«*L*mi chiudo nei miei dolcissimi ricordi, e rievoco i giorni di preparazione di *Cavalleria*, fino al momento della prima rappresentazione, al Teatro Costanzi. Giorni di continua, indicibile emozione: trovarsi a Roma, assistere alle prove, seguire l'allestimento e finalmente sentire l'opera mia interpretata dal maestro Leopoldo Mugnone, direttore di quell'orchestra massima. Il mio sbalordimento toccò il massimo grado quando sentii l'interpretazione complessa della mia musica eseguita in modo meraviglioso. In preda alla più viva commozione, rannicchiato in una poltrona, ascoltavo la mia musica, senza rendermi conto se realmente vivevo ancora, o se vivevo in un sogno, che avevo fatto quando l'opera mi sortì dall'anima, tanto quell'esecuzione che ascoltavo era l'impressione precisa del mio sentimento. [...] E si arrivò alla prima rappresentazione, la sera del 17 maggio 1890. Qui la mia mente si ferma, ogni ricordo è sommerso dalla commozione, che non mi abbandonò mai durante l'intera rappresentazione». Con queste appassionate parole inizia il documentario *Pietro Mascagni. Una vita per la musica*, realizzato dal Comitato Promotore Maestro Pietro Mascagni nel settantesimo anno dalla scomparsa del compositore livornese, che muore il 2 agosto del 1945 a Roma.

Il video racconta per immagini la storia, umana e artistica, del musicista, attraverso le arie più famose, bozzetti delle scenografie, scatti d'epoca e una voce narrante che passa, attraverso gli attori che la impersonano, dalla prima alla terza persona. Ma anche incisioni radiografiche, brevi passaggi cinematografici, che narrano un percorso formato di

opere dal successo internazionale, dalla citata *Cavalleria rusticana* al secondo lavoro, *L'amico Fritz*, fino alle composizioni successive come *Iris* (Teatro Costanzi, 1898), *Le maschere* che debutta nel 1901 al Carlo Felice di Genova e approda presto alla Fenice di Venezia, e ancora *Lodoletta* (1917) e *Il piccolo Marat* (1921), anch'esse rappresentate per la prima volta al Costanzi. Ma il documento descrive anche l'iter giovivo di un giovane compositore, tra Milano e la Puglia, e racconta le relazioni intessute da Mascagni con Giacomo Puccini – con il quale condivide per lungo tempo la stessa stanza di un modesto appartamento – e con il più anziano Amilcare Ponchielli. Sempre attraverso il racconto filmico si delinea il vissuto personale del maestro, e l'approdo alla stabilità nella cittadina foggiana di Cerignola, dove sposa Argenide Marcellina Carbone, detta Lina.

Un altro ricordo del compositore rivela la sua celebrità anche fuori dei confini nazionali: ci troviamo a Vienna per la prima dell'*Amico Fritz*, diretto per l'occasione da Gustav Mahler, convinto ammiratore del livornese: «Ero appena arrivato a Vienna che già la folla si assiepava davanti all'albergo per vedermi. Non potevo fare un passo perché la gente mi saltava addosso, per chiedermi gli autografi. Alle porte del teatro c'era sempre folla tutte le sere. Alla prima di *Amico Fritz* dovetti presentarmi alla ribalta ben diciassette volte, il pubblico sembrava impazzito e gridava Viva Mascagni!».

Ancora, viene narrato attraverso testimonianze autobiografiche l'incontro con Giuseppe Verdi, il rapporto non facile con Gabriele D'Annunzio, il vasto repertorio che lo vede in veste di direttore d'orchestra, la sua multiforme attività didattica. E

c'è spazio anche per il grande amore di Mascagni, Anna Lolli, una relazione che dura trentacinque anni e procede in parallelo con la vita familiare. Un ritratto insomma a tutto tondo, dove il dato biografico si mescola alle creazioni musicali, costruendo un percorso che va dalla giovinezza alla maturità artistica.

IL COMITATO PROMOTORE
MAESTRO PIETRO MASCAGNI

Il Comitato Promotore Maestro Pietro Mascagni, fondato nel 2013 – a centocinquant'anni dalla nascita del maestro – dalla famiglia Mascagni, ha sin dalla sua nascita come obiettivi principali la diffusione e promozione in Italia e all'estero della figura e della produzione artistica di Pietro Mascagni attraverso l'organizzazione di celebrazioni di ricorrenze della sua vita e delle sue opere; l'organizzazione di eventi promozionali, culturali e teatrali in Italia e all'estero; l'organizzazione di iniziative e collaborazioni con diversi soggetti pubblici e privati; la creazione e digitalizzazione dell'archivio dei manoscritti e delle riproduzioni delle opere del maestro, dei cimeli, degli autografi, dei documenti, degli strumenti musicali e di ogni altro bene attinente alla vita e all'attività artistica del compositore; la produzione di materiale informativo in digitale e in cartaceo e di prodotti e servizi multimediali. Il Comitato d'onore di quest'ente riunisce personalità come Fabio Armiliato, Andrea Bocelli, José Carreras, Liliana Cavani, Francis Ford Coppola, Daniela Dessì, Gianluigi Gelmetti, Antonio Pappano, Francesca Patané, Fondazione Luciano Pavarotti, Alberto Veronesi, Paolo Virzi.



FIFTEEN CENTS

TIME

The Weekly News-Magazine



Vol. VIII, No. 10

PIETRO MASCAGNI
See also
This Page 11

SEPTEMBER 6, 1926

La prima pagina del periodico «Time» del 6 settembre 1926 è dedicata a Pietro Mascagni e alla sua passione per il gioco delle carte.

MASCAGNI TRA MUSICA, BILIARDO E SCOPONE SCIENTIFICO



Oltre alla musica, suo principale amore, Pietro Mascagni coltivava molte altre passioni. Collezionista quasi maniacale di sigari e cerini, di pipe e bocchini, di cravatte e bastoni, di ceramiche e orologi, amava giocare a biliardo e al tamburello, ma soprattutto a scopone scientifico. La sua bravura, ma anche la sua severità, erano tali che nessuno gradiva fare coppia con lui. La figlia Emy, parlando del padre alle prese con le carte, una volta affermò: «Per parte mia tremo ogni qualvolta babbo mi invita a giocare con lui e faccio patti molto chiari: la mia sopportazione giunge fino all'aggettivo 'idiota': in via eccezionale può anche arrivare al sostantivo 'bestia'. Ma oltre questo limite non tollero proprio più niente». (Per altre curiosità sul compositore livornese: pietromascagni.com)



Benito Mussolini riceve Mascagni a Palazzo Cbigi (1927).

BIOGRAFIE

FABRIZIO MARIA CARMINATI

Direttore. Diplomatosi in pianoforte, prosegue gli studi di composizione a Milano e successivamente consegue il diploma di direzione d'orchestra. Esordisce giovanissimo al Teatro Regio di Torino dirigendo *La bohème* e collabora con la Fondazione per undici titoli d'opera e svariati concerti sinfonici. Ricopre il ruolo di responsabile d'area artistica, assistente alla direzione artistica e al sovrintendente. Dal 2001 al 2006 viene nominato membro del consiglio di amministrazione della Fondazione torinese. Dal 2000 al 2004 è direttore artistico del Donizetti di Bergamo e dal 2004 al 2006 della Fondazione Arena di Verona. Dal 2008 al 2015 è primo direttore ospite all'Opéra de Marseille. Regolarmente invitato a dirigere le maggiori orchestre nazionali e internazionali nei più importanti teatri del mondo, è acclamato interprete di un vasto repertorio, che va dal belcanto italiano in qualità di esperto interprete donizettiano al Novecento italiano e tedesco. Fra gli impegni più recenti, *Rigoletto* (2016), *L'elisir d'amore* (2016 e 2015), *Norma* (2016), *I puritani* (2015), *Lucia di Lammermoor* (2015 e 2014), *Macbeth* (2015), *Tosca* (2015). Ha diretto *L'amico Fritz* nel 2014 a Strasburgo, nel 2013 a Cagliari e nel 2012 a Trieste. Per la Fenice ha eseguito *L'elisir d'amore* in trasferta a Muscat in Oman (2016) e *Maria Stuarda* (2009).

SIMONA MARCHINI

Regista. Dopo la laurea in lettere moderne si avvicina all'ambiente artistico attraverso la partecipazione a programmi televisivi e radiofonici all'epoca dirimpenti per il loro linguaggio (*Quelli della notte* di Renzo Arbore, *A tutto gag*, *Black Out*), ideando personaggi femminili presto divenuti popolari. Nel

1985 riapre, come centro culturale, La Nuova Pesa (fondata nel 1959 dal padre), promuovendo manifestazioni in ambito artistico, teatrale e culturale in genere. Dal 1987 è ambasciatrice Unicef, dal 1995 al 1998 e dal 2013 al 2014 è membro del Consiglio di amministrazione del Teatro dell'Opera di Roma, dal 1998 al 2002 è presidente della Fondazione Toscana per lo Spettacolo e nel periodo 1997-'98 dell'associazione «Amici di Civita», dal 1998 al 2000 è direttore artistico della T.E.E., Teatro Stabile delle Marche, dal 1999 al 2007 dirige il Todi Arte Festival. Dal 1979 conduce un'intensa attività teatrale come attrice lavorando, tra gli altri, con Pietro Garinei (*Rugantino*), Jérôme Savary (*L'avoro*), Maurizio Nichetti (*Le sorelle Materassi*), Matteo Tarasco (*Storia di una capinera*), Gigi Proietti (*La mostra*). Firma numerose regie d'opera, fra le quali *La rondine*, *Hänsel und Gretel*, *La Cenerentola*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Madama Butterfly*. Fra gli impegni più recenti, *La paura* di Sciortino (2015) e *L'amico Fritz* di Mascagni (2014).

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di *costume designer* per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

CARMELA REMIGIO

Soprano, interprete del ruolo di Suzel. Allieva di Aldo Protti e Leone Magiera, vincitrice nel 1992 a Filadelfia della Luciano Pavarotti Competition, debutta diciannovenne come protagonista in *Alice* di Testoni al Teatro Massimo di Palermo. In seguito si esibisce nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Venezia, Bologna, Torino, Firenze, Genova, Trieste, Palermo, Napoli, Bari, Macerata) e internazionali (Covent Garden, Salisburgo, Parigi, Losanna, Ginevra, Bruxelles, Madrid, Mosca, Tokyo, Los Angeles) collaborando con direttori quali Maazel, Chung, Pappano, Abbado, Gatti, Tate, Harding, Plasson, Dudamel, Inbal, Chailly, Nagano, Gelmetti. Recentemente veste i panni di Mimì nella *Bohème* a Macerata, di Fiordiligi in *Così fan tutte* a Firenze, di Hanna Glawari in *Die lustige Witwe* a Napoli e di Miranda nella *Donna serpente* a Torino. Alla Fenice interpreta lo *Stabat Mater* di Rossini (2016), la *Messa in do minore* di Mozart (2015), *Norma* (2015), *Alceste* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *La clemenza di Tito* (2014), *Don Giovanni* (2013, 2011 e 2010), *Otello* (2013 e 2012), la *Messa da Requiem* di Verdi (2013) e *Le nozze di Figaro* (2011). È vincitrice del Premio Abbiati 2016.

ALESSANDRO SCOTTO DI LUZIO

Tenore, interprete del ruolo di Fritz Kobus. Inizia giovanissimo a prendere lezioni di canto e trombone al Conservatorio di Napoli. Nel 2006, a soli diciannove anni, vince il primo premio al Concorso nazionale Città di Bacoli. Successivamente consegue il compimento inferiore di canto al Conservatorio di Avellino. Nel 2009 si esibisce durante il *Concerto per la riconciliazione* in Israele, in occasione della visita di Benedetto XVI. Nello stesso anno incarna Rodolfo nella *Bohème* e Tonio nella *Figlia del reggimento*. A partire dal 2010 debutta nell'*Elisir d'amore*, in *Rigoletto* e in *Don Pasquale*. Ottiene un importante successo nei panni di Edgardo in *Lucia di Lammermoor*. Interpreta inoltre *Un giorno di regno*, *La traviata*, *Il paese del sorriso*, *Il campiello*. Tra gli impegni più recenti è Lord Arturo Bucklaw ed Edgardo in *Lucia di Lammermoor* (2016, 2014), Macduff in *Macbeth* (2016), il duca di Mantova in *Rigoletto* (2016), Rodolfo nella *Bo-*

hème (2015), Fenton in *Falstaff* (2015, 2014). Per la Fenice interpreta Ernesto nel *Don Pasquale* di Donizetti (2015).

TERESA IERVOLINO

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Beppe. Nasce a Bracciano (Roma) e all'età di otto anni inizia a studiare pianoforte. Nel 2011 si diploma in canto al Conservatorio di Avellino. Nel 2012 debutta al Filarmonico di Verona con *Pulcinella* di Stravinskij. Successivamente, incarna Maddalena in *Rigoletto*, Isabella nell'*Italiana in Algeri*, Miss Bagott nel *Piccolo spazzacamino*, Maffio Orsini in *Lucrezia Borgia*, il ruolo di protagonista in *Tancredi*, Clarice nella *Pietra di paragone*, Rosina nel *Barbiere di Siviglia*. Lavora con direttori quali Roberto Abbado, Alberto Zedda, Jean-Christophe Spinosi, Stefano Montanari, Ivor Bolton. Di recente è stata la protagonista della *Cenerentola* (2016), Rosina nel *Barbiere di Siviglia* (2016), Lucia nella *Gazza ladra* (2016, 2015), la Marchesa Melibea in *Viaggio a Reims* (2015), Cornelia in *Giulio Cesare in Egitto* (2015), Maddalena nel *Viaggio a Reims* (2015), Calbo in *Maometto secondo* (2014). Per la Fenice ha incarnato Holofernes nella *Juditha triumphans* (2015).

ELIA FABBIAN

Baritono, interprete del ruolo di David. Nato a Castelfranco Veneto, si è perfezionato all'Accademia del Teatro alla Scala con Leyla Gencer, Luigi Alva, Teresa Berganza e Luciana Serra. Dopo il debutto al Mozarteum di Salisburgo nella *Serva padrona*, ha cantato nei più importanti teatri italiani (Scala, Arena, Venezia, Parma, Napoli, Torino, Palermo, Genova). Ha interpretato ruoli principali in lavori di Mozart (Leporello, Don Alfonso), Rossini (Figaro), Donizetti (Enrico, Belcore, Don Pasquale), Verdi (Nabucco, Rigoletto, Germont, Don Carlo, Amonasro, Jago, Falstaff), Puccini (Lescaut, Marcello, Scarpia, Gianni Schicchi, Sharpless). A Venezia ha cantato nella *Traviata* (2016, 2010 e 2009), in *Madama Butterfly* (2014 e 2013), nel *Barbiere di Siviglia* (2011, 2010 e 2008), nell'*Elisir d'amore* (2010) e in *Boris Godunov* (2008).

WILLIAM CORRÒ

Basso-baritono, interprete del ruolo di Hanezò. Nato a Venezia nel 1981, intraprende giovanissimo l'attività di mimo alla Fenice seguendo parallelamente lo studio del canto. Dopo il debutto nel 2007 nel musical *Il principe della gioventù* di Ortolani, si esibisce in vari teatri italiani cantando in opere di Händel (*Rinaldo*), Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*), Verdi (*Macbeth*, *Rigoletto*, *Un ballo in maschera*, *La traviata*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *La rondine*), Gounod (*Faust*), Musorgskij (*Boris Godunov*), Britten (*Death in Venice*). Per la Fenice ha cantato il ruolo del Principe Yamadori nella *Madama Butterfly* (2016, 2015, 2014, 2013), il marchese d'Obigny nella *Traviata* (2016), è stato armigero e sacerdote in *Die Zauberflöte* (2015), Fiorello nel *Barbiere di Siviglia* (2014, 2013, 2011), Masetto in *Don Giovanni* (2013, 2011), un macchinista in *Věc Makropulos* (2013), Benoît nella *Bohème* (2012).

ALESSIO ZANETTI

Tenore, interprete del ruolo di Federico. Nato a San Donà di Piave, a cinque anni comincia a intraprendere lo studio della danza classica. Frequenta per un anno l'Accademia Internazionale Coreutica di Firenze per poi terminare all'età di sedici anni. Inizia lo studio del canto lirico sotto la guida del padre Bernardino Zanetti, per poi proseguire con il mezzosoprano Stella Silva. Esegue regolarmente concerti per l'Accademia Musicale di San Donà di Piave e altri enti, prendendo inoltre parte ad alcuni concorsi nazionali e internazionali.

Dal 2015 studia con il tenore Vittorio Terranova.

ANNA BORDIGNON

Soprano, interprete del ruolo di Caterina. Specializzata in canto al Conservatorio di Vicenza, frequenta l'Universität Mozarteum di Salisburgo e studia con insegnanti di chiara fama. Vincitrice di concorsi internazionali, ottiene una borsa di studio come finalista al Concorso Toti Dal Monte di Treviso. Si esibisce in teatri italiani ed esteri interpretando lavori di Mozart (Pamina in *Die Zauberflöte*, Susanna nelle *Nozze di Figaro*, Donna Anna e Zerlina in *Don Giovanni*, Despina in *Così fan tutte*), Rossini

(Rosina e Berta nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Adina e Giannetta nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*, Nannetta in *Falstaff*, Violetta e Annina nella *Traviata*), Bizet (Micaela e Frasquita nella *Carmen*), Puccini (Musetta nella *Bohème*, Liù nella *Turandot*), Lehár (Valencienne e Sylviane nella *Vedova allegra*), Kálmán (contessina Stasi nella *Principessa della Czárdás*), Valtinoni (Pinocchio nell'omonima opera). Collabora con direttori quali Franklin, Gelmetti, Pirolli, Rustioni, Rigon, Spierer, e registi quali Brockhaus, Guadagnino, Tiezzi, Morassi, Muscato. Alla Fenice è stata Clotilde nella *Norma* di Bellini (2015) e Anna nell'*Africaine* di Meyerbeer (2013).



Enrico Marchi, presidente del Gruppo SAVE.

ENRICO MARCHI: «AEROPORTO, TURISMO DI QUALITÀ E LIBERTÀ DELL'ARTE»

a cura di Ilaria Pellanda

Presidente del Gruppo SAVE – uno degli importanti soci sostenitori del Teatro La Fenice – Enrico Marchi parla del proprio modello gestionale, dei legami che intercorrono tra turismo e cultura ma anche del rapporto città-aeroporto.

L'aeroporto di Venezia rappresenta oggi uno dei tre gate intercontinentali italiani con collegamenti diretti per New York, Philadelphia, Atlanta, Montreal, Toronto, Dubai, Doha, Abu Dhabi, Seul: come funziona e su cosa si basa il modello gestionale del vostro sistema?

Il modello da noi sviluppato si basa su approfonditi studi di mercato e su rapporti di stretta collaborazione con le compagnie aeree. Il risultato è la solidità e il successo del sistema aeroportuale Venezia-Treviso, terzo in Italia per numero di passeggeri, collegato da cinquantadue vettori a oltre cento destinazioni nazionali e internazionali. In tempi più recenti, con la costituzione del polo aeroportuale del Nord-Est, tale modello è stato esteso anche agli aeroporti di Verona e Brescia, con esiti già molto positivi.

E per quanto riguarda il rapporto aeroporto-città? Come si realizza secondo lei?

L'attività di un aeroporto non può prescindere da rapporti di stretta collaborazione con la città di riferimento. Non intendo solo aspetti amministrativi o urbanistici ma una comune tensione a uno sviluppo razionale dell'economia e del turismo del territorio. La relazione tra SAVE e Fondazione La Fenice ne è un esempio: si pensi al contributo che i voli del Marco Polo danno alla partecipazione di

un pubblico internazionale e nel contempo all'attrazione costituita dall'eccellente produzione del Teatro.

Il modello gestionale del Gruppo SAVE si basa su una strategia di utilizzo sinergico e complementare dei due scali di Venezia e di Treviso: per quel che riguarda soprattutto Venezia, come si pensa di potenziare ulteriormente il rapporto città-aeroporto?

La risposta immediata alla sua domanda è data dalla fotografia attuale dello scalo, dove alla normale attività si accompagnano i lavori per nuove infrastrutture che faranno fare un ulteriore salto di qualità al Marco Polo e alla città di Venezia.

Cosa significa essere fra i soci sostenitori di un'istituzione simbolo della cultura veneta e italiana in tutto il mondo?

È senza dubbio un punto d'orgoglio e frutto di una scelta per noi molto motivata. La cultura va sostenuta e la Fenice ne è l'espressione più elevata.

Quali potrebbero essere, a suo parere, i mezzi migliori per invogliare il mondo dell'imprenditoria e dell'impresa a investire in cultura?

Gli investimenti in cultura rientrano nella responsabilità sociale di un'impresa. In generale oggi le aziende prestano maggior ascolto alle proposte di collaborazione che arrivano da enti o da organizzazioni culturali, consapevoli che alla produzione di beni e servizi di qualità sia giusto affiancare l'impegno sociale e ambientale, *asset* di per sé intangibili ma con grande valore aggiunto sia per il sistema di valori dell'impresa stessa che per le realtà che ne beneficiano. Non va inoltre trascurato il

ruolo del Legislatore, e mi piace citare come esempio positivo l'Art bonus introdotto nel 2014, che ha stabilito un credito d'imposta per le imprese che effettuano erogazioni liberali a favore della cultura.

Cosa lega il mondo dell'impresa al mondo della cultura?

La produzione culturale attuale non può prescindere da modelli di economicità tipici del mondo imprenditoriale. Com'è evidente non si tratta di mondi tra loro antitetici. L'arte però è la maggiore espressione di libertà, e come tale va difesa e sostenuta. Governi e imprese devono fare la loro parte.

Quale legame intercorre tra turismo e cultura, con particolare riferimento alla musica d'arte?

Il turismo cosiddetto culturale è parte integrante dei flussi verso il nostro Paese, unico per quantità di bellezze e produzioni artistiche. Un turismo di qualità non può prescindere dalla valorizzazione di questo patrimonio, deve educare alla conoscenza e al rispetto di questi beni, con l'obiettivo di superare la distinzione tra turismo culturale e tradizionale. Italia è sinonimo di musica d'arte, ed è giusto che chi opera in ambito turistico affianchi e promuova l'attività di enti e realtà impegnati nella produzione artistica di alto livello.

Ricchezza culturale e ricchezza economica possono essere considerate due facce della stessa medaglia?

La storia ci insegna che periodi di stabilità economica sono spesso coincisi con momenti di grande fervore artistico, pensiamo solo al Rinascimento italiano. Consideriamo anche che la ricchezza culturale, se ben proposta e fruita, è un fattore determinante per la produzione di ricchezza economica. Sappiamo però che l'arte è libera e che le avanguardie anticipano e interpretano i mutamenti e le irrequietudini anche economiche della società. Per questo l'arte va sostenuta in tutte le sue espressioni, quelle frutto di epoche passate e quelle contemporanee, che in spazi come quelli veneziani possono contribuire a valorizzare la città in termini di continuativo laboratorio culturale.

L'ARTE DI HELMUT NEWTON ALLA CASA DEI TRE OCI

Fino al 7 agosto la Casa dei Tre Oci della Giudecca ospita l'esposizione Helmut Newton. Fotografie, dedicata a uno dei massimi fotografi del Novecento. Pubblichiamo per l'occasione un estratto dell'introduzione alla guida (Marsilio Editori) di Denis Curti, co-curatore con Matthias Harder e direttore artistico della Casa.

«La mostra dedicata a Helmut Newton alla Casa dei Tre Oci rientra a pieno titolo nel più ampio programma voluto e ideato dalla Fondazione di Venezia che, dal 2012, in collaborazione con Civita Tre Venezie, cura gli spazi espositivi della dimora storica [...]. Nel radicato e complesso contesto di ricerca culturale di cui è promotrice, la Casa dei Tre Oci presenta, per la prima volta a Venezia, oltre duecento immagini di Helmut Newton, uno dei fotografi più importanti e celebrati del Novecento. [...] La mostra è il frutto di un progetto nato nel 2011 per volontà di June Newton, vedova del grande fotografo. La rassegna raccoglie le immagini di *White Women*, *Sleepless Nights* e *Big Nudes*, i primi tre libri di Newton pubblicati alla fine degli anni Settanta [...]. Nel selezionare le fotografie, Newton mette in sequenza, l'uno accanto all'altro, gli scatti compiuti per committenza con quelli realizzati liberamente per se stesso, costruendo una narrazione in cui la ricerca dello stile, la scoperta del gesto elegante sottendono l'esistenza di una realtà ulteriore, di una vicenda che sta allo spettatore interpretare. [...]

La modernità si ritrova nell'erotismo sconcertante di un'eleganza altoborghese, che rivela la cifra stilistica ironica e rivoluzionaria di un grande

artista. Con il nudo femminile l'opera di Newton raggiunge la massima notorietà. Provocatorio e fortemente intuitivo, ritrae donne sempre di grande personalità e sensualità. I bianchi e neri di alcune sue foto come *Big Nudes III: Henrietta e Sie kommen (dressed and undressed)* fanno ormai parte della storia della fotografia. Ma ciò che lo distingue dall'ordinario di una moda già satura e largamente patinata è la messa in scena del suo stesso punto di vista. In una fotografia del 1981, lo specchio riflette una modella nuda, dietro di lei il fotografo che la ritrae. Davanti a loro, accanto allo specchio, una donna vestita, seduta su una sedia da regista, li osserva. Si tratta, probabilmente, della dichiarazione di stile più efficace di tutta la produzione artistica di Newton, in cui l'autore appare come artefice e creatore della messa in scena, mentre il corpo femminile, protagonista assoluto, esce dall'immagine grazie ai valori di una materia e di una plasticità assolute. Sullo sfondo, Helmut e June Newton (sua moglie) entrano nella foto, lui con l'ironia che lo contraddistingue, lei costantemente presente al suo fianco. Questa fotografia, probabilmente la più famosa della sua produzione, *Self-portrait with Wife and Models*, (Vogue Studio Paris, 1981), racchiude il genio e la follia di un artista eternamente attratto dalla bellezza. Nel corso della sua carriera ha lavorato per stilisti del calibro di Chanel, Gianni Versace, Yves Saint-Laurent e ha fotografato tantissimi personaggi dello spettacolo, della cultura, della politica e del cinema».



Rue Aubriot, French Vogue from the series White Women. Paris 1975 © Helmut Newton Estate.

AL VIA LA NUOVA BIENNALE ARCHITETTURA

Sabato 28 maggio 2016 si inaugura la quindicesima Biennale Architettura. La mostra conta sessantaquattro partecipazioni nazionali, che si dislocano nei tradizionali spazi dei Giardini e dell'Arsenale, ma si innestano anche in altre zone del centro storico veneziano. Il titolo, *Reporting from the Front*, ha un valore programmatico nel suo dedicarsi al lavoro di chi ricerca nuove prospettive, affrontando tematiche cruciali come la segregazione, le disuguaglianze, le periferie, l'inquinamento. Tre i progetti speciali: l'esposizione curata dall'architetto Stefano Recalcati, dal titolo *Reporting from Marghera and Other Waterfronts*, analizzerà nella sede espositiva di Forte Marghera progetti significativi di rigenerazione urbana di porti industriali, contribuendo a stimolare una riflessione sulla riconversione produttiva di Porto Marghera. L'accordo di collaborazione con il Victoria and Albert Museum di Londra trova poi un suo primo passo nel padiglione delle arti applicate alle Sale d'Armi dell'Arsenale, con il titolo *A World of Fragile Parts*, a cura di Brendan Cormier. Infine, in previsione della conferenza mondiale delle Nazioni Unite – Habitat III, che si terrà a Quito in Ecuador nel mese di ottobre 2016, e nel contesto del programma Urban Age, organizzato congiuntamente dalla London School of Economics e dalla Alfred Herrhausen Society, la Biennale allestisce, sempre alle Sale d'Armi, un padiglione dedicato ai temi dell'urbanizzazione – *Report from Cities: Conflicts of an Urban Age* – con particolare attenzione al rapporto tra spazi pubblici e privati, curato da Ricky Burdett. Pubblichiamo di seguito la presentazione generale del curatore Alejandro Aravena.

«In un viaggio attraverso l'America del Sud, Bruce Chatwin incontrò una signora anziana che attraversava il deserto portando una scala di alluminio in spalla. Era l'archeologa tedesca Maria Reiche che studiava le linee Nazca. Viste in piedi sul terreno, le pietre non avevano alcun senso; sembravano nient'altro che pietrisco. Ma dall'alto della scala, le stesse pietre formavano un uccello, un giaguaro, un albero o un fiore. Vorremmo che la Biennale Architettura 2016 offrisse un nuovo punto di vista come quello di Maria Reiche dalla scala.

Di fronte alla complessità e alla varietà delle sfide alle quali l'architettura deve dare risposta, *Reporting from the Front* si propone di dare ascolto a quelli che hanno potuto acquisire una prospettiva e che sono quindi in grado di condividere saperi ed esperienze con noi che stiamo in piedi sul terreno. Siamo convinti che l'avanzamento dell'architettura non sia un obiettivo in sé, ma un mezzo per migliorare la qualità di vita delle persone. Dato che la vita oscilla tra le necessità fisiche più essenziali e le dimensioni più immateriali della condizione umana, ne consegue che l'impegno per migliorare la qualità dell'ambiente edificato deve agire su molti fronti: dalla garanzia di standard di vita molto pratici e concreti, all'interpretazione e alla soddisfazione dei desideri umani, dal rispetto dell'individuo alla cura del bene comune, dall'efficienza nell'accogliere le attività quotidiane all'espansione dei confini della civiltà.

La nostra proposta pertanto è duplice: da una parte, vorremmo allargare l'arco dei temi ai quali l'architettura dovrebbe fornire delle risposte, aggiungendo esplicitamente alle dimensioni culturali e artistiche che già appartengono alle nostre finali-



Alejandro Aravena. Foto Andrea Avezù. Courtesy La Biennale di Venezia.

tà, quelle che si collocano sul lato sociale, politico, economico ed ambientale dello spettro. Dall'altra parte, vorremmo evidenziare il fatto che l'architettura è chiamata a rispondere a più di una dimensione alla volta, integrando una varietà di ambiti anziché sceglierne uno rispetto a un altro. *Reporting from the Front* propone dunque di condividere con un pubblico più ampio il lavoro delle persone che scrutano l'orizzonte alla ricerca di nuovi ambiti di azione, affrontando temi quali la segregazione, le disuguaglianze, le periferie, l'accesso a strutture igienico-sanitarie, i disastri naturali, la carenza di alloggi, la migrazione, l'informalità, la criminalità, il traffico, lo spreco, l'inquinamento e la partecipazione delle comunità.

Propone altresì di presentare degli esempi di sintesi delle diverse dimensioni, dove il pragmatico si intreccia con l'esistenziale, l'attinenza con l'audacia, la creatività con il buon senso. Non è facile

raggiungere un tale livello di espansione e sintesi; sono battaglie tutte da combattere. Il rischio sempre incombente di insufficienza dei mezzi, i vincoli spietati, la mancanza di tempo e le urgenze di ogni sorta rappresentano una costante minaccia e spiegano perché così spesso non riusciamo ad assicurare la qualità. Le forze che contribuiscono a dare forma all'ambiente costruito non sono poi necessariamente amichevoli: l'avidità e l'impazienza del capitale; o l'ottusità e il conservatorismo della burocrazia tendono a produrre ambienti banali, mediocri e monotoni. Sono queste le prime linee dalle quali vorremmo notizie da diversi professionisti, condividendo successi e casi emblematici nei quali l'architettura ha potuto, può e potrà fare la differenza».

JOHN ELIOT GARDINER RIPORTA LA TRILOGIA DI MONTEVERDI A VENEZIA

Claudio Monteverdi, il grande compositore barocco che è stato tra i primi autori di drammi in musica, nasce a Cremona nel 1567, e dopo un periodo come maestro di cappella presso la corte di Mantova ricopre lo stesso ruolo a Venezia fino alla morte, avvenuta nel 1643. La città lagunare è dunque il luogo dove produce i suoi principali capolavori. Nel 2017 ricorre il quattrocentocinquantesimo anniversario della nascita: per celebrarlo, John Eliot Gardiner, uno dei massimi esecutori e interpreti contemporanei della musica monteverdiana – ha tra l'altro fondato nel 1966 il Monteverdi Choir – proporrà l'anno prossimo l'intera Trilogia che comprende *l'Orfeo* (Mantova, 1607), *Il ritorno di Ulisse in patria* (Venezia, 1642) e *L'incoronazione di Poppea* (Venezia, 1643). Momento importante di preparazione al trittico è stato quello svolto presso la Fondazione Cini di Venezia tra il 25 e il 30 aprile scorsi, dove – grazie alla collaborazione tra il Centro Studi Teatro e Melodramma della stessa Cini (che nel 2017 organizzerà anche un convegno internazionale di studi dedicato al compositore cremonese) e la Monteverdi Choir and Orchestras di Londra – si è tenuto un *workshop* intensivo, conclusosi con un concerto finale dell'Accademia Monteverdiana che ha presentato i risultati della settimana di lavoro.

Rosa Solinas, General Director della Monteverdi Choir and Orchestras, spiega com'è stato strutturato e a chi era rivolto questo laboratorio, e racconta il progetto dell'allestimento futuro: «I partecipanti erano i solisti che abbiamo ingaggiato per le tre opere da presentare l'anno venturo. È stata un'operazione di *casting* molto accurata e

complessa, perché abbiamo svolto audizioni in tre Paesi diversi, Inghilterra, Francia e Italia. Alla fine abbiamo scelto una quindicina di artisti che possedessero le caratteristiche richieste dal maestro: oltre all'abilità vocale abbiamo cercato persone che dimostrassero totale disponibilità e che arrivassero a lavorare senza alcun preconcetto. Sono tutti giovani, e questo è in linea con la personalità di John Eliot Gardiner, che pur essendo tra i direttori d'orchestra più famosi del mondo ha sempre privilegiato il lavoro con talenti emergenti. Il maestro voleva costituire una specie di *company*, un gruppo di solisti che però facessero anche parte del coro. Ha sempre pensato infatti alle composizioni monteverdiane come opere corali, da cui scaturiscono di volta in volta le parti soliste. Conclusa la fase delle audizioni, abbiamo ritenuto importante iniziare a lavorare il prima possibile. Le prove vere e proprie cominceranno nel marzo 2017, poi è prevista una *tournee* di circa sette mesi attraverso l'Europa e gli Stati Uniti. Ma prima che ciascuno degli interpreti preparasse il proprio ruolo in solitudine, con una costruzione individuale che sarebbe stata poi difficile da smontare o modificare, ci è parso necessario avere uno sguardo d'insieme. Si è dunque deciso di dare vita al laboratorio intensivo ospitato presso la Fondazione Cini, per cominciare a impostare il lavoro così come lo intendeva il maestro. Era presente anche la regista del futuro allestimento, Elsa Rooke, che ha già lavorato anni fa con Gardiner. Abbiamo preso le mosse dai Madrigali, per creare un vero e proprio ensemble. Poi si è iniziato ad analizzare *Il ritorno di Ulisse in patria* e *L'incoronazione di Poppea*. Nel *workshop* abbiamo coinvolto anche alcuni musicologi: John Eliot Gardiner ha



Sir John Eliot Gardiner in visita alla tomba di Claudio Monteverdi, nella Basilica dei Frari a Venezia, in occasione del workshop Accademia Monteverdiana che si è tenuto nel mese di aprile alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Foto Michele Crosera.

sempre prestato molta attenzione alle radici storiche della musica monteverdiana, senza però mai cadere in un approccio troppo sterilmente filologico. Dunque coinvolgere attivamente studiosi ed esperti è risultato un arricchimento quasi naturale. Questo laboratorio ha avuto un'importanza fondamentale, perché nel periodo che precederà le prove i cantanti studieranno individualmente sulla traccia fornita loro dal maestro. Per quanto riguarda la Trilogia che andrà in scena l'anno prossimo, abbiamo pensato di creare un allestimento 'leggero'. Ci saranno i costumi e le luci ma quasi nessun elemento scenografico: i cantanti si muoveranno seguendo le indicazioni della regista, anche perché l'orchestra starà al centro del palcoscenico e dunque farà sempre parte della scena. Cominceremo in Inghilterra, con una sorta di *soft debut* a Bristol, dopodiché approderemo al festival di Aix-en-Provence, *L'incoronazione di Poppea* andrà a Barcello-

na e saremo presenti in molte altre capitali europee e americane. Ma il debutto della Trilogia completa avverrà a Venezia, alla Fenice, che sarà peraltro l'unico teatro dove porteremo lo spettacolo, utilizzando invece in tutti gli altri casi sale da concerto. Non avendo pensato a una messinscena tradizionale, abbiamo preferito luoghi diversi dai teatri d'opera, proprio per non doverci scontrare con le aspettative del pubblico. La Fenice fa eccezione, perché abbiamo trovato insieme alla dirigenza del Teatro la maniera di utilizzare la sala in un modo un po' diverso. Dunque la Trilogia integrale debutterà in laguna il 16 giugno 2017, e in quei giorni il maestro dirigerà, sempre in collaborazione con la Fenice, anche il *Vespro della Beata Vergine* alla Basilica dei Frari, dando vita a una sorta di minifestival monteverdiano». (l.m.)

all'Onorevole Direzione del Teatro "La Fenice",
per ricordo dell'"Iris". Venezia, 20 febbraio 1900.

P. Mascagni



Fotografia autografata di Pietro Mascagni con dedica all'«Onorevole Direzione del Teatro La Fenice per ricordo dell'Iris. Venezia, 20 febbraio 1900». Archivio storico del Teatro La Fenice.

LEONARDO PIERDOMENICO E ALBERTO FERRO: DAL PREMIO VENEZIA A BRUXELLES

Sconcorsi internazionali sono uno dei viatici più sicuri per iniziare una carriera musicale da professionisti e raggiungere la notorietà. Tra le molte competizioni che si svolgono in tutto il mondo particolare rilievo hanno quelle dedicate al pianoforte (ma ne esistono per quasi tutti gli strumenti). Dal lontano 1893, quando si svolse la prima gara di questo genere, intitolata al leggendario virtuoso russo Anton Rubinstein, le cose sono molto cambiate, i premi e i concorsi, come i partecipanti, sono diventati più numerosi, le giurie più esigenti e la partecipazione femminile più massiccia. Attualmente, tra le manifestazioni più prestigiose si menzionano almeno l'International Fryderic Chopin Piano Competition (Varsavia), la Queen Elisabeth Competition (Bruxelles), l'Ignacy Jan Paderewski Contest (Bydgoszcz), la Čajkovskij Music Competition (Mosca), la Franz Liszt International Piano Competition (Budapest), il Concorso pianistico internazionale Ferruccio Busoni (Bolzano), la Bach Competition (Lipsia) e il Concours International de Música Maria Canals (Barcellona). La maggior parte di esse segue una programmazione a cicli (in alcuni casi, quando non sono esclusivamente pianistiche, dedicando ciascuna annata a un diverso strumento) per offrire al vincitore la possibilità di consolidare il proprio prestigio in ambito concertistico. Anche per i primi arrivati non è infatti automatico l'accesso alle sale più rinomate, e soltanto alcuni riescono a sfondare davvero nel mondo dello spettacolo.

A livello nazionale i concorsi pianistici sono più di una trentina, dislocati in lungo e in largo per la penisola. Un ruolo importante, in questo contesto, lo ha assunto nel corso degli anni il Premio Ve-

nezia. Fondato nel 1983 dall'Associazione Amici della Fenice su idea dell'allora presidente Giorgio Manera (e in collaborazione con il Teatro La Fenice), concorre alla promozione di giovani talenti artistici. All'inizio è di portata regionale, e si rivolge ai diplomati in quello stesso anno con il massimo dei voti nei sette Conservatori statali del Veneto. Negli anni successivi diviene triveneto e, dal 1991, nazionale continuando, sotto la guida entusiasta e determinata dell'attuale presidente Barbara di Valmarana, a far emergere pianisti di alto livello (attraverso una giuria tecnica composta di volta in volta da musicologi e artisti di fama, cui si accosta quella 'popolare', formata da veneziani amanti del pianoforte e appassionati). Ne è conferma l'arrivo in finale della citata e prestigiosissima Queen Elisabeth Competition di Leonardo Pierdomenico e Alberto Ferro, vincitori della gara lagunare rispettivamente nel 2011 e nel 2015 e già ben avviati nella carriera pianistica. La notizia, diffusa a metà dello scorso maggio, assume ancora maggior valore perché i due musicisti – il primo nato a Pescara nel 1992, il secondo a Gela nel 1996 – erano gli unici due candidati italiani nelle varie fasi preliminari delle selezioni. Dopo aver visionato un video di presentazione la giuria ha infatti ammesso al concorso ottantadue candidati alla prima prova, divenuti poi settantasei, provenienti da ventitré diversi Paesi, per un totale di cinquantatré uomini e ventitré donne.



Alberto Ferro e Leonardo Pierdomenico, vincitori del Premio Venezia rispettivamente nel 2015 e nel 2011 e finalisti quest'anno alla Queen Elisabeth Competition di Bruxelles. Foto Michele Crosera.