

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2013-2014
Lirica e Balletto

Ermanno Wolf-Ferrari

IL CAMPIELLO



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

*Se dovessi cercare
una parola
che sostituisce
potrei pensare
soltanto a*

**Musica
Venezia**

(Friedrich Nietzsche)

Visita il Teatro La Fenice

visite guidate
visite con audioguida
aperto tutti i giorni
dalle 9:30 alle 18:00

www.festfenice.com



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Fest srl San Marco 4387, 30124 Venezia
info@festfenice.com
Tel.: +39 041 786672 Fax: +39 041 786677



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO.
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.





Eventi a Teatro

Il Teatro la Fenice offre la possibilità a privati e aziende di organizzare eventi unici e prestigiosi nei propri spazi che si prestano ad ospitare convention aziendali, congressi, conferenze, concerti privati, cene di gala, serate esclusive, feste danzanti.

Attraverso servizi esclusivi ed altamente qualificati ogni evento viene progettato e personalizzato per soddisfare le diverse esigenze.

www.festfenice.com



FEST

TEATRO LA FENICE
SERVIZI TEATRALI

Preludio *a un vantaggio maggiore*

OUVERTURE: la sicurezza di avere condizioni più chiare e vantaggiose.

INTERMEZZO: la comodità di avere le somme depositate sempre disponibili.

GRAN FINALE: la possibilità di ottenere l'1,50%* d'interesse, con zero spese di apertura e di gestione del conto. Applausi!

*Se volete di più dal vostro conto, scegliete il nostro.
È tutta un'altra musica.*

* Investimento non vincolato con interesse pari all'1,50% annuo al lordo delle imposte. Annuncio pubblicitario con finalità promozionale. Salvo approvazione di **Santander Consumer Bank**.

Quelli indicati sono tassi creditori. Disponibili anche prodotti di deposito vincolato. Condizioni economiche e contrattuali del prodotto nei fogli informativi disponibili nella sezione Trasparenza del sito www.santanderconsumer.it e in filiale.



Santander
CONSUMER BANK

SANTANDERCONSUMER.IT



TEATRO LA FENICE - pagina ufficiale
seguici su facebook, Twitter, You Tube, Instagram e Pinterest
follow us on facebook, Twitter, You Tube, Instagram and Pinterest



CLASSICA

DIRETTORE SARAI TU.



ABBONATI A CLASSICA

IL CANALE TELEVISIVO DEDICATO ALLA GRANDE MUSICA

AVRAI 24 ORE AL GIORNO DI:

- concerti sinfonici
- opere liriche
- danza classica e moderna
- musica da camera
- documentari
- musica contemporanea
- film, musical
- jazz

LA GRANDE MUSICA CONQUISTA IL PICCOLO SCHERMO



classica

www.classica.tv



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2013-2014



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 18 novembre 2013 ore 18.00

GUIDO ZACCAGNINI e OLGA VISENTINI

L'africaine

martedì 14 gennaio 2014 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

La scala di seta

lunedì 20 gennaio 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

La clemenza di Tito

martedì 25 febbraio 2014 ore 17.30

GIOVANNI GAVAZZENI

Il campiello

lunedì 24 marzo 2014 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Elegy for Young Lovers

mercoledì 16 aprile 2014 ore 18.00

ALBERTO MATTIOLI

La bohème

Madama Butterfly

Tosca

lunedì 23 giugno 2014 ore 18.00

LUCA MOSCA

The Rake's Progress

martedì 9 settembre 2014 ore 18.00

DANIELE SPINI

Il trovatore

mercoledì 8 ottobre 2014 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Don Giovanni

venerdì 17 ottobre 2014 ore 18.00

MARIO MESSINIS e PAOLO FURLANI

La porta della legge

Incontro con il balletto

lunedì 16 dicembre 2013 ore 18.00

SERGIO TROMBETTA

Onegin

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



CONSERVATORIO
BENEDETTO MARCELLO
DI VENEZIA

Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione sinfonica 2013-2014
del Teatro La Fenice*

mercoledì 6 novembre 2013
relatore Francesco Erle

concerto diretto da **Diego Matheuz** (8 e 10 novembre)
musiche di Pärt, Čajkovskij e Stravinskij

giovedì 5 dicembre 2013
relatore Rossella Spinosa

concerto diretto da **Sir John Eliot Gardiner** (6 e 7 dicembre)
musiche di Berlioz e Verdi

mercoledì 11 dicembre 2013
relatore Davide Amodio

concerto diretto da **Stefano Montanari** (18 e 19 dicembre)
musiche di Händel, Sammartini, Bach, Vivaldi, Scarlatti e Corelli

mercoledì 8 gennaio 2014
relatore Franco Rossi

concerto diretto da **Alessandro De Marchi** (10 e 12 gennaio)
musiche di Sammarchi, Malipiero, Rota, Stravinskij e Respighi

mercoledì 29 gennaio 2014
relatore Massimo Contiero

concerto diretto da **Diego Matheuz** (31 gennaio e 2 febbraio)
musiche di Berio, Respighi, Webern e Schubert

mercoledì 5 febbraio 2014
relatore Giovanni Battista Rigon

concerto diretto da **John Axelrod** (7 e 8 febbraio)
musiche di Montalti, Bartók, Mahler e Sibelius

mercoledì 5 marzo 2014
relatore Monica Bertagnin

concerto diretto da **Yuri Bashmet** (12 marzo)
musiche di Sviridov, Šostakovič, Stravinskij, Liberovici e Takemitsu

mercoledì 12 marzo 2014
relatore Marco Peretti

concerto diretto da **Jeffrey Tate** (14 e 16 marzo)
musiche di Sibelius ed Elgar

mercoledì 19 marzo 2014
relatore Giovanni Mancuso

concerto diretto da **Claudio Marino Moretti** (23 marzo)
musiche di Pärt

mercoledì 9 aprile 2014
relatore Luca Mosca

concerto diretto da **Marco Angius** (11 e 13 aprile)
musiche di Stravinskij, Mosca, Maderna e Petrassi

mercoledì 4 giugno 2014
relatore Michael Summers

concerto diretto da **Diego Matheuz** (6 e 7 giugno)
musiche di Lanza, Ravel, Carter, Falla e Stravinskij

mercoledì 11 giugno 2014
relatore Stefania Lucchetti

concerti diretti da **Gaetano d'Espinosa** (13 e 14 giugno)
e **Claudio Marino Moretti** (15 giugno)
musiche di Ravel, Carter, Berio, Cage, Feldman e Rihm

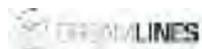
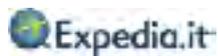
INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

MEDIA & SOCIAL PARTNERS





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2013-2014

trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

sabato 23 novembre 2013 ore 18.00

diretta Radio3 e differita Euroradio

L'africane

venerdì 24 gennaio 2014 ore 19.00

diretta Euroradio

La clemenza di Tito

giovedì 27 marzo 2014 ore 19.00

differita

Elegy for Young Lovers

Concerti della Stagione sinfonica 2013-2014

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Diego Matheuz (venerdì 8 novembre 2013)

Alessandro De Marchi (venerdì 10 gennaio 2014)

Diego Matheuz (venerdì 31 gennaio 2014)

John Axelrod (venerdì 7 febbraio 2014)

Claudio Marino Moretti (domenica 23 marzo 2014)

Diego Matheuz (venerdì 6 giugno 2014)

Gaetano d'Espinosa (venerdì 13 giugno 2014)

A large, golden eagle with its wings spread, perched atop a banner that reads "TEATRO VENICE". The eagle and banner are rendered in a light, golden-yellow color against a textured, light beige background.

TEATRO VENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



Fondazione di Venezia



Banca
Popolare di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV INVESTIMENTI

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aerospazio and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni

presidente

Giorgio Brunetti

vicepresidente

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Achille Rosario Grasso

Mario Rigo

Luigino Rossi

Francesca Zaccariotto

Gianni Zonin

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore principale

Diego Matheuz

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Anna Maria Ustino, *presidente*

Annalisa Andretta

Giampietro Brunello

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



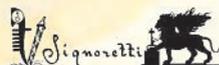
COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA

PRICEWATERHOUSECOOPERS 

 Marsilio



RUBELLI

STUDIO DE POLI
VENEZIA

GRANT
LA F

IL CAMPIELLO

commedia lirica in tre atti
libretto di Mario Ghisalberti

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Teatro Malibran

venerdì 28 febbraio 2014 ore 19.00 turno A
domenica 2 marzo 2014 ore 15.30 turno C
mercoledì 5 marzo 2014 ore 19.00 turno E
venerdì 7 marzo 2014 ore 17.00 turno B
martedì 11 marzo 2014 ore 19.00 turno D

La Fenice prima dell'Opera 2013-2014 3





Ermanno Wolf-Ferrari (Venezia 1876-1948), Autoritratto (1898). Archivio storico del Teatro La Fenice. Figlio del pittore August Wolf (1842-1915), Wolf-Ferrari praticò e studiò in gioventù la pittura a Roma e a Monaco. Compose cinque opere su libretti derivati da commedie goldoniane: *Le donne curiose* (1903) di Luigi Sugana (dalla stessa fonte Angelo Zanardini aveva tratto nel 1879 un libretto per Emilio Usiglio), *I quattro rusteghi* (1906) di Giuseppe Pizzolato, *Gli amanti sposi* (1925) di Giovacchino Forzano (dal *Ventaglio*), *La vedova scaltra* (1931) e *Il campiello* (1936) di Mario Ghisalberti.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 Un campiello immerso in una luce irreal...
di Michele Girardi
- 13 Carlo Vitali
Chi è «popolare»?
- 35 Federico Fornoni
Itinerari goldoniani nei libretti otto-novecenteschi
- 51 *Il campiello*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 109 *Il campiello* in breve
a cura di Tarcisio Balbo
- 111 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 117 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 123 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Wolf-Ferrari: una «calligrafia, manierata e superficiale come una cipria»
a cura di Franco Rossi
- 136 Biografie


CITTA' DI VENEZIA

TEATRO LA FENICE
ENTE AUTONOMO

STAGIONE LIRICA DELL'ANNO XVII
MERCLEDÌ 9 FEBBRAIO 1939 - ore 21
Recita N. 18 (Tutti B - C)

IL CAMPIELLO

Commedia in 3 atti di CARLO GOLDONI
Riduzione in 8 atti e adattamento di Marco Ghislanzoni
per la musica di **ERMANN WOLF-FERRARI**
(1822-1892 e c.)

NUOVA PER VENEZIA
PERSONAGGI

Gasparina, giovane caricata Dona Cate Panciana, vecchia Lucietta, fia de dona Cate Dona Pasqua Pelegana, vecchia Gnese, fia de dona Pasqua Orsola, frotolera Zorzeto, fio de Orsola Anzoleto, marzer Il Cavaliere Astolfi Fabrizio dei Ritorti, zio di Gasparina Sansuga, cameriere di locanda Orbi, che suonano Giovani, che ballano Facchini	Margherita Carosio Luigi Nardi Magda Olivero Luigi Cilla Gianna Pera Labia Natalia Nicolini Ferruccio Tagliavini Mattia Sasanelli Spartaco Marchi Piero Passarotti
---	---

L'AUTORE ASSISTERA' ALLA RAPPRESENTAZIONE

Maestro concertatore e direttore d'orchestra
ANTONIO GUARNIERI

REGIA DI CARLO GOLDONI
DIRETTORE TEATRO ALLIENANTI: ACCIARI, ING. LINDNER
REGIA DI TEATRO ITALIANO: GEMELLI, ING. LINDNER
CAPIREGIA: ANTONI, ING. LINDNER
CAPIREGIA: ANTONI, ING. LINDNER
CAPIREGIA: ANTONI, ING. LINDNER

AVVISO

In rappresentazione sono in vendita: 2500 e 5000 biglietti di prima e seconda fila.
A ripartizione ordinaria e straordinaria secondo il numero di posti di prima e seconda fila.
IN PLAZZA SAN MARCO FINO AL 21 FEBBRAIO

PREZZI

Prima fila (100 posti) 1.000 Seconda fila (100 posti) 700 Terza fila (100 posti) 500 Quarta fila (100 posti) 350 Quinta fila (100 posti) 250	Prima fila (100 posti) 1.000 Seconda fila (100 posti) 700 Terza fila (100 posti) 500 Quarta fila (100 posti) 350 Quinta fila (100 posti) 250
--	--

GIOVEDÌ 9 FEBBRAIO 1939 - XVII - ORE 21
Seconda rappresentazione della commedia musicale
IL CAMPIELLO
di CARLO GOLDONI
per la musica di **ERMANN WOLF-FERRARI**
Maestro concertatore e direttore d'orchestra **ANTONIO GUARNIERI**


TEATRO LA FENICE
ENTE AUTONOMO
VENEZIA
MANIFESTAZIONI DELL'ANNO TEATRALE 1945-1946
STAGIONE LIRICA INVERNALE
(GENNAIO - FEBBRAIO)

GIOVEDÌ 21 Febbraio - ore 20.30
(Manifestazione a 30 - fuori abbonamento)

TERZA RAPPRESENTAZIONE
POPOLARISSIMA
a chiusura della Stagione Lirica

Il campiello

Commedia in 3 atti di CARLO GOLDONI
Riduzione in 8 atti e adattamento di Marco Ghislanzoni
Musica di **ERMANN WOLF-FERRARI**

PERSONAGGI e INTERPRETI

GASPARINA, giovane caricata che perdona suo fi. Z in luogo di lui DONA CATE PANCIANA, vecchia LUCIETTA, fia de dona Cate DONA PASQUA PELEGANA, vecchia GNESE, fia de dona Pasqua ORSOLA, frotolera ZORZETO, fio de Orsola ANZOLETO, marzer IL CAVALIERE ASTOLFI FABRIZIO DEI RITORTI, zio di Gasparina SANSEGA, cameriere di locanda	Dolores Ottolai Luigi Nardi Ornella Rovera Santa Margaria Elina De Ferrari Giuseppina Sauli Angelo Mercantini Eraldo Coda Leo Piccoli Giuseppe Noto Emilio Scavetta
--	---

Solo per abbonati - Orari da teatro - Pagine
L. 2000 e 5000 biglietti di prima e seconda fila

Maestro concertatore e direttore
MANNO WOLF-FERRARI

Maestro del coro: **SANTE ZASON**
Regista: **ENRICO FRIGIERO**
Dante assistente: **GIUSEPPE RILANDI - ETTORIO CALVANI - AMLEDO BIGGINI - ANTONIO WOLF-FERRARI**
Dante assistente: **ARGENTO GIOVANI**
Assistente regista: **ACQUINO VERDI**

Coreografia: **EMMA PRIVELLA ANSELMO**
Supervisore delle scene: **GIUSEPPE ACCIARI**
Capo sceneggiatore: **FRAZIO MARINA**
Distribuzione scene: **LEONARDO PARRI**

PUBBLICITÀ: **MARCO S. ACCIARI - GIUSEPPE ACCIARI - GIUSEPPE ACCIARI - GIUSEPPE ACCIARI - GIUSEPPE ACCIARI**
DIRETTORE GENERALE: **GIUSEPPE ACCIARI**
CAPIREGIA: **GIUSEPPE ACCIARI**
CAPIREGIA: **GIUSEPPE ACCIARI**
CAPIREGIA: **GIUSEPPE ACCIARI**

Durante l'esecuzione è vietato l'accesso alla sala

PREZZI POPOLARISSIMI
(TASSE COMPRESSE)

Prima fila (100 posti) 200 Seconda fila (100 posti) 150 Terza fila (100 posti) 100 Quarta fila (100 posti) 70 Quinta fila (100 posti) 50	Prima fila (100 posti) 70 Seconda fila (100 posti) 50 Terza fila (100 posti) 35 Quarta fila (100 posti) 25
--	---

La vendita si effettua alle biglietterie del Teatro, Campo S. Polo (piazza S. Marco)
in ALLEA non vi sono posti in vendita

Locandine per due riprese del *Campiello* al Teatro la Fenice di Venezia; a sinistra quella della prima veneziana del 1939.

IL CAMPIELLO

commedia lirica in tre atti

libretto di Mario Ghisalberti

dalla commedia omonima di Carlo Goldoni

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

prima rappresentazione assoluta: Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1936

editore proprietario Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

<i>Gasparina</i>	Roberta Canzian (28/2, 5, 11/3) Claudia Pavone (2, 7/3)
<i>Dona Cate Panciana</i>	Max René Cosotti
<i>Luçieta</i>	Diana Mian (28/2, 5, 11/3) Anna Viola (2, 7/3)
<i>Dona Pasqua Polegana</i>	Nicola Pamio (28/2, 2/3) Gregory Bonfatti (5, 7, 11/3)
<i>Gnese</i>	Patrizia Cigna (28/2, 5, 11/3) Carolina Lippo (2, 7/3)
<i>Orsola</i>	Cristina Sogmaister (28/2, 5, 11/3) Julija Samsonova Khayet (2, 7/3)
<i>Zorzeto</i>	Giacomo Patti
<i>Anzoleto</i>	Italo Proferisce
<i>Il cavaliere Astolfi</i>	Maurizio Leoni
<i>Fabrizio dei Ritorti</i>	Gabriele Bolletta

maestro concertatore e direttore Stefano Romani

regia Paolo Trevisi

movimenti coreografici Claudio Ronda

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta
Coro Li.Ve.

danzatori

Compagnia Fabula Saltica

allestimento del Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

violini Alessandro Simoncini Δ, Lavinia Tassinari ◆, Vicenzino Bonato ◇, Mario Donnoli ●, Dan Paun ●, Diana Bezhanova, Michaela Biliková, Maria Rosa Cannistraci, Martina Ciullo, Nadia Dal Belin Peruffo, Cristina Zanolta, Giovanni Furlanetto, Suela Kazazi, Andrea Poli, Damiano Tognetti, Alessandra Vianello, Monica Zampieri; *viola* Alessandro Dalla Libera ◇, Luigi Mazzucato ●, Francesca Bassan, Francesca Verga; *violoncelli* Alberto Barbaro ◇, Giancarlo Giacomini ●, Paola Herbertson, Valentina Migliozi; *contrabbassi* Daniele Carnio ◇, Alberto Giovannini ●, Stefano Versolato; *arpa* Alessia Luise; *flauti* Claudio Mario Montafia ◇, Alessandra Nocera; *ottavino* Maddalena Sartor; *oboi* Arrigo Pietrobon ◇, Michela Manaigo; *clarinetti* Daniele Trincanato ◇, Marco Piovesan; *fagotti* Francesco Fontolan ◇, Stefano Meloni; *corni* Massimo Capelli ◇, Lorenzo Meneghetti ◇, Alessandro Lando, Davide Trevisan; *trombe* Fabrizio Mezzari ◇, Francesco Perrone ◇, Mariano Morandini; *tromboni* Alessio Savio ◇, Gabriele Pavani; *trombone basso* Fabio Rovere; *bassotuba* Roberto Ronchetti; *timpani* Roberto Pasqualato ◇; *percussioni* Nicolò Vaiente, Marica Veronese
 Δ spalla, ◆ concertino, ◇ prime parti, ● seconde parti

Coro Li.Ve.

soprani Simonetta Baldin, Maria Chierogato, Annalisa Alzanese, Mara Liepina, Silvana Benetti;
mezzosoprani Sandra Pacheco, Liliana Tami, Carlotta Nepoti; *contralti* Donatella Vigato, Lucia Stevanin, Sara Magon; *tenori* Massimo Duo', Luca Favaron, Marco Gaspari, Antonio Costa, Roberto Zacchini;
baritoni Paolo Dalla Pria, Stefano Lovato; *bassi* Carlo Bonarelli, Luigi Bianchini

Compagnia Fabula Saltica

Vito Alfarano, Melania Chionna, Ezio Domenico Ferraro, Federica Iacuzzi, Martin Angiuli, Iunia Bricca, Valentina Soncin, Alessandro Di Marco

Staff del Teatro Sociale di Rovigo

direttore di palcoscenico Federico Bertolani
direttore tecnico Roberto Lunari
maestri collaboratori Maria Cristina Ciravolo
 Gerardo Felisatti
maestro alle luci Sabina Baratella
capo macchinista Matteo Fasano
macchinisti / elettricisti Paolo Rando, Fabian Tartari,
 Lorenzo Franco, Marco Aurelio Sagredin
capo attrezzista Samantha Pigozzo
capo sarta Mirella Magagnini
sarta Maria Magagnini
trucco e parruccho Donatella Zancanaro, Monica Salomoni,
 Giovanna Almi, Riccardo De Agostini
scene Scenografie Sormani-Cardaropoli Srl (Milano)
costumi e calzature Milanese Maria Luigia (Oderzo)
parrucche Mario Audello (Torino)

Un campiello immerso in una luce irreale...

Con questo numero dedicato al *Campiello*, «La Fenice prima dell'Opera» fa un ulteriore passo in avanti nella bibliografia dedicata a Ermanno Wolf-Ferrari, dopo le due uscite precedenti dedicate ai *Quattro rusteghi* (2005-2006, 3) e alla *Vedova scaltra* (2007, 2). Tre titoli operistici importanti su altrettanti capolavori teatrali di Carlo Goldoni meritavano una specifica riflessione sul rapporto fra uno dei veneziani imprescindibili per la cultura di tutti i tempi e il teatro musicale seriore. Se ne occupa, nel secondo saggio di questo volume, Federico Fornoni, che traccia un itinerario denso d'interesse: dalla *Locandiera* di Rutini e Artusi (Firenze, carnevale 1800) al *Signor Goldoni* di Melega e Mosca, nel quadro delle celebrazioni del tricentenario della nascita (2007), passando per Malipiero e, naturalmente, per Wolf-Ferrari.

Nemo propheta in patria, dice il proverbio: e Venezia non fu prodiga di applausi per il suo concittadino, anzi stroncò in maniera inoppugnabile *Cenerentola*, il suo debutto teatrale (1900), e accolse solo una prima assoluta delle cinque opere tratte da Goldoni (*Gli amanti sposi* nel 1925, dal *Ventaglio*).¹ In compenso ne sfruttò, all'occorrenza, la forte connotazione locale, come nota Giovanni Morelli, anche in questa circostanza acuto osservatore della realtà storica lagunare:

Con il tirare delle prime aure del «rinascimento fascista», a partire dal '22 [...] si profilò un piccolo tentativo di ripresa. Il Comitato cittadino era ancora una volta costituito più da classici «bei nomi» dell'aristocrazia lagunare [...] che non da nuove personalità rappresentative della nuova nazionalità; per pochi anni ancora, senza rinnovare alcunché, il nuovo organo di gestione si adattò a riapplicare, più o meno pari pari, il solito modello della presentazione di opere prese supinamente a prestito dal giro di una o più compagnie impresariali (appena appena guarnendo le stagioni di piccola *routine* con l'aggiunta, di fatto talora non poco impopolare in platea e in galleria, di qualche «novità», più precisamente, quasi sempre di qualche opera di un compositore vivente e possibilmente genio *in loco* – Wolf-Ferrari, Cattozzo, Bianchini). Così che quando si trattò di solennizzare in Fenice, nel 1923, la prima visita veneziana di Mussolini primo ministro, senza attingere ad alcuno dei peraltro molti bazar tematici della

¹ Quando il Teatro riaprì nel 1938 Wolf-Ferrari si offese a morte perché la dirigenza non aveva preso in considerazione il suo *Campiello*, e protestò in maniera vibrante negli ambienti ministeriali romani, ma invano (cfr. lettera a Vardanega, 5 marzo 1938, in ADRIANO LUALDI, *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, p. 424). L'opera andò in scena l'anno dopo (si veda in proposito la cronaca dall'Archivio storico di Franco Rossi), ma venne stroncata sulla «Gazzetta di Venezia» (si legga un corposo estratto dell'articolo alle pp. 128-129).

rivoluzione mussoliniana, senza tentare espressioni persuasive degli *appeals* della razza nazionale, senza dimostrare la capacità di Venezia di saper fascistizzare la propria locale, altra *chance* non risulta praticabilmente offrirsi agli ospiti lagunari se non quella del cedimento alla tentazione di esibire e offrire al duce una consuetudinaria passione nazional-vernacola passatella, condensatasi nel giro di non molti anni, sino a un certo grado di sublimità ampiamente recepita (in specie fuori d'Italia, nei teatri austriaci e bavaresi) nella più «riuscita» delle commedie goldoniane di Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*).²

Ma Ermanno Wolf, poi anche Ferrari (affiancò il cognome della madre a quello paterno nel 1895) di patrie ne aveva ben due, e la Germania lo ripagò abbondantemente, fin dal suo primo lavoro goldoniano *Le donne curiose*, che esordì a Monaco di Baviera, tradotto in tedesco col titolo *Die neugierigen Frauen*, nel 1903. Della ricezione del compositore, in particolare nella sua seconda patria, anche in relazione al concetto di «popolare», si occupa nel saggio d'apertura Carlo Vitali, autore di un'importante ricerca storica originale che prende le mosse dalla ricezione di Goldoni negli anni delle dittature.

Rimandiamo il lettore curioso alle pagine seguenti, che mettono in luce alcune valenze, sinora trascurate dalla critica, di quel folclore veneziano che infiora l'arte scenica di Wolf-Ferrari. Un'arte che i pennivendoli del tempo difendevano a spada tratta perché espressione «di uno stile che s'allaccia al più glorioso passato, ma rivissuto in una interiorità profonda e riconoscibile al primo istante». ³ Un'arte in grado di ispirare sentimenti superiori a 'filosofi' come il senese Giulio Cogni, fra i primi a esaltare la svolta razzista del regime, dopo averla precorsa:

Or non è molto, diceva un ascoltatore a una prova del *Campiello* a Roma: «Quanta pace dà questa musica!». «Quanta pace!» è l'espressione esatta. Il pubblico si allietta in essa come calamitato di desiderio, perché cerca sempre qualcosa che pasca interamente il suo animo e lo porti via dalle cure del giorno. Quando le armonie non son buone e non sono pure, subentra un fastidio interiore, come per cose che non stanno insieme. Quando la melodia musicale è soltanto una cosa piacevole, allora il godimento è grasso, e, nonostante la piacevolezza, nell'anima non c'è alcuna pace né armonia.⁴

Michele Girardi

² GIOVANNI MORELLI, *La musica*, in *Storia di Venezia. L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2002, pp. 2129-2185: 2165-2166.

³ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, p. 100.

⁴ GIULIO COGNI, *Ermanno Wolf-Ferrari uomo*, introduzione biografica a ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943, p. 11. Cogni scrisse un *Saggio sull'amore come nuovo principio d'immortalità* (Torino, Bocca, 1932) in cui introdusse il pensiero biologico razzista nella cultura e nella scienza italiana. In questo quadro il riferimento a armonie «pure» mi sembra inquietante.



Il campiello al Teatro Sociale di Rovigo, febbraio 2014; regia di Paolo Trevisi. Foto Leonardo Battaglini. In scena, sopra (I): Maurizio Leoni (il cavaliere Astolfi), Claudia Pavone (Gasparina); sotto (II): Anna Viola (Luçietta), Carolina Lippo (Gnese), Giacomo Patti (Zorzeto), Max René Cosotti (Dona Cate), Gregory Bonfatti (Dona Pasqua). L'allestimento è riproposto al Teatro Malibran di Venezia nell'ambito del progetto «I teatri del Veneto alla Fenice».



Il campiello al Teatro Sociale di Rovigo, febbraio 2014; regia di Paolo Trevisi. Foto Leonardo Battaglini. In scena (II): Claudia Pavone (Gasparina), Maurizio Leoni (il cavaliere Astolfi). L'allestimento è riproposto al Teatro Malibran di Venezia nell'ambito del progetto «I teatri del Veneto alla Fenice».



Il campiello al Teatro Sociale di Rovigo, febbraio 2014; regia di Paolo Trevisi. Foto Leonardo Battaglini. In scena (III), sopra: Italo Proferisce (Anzoleto), Anna Viola (Luçieta); sotto: Italo Proferisce (Anzoleto), Giacomo Patti (Zorzeto), Julija Samsonova (Orsola). L'allestimento è riproposto al Teatro Malibran di Venezia nell'ambito del progetto «I teatri del Veneto alla Fenice».



Il campiello al Teatro Sociale di Rovigo, febbraio 2014; regia di Paolo Trevisi. Foto Leonardo Battaglini. In scena (III), sopra: Italo Proferisce (Anzoletto), Anna Viola (Luçieta), Max René Cosotti (Dona Cate), Julija Samsonova (Orsola), Maurizio Leoni (il cavaliere Astolfi), Giacomo Patti (Zorzeto), Gregory Bonfatti (Dona Pasqua), Carolina Lippo (Gnese); sotto: Gabriele Bolletta (Fabrizio dei Ritorti), Julija Samsonova (Orsola), Claudia Pavone (Gasparina), Anna Viola (Luçieta), Italo Proferisce (Anzoletto), Maurizio Leoni (il cavaliere Astolfi). L'allestimento è riproposto al Teatro Malibran di Venezia nell'ambito del progetto «I teatri del Veneto alla Fenice».

Carlo Vitali

Chi è «popolare»?

L'azione di questa Commedia è semplicissima, l'intreccio è di poco impegno, e la peripezia non è interessante; ma ad onta di tutto ciò, ella è stata fortunatissima sulle scene in Venezia non solo, ma con mia sorpresa in Milano fu così bene accolta, che si è replicata tre volte a richiesta quasi comune. La mia maraviglia fu grande, perché ella è scritta coi termini più ricercati del basso rango e colle frasi ordinarissime della plebe, e verte sopra i costumi di cotal gente, onde non mi credeva che fuori delle nostre lagune potesse essere intesa, e così bene goduta. Ma vi è *una tal verità di costume*, che quantunque travestito con termini particolari di questa Nazione, si conosce comunemente da tutti.

I versi di questa Commedia sono dissimili da tutti gli altri che si leggono ne' miei tomi e che corrono alla giornata. Questi non sono i soliti martelliani, ma *versi liberi di sette e di undici piedi, rimati e non rimati a piacere, secondo l'uso dei drammi che si chiamano musicali. Una tal maniera di scrivere pare che non convenga all'uso delle Commedie, ma il linguaggio veneziano ha tali grazie in se stesso, che comparisce in qualunque metro, ed in questo precisamente mi riuscì assai bene.*¹

Quello che Goldoni si attribuisce con lucido orgoglio a proposito del *Campiello* (debutto: Venezia, Teatro di San Luca, 19 febbraio 1756, nella stagione di carnevale) è un piccolo miracolo. Un successo improbabile ottenuto con l'innesto di due ingredienti eterogenei quali il massimo del naturalismo nel contenuto e il massimo dell'artificio nella forma. Vien da domandarsi: come sarebbe stata l'ipotetica opera buffa che lui e il compatriota Galuppi – a quell'epoca in piena collaborazione – ne avrebbero potuto ricavare senza troppa fatica? Perché non lo fecero? Di più: bisognava per forza aspettare gli anni trenta del Novecento per avere un *Campiello* in musica, quando la cronistoria operistica annovera a decine i traghettamenti dall'una all'altra Musa, sia prima sia dopo la morte del drammaturgo veneziano che, non lo si scordi, fu anche librettista di lungo corso? Sull'argomento esiste una bibliografia secolare, almeno dal 1898 al 1984 e oltre.²

¹ *L'Autore a chi legge*, prefazione al *Campiello* in CARLO GOLDONI, *Opere*, a cura di Filippo Zamieri, Napoli, Ricciardi, pp. 457-538: 462 (edizione conforme alla *princeps*). La sottolineatura è mia.

² CESARE MUSATTI, *Drami [sic] musicali di Goldoni e d'altri tratti dalle sue commedie*, «Ateneo Veneto», XXI, 1898; PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera: il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984. Nell'intervallo si colloca una congerie di contributi, ora generali ora strettamente monografici, firmata dai più illustri italianisti e musicologi.



Giambattista Piazzetta (disegnatore; 1682-1754) - Marco Alvisi Pitteri (incisore; 1702-1786), ritratto di Carlo Goldoni.

Lo stesso *Campiello* di Wolf-Ferrari appare solo nel 1936 a conclusione di un personale *revival* goldoniano che si era iniziato nel 1903 con *Le donne curiose* per proseguire coi *Quattro rusteghi* (1906), *Gli amanti sposi* (1925, dal *Ventaglio*; soggetto già musicato da Emilio Usiglio nel 1879) e *La vedova scaltra* (1931); anche di una *Bona mare* rimasta allo stato di progetto si parla nella copiosa letteratura biografica.³ In teoria il 1936 sembrava il momento meno adatto per una simile operazione auto-epigonica, sostanzialmente estranea alla cifra corrosiva del *pastiche* neoclassico assunto a pretesto per parlare del presente, quale fu praticato ad esempio da Prokof'ev con la *Sinfonia classica*, da Busoni con l'*Arlecchino* (1917), da Stravinskij più di una volta – dal *Pulcinella* del 1920 fino a *The Rake's Progress* del 1951.

Forse coglie nel segno il bolzanino Herbert Rosendorfer (1934-2012), intellettuale di due culture come il nostro musicista, definendo *Il campiello* «la più veneziana di tutte le opere di Wolf-Ferrari» e «un Cantico dei Cantici (*ein Hohelied*) alla vecchia Venezia di Goldoni»;⁴ insomma una mimesi antiquaria di secondo grado destinata al successo in grazia della sua amabile innocuità in un'epoca di totalitarismi intenti a preparare nuovi uragani di ferro e di sangue. O forse no, perché proprio in quegli anni il goldonismo stava tornando di moda quale arma impropria in quella che un tempo si chiamava la battaglia delle idee, e non solo – diremmo anzi: non prevalentemente – nel teatro di guerra italiano. Per chi si occupa di creazione scenica, la mimesi comporta opportunità e rischi: il gradimento popolare, certo, ma anche un arruolamento d'ufficio cui non vale opporre l'obiezione di coscienza.

Intorno al 1930 la linea del fronte nella plurisecolare «guerra dei due Carli» era ancora ferma al 1797, quando la neonata Repubblica cisalpina, allentata la censura preventiva sulla stampa, consentì al *ci-devant* conte Gozzi di eruttare le sue esplicite quanto tardive accuse di sovversione politico-letteraria contro il *citoyen* Goldoni, morto quattro anni prima in quella Parigi rivoluzionata dov'era emigrato sin dal 1765 al servizio di una corte assolutista.

In tale requisitoria il capo d'accusa più pesante è di natura politica:

³ Per i dettagli su vita e opere di Ermanno Wolf-Ferrari, oltre agli spogli della stampa periodica, ci siamo serviti delle seguenti monografie: ERNST LEOPOLD STAHL, *Ermanno Wolf-Ferrari*, Salzburg, Kiesel, 1936 (*Festschrift* per il sessantesimo compleanno con appendice di contributi firmati da Paul Graener, Felix Weingartner, Siegmund von Hausegger, Max Steinitzer e altri); RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937 (biografia autorizzata); ALEXANDRA CAROLA GRISSON, *Ermanno Wolf-Ferrari. Autorisierter Lebensbeschreibung. Mit einem Anhang. Betrachtungen und Aphorismen von Ermanno Wolf Ferrari*, Regensburg, Bosse, 1941 (biografia autorizzata nella collana «Von deutscher Musik») e seconda edizione denazificata: *Ermanno Wolf-Ferrari*, Leipzig-Wien-Zürich, Amanthea, 1958; ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943; *In memoria di Ermanno Wolf-Ferrari*, Siena, Ticci, 1948 (nella collana «Quaderni dell'Accademia Chigiana»); WILHELM PFANKKUCH, *Das Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, tesi di dottorato, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 1952; ADRIANO LUALDI, *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955 (pp. 253-278 e 377-426); *Ermanno Wolf-Ferrari*, a cura di Peter Hamann, Tutzing, Schneider, 1986 (nella collana «Komponisten in Bayern»). Buona parte di queste fonti è anche consultabile in estratto e/o in facsimile sull'eccellente portale web di Laureto Rodoni: <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/>.

⁴ HERBERT ROSENDORFER, *Ermanno Wolf Ferrari: Wanderer zwischen den Welten*, «Opernwelt», 6, 2006, p. 54. Quando non diversamente specificato le traduzioni sono mie.

nelle sue produzioni sceniche egli aveva frequentemente addossati le truffe, le barerie, e il ridicolo a' suoi personaggi nobili, e le azioni eroiche serie e generose a' suoi personaggi della plebe [...] con un pubblico mal esempio contrario all'ordine indispensabile della subordinazione.

Ma nemmeno era da sottovalutare l'attentato goldoniano al decoro letterario, concessagli però un'attenuante a denti stretti:

uno scrittore italiano (levatolo dal dialetto veneto del volgo nel quale era dottissimo) da porre nel catalogo de' più goffi, bassi, e scorretti scrittori del nostro idioma.

L'eccezione dialettale, opinava il Gozzi, vale soprattutto per il blocco «delle Farse nazionali», costruite

ricopiando le *baruffe di Chioggia*, *de' Campielli*, *delle Massaje*, ed altre simili bassezze popolari, le quali assolutamente nella loro trivialità niente letteraria, erano stati i migliori suoi guazzetti scenici, e d'una tempera d'aver vita più lunga in sul teatro degl'altri innesti suoi.

«Ricopiando le baruffe»; dunque con una scrittura di realismo servile e basso-mimetico, quasi da etnolinguista *ante-litteram* cui mancasse solo il magnetofono:

in vero egli aveva un'abilità indicibile d'innestare tutti i dialoghi in dialetto veneziano, che ricopiava con immensa fatica manuale nelle famiglie del basso popolo, nelle taverne, nelle biscaccie, a' tragitti [traghetti], ne' caffè, nelle casipole a pian terreno, e ne' più nascosti vicoli di Venezia.⁵

Cosa non pagheremmo oggi per possedere e pubblicare quei taccuini goldoniani? Sono invece pubblicati, in edizione critica e non critica, i quaderni del carcere di Antonio Gramsci, dove leggiamo la seguente annotazione databile tra il novembre 1930 e il gennaio 1932:

Goldoni. Perché il Goldoni è popolare anche oggi? Goldoni è quasi 'unico' nella tradizione letteraria italiana. I suoi atteggiamenti ideologici: democratico prima di aver letto Rousseau e della Rivoluzione francese. Contenuto popolare delle sue commedie: lingua popolare nella sua espressione, mordace critica dell'aristocrazia corrotta e imputridita.

Conflitto Goldoni-Carlo Gozzi. Gozzi reazionario. Le sue *Fiabe*, scritte per dimostrare che il popolo accorre alle più insulse strampalerie, e che invece hanno successo: in verità anche le *Fiabe* hanno un contenuto popolare, sono un aspetto della cultura popolare o folclore, in cui il meraviglioso e l'inverosimile (presentato come tale in un mondo fiabesco) è parte integrante. (Fortuna delle *Mille e una notte* anche oggi, ecc.).⁶

Brillante rovesciamento dialettico: popolari l'uno e l'altro se guardati dal versante oggettivo della ricezione, e non dalle soggettive intenzioni dell'autore, progressive o reazionarie che fossero. Ma la voce di Gramsci era silenziata dalla dittatura fascista, idro-

⁵ CARLO GOZZI, *Memorie inutili [...] scritte da lui medesimo e pubblicate per umiltà. Parte prima*, Venezia, Palese, 1797, cap. XXXV, pp. 267, 280.

⁶ ANTONIO GRAMSCI, *Quaderni del carcere*, quad. 6, nota 153; databile fra novembre 1930 e gennaio 1932 secondo la proposta di Gianni Francioni. Nella prima edizione delle *Opere* curata da Felice Platone sta nel vol. 6: *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1951, p. 71.

vora della banalità e del consenso come tutte le dittature. I suoi messaggi in bottiglia furono aperti solo nel secondo dopoguerra, sicché per fotografare lo stato della questione goldoniana negli anni trenta del Novecento – sia pure sotto l'angolo ristretto delle «farse nazionali» e del *Campiello* in particolare – ci converrà guardare altrove.

1. Goldoni nell'antro dei dittatori

Nell'URSS, volgendo ormai al termine la libertà di sperimentazione drammaturgica fiorita nel quindicennio post-rivoluzionario, la visione teorica ufficiale era quella espressa da Aleksej Dživelev, dantista e traduttore di vari titoli goldoniani, tra cui *Le baruffe chiozzotte*. Dživelev interpretava Goldoni come un antecedente storico per la linea tattica del «blocco del popolo»: alleanza della borghesia illuminata e del proletariato contro le aristocrazie decadenti.

Nelle commedie di Goldoni la borghesia italiana è una classe estremamente sana, sia moralmente, sia intellettualmente, e dallo strato alto fino a quello basso. Goldoni idealizza non solo il ricco mercante, ma anche l'artigiano, la locandiera, il negoziante, il gondoliere, i contadini, le loro donne e ragazze (caratteristica soprattutto Bettina ne *La putta onorata*).⁷

Peraltro, nemmeno alle *Fiabe* del conte Gozzi, riconosciuto quale fiero partigiano dell'antico ordine sociale, si nega in assoluto la qualifica di «popolare», sebbene in una diversa e più modesta accezione:

In termini di concezione, le opere sceniche di Gozzi sono grottesche [...]. Hanno però una sorta di verità artistica, del tutto priva di elementi naturalistici ma sufficientemente convincente grazie al loro stretto contatto con l'autentica vita veneziana. Nei lavori di Gozzi c'è un'unità creata da un elemento comico che proviene dalle vecchie maschere della Commedia dell'Arte.⁸

Tirando le somme: secondo Dživelev, Goldoni entra stabilmente nel canone della *Weltliteratur* come «Molière italiano» e portavoce di una borghesia nazionale ancora progressista, mentre la fama del suo rivale, esclusivamente provinciale e legata a fattori irripetibili, si estinguerà con la fine della decadente Repubblica oligarchica. Tuttavia, esaminando la loro fortuna teatrale recente, lo studioso sovietico doveva prendere atto di una prepotente rimonta del Gozzi anzitutto «a causa degli esperimenti teatrali in Russia», e citava: «*L'amore delle tre melarance* (Mejerchol'd), *La donna serpente* (Mčedelov), *Turandot* (Vachtangov)», nonché le opere di Casella e di Prokof'ev. L'elenco è imbarazzante non solo per le assenze eccellenti delle *Turandot* di Busoni e di Puc-

⁷ ALEKSEJ DŽIVELEV, voce «Goldoni, Carlo», in *Literaturnaja Ėnciklopedija*, II Moskva, Izdatel'stvo Komunističeskoj Akademii, 1929. Dživelev sviluppò ulteriormente le sue concezioni in chiave marxista col saggio *Karlo Gol'doni i ego komedij* (C. G. e le sue commedie, 1933), accessibile in traduzione italiana su: «Rassegna sovietica», IV, 9, 1953, pp. 9-32, e infine nel volume postumo *Ital'janskaja narodnaja komedija* (La commedia popolare italiana), Moskva, Izdatel'stvo Akademii Nauk SSSR, 1954.

⁸ DŽIVELEV, voce «Gozzi, Carlo», ivi, *ibidem*.

cini – anteriori alla *Donna serpente* di Casella (1932) – ma anche per la sorte toccata ad alcuni protagonisti di quella stagione sperimentale dopo la normalizzazione staliniana sotto la bandiera del realismo socialista, issata per l'appunto nel 1932-1934.

Sotto gli strali della burocrazia culturale cadde altresì la multiforme varietà degli allestimenti goldoniani originati nel quindicennio precedente: dall'avanguardismo acrobatico di Tairov (*Il ventaglio*, 1915) al calligrafismo di Chochlov (*La vedova scaltra*, 1927), passando per Karpov (*La locandiera*, 1921), Benois (*Il servitore di due padroni*, 1921), Solov'ëv (*Le baruffe chiozzotte*, 1924). Nemmeno l'anziano Stanislavskij, maestro di Vachtangov e bersaglio di concentrici attacchi «da destra» e «da sinistra», sfuggì nel 1933 alle reprimende per il suo ennesimo rifacimento di una *Locandiera* che datava al 1914. Troppa psicologia, troppo naturalismo e poca indignazione di classe, si scrisse. Di un allestimento leningradese dei *Rusteghi*, pure datato al 1933, non sono riuscito a trovare maggiori informazioni.⁹

Nello stesso *annus horribilis*, con la presa del potere da parte di Hitler, cominciava anche in Germania una nuova fase della fortuna critica goldoniana. Dal 1° gennaio 1933 alla chiusura per ragioni belliche di tutti i teatri tedeschi, decretata da Goebbels il 1° settembre 1944, i due commediografi stranieri più rappresentati furono sorprendentemente, con 147 allestimenti unici ciascuno, Goldoni e Oscar Wilde.¹⁰ Per il secondo è chiaro il movente propagandistico: deridere la vacuità e la degenerazione della nemica borghesia britannica, mentre per Goldoni – di solito rappresentato nelle ingessate traduzioni moderne di Fritz Knöllner – la chiave di ricezione si faceva più cauta man mano che la crescente convergenza strategica fra le dittature nazista e fascista imponeva di silenziare le formulazioni più radicali della cosiddetta *Rassenseelenkunde* (psicologia razziale). Ad esempio il «Berliner Tageblatt» del 14 febbraio 1934 metteva in guardia contro gli scritti del medico militare e ricercatore indipendente Hermann Gauch, il quale aveva definito l'uomo «non-nordico», l'italiano esplicitamente incluso, come una via di mezzo fra l'uomo e la scimmia.¹¹

Viceversa, l'accreditato breviario di teoria razziale redatto da Wolfgang Abel alla vigilia delle leggi di Norimberga si limitava a descrivere la «*westische (mediterrane) Rasse*», entro cui faceva ricadere la maggior parte degli Italiani, come una sottospecie aria-

⁹ Si attribuisce in genere a Gor'kij la definizione del canone di «realismo socialista», contenuta nella sua relazione al primo Congresso pansovietico degli scrittori (Mosca 1934). Tuttavia il termine aveva già esordito il 23 maggio 1932 in un articolo della «Literaturnaja gazeta» firmato dal presidente del Comitato organizzativo dell'Unione degli scrittori sovietici: Ivan Gronskij detto «Fedulov», cui nel 1938 toccheranno 16 anni di confino per aver permesso la pubblicazione di autori non in regola con quello stesso canone, quali Pasternak, Babel', Oleša, Mandel'stam, Pil'njak. Sul panorama teatrale sovietico nella transizione allo stalinismo si veda NIKOLAI A. GORCHAKOV, *The Theater in Soviet Russia*, New York, Columbia University Press, 1957.

¹⁰ WILLIAM GRANGE, *Foreign-Language Comedy Production in the Third Reich*, «Metamorphoses: A Journal of Literary Translation», IX/1, primavera 2001, pp. 179-196.

¹¹ HERMANN GAUCH, *Neue Elemente der Rassenforschung*, Leipzig, Klein-Verlag, 1933. Sulle censure sofferte in patria da questo 'pensatore' iper-razzista riferi con compiacimento la stampa americana (cfr. *Innocents Abroad*, «The Cornell Daily Sun» del 23 marzo 1934, p. 6, e *Reich Bans Book Calling Italian People Half Ape*, «The New York Times», 8 dicembre 1934, p. 8).

na di seconda scelta. Quanto a prestanza fisica, «*eine verkleinerte nordische Rasse*» (una razza nordica rimpicciolita); fra le sue qualità spirituali si elencavano: vivacità, instabilità di opinioni, vuote formule di cortesia, passionalità, loquacità, abbigliamento multicolore, talento artistico più spontaneo che profondo, amore per il teatro e – va da sé – «senso di verità e di onore più limitato rispetto all'uomo nordico». ¹²

Così ad ogni nuovo allestimento goldoniano, barcamenandosi fra stereotipi turistici e delirio di superiorità etnica tenuto a freno dall'opportunità politica, ogni critico teatrale del Terzo Reich era tenuto a praticare una sorta di analisi del sangue su autore, attori e regista. Si cercava di stabilire quanto di «autenticamente mediterraneo» e quanto di confacente allo «spirito tedesco» fosse presente di volta in volta. In un tentativo di nobilitazione genetica *post-mortem*, si accostava Goldoni non più a Molière, come d'uso prima del 1933, ma addirittura a Shakespeare, il presunto «emancipatore dello spirito nordico». In obbedienza alle direttive di un Partito unico che proclamava «il trionfo della volontà sulla ragione», sul drammaturgo veneziano presero a circolare volonterose ma poco razionali chimere come «nordicamente mediterraneo» o «Shakespeare nordicamente italianizzato».

Dai cieli della teoria alla pratica teatrale concreta, si rileva come i titoli goldoniani di gran lunga più frequentati in quell'epoca fossero *La locandiera*, ribattezzata *Mirandolina*, e *Il servitore di due padroni*. Rispetto al secondo, l'approccio registico si polarizzava nel Truffaldino di due celebri mattatori: Rudolf Platte, in stile cabarettistico post-weimariano con ritmi incalzanti, molta pantomima, *gags* a base di spaghetti volanti (Berlino 1936), contro Wilfried Seyferth (Berlino 1944), sospeso fra *clownerie* gioioso-ingenua e lunari malinconie alla Pierrot. In margine si segnala l'esistenza di una libera trasposizione librettistica di Arthur Kusterer (1898-1967), un oscuro *Kapellmeister* indipendente che la musicò come opera in tre atti e riuscì a farla rappresentare nel 1936. ¹³ Avremo modo di riparlare brevemente più avanti. Per *Mirandolina*, due allestimenti esemplari lodati dalla stampa di regime furono quello folklorizzante del citato traduttore-regista Fritz Knöllner (Monaco 1940) e quello tardo-espressionista di Richard Weichert (Berlino 1942), con musiche di scena italianizzanti appositamente composte da Kurt Heuser.

E in Italia? A differenza dei suoi allievi d'oltralpe, l'inventore del *brand* totalitario si affannava assai meno a sancire una linea ortodossa di pensiero estetico. Nell'Italia idealista del Regime si affrontano due letture goldoniane che spaccano trasversalmente i campi crociano e gentiliano, coinvolgendo perfino critici di origine israelita. Sul fronte *ex-professo* «fascista», concordando parzialmente con l'approccio di crociani come Attilio Momigliano ed Eugenio Levi, il gentiliano Edmondo Rho non si peritava di affermare in un saggio del 1932:

¹² WOLFGANG ABEL, *Die Rassen Europas und das Deutsche Volk*, «Der Schulungsbrief», 1/4, giugno 1934, pp. 7-18.

¹³ ARTHUR KUSTERER, *Diener zweier Herren. Oper in drei Akten (frei nach Goldoni)*, Karlsruhe, ediz. dell'Autore, 1935 (riduzione pianistica).

Ed ecco finalmente il poeta al tribunale del gusto contemporaneo in un momento a lui propizio, quando cioè gli artisti del Novecento, peccatori contriti ma incorreggibili, incominciano a sospirare dal loro tormentoso inferno il perduto Eden dell'armonico Settecento. [...] Io stesso, non giunto ancora alla concezione di un Goldoni risolvete tutta la vita in teatro, cercai in un mio saggio di sviluppare il motivo del Momigliano, rivendicando al poeta un lirismo che si effonde in musica pura.¹⁴

E tuttavia, ancora quattro anni dopo e in un volume di più ampia lena saggistica, il Rho faceva grandinare metafore musicali parlando di un «Goldoni sinfonista», corale, melodico, procedente per duetti, quartetti, concertati, canti a gola spiegata e simili. Significativo questo passaggio, particolarmente mirato a lavori come *Le baruffe chiozzotte* e *Il campiello*:

Teatro di massa! Teatro collettivo, e, anche perciò, teatro d'oggi. Paiono simboleggiarne la legge le frequenti baruffe che, iniziate con vivace contrappunto psicologico, perdono via via di asprezza nel gioco canoro, mutando la gragnuola delle ingiurie in lieto concertato; ma, con più ascoso e sottile trapasso, in tutte le grandi commedie goldoniane le disarmonie si trasformano in ebbre danze di mediterranea levità.¹⁵

Ma a tutti – al gentiliano rampante non meno che ai propri seguaci non ariani, silenziandi da lì a un anno mediante le leggi razziali mussoliniane – dava sulla voce nel 1937 Don Benedetto in persona con desolante boria professorale: il «realismo» in arte non esiste come non esiste il «teatro puro» (tanto meno sotto le specie di teatro musicale o di cinematografo, due forme d'arte per le quali il Croce nutriva stima assai tiepida). Per lui il vero Goldoni restava quello rivelato dal De Sanctis: «un artista dall'illare visione degli affetti e difetti umani», un galantuomo «sollecito di onestà e di bontà [...]. Alla poesia, propriamente detta, non s'innalza». *Ipse dixit*, sicché tutte queste «scoperte estetiche» alla moda erano pseudo-problemi messi in circolazione da giovani studiosi modernisti inclini al paradosso brillante.¹⁶

2. *Mozart mit uns! Ermanno Wolf-Ferrari dallo zenith al crepuscolo del Terzo Reich*

Da quanto finora esposto ci pare di poter ipotizzare che intorno al 1935 esistesse in Occidente uno *Zeitgeist* assai propizio ad un'interpretazione «di destra» – vale a dire formalistica, coreutica e paraoperistica – dell'eredità goldoniana. Nel 1932, parecchio tempo dopo il debutto viennese del 1924, *Il servitore di due padroni* con regia di Max Reinhardt e musiche di scena tratte da Mozart approdava con successo al Lirico di Milano. Singolare *roll-back* destinato a sollevare anche da noi una scia d'imitazioni: la più

¹⁴ EDMONDO RHO, *Ritorno al Goldoni*, «Leonardo. Rassegna bibliografica mensile», III, 10, ottobre 1932, pp. 433-436.

¹⁵ ID., *La missione teatrale di Carlo Goldoni*, Bari, Laterza, 1936, p. 17.

¹⁶ Benedetto Croce, recensione al volume precedente, «La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia diretta da B.C.», 35, 1937, pp. 72-74.



Ermanno Wolf-Ferrari in una fotografia degli anni trenta. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

cospicua sembra il dittico goldoniano allestito da Renato Simoni e Guido Salvini (già assistente di Reinhardt) per la Biennale veneziana del 1936, con *Le baruffe chiozzotte* in Campo San Cosmo alla Giudecca e *Il ventaglio* in Campo San Zaccaria.¹⁷

Resta da capire perché una simile ondata di ritorno non giovasse granché a rilanciare nell'*establishment* culturale italiano le fortune dei veneziani Malipiero e Wolf-Ferrari, che pure di benemerenze goldoniane ne avevano già parecchie in *curriculum*. Anzi, principalmente contro Malipiero (e Casella) si appuntò la poco edificante baruffa scatenata dagli autoproclamati cani da guardia dell'arte nazionale al grido «la mia musica è più fascista della tua!».

In calce al *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800*, pubblicato simultaneamente il 17 dicembre 1932 su «Corriere della Sera», «La stampa» e «Il popolo d'Italia», al trio dei nobili firmatari Respighi, Pizzetti e Zandonai, già riconosciuti a livello internazionale, si aggiungeva una pattuglia di manganellatori armonici in cerca di medaglie come Giuseppe Mulè, Alceo Toni, Riccardo Pick-Mangiagalli, Guido Guerrini, Gennaro Napoli e Guido Zuffellato. Rumorosamente assenti i nomi dei fascistissimi modernisti Ennio Porrino e Adriano Lualdi; quest'ultimo devoto allievo di Wolf-Ferrari e presidente del Comitato esecutivo della Biennale. E assente a tutti i livelli lo stesso Wolf-Ferrari, ormai considerato fuori giurisdizione in quanto residente da un decennio a Monaco di Baviera pur senza rinunciare al passaporto italiano né a frequenti scappate a sud delle Alpi. Nella zuffa entrarono in breve le firme più illustri della critica militante (Fedele d'Amico, Andrea Della Corte, Franco Abbiati), nonché letterati di gran fama come Pirandello, Papini e Bontempelli, ma in ultima analisi si trattò di tempesta in un bicchier d'acqua che lasciò le cose come stavano, visto che il Duce, pur avendo autorizzato la pubblicazione del *Manifesto* sul «Popolo d'Italia» di cui era direttore, liquidò la faccenda senza rilasciare patenti di monopolio artistico ad alcuno, fosse futurista, antichista o neoromantico.¹⁸ L'opera in musica non gli pareva affare di Stato nell'Italia fascista.

Diversamente andavano le cose in Germania. Lo rivela quel «caso Hindemith» malignamente travisato da Adorno in un necrologio alla rovescia,¹⁹ mentre un esame appassionato della vicenda successiva al debutto negato di *Mathis der Maler* nel 1934-1935 condurrebbe a conclusioni diverse. A Hindemith non si perdonavano i trascorsi nell'avanguardia espressionista, lo scandalo mistico-erotico della *Sancta Susanna* (1921), la collaborazione coi comunisti Kurt Weill e Bertolt Brecht al radiodramma *Der Lindberghflug* (Il volo di Lindbergh, 1929), per non parlare del suo matrimonio

¹⁷ Cfr. FERDINANDO PALMIERI, «*Il ventaglio*» *inscenato da Simoni fra il cielo splendente e le pietre illustri*, «Il corriere della Sera», 15 luglio 1936.

¹⁸ Un'ampia analisi della vicenda è offerta da THOMAS SEBASTIAN VITZTHUM, «Nazionalismo e Internazionalismo». *Ottorino Respighi, Alfredo Casella und Gian Francesco Malipiero und die kulturpolitischen Debatten zwischen 1912 und 1938 in Italien*, tesi di dottorato, Università di Regensburg, Philosophische Fakultät, 2007.

¹⁹ THEODOR W. ADORNO, *Ad vocem Hindemith: Eine Dokumentation*, in *Gesammelte Schriften*, 17, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1997, pp. 210-246.

non ariano. Il Führer in persona, wagneriano e pudibondo com'era, lo aveva preso in odio dopo aver assistito a una recita di *Neues vom Tage* (1929), dove una soprano in calzamaglia rosa cantava le lodi dell'acqua crogiolandosi nella vasca da bagno. Il libretto del *Mathis* gettò olio sul fuoco: rievocare un falò di libri eretici nella Germania di Lutero pareva un'ennesima provocazione appena un anno dopo gli analoghi roghi delle SA naziste.

Furtwängler difese Hindemith a spada tratta in un articolo tecnico pubblicato il 25 novembre 1934 sulla «Deutsche Allgemeine Zeitung»; il dottrinario Rosenberg era per il bando immediato, mentre il più pragmatico Goebbels, dopo averlo denunciato in pubblico come «rumorista atonale», lo incoraggiava ad emendarsi scrivendo «buona musica tedesca». Prevalse l'opzione di metterlo alla prova mandandolo in Turchia come consulente per l'occidentalizzazione musicale voluta da Atatürk, e da quel momento cominciò per Hindemith una strana doppia vita: reietto in patria, riverito e ben pagato all'estero. Ma quando nel 1936 un certo Lohmann, cantante bocciato ad un'audizione, lo accusò di «ingaggiare per Ankara soprattutto musicisti non ariani», i «saluti tedeschi» di cui il compositore guarniva i suoi rapporti ufficiali a Berlino non bastarono più. Divieto di esecuzione per tutte le sue musiche, dimissioni forzose dalla cattedra presso la *Musikhochschule* berlinese, preannunci di una sua inclusione nella mostra «Musica degenerata» di Düsseldorf: ai primi del 1938 Hindemith è un uomo distrutto, pronto per l'emigrazione definitiva prima in Svizzera e poi negli Stati Uniti.

Tanto poteva costare a un suddito del Reich l'errore nello scegliere il soggetto di un'opera seria, per giunta dedicata a celebrare il trionfo dello «spirito tedesco» nella persona del grande pittore rinascimentale Mathias Grünewald facendo moderato uso della dissonanza e ricorrendo a citazioni musicali dal corale luterano e dalla canzone popolare. Un errore evidenziato, troppo tardi per Hindemith, dalle *Linee guida per il lavoro musicale della Comunità culturale nazional-socialista*, pubblicate a fine 1934 in forma anonima (e quindi riferibili ad Alfred Rosenberg) sulla rivista berlinese «Die Musik»:

Per molte persone, l'opera come forma d'arte è un oggetto problematico. Lavori complessi come il *Tristano* di Wagner o le opere di Richard Strauss sono da evitare per i principianti. Un accesso all'opera tedesca comprensibile per chiunque è offerto dall'opera popolare e giocosa (*Volks- und Spieloper*), che noi intendiamo nel senso più ampio; quindi dal *Franco cacciatore* di Weber, passando per tutta la produzione di Lortzing, per giungere ai *Maestri cantori* di Wagner quale vertice dell'opera popolare tedesca.²⁰

²⁰ *Richtlinien für die Musikarbeit der NS-Kulturgemeinde*, «Die Musik», xxvi/12, settembre 1934, pp. 933 e sgg.: 936. La *Nationalsozialistische Kulturgemeinde* era nata il 4 giugno 1934 dalla fusione del *Kampfbund für deutsche Kultur* (Lega di combattimento per la cultura tedesca, sorta per contrastare il «bolscevismo culturale») con l'associazione *Deutsche Bühne* (Scena tedesca). A partire dal 1936 Hitler la sottrasse al controllo di Alfred Rosenberg per affidarla alla *Reichskulturkammer*, guidata dall'ormai onnipotente ministro per la propaganda Joseph Goebbels. La sua successiva incorporazione, il 12 giugno 1937, nell'organizzazione dopolavoristica *Kraft durch Freude* (Forza attraverso la gioia) segnò anche in campo culturale il definitivo trapasso dal nazismo-movimento al nazismo-regime.

Sorprende ma non troppo che dal *caveat* non si salvassero due opere di Strauss come *Feuersnot* (1901) e *Der Rosenkavalier* (1911); tuttavia, una volta accertato il fabbisogno di nuove opere che fossero tedesche, popolari e giocose «nel senso più ampio», ma soprattutto non problematiche, queste non tardarono a manifestarsi e, come si è visto a proposito del teatro di prosa, nulla ostava alla scelta di soggetti ricavati da un Goldoni nordicizzato *ad honorem*. Il citato *Diener zweier Herren* (Servitore di due padroni), parole e musica di Arthur Kusterer pubblicate a sue spese nel 1935,²¹ debuttò il 22 marzo 1936 al Nationaltheater di Mannheim. Si trattava di una partitura a pezzi chiusi con arie, duetti, concertati, una suite di balletto e un coro finale, caratterizzata dal predominio delle voci sull'accompagnamento orchestrale e condotta a ritmi serrati da opera buffa. Una recensione dell'epoca la definisce «fortemente influenzata» da Richard Strauss e ne attesta il caldo successo di pubblico.²² Sull'onda del quale il Kusterer – già autore di tre opere rappresentate, fra cui un *Casanova* del 1921-1922 – poté finalmente lasciare la natia Karlsruhe e trasferirsi a Berlino, dove sino al 1945 insegnò presso la *Musikhochschule*.

Quasi un precedente del *Campiello*, ma su scala minore e con alcune significative differenze. Rispetto a Kusterer, Wolf-Ferrari era di ventidue anni più anziano, e dopo l'insuccesso veneziano della *Cenerentola* (1900) aveva quasi invariabilmente scelto per le prime assolute delle sue opere, incluse quelle goldoniane ad eccezione della *Vedova scaltra*, importanti piazze teatrali tedesche come Monaco, Berlino e Dresda. Difficile considerarlo un *parvenu* mosso da opportunismo politico; soprattutto a Monaco, dove la prima tedesca del *Campiello* andò in scena il 27 dicembre 1936 al Nationaltheater, la sede più prestigiosa fra i tre palcoscenici statali bavaresi, tagliando il traguardo delle cento rappresentazioni wolf-ferrariane solo in quel circuito a far data dal 1903 con le *Donne curiose*. I cospicui diritti d'autore riscossi per lui da casa Ricordi e dalla Weinberger di Lipsia lo mettevano al sicuro dal bisogno economico, consentendo a lui e alla seconda moglie Wilhelmine Christine Funk un'esistenza appartata nell'agio di residenze suburbane presso Monaco: dal 1922 al 1931 nella foresta secolare di Ottenbrunn, e in seguito alla «Villa Tusculum» di Planegg (discreta allusione agli *otia* ciceroniani).

Eppure anche in questo caso l'adesione al «canone Rosenberg» procurò al compositore un tardivo quanto rapido avanzamento di carriera accompagnato da una visibilità forse non del tutto gradita al suo carattere schivo. Sull'autorevole «*Zeitschrift für Musik*» (d'ora in avanti: *ZfM*), il barometro della sua ascesa in quegli anni si può mo-

²¹ Cfr. nota 13, *supra*.

²² Apparsa nella «*Zeitschrift für Musik*», aprile 1936, p. 489. L'autorevole «rivista mensile per un rinnovamento spirituale della musica tedesca» usciva a Regensburg per i tipi dell'editore Bosse, che la gestì dal 1929 al 1955. Per la presente ricerca si sono spogliate in modo sistematico le annate 1936-1942, nonché tutto il pubblicato nel 1943-1944 sotto la testata «*Musik im Kriege*», frutto della fusione decisa dall'alto, sotto l'egida dell'Ufficio musica del Partito e del dopolavoro *Kraft durch Freude*, con «*Die Musik*» (Berlino), «*Allgemeine Musikzeitung*» (Lipsia) e «*Neues Musikblatt*» di Magonza.

nitorare grazie a due numeri speciali dedicati rispettivamente al suo sessantesimo e sessantacinquesimo compleanno, nonché ad una miriade di recensioni dal vivo, annunci di nuove esecuzioni e pubblicazioni, ritratti fotografici (sempre quei tre o quattro), noterelle biografiche e saggi di analisi musicale dove ricorre con insistenza il suo accostamento a Mozart. Dapprima in maniera criticamente argomentata, poi con affermazioni sempre più apodittiche e azzardate, come si vede da questa campionatura minima:

1936, nel quadro di un bilancio artistico ed umano dei suoi primi sessant'anni: «Nel primo entusiasmo per *Le donne curiose* e *I quattro rusteghi* – nel cui effervescente umorismo un pubblico nauseato dagli epigoni wagneriani aveva salutato la gradita liberazione dalle catene del *Musikdrama* – si era addirittura designato Wolf-Ferrari quale “Mozart redivivus”. A dire il vero, con ciò si era formulata una parola d'ordine non particolarmente felice, anzi pericolosa. [...] Un uomo che accetta con gioia l'arte e la vita, e la cui musica diviene tanto più aggraziata e dolce quanto più seriamente egli filosofeggia. [...] E anche se Ermanno Wolf-Ferrari non avesse trovato una nuova lingua musicale, al che sono chiamati soltanto i Grandissimi, si afferma comunque come un vero Grande mediante il proprio dialetto musicale, dal quale può riconoscerlo chiunque non scarseggi di sensibilità per l'incanto e il valore della personalità».²³

1939, in occasione di una ripresa monacense dei *Rusteghi*: «Dall'unilaterale applicazione al musicista dello slogan “Mozart redivivus” si difende con un dato di fatto artistico l'orecchio chiarovegliente, il quale vi coglie relazioni immediate con la musica popolare veneziana, con Cimarosa o con Rossini; mozartiana è peraltro in Wolf-Ferrari quella dominante e profonda concezione della vita che ad ogni rigido imperativo del tipo “così dev'essere il mondo!” oppone una serena accettazione: “il mondo va così”. Nelle commedie musicali di Wolf-Ferrari non troviamo né l'angelo né il demonio, ma nei singoli personaggi ben riconosciamo noi stessi, le nostre virtù e debolezze».²⁴

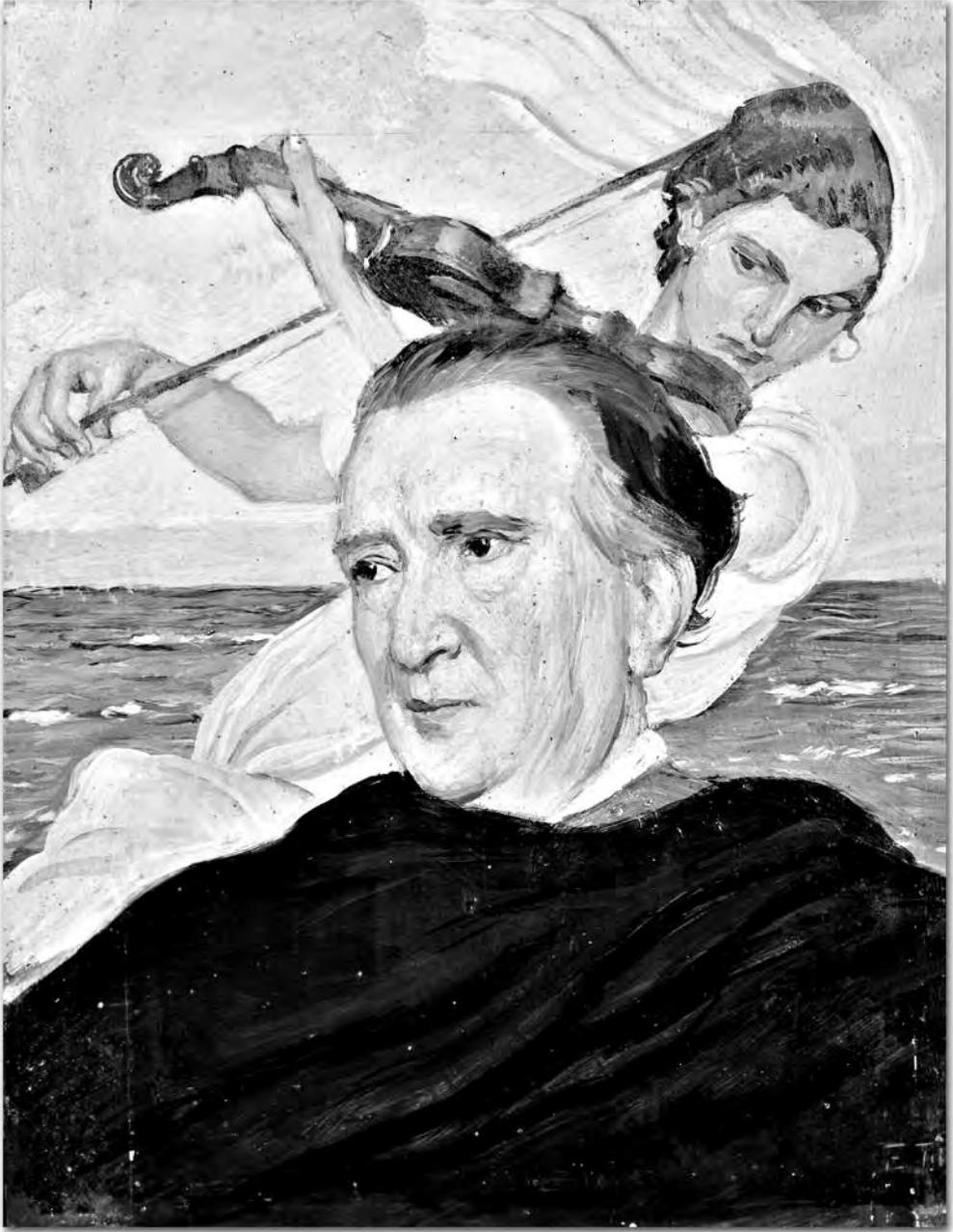
gennaio 1941, Erich Valentin nella *laudatio* introduttiva al *Quaderno Wolf-Ferrari* per il suo sessantacinquesimo compleanno, preceduta da un'indulgente (e del tutto apolitica) dichiarazione del Maestro circa la propria concezione del comico, tutta soffusa di pietà per la condizione umana. Valentin era segretario generale del Mozarteum appena nazificato e direttore del Zentralinstitut für Mozartforschung di Salisburgo, dunque abbastanza qualificato per esprimere un parere ufficiale: «La crescita organica è il segno essenziale dell'arte di Wolf-Ferrari. Non diversamente che in Bach e in Mozart. Ciò presuppone quell'intransigenza della creazione e del pensiero che rappresenta la sua più bella virtù. Un ulteriore dato si ricava da questo: l'amalgama dell'elemento tedesco con l'italiano – in maniera diversa e più feconda rispetto a Busoni – è per così dire la replica, riassunta nella sua persona, di quel precedente storico che si era realizzato in Mozart».²⁵

febbraio 1941, riquadro pubblicitario per la biografia di Alexandra Grisson (cfr. nota 3, *supra*): «L'Autrice è un'ardente ed ispirata ammiratrice dell'arte di Wolf-Ferrari, un'arte che restituisce alla melodia il dominio incondizionato nel regno dei suoni; ma anche un'arte che solleva

²³ WILHELM ZENTNER, *Ermanno Wolf-Ferrari. Zu seinem 60. Geburtstag am 12. Januar 1936*, ZfM, marzo 1936, pp. 265-274.

²⁴ Id., *Musik in München*, ZfM, ottobre 1939, p. 1051.

²⁵ ERICH VALENTIN, *Erbe der Klassik. Gedanken zu Ermanno Wolf-Ferraris 65. Geburtstag*, ZfM, gennaio 1941, pp. 10-12.



Ettore Tito (1859-1941), Ritratto di Wolf-Ferrari (1940). La bella violinista allegoricamente ritratta in secondo piano potrebbe essere Guila Bustabo (1916-2002), amore senile e musa ispiratrice del compositore, che per lei scrisse il Concerto per violino e orchestra op. 26.

Wolf-Ferrari al rango di Mozart dei nostri giorni». ²⁶ Nel corso dell'anno tutti gli scritti della Grisson, compresa una prevista seconda edizione di questa biografia, furono vietati dal regime causa le di lei inclinazioni cristiane e pacifiste.

novembre 1941, *reportage* non firmato sulla Giornata della *Hausmusik* tedesca a Salisburgo, celebrata il 18 di quel mese: «Il Landestheater riunisce il Mozart dei tempi antichi in *Bastien und Bastienne* con il Mozart dei nostri giorni, Ermanno Wolf-Ferrari, nel *Segreto di Susanna*». ²⁷

dicembre 1941, ancora Erich Valentin in una conferenza commemorativa pronunciata alla casa natale di Mozart nella stessa occasione: «Le opere italiane di Mozart produssero un effetto irradante che abbraccia del pari l'arte tedesca e straniera – e non solo a teatro – fino a Berlioz e Wagner; in un certo modo fino a Gounod e Verdi, e ai nostri giorni fino a Wolf-Ferrari». ²⁸

L'anfibia identità nazionale di Wolf-Ferrari viene rievocata *ad nauseam* quasi ogni volta che il suo nome è menzionato nella *ZfM* e nella testata sua erede, «Musik im Kriege», sebbene con curiose oscillazioni che potremmo definire opportunistiche: di solito è mezzo tedesco e mezzo italiano, ma anche maestro tedesco eseguito all'estero in compagnia di altri connazionali antichi e moderni, ovvero protagonista di «settimane italiane» allestite in Germania, o ancora tedesco fra tedeschi quando la rassegna cui partecipa è più fortemente connotata in senso nazionalistico, come i *Reichsmusikstage*. Caratteristico è pure l'accostamento al «problematico» Busoni, anch'egli *halbdeutsch* (mezzo tedesco), mentre il Nostro ottiene di regola le opposte qualifiche elogiative di «non filosofico», «non problematico», «non sperimentale» e «puro musicista».

Nel frattempo si accumulavano sul suo capo le cortesie ufficiali provenienti dai sommi vertici. Nella primavera del 1939, su proposta del ministro degli esteri von Ribbentrop, il Führer in persona gli conferiva la Croce al merito dell'Ordine dell'Aquila tedesca (*Verdienstkreuz des Ordens vom deutschen Adler*), una decorazione da lui istituita due anni prima per onorare «quei cittadini stranieri che avessero ben meritato dal Reich tedesco»; non sappiamo di quale classe, ma certo inferiore a quelle di cui furono insigniti Mussolini, Ciano e Starace. Nell'agosto seguiva la chiamata alla cattedra di composizione presso il *Konservatorium* del Mozarteum di Salisburgo, che dopo l'annessione dell'Austria (marzo 1938) era stato ribattezzato *Reichshochschule für Musik Mozarteum*. In una lettera del 25 agosto 1939, Wolf-Ferrari confidava alla sua ammiratrice e futura biografa Alexandra Grisson: «Mi è duro rinunciare alla mia completa libertà; ma mi attraeva l'idea di agire sui giovani con l'insegnamento. Già insegno in continuazione a me stesso, e se lo faccio ad alta voce insegnerò anche ai miei allievi». ²⁹

Nella piccola città del Festival, dove l'illustre docente era precettato a figurare fra i *Prominenten*, lo attendevano pure compiti di rappresentanza e meno innocenti com-

²⁶ *ZfM*, febbraio 1941, p. 76.

²⁷ *ZfM*, novembre 1941, p. 733.

²⁸ ERICH VALENTIN, *Mozarts deutsche Aufgabe*, *ZfM*, dicembre 1941, pp. 767-770.

²⁹ Cfr. GRISSON, *Ermanno Wolf-Ferrari* cit., p. 105 dell'edizione 1941 e p. 79 dell'edizione 1958. Dalla seconda è pudicamente scomparsa la notizia della decorazione.



Wolf Ferrari (il terzo da sinistra, sullo sfondo) insieme a Elly Ney, Ada Rainer, Franz Lorenz, Bernhard Rust, Friedrich Rainer. Foto scattata al Mozarteum di Salisburgo il 22 aprile 1941.

pagnie. Al suo sessantacinquesimo compleanno, che cadeva il 12 gennaio 1941, la stampa locale offrì copertura pubblicando una *laudatio* del già citato Erich Valentin e un personale telegramma d'auguri inviato da Goebbels.³⁰ Per lui era anche allo studio il conferimento della *Goethe-Medaille* per l'arte e la scienza, proposta che però non ebbe seguito.³¹

³⁰ «Salzburger Landeszeitung», 11 gennaio 1941, p. 10, e 13 gennaio, p. 5; «Salzburger Volksblatt», 11 gennaio, p. 6.

³¹ Il motivo della mancata concessione non è chiaro. Dallo stato della pratica al febbraio 1941 risulta che le indagini avevano sortito esito positivo quanto alle tre condizioni richieste: purezza razziale, risultati artistici (*künstlerische Leistungen*) e affidabilità politica (*politische Zuverlässigkeit*); cfr. Bundesarchiv di Berlino, Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, R 55.18.1, olim VBS 6/R55-855 (Auszeichnungen für Künstler und Wissenschaftler). In data 3 agosto 1933, Wolf-Ferrari era già stato riconosciuto «ariano ed esente da immissioni di sangue giudaico e di colore» (*arisch und frei von jüdischem und farbigem Bluteinschlag*) dal Dr. Achim Gerke, «esperto per la ricerca razziale presso il Ministero degli interni del Reich», ma con l'avvertenza che le istruzioni ricevute non gli avevano permesso di estendere le ricerche all'Italia; cfr. JOSEPH WULF, *Musik im Dritten Reich: Eine Dokumentation*, Frankfurt, Ullstein, 1983, pp. 51-52. Quei solerti burocrati temevano forse che a Venezia, sede del più antico ghetto ebraico d'Europa, qualche goccia di sangue non ariano avesse potuto inquinare l'albero genealogico del compositore? Quale tragedia se il popolarissimo *Halbdeutscher* si fosse rivelato un *Vierteljude* o un *Achteljude* (giudeo per un quarto o un ottavo) secondo la classificazione zoologica poi formalizzata dalle leggi di Norimberga!



Nel 2010 fu posta una nuova tavola al monumento funebre di Elly Ney, a Tutzing, che ricorda il passato nazista della pianista; sostituì la precedente, che la citava solo come cittadina onoraria di Tutzing.

Portava non troppo male i suoi anni: una foto di gruppo scattata il 22 aprile 1941, in occasione del centenario di fondazione del Mozarteum,³² ce lo mostra sullo sfondo, addossato al muro con espressione indecifrabile e alquanto diversa da quelle compiute degli altri protagonisti. Sono la sua collega nel corpo accademico Elly Ney (1882-1968), nota come «la pianista di Hitler» e titolare di alte cariche nelle organizzazioni femminili del Partito; Franz Lorenz (1897-1957), borgomastro di Salisburgo dal 1938 al 1943, nel 1944 destituito e inviato sul fronte russo per accuse di malversazione; Bernhard Rust (1883-1945), ministro del Reich per la scienza, l'educazione e la cultura popolare, che Goebbels ebbe a definire «*absoluten Hohlkopf*» (totale zucca vuota). In primissimo piano, umile in tanta gloria, il criminale di guerra Friedrich Rainer (1903-1947), *Gauleiter* e governatore del Reich per Salisburgo e la Carinzia, scampato ai processi di Norimberga ma impiccato a Lubiana dagli Jugoslavi; la sua graziosa consorte Ada, qui ritratta in camicetta di pizzo traforata e gonna sotto il ginocchio, ne ricevette l'annuncio solo ad esecuzione avvenuta.

³² Reichshochschule für Musik Mozarteum, Jahresbericht 1940-41, tavola fuori testo di fronte a p. 4.

Wolf-Ferrari continuò a recarsi a Salisburgo per due giorni la settimana fino al 1943, quando gli toccò dare le dimissioni adducendo motivi di salute; fu congedato il 9 aprile con ringraziamenti speciali per la sua «attività piena di abnegazione» e un concerto di gala dedicato a sue composizioni.³³ Ai motivi di salute si può credere senza difficoltà. Dall'8 novembre 1940 i bombardamenti alleati stavano devastando Monaco: fra i 300.000 senz'altro censiti alla fine della guerra si contarono anche i coniugi Wolf-Ferrari, costretti ad abbandonare nel 1942 la villa di Planegg per trasferirsi a München-Bogenhausen, 13 Friedrich-Herschel-Strasse.

3. Tre tipi di renitenza

A metà gennaio 1944 il Maestro fa ancora in tempo a raccogliere le ovazioni del pubblico assiepato nella Tonhalle, dove il suo Concerto per violino op. 26 conosce la prima esecuzione mondiale sotto la bacchetta di Oswald Kabasta alla testa dei Münchner Philharmoniker: quattro serate da tutto esaurito e trionfo dolcemente condiviso con Guila Bustabo, la bella violinista americana di quarant'anni più giovane cui l'anno precedente il lavoro era stato dedicato sull'autografo «in segno di profonda gratitudine ed ammirazione per la sua arte superba».³⁴ A troncargli l'idillio provvedono i bombardamenti a tappeto sempre più spietati. Abbandonata la metropoli bavarese invasa dalle macerie, Ermanno e Frau Wilhelmine sfollano in un monocale ad Alt-Aussee, un villaggio di quattromila anime fra i monti del Salzkammergut dove ogni tanto si arrampica in bicicletta a visitarli il figlio Federico, direttore d'orchestra a Salisburgo, portando in dono qualche patata.

Rifugio pericoloso oltre che scomodo, perché proprio in un'antica miniera di sal-gemma sopra al villaggio erano depositate a migliaia le opere d'arte saccheggiate in tutt'Europa per il progettato museo di Hitler a Linz, il leggendario «deposito Dora» che sarebbe dovuto saltare in aria all'arrivo delle truppe americane.³⁵ Tramontata la chimera di costituire nella regione una ridotta alpina per l'estrema resistenza all'invasore, una variegata società indugiava ancora ad Alt-Aussee nel maggio 1945: gerarchi e industriali, ministri e diplomatici, collaborazionisti stranieri, scienziati, nobili e spie, attori e musicisti fra cui vari membri dei Wiener Symphoniker.

«Many lesser Nazis» ormai preoccupati solo di costruirsi alibi e benemerienze antinaziste; così almeno li descrive il rapporto del sergente Robert E. Matteson, agente speciale del Counter-Intelligence Corps, 80ª divisione di fanteria USA, che nel gruppo degli artisti riconobbe «l'anziano compositore Wolf-Ferrari».³⁶ Una preda non ambita:

³³ *Reichshochschule*, serie cit., *Jahresbericht 1942-1943*, pp. 23-24.

³⁴ «Marburger Zeitung», 17 gennaio 1944, p. 6; «Musik im Kriege», 11-12, febbraio-marzo 1944, p. 229.

³⁵ HILDEGARD BRENNER, *La politica culturale del nazismo*, Bari, Laterza, 1965, pp. 292-294.

³⁶ Nel 1960 il vivace rapporto fu de-secretato e pubblicato in forma anonima, col titolo *The Last Days of Ernst Kaltenbrunner*, sulla rivista specializzata della CIA «Studies in Intelligence», IV/2, pp. A11-A29; dal 2007 è consultabile anche sul web, tuttora senza indicazione d'autore, all'indirizzo <https://www.cia.gov/library/center-for->

Gasparina

Bon-di... le ne-je ca-ro, bon-di, le-ne-je
mi-a, le-ne-je ni-si-mi-a, le-ne-je ni-si-
mi-a, sta-ni-a, Bon-di... car-ro cam-
piello no di-vi-let-ti-và brast-ne be-lò, de-
ber-à mi-me-de-qua mi-me-de-qua-ge. No xe
bel-à te-à sta
del quò-è be-axe bal-que-è bel, ma-jol-de-più
xe.

Perché ti ga volèsto ti.

Milano 13 Ott. 1935 XIII E. Wolf-Ferrari
Dal Campiello

L'addio a Venezia di Gasparina nel finale del *Campiello*, in un foglio d'album antecedente la prima dell'opera («Perché ti ga volèsto ti» = l'hai voluto tu), datato «13 Ott. 1935 XIII», dedicato da Wolf-Ferrari all'allievo Adriano Lualdi che lo pubblicò in *Tutti vivi* (Milano, Dall'Oglio, 1955, p. 426).

l'obiettivo principale della sua missione era infatti Ernst Kaltenbrunner, capo supremo della Gestapo e dei servizi segreti riuniti, in seguito processato e impiccato a Norimberga. A Wolf-Ferrari il processo di de-nazificazione condotto dalle autorità d'occupazione alleate non riservò nulla di tanto spiacevole; alla fine dell'anno si limitarono a dissuadere la Bayerische Staatsoper dall'allestire una ripresa del *Segreto di Susanna*, opera «del tutto innocente in sé», ma la cui ricomparsa in cartellone era considerata «prematura» in quanto firmata da un compositore «così vistosamente compromesso coi nazisti». ³⁷

Nell'estate seguente, come aveva già fatto durante la prima guerra mondiale, il Nostro riparò a Zurigo dove rimase ospite di amici fino all'aprile 1947, quando intraprese l'ultimo ritorno a Venezia. Al fedele Lualdi, che era andato a visitarlo nel settembre di quell'anno, avrebbe confidato accomiatandolo: «Certo, xe una gran umiliazion viver in 'sto mondo». Affermazione di generale validità esistenziale, che tuttavia l'ex-allievo sembra attribuire ad un comprensibile stato di prostrazione del maestro in seguito agli ultimi avvenimenti. ³⁸

Un piccolo nazista pentito o un libero spirito d'artista violentato dalla dittatura totalitaria? Da alcuni recenti contributi storiografici alla sociologia del nazismo ³⁹ emerge una triplice tipologia di renitenza al regime: *Widerstand* = opposizione politica aperta; *Dissens* = dissenso ideologico, ossia tentativo di salvaguardare una relativa autonomia in campo culturale, sociale o religioso (come si è visto, tale fu il caso della biografia autorizzata Alexandra Grisson); *Nonkonformität* = comportamenti socialmente anomali, come l'assenza dalle manifestazioni e dai servizi 'volontari', oppure l'infrazione di norme simboliche – ad esempio omettendo il saluto hitleriano. Non esistono prove che Wolf-Ferrari abbia praticato la prima forma né la terza. Anzi: alla fine delle lettere in tedesco indirizzate fra il 1939 e il 1941 a Clemens Krauss, *Generalintendant* e *Generalmusikdirektor* dell'Opera di Monaco, ⁴⁰ non manca mai il rituale «Heil Hitler», così come nei suoi carteggi italiani, e persino nelle foto autografate, compare regolarmente la doppia datazione nel formato era cristiana / era fascista.

Un vago indizio di renitenza del secondo tipo si potrebbe scorgere nel rifiuto a render pubblica l'auto-esegesi del proprio *Triptychon* op. 19, scelto nel 1939 per partecipare ai *Reichsmusiktage* di Düsseldorf. Mentre gli altri colleghi stilarono il compitino richiesto, talora corredato da frammenti di pentagramma, lui solo dichiarò con candore venato d'ironia:

the-study-of-intelligence/kent-csi/vol4no2/html/v04i2a07p_0001.htm. Prima di morire nel 1994, Matteson rievocò in varie interviste la brillante operazione, per la quale era stato insignito della *Silver Star*.

³⁷ Bayerisches Hauptstaatsarchiv di Monaco, Office of Military Government - Bavaria 10/48-15, 6870th District Information Services Control Command, rapporto settimanale del 12 dicembre 1945; cit. in TOBY THACKER, *Music After Hitler, 1945-1955*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 46.

³⁸ LUALDI, *Tutti vivi* cit., pp. 253-255.

³⁹ *Stato e società durante il Terzo Reich*, a cura di Claudio Natoli, Milano, Angeli, 1993, *passim*.

⁴⁰ Al momento in cui scrivo, sei di questi autografi (interessanti per il contenuto musicale, specie in relazione ai *Rusteghi*) sono offerti in vendita da una libreria antiquaria americana al prezzo di 1.850 dollari. Vedi: <https://www.schubertiademusic.com>, Winter-Spring 2012 Catalog, Lot 165.



Enrico Gamba (1831-1883), *Goldoni, studiando dal vero*. Olio su tela. Torino, Galleria civica d'Arte moderna.

Devo dirvi che, ogniqualvolta mi si domanda di fare un'analisi di qualche mia composizione, io ne rifuggo. Infatti questa contemplazione del proprio ombelico, questa auto-anatomia, è qualcosa che mi ripugna umanamente in quanto artista. In primo luogo, l'analizzare un lavoro non aiuta per nulla a comprenderlo, poiché comprendere significa vedere la connessione, e non i *disiecta membra*. In secondo: un lavoro che non si rendesse comprensibile di per sé e davvero avesse bisogno di una 'introduzione' per essere gustato, cioè compreso, sarebbe un fallimento. Io prodigo ogni sforzo per creare una musica quanto più possibile chiara, giacché secondo me la chiarezza è già qualcosa di prossimo alla musica. Come farei dunque a chiarire ancor di più la chiarezza?⁴¹

Dopo le due semi-assoluzioni americane, una terza con formula piena – politica e musicale insieme – gli giungerà postuma dal giornale fondato da Antonio Gramsci. In occasione di un allestimento del *Campiello* all'Opera di Roma scriveva il critico Erasmo Valente, assai più convinto dalla partitura che non dall'esecuzione:

L'idea era buona: ricordare nel centenario della nascita (1876-1948) un musicista quale Ermanno Wolf-Ferrari, veneziano, invaghito di Goldoni, non contaminato dal fascismo. [...] Di Wolf-Ferrari si dà *Il campiello* (risale al 1936 e volge le spalle al trionfalismo imperiale dell'epoca) [...]. L'orchestra è ridotta e, di volta in volta, dalle sue eleganti sonorità sembrano in-

⁴¹ ZfM, maggio 1939, p. 492.

contrarsi Strauss (la nostalgia del *Cavaliere della rosa*) e Verdi (il *divertissement* del *Falstaff*), ma anche Mozart e Mahler (l'opera ha inizio con una presenza mahleriana). I riferimenti vogliono pur significare il clima tutt'altro che provinciale di questa musica.⁴²

Una riabilitazione clamorosa rispetto alle recensioni tiepide, miste di lodi insultanti ed esplicite riserve, che gli aveva riservato la critica italiana giusto quarant'anni prima. Per tutti Andrea Della Corte, in un articolo-fotocopia pubblicato due volte sulla «Stampa» in occasione delle prime scaligera e torinese di quello stesso *Campiello*:

Imperturbabile nella conflagrazione musicale e operistica fra l'Otto e il Novecento, Ermanno Wolf-Ferrari continua a sfogliare a uno a uno i tomi di Goldoni. [...] Confrontato con *Le donne curiose* e con *I quattro rusteghi*, *Il campiello* contiene un po' meno musica e musica meno felice. Ne sono scarsi specialmente il secondo atto e il principio del terzo. Le musiche da ballo e quelle corali son digressioni superflue. Nei concertati, dove si riassumerebbero e concentrerebbero le forze drammatiche, s'ode invece un cicaluccio molteplice e impersonale. Son perciò da preferire i recitativi, le canzoni, le ariette, i duetti, nei quali donne e uomini, vecchi e giovani, modulano instancabili, nel giro di una giornata, i loro pettegolezzi, più che i sentimenti. Mai forse le unità aristoteliche furono rispettate con altrettanta abbondanza di piacevoli ciacole.⁴³

A spiegare la differenza di trattamento fra una dittatura e l'altra, gioverà forse ricordare che fin dal 27 novembre 1936 un decreto di Goebbels aveva formalizzato il divieto, da tempo nell'aria, di esercitare la critica d'arte (*Kunstkritik*), da sostituirsi con «l'esame o la descrizione» della medesima (*Kunstabstrachtung oder Kunstbeschreibung*).

⁴² ERASMO VALENTE, *Nella musica di Wolf-Ferrari le voci di Venezia*, «L'unità», 21 marzo 1976, p. 14. Di quale «presenza mahleriana» si sia accorto Valente non è dato di sapere dalla partitura dove si legge solamente un accordo di tredicesima per sovrapposizione di quinte (vedi *Guida all'ascolto*, p. 57).

⁴³ «*Il campiello*» di Wolf-Ferrari alla Scala, «La stampa», 13 febbraio 1936, p. 3; cfr. Id., *ivi*, *Novità al Carignano*. «*Il campiello*» di Wolf-Ferrari, 22 febbraio 1937, p. 2. Quello di esaltare i precedenti di un autore onde sminuirne i conseguenti sembra un procedimento retorico favorito dai critici di ogni tempo. Nel recensire la prima scaligera, non diversamente si esprimeva Aldo Belloni sul «Secolo» di Milano: «*Il campiello* [...] è proprio ancora una delle esumazioni indirette che il Wolf-Ferrari ha tanto accarezzato. C'è sempre lo spirito dell'opera buffa prerossiniana goldoniamente trasfigurato con gli ormai abusati colori etnofonici del canzonismo popolare veneziano. [...] Non mancano nemmeno nel *Campiello* amabili aderenze della musica al quadretto veneziano, ma com'erano più graziose di linee, più fresche di vernice, più ricche di specchi le sue altre operine lagunari!» (cito dalla ristampa in volume: ALDO BELLONI, *Dieci anni alla Scala*, Milano, Tarantola, 1946, pp. 15-18).

Federico Fornoni

Itinerari goldoniani nei libretti otto-novecenteschi

I

Carlo Goldoni non nutriva fiducia nelle possibilità del teatro cantato. Le parole indirizzate al lettore poste in testa a uno dei suoi libretti, il dramma giocoso per musica *De gustibus non est disputandum*, sono a tal proposito eloquenti:

Il dramma serio per musica, come tu saprai, è un genere di teatrale componimento di sua natura imperfetto, non potendosi osservare in esso veruna di quelle regole che sono alla tragedia prescritte. Molto più imperfetto il dramma buffo esser dee perché, cercandosi dagli scrittori di tai barzellette servire più alla musica che a sé medesimi e fondando o nel ridicolo o nello spettacolo la speranza della riuscita, non badano seriamente alla condotta, ai caratteri, all'intreccio, alla verità, come in una commedia buona dovrebbe farsi.¹

Alla luce di queste considerazioni appare paradossale non solo il ruolo di primo piano che il drammaturgo veneziano ebbe nella definizione delle caratteristiche dell'opera buffa della seconda metà del Settecento, ma anche il fatto che le sue commedie e, in misura minore, i suoi lavori per il teatro musicale si rivelarono fonti inesauribili per i librettisti dei due secoli successivi.

La capacità dei soggetti goldoniani di fecondare le opere del primo decennio dell'Ottocento è notevole, come chiarisce il debutto, allo scoccare del nuovo secolo, di almeno tre lavori tratti dalla *Locandiera*: il dramma giocoso di Ferdinando Rutini e Giulio Artusi (Firenze, Teatro degli Infuocati, carnevale 1800), la farsa giocosa per musica di Sebastiano Nasolini e dello stesso Artusi (Venezia, San Samuele, carnevale 1800), il dramma giocoso per musica di Giovanni Simone Mayr e Gaetano Rossi (Vicenza, Teatro Berico, primavera 1800).² Se il fenomeno si spiega con la vitalità della produzione

¹ CARLO GOLDONI, *L'autore a chi legge*, in *De gustibus non est disputandum*, Venezia, Fenzo, 1754 (edizione on-line: <http://www.carlogoldoni.it/carlogoldoni/libretti/gustibus-0.jsp>).

² Nello stesso anno Artusi confezionò anche *Lucrezia Romana in Costantinopoli*, dall'omonimo dramma comico di Goldoni, musicata da Vittorio Trento e rappresentata al San Moisè nella stagione di carnevale. Sulla ricezione goldoniana nell'opera ottocentesca si leggano DAVID BRYANT, *La fortune des comédies de Goldoni dans le théâtre musical italien* e JOHANNES STREICHER, *Goldoni après Goldoni. De «Locandiera» en «Locandiera»*, entrambi in *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, s.l., Outre-monts, 1995, pp. 45-50, 185-196. La questione dell'influenza linguistica di Goldoni su librettisti quali Giovanni Gherardini e Jacopo Ferretti è discussa in FABIO ROSSI, *L'eredità linguistica lasciata da Goldoni al melodramma primottocentesco*, in *Rossini und das Libretto. Tagungsband*, a cura di Reto Müller e Albert Gier, Leipzig, Leipziger Universitätsverlag, 2010, pp. 139-157.

del commediografo, ancora florida a pochi anni dalla morte, oppure con l'affermazione di un genere tipicamente veneziano come la farsa, pronto a intercettare tematiche ben note in città, forse più sorprendente risulta la sua continuità nel tempo. Certamente le presenze goldoniane appaiono viepiù marginali, ma ciò non impedisce a Giuseppe Palomba di stendere *La gazzetta* per Rossini nel 1816 rifacendosi al *Matrimonio per concorso* – pure fonte di due recenti opere, che della commedia mantengono il titolo, dovute a Giuseppe Farinelli e Giuseppe Foppa (Venezia, San Moisè, 1813) e a Giuseppe Mosca e Gaetano Rossi (Milano, Scala, 1814) –³ né a librettisti e operisti degli anni trenta, ormai volti con decisione verso soggetti provenienti da oltralpe, di continuare a guardare in direzione della laguna. Nel 1831 al Teatro Nuovo di Napoli va in scena *La vedova scaltra* di Nicola Fornasini e Luigi Ricciuti,⁴ mentre nel 1838 è ancora *La locandiera* a venire rappresentata al Teatro Carolino di Palermo con i versi di Giuseppe Sapio e la musica di Agostino Locasto, libretto rielaborato l'anno dopo da Andrea Passaro per Salvatore Agnelli (Napoli, Teatro Nuovo). Persino Donizetti ammette di aver consultato Goldoni per la sua opera del 1833 *Torquato Tasso* su libretto di Jacopo Ferretti,⁵ Ferretti che fu amico di un giovanissimo Francesco Maria Piave quando, negli anni trenta, questi trascorse un lungo periodo a Roma. E Piave mise a punto il suo primo libretto, *Don Marzio*, traendolo nel 1842 dalla *Bottega del caffè*, senza che il lavoro, musicato da Samuel Levi, trovasse la via della scena.⁶ Nel quarto decennio del secolo l'unica opera di soggetto goldoniano di vero successo fu *Il ventaglio* di Pietro Raimondi e Domenico Gilardoni (Napoli, Teatro Nuovo, 1831), talmente di successo che il compositore ne scrisse il *sequel*, *Palmetella maritata* con la collaborazione del librettista Andrea Passaro (Napoli, Teatro del Fondo, 1837).

Il ricorso ad argomenti provenienti da testi di Goldoni non significa, però, che nel primo Ottocento ne venisse preservato l'approccio drammaturgico. Dalla lettura dei libretti emerge con forza il pesante processo di adattamento alle esigenze derivanti dalle convenzioni operistiche di quegli anni. Dato riscontrabile anche a un'osservazione superficiale. Per esempio nella *Gazzetta* di Rossini Don Pomponio, omologo di Pandolfo, si esprime in dialetto napoletano, rispondendo a un'usanza irrinunciabile nei teatri minori della città – l'opera fu pensata per il Teatro dei Fiorentini – e regredendo dal complesso personaggio che era al tradizionale 'tipo' buffo partenopeo (anche le due opere di Raimondi vengono ambientate a Napoli, piazza per la quale furono composte). Eppure l'esperienza goldoniana emerge forse in un altro aspetto, indipendente dai

³ Cfr. *La gazzetta*, a cura di Marco Mauceri, Pesaro, Fondazione Rossini, 2003 («I libretti di Rossini», 10).

⁴ L'anno di rappresentazione, non indicato nel primo libretto a stampa ([Napoli], Tipografia comunale, s.d.), è desunto dall'annotazione d'altra mano posta nella partitura autografa consultabile in Internet Culturale.

⁵ Lo annuncia in una lettera a Mayr il 27 maggio 1833: «Indovini cosa scrivo? Il *Tasso*! Lessi Goethe, Rosini, Goldoni, Duval, Serassi, Zuccala, e le ultime cose del Missirini» (GUIDO ZAVADINI, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1948, p. 309).

⁶ BRUNO CAGLI, «... Questo povero poeta esordiente». *Piave a Roma, un carteggio con Ferretti, la genesi di «Ernani»*, in «*Ernani*» ieri e oggi. *Atti del congresso internazionale*, «Verdi. Bollettino dell'Istituto di studi verdiani», 10, 1987, pp. 1-18.



Scena tratta dalla *Locandiera*. Incisione realizzata per l'edizione completa delle opere di Carlo Goldoni di Antonio Zatta in Venezia, 1789-1795 (vol. IV).

soggetti scelti. È ben noto come il commediografo abbia contribuito a riformare il teatro attraverso la compresenza di maschere stereotipate e di figure dotate di un proprio personale carattere, delineando al contempo un mondo sociale a sua volta precisamente tratteggiato e che può definirsi borghese (si pensi all'importanza del denaro nei suoi lavori). Un processo di cui si ha riscontro anche nei libretti del commediografo e che va di pari passo con una trasformazione formale che assegna sempre più rilievo ai momenti d'insieme collocati a fine atto (i cosiddetti concertati). In questi luoghi i compositori di maggior talento chiamati nella seconda metà del secolo diciottesimo a intonare i suoi versi erano riusciti a mettere a punto strategie in grado di garantire una stretta aderenza fra musica e azione. Caso emblematico è *La Cecchina* musicata nel 1760 da Piccini il cui finale primo assurse allo *status* di modello e nella quale vengono introdotti personaggi di mezzo carattere che convogliano l'elemento patetico nell'opera buffa e che sono capaci di esprimere la propria condizione psicologica secondo i dettami di una drammaturgia, appunto, borghese.⁷ Tutto ciò sta alla base del melodramma ro-

⁷ Per una chiara e sintetica disamina di questi aspetti, oggetto di molti studi, rimandiamo a PAOLO GALLARATI, *Musica e maschera. Il libretto italiano del Settecento*, Torino, EDT, 1984, pp. 129-153.

mantico italiano che porterà questi esiti alle estreme conseguenze non solo nel genere comico (*L'elisir d'amore* di Donizetti) e in quello semiserio (*La sonnambula* di Bellini) ma soprattutto in ambito serio.

II

Nei decenni centrali dell'Ottocento la presenza di Goldoni nei libretti diviene sporadica, benché il 1856 segni la grande affermazione di *Tutti in maschera* di Carlo Pedrotti e Marco Marcelliano Marcello (Verona, Teatro Nuovo, dall'*Impresario delle Smirne*).⁸ È comunque necessario attendere l'ultimo quarto del secolo per assistere a una piccola *renaissance* goldoniana nel teatro d'opera che appare significativa sotto il profilo quantitativo se non qualitativo.⁹ Tuttavia si registra a quest'altezza cronologica uno scarto rispetto alla ricezione goldoniana della prima metà del secolo:

With Goldoni and Venetian settings comes a shift away from the sentimentalism that had pervaded *opere buffe* of the previous decades, toward a lighter approach to subject matter and musical settings.¹⁰

Viene meno uno degli aspetti riformatori del drammaturgo veneziano, ossia il carattere lacrimoso, patetico, che lascia invece spazio a elementi più tipicamente giocosi. Altro principio che comincia a insinuarsi è il ricorso ai lavori originali non semplicemente in veste di fonti, ma come testi da intonare. Achille Graffigna per la sua *Buona figliuola* riprende il libretto musicato a loro tempo da Duni e Piccinni, secondo una poetica del rifacimento che lo aveva già condotto a rimettere in musica *Il barbiere di Siviglia* nel 1879 e *Il matrimonio segreto* nel 1883; Gialdino Gialdini ricorre ai versi dell'intermezzo *La pupilla* per la sua opera del 1896; Tomaso Benvenuti va oltre quando lavora direttamente sulla commedia in prosa *Le baruffe chiozzotte*, rinunciando alla verseggiatura e agendo con tagli (molti) e aggiunte (poche).¹¹

⁸ Cfr. MARCO EMANUELE, *Teatro nel teatro e riscrittura del passato nell'opera comica italiana di metà Ottocento: «Don Bucefalo» (1847) di Antonio Cagnoni e «Tutti in maschera» (1856) di Carlo Pedrotti*, Varzi - Goudiasco Salice Terme, Guardamagna - Biblioteca civica, 1996.

⁹ Fra i titoli più significativi segnaliamo: *I quattro rustici* di Vincenzo Moscuza, Firenze, R. Politeama Fiorentino, 1875; *Le donne curiose* di Emilio Usiglio (già autore, con Giuseppe Barilli, di una *Locandiera* nel 1861) e Angelo Zanardini, Madrid, Teatro Real, 1879; *Ersilia* (da *La vedova scaltra*) di Cesare Pascucci e Raffaello Berninzone, Roma, Teatro Alhambra, 1882; *I quattro rustici* di Adolfa Gallori e Fortunato Pontecchi, Firenze, Istituto Piana, 1883; *La buona figliuola* di Achille Graffigna, Milano, Teatro dell'Accademia dei Filodrammatici, 1886; *Le baruffe chiozzotte* di Tomaso Benvenuti, Firenze, Teatro Pagliano, 1895; *La pupilla* di Gialdino Gialdini, Trieste, Società filarmonica-drammatica, 1896. Questo rinnovato interesse per Goldoni si insinua in un più generale rinnovato interesse nei confronti del secolo diciottesimo, da cui venivano prelevati di peso gli argomenti, come nei casi della *Grotta di Trofonio* di Giuseppe Ercolani (1880) o delle opere a più mani *La secchia rapita* (1872) e *L'idolo cinese* (1874).

¹⁰ FRANCESCO IZZO, *Laughter between two revolutions. Opera buffa in Italy, 1831-1848*, Rochester (NY) - Suffolk, University of Rochester Press - Boydell & Brewer, 2013, p. 237.

¹¹ Gli interventi di riduzione e adattamento dei testi di questi due ultimi lavori sono attribuiti a Enrico Golisciani. Cfr. ANNALISA SANDRI, *...e Massenet disse, «Bravissimo!!»: Gialdino Gialdini e il suo tempo*, Horgem, Pizzicato, 2001, p. 49; FRANCO BRUNI, «Golisciani, Enrico», in *Dizionario biografico degli italiani*, 57, Roma, Treccani, 2002 – anche *online*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-golisciani_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-golisciani_(Dizionario-Biografico)).

Nel frattempo erano divenuti di gran moda, anche nell'opera seria, rimandi al Settecento galante, ricostruito sotto il profilo dell'ambientazione, ma altresì dal punto di vista ritmico (ammicchi alle danze dell'epoca), melodico (ornamentazioni e abbellimenti), coloristico (archi in primo piano), formale (abbondanza di musica in scena, con canzoni, madrigali, serenate). Si pensi a *Manon Lescaut* di Puccini, *Andrea Chénier* di Giordano, *Adriana Lecouvreur* di Cilea, giusto per citare titoli ancora in repertorio o che lo sono stati fino a qualche decennio fa. Sintomatico il caso di *Pagliacci*, ambientati «in Calabria presso Montalto [...] fra il 1865 e il 1870», ma incentrati su due elementi tipici di questa fase del melodramma italiano che rimandano esplicitamente a strategie settecentesche, molto sfruttate dallo stesso Goldoni: il teatro nel teatro e il ricorso alla maschera.¹² I protagonisti sono attori che portano in scena canovacci della commedia dell'arte, per cui ogni personaggio, unica eccezione Silvio, ha il suo omologo nella maschera che interpreta durante la recita nella recita. L'atto secondo è basato quasi interamente sullo spettacolo che Canio e compagni offrono agli abitanti di Montalto e gli eventi rappresentati ripercorrono quelli 'reali' vissuti nell'atto primo, fino alla tragica fusione di commedia e vita nell'epilogo. Il dramma scaturisce proprio dall'impossibilità di far convivere le emozioni dell'uomo con il ruolo interpretato in scena. La ripresa al termine dell'opera della celeberrima melodia che corrisponde alle parole «Ridi, Pagliaccio, sul tuo amore infranto!» suggella il lavoro richiamandone il messaggio portante insito in quel verso dal significato contraddittorio che esprime tutto il dolore dell'uomo Canio. Non ci troviamo in presenza della semplice perorazione enfatica conclusiva, bensì di una scelta che acquisisce valenza drammatica. Si è già avuto modo di puntualizzare come uno degli snodi fondamentali del teatro di Goldoni consista nell'aver concepito personaggi caratterizzati, nei quali lo stesso pubblico aveva la possibilità di identificarsi. Tali personaggi agiscono a fianco di maschere provenienti dalla tradizione della commedia dell'arte. Nel 'Settecento' ricreato in Leoncavallo questa coesistenza diviene inattuabile e le esigenze psicologiche del personaggio prorompono conducendo all'annientamento. In quest'ottica la lettura che il compositore napoletano offre del teatro del diciottesimo secolo è ancora fortemente filtrata attraverso lo spirito romantico-borghese.

III

Sull'onda del doppio filone sviluppatosi nell'opera *fin de siècle*, da un lato la ripresa di soggetti goldoniani, dall'altro la fortuna del settecentismo, ecco nei primi anni del No-

¹² Leoncavallo pensò a sua volta di musicare un *Don Marzio* tratto dalla goldoniana *Bottega del caffè*, senza poi realizzare il progetto. Se ne parla in un'intervista nella «Gazzetta di Torino» del 16-17 marzo 1896, cit. in DANIELE RUBBOLI, «Ridi Pagliaccio». *Ruggero Leoncavallo: un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1985, p. 90. Come accadde spesso nel caso di Leoncavallo, il progetto fu accarezzato per lungo tempo. Per esempio ne tratta ancora un articolo del 20 gennaio 1901 nel «Los Angeles Daily Herald», p. 2.

vecento un proliferare di opere che riprendono il teatro del commediografo veneziano.¹³ Un elenco privo di alcuna pretesa di completezza sarà utile per comprendere la portata del fenomeno:¹⁴

- *Don Marzio* (dalla *Bottega del caffè*) di Giovanni Giannetti e Giuseppe Pagliara, Venezia, Teatro Rossini, 1903;
- *Un curioso accidente* di Gaetano Coronaro e Virginia Tedeschi-Treves, Torino, Teatro Vittorio Emanuele, 1903;
- *Le donne curiose* di Ermanno Wolf-Ferrari e Luigi Sugana, Monaco, Residenztheater (in tedesco, *Die neugierigen Frauen*), 1903;
- *Mirandolina* (da *La locandiera*) di Antonio Lozzi e Ugo Fleres, Torino, Teatro Carignano, 1904;
- *La locandiera* di Carlo Cordara ed Ettore Dalla Porta, non rappresentata, 1905;¹⁵
- *I quattro rusteghi* di Ermanno Wolf-Ferrari e Giuseppe Pizzolato, Monaco, Hofoper (in tedesco, *Die vier Grobiane*), 1906;
- *La pupilla* di Giuseppe Mancini, Roma, Associazione della Stampa, 1908;¹⁶
- *La vedova scaltra* di Napoleone Zardo e Pietro Mazzoni, Bassano Veneto, Teatro Sociale, 1909.

La sola di queste opere ad aver conosciuto ampia fortuna (in parte prolungatasi fino ai giorni nostri) sono *I quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari. Nella commedia *I rusteghi* l'autore aveva architettato una sferzante satira sociale, come lui stesso dichiarò, sebbene in toni attenuati, nei suoi *Mémoires*:

La morale de cette pièce n'est pas extrêmement nécessaire dans les temps où nous sommes; il n'y a guère de ces adorateurs de l'ancienne simplicité [*i rusteghi* appunto]. Cependant il y a des hommes qui jouent les difficiles dans leurs ménages, et font les aimables partout ailleurs.¹⁷

«La morale» era invece attualissima. Forse il *rustego*, descritto dallo stesso Goldoni nella premessa alla commedia come «un uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura del conversare», non era più diffuso, ma personaggi che assumevano compor-

¹³ Della ricezione di Goldoni nei libretti a cavallo fra Ottocento e Novecento si è diffusamente occupato Johannes Streicher: *Fantasmî goldoniani. Goldoni dopo Goldoni: metamorfosi librettistiche di commedie goldoniane tra Ottocento e Novecento*, «Musica e dossier», VIII, 62, luglio-agosto 1993, pp. 50-58; *Goldoni dopo Goldoni: Usiglio, Wolf-Ferrari e «Le donne curiose»*, in *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793)*, a cura di Galliano Ciliberti e Biancamaria Brumana, Perugia, Università di Perugia - Centro studi musicali in Umbria, 1994, pp. 99-111; *Goldoni après Goldoni cit.; Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del 4° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Casa musicale Sonzogno, 2005, pp. 69-100.

¹⁴ Perfino Puccini, in cerca di un soggetto all'esordio del nuovo secolo, prese in considerazione *Le baruffe chiozzotte* e *La locandiera*. Cfr. *Carteggi pucciniani*, a cura di Eugenio Gara, Milano, Ricordi, 1958, p. 199.

¹⁵ Il libretto venne pubblicato nel 1909.

¹⁶ Mancini, come già Gialdini, utilizzò il testo dell'intermezzo come base del libretto e intervenne egli stesso per adattarlo. In uno dei libretti a stampa (Roma, Tipografia popolare, 1908) si legge infatti: «Arricchita di personaggi, con versi del medesimo autore Carlo Goldoni, per cura del maestro Giuseppe Mancini».

¹⁷ Citiamo da *Mémoires de Goldoni, pour servir à l'histoire de sa vie, et à celle de son théâtre*, Paris, Baudouin, 1822, vol. II, p. 89.



Scena tratta dal *Ventaglio*. Incisione realizzata per l'edizione completa delle opere di Carlo Goldoni di Antonio Zatta in Venezia, 1789-1795 (vol. IV).

tamenti ipocriti non mancavano; e la commedia dice a quale strato sociale perlopiù appartenessero: la piccola borghesia arricchita, certamente ben radicata e riconoscibile nella Venezia dell'epoca.

Tutto ciò viene a mancare nell'opera di Wolf-Ferrari, nella quale la condotta dei quattro burberi è semplicemente finalizzata a originare scene spassose in gran parte rette sull'opposizione fra sessi.¹⁸ Oltretutto Goldoni aveva tratteggiato personaggi variegati sia nel panorama maschile sia in quello femminile: «Si scorge dal titolo della commedia non essere un solo il protagonista, ma varii insieme, e in fatti sono eglino quattro, tutti dello stesso carattere, ma con varie tinte delineati» si trova scritto nella premessa, mentre per quanto riguarda le donne Margherita è «femme acariâtre, colère, entêtée», Marina è caratterizzata da «stupidité», Felice è «prévenante et adroite».¹⁹ Connotazioni che nel libretto risultano alquanto smorzate, delegando interamente l'ef-

¹⁸ Per un'analisi drammaturgica del lavoro di Wolf-Ferrari cfr. VIRGILIO BERNARDONI, «*I quattro rusteghi*» e il comico nell'opera italiana d'inizio Novecento, in Ermanno Wolf-Ferrari, «*I quattro rusteghi*», «La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006, 3, pp. 11-21.

¹⁹ *Mémoires de Goldoni* cit., p. 89.

ficacia scenica alla comicità generata dalle antiquate convinzioni dei mariti derise e accolte bonariamente dalle mogli.

Queste considerazioni possono essere estese all'atteggiamento tenuto dai vari compositori e librettisti dell'epoca che si confrontarono con la drammaturgia goldoniana. In generale si registra un approccio che sottolinea gli elementi leggeri e farseschi del modello, evitando l'approfondimento degli aspetti più impegnati, compresa la tendenza a veicolare un'immagine da cartolina di Venezia come appare evidente nella barcarola di Marina che apre il quadro secondo dell'atto primo dei *Quattro rusteghi*. Impostazioni, queste, condivise da buona parte della produzione comica di quegli anni. L'opera di Lozzi e Fleres tratta dalla *Locandiera* fu tra quelle premiate nel 1902 al Concorso Cimarosa (l'intitolazione di un concorso per nuovi lavori al compositore napoletano è altro indice del rilievo della cultura musicale e teatrale del Settecento a inizio secolo), cui partecipò con il titolo provvisorio ma emblematico *Il nemico delle donne*. Fra i lavori segnalati ci fu un'altra opera di matrice settecentesca: *L'abate* di Walter Borg e Salvatore Di Giacomo. La commissione ne apprezzò la «forma assai vivace» e la

pittura di costume e di vita della fine del Settecento, non nuova, ma condotta con gusto e abilità [...]; però, alla fine, tutto cade in modo alquanto volgare, né vi ha una soluzione razionale e soddisfacente, né dal punto di vista drammatico, né dal punto di vista di una bene intesa interpretazione della vita del tempo.²⁰

Né la voga settecentista (e goldoniana) si limitò alla sfera teatrale. Fra il 1901 e il 1905 Marco Enrico Bossi portò a termine gli *Intermezzi goldoniani* op. 127, una *suite* di sei danze per orchestra d'archi che occhieggiano a ritmi del diciottesimo secolo. Non ci sono riferimenti diretti a Goldoni e neppure alla tradizione dell'intermezzo se non nel titolo. Lo scrittore veneziano viene utilizzato a emblema della generale tendenza a rivisitare musicalmente la civiltà del Settecento. Ancora meno connotata è l'*ouverture Le baruffe chiozzotte* op. 32 di Leone Sinigaglia eseguita nel 1907 da Arturo Toscanini, già primo interprete, due anni prima, di una selezione di tre brani della partitura di Bossi. Sinigaglia si dedica a un generico vivace descrittivismo che potrebbe rimandare al brulichio vitale della società veneziana (nel caso specifico chioggiotta) raccontata da Goldoni.

IV

La città lagunare è motivo d'ispirazione ben più profondo di uno dei più originali lavori novecenteschi derivati da precedenti goldoniani. Fra il 1920 e il 1922 Gian Francesco Malipiero porta a compimento un trittico cui darà il titolo di *Tre commedie goldoniane*, che troverà la sua prima rappresentazione nel 1926 all'Hessisches Landestheater di Darmstadt. In una nota stesa l'anno di completamento della partitura il compositore scrive che

²⁰ «Cronache musicali e drammatiche», IV/3, 20 gennaio 1903, p. 2. Trascrizione in STREICHER, *Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)* cit., p. 79.

La nostalgia per Venezia, dalla quale negli anni fra il 1920 e il 1922 ero forzatamente lontano, è stata la vera origine delle mie *Tre commedie goldoniane* [...]. Nell'insieme, le *Tre commedie goldoniane* rappresentano il viaggio fra calli rii campi palazzi, e nelle lagune, di un musicista veneziano che si è lasciato condurre per mano da Carlo Goldoni.²¹

Dunque al veneziano Malipiero viene spontaneo, nel rendere omaggio alla propria città, riferirsi al secolo diciottesimo e a Goldoni, insistendo su un'identificazione che non è solo parte dell'immaginario collettivo, ma *humus* culturale per chi lì è nato. I tre pannelli che compongono il polittico sono *La bottega da caffè*, *Sior Toderò brontolon* e *Le baruffe chiozzotte*, sui cui testi lavora lo stesso musicista, integrandoli con scritti di altra provenienza.²² Il processo di adattamento librettistico è particolarmente interessante poiché quanto ne scaturisce è assai distante dalle fonti letterarie. Una distanza riscontrabile anzitutto nel lavoro di sintesi estrema svolto da Malipiero che riduce a poche battute l'azione delle tre commedie, condensate al limite della comprensibilità. È l'autore ad avvertire che «*La bottega da caffè*, *Sior Toderò brontolon*, e *Le baruffe chiozzotte*, sono tre fra le più note commedie goldoniane, e perciò la trasformazione che qui hanno subito potrà sembrare quasi assurda se si crede ch'io abbia voluto fare delle riduzioni a 'libretto' dei tre capolavori di Carlo Goldoni», e poco oltre: «Ne è risultato un'azione sintetica che non si deve però esaminare col microscopio». ²³ È inutile cercare motivazioni che determinino gli atti e i comportamenti dei personaggi, semplicemente perché non esistono, mancandovi lo spazio per presentarle. Di conseguenza non si potrebbe nemmeno parlare di personaggi, privati quasi del tutto di connotazione e ridotti a monconi che si muovono in continuazione sul palcoscenico (i tre libretti pullulano di indicazioni didascaliche di ordine mimico) senza sapere il perché e, in diversi casi, senza proferire parola, quasi fossero marionette in balia del compositore-manovratore. Il punto sta però nella scelta di applicare tale distorsione a figure in origine sfaccettate e definite, quasi a porre in rilievo che dietro la maschera cui sono costrette da Malipiero c'è una sostanza, sebbene non esplicitata. La finalità delle opere buffe di derivazione goldoniana a cavallo fra Otto e Novecento, *in primis* quelle di Wolf-Ferrari, era di condurre lo spettatore alla risata, raggiunta attraverso la battuta e la condotta dei protagonisti. La maschera era trattata secondo principi strettamente comici. Ora è invece l'umorismo a prevalere, venendo meno l'immediatezza della parola e degli atteggiamenti di chi è in scena. Il fruitore è perciò invitato a guardare oltre l'apparenza sensibile e il messaggio acquisisce profondità.²⁴ Lo evidenzia il modo in cui il compositore chiude le sue commedie musicali. Le ultime parole pronunciate nei tre libretti sono rispettivamente «Spia!», «miserabile» e «Ladre!». Il sipario cala in tutti i casi al-

²¹ Citiamo da GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *L'armonioso labirinto. Teatro da musica 1913-1970*, a cura di Marzio Pieri, Venezia, Marsilio, 1992, pp. 133-134.

²² Cfr. FRANCESCO DEGRADA, *Les «Tre commedie goldoniane» de Gian Francesco Malipiero*, in *Musiques goldoniennes* cit., pp. 197-205.

²³ MALIPIERO, *L'armonioso labirinto* cit., pp. 133-134.

²⁴ Della dicotomia comico-umorismo si occupò proprio in quel giro d'anni nientemeno che Luigi Pirandello nel saggio *L'umorismo*, steso nel 1908 e rivisto nel 1920.

l'insegna dell'amarezza, ove peraltro i monologhi conclusivi di Don Marzio, Marcolina e Lucietta previsti da Goldoni sono sostituiti da didascalie che descrivono Don Marzio allontanarsi deriso e scioccato, Nicoletto trascinato via per un orecchio da Desiderio, Isidoro che ragiona sull'ennesima zuffa consumatasi in un campiello di Chioggia. A differenza della fonte, viene negata ai protagonisti la possibilità di avere l'ultima parola su quanto accaduto. Non è loro consentito di levarsi la maschera per esprimere la propria intimità e il proprio lato umano. Ciò determina una sensazione di inquietudine in chi ha assistito alla rappresentazione e lo costringe a riflettere.

Sulla base di altri esperimenti teatrali compiuti in precedenza, da *Pantea* a *Orfeide*, Malipiero rinuncia a presentare affetti e azioni, principi fondanti della drammaturgia musicale. La ricerca di nuove strade lo avvicina alle esperienze europee che pure guardavano a quanto il Settecento italiano offriva – la musica strumentale, la commedia dell'arte – nel tentativo di liberarsi dalla tradizione ottocentesca per muovere in direzione antinaturalistica; ed è facile qui pensare a Stravinskij e al *Pierrot lunaire* di Schönberg. Certo i risultati furono molto diversi l'uno dall'altro, ma l'esigenza di sperimentare fu comune.²⁵

V

L'operazione di Malipiero è insomma lontanissima da quella di Wolf-Ferrari, nonostante i medesimi orizzonti letterari, la comune origine veneziana e i debutti in Germania. E alquanto differente è la fortuna dei due autori: l'uno studiato dalla critica come uno dei riferimenti del Novecento italiano però, tutto sommato, trascurato in sede esecutiva; l'altro capace di sopravvivere sulla scena teatrale fino ai nostri giorni, ma la cui marginalità creativa è sottolineata dai commentatori più accorti.²⁶ A dispetto del buon numero di compositori confrontatisi con soggetti di Goldoni nel Novecento, è proprio Wolf-Ferrari che viene comunemente associato allo scrittore. Forse per il favore di cui gode presso il pubblico o forse perché a più riprese il musicista tornò sulla produzione del suo concittadino. Dopo i due titoli citati ci furono tre altre occasioni di incontro: *Gli amanti sposi*, dal *Ventaglio*, frutto di prolungati rimaneggiamenti da parte di diversi librettisti – Luigi Sugana, Giuseppe Pizzolato, Enrico Golisciani, Giovacchino Forzano (Venezia, Teatro La Fenice, 1925) –, *La vedova scaltra* (Roma, Teatro dell'Opera, 1931) e *Il campiello* (Milano, Teatro alla Scala, 1936), libretti di Mario Ghisalberti.

È dunque in pieno ventennio fascista che vengono allestiti i tre lavori di Wolf-Ferrari. Sebbene il fascismo, almeno inizialmente, non si schierasse nella disputa che ve-

²⁵ In questo senso va letto anche il recupero degli autori del passato condotto da Malipiero e da altri compositori e musicologi della sua generazione che portarono alle stampe e promossero l'esecuzione di musiche di Palestrina e Paisiello, Monteverdi e Scarlatti, Cavalieri e Pergolesi. Sulla poetica teatrale di Malipiero e dei suoi colleghi italiani cfr. VIRGLIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986.

²⁶ Rimandiamo alle considerazioni contenute nella *Bibliografia* a cura di Daniele Carnini in *Ermanno Wolf-Ferrari*, «*La vedova scaltra*», «*La Fenice prima dell'Opera*», 2007, 2, pp. 123-128.



Scena tratta dalla *Vedova scaltra*. Incisione realizzata per l'edizione completa delle opere di Carlo Goldoni di Antonio Zatta in Venezia, 1789-1795 (vol. XIX).

deva contrapposti compositori aperti alle esperienze internazionali e accesi nazionalisti, sperimentatori e difensori della tradizione è pur vero che, sempre più, si andò favorendo le correnti conservatrici. Uno sguardo ai nomi degli operisti viventi più rappresentati negli enti autonomi dalla stagione 1935-1936 alla stagione 1942-1943 vede in testa Mascagni, seguito da Giordano, Respighi e Zandonai, ossia compositori che cavalcavano l'onda sentimental-passionale del melodramma tanto aborrito da Malipiero. Al quinto posto si collocano Cilea, pure esponente di quella tendenza, e Wolf-Ferrari.²⁷ Questi dati chiariscono come fossero le posizioni reazionarie e passatiste a godere di maggior diffusione in quegli anni e, dunque, a convivere più facilmente con il regime. Che il compositore italo-tedesco criticasse con asprezza qualsiasi novità in fatto di scrittura musicale non è fatto celato né sorprendente. Più interessante appare il suo tentativo di associare il recupero della tradizione artistica all'ordine garantito dallo stato fascista, l'una opposta al caos prospettato dalle avanguardie, l'altro nemico della confusione sociale:

²⁷ I dati sono desunti da FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984, pp. 22-24.

Abbiamo perduto la lingua musicale, da tutti intesa, nella quale ciascuno possa dire quello che ha da dire, per essere inteso, non per non farsi capire creando una lingua a modo suo. Abbiamo perduto la grammatica musicale, confondendo la verità che la grammatica non è la poesia, coll'assurdo che basti essere sgrammaticati per essere poeti. Perciò si va a tentoni, pur gridando parole gonfie di vento. [...] E perché ciò poté accadere in arte e non accadde anche nella vita pratica? Anzi tutto bisogna riconoscere che accadde. Se non fosse venuto il Fascismo a far rivivere il senso della disciplina, la Torre di Babele ci sarebbe stata anche nel campo politico e pratico.²⁸

Un punto di vista che sembra trovare punti di tangenza con quanto avrebbe espresso Benito Mussolini dopo aver presenziato a una recita del *Campiello*:

In un palco, il Capo del Governo aveva assistito all'intero spettacolo, e alla fine volle compiacersi col Maestro. Gli disse, tra l'altro: «Questa sua musica tanto semplice deve essere molto difficile a comporsi, è vero?». Nell'acuta osservazione del Duce si contiene una realtà estetica che qualcuno non è capace ancora di riconoscere, per pregiudizio dottrinale o per errore di visione, e quindi di comprendere e godere un'arte di pura sorgente, spontanea come gli affetti sani, deliziosa e arguta perché elementare e profonda, sapiente come la vera sapienza che non ostenta e non ingombra.²⁹

Ora, siccome la musica di Wolf-Ferrari non può certo essere definita «spontanea», né «elementare», essendo costruita sul rifacimento e sull'attento calcolo,³⁰ quella semplicità riscontrata da Mussolini può forse essere spiegata come facilità di ascolto, sensazione di chiarezza della quale l'orecchio impegnato a recepire partiture avanguardiste viene privato.

Se questo può aiutare a decifrare la fortuna del musicista in età fascista, vale la pena sottolineare che neppure le sue scelte letterarie dovettero dispiacere al regime. Come opportunamente rilevato da Virgilio Bernardoni sono indicativi a tal riguardo i versi conclusivi della *Vedova scaltra* nei quali Ghisalberti instaura un nesso fra italianità e Goldoni che certo doveva essere apprezzato dal potere politico.³¹ Dopotutto in una relazione parlamentare concernente il dibattito sulla abolizione delle compagnie teatrali dialettali (in difesa dell'unica lingua nazionale) si legge:

²⁸ ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943, p. 58.

²⁹ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, pp. 99-100.

³⁰ Lo ha dimostrato in maniera convincente Giovanni Guanti in *Donna di garbo sa soddisfare tutti*, in *Ermanno Wolf-Ferrari*, «La vedova scaltra», «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 25-34.

³¹ «Nel finale dell'opera, invece, si devia verso una celebrazione sentimentale dell'italianità che, alla data della sua andata in scena, il marzo 1931, risultava un'inequivocabile manifestazione di conformismo di regime. Alla fine tutti inneggiano al vincitore della competizione [l'italiano Conte di Bosco Nero] («el xe compatriota, l la xe una cossa granda: l e zà - l se sa - l al cuor no se comanda!») e al primo autore della commedia («l'amor de Goldoni l el xe una cossa granda: l e zà - l se sa - l al cuor no se comanda!») associandoli nel primato ideale dell'italianità come valore in sé, sotto le specie di razza e cultura. Da questo punto di vista si può dire che l'opera di Wolf-Ferrari aggiorni in perfetto stile anni trenta l'equivalenza *commedia* uguale *espressione teatrale di matrice nazionalistica*» (VIRGILIO BERNARDONI, «Mogli e ... dei paesi tuoi». *Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo italiano stile anni trenta*, ivi, pp. 13-24: 19-20).

Poiché fra gli autori italiani ingiustamente dimenticati e che il Ministero ha voluto fossero riportati alla ribalta, vi era anche Carlo Goldoni, è stata particolarmente sostenuta dal Ministero la Compagnia del Teatro di Venezia, che non può però considerarsi un complesso dialettale, soprattutto per la qualità del suo repertorio, che va dalle opere immortali di Goldoni a quelle di Giacinto Gallina.³²

Lo scrittore era tenuto in particolare considerazione proprio per la capacità di rappresentare al meglio la cultura italiana (al di là del suo ricorso al dialetto) in virtù della qualità della sua opera e in quanto autore di spicco di un genere teatrale, la commedia, considerato tipicamente nostrano. Non appare perciò sorprendente che proprio Goldoni venisse scelto in occasione di eventi di particolare rilievo culturale e politico come il debutto con *La casa nova* (in italiano) della compagnia stabile nazionale diretta da Sergio Tofano voluta dal ministro Pavolini nell'ambito della riforma da cui nacque l'Ente Teatrale Italiano, oppure come il progetto di una Mostra del teatro italiano inserita nella prevista Esposizione universale di Roma del 1942 che avrebbe dovuto portare in scena titoli emblematici della produzione nazionale, dal Medioevo all'attualità, e nel cui programma compariva il nome di Goldoni (ma anche *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari, così come *I quattro rusteghi* oppure *Le donne curiose* di Wolf-Ferrari nella sezione lirica).³³

L'interesse che ruotava intorno alla figura di Goldoni spinse altri compositori a cimentarsi con il suo teatro in questi anni. Anzi Mario Ghisalberti si era fatto una reputazione come adattatore per le scene musicali del commediografo veneziano e stese i libretti della *Locandiera* per Mario Persico (Roma, Teatro dell'Opera, 1941) e di *Un curioso accidente* per Jacopo Napoli (pubblicato nel 1943, ma rappresentato solo nel 1950 al Teatro delle Novità di Bergamo). In una recensione dell'opera di Persico Alberto Savinio criticava la scelta dell'argomento perché

Le commedie di Goldoni sono quello che sono, ossia dei piccoli quadri di vita familiare e regionale, conchiusi nel loro tempo e nei loro costumi, inadatti a nostro parere a ricevere altro abbellimento musicale, da quello che traggono dal suono e ritmo del loro dialogo vispo e saltellante.³⁴

Eppure le considerazioni di Savinio sembrano calzare a pennello a libretti e partiture più che alle fonti. La ricreazione del «suono e ritmo del loro dialogo vispo e saltellante» è stato oggetto di lavoro per Wolf-Ferrari, il quale non è andato molto più in là nell'interpretazione di Goldoni (al pari di Savinio), e il «piccolo quadro di vita familiare e regionale» è semmai quello creato da Ghisalberti per Persico all'inizio dell'atto secondo, dove inventa una festa popolare fiorentina assente nella commedia.

³² Atti parlamentari, *Camera*, Legislatura XXIX, Sessione 1934-1937, *Documenti*, relazione Amicucci sullo stato di previsione della spesa del Ministero della stampa e propaganda per il 1937-1938; si cita da EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, pp. 206-207.

³³ Ivi, pp. 309, 315, 317.

³⁴ ALBERTO SAVINIO, *Scatola sonora*, Milano, Ricordi, 1955; rist.: Torino, Einaudi, 1988², p. 248.



Scena tratta dal *Cambiello*. Incisione realizzata per l'edizione completa delle opere di Carlo Goldoni di Antonio Zatta in Venezia, 1789-1795 (vol. xxv).

VI

Nella seconda metà del secolo il sistema produttivo operistico è ormai basato per la maggior parte su titoli di repertorio. Nonostante il progressivo diradamento di novità è possibile individuare tracce significative di presenze goldoniane, addirittura riconducibili a personaggi apparentemente distanti dal mondo e dal pensiero del commediografo. Se non è sorprendente che il Teatro La Fenice affidi nel 1957 la messinscena dell'*Impresario delle Smirne* a Luchino Visconti, come Goldoni attento a confrontarsi con la realtà e la società del proprio tempo, né che il regista chieda a Nino Rota di scriverne le musiche di scena,³⁵ più curioso è che un compositore ceco come Bohuslav Martinů si rivolga alla *Locandiera* e che accomodi personalmente il libretto mantenendo la lingua originale (nell'operazione venne affiancato da un amico italiano, Antonio Aniante).³⁶ Il libretto della sua *Mirandolina* si configura come una riduzione della commedia,

³⁵ L'allestimento venne realizzato in occasione del 250° anniversario della nascita di Goldoni.

³⁶ La prima assoluta dell'opera al Teatro Smetana di Praga nel 1959, cinque anni dopo il completamento della partitura e pochi mesi prima della morte dell'autore, venne proposta in traduzione ceca.

di cui vengono preservate la scrittura prosastica e le battute originali. C'è insomma una stretta aderenza con l'opera letteraria, dipendente anche dal problema che Martinù non scriveva nella propria lingua madre. Aderenza sulla quale il compositore decide comunque di insistere nella partitura poiché prevede la presenza di dialoghi parlati, avvicinando così il teatro di parola e quello musicale.

Altro compositore che, pur provenendo da un contesto culturale del tutto differente, ha trovato in Goldoni motivo di ispirazione e di riflessione è Michael Nyman. Nel 1976, agli esordi della sua attività creativa, compose le musiche di scena per una produzione del *Campiello* al National Theatre di Londra dietro richiesta del direttore musicale del teatro Harrison Birtwistle. Nyman arrangiò alcune canzoni dei gondolieri del secolo diciottesimo per una *band* molto particolare che comprendeva strumenti medioevali e rinascimentali a fianco di strumenti più comuni. L'intento era di ricreare acusticamente il fracasso della vita di strada attraverso sonorità rumorose e di estrema varietà timbrica. Il gruppo di musicisti non si sciolse al termine delle recite della commedia, ma continuò a lavorare con il nome di Campiello Band, nucleo originario della Michael Nyman Band. Il repertorio dell'*ensemble* comprendeva una *suite* da concerto tratta dalle musiche di scena, brani classici riorchestrati ricorrendo a strumenti inusuali, composizioni originali di Nyman come *In re Don Giovanni*, che si basa sull'elaborazione di alcune battute dell'opera di Mozart. Al centro degli interessi dell'orchestra e del suo *leader* stava insomma l'idea di composizione concepita come elaborazione di musiche preesistenti. Un interesse che Nyman avrebbe mantenuto in seguito e che si ritrova perfino nei lavori totalmente originali fondati sul concetto di variazione continua di una cellula elementare. Forse non è casuale il fatto che alle origini di un'attività in buona parte basata sulla citazione, l'imprestito, la parafrasi e la ricreazione³⁷ ricorra ancora una volta il nome di Goldoni. L'importanza di quell'esperienza, nata fortuitamente, è dimostrata da uno dei progetti più recenti di Nyman, *Cine Opera* (2010). Si tratta di una serie di video girati dal musicista in diverse località del mondo nell'intento di fissare momenti di vita quotidiana e differenti modi di vivere, la cui proiezione prevede accompagnamento musicale. Uno di essi è dedicato a Venezia e l'autore ha scelto di intitolarlo *Il campiello* in ricordo dei suoi esordi: «Goldoni, *Il campiello*, la musica veneziana sono aspetti fondamentali della mia vita da compositore, penso che senza quel progetto non sarei mai diventato un compositore».³⁸

Sono di conio celebrativo le occasioni per i più recenti travasi librettistici del teatro del veneziano. Il bicentenario della morte (1993) e il terzo centenario della nascita (2007) hanno condotto alla realizzazione di alcuni progetti operistici: *Se fosse l'amor per gioco...*, trittico di Michele De Marchi derivato da *Amor contadino*, *L'amore artigiano* e *Amore in caricatura*, dato in forma di concerto a Parigi e Strasburgo; *La bague*

³⁷ Questi aspetti sono discussi in PWYLL AP SIÓN, *The Music of Michael Nyman. Texts, Contexts and Intertexts*, Aldershot, Ashgate, 2007.

³⁸ Intervista rilasciata a «Menstyle.it», 10 maggio 2010 (<http://www.michaelnyman.com/press/articles/show/michael-nyman-e-il-suo-cine-opera>).

magique di Giovanna Marini e Valeria Tasca rappresentata nel 1998 all'Opéra di Nancy; *Signor Goldoni* di Luca Mosca e Gianluigi Melega, andato in scena alla Fenice nel 2007 – opera che non sfrutta alcun soggetto del commediografo, ma lo vede agire come personaggio.³⁹ A questi va aggiunta *La station thermale* dai *Bagni d'Abano*, musica di Fabio Vacchi, libretto di Myriam Tanant. La 'prima' si è avuta nel 1993 all'Opéra di Lione, cui sono seguite riprese in altre piazze fra cui Milano, dove è apparsa nella stagione scaligera 1994-1995.⁴⁰ Costruita su principi metateatrali l'opera vede agire personaggi del mondo musicale. In particolare due cantanti, Corallina e Violante, l'una che nella stazione termale deve portare in scena un'opera settecentesca, la cui recita costituisce materia dell'atto terzo, e che si esprime secondo stilemi musicali dell'epoca con esplicite citazioni di Galuppi, il più stretto collaboratore di Goldoni; l'altra, rimasta senza voce e in cura nello stesso stabilimento, rappresentante della musica contemporanea. Ponendo al centro del discorso drammatico i due ambiti, il lavoro si configura come una sorta di riflessione sul rapporto fra riscrittura musicale e creazione *ex novo*, elemento costante di tutta la produzione derivante da argomenti goldoniani.

Dal quarto decennio del Settecento, quando Goldoni elaborò i primi intermezzi che trovarono veste musicale, fino ai nostri anni il teatro del grande scrittore non ha mai smesso di destare l'interesse del mondo operistico. La sua complessità ha consentito in ogni epoca storica di trovare aspetti validi e adeguati alle mutanti esigenze drammatiche: dall'approccio psicologico-borghese ripreso dai romantici all'elemento prettamente giocoso che imperversò fra Otto e Novecento; dall'autorità che lo rese emblema della tradizione nazionale alla presenza della maschera simbolo delle avanguardie; dalla collocazione cronologica che ne fece materia imprescindibile per la moda settecentista all'idea di teatro al quadrato infinitamente declinata. Ripercorrere la ricezione goldoniana nei libretti significa perciò ripercorrere alcuni snodi fondamentali della storia dell'opera.

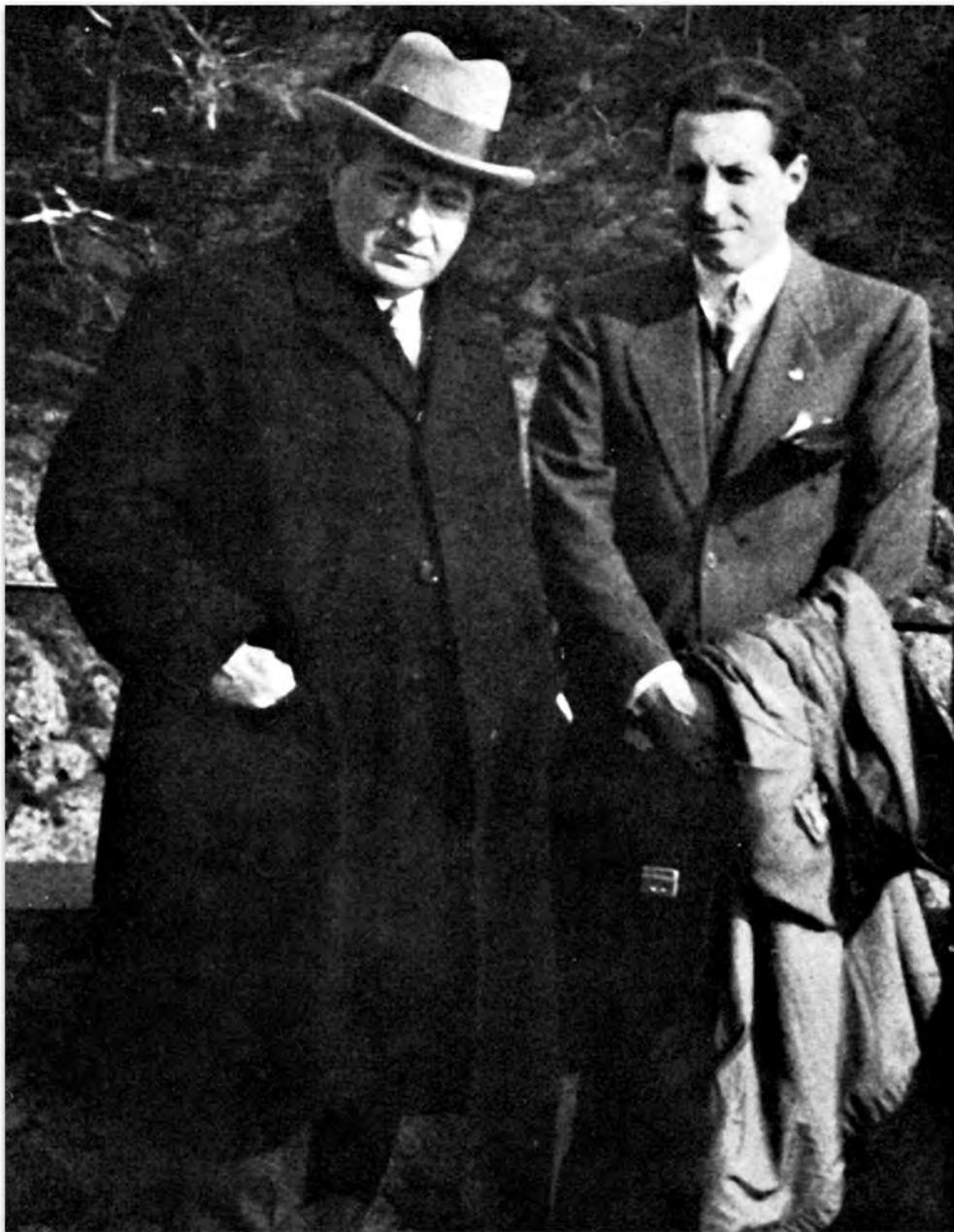
³⁹ Sulla genesi di queste tre opere cfr. MICHELE DE MARCHI, *Du «Triptyque de l'amour» à «Se fosse l'amor per gioco...»*. *Projet de spectacle musical*, in *Musiques goldoniennes* cit., pp. 241-249; VALERIA TASCA, «*La bague magique*». *Projet d'opéra-comique sur un scénario de Goldoni, musique de Giovanna Marini*, ivi, pp. 251-256; LUCA MOSCA, «*Signor Goldoni*», «*La Fenice prima dell'Opera*», 2007, 5 (numero del periodico uscito in occasione della prima assoluta).

⁴⁰ MYRIAM TANANT, *De «I bagni di Abano» à «La station thermale»*, in *Musiques goldoniennes* cit., pp. 229-232; *La station thermale*, Milano, Teatro alla Scala, 1995.

IL CAMPIELLO

Libretto di Mario Ghisalberti

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Il musicista con Mario Ghisalberti (a destra) a Portofino nel 1929, durante l'elaborazione del libretto della *Vedova scaltra*. Foto di Marguerite Ghisalberti. Ghisalberti scrisse per Wolf-Ferrari anche *Il campiello*, *La dama boba* e, con Ludwig Andersen, *Gli dei a Tebe (Der Kuckuck von Theben)*. Scrisse inoltre per Alfano *Il dottor Antonio*, per Montemezzi *La notte di Zoraima*, per Gavazzeni *Paolo e Virginia*, per Jacopo Napoli *Il malato immaginario* e *Un curioso accidente*.

Il campiello, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Questa è una di quelle commedie che soglio preparare per gli ultimi giorni di carnevale, sendo più atte in tal tempo a divertire il popolo che corre affollatamente a teatro.¹

Composto nella quiete appartata di una residenza romana di periferia, *Il campiello* di Wolf-Ferrari debuttò l'11 febbraio 1936 sulle scene del Teatro alla Scala di Milano. L'accoglienza fu schietta e calorosa, confermata nel decennio seguente dalle numerose repliche di cui godette l'opera in Italia: Roma (alla presenza, pare, di Mussolini in persona),² Torino, Venezia, Napoli e Parma. Morto l'autore, il lavoro uscì bruscamente dal repertorio, come del resto buona parte della sua produzione operistica, pur continuando a beneficiare di una discreta diffusione a livello locale, vale a dire nella città natale, e di sporadiche riprese in anni più recenti (Trieste, 1992; Londra, 1996; Bologna e Modena, 1998; Tokyo, 2001; Buenos Aires, 2006; Rovigo, 2008).

Fonte della presente edizione del *Campiello* è il libretto della *première* scaligera diretta dalla bacchetta virtuosa di Gino Marinuzzi,³ che in precedenza aveva tenuto a battesimo anche *La vedova scaltra* a Roma nel 1931 in un quadro di rapporti pressoché idilliaci con il regime fascista.

Si è deciso di mantenere la disposizione metrica originale, che allinea a sinistra il testo in settenari e endecasillabi (più spezzoni di verso di tre o cinque sillabe derivati dai tagli effettuati dal librettista Ghisalberti) direttamente tratto dalla fonte goldoniana,⁴ e segnala con rientri le forme strofiche (sequenze di quinari, senari, settenari, ottonari, decasillabi) aggiunte dal librettista (da noi impaginate con verso sporgente); rispetto al

¹ *L'Autore a chi legge*, prefazione al *Campiello* in CARLO GOLDONI, *Opere*, a cura di Filippo Zamieri, Napoli, Ricciardi, pp. 457-538: 462. Per i raffronti fra libretto e fonte abbiamo tenuto presente questa edizione, basata sulla *princeps* pubblicata da Pitteri a Venezia (1756).

² RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, pp. 99-100.

³ CARLO GOLDONI, *Il campiello / commedia in cinque atti / riduzione in tre atti e adattamento / di / Mario Ghisalberti / per la musica di / Ermanno Wolf-Ferrari*, Milano, G. Ricordi & C., 1935, ch'è fonte della presente edizione.

⁴ «I versi di questa Commedia [...] non sono i soliti martelliani, ma versi liberi di sette e di undici piedi, rimati e non rimati a piacere, secondo l'uso dei drammi che si chiamano musicali», in *L'Autore a chi legge* cit., p. 462.

libretto si sono però individuate, indentandole, alcune ulteriori forme strofiche non segnalate da Ghisalberti, anch'esse assenti nella fonte goldoniana, sono stati tacitamente ricostituiti alcuni senari, settenari ed endecasillabi erratamente impaginati nel libretto del 1935 e sono stati isolati alcuni spezzoni di verso erratamente riassorbiti in versi ipermetri di 9 o 14 sillabe.

I versi non intonati in partitura sono stati come sempre segnalati, insieme ad altre varianti, in grassetto e color grigio nel testo e richiamati con esponenti in numero romano (quelli in numeri arabi si riferiscono alla guida all'opera).⁵ Per ortografia e accenti è stata mantenuta la «grafia fonetica moderna» utilizzata dai due autori in luogo della «grafia settecentesca» goldoniana, come illustrato nell'Avvertenza all'opera, ma si è scritto «perché» in luogo del «perchè» previsto da Ghisalberti e Wolf, e «sciafo» «sciafazzo/a» in luogo di «s-ciafo», «s-ciafazzo/a»; sono infine stati corretti tacitamente i pochi refusi.

ATTO PRIMO		p. 57
ATTO SECONDO		p. 75
ATTO TERZO		p. 91
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 105
	<i>Le voci</i>	p. 107

⁵ L'analisi dell'opera, e il raffronto con il libretto, è stata condotta sulla partitura d'orchestra: ERMANNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, Milano, Ricordi, © MCMXXXV (stampa 1987). Nella guida all'opera ogni esempio musicale viene identificato mediante la cifra di chiamata con l'indicazione del numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) oppure la seguono (a destra); le tonalità maggiori sono contrassegnate dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori, e con l'aggiunta di eventuali alterazioni); la freccia indica modulazioni.

CARLO GOLDONI

IL CAMPIELLO

Commedia in cinque atti

riduzione in tre atti e adattamento di
Mario Ghisalberti

per la musica di Ermanno Wolf-Ferrari

Prima esecuzione

Milano, Teatro alla Scala, Ente Autonomo

Stagione dell'anno XIV

1935-36

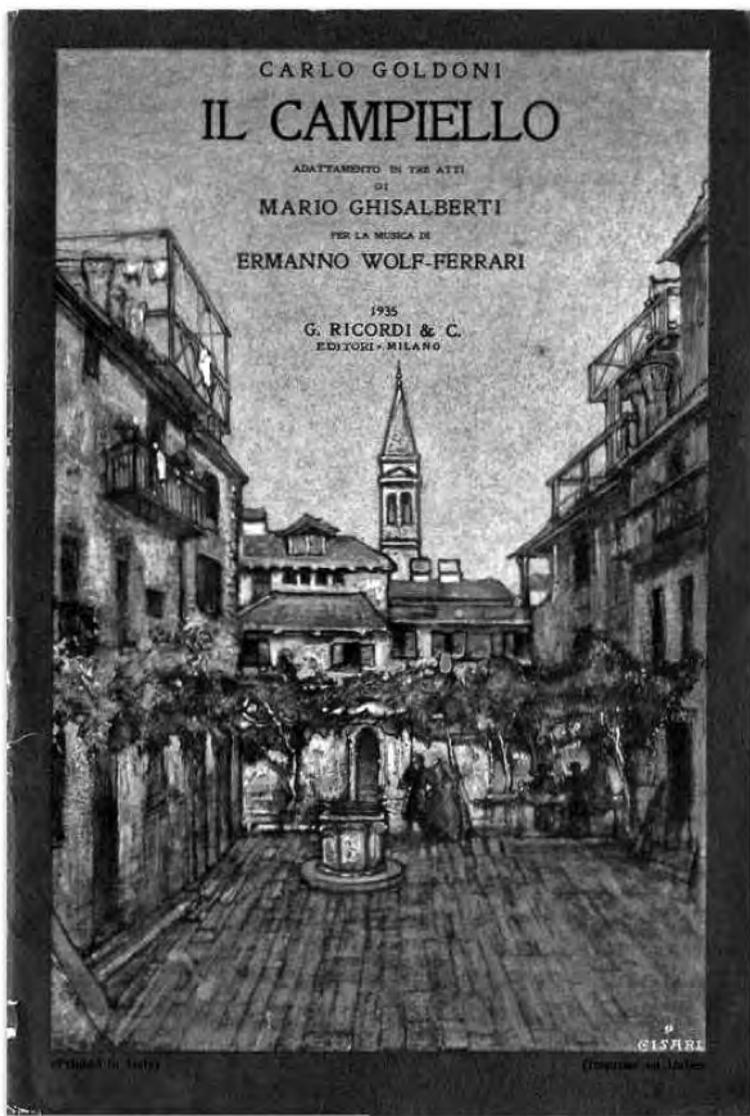
Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Gino Marinuzzi

Personaggi e attori

GASPARINA, <i>giovane caricata, che parlando usa la lettera Z in luogo della S</i>	Soprano	[Mafalda Favero]
DONA CATE PANCIANA, <i>vecia</i> (*)	Tenore	[Luigi Nardi]
LUCIETA, <i>fia de dona Cate</i>	Soprano	[Iris Adami-Corradetti]
DONA PASQUA POLEGANA, <i>vecia</i> (*)	Tenore	[Giuseppe Nessi]
GNESE, <i>fia de dona Pasqua</i>	Soprano	[Margherita Carosio]
ORSOLA, <i>fritolera</i>	Mezzosoprano	[Giulia Tess]
ZORZETO, <i>fio de Orsola</i>	Tenore	[Luigi Fort]
ANZOLETO, <i>marzèr</i>	Basso	[Fernando Autori]
IL CAVALIERE ASTOLFI	Baritono	[Salvatore Baccaloni]
FABRIZIO DEI RITORTI, <i>zio di Gasparina</i>	Basso	[Franco Zaccarini]
SANSUGA, <i>cameriere di locanda</i>	} non parlano	
ORBI, <i>che suonano</i>		
GIOVANI, <i>che ballano</i>		
FACCHINI		

(*) *Le parti delle vecchie Cate e Pasqua sono sostenute da uomini*

La scena è a Venezia, nella metà del 1700.



AVVERTENZA

Sebbene il presente libretto sia formato in gran parte dal testo originale goldoniano, per ragioni evidenti di opportunità abbiamo creduto di non mantenere la grafia settecentesca, di difficile lettura per i non veneziani, bensì di adottare la grafia fonetica moderna, perfettamente leggibile da tutti. Inoltre, per ottenere la massima esattezza di pronuncia, abbiamo ritenuto utile servirci degli accenti acuto per le vocali accentate chiuse e grave per quelle aperte.

M[ario] G[hisalberti] - E[rmanno] W[olf] F[errari]

ATTO PRIMO

Scena fissa. Un campiello con varie case. A sinistra in primo piano, quella di Gasparina con balcone a poggiolo; più in fondo, quella di Luçieta con altana. A destra in primo piano, la casa di Orsola con terrazza, e quella di Gnese con altanella, più in fondo. Dietro, a destra e a sinistra, due callette. In mezzo, nel fondo, una locanda con terrazzo lungo, coperto da un pergolato. La luce muterà a grado a grado, così da essere di prima mattina al principio dell'atto primo, e di sera alla fine dell'opera.¹

(Il campiello è vuoto. Poi¹ Gasparina appare sul poggiolo della sua casa. Ha in mano uno specchietto in cui si guarda, mentre è intenta a darsi la cipria e a lasciarsi)

GASPARINA

Ancuo zé una zornada cuzzi bela,²
che me vorave andar a divertir;
ma zior barba ai zo libri nol ghe mola,
e zior barba co mi nol vol vegnir.

Malignazo quei zo libri,
zempre, zempre zto ztudiar!
Oh! ze almanco me vegnizze
l'ocazion de maridar!...

Quel zior che zé vegnudo in zta locanda,
quando che 'l pazza, zempre el me zaluda.
Ma no zo chi che 'l zia... Oh! vèlo qua
dazzeno in verità...

(Il cavaliere Astolfi vien passeggiando con qualche affettazione da destra in fondo. Avvicinandosi alla casa di Gasparina, saluta la fanciulla)

¹ Lento, senza tempo – $\frac{2}{4}$, Sol.

Il breve preludio orchestrale che apre *Il campiello* assolve una duplice funzione: incantevole pittura ambientale da un lato, efficace anticipazione della 'tinta' malinconica e sentimentale dell'opera dall'altro. Incastonata tra due fugaci scorsi descrittivi è infatti un'esile melodia dei violini primi (*Adagio in tempo*) che si stacca pigramente dal pastoso tessuto armonico e da cui traspare un senso di tenera, struggente nostalgia destinato a divenire, nelle diverse ricorrenze del motivo, cifra emblematica del lavoro:

ESEMPIO 1 (1)

The image shows a musical score for Violin I, labeled 'VI. I'. The tempo is 'Adagio, in tempo' in 2/4 time. The score begins with a dynamic marking of '>pp' and includes markings for 'dolciss. unii' and 'rit. a tempo'. The melody consists of several measures with various articulations and dynamics, including 'ppp' and 'pp'.

Il progressivo diffondersi dei primi chiarori mattutini è suggerito nelle due battute iniziali dal quieto 'destarsi' degli archi, che vanno a comporre un accordo di tredicesima per quinte, quindi da una repentina esplosione degli ottoni nel momento in cui lo sfolgore del giorno illumina la scena (*Alquanto più mosso*, 3). Il crescendo luminoso, accompagnato dall'accelerazione agogica, viene ben individuato nelle didascalie aggiunte in partitura e spartito.

¹ «S'intravede il campiello, immerso in una luce crepuscolare irreal, fantastica. La scena si va rischiarando poco a poco».

² Poco più mosso – $\frac{2}{4}$, Sol.

Organizzato secondo un incalzante susseguirsi di piccole oasi solistiche e vivaci sezioni dialogiche vivificate da un idioma musicale assai duttile – chiaro modello è il declamato del *Falstaff* verdiano – che nella trasparenza dello stile riesce a cogliere ogni minima sfumatura espressiva, l'atto primo immette immediatamente lo spettatore nel caleidoscopico microcosmo popolare che gravita intorno al campiello. Battibecchi e corteggiamenti, pettegolezze e ammiccamenti costituiscono il rituale quotidiano di una comunità assai irrequieta che viene presentata attraverso l'intreccio di pittoreschi motivi orchestrali capaci di delineare all'istante la chiassosa varietà della ben nutrita galleria di personaggi. Prima a comparire è la vanitosa Gasparina che, tutta intenta a truccarsi beandosi allo specchio quasi novella Manon, lamenta la propria condizione di reclusa, dal momento che lo zio Fabrizio, con cui vive, «a i zo libri nol ghe mola» [i suoi libri non li lascia], impedendole dunque di andar fuori casa, se-

GASPARINA (*gli fa una riverenza*)

IL CAVALIERE (*cammina un poco, poi torna a salutarla*)

GASPARINA (*replica una riverenza*)

IL CAVALIERE (*gira un poco, poi le fa un baciamento ride*)

GASPARINA (*corrisponde con un baciamento grazioso*)

IL CAVALIERE (*s'incammina verso la locanda, poi torna indietro, mostrando di volerle parlare; poi si pente, le fa una riverenza, e torna verso la locanda. Sulla porta, si ferma, le fa un baciamento, ed entra*)

segue nota 2

condo la rigida moralità che regna nel campiello: le giovani possono scendere in piazza solo se accompagnate. Svolti su un insistente inciso guizzante dei violini cadenzato dal meccanico *puntato* delle viole,

ESEMPIO 2a (15)

Andante mosso

i sospiri alquanto caricati della giovane, la cui estraneità all'ambiente circostante è grottescamente amplificata dall'ostentato 'difetto' di pronuncia, tradiscono il suo desiderio di libertà, ma soprattutto l'impazienza per un matrimonio che possa cambiarle la vita. Il momentaneo passaggio in scena del cavaliere Astolfi, attraente gentiluomo napoletano che alloggia nella locanda d'angolo, pare subito confermare le speranze del soprano. Nella deliziosa pantomima che segue i due si scambiano tenere effusioni reciproche in un buffo rituale fatto di cenni, moine e riverenze, replicato in orchestra da un dialogo spiritoso tra una frase assai garbata all'unisono di flauti, fagotti, violini e celli, ritratto del tronfio ma galante «foresto», cui rispondono affettati interventi per terze degli oboi ad abbozzare il carattere civettuolo della donna:

ESEMPIO 2b (18)

(Il Cavaliere Astolfi vien passeggiando con qualche affettazione da destra in fondo)

GASPARINA

Oh! ghe dago in tel genio!
 Ze vede che 'l zé coto!
 Ma gogio dote?
 Zior barba zé vegnù
 da caza de colù. El va dizendo:
 «Vorave, nezza, che ve maridezzi...»
 Ma galo bezzi?...
 Zior?... Ciàmeło?... El zé elo. Tolé zuzo,
 qua nol vol che ghe ztaga.
 Come vorlo che fazza a maridarme?
 Dazzeno che zon ztufa,
 e ze ghe tendo a lu farò la mufa!
 (*Si ritira in casa*)

LUCIETA (*appare, agitata, impaziente, sull'altana della sua casa*)³

Anzoletto, mio Anzoletto,
 xe tre ore che te aspeto...
 Ciò, baron, l'ora è passata
 che ti crii «Aghi e cordoni»,
 che ti passi per de qua.
 Co ti crii «Aghi e cordoni»,
 che ti passi per de qua,
 no ti sa quel che mi sento...
 quel che sento no ti sa,
 co ti crii «Aghi e cordoni»,
 che ti passi per de qua...

segue nota 2

The musical score is for the orchestra, featuring several instruments: Trgl. (Trumpet), Cor. I (Coronet), Cb. (Cello/Double Bass), Ob. I (Oboe I), Cl. I (Clarinet I), and Ob. II (Oboe II). The score is written in a key signature of one flat (F major/D minor) and a 2/4 time signature. It includes dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *grazioso* and *(Gasparina gli fa una riverenza)*. The score is divided into measures, with some measures containing rests for certain instruments.

Ringalluzzita dall'incontro, il soprano confida nella dote che lo zio dovrà pur possedere per poterla maritare (tanto più con un conterraneo, dato che anche «zior barba» [il signor zio] ha origini partenopee) e rientra in casa rinnovando le lamentele per il disinteresse del parente verso le sue aspirazioni sentimentali – la pungente invettiva è ricavata dalle battute che chiudono nella fonte una briosa scena dialogica (1.4) in cui la giovane, fingendo con il gestore della locanda Sansuga un vago interesse per il nuovo arrivato, inizia a sondare il terreno. Con l'espunzione del colorito episodio della «venturina», gioco simile al lotto che nella commedia goldoniana offriva un suggestivo squarcio corale di ritualità popolare, l'opera si concentra piuttosto su una gustosa rassegna debitamente animata della folla di individui che popolano la piazzetta, sfumando la descrizione dei rapporti sociali implicita nel linguaggio goldoniano – nel libretto non vi è alcuna traccia, ad esempio, della volgare esclamazione con cui Gasparina ostenta da subito con tracotanza il proprio rango più elevato, «Zte zporche, che zè qua l oh quanta invidia, che le gh'averà!» [*'Ste sporche che sono qua l oh quanta invidia avranno!*] (1.3) – e rafforzando con risorse tematiche l'associazione della protagonista femminile con il morbido motivo appena udito nel prelude – sarà lei infatti a intonarlo ciclicamente un'ultima volta nel commovente addio a Venezia che suggella tanto la partenza della coppia di «foresti» (Gasparina-Astolfi) quanto la ricomposizione di ogni tensione in un luogo eretto a metafora di un'umanità umile e genuina.

³ Annunciata da un'appassionata frase dell'orchestra che ricorda nel suo tono goffamente eccessivo e caricato l'enfatica introduzione orchestrale alla straziante confessione della Santuzza mascagnana, di cui condivide anche la corrusca tonalità di mi –, fa quindi la sua comparsa Lucietta in preda alla più viva impazienza, intonando un'arietta su un motivo enunciato dai violini doppiati dai celli e poi ripreso e variato dal soprano:

Ah! sti puti è pur baroni;
chi se fida ben no gà!

(Il Cavaliere appare sulla terrazza della locanda,
guardando verso la casa di Gasparina)⁴

LUÇIETA
Várdelo qua?

IL CAVALIERE

Mi pare e non mi pare...

LUÇIETA
Par che 'l me varda mi.

IL CAVALIERE (si cava il cappello e lo tiene a mezz'aria,
parendogli che sia e non sia Gasparina)

LUÇIETA (lo saluta)
Paron caro.

IL CAVALIERE (termina di salutarla, poi l'osserva con
l'occhialetto)

segue nota 3

ESEMPIO 3 (11⁹)

Lucietta

An-zo-le-lo, mio, An-zo-le-to, xe tre ò-re che te a-spetto. Ciò, ba-rón, To-ra, è pas-sa-

VI. I
VI. II

piz.

sf p dim.

pp

VIc.
Vlc.
Cb.

piz.

ten. dolce smorzando

sa-da che ti crii "A-ghi e cor-do-ni", che ti pas-si per de qua.

rit. a tempo

pp smorz.

f arco

Fag. I

Il fidanzato Anzoletto, che di mestiere fa il mercivendolo ambulante, non è ancora passato davanti al suo balcone e la donna si lagna perché di «puti» come lui non ci si può fidare – e il suo canto prende un languore erotico dalle increspature cromatiche di chiara ascendenza ‘napoletana’ (seconde abbassate o eccedenti) che punteggiano la linea vocale.

⁴ Quando il Cavaliere si affaccia poco dopo dal terrazzo della locanda, ha infatti inizio un vivace siparietto svolto nuovamente sul motivo dell’es. 2a che principia come seguito della pantomima precedente – di fronte però alla perplessa e recalcitrante Lucietta il corteggiamento inscenato dal baritono, conscio ben presto che la preda non è più Gasparina, assume ora i connotati di un passatempo fine a se stesso, dettato da una natura galante sempre in moto – per risolversi in un gioco di travisamenti linguistici e gestuali che traduce la reciproca incomunicabilità dei due interlocutori.

LUÇIETA

M'ào visto cussì?

IL CAVALIERE

Vedo che non è quella.

Ma tanto e tanto non mi par men bella.
(*La guarda ancora con l'occhietto*)

LUÇIETA

Se 'l seguita a vardar co sto bel sèsto,
adesso adesso mi ghe volto el çèsto.

IL CAVALIERE (*la saluta*)

LUÇIETA

La reverizzo in furia;
maneghi de melon, scorzi de anguria!

IL CAVALIERE

Non comprendo che dica...
(*La saluta*)

LUÇIETA

Un'altra volta,

serva sua.

IL CAVALIERE

Mi perdoni...

ANZOLETO (*entra da destra in fondo, con le scatole da merciaio, gridando ad uso di tal mestiere*)

Aghi de fiandra! Spighete! Cordoni!...⁵

LUÇIETA

Anzoletto!

⁵ *Largo molto-Adagio* – $\frac{2}{4}$, Do →.

Invece di sbrogliare una situazione al limite dell'imbarazzo, l'atteso ingresso di Anzoletto, arrivato nel campiello per vendere la propria merce, scatena una violenta 'baruffa' che coinvolge ben cinque personaggi. Movente dell'azione è, ancora una volta, il contegno benevolmente amabile di Astolfi, che assai sensibile al fascino del gentil sesso («Tante bellezze unite! Davver mi pare un sogno!...») si offre con affettata prodigalità di acquistare regali per le due donne al balcone – a Luçieta si è nel frattempo aggiunta la timida e pudica Gnese –, eccitando un'intricata sequela di gelosie e ripicche. Nell'aderire al confuso garbuglio di schermaglie e battibecchi il discorso musicale si frantuma in una miriade di brevi incisi orchestrali (alcuni dei quali già uditi) che conferiscono alla narrazione un ritmo serrato, aderente al clima più concitato del contesto drammatico – il libretto segue fedelmente, pur con minuscoli tagli, tutta la parte conclusiva dell'atto primo della fonte (1.6-12). Il motivo di Gnese, una languida frase dei violoncelli rinforzata dagli interventi della celesta sui leggeri accordi ribattuti di archi e legni (*Tranquillo molto* – c, si),

ESEMPIO 4 (19)

Tranquillo molto *(Anzoletto s'accosta alla casa di Gnese)*

(dall'altana della sua casa) Il Cavaliere

Gnese
Oe, mar-zèr, vè-gni qua. Ecco un' al - tra bel - tà.

VI. I
VI. II
Ob. I
Cl.
Ob. II
Cel.
Vlc.

p *leggero*
div a 3

p *leggeriss.*
div a 3 *pizz.*

p *pp* *f* *p*

express.

Vlc *piaz*

ANZOLETO (*minacciandola*)

V'ò visto!

IL CAVALIERE

Signora, se comanda,
compri, che pago io.

LUÇIETA

Grazie, patron.

(*Ad Anzoleto*)

Aspetème, che vegno su la porta.

(*Scompare*)

IL CAVALIERE

Quel giovine!

ANZOLETOⁱⁱ

Patron.

IL CAVALIERE

Quel ch'ella vuole

datele. Pago io.

ANZOLETOⁱⁱⁱ

(Ah! sta cagna 'sassina m'à tradio!)

GNESE (*appare sull'altana^{iv} della sua casa*)

Oe, marzè, vegni qua.

(*Anzoleto s'accosta*)

IL CAVALIERE

Ecco un'altra beltà.

GNESE

Gaveu cordoni bei?

IL CAVALIERE

Datele quel che vuol. Pago per lei.

GNESE

Dasseno?

IL CAVALIERE

Sì, servitela,
che tutto io pagherò.

GNESE

Vegni de su, marzè.

ANZOLETO

Ben, vegnirò.

IL CAVALIERE

Tante bellezze unite!

Davver mi pare un sogno.^v

Servitevi, ragazza.

GNESE

Me torò 'l mio bisogno.

(*Scompare in casa*)

(*Luçieta è apparsa sulla porta della sua casa, in tempo per vedere Anzoleto entrare in quella di Gnese*)

LUÇIETA (*di casa*)

Inveçe de aspetarme el va da Gnese?

IL CAVALIERE

Giovinetta cortese,
aspettate. Ora vien.

LUÇIETA

Sior sì, l'aspetto.ⁱⁱⁱ

(Vòi parlar col foresto

a so marzo dispeto.)

(*Si mette a passeggiare su e giù per la scena*)

IL CAVALIERE

Com'è che vi chiamate?

segue nota 5

lascia trasparire la schietta impulsività della giovine, non aliena da battute di perfida sagacia (come quella che rivolgerà al Cavaliere prima di ritirarsi in casa dopo aver rifiutato l'offerta del nobile di pagare i suoi acquisti: «Le pute veneziane l le gà pensieri onesti, l e no le tol la roba dai foresti!»). Il fulmineo scontro verbale tra Luçieta e Anzoleto prima che lui entri dalla presunta rivale viene riverberato nel successivo dialogo fra la ragazza e il corteggiatore, continuamente punteggiato da clangori e ruvidezze sonore di stampo verista – si osservi in particolare il turbinoso ribollire cromatico dei violoncelli a denotare la stizzita ritorzione della donna, che più avanti sfoga la sua collera su isterici trilli derivati dalle garbate fioriture con cui poco prima la 'rivale' aveva fatto salire in casa il merciaio, oppure i vigorosi interventi degli ottoni che colgono nelle repliche del merciaio il suo puntiglio di onorabilità.

ⁱⁱ Aggiunta: «(*brusco*)».

ⁱⁱⁱ Aggiunta: «(*da sé*)».

^{iv} «*dall'altana*»

^v Aggiunta: «(*a Gnese*)».

LUÇIETA

Luçieta, per servirla.ⁱⁱⁱ
(Farme sta azion a mi? No vò sofrirla.)
(*Passeggia sempre*)

IL CAVALIERE

Luçieta?

LUÇIETA

Cossa vorla?

IL CAVALIERE

Siete sposa?

LUÇIETA

Sior no.

IL CAVALIERE

Siete fanciulla?

LUÇIETA

Certo

che qualcosa sarò.

IL CAVALIERE

Voglio venir da basso.

LUÇIETA

Chi lo tien?

(*Il Cavaliere si ritira in locanda*)

(Vòi che 'l me senta, quel baron, co 'l vien.

Cossa xe sto impiantarme?)

CATE (*fa capolino da una finestrella al pianterreno*)

Oe, Luçieta?

(*La sua testa scompare*)

LUÇIETA

(Sì, sì, podé ciamarme...

Fina che no me sfogo,
no vago, se i me dà, via da sto liogo.)

CATE (*uscendo di casa*)

Cossa fastu qua in strada?

LUÇIETA (*si getta nelle braccia della madre, piangendo*^{vi})

Sto baron de marzèr...⁶

xe passà... l'ò ciamà...

Nol m'à gnanca aspetà...^{vii}

CATE (*commossa*)

E ti pianzi per questo?

LUÇIETA

Siora sì...

CATE

El vegnarà de boto.

IL CAVALIERE (*dalla locanda*)

Eccomi qui.

CATE (*a Luçieta*)

Chi èlo sto sior?

LUÇIETA (*a Cate*)

Tasé.

IL CAVALIERE (*a Luçieta*)

Questa vecchia, chi è?

LUÇIETA

La xe mia mare.

CATE^{viii}

Che 'l se meta i ociai, se nol ghe vede:
no son vecia, paron, come 'l me crede.

^{vi} Aggiunta: «*singhiozzando*».

⁶ La ricomparsa del tema dell'arietta precedente (*Meno mosso* – $\frac{2}{4}$, mi, cfr. es. 3) enfatizza il momento in cui Luçieta, gemente, si getta disperata tra le braccia della madre Cate – con chiaro intento farsesco il personaggio viene affidato a una voce maschile (come aveva fatto, ad esempio, Donizetti nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali*) – e conduce a due sbrigativi 'terzetti' di opposto carattere intramezzati dall'inflexibile apparizione sul terrazzo di Gnese. Nel primo Astolfi, approfittando della temporanea assenza di Anzoletto, rinnova le sue proferte a Luçieta, facendo invece la conoscenza della bizzarra madre in un dialogo dai contorni surreali (*Allegro moderato* – $\frac{4}{4}$, Do) – basti citare l'esilarante battuta con cui la comare, mezza cieca e ormai sdentata, ammonisce il Cavaliere per averle dato della «vecchia»: «Che 'l se meta i ociai, se nol ghe vede» [Che si metta gli occhiali, se non ci vede] –, evidenziato dai sussulti secchi e staccati degli archi. Nel secondo il rientro in scena del mercivendolo sfocia, al contrario, in un litigio furioso con la fidanzata confortata dalla madre, che funge da energica stretta (*Energica* – $\frac{4}{4}$, do) sviluppata con agogica incalzante sopra un roboante rinforzo orchestrale d'impronta mascagnana.

^{vii} Aggiunta: «(*Piange*)».

^{viii} Aggiunta: «(*al Cavaliere*)»

IL CAVALIERE

Compatitemi, cara.
Ah! vostra figlia è una bellezza rara.

CATE

Lo so anca mi. La xe una bela puta.
E po, vardè: la me somegia tuta!

GNESE (*apparendo sull'altanella, al Cavaliere*)

Paron, sala. M'ò tolto
roba per quatro lire.

IL CAVALIERE (*con vivacità*)

Anche per trenta!
(*Mostra la borsa*)

Io faccio ognor così!

GNESE

Ma me l'ò tolta, e l'ò pagada mi.
Le pute veneziane
le gà pensieri onesti,
e non le tol la roba dai foresti!
(*Si ritira in casa*)

IL CAVALIERE^{III}

Questa non fa per me: troppo eroina.
(*A Luçieta*)
Via, fatevi servire.

LUÇIETA

No vòì gnente.
(*Investendo Anzoleto, che esce dalla casa di Gnese*)
No me vegnir darente,
toco de desgrazià, baron, furbazzo!

ANZOLETO

A mi sto bel strapazzo?
A mi che gò rason de lamentarme?

LUÇIETA

Ti gà rason che qua non vòì sfogarme.
Ti me l'à da pagar.

ANZOLETO

Chi à da aver, à da dar.

CATE (*a Anzoleto*)

Zito! Vegnì co nu.

ANZOLETO^{IX}

In casa vostra no ghe vegno più!
(*Parte furente*)

IL CAVALIERE

Via, l'amante è partito.⁷
Prendete un anellino.
Tenetelo, che è bello.

LUÇIETA (*bruscamente*)

La reverizzo, e grazie de l'anelo.
(*Entra in casa, senza prenderlo*)

CATE

La diga, sior foresto.

IL CAVALIERE

Che volete?

CATE

La me lo daga a mi.

IL CAVALIERE

Brava: prendete.

Datelo alla ragazza a nome mio.
Vecchia da ben, mi raccomando. Addio.
(*Entra in locanda*)

CATE^{III}

Ih! no ghe dago gnente!
No vòì che la se instizza.
El sarà bon co me farò novizza!
(*Sorridente sorniona, incamminandosi, con un ritmico dondolare delle anche, verso casa. Fermandosi presso la porta*)
No son più una putela;
no go quel che gaveva
co gera zoveneta,
ma ghe n'ò più de quatro che me aspeta.
(*Entra in casa*)

^{IX} «mi. | ANZOLETO | Cagna! | LUÇIETA | Baron! [= furfante] | CATE | Tasé! [= Tacete!] | ANZOLETO | 'Sassina | LUÇIETA | Baron! | CATE | Vegnì co mi! | ANZOLETO | In casa vostra no ghe vegno [= non vengo] più | (*Parte, poi torna*) | LUÇIETA | Ah, baron, baron, furbazzo! | CATE | Fia mia! | LUÇIETA | Can! | ANZOLETO (*ricomparendo improvviso*)».

⁷ *Andante col canto-Lento-Lento assai* - $\frac{2}{4}$, →.

Rimasto solo con Luçieta ora che «l'amante è partito», Astolfi può finalmente portare a termine la sua strategia di conquista offrendo un anello alla giovane, che però questa rifiuta ancora scossa dal recente battibecco. A congedare amichevolmente il Cavaliere interviene allora la madre Cate che, dopo essersi fatta abilmente consegnare il gioiello - la rapida sezione dialogica dei due è svolta su di un disadorno recitativo -, s'avvia barcollante verso

PASQUA (*esce di casa con la scopa*)
 Vòi scoar sto campiello.⁸
 El xe pien de scoasse.
 Sempre ste frasconasse
 le fa pezo dei fioi;
 le magna i garaguoi,
 le magna i biscoteli de Bologna,
 e tuto le trà zo ch'è una vergogna.
 Goi da scoar mi sola?
 Lasso che tuti pensa a casa soa,
 e no vò per nissun fruar la scoa.
 (*Va scopando davanti alla sua porta*)

ORSOLA (*appare sul terrazzo della sua casa*)
 Oe, disé, Dona Pasqua?... Dona Pasqua?..
 La xe sordeta, grama.

PASQUA

Chi me ciama?

ORSOLA

Zà che gavé la scoa, fème un servizio:
 dène una netadina
 qua davanti de nu.

PASQUA (*continua a spazzare davanti a casa sua*)

Quelo che fazzo mi, fèlo anca vu.

segue nota 7

casa al ritmo di un grazioso motivetto d'impronta popolare (Tranquillo – $\frac{6}{8}$, Do), una sorta di giga in tempo lento scandita dal tenue *pizzicato* di violini e celli a *punta d'arco* sul ticchettio di una tromba con sordina e del triangolo, destinato a svolgere un ruolo centrale nell'atto seguente quale seducente metafora sonora del clima di gaia spensieratezza che informa la fragorosa ritualità nel campiello:

ESEMPIO 5 (131)

Tranquillo
 (*Sorridendo sorniona, incamminandosi con un ritmico dondolare delle anche, verso casa*)

p punta d'arco

VI. I
 VI. II
 Tr. I
 Triang.
 Vlc.

pp legg.
punta d'arco

⁸ *Andante tranquillo* – $\frac{2}{4}$, la →.

Analogo grottesco della madre di Luçieta è lo strampalato personaggio di Dona Pasqua – anche lei interpretata da un tenore e affetta da sordità e continui reflussi –, presentata in un gustoso siparietto dialogico con la dirimpettaia Orsola, «fritolera» per professione (venditrice cioè a buon mercato di cibi fritti, come frittelle, pesce e anche polenta), che apre in Goldoni l'atto secondo della commedia. Scottata da un ritmato tema accordale degli archi con sordina che spesso si espande in rapide folate di bisrome a suggerire icasticamente i colpi di scopa, la vedova è intenta a ripulire la parte di campiello dinanzi casa dalle troppe «scoasse» gettate per terra, bofonchiando accuse contro lo scarso senso civico del vicinato. L'intromissione di Orsola che con impudenza le chiede di dare «una netadina [= pulitina] | qua davanti de nu [= noi]» scatena infatti la reazione stizzita della donna, che però cambia subito atteggiamento quando la vicina loda le virtù della figlia Gnese, lasciandole intendere di essere disposta al fidanzamento della ragazza con il proprio figlio Zorzeto. A riflettere il graduale cambio d'umore il motivo iniziale cede allora il posto a una soave melodia cantabile di oboi e violini I (*Meno mosso*, La) per poi trasformarsi in un inciso frizzante di flauti e violini, contrappuntati da fagotti e viole (*Allegro*) che s'affaccia più volte nell'ultima parte della conversazione e conclude trionfalmente la scena mentre Pasqua, oramai in piena estasi, si precipita in casa di Orsola per discutere della proposta con la segreta speranza di sistemare la figlia per potersi risposare.

ORSOLA
No ve faressi mal, cara madona.

PASQUA
(Vardè che zentildona!
La vol che se ghe fizza la massera.
Chi credela che sia, sta fritolera?)

ORSOLA
Slongar la scoa un tantin,
xela una gran fatiga?

PASQUA
Cossa?

ORSOLA
Me seu amiga?

PASQUA
Sì ben.
Ma no vòì che ste frasche che sta qua
le me diga la serva
de la comunità.

ORSOLA
Via, via: gavé rason. Disé, fia mia,
dove xe vostra fia?

PASQUA
La xe de sora
che la laora.

ORSOLA
La xe una puta che me piase assae.

PASQUA
Dasseno la xe bona.
(Spazza da Orsola)

ORSOLA
No, no ve incomodè...

PASQUA (spazzando sempre da Orsola)
De quele non la xe, se me capì...

ORSOLA
Le xe una bona puta.

PASQUA
E per dir quel che xe, non la xe bruta.

ORSOLA
Caspita! La xe un fior!

PASQUA
N'è vero, fia?
(Spazza più forte)

ORSOLA
Basta, basta cussì.
Quando la marideu?

PASQUA
Grama! Magari...
Ma me capìu, fia mia? Fala danari.

ORSOLA
Qualchedun la torave senza gnente.

PASQUA
Cossa?

ORSOLA
Vegnì de su da mi. Vòi che parlemo.

PASQUA^x
(Chi sa che co so fio no se giustemo?)
Vegno subito.^{xi} Gnese?...
GNESE (apparendo sull'altanella)
Siora, m'aveu ciamà?

PASQUA
Sì, fia mia. Vago qua
da sior'Orsola, sastu?
Tornarò da qua un poco.
(Fa dei segni d'intesa con Orsola)

GNESE
Sior'Orsola patrona.

ORSOLA
Sioria, fia mia.

PASQUA (a Orsola)
Cosa diseu? che toco!
(Alzando gli occhi al cielo e così le mani aperteⁱⁱⁱ)
(Ah! poderla liogar!^{xii})
Perché, per confessar el mio pensier,
vorave destrigarme,
perché dopo anca mi vòì maridarme.
Mì ghe sento pocheto,
ma grazie al cielo son ancora in ton,
e fora de una recia,
tuto el resto xe bon!

^x Aggiunta: «(Cossa diseu, sorela? Magari! | (Da sé)».

^{xi} Aggiunta: «(Chiama)».

^{xii} Aggiunta: «(Quasi al pubblico)»

(Pasqua entra in casa di Orsola. Questa che frattanto ha conversato con Gnese, la quale le ha mostrato dei «fiori da topé», che sta facendo, vedendo entrare Pasqua, saluta con un baciamao Gnese e si ritira anche lei)

GNESE

Voria, mi, sposarme,⁹
vorave, mi sì;
ma po, co ghe penso,
me fa un certo senso,
el sangue se missia,
no so gnanca mi...
E po mi vorave
che tuti tasesse,
nissun lo savesse,

nissun ne vedesse...

no so gnanca mi.
Se el fusse Zorzeto?

Ma sì, benedeto,
ma sì, bocoletto,
mia stela, mia vita,
Zorzeto, mi sì!...

Ma po me vergogno,
no gh'è sto bisogno,
ma gnanca per sogno...
e po me vergogno,
no so gnanca mi...

LUÇIETA (*apparendo sulla sua altana*)
Siora Gnese garbata.¹⁰

GNESE

Cossa gaveu co mi?

⁹ *Tranquillo* – $\frac{3}{8}$ $\frac{1}{8}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{8}$, Fa.

Chiamata poco prima al balcone dalla madre, Gnese rimane sola ad attendere con agitazione l'esito dell'incontro, esprimendo in un'arietta dal sapore intimista le proprie aspettative matrimoniali. Tale parentesi sentimentale, assente nella fonte, fa emergere da un lato il carattere essenzialmente timido e ingenuo della giovane, ma traduce soprattutto quella patina di tenera nostalgia che permea da cima a fondo l'intera partitura – si osservi, ad esempio, la squisita morbidezza della linea vocale che si muove quasi con ritrosia per piccoli intervalli nel registro centrale della tessitura (es. 6) o gli accorati interventi di viole e clarinetti posti in chiusura della prima strofa, poi rielaborati timbricamente. Nel suo configurarsi come 'pezzo chiuso' solistico all'interno di un tessuto musicale fondamentalmente *durchkomponiert* che privilegia l'ambientazione collettiva, il brano rappresenta inoltre con suggestiva metafora stilistica la problematica interazione tra la dimensione privata dei sentimenti personali e l'opprimente ambiente pettegolo del campiello, come è costretta ad ammettere con frustrazione lo stesso soprano: «E po mi vorave [= vorrei] | che tuti tasesse, | nissun lo savesse, | nissun ne vedesse».

ESEMPIO 6 (144)

Tranquillo

(*rimasta sola*)

¹⁰ *Tranquillo* – $\frac{2}{2}$, Fa.

A confermare i timori della giovane ecco infatti succedersi un nuovo incidente che turba la quiete temporanea della piazzetta, fomentando ripicche e maldicenze tra le due coppie di fidanzati. Pretesto del contendere è questa volta la gelosa rivalsa di Luçieta che, ancora offesa per il presunto sgarbo subito dalla 'rivale', non esita a rinfacciarle le smancerie con Anzoleto. Un fiore di stoffa, donato da Gnese a Luçieta, dovrebbe servire ad appianare i contrasti, ma la repentina comparsa dei due uomini sfocia in una brusca progressione emotiva.

LUÇIETA

Siora spusseta,
lo savé che Anzoletto me vol ben,
e in casa vel tirè quando che 'l vien?

GNESE

Mi a vegnir su la porta me vergogno.

LUÇIETA

Lassème star quel putò.

GNESE

Chi vel toca?

Mi no, cara Luçieta.
Vogio donarve un fior.

LUÇIETA

Magari!
(*Chiamando*)

Oe, Zorzeto!

Gnese ve darà un fior, portèlo qua.

ZORZETO (*che è uscito dalla^{xiii} casa di Orsola, a Gnese*)

Volentiera, son qua. Vegno de suso?¹¹

GNESE

Sior no. Calo el çestelo.
(*Cala il cestino in cui ha messo un fiore*)

ZORZETO (*prendendo il fiore*)

Ma co belo!

El somegia dasseno a chi l'ha fato!

GNESE

Andè via, che sè mato!

LUÇIETA

Ti lo sprezzì?

ZORZETO

No me volé più ben?

GNESE

Che putelezzi!

ZORZETO

Ve degnèvi una volta de zio gar
co mi a le bagatele.

GNESE (*spazientita*)

Eh via, che le xe cosse da putele...

No ghe lo dè quel fior?

ZORZETO

Subito, siora.

(Cossa mai gogio fato?)

GNESE

Uh! mala grazia!

(*Si ritira in casa*)

LUÇIETA

Zorzi, Zorzi, ghe vedo da lontan:
culia la te vol ben.

ZORZETO

Giusto! una volta...

LUÇIETA

Anzi, più adesso.
Co la gera putela,
no la pensava miga a çerte cosse.
Adesso la ghe pensa, e 'l se cognosse.

ZORZETO

Anca mi, se ò da dir la verità,¹²
ghe vò ben in t'un modo
che mai più l'ò provà.

Co la vardo cussì...

mi me par de cascar;

co la vedo vegnir...

mi me par de morir...

Per ela mi no so cossa faria,
mi lasso che i me daga, che i me copa!...

^{xiii} «*apparso sulla porta della*».

¹¹ *Andante largo* – $\frac{2}{4}$, Sol

L'ingresso di Zorzeto, preceduto dalla ricomparsa del motivo dell'es. 1 ora affidato alle sonorità diafane del flauto sul *tremolo* dei violini divisi, pare una ventata d'aria fresca: gentile e spensierato, il giovinetto coglie nel favore chiestogli da Gnese – portare il fiore a Luçieta – l'occasione per omaggiare l'amata di complimenti galanti,

¹² *Più largo* – $\frac{4}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{1}{4}$, Sol →

ma i modi assai controllati della ragazza lo spingono a rimpiangere le spensierate tenerezze infantili di un tempo in un breve e commosso arioso (senza corrispettivo in Goldoni, ma suggerito dalla disposizione metrica adottata da Ghisalberti), nel quale il sincero e ancora ingenuo dolore dell'adolescente è reso dalla costante lievitazione della voce nel registro acuto:

Ma trattarme cussì...
 Anca vu capirè...
 sì, me par anca a mi...
 (*Si commuove*)
 perché proprio, Luçieta, no son uso!...
 (*Piange piano*)
 LUÇIETA
 Povero pampalugo, vien de suso.
 (*Zorzeto s'avvia per entrare in casa di Luçieta*)

ANZOLETO (*da sinistra in fondo, tagliandogli la strada*)
 Indrio, sior scartzetto!
 LUÇIETA
 Che strambazzo!
 ZORZETO
 Cossa v'òi fato?
 ANZOLETO
 Indrio,
 che ve gado un sciafazzo!

segue nota 12

ESEMPIO 7 (153)

The musical score for Example 7 (153) is presented in two systems. The first system includes the vocal line for Zorzeto and the orchestral accompaniment for Violins I and II, Viola, Bassoon I, and Cello. The vocal line begins with the lyrics "An-ca mi se.ò da dir la ve-ri-tà, ghe vò ben in t'un" and is marked "Più largo". The orchestral accompaniment features dynamic markings such as *sf*, *p*, *mf*, and *f*. The second system continues the vocal line with the lyrics "mo-da che mai più Pò pro-và." and includes dynamic markings like *p*, *più p*, and *leggero*. The tempo is marked "a tempo".

Compatito da Luçieta, che ne riprende con intenerita ironia la frase finale, il tenore si avvia in casa della giovane per consegnarle il regalo, ma è intercettato da Anzoletto che lo aggredisce in malo modo. La lite tra maschi, svolta sopra un ruvido recitativo infiammato dalle brutali accensioni dell'orchestra, coinvolge rapidamente fidanzate e madri in un buffo crescendo di ingiurie e impropri reciproci che culmina con l'arrivo in scena di Astolfi, incuriosito dal baccano circostante.

ZORZETO
 Ghe portava sto fior. Dèghelo vu.
(Getta il fiore in terra)
 ANZOLETO
 A Luçieta sto fior?
 Toco de disgrazià!
(Lo piglia per il collo)
 ZORZETO
 Siora mare! i me dà!
 ORSOLA *(dalla terrazza di casa sua)*
 Cossa te fai, fio mio?
 ANZOLETO *(lasciandolo)*
 Sta santapepa
 no voggio che 'l ghe parla co Luçieta!
 ZORZETO
 Cossa m'importa a mi?
 ORSOLA
 Zà per culia
 sempre se cria.
 LUÇIETA
 Brava! per quel pissoto!
 Che no ghe sia de meglio in sto paese?
 Vardè che fusto! Ghe lo lasso a Gnese.

GNESE^{XIV}
 Cossa parlèu de mi?
 LUÇIETA
 Coss'è, patrona,
 seu vegnia fora perché gh'è Anzoletto?
 ORSOLA
 Vardève vu, frascheta!
 CATE *(dalla porta di casa sua)*
 Oe, no stè a strapazzar la mia Luçieta,
 che no la xe de quele...
 GNESE
 Le altre, cara siora, cossa xele?
 CATE
 Tasi, che ti à bon taser.
 GNESE
 Oh! no son miga muta.
 PASQUA *(dalla porta della casa di Orsola)*
 Cossa voressi dir de la mia puta?
 CATE
 Tasé, che la ghe sente.
 IL CAVALIERE *(venendo dalla locanda)*
 Sento gridar. Si può saper perché?¹³

^{XIV} Aggiunta: «*(dalla sua altanella)*».

¹³ *Meno mosso* – $\frac{2}{4}$, →

Interpellato con veemenza da Anzoletto, il Cavaliere nega di avere alcuna pretesa su Luçieta, e sul grazioso motivo che ne aveva contraddistinto la sortita iniziale (cfr. es. 2b) rassicura i presenti sul suo contegno leale e rispettoso, prima di lanciarsi in un'arietta effervescente (*Andante mosso-Sempre più presto* – $\frac{2}{4}$, Fa) nella quale invita tutti a godere delle gioie della vita nella spensierata cornice del carnevale. Un agile inciso di semicrome, esemplificazione dell'innata propensione del personaggio all'intrattenimento garbato e discreto con il quale nella scena corrispondente della commedia (II.10) interveniva per smorzare ogni contrasto in nome dell'amore disinteressato per la pace, agisce da brioso ritornello vocale che, rinforzato in orchestra da frenetiche figurazioni ritmiche staccate, si scioglie in un incontrollabile turbine sonoro sul quale Astolfi mima alcuni passi di danza, contagiando presto gli astanti con la sua allegria:

ESEMPIO 8 (61)

Andante mosso

Il Cavaliere

Per - ché cruc - ciar - si, don - ni - ne - ca - re? La vi - ta è un at - ti - mo: la - scia - te - an - dar,

E mentre il motivo appena udito percorre in sottofondo la lesta sezione dialogica che segue (*Meno mosso*) – segno che la preghiera del Cavaliere ha sortito l'effetto sperato –, la rissa generale può ben dirsi appianata: Anzoletto decide all'istante di sposare Luçieta, la cui improvvisa felicità si riflette nell'estatica cadenza in maggiore che corona la ripresa del suo tema (cfr. es. 3); Dona Pasqua, dal canto suo, chiama a sé la figlia per rivelarle gli accordi matrimoniali presi con Orsola, congedandosi infine da Astolfi con un profondo, ma alquanto goffo inchino che palesa la sua infatuazione per il nobiluomo.

ANZOLETO

La diga, sior:

(Indicando Luçieta)

su quella puta galo pretension?

IL CAVALIERE

Niente affatto.

Io per tutte le donne ho del rispetto.

Mi piace l'allegria

godo la compagnia,

e la pace è divina purchessia.

Perché crucciarsi,

donnine care?

La vita è un attimo:

lasciate andare.

Ci sono i crucci?

Ebben, si sa.

Il callo pesto?

E chi non l'ha?

Prendete in ridere,

la vita è facile.

Suvvia! godiamoci

il carneval!

(Accenna un balletto e tutti, man mano, l'assecondano)

LUÇIETA

Gnese, quel fior me l'astu donà ti?

GNESE

Mi l'ò donà, sior sì.

ANZOLETO^{III}*(Sarà, ma mi son stufo.**Zo, basta: o dentro o fora.**Me la sposo stasera in mia malora!)*CATE *(che l'ha udito)*

Tiò un baso!

(Lo^{xv} prende per mano e se lo tira in casa)

LUÇIETA

O Dio! L'anelo

stasera el me darà!

(Si ritira in casa)

ORSOLA

Zorzi, vienstu de suso?

ZORZETO

Siora sì.

Siora Gnese patrona.

(Entra in casa, mentre Orsola si ritira)

GNESE

Via, vegnù, siora mare?... Siora mare?...

PASQUA

Vegno. T'ò da parlar.^{xvi}

GNESE

Patron.

IL CAVALIERE

Ragazza, addio.

GNESE

Ghe faccio un repeton.

*(Si ritira in casa)*IL CAVALIERE *(a Pasqua, che s'avvia verso casa)*

Ditemi, un repeton

che vuol dire?

PASQUA *(che non lo sente)*

Patron.

IL CAVALIERE

Ditemi, che vuol dire un repeton?

PASQUA

Vuol dir un bel saludo.

Ghe lo faccio anca mi. L'è tanto belo:

no vò farghelo a altri: solo a elo.

(Gli fa un goffo inchino ed entra in casa)

IL CAVALIERE

Oh, son pur obbligato

a chi un sì bell'alloggio m'ha trovato.

Nol cambierei con un palazzo agosto.

Ci ho con gente simil tutto il mio gusto.

GASPARINA *(esce di casa, con zendado)*Che 'l diga quel che 'l vol zto mio zior barba;¹⁴

lu coi libri el zavarìa,

e mi voggio ciapar un poco d'aria.

^{xv} «Bacia Anzoleto, lo».^{xvi} Aggiunta: « IL CAVALIERE *(a Gnese)* | Riverisco.».¹⁴ *Andante mosso-Adagio-1 Tempo* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$, Sol →.Senza soluzione di continuità il ritmato sostegno orchestrale che prima aveva scandito la spigliata scenetta danzante si converte rapidamente nel ripetitivo *pizzicato* delle viole su cui, come in apertura d'opera, fa la sua uscita in scena Gasparina, sempre accompagnata dai leggerissimi svolazzi dei violini (cfr. es. 2a). Annoiata a morte

Andarò da mia zantola
che zé poco lontana.
(*S'incammina con grazia*)

IL CAVALIERE^{III}

(Ecco la giovine

che ho veduto da prima.)

GASPARINA^{III}

(Oh, vèlo qua, quel zior!)

IL CAVALIERE

(Mi par bellissima.)

(*S'avvicina a Gasparina*)

Servitore di lei.

GASPARINA

Zerva umilizzima.

IL CAVALIERE

(Che vezzoso parlar!)

GASPARINA^{III}

(Voglio in caza tornar.)

(*S'accosta alla sua casa*)

IL CAVALIERE

Rigorosissima

meco siete così?

GASPARINA

Zerva umilizzima.

IL CAVALIERE

lo sono un cavaliere,

egli è ver, forestiere;

ma per le donne ho sentimenti onesti.

GASPARINA

(Oh! che i me piazze tanto zti forezti!)

IL CAVALIERE

Aggraditeli almen.

GASPARINA

Zerva umilizzima.

IL CAVALIERE

Lasciam le cerimonie. Favorite.

Siete zitella?

GASPARINA

Non lo zo, dazzeno.

IL CAVALIERE

Nol sapete? Tal cosa io non comprendo.

GASPARINA

Zto nome de zitela io non l'intendo.

IL CAVALIERE

Fanciulla voglio dir.

segue nota 14

dall'apatia sociale dello zio, la giovane si è decisa ad andare a trovare la madrina che vive poco lontana, ma s'imbatte di nuovo nel Cavaliere, rimasto in piazzetta a meditare divertito sui modi affabili di «gente simil». L'esteso duetto che segue ricalca nei suoi contorni musicali il primo incontro dei due personaggi – l'elegante disegno per terze degli oboi che percorre tutta la scena ad enfatizzare gli atteggiamenti grottescamente pretenziosi della donna (es. 9) ricorda infatti da vicino un'analogia frase dei legni su cui Gasparina aveva tributato una lunga sequela di inchini rivolti al nobile uomo napoletano –, e procede come perseverato rituale di corteggiamento, complicato in modo esilarante dalle reciproche incomprensioni linguistiche degli interlocutori. Non mancano affettuosi ammiccamenti all'amato *Falstaff* di Verdi, come nel caso della ridicola espressione ossequiosa pronunciata di continuo da Gasparina, «Zerva umilizzima», mutuata per via diretta dalla celebre «Reverenza!» di Mrs. Quickly, e momenti di squisita *verve* comica – si osservi l'ampia frase cantabile da intonarsi *con anima* con cui Astolfi loda la «dolcissima» pronuncia della giovane, o la spassosa pantomima quando il soprano mostra con sommo autocompiacimento le diverse mode nelle andature femminili (*Allegro*). Potenziata da una graduale accelerazione agogica, la corte insistente del Cavaliere è infine premiata con la promessa di rivedersi all'ora del «diznare» (*Andante mosso-Andante molto sostenuto*), prima che un baciamano galante concluda una lunga conversazione giocata su schermaglie verbali e ironiche allusioni che la leggerezza dell'ordito musicale riesce a rendere ancora più sottili.

ESEMPIO 9 (71)

(*Gasparina s'incammina con grazia*)
grazioso

The image shows a musical score for Oboe (Ob.) in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a forte (f) dynamic and a 'grazioso' marking. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. It ends with a piano (p) dynamic marking.

GASPARINA

Non zo capirla.

Ze zon puta?

IL CAVALIERE

Così.

GASPARINA

Per ubidirla.

IL CAVALIERE

Tropo gentile. Avete i genitori?

GASPARINA

No l'intende, n'è vero,
tropo el noztro parlar?

IL CAVALIERE

Così e così.

GASPARINA^{xvii}

Me zavarò zpiegar.

Mio padre zono morto,

e la mia genitrice ancora ezza.

M'intendela?

IL CAVALIERE

Bravissima.

Voi parlate assai ben.

GASPARINA

Zerva umilizzima.

IL CAVALIERE

Ma chi avete con voi?

GASPARINA

Tengo, zignore,

un altro genitore.

IL CAVALIERE

Un altro padre?

GASPARINA

Oh, zior no, cozza dizelo? Gò un barba.

IL CAVALIERE

Un barba?

GASPARINA

Adezzo che ghe penza: un zio,
che zé quel che comanda e zta con io.

IL CAVALIERE

Ora capisco. Brava.

Ma questo zio non vi marita ancora?

GASPARINA

Zono un poco a bon'ora.

IL CAVALIERE

È ver, voi siete ancora giovanissima,
ma graziosa però.

GASPARINA

Zerva umilizzima.

IL CAVALIERE

Voi avete una grazia che innamora.

GASPARINA

Zélo più ztà a Venezia?

IL CAVALIERE

Questa è la prima volta.

GASPARINA

El vedarà

ze ghe zé del buon guzto in zta cità.

IL CAVALIERE

Lo capisco da voi.

GASPARINA

Non fo per dire,

ma pozzo comparire.

Me capizzela?

IL CAVALIERE

Sì, che vi capisco.

GASPARINA

Quando ch'io vogio zo parlar tozcana,
che no par che zia gnanca veneziana.

IL CAVALIERE

Avete una pronuncia ch'è dolcissima.

Voi parlate assai bene.

GASPARINA

Obligatizzima.

IL CAVALIERE

E quell'aria!

GASPARINA

La diga, m'àlo vizto

a caminar?

IL CAVALIERE

Un poco.

Fatemi la finezza,

voi passeggiate che a vedervi io resto.

^{xvii} Aggiunta: «(seria)».

GASPARINA

Védela, zior foresto:
una volta ze andava
cuzzi, cuzzi, cuzzi;
(*Cammina con gravità*)
adezzo ze va via
cuzzi, cuzzi, cuzzi.
(*Cammina disinvolta*)

IL CAVALIERE

Brava in ogni maniera.

GASPARINA

Vado da ziora zantola.

IL CAVALIERE

V'accompagno.

GASPARINA (*rifutando*)

Li zono obligatizzima.

Non voggio che il zignor venga con io,
perché ò paura del zior barba zio.

IL CAVALIERE (*vivacemente*)

Egli qui non vi vede e non sa nulla.

GASPARINA

Una puta fanciulla
deve, ancor non veduta,
aricordarzi che è fanciulla e puta.

IL CAVALIERE

Non volete onorarzi?

GASPARINA

La prego dizpenzarzi.

IL CAVALIERE

Ritornerete presto?

GASPARINA

Ritornerò a diznare.

M'intende?

IL CAVALIERE

Sì, capisco:

ritornerete a pranzo.

GASPARINA

Zi, a pranzare.

IL CAVALIERE

Non mi private della grazia vostra.

GASPARINA

Ella è padrone della grazia noztra.

IL CAVALIERE

Andate pur. Non vi trattengo più.

GASPARINA (*s'inchina*)

Zerva.

IL CAVALIERE

Madamigella.

(*S'inchina*)

GASPARINA

Addio, monzù.

(*Esce da destra, mentre il Cavaliere esce da sinistra.
Prima di uscire si voltano. Il Cavaliere le fa un
baciamento, al quale Gasparina risponde. Cala la te-
la^{xviii}*)

^{xviii} «Escono».

ATTO SECONDO

(All'alzarsi della tela, sono in scena Cate, Pasqua, Orsola, Luçieta, Gnese e Zorzeto, tutti intorno ad un tavolino, chi in piedi, chi seduto, e litigano per spartirsi alcuni mucchi di cruschetto che troneggiano sul tavolino)¹⁵

TUTTI

I mucchi i vòl far mi!

– I faccio mi!¹⁶

– Sior no!

– Sior sì!

– Sior no!

– A monte!

– A monte!

FABRIZIO (*uscendo sul poggiolo della sua casa, con un libro in mano, inviperito*)

Che è questo strepito,

questo strillar?

Donne del diavolo,

basta, per Dio!

CATE

Oh, oh! In campiello non se pol ziozar?

FABRIZIO

Vi mando via!

TUTTI

Çerto, seguro!

(*Si mettono a ballare*)

Volemo ziozar! Volemo star qua!

Volemo star qua! Volemo ziozar!

¹⁵ Intermezzo. *Appassionato, con moto* – $\frac{2}{4}$, mi.

Terso quanto elegante nella scrittura orchestrale, il delizioso interludio che collega primo e secondo atto si segnala per l'inusitato sapore elegiaco dell'introduzione, interamente costruita sul motivo di Luçieta, che si stempera poco dopo nella ricomparsa del quieto cantabile dell'es. 1 (*Meno mosso-Andante cantabile* – $\frac{6}{8}$, Mi), ora eseguito da violini primi e viole sul quieto accompagnamento dei violoncelli in *pizzicato* divisi in tre legghi in tempo di barcarola. Sulla falsariga del celebre intermezzo dei *Quattro rusteghi* – di cui riprende oltretutto il ritmo dolcemente cullante ispirato al cadenzare della voga –, il brano si configura quale nuova pittura d'ambiente, il cui bipolarismo tematico traspone sul piano musicale l'alternanza ininterrotta di liti e riappacificazioni che vivifica la rumorosa quotidianità nel campiello.

¹⁶ *Presto-Andante moderato-Più mosso-Presto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{6}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Do →.

Nel concentrarsi sulla festosa cornice corale di danze e canti che fa da sfondo al memorabile pranzo offerto da Astolfi e dalla quale soltanto occasionalmente riescono ad emergere i singoli personaggi, l'impostazione drammaturgica dell'atto secondo contrasta con la dimensione più 'raccolta' di quello precedente. Il chiassoso quadro d'insieme posto in apertura – con gli abitanti della piazzetta che si preparano al «gioco della semola» –, riprende la corripettiva scena goldoniana posta a metà dell'atto terzo (III.7) e ha lo scopo di introdurre finalmente il burbero zio (il «barba») di Gasparina. Arroccato in un orgoglio da nobile e compiaciuto intellettuale che lo rende del tutto estraneo alla vita *en plein air* del campiello, Fabrizio è da subito mostrato nel suo opporsi alla caotica vitalità degli allegri e arguti vicini (che non mancano di deriderlo con urla e strilli sempre più potenti) con agglomerati accordali dissonanti di fagotti coi corni ai quali si aggiungono i tromboni – due settime di terza specie seguite da una sesta eccedente tedesca – deliberatamente 'stonati' rispetto al fondale armonico circostante d'impronta diatonica:

ESEMPIO 10 (188)

*(uscendo sul poggiolo della sua casa,
con un libro in mano, inviperito)*

Fabrizio

Cr.

Vic.

Cb.

Trbn.

Tb. b.

pizz.

vivo

FABRIZIO

O state zitte, o vi farò pentir!

TUTTI

Volemo star qua! Volemo ziozar!

Volemo ziozar! Volemo star qua!

FABRIZIO

So io quel che farò!

TUTTI (*ridendo*)

Oh! oh! oh! oh!

FABRIZIO

Ad un uomo d'onor così si fa?

TUTTI (*ridendo*)

Ah! ah! ah! ah!

FABRIZIO

Tacer non sanno! Chi le taglia a fette?

TUTTI

Ah! ah! ah! ah!

FABRIZIO

Che siate maledette!

(*Scaraventa il libro sul tavolino e si ritira. Il cruschello si sparpaglia in istrada e tutti si buttano in terra, gridando e ridendo, cercando i soldini mescolati col cruschello*)

TUTTI

Ah!... I bezzi!... i bezzi!

(*Il Cavaliere entra da sinistra e Anzoletto da destra*)

IL CAVALIERE

Ma cos'è stato?¹⁷

Che è accaduto di male?

CATE

Gnente afato.

Se ziozava a la sémola.

IL CAVALIERE

Che diavolo di gioco!

Credea che andasse la contrada a fuoco.

LUÇIETA

Anzoletto, tre soldi!

ANZOLETO

Sempre in strada!

Basta: la xe finia. Vardè.

(*Le mostra l'anello*)

LUÇIETA

L'anelo!

LE DONNE

Ma co belo, co belo!

(El sbisega, el slùsega in fondo al cuor...¹⁸)

O caro anelo, ti xe un amor...)

GNESE

E mi?

Quando?

ORSOLA

Co sarà tempo.

GNESE

Ma quando?

ORSOLA

Co mio fio

sarà vostro mario...

¹⁷ *Assai tranquillo-Allegro-Andante sostenuto*, $\frac{2}{4}$ -c, →

Incuriosito dal frastuono popolare che descrive con pronta battuta di spirito, «Credea che andasse la contrada a fuoco!», il Cavaliere accorre, per contro, con il desiderio di spiare divertito le vicende dei residenti e unirsi al loro tripudio. L'occasione è presto offerta dall'entrata di Anzoletto che, dopo aver rimproverato la fidanzata di essere «sempre in strada», offre a Luçieta il suo anello di nozze,

¹⁸ *Lo stesso movimento* – $\frac{6}{8}$, Sol

istante cristallizzato in un brevissimo quintetto femminile che coglie la contemplazione generale nei tenui intarsi vocali per terze sopra un ordito orchestrale quasi impalpabile. Mentre poi Orsola rassicura Gnese che presto anche lei prenderà Zorzeto come marito – ma sull'attesa brontola tra sé la madre di lei, mal disposta a dover aspettare «ancora do ani» prima di potersi risposare! (*Poco sostenuto-Energico 1 Tempo, più mosso* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{4}{4}$, Fa) –, Astolfi viene sapientemente proposto da Luçieta quale perfetto testimone di matrimonio, date le disponibilità finanziarie del nobiluomo. È di fronte alla proposta di Luçieta di ricorrere all'usanza veneziana del «garanghe-lo» (III.8 nella fonte, dove la spiegazione è più dettagliata: incontro conviviale tra amici con pagamento rateizzato del «disnar» a favore del solo in grado di anticipare l'intera spesa), in uno slancio di generosità disinteressata il Cavaliere propone di pagare lui il pranzo alla locanda, tra volate degli archi e squilli trionfali degli ottoni intercalati alle entusiastiche ovazioni dei presenti.

GNESSE (*si volta per vergogna, mentre Zorzeto gongola*)

Oh! me vergogno...

IL CAVALIERE

Ed io, che faccio qui, negletto e solo?

ANZOLETO

Cossa gh'intrelo lu?

LUÇIETA^{xix}

Oe, siora mare,
se Anzoletto el tolesse per compare?

ANZOLETO (*che ha sentito*)

Benon! che co le nozze xe finie
no gavarò el compare per i pie!

LUÇIETA^{xix}

Diseghelo.

CATE

L'è fata.

(*S'apparta col Cavaliere*)

PASQUAⁱⁱⁱ

(Tolé su: dona Cate

un de sti dì la se pol maridar,
e mi ancora do ani ò da spetar.)

(*Gnese e Zorzeto, udendo, fanno facce deluse. Il Cavaliere, felice della proposta di Cate, s'incammina verso Anzoletto e Luçieta*)

IL CAVALIERE

Ma è un onor ch'io ricevo!

TUTTI

Bravo!

LUÇIETA

Puti,

voleu che femo
un garanghelo?

IL CAVALIERE

E che andate pensando?
E che state tra voi garanghellando?

Il compare son io,
e a tutti il desinar lo vo' far io!

LUÇIETA

Bravo!

TUTTI

Viva el compare!

IL CAVALIERE (*a Sansuga, che è frattanto apparso sulla soglia della locanda*)

Cameriere!

LUÇIETA (*interrompendo il Cavaliere che stava per ordinare^{xx}*)

Spetè. Comando mi.¹⁹

(*A Sansuga*)

Volemo i risi co la castradina,
e dei boni caponi e de la carne,
e un rosto de vedèlo e del salà,
e del vin dolçe e bon, e che la vaga,
e fè pulito che 'l compare paga.

ORSOLA

E mi farò le fritole.

LUÇIETA

Se sa.

ORSOLA

Ma sior compare me le pagarà.

TUTTI

E del pan tondo da poder tociar,
de la minestra da poder fragiar,
del figà de vedèlo,
una lengua salada,
quattro fete rostie de sopressada,
de le çervele tenere,
e del vin dolçe e bon, e che la vaga!

LUÇIETA

E fè pulito!

TUTTI

Che 'l compare paga!

^{xix} Aggiunta: «a Cate».

^{xx} Aggiunta: «Al Cavaliere».

¹⁹ *Allegro assai* – $\frac{3}{4}$, La.

Prima di cominciare a ordinare, Astolfi è però bloccato da Luçieta che, senza lasciarsi sfuggire la possibilità di saziarsi a volontà, elenca al cameriere un menu quanto mai luculliano (nel quale profumano alcuni piatti tipici della cucina veneziana), prontamente imitata dagli altri commensali in un gioioso settimano svolto su un ritmo assai brillante di valzer viennese:

(*Sansuga entra in locanda. Gasparina è frattanto entrata da destra e si ferma scandalizzata*)

GASPARINA

Cozza zé zto zuzzuro?

IL CAVALIERE

Oh! madamina.²⁰

LUÇIETA

Son novizza, disnemo in compagnia.

IL CAVALIERE

Favorite voi pure.

GASPARINA

Oh, no dazzeno.

Ella za, zignor mio,

che ziamo dipendente da mio zio.

LUÇIETA

Cossa disela?

GASPARINA

Zente

grama! no le capizze gnente, gnente.

IL CAVALIERE

L'inviterò io stesso.

GASPARINA

Uì, monzù.

LUÇIETA

O cara!

CATE

O che te pustu!

GASPARINA

Done, dizé: no l'intendé el franzeze?

ORSOLA

Caspita, siora sì!

LUÇIETA

Oh! lo so dir: uì!

segue nota 19

ESEMPIO 11 (99)

Allegro assai

(a Sansuga)

Luçieta

Vo-le-mo-i ri-si co-la ca-stra-di-na, e de-ibo-ni-ca-po-ni, e del-la car-ne,

VI. I-II
Cr. I-II

f *p* *pp*

Vle
Vle,
Cb.

Fulcro espressivo della scena (III.9) era in Goldoni il bizzarro personaggio di Sansuga, gelosissimo gestore della locanda e censore scontroso delle rozze abitudini dei suoi concittadini, ma nell'opera il ruolo è muto, affidato a un semplice mimo.

²⁰ *Due volte meno mosso* – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{8}$, →.

Rientrando dalla visita alla «zantola» (santola = madrina), giunge infine anche Gasparina, che però rifiuta sdegnata di mescolarsi col popolino, ostentando un'affettata spocchia aristocratica resa questa volta ridicola dal lessico 'ricercato' che la donna utilizza – «zio», termine appena imparato dal Cavaliere, e «monsù» da «monsieur». La schermaglia verbale con le altre donne, iniziata in punta di fioretto con allusioni reciproche, si espande in una nuova eco verdiana (che fa anche il verso all'analoga situazione nel duetto finale dell'atto primo) quando quest'ultime 'riveriscono' la protagonista imitando le sue maniere eccessivamente artificiose su una vellutata frase strumentale degli oboi affine al motivo 2b (*Moderato molto* – Sol)

GASPARINA^{xxi}
 (La zenta, zior monzù:
 la prego dezzenzarme,
 perché mi con cuztie no vòì zbazzarme.)

IL CAVALIERE
 Peccato!

LUÇIETA (*alle altre donne*)
 (Oe, procuremo
 che la vegna co nu, che ridaremo.)

TUTTE LE DONNE (*a^{xxii} Gasparina*)
 Ve femo reverenza,
 madama Gasparina;
 mo via, fène sta grazia;
 vegnì a disnar co nu.

Ghe mancarave 'l sal,
 nol saria carneval
 senza de vu.
 Ve femo reverenza,
 no podemo star senza;
 ve demo el cao de tola,
 vegnì a disnar co nu.

GASPARINA^{xxiii}
 Zerto, che ze vegnizze
 quel pozzo zaria mio,
 ma no pozzo vegnir
 zenza del zignor zio.
 Vol dir barba, zavé?

(*Sulla porta di casa appare Fabrizio e vi si ferma.
 Gasparina si avvede di lui^{xxiv}*)

Eco el zior barba zio.²¹

segue nota 20

ESEMPIO 12 (106)

Moderato molto
 (*tutte facendo dei grandi inchini a Gasparina.*)

Gnese
 Luçieta
 Orsola
 Ve fe-mo re-ve-ren: za, mu-da-ma Gia-spa-ri-na;

Arpa
 Ob. I
 Cor I
 Fag. I

p
p grazioso
pp
pizz
marc.

e termina con la replica ancor più caricata di Gasparina che, sulla medesima melodia, zittisce le interlocutrici con un motto fulminante.

^{xxi} Aggiunta: «(a parte, al Cavaliere)».

^{xxii} «(*tutte facendo dei grandi inchini a*)».

^{xxiii} Aggiunta: «(*con importanza*)».

^{xxiv} Aggiunta: «*Alle donne*».

²¹ Più mosso →.

La tensione raggiunge il suo culmine con la brusca riapparizione di Fabrizio. Infastidito dal comportamento caparcioso della nipote, il basso non pare curarsi del tono affabile di Astolfi e, dopo aver dileggiato il commiato obbligato tra il Cavaliere e Gasparina – da un ennesimo richiamo del «Zerva umilizzima» il piacevole siparietto è costruito intorno a una progressione ascendente in graduale *ritardando* scandita dai buffi interventi alternati dei tre personaggi (*Poco meno mosso*) –, declina sgarbatamente l'invito a unirsi al pranzo.

IL CAVALIERE (*a Fabrizio*)

Servitore divoto.

FABRIZIO (*rispondendo sgarbatamente*)

Padron mio.

(*A Gasparina*)

Cosa si fa qui in strada?

GASPARINA

(*Via, che 'l taza.*)

Me faralo nazar?)

FABRIZIO

Subito in casa.

IL CAVALIERE

Fate torto, signore,

alla nipote vostra ch'è onestissima.

FABRIZIO (*a Gasparina*)

Non vel fate più dir.

GASPARINA (*al Cavaliere*)

Zerva umilizzima.

FABRIZIO (*impaziente*)

Via...

GASPARINA

La zcuzi.

IL CAVALIERE

Mi spiace.

GASPARINA

Ghe zon zerva.

FABRIZIO (*caricatureggiandola*)

Un po' di più!...

IL CAVALIERE

Servo, madamigella.

GASPARINA

Addio, monzù.

(*Entra in casa*)

FABRIZIO

(*Ho capito.*)

IL CAVALIERE

Signor...

FABRIZIO

Schiavo divoto.^{xxv}

E voi, donne insolenti...

LE DONNE

Coss'è sto strapazzarne?

Coss'è sto desprezzarne?

Coss'è sta vilania?

Vardè! Senti!

FABRIZIO

No. Vado via!

(*Entra in casa. Tutti ridono*)

IL CAVALIERE

Be', la rivedo poi.

Andiamo intanto, e mangeremo noi!

(*Entra in locanda*)

TUTTI

A tola! a tola! Dài!... E che la vaga!²²

Femo pulito, che 'l compare paga!

(*S'avviano verso la locanda, prima di tutti Gnese, che ha preso Orsola a braccetto*)

ZORZETO (*cercando prendere la mano di Gnese*)

Gnese...

GNESE

Sior no!

(*Entra in locanda con Orsola. Anzoleto vorrebbe prender per mano Luçieta, ma Cate glielo impedisce prendendolo a braccetto. Così fa Pasqua con Zorzeto che vorrebbe seguire Gnese*)

^{xxv} Aggiunta: «(alle donne)».

²² Presto - $\frac{3}{4}$ -♩, Do

Con un certo distacco tocca allora ad Astolfi riportare l'allegria in piazza, proclamando l'inizio del banchetto e aprendo la variopinta processione che fa il suo pomposo ingresso nella locanda sulle note del precedente settimino. Il libretto inventa un ordine tradizionale del corteo (che Goldoni non ha previsto: i suoi personaggi entrano in ordine sparso, e le battute hanno tutt'altro senso): dapprima Gnese a braccetto con Orsola (con gran dispiacere del promesso sposo, che vorrebbe tenere la mano della sua promessa), quindi le coppie madre-genero, Cate-Anzoleto e Pasqua-Zorzeto, scortate dal leggero motivo di giga udito nell'atto primo (cfr. es. 5) a suggerire, tra l'altro, quanto l'ardore delle due *vecie* non sia affatto spento, infine Luçieta, la cui incontenibile gioia per essere «novizza» trova espressione in una suadente melodia vocale raddoppiata da clarinetti e violini II sul tremolo di violini I, viole e violoncelli, che intona prima di entrare ballando nella locanda, e culminante in un brillante Do acuto:

CATE^{xxvi} e PASQUA^{xxvii}

Sior no!

La madona so mi.

(Dondolandosi golosamente)

Uh! ninarne anca mi

con un novizzo viçin cussi!^{xxviii}*(Entrano in locanda con Zorzeto ed Anzoletto)*

LUÇIETA

Anzoletto, Anzoletto!...

Ah! sento proprio che 'l mio cuor s'impizza:

aliegra magnarò che son novizza!

*(Entra in locanda ballando, mentre sulla terrazza appare Sansuga che, impaziente, fa degli atti di sollecitamento verso la calle di destra)*BALLETO²³

LA LENGUA SALMISTRADA

Entra da destra un cuoco che reca su un vassoio una enorme lingua salmistrata ed è carico di prosciutti e salami. Con lui vengono due ragazzi pure carichi di salami. Dalla locanda escono gli sguatterri che vengono loro incontro e s'uniscono alla danzetta. Ballando entrano tutti in locanda. Anche Sansuga scompare dalla terrazza.

EL VIN

*Ora, sempre da destra, entra un facchino con una gran damigiana. Con lui vengono due ragazzi carichi di bottiglie. Dalla locanda, gli sguatterri come prima. Tutti entrano ballando nella locanda.**segue nota 22*

ESEMPIO 13 (118)

(gioiosamente)

Luçieta

Ah! sen-to pro - prio che'l miò cuor s'im - piz - za: à - lie - gra ma-gna-
rò che son no - viz - zal

^{xxvi} Aggiunta: «(a Anzoletto)».^{xxvii} Aggiunta: «(a Zorzeto)».^{xxviii} Aggiunta: «(Piccolo grido di gioia)».²³ Balletto. *Andante maestoso, pesante* – $\frac{6}{8}$, Do →.

Momento centrale non solo dell'atto, ma anche dell'intera opera, l'esteso *divertissement* che illustra l'estenuante svolgersi del pasto offerto dal Cavaliere può essere letto quale espediente narrativo per rompere la monotonia dell'ambientazione fissa, suggerendo una dimensione scenica al di fuori dello spazio angusto del campiello. Mentre infatti tutti i protagonisti si trovano all'interno della locanda di Sansuga, sul palco si avvicenda tutta una serie di figure d'estrazione popolare (camerieri, cuochi, sguatterri, servette, bambini) che danno vita a una curiosa *suite* coreografica cadenzata dal passaggio sulla scena delle singole portate culinarie. Improntata alla consueta trasparenza e levità nell'ordito, l'orchestra riprende per larghi tratti le movenze tipiche della danza viennese per eccellenza – non a caso le due danze dal lirismo più espressivo ([n. 4.] «Le tose». *In uno, tranquillo*, $\frac{3}{4}$, Do; [n. 7.] «La polenta». *Sostenuto* – → Do) sono entrambe dei valzer imperniati sulle cellule tematiche degli ess. 5 e 13 –, ma non mancano gradevoli momenti farseschi, come la melodia goffamente sgraziata che eseguono alcuni «pezzeanti» ([n. 6.] «Serenata dei peociosi». *Larghetto in uno-Presto* – $\frac{3}{4}$). Alla fine la scena rimane vuota per qualche istante, e dopo tanto chiasso l'effetto è garantito.

LA TORTA E I ROSOLI

Sempre da destra, entra un cuoco con un'enorme torta, accompagnato da bambini che portano frutta e rosoli. Dalla locanda, gli sguatterri e i quattro ragazzi di prima, tutti con bicchieri colmi di vino in mano. Assalto alla torta e ai rosoli. Il cuoco e i ragazzi si difendono. Sansuga appare ancora sulla terrazza ed impreca minacciando.

LE TOSE

Dalla locanda esce un gruppo di vispe servette, che con buona grazia salvano torta e rosoli, facendo sì, con moine, che tutti preferiscano danzare con loro intorno alla torta piuttosto che cedere alla gola. Ballando, le servette riescono bel bello, a far entrare tutti, docilissimi ormai, in locanda. Anche Sansuga scompare dalla terrazza. Le servette, rimaste sole, ballano festosamente, contente per la vittoria. Altre servette escono dalla locanda e s'uniscono alla danza. Tutte le servette rientrano poi nella locanda.

I PEOCIOSI

Entrano cauti da destra e da sinistra dei pezzenti che annusano bramosamente l'aria.

SERENATA DEI PEOCIOSI

Adoperando i bastoni come fossero flauti fanno una serenatina, dondolandosi, fingendo di suonare. Dalla locanda esce un primo gruppo di servette, facendo allegramente dei cenni, come a dire: «Ora vedrete!»

LA POLENTA

Sulla porta della locanda appare l'altro gruppo delle servette portando un enorme polentone fumante, mentre riappare in alto Sansuga ridente. Acclamazioni. I pezzenti si dividono la polenta altercando.

Danza generale, anche dei cuochi e sguatterri e bambini che sono usciti dalla locanda. Tutti si ritirano: i pezzenti da destra e sinistra; tutti gli altri, anche Sansuga, in locanda.^{XXIX}

(Il Cavaliere esce dalla locanda senza cappello e senza spada. Si fa vento col fazzoletto, ed è tutto acceso in viso e un po' brillo)

IL CAVALIERE

Uff! Non ne posso più... Mi duole il capo.²⁴

Che grida! che allegria!...

La testa ho calda, e vo' che quel buffone mi dia soddisfazione.

(Batte alla porta della casa di Fabrizio)

Oh! di casa!

(Gasparina esce sul poggio. Salutandola)

Signora.

GASPARINA

Ma cozza vorla? El vaga via in bon'ora.

IL CAVALIERE

Domando il signor zio.

GASPARINA

Oh! ze 'l zavezze!

Ma non pozzo parlar... Zon zfortunada...

(Mostra di ritirarsi, poi ritorna)

El m'è dito cuzzì...

IL CAVALIERE

Non v'esponete

per causa mia.

GASPARINA

Oh, vago via.

(Come sopra)

La zenta: vogio dir zta cozza zola:

zior, el m'è dito una bruta parola.

^{XXIX} Aggiunta: «La scena rimane vuota».

²⁴ Due volte meno mosso-Andante - $\frac{3}{4}$ - $\frac{3}{8}$ - $\frac{2}{4}$, →

Eccitato dal vino e ancora rintontito dalla contagiosa spensieratezza del convito, Astolfi decide di affrontare Fabrizio per chiedergli conto del riprovevole comportamento di poco prima - l'indignato monologo del Cavaliere apre in Goldoni l'atto quarto della commedia. S'imbatte però ancora una volta in Gasparina, con cui ha un nuovo duetto dialogico dominato dalla linea vocale frastagliata del soprano - la donna sta infatti decantando, in modo alquanto confuso, le proprie doti linguistiche e culturali, pur senza aver compreso affatto il significato dell'epiteto «ziocca» che lo zio le ha dato - e punteggiato in orchestra da continui cambiamenti nella scansione metrica e agogica (*A tempo vivace-Adagio molto-Assai vivace-Andante-Più presto*). Nel dialogo mostra chiaramente la sua inadeguatezza. Ad esempio, scambia fischi per fiaschi quando Astolfi le chiede di non esporsi (alle ire dello zio), e fa per ritirarsi in casa, subito dopo le sue zeta rendono indubbiamente equivoco il suo eloquio per un forestiero, quando pronuncia «cozza» al posto di «cossa».

IL CAVALIERE

E che cosa vi ha detto?

GASPARINA

No vorave

che 'l me zentizze. Vago via.

(*Come sopra*)

IL CAVALIERE

Sì, brava.

GASPARINA

Oe, la zenta. El m'à dito: ziete ziocca.

Cozza vol dir?

IL CAVALIERE

Stolta vuol dire, allocca.

Ma andate via che non vi trovi qui.

GASPARINA

Oh! che caro zior barba! Aloca a mi?

I dirà che 'l zé mato!

Che 'l ghe ne trova un'altra

zovene in zto paeze

che capizza el tozcano e anca el franzeze.

Che 'l ghe ne trova un'altra co fa mi,

che ztaga note e di coi libri in man

e che zapia i romanzi a menadeo.

Co zento una canzon, l'imparo zubito;

co vado a una comedia,

zubito che l'ò vizta,

zo giudicar ze la zé bona o trizta,

e quando la me par cativa a mi,

bizogna çerto che la zia cuzzi...

IL CAVALIERE

Signora, vostro zio...

GASPARINA

Non zon de quele

che tropo gabia piazza a laorar;

ma me piazze ztudiari, e ze vien fora

zoto el relogio qualche bela iztoria,

zubito in verità la zo a memoria.

Aloca a mi?

Aloca a mi?

Zà de mi tuti no ghe n'à che dir!^{xxx}

Ze a dir zte cozze el ze farà zentir,^{xxx}

i dirà che 'l zé mato mio zior barba...

(*Vede Fabrizio, che è uscito sulla porta di casa, e la guarda, a braccia conserte, minaccioso*)

Oh Dio! Zior barba! el me farà morir!

(*Fugge in casa gesticolando*)

FABRIZIO (*al Cavaliere, sostenuto*)

Signor.

IL CAVALIERE

Signore.²⁵

FABRIZIO

D'insidiar le fanciulle onor sconsiglia.

IL CAVALIERE

Io non l'insulto;

e poi alla fin d'un bottegaio è figlia.

FABRIZIO (*inghiotte*)

È ver che mio fratello,

per ragion d'un duello

da Napoli fuggito

e in Venezia arrivato,

con femmina inegual s'è maritato.

Misero, fu costretto a far mestiere.

Povero nacque, è ver, ma cavaliere.

IL CAVALIERE

Siete napoletani? Anch'io lo sono:

il cavaliere Astolfi.

FABRIZIO (*lo guarda fisso*)

Lo so. E so purtroppo

che voi vi siete rovinato.

^{xxx} Aggiunta: «IL CAVALIERE | Attenta al barba! »

²⁵ *Maestoso-Poco meno mosso-Adagio* – e, →.

L'esuberante 'stretta' del duetto, condita dalle espressioni di dileggio nei confronti del «zior barba», è però interrotta dalla repentina comparsa di Fabrizio, che provoca l'immediata fuga in casa della donna. Facendo valere i propri natali aristocratici, Astolfi continua nella sua tattica derisoria, ma quando l'irascibile intellettuale, 'inghiottite' le provocazioni con un icastico disegno orchestrale che si inabissa nel registro più grave, svela le origini napoletane e nobiliari del fratello (padre di Gasparina) sopra un comico sillabato rapidissimo, il teso confronto sfuma prontamente in una brillante conversazione in lingua «toscana» tra compaesani, dipanandosi attraverso una serie di umoristiche agnizioni.

IL CAVALIERE

È vero.

FABRIZIO

Che pensate di far?

IL CAVALIERE

Malinconie!...

E che volete?

E che chiedete?

Pestarmi un callo

vi dà piacer?

(*Con calma*)

Io non ci godo

proprio per niente.

Spendere, spendere:²⁶

questo è goder!

Ridere! Vivere!

E regalar!

Che tutti godano

intorno a me!...

Gli ultimi spiccioli?

E chi lo sa?

Chi se ne incarica?

Ah, ah, ah, ah!

Tira a campar!

Voi come vi chiamate?

FABRIZIO

Fabrizio dei Ritorti.

IL CAVALIERE

Oh, oh... aspettate...

Quel che s'è fatto ricco con il lotto?

FABRIZIO

Ricco no.

IL CAVALIERE

Ma avrete soldi.

FABRIZIO

Soldi... Soldi! Ho una nipote
che ha bisogno della dote.

IL CAVALIERE

Quanto mai le destinate?

FABRIZIO

A seconda del marito:
meno o più, giusta il partito.

IL CAVALIERE

Lei lo sa?

FABRIZIO

Non ne sa nulla.

È innocente la fanciulla:

ho voluto esaminarla,

ora poi vo' maritarla.

IL CAVALIERE

(La vezzosa sua nipote,²⁷

ed un gruzzolo di dote!

Quasi quasi m'offirei

per drizzar gli affari miei.)

FABRIZIO^{III}

(Quattro o cinque mila scudi,

e anche più se mi conviene,

volentieri sborserei

pur di maritarla bene.)

(*Tutta la brigata appare in confusione sulla terrazza della locanda, coi bicchieri in mano. Anzoleto ha un boccale colmo di vino*)

²⁶ *Andante mosso, con brio* – $\frac{2}{4}$, Sol

Il 'duetto dei bassi' prende quota nel bel mezzo di una strofa: se Fabrizio rivela di essere al corrente della bancarotta finanziaria del Cavaliere, rimproverandogli l'eccessiva inclinazione allo scialacquare il denaro, Astolfi ribadisce la propria morale epicurea riprendendo il gioioso motivo dell'es. 8 e identifica nello zio di Gasparina un facoltoso napoletano prima ridotto sul lastrico poi tornato ricco grazie a una fortunata vincita al lotto. Allettati dalla comune prospettiva di un futuro prospero – l'uno impaziente di liberarsi della futile nipote, l'altro desideroso di mettere le mani sulla dote cospicua disponibile per il matrimonio della giovane –,

²⁷ *A tempo più mosso, brillante* – Mi♭

i compari si uniscono quindi in un elegante *a due* buffo, giocato su blandissime dissonanze fra le voci – peccato veniale ben presto assorbito da lustre consonanze – e su sommessi 'a parte' della coppia virile. Nel libretto la quartina «La vezzosa sua nipote» viene affiancata a «Quattro o cinque mila scudi» di Fabrizio, che è invece il proseguimento del duetto; nell'*a due*, invece, il 'barba' riprende la quartina precedente («Non sa nulla la fanciulla»):

LUÇIETA^{xxxI}

Sior compare, salute!
(*Beve*)

IL CAVALIERE

Evviva!

FABRIZIO^{xxxII}

Con licenza.

IL CAVALIERE

Dove andate?

FABRIZIO

Fuggo da queste donne indiavolate.
(*Entra in casa*)

LUÇIETA^{xxxII}

Ma cossa falo che nol vien de su?

TUTTI

Sior compare, ghel femo!

IL CAVALIERE

Evviva!

TUTTI

Evviva!

LUÇIETA

Zito, che voglio far
un bel brindese in rima:

«Co son in alegria, mi no me instizzo:²⁸
a la salute del mio bel novizzo!»

TUTTI

Evviva! Evviva!

ORSOLA

Anca mi, presto, presto!

(*Chiede da bere ad Anzoletto*)

segue nota 27

ESEMPIO 14 (151¹)

Più mosso, brillante

p *leggera*

Il Cavaliere

(La vez-zo - sa sua ni - po - te ed un gruz - zo - lo di do - re!

p *leggera*

Fabrizio

Non sa nul - la la fan - ciul - la: ho - vol - lu - to e - sa - mi - nar - la,

Fl.
Cl.
Vi. I
Vi. II

pp

Vle
Fag. I
Vlc.
Cb.

Prima che i personaggi riescano a dichiararsi le reciproche intenzioni vengono però travolti dalla fragorosa irruzione in scena, sul ritmo ‘barcollante’ dell’es. 5, dell’allegra compagnia che nel clima eccitato di baldoria popolare predispone uno spiritoso brindisi generale «alla salute di chi paga» in forma responsoriale.

^{xxxI} Aggiunta: «(*brindando*)».

^{xxxII} Aggiunta: «(*al Cavaliere*)».

²⁸ *Allegro assai-Andante-Allegro-Andante sostenuto* – $\frac{6}{8}$ – $\frac{2}{4}$ – $\frac{3}{4}$ – $\frac{6}{8}$, →

Una tonante fanfara di tromba dà il via alla gaia cerimonia, nella quale ogni personaggio intona liberamente una coppia di versi in rima, cui gli astanti rispondono con sguaite acclamazioni di giubilo rinforzate da un vigoroso *refrain* orchestrale che funge da collante musicale dell’intera scena:

ANZOLETO (*butta via il fondo del bicchiere di Orsola, e le versa da bere*)

Via sto poco de resto!

ORSOLA

«Co sto goto de vin ch'è dolçe e bon,
fasso un brindese in rima al più mincion!»

(*Tutti ridono*)

IL CAVALIERE

Questo brindisi è mio: nessun mel leva!

ANZOLETO

Anca mi, sior compare.
«Un brindese ghe fasso
co sto vin che gò in man,
con pato che 'l me staga da lontan.»

IL CAVALIERE

«Vi rispondo ancor io, compare amico:
di star con voi non me n'importa un fico!»

TUTTI

Eviva! Eviva!

PASQUA

Son qua mi, patroni.

Deme da bevar.

ANZOLETO

Tolé pur, vecéta.

(*Le versa da bere*)

PASQUA

No me dir vecia, razza maledeta!
«E se son vecia, no son el demonio:
a la salute del bel matrimonio!»

TUTTI

Eviva! Eviva!

CATE

Presto, presto, a^{xxxiii} mi!

«Senza mario mi no posso star più:
a la salute della zoventù!»

TUTTI

Eviva! Eviva!

ZORZETO

Un brindese anca mi.

(*Chiedendo da bere ad Anzoletto*)

Via, me ne dèu?

«Sto vin xe megio assae de l'acqua riosa:
a la salute de la mia morosa!»

TUTTI

Eviva! Eviva!

PASQUA

Via, Gnese, anca ti,

che ti xe cussi brava.

ORSOLA

Fate onor.

GNESE (*a Anzoletto*)

Dème da bevar.

segue nota 28

ESEMPIO 15 (1156)

Allegro

Astolfi partecipa di buon grado allo spirito goliardico che pervade la situazione, anche se gli effetti del vino fanno presto degenerare la festa in nuovo litigio quando Gnese, per dispetto a Lucietta, brinda ad Anzoletto invece che al fidanzato, costringendo il Cavaliere ad intervenire di persona nella locanda per sedare la gazzarra che ne segue (*Presto* – $\frac{6}{8}$, Do).

^{xxxiii} «anca».

ORSOLA

Feghelo de cuor.

ZORZETO (*leva il boccale ad Anzoletto*)

Vogio darghelo mi.

ANZOLETO

Olà, deboto!

ZORZETO

Vardè che sèsti!

LUÇIETA

Tasi là, pissoto!

GNESE

«Co sto vin che xe puro e xe dolçeto,
mi bevo a la salute...»

PASQUA

...de Zorzeto!

GNESE

No, de sior Anzoletto.

ZORZETO

Vardè che sèsti!

LUÇIETA (*a Gnese*)Senti sa, petazza,
te darò una sciafazza!

TUTTI

Oe, oe, patrona! sentì là! Tasé!^{xxxiv}
(*Tutti altercano mentre rientrano in locanda man
mano*)

IL CAVALIERE

Dai brindisi al gridar passati sono.

Da cavaliere or vado e li bastono!

(*Entra in locanda*)(*Scomparsi tutti nella locanda, lo schiamazzo però,
dentro, continua*)GASPARINA (*apparendo sul poggiolo*)

Ma cozza zé zto ztrepito?

Me par che zemo a caza de colù.

FABRIZIO (*di casa, con cappello, mantello e bastone*)Per dispetto lo fan, non posso più!²⁹

GASPARINA

Dove valo, zior barba?

FABRIZIO

All'inferno,

a cercar una casa tranquilla.

GASPARINA

Zì, dazzeno, zon ztufa anca mi.

FABRIZIO

E il cavaliere Astolfi
protegge tal genia?

GASPARINA

Lo cognozzelo, elo?

FABRIZIO

Sì.

GASPARINA

El me conta.

FABRIZIO

Proprio adesso?... Una casa, e la voglio
anche prima che scenda la sera.
(*S'incammina per andarsene; si ferma cercando nel-
le tasche*)

Oh... la mia tabacchiera...

GASPARINA

Zubito.

(*Scompare in casa*)

FABRIZIO

In questo loco
vivo nel foco.
Sempre fracasso,^{xxxiv} Aggiunta: «ZORZETO (*schiamazza protestando*)».²⁹ Presto – $\frac{2}{4}$ - ϕ , do →

Determinato una volta per tutte ad abbandonare i continui schiamazzi del campiello, Fabrizio è invece intenzionato a trovare una «casa tranquilla» dove potersi dedicare ai suoi passatempi letterari e in una sapida scenetta con Gasparina rinnova il proprio congenito antagonismo all'assordante microcosmo sociale che lo circonda. Con modi sbrigativi, comicamente rovesciati sul piano musicale dall'agogica sempre più rallentata, l'uomo elude dapprima le domande della nipote sulla reale identità di Astolfi senza poi perdere l'opportunità, quando la donna si affanna premurosa per portargli la tabacchiera dimenticata in casa, per scagliare rabbiose invettive – amplificate dagli interventi insistenti del «soffione» («un strumento che deve dare dei gran soffi come una locomotiva quando sbuffa e di tal forza da superare tutta l'orchestra», spiega Wolf-Ferrari in partitura) – contro la mancanza di rispetto dei vicini e le maniere troppo plebee della parente (*Andante-Presto* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, →).

e sempre chiasso.

E poi, cospetto,
dov'è il rispetto?

Meglio ch'io sloggi via presto di qua.

GASPARINA (*di casa, con la tabacchiera*)

Zon qua.

FABRIZIO

Ma perché voi? Non c'è la serva?

È inutile: la madre v'ha allevata
vil, com'ell'era nata, e il padre vostro
s'è scordato egli pur del sangue nostro.

GASPARINA

Zior barba, zemio nobili?

FABRIZIO

Partite!

GASPARINA

Me zento un no zo che de nobiltà.

FABRIZIO

Andate via di qua.

GASPARINA

Mo via, che 'l taza.

(*Entra in casa*)

FABRIZIO

Fin che è con me,
non sto più bene:
vo' maritarla
a chi vien viene.

(*Esce da destra in fondo*)

IL CAVALIERE (*esce dalla locanda, col conto in mano*)

Settanta lire, che bestialità!³⁰

Ah! se Fabrizio

mi desse sua nipote!

Come mi servirebbe un po' di dote!

(*Cammina su e giù masticando e guardando il cielo*)

³⁰ Più presto-A tempo presto assai - 6/8, →Do.

Composta la lite all'interno della locanda e saldato il salatissimo conto - nell'originale goldoniano al pagamento è dedicato uno spassosissimo intermezzo con il gestore Sansuga (IV.6) -, il Cavaliere si ripresenta in scena palesando la decisa volontà di chiedere la mano di Gasparina per ripianare con la dote generosa garantita dallo zio le finanze personali ormai dissanguate. Quando però incontra la giovane dichiarandole apertamente, ma senza particolare slancio romantico, il suo amore (*Andante tranquillo-Allegro-1 tempo - 2/4, Sol*), la donna lo ricambia con un malizioso inciso staccato già sentito in precedenza (cfr. nota 20) che rimarca l'atteggiamento altezzoso con cui il soprano ostenta la nobiltà che il tutore le ha appena rivelato:

ESEMPIO 16 (172)

Disseminato lungo tutto il breve scorcio dialogico, tanto nella linea vocale di entrambi i personaggi quanto in quella orchestrale, il motivo assurge a metafora musicale del prestigio sociale agognato e infine raggiunto da Gasparina, che tuttavia si traduce in pose sgraziate e meccaniche del tutto aliene al calore spontaneo del rapporto umano. Di fronte alla freddezza della donna, che pare non curarsi affatto delle parole dello spasimante, ad Astolfi non resta altro che mescolarsi con «gusto pazzo» alla fiumana festosa che invade nuovamente la scena con canti e balli.

GASPARINA (*ch'è apparsa sul poggiolo*)
El cavalier Aztolfi?

IL CAVALIERE

O mia signora,
di donarvi il mio cuor mi son prefisso.
Nobile siete, il so.

GASPARINA (*molto sostenuta*)

La riverizzo.

IL CAVALIERE

Lo zio m'ha confessato... che noi siamo...
poco più, poco men...

GASPARINA

Già lo zappiamo.

IL CAVALIERE

Egli vuol maritarvi.

GASPARINA

Cozì è.

IL CAVALIERE

Volesse il cielo che toccaste a me!

GASPARINA

La diga: èlo Zelenza?

IL CAVALIERE

Me la sogliono dare in qualche loco.

GASPARINA

Che i me diga Luztrizzima zé poco.

(*Si sente un grande strepito di zimbani e di voci in locanda*)

Cozza zé zto fracazzo?

IL CAVALIERE

Ecco la compagnia! Ci ho un gusto pazzo!

GASPARINA

Mi fanno zenzo. Reverizzo. Addio.

(*Entra in casa*)

(*Dalla locanda irrompe tutta la brigata, schiamazzando e ridendo.*³¹ *Le donne agitano gli zimbani alla veneziana. Sono con loro gli orbi con istrumenti. Dalle calli laterali irrompe, richiamata dal frastuono, altra gente. Mentre tutti, disposti in semicerchio, cominciano a marcare la danza, Anzoleto balza in mezzo alla scena con lo zimbano che ha strappato di mano a Luçieta*)

³¹ *Presto-Due volte meno mosso* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Lo spensierato *vaudeville* corale con cui termina l'atto secondo suggella nel modo più emblematico la dimensione gaia e popolare di un ambiente quotidiano eletto a protagonista della vicenda, che coinvolge tutti i personaggi (esclusi coloro che non ne vogliono sapere di integrarsi, come Fabrizio e Gasparina) nei suoi molteplici riti collettivi. Introdotta da un furioso movimento di furlana, la danza ha inizio con i partecipanti che a coppie – dapprima Anzoleto e Luçieta, quindi Gnese e Zorzeto, infine Cate e Pasqua con l'aggiunta del Cavaliere – eseguono a turno il proprio *couplet* seguito da uno spigliato ritornello corale, il cui motto «Sol, sol, sol, sol!» viene intonato quattro volte di fila da ciascuno nel corso del suo intervento:

ESEMPIO 17 (⁵177)

The musical score consists of two staves. The top staff is for Anzoleto, with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music is marked 'più f' (pizzicato forte). The lyrics are: 'sol sol sol le xe bo-te da co par da co - par.' The bottom staff is for Bassi, also with a bass clef and a key signature of one sharp. The lyrics are: 'Da co - par.'

Curiose dissonanze – mentre Astolfi balla con le due vecchie sono due orbi a suonare! – percorrono quindi il breve interludio strumentale posto dopo la canzonetta, prima che il ballo si scateni in un vortice sempre più frenetico chiuso da una stretta indiatolata (*Furioso* – Do). Il cimbaro, agitato dalle donne, «se sona alla veneziana, quel cosso tondo de carta bergamina colle campanelle, che se batte coi dei, e co la palma de la man» (GOLDONI, *Il frapattore*, II.12)

ANZOLETO

Sol sol sol sol!
 La mia sposa la fa gola,
 la xe proprio da magnar.
 Ma se gh'è chi vol tociar,
 le xe bote da copar,
 sol sol sol sol,
 se 'l vol tociar!

LUÇIETA (*balzandogli a fianco e levandogli lo zimbano*)

Sol sol sol sol!
 Le xe bote da copar;
 ma quel tal che vol tociar
 nol xe façile a trovar,
 oilì, oilà!

(*Fanno un giro di danza*)ZORZETO (*balza in mezzo, togliendo lo zimbano a Gnese*)

Sol sol sol sol!
 La mia puta xe inzucada,
 la xe sempre indormenzada,
 no la fa che pisolar.
 Ma la vien quela zornada,
 sol sol sol sol,
 che la fazzo desmissiar!

GNESE (*balzandogli a fianco e levandogli lo zimbano*)

Sol sol sol sol!
 Se ti me desmissiarà,
 sta manina che xe qua,
 Zorzi mio, te sgrafarà!
 Oilì, oilà!

(*Fanno un giro di danza*)

TUTTI

Sol sol sol sol!

CATE (*balzando avanti con lo zimbano*)

Sol sol sol sol!
 I me dise che son vecia,
 e sì vecia non ghe son,
 ma son vegnuva cussi da le passion!

PASQUA (*balzandole a fianco con lo zimbano*)

Sti marii, gran disgraziai!
 nol ghe basta el pan de casa,
 nol ghe basta mai!

A DUE

E cussi se va a remengo,
 se va zozo a tombolon,
 sol sol sol sol!

IL CAVALIERE (*balzando in mezzo alle due vecchie, con gran brio*)

Sol sol sol sol!
 Ecco qui l'amante bello
 che vi viene a consolar!
 A che vale sospirar?
 Già il marito non c'è più.
 Presto presto, quattro salti:
 ecco qui l'amante bello
 che vi viene a consolar!

tutti

Sol sol sol sol!
 Oilì! Oilà!^{xxxv}

(*Gli orbi suonano. Anzoleto balla con Luçieta, Zorzeto con Gnese, Orsola con Sansuga, e il Cavaliere con le due vecchie. La danza è diventata sempre più sfrenata. Alla fine, le vecchie non ne possono più, si sentono male, e sono sostenute, mentre s'avviano verso le loro case, Cate da Luçieta e Anzoleto, e Pasqua da Zorzeto e da Gnese. Il Cavaliere balla allora con Orsola, mentre cala la tela*)

^{xxxv} Aggiunta: «TUTTI | Le vecie ga la bala! | E dái coi soni e i canti! | Se bala co la bala, | se bala tuti quanti! | Sol, sol, sol, sol!».

ATTO TERZO

*(Alcuni facchini stanno trasportando via da destra i mobili della casa di Gasparina. Altri mobili e qualche cassa sono ammassati in istrada. Fabrizio sorvegliava. Andirivieni di facchini che sgomberano la scena. Gasparina guarda dal poggiolo, pensierosa)*³²

GASPARINA

E ze la caza non me piaze a mi?³³

Zélo un palazzo? Tegniremio barca?

Almanco a un remo:

o che zemo, zior barba, o che no zemo.

FABRIZIO

Son pur sazio di voi, la mia figliuola.

(Ai facchini)

Andiam.

IL CAVALIERE *(esce dalla locanda)*

Signor Fabrizio, una parola.

FABRIZIO

Che mi comanda?

IL CAVALIERE

Servitore di lei.

(Mostra salutare Fabrizio e saluta Gasparina)

FABRIZIO

La riverisco.

GASPARINA

Li zon zerva, zignore.

FABRIZIO^{III}

(Ora capisco!)

(A Gasparina)

Andate.

GASPARINA *(al Cavaliere)*

Zerva zua.

FABRIZIO

Mia padrona.

IL CAVALIERE

A voi m'inchino.

FABRIZIO *(al Cavaliere)*

Un'altra volta a me?

(S'avvede che il Cavaliere e Gasparina si salutano a cenni)

Bravi! me ne consolo.

Subito andate via di quel poggiolo.

GASPARINA

(Ze me podezze maridar!)

(Si ritira in casa)

³² Ritornello. *Con moto e leggero* – $\frac{6}{8}$, Mi.

Wolf-Ferrari chiama Ritornello l'introduzione orchestrale all'atto conclusivo, solo che non riprende una sola melodia bensì due. Sul diafono accompagnamento *pizzicato* degli archi, e incorniciato dall'ennesimo ritorno del motivo di giga dell'es. 5, si dispiega nuovamente nel secondo interludio il tema principale dell'opera (cfr. es. 1), cadenzato da un ritmo di danza dal carattere gioioso che diluisce l'esuberante affresco popolare appena narrato nella pacata tranquillità di una fredda serata invernale. Impreziosita dai soffici incisi dei legni, delicate folate di vento che percorrono una piazzetta divenuta d'un tratto silenziosa e deserta, la melodia è dapprima affidata ai violini, che si muovono verso l'acuto, prima di confluire in una sezione in tempo più lento dal tono struggente (*Sostenuto-Meno sostenuto* – $\frac{6}{8}$ - $\frac{2}{4}$), da cui fa capolino il grazioso motivo degli oboi che nel primo atto aveva punteggiato il duetto finale tra Astolfi e Gasparina (cfr. es. 9). Ritornello, quindi, in un senso molto lato del termine.

³³ *Andante con moto-Poco più mosso* – $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$, do →.

Un grazioso preludio che ha i contorni di una ruvida marcia appesantita dai goffi interventi di tromboni e basso tuba introduce il caotico trasloco in corso di Fabrizio e Gasparina. Sfiancato dai capricciosi assilli della nipote, che si bea nell'illusione di trasferirsi in un palazzo signorile con riva da barca, l'uomo non riesce più a tollerare la petulanza e intravede nelle reiterate profferte sentimentali di Astolfi, che intrattiene con la donna un disinvolto gioco di sguardi e cortesie, la sola possibilità per sbarazzarsi della giovane. Quando infatti il Cavaliere gli chiede la mano di Gasparina su una timida variante in tonalità minore del motivo dell'es. 8, Fabrizio acconsente senza indugi a discutere della proposta, non prima però di essersi sincerato della capacità del pretendente di riprendersi dalla bancarotta economica. Se nella commedia di Goldoni la risposta assai maliziosa di Astolfi, «Quanto date di dote a Gasparina?» (v.3), era compensata dal solenne giuramento dell'uomo di impegnare «da cavalier d'onore» tutti i suoi beni, l'opera enfatizza invece i palesi secondi fini del baritone, che non a caso replica con una versione mellifluamente *dolce* e cortese del motivo dell'es. 9. Fabrizio decide tuttavia di assecondare la richiesta e, mentre i due se ne vanno per esaminare i dettagli della questione, la nuova, briosa ricomparsa del motivo dell'es. 8 sancisce la completa vittoria dello spasimante.

FABRIZIO^{XXXII}

Parlate.

IL CAVALIERE

Dirò, signor, sappiate
che mi ha ferito il cuor vostra nipote.

FABRIZIO

Piacevi Gasparina o la sua dote?

IL CAVALIERE

Desta il merito suo gli affetti miei.

FABRIZIO (*da sé*)

(Quasi quasi davver gliela darei.)

(Appaiono l'una dopò l'altra, sulle rispettive terrazze, Gnese e Orsola ad osservare)

Ma ditemi, signore:

come rimedierete

dei disordini vostri alla rovina?

IL CAVALIERE

Quanto date di dote a Gasparina?

FABRIZIO (*inghiotte*)

Basta, v'è da pensar.

IL CAVALIERE

Entriamo in casa.

FABRIZIO

Ma dei patti farem!

IL CAVALIERE

Ben, li facciamo.

FABRIZIO (*da sé*)

(Sono fra il sì e il no.)

IL CAVALIERE (*complimentoso*)

Vi prego.

FABRIZIO

Andiamo.

(Entrano in casa. Luçieta appare anch'essa sul suo terrazzino)

LUÇIETA, ORSOLA e GNESE

Bravi! Pulito!³⁴

I l'à tirà drento.

L'è da l'amiga!

Eh via! Sior sì.

Per le mie tàtare,

sta Gasparina,

uh! che mozzina!

E el barba gh'èlo?

L'à menà elo,

³⁴ *Allegro* – $\frac{2}{4}$, → Sol.

A commentare divertite la scena si affacciano all'istante Orsola, Gnese e Luçieta che danno vita a un mirabile terzetto giocato su sonorità comicamente smorzate e scandito da uno spiritoso ritornello vocale da intonarsi *sottovoce* per non disturbare il tranquillo russare – illustrato in guizzante disegno di flauto e fagotto, poi sormontati dall'ottavino – delle due *vecie*, ancora rintontite da vino e balli sfrenati:

ESEMPIO 18 (⁵193)

The musical score for Example 18 is presented in two systems. The top system features the vocal lines for Gnese, Luçieta, and Orsola, with lyrics: "Zito! che i dor-me... Piant., piant., piant." The bottom system features instrumental parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Violin I-II (Vl. I-II), and Bassoon (Fag. I). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *dim.*, *smorz.*, and *pp*, along with performance instructions like *sottovoce* and *graziosa*.

Il vivace cicalcio femminile, naturale trasposizione in musica dell'atmosfera pettegola che regola la vita nella piazzetta, diventa inoltre opportunità per scambiarsi stuzzicanti novità riguardo i futuri matrimoni delle giovani fidanzate e delinearne con immediatezza i caratteri: la baldanzosa Luçieta e la riservata Gnese, con le quali si mescola l'impicciona Orsola, sua futura suocera.

l'à menà elo!
Zito, che i dorme...
Pian... pian... pian...

ORSOLA (*a Gnese*)
Ciama to mare.

GNESE
Lassèla star.

LUÇIETA
Dormela ancora?

GNESE
L'à butà fora.

ORSOLA e LUÇIETA
Ludro de vecia!

TUTTE
Pian... pian... pian...

LUÇIETA
Anca mia mare
xe ben conzada:
oe, quatro volte
la xe cascada...

GNESE e ORSOLA
Salute!

LUÇIETA
Zito,
che la ronchiza.

ORSOLA
Dov'è Anzoletto?

LUÇIETA
In cao al foghèr.

ORSOLA
Quando te sposistu?

LUÇIETA
Stasera.
(*Indicando Gnese*)
E ela?

ORSOLA
Da qua a do ani.
(*A Gnese*)
Vero?

GNESE (*vergognosetta*)
De cossa?

ORSOLA
Vègnistu rossa?

LUÇIETA
El xe un bon puto.

ORSOLA (*a Luçieta*)
Vegnì da mi:
ve conto tuto...

TUTTE
Fin che i ronchiza...
pian... pian... pian...

(*Luçieta e Orsola si ritirano.*³⁵ *Dalla casa di Gasparina escono due facchini con una grossa cassa di utensili di cucina, che fanno rumorosamente cadere inciampando. Al rumore, s'affacciano per un momento sul poggiolo Gasparina, Fabrizio e il Cavaliere. Si ritirano subito. Mentre i facchini rimettono nella cassa gli utensili, Luçieta esce di casa e va correndo da Orsola. Gnese rimane ad osservare i facchini che se ne vanno da destra*)

GNESE
Fai massaria?
Proprio sì, i va via.
Mi quella caseta
la me piasaria,
se me marido...
Ma i xe do ani...
I xe do ani,
povara mi!
Cavalo, no morir,
che bel'erba à da vegnir.

³⁵ *Sostenuto e pesante* – →.

Mentre Orsola, impaziente di svelare a Luçieta il proprio progetto nuziale per unire il figlio Zorzeto a Gnese, invita la prossima sposina in casa sua, il frastuono del trasloco proveniente dall'abitazione di Gasparina richiama l'attenzione di Gnese che, in una malinconica arietta (*Meno mosso* – $\frac{3}{4}$, Do) a dialogo col timbro esile e carezzevole dei flauti, esprime il sogno struggente di un intimo focolare domestico, disperandosi per la lunga attesa impostale prima delle nozze:

ANZOLETO (*esce dalla casa di Cate, stropicciandosi gli occhi*)

Oe, disé, siora Gnese: saveu gnente³⁶
dove che sia Luçieta?

GNESE

La xe andada

da sior'Orsola.

ANZOLETO

Brava! La lo sa:

no vòi che la ghe vaga e la ghe va.

Vòi che la me la paga, sta petazza.

Co la vien, voggio darghe una sciafazza!

(*S'avvia verso la casa di Cate*)

Oe, dona Cate,

desmissiève!

(*Batte forte alla porta di Cate*)

CATE (*di dentro*)

Chi bate?

GNESE (*da sé*)

El ghe vol dar

avanti gnanca che la sia sposada:

cossa faralo co l'è maridada?

CATE (*uscendo di casa*)

Zenero, me ciamèu?

ANZOLETO

Vu dormì co fa un zoco, e vostra fia...

CATE

Oe, dove xela?

ANZOLETO

La xe andada via.

segue nota 35

ESEMPIO 19 (196)

Meno mosso

Gnese

Fai mas-so-ria? Proprio sì, i va via, i va via!

Fl. I

Cl.

VI. I
VI. II

Gr. Cassa

Vle

Fag.
Tb. B.
Vlc.
Cb.

mf *dim. subito* *p* *dim. ancora*

³⁶ Antitetico all'ingenuo candore che lega Gnese a Zorzeto è il burrascoso rapporto tra Anzoleto e Luçieta. Furi-bondo alla notizia che la fidanzata è entrata in casa di Orsola, il sospettoso merciaio non esita infatti a meditare vendetta e, dopo aver informato la suocera dell'offesa recatagli – circostanza che accende una prima dura schermaglia verbale tra Dona Cate e Gnese a proposito delle qualità fisiche di Zorzeto, «quel cosso scachio [= mingherlino], malfato e brutto» –, decide di appostarsi sotto casa del 'rivale'. Violente e rapidissime accensioni orchestrali puntellano il severo declamato della scena, sintomi di una tensione latente destinata a crescere pericolosamente, come conferma poco dopo il rientro di Luçieta, le cui parole rassicuranti pronunciate su un calmo fondale accordale degli archi nulla valgono ad evitare il brutale schiaffo dell'uomo. Spasimo e stupore della giovane si materializzano in un lancinante inciso cromatico discendente affidato ai violini primi che emerge dolente dall'ipnotico ordito orchestrale sottostante e percorre l'animata sezione dialogica seguente,

CATE
 Dove s'ala cazzà, sta scagazzera?
 ANZOLETO
 Là, da la fritolera.
 No vòì che la ghe vaga.
 CATE
 Oh! saressi geloso de so fio,
 de quel cosso scachio, malfato e brutto?
 GNESE
 Oe, oe, sentì: no strapazzè quel putò!
 LUÇIETA (*esce dalla casa di Orsola*)
 Seu desmissiai?
 (*Ad Anzoletto*)
 Coss'è? Ti me fa el muso?
 Xestu in colera, fio?
 ANZOLETO
 Frasca. Tiò suso!
 (*Le dà uno schiaffo*)
 LUÇIETA (*piangendo*)
 Mo parcossa me dastu?

CATE^{xxxvi}
 Sior strambazzo,³⁷
 a la mia puta se ghe dà un sciafazzo?
 No ti è degno de averla.
 No te la voggio dar.
 ANZOLETO
 No me ne importa.
 CATE (*a^{xxxvii} Luçieta*)
 Vien, vien, le mie raise,
 che no ghe xe pericolo
 che te manca mario!
 (*Piangendo*)
 ANZOLETO (*a Luçieta*)
 Deme l'anelo indrio.
 LUÇIETA (*piangendo*)
 Questo po no.
 CATE^{xxxvi}
 Volé l'anelo indrio? Ve lo darò.
 (*Fa per levare l'anello a Luçieta*)
 LUÇIETA (*piangendo*)
 Su via, lassème star, siora.

segue nota 36

ESEMPIO 20 (1203)

The musical score for Example 20 consists of several staves. The top staff is for Anzoletto's vocal line, starting with a forte (*sf*) dynamic and the instruction *(Le dà uno schiaffo)*. Below it are the instrumental parts: Tr. I-II, Trbn. I-II, Trbn. III, Tb. B., and Timp. The score includes various dynamics such as *sf*, *sf sf*, and *espress.*, along with performance directions like *Vle pic-* and *Vle.*

^{xxxvi} Aggiunta: «(a Anzoletto)».

³⁷ *Allegro agitato-Due volte meno mosso* - $\frac{3}{4}$, →

dove, con indovinato effetto straniante, viene anche impiegato per amplificare l'effetto del grottesco pianto in falsetto di Cate, che il tenore attacca dal Si₃. Convinta di poter trovare un genere meno violento, la comare cerca poi con la forza di levare alla figlia l'anello regalatole da Anzoletto, senza desistere neppure di fronte ai timidi segni di pacificazione che paiono riavvicinare la coppia di fidanzati.

^{xxxvii} «*in falsetto, tanto piange; a*».

CATE

Furbazza,

damelo, quel anelo.

LUÇIETA

No vel dago

gnanca se me copè.

CATE

El te trata cussì,
e ti 'l tioressi ancora?LUÇIETA (*piangendo*)El voggio, siora sì.³⁸

CATE

Oh! ti meritaressi
che 'l te copasse.ANZOLETO (*singhiozzando*)

Senti,

t'ò dà perché te voggio ben...

LUÇIETA

Nol sogio?

CATE (*scattando*)

El xe un baron.

LUÇIETA

No me ne importa: el voggio.

CATE

Toco de disgrazià!

LUÇIETA

(Ah! parcossa me dalo,
parcossa me falo cussì?...Mi no ghe faccio gnente,
mi mai no ghe dago impazzo,
per lu me desconizzo...
e lu el me dà cussì...Ghe voggio tanto ben,
e lu el me dà cussì...)ANZOLETO (*a Cate*)Via, se sè dona,
cara siora madona,
compatime anca mi...
(*A Luçieta*)

T'ò dà, Luçieta,

perché te voggio ben...

GNESE

(Mi nol torave^{xxxviii}:

gavarave paura...)

*(Cate si commuove,^{xxxix} Luçieta e Anzoletto, tergo a tergo, con piccoli movimenti delle spalle tentano qualche approccio, osando appena di voltare la testa per guardarsi, ma subito pentendosene. Infine Luçieta ha preso la mano di Anzoletto, che gliela lascia)*LUÇIETA (*volgendo la testa verso Anzoletto, sorridendo tra le lacrime*)Baron, me vustu ben?³⁹³⁸ *Adagio-Andante sostenuto-Un poco più mosso-Agitato con passione* – mi →.La riconciliazione definitiva viene sancita da un insolito pezzo concertato che prende l'avvio come commosso arioso del soprano, in cui l'espedito di raddoppiare la melodia vocale, una variante del motivo dell'es. 3 ma con valori aumentati, a fagotti e violoncelli sull'armonia sincopata dell'orchestra reca un'eco pucciniana sfumata. Segue il patetico intervento di Anzoletto (*Più mosso, con agitazione*) che, riprendendo il tema dell'es. 20 in un'accesa atmosfera dalle tinte veriste che si riallaccia all'allucinato monologo finale del protagonista eponimo nel precedente *Sly* (1927), conferma la bontà dei propri sentimenti, prima che Cate e Gnese si uniscano agli sposi promessi in un quartetto bipartito nella cui sezione conclusiva (*Sostenuto e allargando* – $\frac{6}{8}$ - $\frac{2}{4}$, Sol) l'aspirazione a una vita coniugale serena è sublimata dalla ricomparsa in orchestra dei placidi accordi che avevano confortato le dolci speranze di Gnese (cfr. es. 19).^{xxxviii} «toria (= prenderei)».^{xxxix} «*commuove. Scena muta, nella quale*».³⁹ *Adagio-Allegro-Presto-Allegro moderato* – $\frac{2}{4}$, →Nel tentativo di appianare i recenti dissapori Luçieta tenta quindi un timido approccio verso Anzoletto in una curiosa scena muta che tuttavia non serve a placare il carattere irascibile dell'uomo. Rin vigorito da feroci incisi ribattuti dell'orchestra, l'uomo incolpa dapprima Zorzeto dei suoi guai per poi mettere in guardia la fidanzata, che lo ha appena supplicato tra i singhiozzi sul motivo dell'es. 20, e trascinarla a viva forza verso casa. L'incidente, prontamente riferito da Gnese all'amato nonostante la contrarietà di Orsola (*Andante un poco mosso*), è la miccia che fa scoppiare l'ennesima baruffa (*Adagio-Vivace subito*), il cui convulso svolgimento occupa tutta la par-

ANZOLETO (*scattando e abbandonando la mano di Luçieta*)

Causa quella carogna de Zorzeto!

GNESE

Oe, oe, come parleu, sior Anzoletto?

ANZOLETO

Parlo cussì, e diseghelo.

LUÇIETA (*trascinandolo verso casa*)

Via, strambo.

ANZOLETO

Sanguenazzo de Diana!

CATE^{XL}

Tasé, vegni co nu.

LUÇIETA (*dalla porta di casa, volgendosi*)

Oe, Anzoletto, me darastu più?

ANZOLETO

Se me darè ocasion.

(*La spinge all'interno ed entra dietro a lei*)

CATE

Poverazza! A bon'ora

el me l'à petufada!

(*Entra in casa*)

GNESE

Bon pro te fazza, povera negada!

(*Chiama*)

Sior'Orsola?

ORSOLA (*dalla terrazza*)

Ciamèu?

(*Zorzeto appare sulla soglia di casa stropicciandosi gli occhi*)

GNESE

Avéu sentio?

ORSOLA

Mi no.

GNESE

Ve contarò.

Perché Luçieta xe vegnua da vu,

Anzoletto à crià,

e po dopo el gà dà

una man in tel muso.

ORSOLA

O toco de baron! Galo paura

che in casa mia se fazza dei sporchezzi?

GNESE

Bisogna.

E po a Zorzeto el gà dito carogna.

ZORZETO^{XLI}

Carogna a mi!?

ORSOLA

Via, tasi!

ZORZETO

Vòi dir l'anemo mio.

GNESE

No ve impazzè.

ORSOLA

Vien drento, fio.

ZORZETO

Si, sì.^{III} (L'à da pagar!)

(*Entra in casa*)

ORSOLA^{XLII}

Ma anca vu, putela,

parcossa squaquarar?

(*Si ritira in casa*)

GNESE (*medita*)

No voggio più parlar.

Coro subito a contarghelo a mia mare.

(*Si ritira in casa*)

ZORZETO (*di casa, con dei sassi*)

A mi carogna? Desgrazià! Baron!

Vòi traghe in tel balcon de le pierae.

(*Tira dei sassi nella finestra di Luçieta*)

segue nota 39

te centrale dell'atto e si sviluppa, tra brutali dissonanze e una ritmica martellante, lungo un inesorabile crescendo drammatico. Movente del pandemonio generale che coinvolge tutto il campiello è questa volta Zorzeto (*Andante molto sostenuto-Adagio* – $\frac{3}{4}$, →) che, dopo aver colpito Dona Cate con un sasso lanciato verso la sua finestra,

^{XL} Aggiunta: «(come Luçieta)».

^{XLI} Aggiunta: «(scattando)».

^{XLII} Aggiunta: «(a Gnese)».

CATE (*apparendo sull'altana*)

Coss'è ste baronae?

ZORZETO

Vecia mata, ciapa questa!

(*Le tira un^{xliii} sasso*)

CATE

Ahi! 'na piera in te la testa!

(*Si ritira*)

ORSOLA (*dalla terrazza*)

Cossa fastu?

ZORZETO

Gnente, siora.

ORSOLA

Vien de suso, in to malora.

ANZOLETO (*di casa di Cate, col palosso*)

Sior cagadonao!

ORSOLA

Ah, Zorzi! fio mio!

ZORZETO

No go miga paura!

(*Fugge in casa*)

ANZOLETO (*rincorre Zorzeto che gli scappa e si ferma dinanzi alla porta che questi gli ha sbattuto in faccia*)

Vien fora, baron!

LUÇIETA (*in altana*)

Anzoleto, fio mio!

GNESE (*dall'altanella*)

Oe, zente, custion!

ANZOLETO

Baroni la mare,

la mare e anca el fio!

GNESE, LUÇIETA e ORSOLA

O Dio, che sp ragazo,

che ira de Dio!

ORSOLA

Tiò, desgrazià!

(*Gli tira un vaso dalla terrazza, poi si ritira in casa*)

LUÇIETA e GNESE

Agiuto! Agiuto!

ANZOLETO (*che ha evitato il vaso*)

Vien fora, se ti è bon!

ZORZETO (*di casa, con un randello*)

No gò miga paura!

LUÇIETA

Indrio co quel baston!

(*Sansuga si slancia dalla locanda con uno spiedo e minaccia i contendenti*)

LUÇIETA

Agiuto!

(*Si ritira in casa*)

GNESE

Agiuto!

IL CAVALIERE (*dal poggio della casa di Gasparina*)

Che cos'è questo fracasso?

GNESE

Oimiei, sior foresto,

la vaga da basso!

(*Si ritira in casa. Il Cavaliere si ritira in casa*)

ANZOLETO

Te voggio mazzar,

bardassa!

ZORZETO

Sta indrio!

ANZOLETO

Mazzar, sanguenon!

ORSOLA (*di casa, con la padella*)

Mio fio! Mio fio!

(*Balza a fianco di Sansuga, tenendo scostati Anzoleto e Zorzeto*)

ANZOLETO e ZORZETO

Te desfo quela mùtria!⁴⁰

Te magno in sguazzeto!

Te rompo quel muso!

^{xliii} Aggiunta: «(un altro)».

⁴⁰ Più mosso. Allegro Sostenuto-Andante, do →

affronta Anzoleto con spavalderia in un infuocato a due all'unisono condito da insulti e minacce reciproche. Sol tanto l'intervento di Orsola, che pure non si esime dal commentare l'argento vivo («giandussa») del figlio, pare evitare il peggio, ma la tregua dura ben poco e, quando la confusione si riaccende con un furioso litigio tra Dona Cate e Dona Pasqua, tocca ad Astolfi sedare definitivamente gli animi.

ORSOLA

Tasé! tasé!

ZORZETO

Viliaco!

ANZOLETO

Pandolo!

ZORZETO

Porçelo!

ORSOLA

Tasé!

ANZOLETO

Simioto!

ZORZETO

Sior bulo!

ANZOLETO

Carogna!

ORSOLA

Tasé!

(Luçieta e Gnese appaiono sulle porte delle loro case)

ANZOLETO e ZORZETO

Mi qua lo fracasso,
mi qua lo sconquasso,
lo fazzo un spegazzo,
davanti e da drio!

LE DONNE

O Dio, che spegazzo,
o Dio, che fracasso,
che urlì, che orori,
che ira de Dio!

LUÇIETA *(trascinando via Anzoletto)*

Mo vien via.

ORSOLA *(trascinando via Zorzeto)*

Mo vien in casa.

Dame, dame quel baston.
(Gli leva il legno)

LUÇIETA^{xxxvi}

Vien, se ti me vol del ben.

ANZOLETO *(a Zorzeto)*

Fiol d'un can!...Ti gà rason...
(Entra in casa con Luçieta)

ORSOLA *(a Sansuga)*

Via quel'arma!
(Agli altri)

Che vergogna?

(A Zorzi)

Vien co mi.

ZORZETO

Dirme carogna!
(Entra in casa. Sansuga rientra in locanda)

ORSOLA

Gnanca al diavolo e a so pare
nol ghe mola, sto giandussa:
el xe fio de bona mare!

*(Entra in casa)**(Pasqua esce di casa, passeggia su e giù)*

PASQUA

Se lo saveva avanti,
ca de Diana te dia,
ghe ne voleva dir quatro a culia!
A quel puto carogna!

(Cate esce di casa con la fronte fasciata; passeggia)

CATE

A mi, furbazzo,
romparme i veri, e trarme una pierada?
A mi sta baronada?

PASQUA

Oe, seu qua, vecia mata?

CATE

Coss'è? ghe tendé a lu?
Se no andé via, me refarò co vu.

(Durante questa baruffa delle vecchie, entra alla spicciolata il coro – popolani e popolane – ad osservare, ridere, etc.)^{xliv}

PASQUA

Vardè là che fegura!
Gnanca per questo no me fê paura.

CATE

Anca sì, che deboto
ve ciapo per la peta?

PASQUA

Mi no farò cussi,

^{xliv} L'ingresso del coro viene posticipato.

perché cavei no ghe n'avé pì!

CATE

Via, via, sorda!

PASQUA

Sdentada!^{xLIV}

CATE

Veciazza!

PASQUA

Magagnada!

CATE

Vustu ziozar?

PASQUA

Vien via!

(*Si attaccano*)

CATE (*chiama*)

Ah! Luçieta!

PASQUA

Fia mia!

LUÇIETA (*di casa*)

Siora mare!

GNESE (*di casa*)

Fermève!

(*Sansuga ritorna con lo spiedo*)

ANZOLETO (*di casa, col palosso*)

Lassè star mia madona!

ZORZETO (*di casa, col randello*)

Cossa gh'è?

ORSOLA (*di casa*)

Agiuto!

LUÇIETA e GNESE

Agiuto!

IL CAVALIERE (*dalla casa di Gasparina, roteando il bastone*)

Oh! per Dio! La finite!⁴¹

(*Tutti ristanno di litigare*)

IL CAVALIERE

Come? in giorno di nozze,
dopo tant'allegria,
si strepita così?... Che villania!
(*Ad Anzoleto*)

Giù quell'arma, vi dico!

(*Luçieta leva il palosso ad Anzoleto, lo porta in casa, poi torna*)

IL CAVALIERE (*a Zorzeto*)

Giù quel baston!

ORSOLA (*leva il bastone a Zorzeto*)

Sior sì.

IL CAVALIERE

Che diavol di vergogna!

Sempre sempre gridar con questo e quello.

Maledetto campiello!

LUÇIETA

Mi no crio co nissun.

PASQUA

No parlo mai.

CATE

No la se sente gnanca, la mia puta.

PASQUA

I ghe dixè la muta!

LUÇIETA

Mo vu...

GNESE

Mo vu, patrone...

LUÇIETA

Cossa voressi dir?

IL CAVALIERE

Ma siate buone.

Domani io vado via.

(*Con vivacità*)

E se la compagnia torna serena,
meco verrete a divertirvi a cena.

(*Le donne hanno un guizzo di gioia, poi si ricompongono*)

⁴¹ *Allegro-Adagio-Allegro* - $\frac{4}{4}$, →.

Punteggiato da ruvidi accordi a piena orchestra, il severo declamato con cui il baritono invita alla calma i presenti, «Giù quell'arma, vi dico!», è una sorta di omaggio al celebre «Abbasso le spade!» dell'*Otello* verdiano, qui trapiantato nella cornice plebea di una contesa combattuta a colpi di pietre e bastoni. A differenza del Moro veneziano, però, il tono perentorio dell'esortazione del Cavaliere non sortisce l'effetto sperato e occorre un nuovo invito culinario (una cena d'addio) per ricomporre finalmente le ostilità in un comico

CATE (*sorniona*)

Per mi, no son in colara.⁴²

PASQUA (*sorniona*)

Mi no disturbo mai la compagnia.

IL CAVALIERE

Bravissime le vecchie!

ORSOLA

Oe, Luçieta,

gastu gnente co mi?

LUÇIETA

Semio amighe?

ORSOLA

Tiò un baso.

(*La bacia*)

LUÇIETA

Tiò anca ti.

(*Le rende il bacio*)

Gnese, ti cossa gastu?

GNESE

Per mi taso.

(*Si baciano*)

PASQUA (*commovendosi*)

Oe, dona Cate?

CATE (*commovendosi*)

Dona Pasqua?

PASQUA e CATE (*piangendo*)

Un baso.

(*Si baciano*)

IL CAVALIERE (*a Zorzeto e Anzoletto*)

E voialtri, ragazzi,

non vi baciata ancor?

ORSOLA

Va là, Zorzeto,

daghe un baso a Anzoletto.

ANZOLETO

Che bisogno ghe xe?

LUÇIETA

Via, se ti me vol ben.

ANZOLETO

Sì ben.

(*Dà un bacio a Zorzeto*)

ZORZETO

Tolé.

(*Gli rende il bacio*)

IL CAVALIERE

Or che la pace è fatta,

la cena si farà.

E voglio dirvi un'altra novità:

sono sposo ancor io. Sposo stasera,

e parto domattina.

LUÇIETA

La novizza chi xela?

IL CAVALIERE

Gasparina.

(*Gasparina esce di casa con la borsa da viaggio, a mano di Fabrizio che la guida*)

GASPARINA

Ze poteva anca dir,

caro zior Cavalier,

che ziora Gazparina è zo muger.

LUÇIETA

Brava!

ORSOLA

Me ne consolo.

LUÇIETA

Dove andèu, Gasparina?

GASPARINA

Ignorantissima!

Me podarezzi dar de la Luztrizzima!

⁴² *Tranquillo assai* – $\frac{3}{4}$ -♩, Mi.

quadretto di pacificazione, durante il quale ogni coppia rivale si scambia baci e cortesie al ritmo di un delicatissimo valzer che recupera i motivi degli ess. 5 e 13. Quando infine Astolfi rivela con enfasi che sta per sposare Gasparina e dovrà lasciare Venezia il mattino seguente – dal libretto è eliminata la penultima scena della commedia (v.18) nella quale Fabrizio, tenendo fede caparbiamente alla sua morale, disapprova lo sperpero di denaro del Cavaliere rammentandogli il contratto stipulato e rifiutando di unirsi a «questa gente l' indiscreta, incivil, senza creanza» –, la novella «muger» ha un'ultima occasione per rimarcare la sua compiaciuta estraneità rispetto a un ambiente che sta per abbandonare, tronfia nella mania di nobiltà oramai soddisfatta e coronata dalla ripresa dei motivi degli ess. 12 e 9 (*Molto moderato. Andante sostenuto-Allegro* – $\frac{2}{4}$, Sol).

Vado con mio conzorte
e col zior barba zio
dove più conoziuta zarò io.

LUÇIETA

Me ne consolo.

TUTTI

Tanto, sì dasseno.

IL CAVALIERE

Animo, allegramente

andiam tutti in locanda!

Che si passi la notte in festa, in brio.

Poi diremo doman: Venezia, addio.

GASPARINA

Cara la mia Venezia,

me dezpiazerà zerto de lazzarla;

ma prima de partir vòì zaludarla.

Bondì, Venezia cara,⁴³

bondì, Venezia mia;

⁴³ *Andante tranquillo* – $\frac{3}{4}$, Sol.

Al momento di congedarsi per sempre dalla città natia, però, la protagonista è colta da un imprevisto sentimento di commozione e nel dolcissimo addio che rivolge a «Venezia cara, [...] Venezia mia», intonato sul tema principale dell'opera (cfr. es. 1) da una prospettiva già distaccata, pare scoprire tardivamente il fascino di un mondo sempre rifiutato:

ESEMPIO 21 (1247)

Andante tranquillo

Gasparina

p dolce

Bon-di, Ve-ne-zia ca-ra, bon-

Vln. II

pp

Vlc.

Cb.

pizz.

(sempre a mezza voce)

di, Ve-ne-zia mi-a;

rit.

smorz.

veneziani, zioria!
Bondi, caro campielo.
No dirò che ti zii brutto né belo:

ze brutto ti zé stà, mi me dezpiaze:
no zé bel quel ch'è bel, ma quel che piaze.^{xlv}
(*Tutti si inchinano ritirandosi e cala la tela*)

FINE

segue nota 43

La ripresa in *crescendo* della melodia, affidata poi a un ensemble dei solisti con coro che coinvolge per la prima volta tutti i personaggi, chiude infine *Il campielo* in un lirico afflato collettivo, che celebra non solo un ambiente quotidiano vissuto come luogo dell'anima e rifugio intimo ma anche (e forse soprattutto) una dimensione spirituale senza tempo, assunta dall'autore a supremo modello di grazia e omaggiata con appassionata malinconia.

^{xlv} Il coro riprende i versi di Gasparina.



Giuseppe Daniotto, da Charles Nicolas Cochin, *Ritratto di Goldoni*, incisione, in CARLO GOLDONI, *Memorie*, Venezia, Antonio Zatta, 1788, I, antiporta.

L'orchestra

ottavino	4 corni
2 flauti	3 trombe
2 oboi	3 tromboni
2 clarinetti	basso tuba
2 fagotti	
	arpa
violini I	pianoforte
violini II	organo
viole	celesta
violoncelli	
contrabbassi	percussioni: triangolo, tamburo militare, timpani, grancassa, piatti, <i>carillon</i> , soffione, xilofono

Sul palco

campane

Rispetto all'esuberanza timbrica che caratterizzava l'organico della *Vedova scaltra*, l'orchestrazione del *Campielo* recupera nelle sue proporzioni più ridotte la dimensione orchestrale delle precedenti trasposizioni goldoniane. Al pari dei *Quattro rusteghi*, nello specifico, i legni sono impiegati 'a due' (con l'assenza tuttavia del corno inglese fra le ance doppie), mentre la batteria degli ottoni presenta, secondo la prassi tedesca post-wagneriana, un basso tuba a irrobustire il registro grave, ruolo che nelle opere italiane *fin de siècle* era di norma svolto da un trombone contrabbasso. Piuttosto corposa è la sezione delle percussioni, impiegata primariamente in funzione coloristica – esemplare a tal proposito è l'uso del «soffione», «un strumento che deve dare dei gran soffi come una locomotiva quando sbuffa e di tal forza di superare tutta l'orchestra», sfruttato dal compositore per riprodurre nella maniera quanto più icastica possibile gli ostinati 'sbuffi' d'ira con cui Fabrizio reagisce indignato agli sguaiati schiamazzi del campielo, oppure il frequente ricorso alla sonorità cristallina del triangolo per esagerare il contegno spudoratamente lezioso di Gasparina. Notevole, inoltre, la cura nel definire caratteri e situazioni per via timbrica tramite l'utilizzo di strumenti inconsueti col-

locati dietro le quinte: una celesta a lasciar trasparire il tono malizioso con cui Gnese invita il «marzer» a salire in casa sua, o un pianoforte rinvigorito da ben tre canne d'organo in *cluster* (o in alternativa da un rullo di timpani e di grancassa in scena) per descrivere il progressivo montare dell'ennesima baruffa tra gli abitanti della piazzetta – ma l'ostinato pedale grave sopra le note di Do-Do#-Re altro non è se non una citazione diretta della celebre scena iniziale nell'*Otello* verdiano.

Trasparente e sovente indirizzata verso sonorità dal sapore cameristico – si veda in particolare il duetto tra Gasparina e Astolfi che conclude l'atto primo, interamente svolto come dialogo garbato tra la compagine degli archi e quella dei legni –, l'orchestra del *Campiello* mantiene la leggerezza mozartiana così tipica del suo autore, a ribadire un'estetica volta a rispettare l'assoluta intelligibilità delle parole ed evidenziare con interventi strumentali alquanto discreti e mai fragorosi ogni minima sfumatura del testo. Lo spessore orchestrale generale si mantiene così confinato a proporzioni assai modeste (con gli archi a condurre in prevalenza il discorso) e il misurato ricorso al *tutti* è dettato da esigenze squisitamente drammatiche, come nel caso dell'esuberante rituale collettivo posto alla fine dell'atto secondo o del violento litigio generale dalle tinte quasi espressioniste che occupa la parte centrale del terzo.

Più spesso è l'impiego di sonorità pure o di inconsueti impasti timbrici a rivelare una tecnica fattasi ormai raffinatissima e attenta a connotare con immediatezza gesti e atteggiamenti dei personaggi. Se il timbro dell'oboe è costantemente abbinato all'indole altezzosa di Gasparina, la sonorità diafana del flauto interviene ad amplificare la spontaneità del rapporto tra Gnese e Zorzeto. Agli ottoni, d'altra parte, Wolf-Ferrari ricorre sia per mostrare con bonaria ironia il carattere burbero di Fabrizio – si osservi l'originale amalgama di corni, tromboni e basso tuba sul quale si presenta in scena l'attempato 'letterato' napoletano –, che per amplificare il temperamento focoso di Anzoleto. Da segnalare, infine, tra gli effetti caricaturali più suggestivi lo sgraziato duetto tra clarinetto e basso tuba – chiamati a imitare, rispettivamente, «un cattivissimo clarinetista» e «un cattivissimo bombardone» – eseguito dalla coppia di orbi durante la danza scatenata in chiusura dell'atto secondo e gli stridenti accordi degli archi da prodursi *col legno* o dietro il ponticello, accoppiati agli indiatolati *glissandi* dello xilofono a rendere ancora più grottesco il feroce scambio di insulti tra Pasqua e Cate poco prima della riconciliazione generale.

Le voci

Gasparina
Donna Cate
Luçieta
Donna Pasquina
Gnese
Orsola
Zorzeto
Anzoleto
Astolfi
Fabrizio

Nella sua concezione di affresco corale, *Il campiello* è affollato da una nutrita serie di personaggi, la cui estrema varietà di caratteri amplia di molto, nella distribuzione dei ruoli, il consueto triangolo soprano-tenore-baritono. Se infatti sono ben tre le coppie di innamorati (Gasparina-Astolfi, Luçieta-Anzoleto e Gnese-Zorzeto) – e in ognuna di esse l'uomo si esprime in un registro vocale differente –, il terzetto di madri viene dato in consegna a un mezzosoprano (Orsola) e due tenori (Pasqua e Cate) – l'evidente effetto sarcastico nell'assegnare parti femminili a interpreti maschili era già stato sfruttato, con esiti superbi, anche da Prokof'ev per la spaventosa cuoca Creonta nell'*Amore delle tre melarance* (1921) –, mentre per Fabrizio, attempato zio di Gasparina, l'autore si servì ovviamente di un basso. Prerogativa comune richiesta a tutte le parti è un fraseggio duttile e flessibile che si adatti con naturalezza al libero fluire di arioso e declamato che innerva la partitura.

Sorretto alla *première* da un *cast* di autentiche celebrità che comprendeva Giuseppina (Mafalda) Favero, leggendaria interprete della Manon massenetiana e creatrice del ruolo di Gasparina, Iris Adami Corradetti (Luçieta) e Margherita Carosio (Gnese), il trio di giovani donne in cerca di marito è accomunato dalla comune tipologia vocale – tutte e tre sono soprani lirici –, pur nella diversità di sfumature espressive dovute alla caratterizzazione dei rispettivi personaggi. Provocatoria e vanitosa nei suoi modi affettatamente 'aristocratici', Gasparina ha la parte di minore estensione, bilanciata però dalle notevoli doti mimetiche richieste nel delineare la caparbia estraneità all'ambiente plebeo del campiello di una donna che soltanto nel congedo finale si apre a squarci di insospettato liri-

smo. D'indole contrapposta sono, invece, le due fidanzate Luçieta e Gnese: alla prima, sfrontata e gelosa, il musicista affida un idioma musicale che alterna costantemente i registri più disparati – dal buffo al drammatico, dall'ironico al patetico –, mentre la seconda, gratificata da Wolf-Ferrari con ben due momenti solistici di indubbio fascino melodico, riprende nel suo garbato intimismo dai contorni sentimentali le prerogative della Nannetta verdiana.

Analogo bipolarismo stilistico vivifica anche la coppia maschile Anzoleto-Zorzeto, la cui perfetta sintonia con le relative promesse spose è espressa dall'insanabile contrasto tra il carattere rude e violento del mercivendolo, una voce di basso che non di rado si accende in subitanei impeti d'ira riflessi da una vocalità irruente di chiara impronta verista, e il temperamento ingenuamente spensierato del figlio della «fritolera», un tenore leggero a suo agio nei momenti di intensa espressione del sentimento, come nell'accorato arioso di sortita, eppure capace di inflessioni più caricate quando messo alle strette.

Ben piantato nella zona acuta della tessitura è il ruolo baritonale di Astolfi, la cui insistenza nel registro più squillante diventa suggestiva metafora sonora del contegno inguaribilmente affabile che anima il personaggio per tutta l'opera. Singolare antagonista del Cavaliere è Fabrizio, un basso buffo che nel costante tono 'serioso', se si eccettua la brevissima parentesi del duetto con lo spasimante della nipote, rimarca con testardaggine il proprio rifiuto a integrarsi nell'assordante microcosmo che abita la piazzetta. A completare il quadro, infine, è un vivace terzetto di voci 'femminili' che si distingue per la spigliata *verve* comica dell'*ensemble* – gustosissime sono in particolare la scena dialogica tra Pasqua e Orsola nell'atto primo e il battibecco in stile 'imitativo' che coinvolge le due comari subito prima dell'intervento risolutivo di Astolfi – pur senza spiccata individualizzazione delle parti.

Il campiello in breve

a cura di Tarcisio Balbo

A parlare delle opere di Ermanno Wolf-Ferrari tratte o basate su testi di Carlo Goldoni, si rischia sempre di naufragare tra il luogo comune e la tautologia, come se il solo essere veneziano del compositore (con padre di origini bavaresi, per non parlare della formazione musicale all'Akademie der Tonkunst di Monaco) non solo giustificasse, ma anche rendesse prevedibile e scontato il ricorso ai testi del grande commediografo settecentesco. La venezianità e l'interesse di Wolf-Ferrari per Goldoni, beninteso, non si discutono, e sono state ampiamente documentate e testimoniate anche dallo stesso compositore; ma a chi scrive sembra che Venezia e Goldoni possano essere considerate a volte una sorta di alibi per giustificare le levità settecentesche nello stile di Wolf-Ferrari, o per rilevare la volontà del compositore di coltivare quella che genericamente si può chiamare 'opera comica' ben addentro il ventesimo secolo.

In realtà, l'interesse di Wolf-Ferrari per il Settecento in generale, e per quello veneziano in particolare, va al di là di un banale neoclassicismo da cartolina: basterebbero a testimoniare la sua rielaborazione dell'*Idomeneo* di Mozart datata 1931, o l'edizione moderna del *Filosofo di campagna* di Galuppi che risale al 1907, un anno dopo il lusinghiero successo dei *Quattro rusteghi*. Quanto al legame tra Wolf-Ferrari e il teatro comico, che i più fanno risalire alla frequentazione del compositore con Arrigo Boito e Giulio Ricordi negli ultimi anni dell'Ottocento, pochi hanno rilevato come l'interesse dei teatri italiani per l'opera comica nei primi decenni del ventesimo secolo si spinga assai più in là dei *remake* del *Falstaff* di Verdi (Wolf-Ferrari lo aveva visto al Teatro Dal Verme di Milano nel 1895, ospite nel palco di Boito), e tocchi titoli tra cui vanno citati almeno *Il signor di Pourceaugnac* di Franchetti (1897), *Le maschere* di Mascagni (1901), *Giove a Pompei* di Giordano e Franchetti (1921), e *dulcis in fundo* le *Tre commedie goldoniane* di un altro veneziano come Gian Francesco Malipiero (1926). Lo stesso Wolf-Ferrari, del resto, si è interessato anche a soggetti tratti da Molière (*L'amore medico*, 1913) o Lope de Vega (*La dama boba*, ossia sciocca, 1939), lavorando sempre con lo stesso manipolo di librettisti che hanno riadattato per lui i più fortunati testi di Goldoni: dal *bohémien* Luigi Sugana, che fornisce al compositore *Le donne curiose* (1903) e *I quattro rusteghi* (1906, in tandem con Giuseppe Pizzolato), a Mario Ghisalberti, che oltre alla *Dama boba* dà al compositore *La vedova scaltra* (1931) e *Il campiello* (1936), a Enrico Golisciani, il librettista dell'*Amore medico* (1913), che assieme a Sugana, Pizzolato e Giovacchino Forzano mette mano al testo degli *Amanti sposi*, derivato dal *Ventaglio* di Goldoni, lavoro dalla gestazione assai tormentata (il libretto è del 1906; la musica di dieci anni dopo; la prima rappresentazione del 1925).

Wolf-Ferrari compone *Il campiello* a Roma, in una casa di periferia, si dice su un divano, per riprendersi da problemi di salute. Durante la stesura e già prima, mentre lavora al libretto, il suo rapporto con la fonte è più che rispettoso: il compositore mantiene nei fatti la lezione del testo originale con tutti i *clichés* che lo avvicinavano all'opera comica contemporanea a Goldoni, compresa la contrapposizione linguistica tra i personaggi di basso ceto, che si esprimono in venezia-

no, e quelli di più alta estrazione (il cavaliere Astolfi, Fabrizio de' Ritorti) che parlano in italiano. I ritocchi al testo, del resto, dovevano essere men che marginali sia perché Wolf-Ferrari e lo stesso Ghisalberti (il quale sarebbe tornato a Goldoni nel 1943 con *Un curioso accidente* per Jacopo Napoli e nel 1947 con *La locandiera* per Mario Persico) erano convinti che sarebbe stato deleterio manomettere il congegno linguistico e drammatico di Goldoni, sia perché lo stesso *Campiello* originale, in versi e non in prosa, era perfettamente musicabile, come già osservava Goldoni nella prefazione alla *princeps* della propria commedia (1756):

I versi [...] sono dissimili da tutti gli altri che si leggono ne' miei tomi e che corrono alla giornata. Questi non sono i soliti martelliani, ma versi liberi di sette e di undici piedi, rimati e non rimati a piacere, secondo l'uso dei drammi che si chiamano musicali. Una tal maniera di scrivere pare che non convenga all'uso delle commedie, ma il linguaggio veneziano ha tali grazie in se stesso, che comparisce in qualunque metro, ed in questo precisamente mi riuscì assai bene.

La stessa scrittura musicale non era poi così ingenua e *rétro* come potrebbero pensare i malevoli, e impiegava con accorta discrezione la tecnica leitmotivica, occhieggiava alla vecchia opera 'a numeri', non disprezzava i ricalchi raffinati (c'è chi ha notato una citazione dalla *Šeherazáda* di Rimskij-Korsakov nella rissa dell'atto terzo), e mescolava in un *unicum* registri musicali eterogenei: dai gesti operettistici ai 'parlanti' del melodramma ottocentesco, passando per i brindisi improvvisati della tradizione popolare.

Il campiello, si è detto, va in scena al Teatro alla Scala l'11 febbraio 1936, con un *cast* in cui spiccano i nomi di Mafalda Favero, Iris Adami Corradetti (già prima interprete di *Sly*, e futura maestra di cantanti quali Katia Ricciarelli o Lucia Valentini Terrani) e Margherita Carosio, dirette da una bacchetta d'importanza come quella di Gino Marinuzzi *senior*. Quattro anni prima del *Campiello*, Arnold Schönberg licenziava i primi due atti del *Moses und Aron*; quattro anni dopo, nel 1940, Olivier Messiaen avrebbe completato il suo *Quatuor pour la fin du temps* nello Stalag VIII-A di Görnitz. Nello stesso 1936 del *Campiello* vedono la luce le Variazioni per pianoforte op. 27 di Anton Webern e viene eseguito, postumo, il Concerto per violino di Alban Berg, e nell'anno successivo *Lulu*; nel 1936 un compositore venezianissimo come Bruno Maderna ha sedici anni, Luigi Nono dodici, Pierre Boulez e Luciano Berio undici, Karlheinz Stockhausen appena otto. Accanto a tali nomi e titoli, *Il campiello* rischia di apparire il testimone tardivo di una lunga transizione epocale, oppure, per abusare di un'affermazione di Arnold Schönberg spesso citata a mo' di battuta, un esempio di quella «musica in Do maggiore» che ancora si poteva scrivere in pieno Novecento. *Il campiello*, l'estremo incontro di Wolf-Ferrari con Goldoni (ma non con il teatro d'opera: *Gli dei a Tebe* vennero dati a Hannover nel 1943, in piena guerra mondiale), è invece forse, assieme ai *Rusteghi*, il tentativo più felice del compositore di trovare un'alternativa sia al verismo ancora imperante che lo stesso Wolf-Ferrari aveva sperimentato nei propri *Gioielli della Madonna* (1911), sia al simbolismo *d'antan* di *Sly*, ovvero la *leggenda del dormiente risvegliato* (1927). *Il campiello* è la realizzazione più evidente del rivolgersi di Wolf-Ferrari al passato per porre una distanza 'solida' e plausibile fra sé e quelle che all'epoca qualcuno considerava le 'derive' musicali del Novecento, le quali mettevano il compositore all'interno di un'inattualità consapevole sulla quale lo stesso Wolf-Ferrari avrebbe riflettuto in un proprio scritto dal titolo in apparenza paradossale – *Considerazioni attuali sulla musica* (1943) –, arrivando ad autodefinirsi, in una lettera all'allievo Adriano Lualdi (anche lui di genitori veneziani), «goldoniano per disperazione».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

Un campiello con varie case: quella di Gasparina, ragazza pretenziosa e leziosa che vive con lo zio Fabrizio; quelle delle popolane Cate Panciana e Pasqua Polegana – vecchie vedove che ancora pensano a un nuovo matrimonio – che vivono rispettivamente con le figlie Luçieta e Gnese, belle ragazze da marito; quella della fritolera Orsola e di suo figlio Zorzeto. Nel fondo, una locanda, dove ha preso alloggio da poco il cavaliere napoletano Astolfi, *bon vivant*, spendaccione e squattrinato. Desideroso di far conquiste, Astolfi ha adocchiato Gasparina, la quale, lusingata dalle attenzioni di un signore così elegante, mostra di gradire la sua corte; ma il Cavaliere non disdegna di guardare Luçieta e Gnese; queste, però, non gli danno retta, prese come sono dai loro rispettivi uomini; Luçieta ama infatti Anzoletto, merciaio ambulante, e Gnese sospira per Zorzeto, figlio di Orsola. Anzoletto è geloso di Zorzeto, Luçieta di Gnese: i quattro giovani passano le giornate a baruffare e a riconciliarsi, e nelle liti, a volte furibonde, entrano validamente anche Cate, smaniosa e sdentata, Pasqua, sorda come una campana, ed Orsola. Quest'ultima acconsente al fidanzamento di Zorzeto con Gnese, ma i due ragazzi dovranno aspettare ancora qualche anno prima di sposarsi. Luçieta ed Anzoletto sono, invece, prossimi alle nozze: Luçieta rifiuta dunque l'anello che il Cavaliere le offre, anello che Cate prende subito. Constatata l'indisponibilità delle due fanciulle, il Cavaliere presta maggiore attenzione a Gasparina, che sembra gradire i suoi sentimenti.

ATTO SECONDO

Fabrizio, zio di Gasparina, smania per il chiasso che riempie continuamente il campiello. Giunge Astolfi che, accettato l'invito ad essere testimone di nozze di Anzoletto, invita a pranzo alla locanda tutta la brigata: Gasparina rifiuta di unirsi alla gente del popolo e si ritira con lo zio nella sua casa. Dopo il pranzo, il Cavaliere ha un colloquio con Fabrizio, al quale chiede in sposa Gasparina: Fabrizio sa bene che il galante, napoletano come lui, è uno spiantato; ma è tanto il suo desiderio di disfarsi della nipote, che mostra di vedere di buon occhio quel matrimonio. Intanto tutta la brigata esce dalla locanda: dopo i brindisi, il vino riscalda gli animi di tutti e si passa rapidamente a una lite furibonda. Astolfi intrattiene di nuovo Gasparina, alla quale lo zio ha parlato del progetto matrimoniale; la ragazza guarda speranzosa il suo pretendente. La brigata esce dalla locanda, nuovamente di buon umore, e si mette a ballare.

ATTO TERZO

Fabrizio sta traslocando, poiché non resiste più alla vita chiassosa del campiello. Astolfi si presenta a Fabrizio, che lo invita in casa. Anzoletto, intanto, si adombra perché Luçieta si è recata in casa

di Orsola e di Zorzeto: quando la ragazza esce il giovane le dà uno schiaffo; e solo dopo lunghe discussioni, alle quali partecipa la madre di Luçieta, i due giovani si riconciliano. Ma basta una innocente parola per far di nuovo divampare la gelosia di Anzoleto, il quale insulta Zorzeto: questi risponde a suon di sassate; entrano di mezzo bastoni, padelle, spiedi, vasi da fiori, e in breve la piazzetta si trasforma in un campo di battaglia. L'intervento del Cavaliere serve a ristabilire la calma: Astolfi invita tutti a cena alla locanda, le riconciliazioni avvengono con la massima facilità e uomini e donne si baciano, dimentichi di tutto. Il Cavaliere annuncia che finita la cena sposerà Gasparina e l'indomani lascerà Venezia con lei; fiera e intenerita, la ragazza rivolge un saluto commosso e affettuoso alla sua cara città e al campiello cui, malgrado, tutto, si era tanto affezionata.

Argument

PREMIER ACTE

Un *campiello* (petite place) entouré de maisons: celle de Gasparina, une jeune fille affectée et prétentieuse, qui vit avec son oncle Fabrizio; celles de Cate Panciana et de Pasqua Polegana, deux vieilles veuves qui aimeraient bien se marier à nouveau, et qui vivent avec leurs filles respectives, Luçieta et Gnese, deux belles filles en âge de se marier; et celle de la friturière Orsola et de son fils Zorzeto. Au fond, une auberge où est logé depuis peu le chevalier napolitain Astolfi, bon vivant, dépensier et désargenté. En quête de conquêtes, Astolfi a jeté son regard sur Gasparina – qui, flattée des attentions d'un seigneur si galant, montre d'apprécier sa cour –, mais il n'en dédaigne pas moins Luçieta et Gnese; cependant, celles-ci ne se font pas avoir, car elles n'ont d'yeux que pour leurs amoureux respectifs: Luçieta est éprise du mercier ambulante Anzoleto et Gnese soupire pour Zorzeto, le fils d'Orsola. Les quatre jeunes gens passent leurs journées à se chamailler et à se réconcilier; dans leurs querelles parfois furieuses interviennent haut et fort même Cate l'édentée, Pasqua la sourde et Orsola, qui finalement donne son consentement au mariage de Zorzeto et Gnese, à condition que les deux jeunes gens attendent deux ans avant de se marier. Luçieta et Anzoleto sont par contre à la veille de leurs noces; Luçieta refuse donc évidemment la bague que le chevalier lui offre, et dont Cate s'empare aussitôt. Ayant compris que les deux jeunes filles ne sont pas disponibles, le chevalier tourne ses attentions à Gasparina, qui semble les apprécier.

DEUXIÈME ACTE

Fabrizio, l'oncle de Gasparina, s'énerve du bruit incessant qui monte du *campiello* à tout moment. Astolfi accepte d'être le témoin de mariage d'Anzoleto et invite toute la compagnie à déjeuner avec lui à l'auberge; Gasparina refuse de se mêler aux gens du peuple et rentre à la maison avec son oncle. Après le repas, le chevalier se rend chez eux et demande la main de Gasparina; Fabrizio sait bien que son galant compatriote a les poches vides, mais il a tellement hâte de se décharger de sa nièce qu'il se montre favorable au mariage. Pendant ce temps, la compagnie sort de l'auberge; après quelques toasts, le vin réchauffe les esprits de tous et une furieuse querelle éclate. Le chevalier s'entretient à nouveau avec Gasparina, qui le regarde pleine d'espoir, ayant été mise au courant par son oncle des projets de son prétendant. La compagnie, qui a retrouvé son bon humeur, se met à danser.

TROISIÈME ACTE

Fabrizio est en train de déménager, car il ne supporte plus la vie bruyante du *campiello*. Astolfi vient lui rendre visite. Entre-temps Anzoleto se fâche parce que Luçieta est entrée dans la maison



Franco Laurenti, bozzetto per *Il campiello* al Teatro La Fenice di Venezia, 1969 (scena unica).

de Zorzeto et Orsola; lorsqu'elle en sort, il lui donne une gifle. Les fiancés font la paix après une longue querelle dont la mère de Luçieta se mêle, elle aussi. Mais un mot innocent suffit à faire éclater à nouveau la jalousie d'Anzoleto, qui insulte Zorzeto; pour toute réponse, celui-ci lui lance des pierres; l'on brandisse des gourdins, des poêles, des broches; les vases à fleurs volent en éclats et la petite place se transforme en champ de bataille. Finalement, l'intervention du chevalier rétablit la paix: lorsqu'Astolfi invite tout le monde à dîner à l'auberge, hommes et femmes se réconcilient et s'embrassent aussitôt, comme si de rien n'était. Le chevalier annonce qu'après le dîner il va épouser Gasparina et que le lendemain il partira avec elle pour Naples. La jeune fille, heureuse et émue, salue sa Venise chérie et le *campiello*, où après tout elle se trouvait bien, avec des mots pleins de tendresse et d'affection.

Synopsis

ACT ONE

A small public square with various houses: Gasparina's, a pretentious, affected young girl who lives with her Uncle Fabrizio; one belonging to the lower-class Cate Panciana and Pasqua Polegana – elderly widows who are still thinking about remarrying – and who live respectively with their daughters Luçieta and Gnese, still unmarried; and Orsola's house, a fritter seller who lives

with her son Zorzeto. In the background is an inn, where the Neapolitan gentleman Astolfi has just arrived; he is a *bon vivant*, a spendthrift and penniless. Eager to make a conquest, Astolfi already has his eye on Gasparina who is flattered to have caught the attention of such an elegant man, and shows herself willing. However, Astolfi's eye also strays to Luçieta and Gnese but they ignore him since they have enough on their plates with their respective men: Luçieta is in love with Anzoleto, an itinerant salesman while Gnese is yearning for Zorzeto, Orsola's son. Anzoleto is jealous of Zorzeto while Luçieta is jealous of Gnese: The four young people spend their days quarrelling and then making up, and during their what are at times heated arguments, the others also take part: Cate, jittery and toothless, Pasqua, stone deaf, and Orsola. The latter agrees to the betrothal between Zorzeto and Gnese but tells them that the couple will have to wait a couple of years before they can get married. Luçieta and Anzoleto, on the other hand, are nearly there: Luçieta refuses the ring the gentleman is offering her, and Cate takes its straight away. Once he realises that the two young girls are already taken, Astolfi pays greater attention to Gasparina, much to her delight.

ACT TWO

Gasparina's uncle Fabrizio, is annoyed about the noise in the square. Astolfi arrives and, having accepted the invitation to be best man at Anzoleto's wedding, invites everyone to the inn for lunch. Gasparina refuses to join the commoners and goes home with her uncle. After lunch, Astolfi talks to Fabrizio, and asks him for his niece's hand. Fabrizio is also Neapolitan and knows all too well that this lady's man is penniless. But he is so eager to have his niece of his hands that he pretends to approve of the marriage. In the meanwhile, the whole crowd comes out of the inn: After the toast, the wine has aroused everyone's spirits and they are soon arguing furiously. Astolfi stops Gasparina again; her uncle has already told her about the wedding plans and she looks at her suit-or hopefully. The crowd come out of the inn, once again in good spirits and start dancing.

ACT THREE

Fabrizio is moving house because he can't stand the constant noise in the square. Astolfi stops Fabrizio, and the latter invites him in. In the meanwhile, Anzoleto has taken offence because Luçieta has gone to Orsola and Zorzeto's house: When the young girl comes out, he slaps her; and it is only after a long discussion, with Luçieta's mother's intervention, that the young couple make up. However, all it takes is one innocent word for Anzoleto's jealousy to explode again, and he insults Zorzeto. The latter replies by throwing stones; Very soon sticks, saucepans, flower vases and skewers are being thrown all over the place and the square is turned into a battlefield. Astolfi is able to restore calm: He invites them all to the inn for dinner and nobody has any difficulty making up; the men and women exchange kisses and all is forgotten. Astolfi announces that he will be marrying Gasparina after dinner, and will leave Venice with her the following day; proud and touched, the young girl says farewell to her beloved city and the square she has been so fond of, despite everything.

Handlung

ERSTER AKT

In den Wohnhäusern an einem kleinen Platz leben verschiedene Personen: die eingebildete, affektierte Gasparina und ihr Onkels Fabrizio; die immer noch auf eine zweite Ehe hoffenden Witwen Cate Panciana und Pasqua Pologana mit ihren hübschen, mannbaren Töchtern Luçieta und Gne-

se; die Bräterin Orsola und ihr Sohn Zorzeto. In dem unweit gelegenen Wirtshaus logiert seit kurzem Astolfi, ein ebenso freigiebiger wie mittelloser Edel- und Lebemann aus Neapel. Auf der Suche nach charmanten Abenteuern hat er ein Auge auf Gasparina geworfen, die von den Schmeicheleien des eleganten Herrn ganz betört ist. Der Edelmann versucht allerdings auch Luçieta und Gnese zu bezirzen, die ihm aber keine Beachtung schenken, da sie nur Augen für ihre Verlobten haben: Luçieta liebt den Hausierer Anzoleto, während Gnese in Orsolas Sohn Zorzeto verliebt ist. Anzoleto ist eifersüchtig auf Zorzeto, Luçieta auf Gnese: Die vier jungen Leute verbringen ihre Tage daher im ständigen Streit mit anschließender Versöhnung und ziehen teils auch die eifernde, zahnlose Cate, die stocktaube Pasqua und Orsola in ihre Händel hinein. Orsola willigt schließlich in Gneses Verlobung mit Zorzeto ein. Mit der Heirat sollen die beiden aber noch ein paar Jahre warten. Die Hochzeit von Luçieta und Anzoleto hingegen steht unmittelbar bevor: Daher weist Luçieta den Ring zurück, den ihr der Edelmann schenken möchte, und den Cate sofort an sich nimmt. Von den Zurückweisungen der Mädchen enttäuscht, wendet sich der Edelmann mit verstärktem Eifer Gasparina zu, die seine Gefühle zu erwidern scheint.

ZWEITER AKT

Gasparinas Onkel Fabrizio empört sich über den ständigen Trubel auf dem Platz. Astolfi tritt hinzu. Er erklärt sich bereit, als Trauzeuge auf Anzoletos Hochzeit aufzutreten und lädt die ganze Bande zum Essen ins Wirtshaus ein: Da sich Gasparina zu fein für die Gesellschaft ist, zieht sie sich mit ihrem Onkel in ihre Wohnung zurück. Nach dem Essen zieht der Edelmann Fabrizio zur Seite und hält um die Hand seiner Nichte an: Fabrizio ist sich durchaus bewusst, dass der – genau wie er selbst aus Neapel stammende – Freier mittellos ist. Da er Gasparina aber so schnell wie möglich loswerden möchte, nimmt er das Ansinnen wohlwollend auf. Inzwischen strömt die Bande aus dem Wirtshaus: Ein Trinkspruch wird ausgebracht und der Wein steigt allen derart zu Kopfe, dass die anfängliche Heiterkeit bald in einen wüsten Streit umschlägt. Astolfi nähert sich erneut Gasparina, die von ihrem Onkel bereits von den Heiratsplänen erfahren hat. Mit hoffnungsvollem Blick wendet sie sich an ihren Freier. Längst sind alle wieder guter Dinge und beginnen, vor dem Wirtshaus zu tanzen.

DRITTER AKT

Fabrizio sucht sich eine neue Bleibe, da er den Lärm auf dem Platz nicht mehr aushält. Astolfi erscheint bei Fabrizio, der ihn zu sich nach Hause einlädt. Unterdessen nimmt Anzoleto verärgert zur Kenntnis, dass Luçieta Orsola und Zorzeto besucht: Als das Mädchen die Wohnung verlässt, gibt er ihm eine schallende Ohrfeige. Erst nach einem langen Streit, in den sich auch Luçietas Mutter einschaltet, versöhnen sich die beiden wieder. Doch schon bei der nächsten unschuldigen Bemerkung entbrennt Anzoletos Eifersucht erneut und er beleidigt Zorzeto: Dieser antwortet ihm mit einem Steinwurf; bald kommen Knüppel, Pfannen, Spieße und Blumentöpfe zum Einsatz, der Platz verwandelt sich rasch in ein Schlachtfeld. Erst der beherzte Einsatz des Edelmanns sorgt erneut für Ruhe: Astolfi lädt alle ins Wirtshaus ein, wo man sich schnell wieder versöhnt. Männer und Frauen fallen einander in die Arme und alles wird vergeben und vergessen. Nach dem Essen verkündet der Edelmann, dass er Gasparina heiraten und Venedig tags darauf mit ihr verlassen wird. Stolz und bewegt nimmt das Mädchen Abschied von ihrer Heimatstadt und dem Platz, an dem sie trotz allem hängt.



Franco Laurenti, figurino per Gasparina; *Il campiello* al Teatro La Fenice di Venezia, 1969.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Appartenente per motivi genealogici – il padre era un rinomato pittore di origine bavarese, la madre una nobildonna veneziana – e per formazione artistica a due diverse culture, Ermanno Wolf-Ferrari visse con insanabile disagio una condizione di tragico isolamento culturale che lo accomuna ad altri musicisti italiani attivi nella prima metà del Novecento, come Smareglia oppure Busoni. Dedicatosi esclusivamente alla composizione soltanto dopo un incerto e travagliato apprendistato giovanile, in cui affiancò in modo discontinuo gli studi di musica e pittura, l'autore trovò in Mozart e Goldoni le muse rassicuranti di una carriera operistica sviluppatasi con esiti contrastanti tra le sue due 'patrie'. Se infatti fu in terra tedesca – Monaco di Baviera dapprima, dove soggiornò a lungo rappresentando con notevole successo i primi lavori, quindi Salisburgo, città in cui ottenne il prestigioso incarico di professore di composizione al Mozarteum – che il musicista colse i maggiori onori e riconoscimenti artistici, il sentimento di inguaribile nostalgia per la natia Venezia agì da motivo conduttore nella ricreazione sulla scena di una dimensione spirituale collocata fuori dal tempo. Aliena da seduzioni moderniste e tenacemente ancorata a un linguaggio terso e accessibile, la parabola creativa di Wolf-Ferrari può così essere letta come malinconica riflessione sulla funzione etica dell'elemento comico nel teatro, che l'operista tinse di tonalità sempre più crepuscolari dopo la devastante crisi identitaria patita nel periodo della Grande Guerra tanto da intravedere nella commedia, con amaro disincanto, quell'ideale estetico di armonia universale che la solitudine intellettuale gli aveva precluso.

In sede musicologica le alterne fortune della produzione operistica di Wolf-Ferrari in Germania e in Italia hanno avuto chiari riflessi nella disparità di atteggiamento con cui i rispettivi paesi si sono dedicati alla figura del musicista. Con la sola eccezione del titolo monografico firmato da Raffaello De Rensis, amico stretto del compositore e perciò più incline alla narrazione di stampo anedddotico che all'acribia biografica,¹ il quadro bibliografico nostrano dei primi tre decenni del secolo passato non offre contributi rilevanti, se non sparute recensioni operistiche o cronache teatrali senza spunti di rilievo.² Oltralpe, invece, l'attenzione verso l'autore veneziano fu ben maggiore, a testimonianza dell'alta considerazione che pubblico e critica nutrivano nei suoi confronti – dei tredici lavori giunti in scena ben otto furono allestiti nei teatri tedeschi e tra i colleghi che più ne apprezzarono le doti si distinse Richard Strauss. Accanto a circostanziate disamine edite in

¹ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937.

² ETTORE BONTEMPELLI, «*Il segreto di Susanna*», «Rivista musicale italiana», XVIII, 1911, pp. 839-853; GUIDO M. GATTI, «*Sly* von Wolff [sic] Ferrari, und einige allgemeine Bemerkungen», «Melos», VII, 1928, pp. 537-539; ALBERTO GASCO, *Un veneziano a Roma. Chiacchierando con Ermanno Wolf-Ferrari; «I quattro rusteghi» al Costanzi (1923); «La vedova scaltra» e un musicista più scaltro di lei*, in Id., *Da Cimarosa a Strawinsky*, Roma, De Santis, 1939, pp. 385-405; GIANANDREA GAVAZZENI, *Lettera da Milano. «La dama Boba» di Wolf-Ferrari alla Scala*, «La rassegna musicale», XII, 1939, pp. 78-81.

occasione delle prime assolute,³ due volumi biografici stampati a cavallo tra anni trenta e quaranta tentarono di definire, ancorché con toni agiografici se non addirittura panegirici, la vicenda esistenziale del compositore – il titolo di Alexandra Carola Grisson si segnala, però, per l'interessante appendice, che contiene una nutrita serie di aforismi di Wolf-Ferrari e un'estesa «lettera aperta» dell'autore a proposito della personalità artistica di Wagner.⁴

Con la scomparsa del maestro veneziano nel 1948 l'interesse della ricerca musicologica ebbe un ultimo, seppur tardivo sussulto, che si tradusse in una discreta messe di contributi commemorativi⁵ – nel novero citiamo in particolare il commosso ritratto tracciato dall'amato allievo Adriano Lualdi⁶ – corredati da un sostanzioso *corpus* di esecuzioni pubbliche e trasmissioni radiofoniche. Qualche anno prima (in piena guerra mondiale) il mercato editoriale italiano si era appena arricchito di una raccolta di scritti di Wolf-Ferrari, sintesi estetico-didattica della poetica musicale dell'autore provvista di un'enfatica presentazione redatta dal venerato Giovanni Gentile e di una densa introduzione biografica firmata dal 'fenomenologo' della razza Giulio Cogni,⁷ ma fu ancora una volta la critica tedesca, nell'immediato dopoguerra, a produrre con la tesi dottorale di Wilhelm Pfannkuch, caposaldo imprescindibile per una seria indagine dello stile operistico del compositore,⁸ il contributo più significativo.

L'oblio quasi totale in cui caddero i lavori di Wolf-Ferrari a partire dalla seconda metà degli anni sessanta – soltanto sulle scene del principale teatro d'opera veneziano, che già aveva curiosamente decretato l'insuccesso della *Cenerentola* (1900), esordio drammatico del musicista, le più fortunate commedie goldoniane (*I quattro rusteghi* e *Il campiello*) continuarono a essere riprese con una certa regolarità – si accompagnò in sede critica a una spessa cortina di disinteresse che calò inesorabile sulle fortune del compositore. Nulla di rilevante venne dato alle stampe nei tre decenni successivi alla morte del maestro⁹ e fu soltanto negli anni ottanta (di nuovo grazie alla mu-

³ WILHELM MAUKE, «Le donne curiose», «Rivista musicale italiana», XI, 1903, pp. 366-370; ID., «I quattro rusteghi», ivi, XIII, 1906, pp. 315-320; ID., *Ermanno Wolf-Ferrari*, «Die Musik», VIII/29-1, 1908-1909, pp. 142-151; EDGAR ISTELE, «Die vier Grobianer». *Dreiaktige Oper von Ermanno Wolf-Ferrari*, «Neue Zeitschrift für Musik», LXXIII/102, 1906, pp. 292-293; LEOPOLD SCHMIDT, «Die neugierigen Frauen»; «Die vier Grobianer», in ID., *Aus dem Musikleben der Gegenwart. Beiträge zur zeitgenössischen Kunstkritik*, Berlin, Hofmann, 1909, pp. 140-146; JULIUS KORNGOLD, *Ermanno Wolf-Ferrari*, in ID., *Die romanische Oper der Gegenwart*, Wien-Leipzig-München, Rikola, 1922, pp. 40-55; WILHELM ZENTNER, *Zum Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, «Neue Zeitschrift für Musik», CVIII, 1941, pp. 292-293.

⁴ ALEXANDRA CAROLA GRISSON, *Ermanno Wolf-Ferrari. Autorisierte Lebensbeschreibung. Mit einem Anhang Betrachtungen und Aphorismen von Ermanno Wolf Ferrari*, Regensburg, Bosse, 1941 («Von deutscher Musik», 65-66); rist. ampl. Zurich-Leipzig-Wien, Amalthea, 1958. Cinque anni prima, per festeggiare il sessantesimo compleanno del compositore, era stata invece data alle stampe la biografia di ERNST LEOPOLD STAHL, *Ermanno Wolf-Ferrari*, Salzburg, Kiesel, 1936.

⁵ LUIGI COLACICCHI, *Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)*, «Rassegna musicale», XVIII/1, 1948, pp. 479-480; RAFFAELLO DE RENSIS, *In memoria di Ermanno Wolf-Ferrari*, Siena, Ticci, 1948 («Quaderni dell'Accademia chigiana», 17); JAMES RINGO, *Ermanno Wolf-Ferrari. An Appreciation of His Works*, «Rivista musicale italiana», LI/3, 1949, pp. 224-247.

⁶ ADRIANO LUALDI, *Saluto a Ermanno Wolf-Ferrari. Il mio maestro*, in ID., *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, pp. 253-278, 377-426.

⁷ ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943 («Problemi di estetica», 4). In calce al volume (pp. 151-161) è offerta la traduzione italiana della succitata «lettera aperta» riguardante Wagner.

⁸ WILHELM PFANNKUCH, *Das Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, tesi dottorale, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 1952.

⁹ Tra i pochi titoli degni di nota citiamo: HENRI REBOIS, *Des «rustres» de Goldoni aux «quatre rustres» de Wolf-Ferrari*, Nice, Gimello, 1960; MARIO MORINI, *Da «Falstaff» a «Gianni Schicchi»*, «L'opera», IV/10, 1968, pp. 53-57; GIORGIO VIGOLO, *Pudori perduti. Gusto e grazia di Wolf-Ferrari*, in ID., *Mille e una sera all'opera e al*



Wolf-Ferrari e la seconda moglie, Wilhelmine, davanti a Ca' Rezzonico, nel penultimo anno di vita del compositore.

sicologia tedesca) che la stella dell'autore veneziano ricominciò lentamente a brillare. Dopo una brillante tesi dottorale eloquentemente rivolta alla copiosa produzione strumentale giovanile di Wolf-Ferrari¹⁰ – sintomo inequivocabile della meritoria comprensione della complessa eterogeneità del catalogo dell'autore –, Peter Hamann curò una curiosa monografia dal carattere pro-

concerto, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 225-227, 397-399; MARIO NORDIO, *L'incontro con Goldoni di Ermanno Wolf-Ferrari*, «Ateneo Veneto», XIV/14, 1976, pp. 33-44.

¹⁰ PETER HAMANN, *Die frühe Kammermusik Ermanno Wolf-Ferraris*, tesi dottorale, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, 1975.

grammaticamente disorganico,¹¹ cui si affiancarono la preziosa raccolta epistolare curata da Mark Lothar¹² e il notevole studio di Thomas Seedorf, che indagando la ricezione mozartiana nel variegato contesto nel Novecento storico offre un'analisi assai persuasiva delle peculiarità stilistiche delle opere del compositore.¹³

In ambito nostrano il 'caso' Wolf-Ferrari non è stato a tutt'oggi affrontato in maniera sistematica. Nonostante le sporadiche riprese moderne nei teatri di singole opere – *I quattro rusteghi* a Parma nel 1996, poi a Venezia nel 2006, *Sly* a Torino nel 2000, *La vedova scaltra* ancora a Venezia nel 2007 –,¹⁴ la ricerca non ha ancora prodotto alcun serio volume monografico, occupandosi del musicista da prospettive generali, utili ad ogni modo a delineare il contesto storico-artistico dal quale germinarono le più vitali 'trasposizioni' goldoniane del musicista.¹⁵ Virgilio Bernardoni e Johannes Streicher, in particolare, si sono più volte soffermati sul repertorio comico *fin de siècle*, esplorando con dovizia analitica le principali figure stilistiche e linguistiche della commedia dell'arte, quali la maschera, per ricostruire un fenomeno operistico di ampia portata che dal *Falstaff* verdiano giunge fino alla metà del secolo scorso.¹⁶ Anche la produzione verista dell'auto-

¹¹ *Ermanno Wolf-Ferrari*, a cura di Peter Hamann *et alii*, Tutzing, Schneider, 1986 («Komponisten in Bayern», 8). Degli otto saggi contenuti nella miscellanea segnaliamo in particolare: HERBERT ROSENDORFER, *Skizze zur Biographie Ermanno Wolf-Ferraris*, pp. 13-39; PETER HAMANN, *Betrachtungen zur Instrumentalmusik Wolf-Ferraris*, pp. 85-105; ROBERT MAXYM, *Gedanken zu Wolf-Ferraris Opern. Aus der Praxis eines Dirigenten*, pp. 107-114; e ANTON WÜRZ, *Ermanno Wolf-Ferrari als Opernmeister*, pp. 115-149.

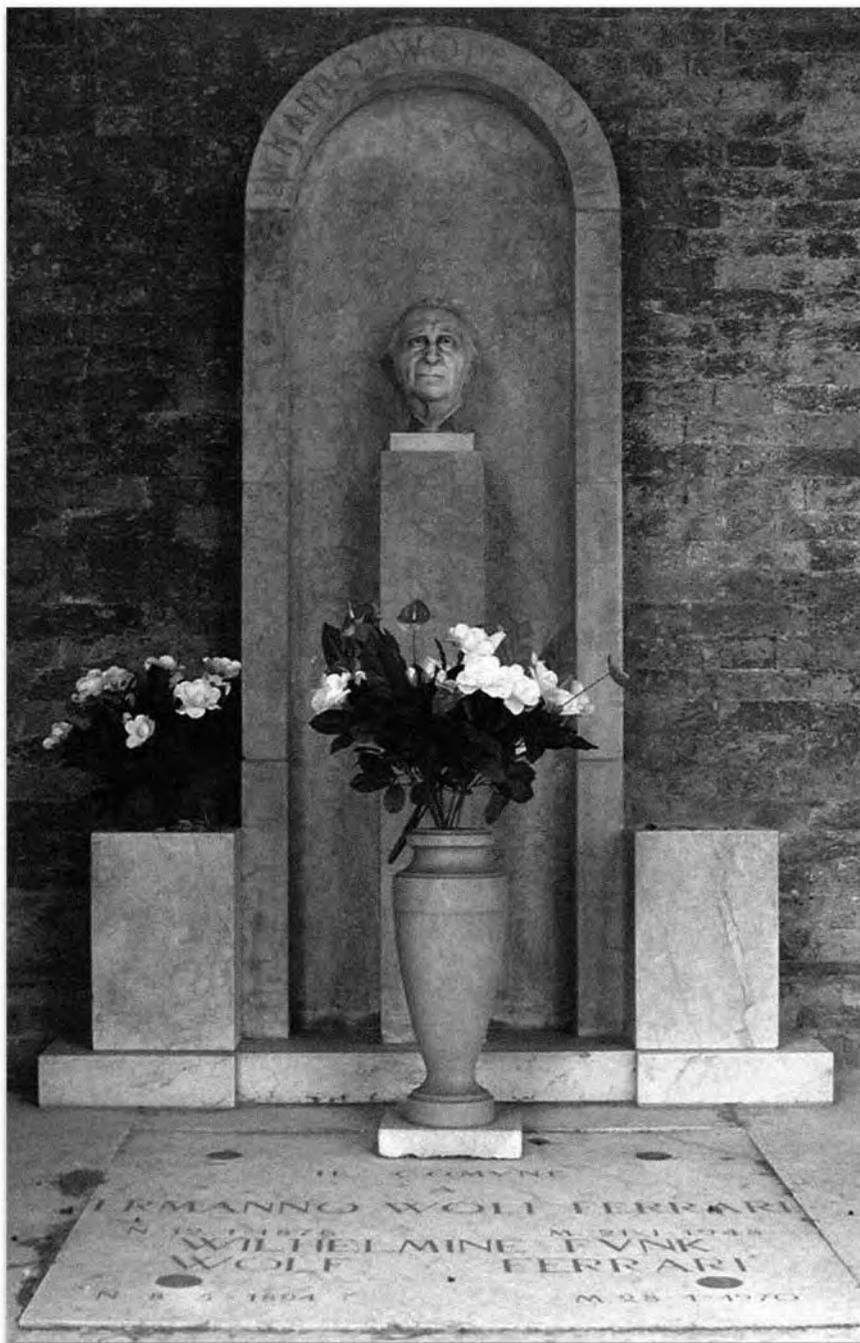
¹² ERMANNO WOLF-FERRARI, *Briefe aus einem halben Jahrhundert*, a cura di Mark Lothar, München-Wien, Langen Müller, 1982. Stralci isolati dell'epistolario del compositore erano già stati pubblicati in altre sedi: ERMANNO WOLF-FERRARI, *Offener Brief an die Redaktion der «Musik»*, «Die Musik», VIII/29-1, 1908-1909, pp. 152-156; LINI HÜBSCH-PFLEGER, *Unveröffentlichte Briefe Ermanno Wolf-Ferraris*, «Zeitschrift für Musik», CXII, 1951, pp. 24-27; ERMANNO WOLF-FERRARI, *Fünf Briefe aus den Jahren 1901 und 1902 an Karl Straube*, «Musica», XXIII/4, 1969, pp. 338-342. In gran parte inedito è, al contrario, il lascito documentario di Willi Schramm (26 lettere e cartoline) conservato presso la Musikabteilung der Lippischen Landesbibliothek a Detmold, mentre una piccola selezione di un carteggio custodito nell'Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia è stata di recente divulgata da FRANCO ROSSI, *Gli anni difficili di un «rustego»*, in *Ermanno Wolf-Ferrari, «I quattro rusteghi»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006, 3, pp. 135-140.

¹³ THOMAS SEEDORF, *Ein «Mozart redivivus» – Ermanno Wolf-Ferrari*, in ID., *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, 1990 («Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover», 2), pp. 37-74.

¹⁴ Per ricchezza e quantità di spunti segnaliamo innanzitutto il programma di sala torinese e i numeri della serie «La Fenice prima dell'Opera»: *Ermanno Wolf-Ferrari, «Sly, ovvero La leggenda del dormiente risvegliato»*, Torino, Teatro Regio, Stagione d'opera 2000-2001 («I libretti», 22), contenente ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, «Invece di lottare, io faccio il morto», pp. 8-24 e JOHANNES STREICHER, *Musica popolare o plagio? Una polemica su «Sly»*, pp. 39-48; *Ermanno Wolf-Ferrari, «I quattro rusteghi»* cit., contenente VIRGILIO BERNARDONI, «*I quattro rusteghi* e il comico nell'opera italiana d'inizio Novecento», pp. 11-22 e GIOVANNI GUANTI, *Un «bocon de gringola» per muger furbete e veci satrapi*, pp. 23-44; e *Ermanno Wolf-Ferrari, «La vedova scaltra»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2007, 2, contenente VIRGILIO BERNARDONI, «*Mogli e... dai paesi tuoi*». *Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo italiano stile anni trenta*, pp. 13-24 e GIOVANNI GUANTI, *Donna di garbo sa soddisfare tutti*, pp. 25-34.

¹⁵ Per un profilo generale sul compositore veneziano è tuttora utile consultare ROBERTO ZANETTI, *Ermanno Wolf-Ferrari*, in ID., *La musica italiana nel Novecento*, 3 voll., Busto Arsizio, Bramante, 1985, I, pp. 94-98 (v. *La musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*).

¹⁶ VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986; JOHANNES STREICHER, «*Falstaff*» und die Folgen. *L'Arlecchino moltiplicato. Zur Suche nach der lustige Person in der Italienische Oper seit der Jahrhundertwende*, in *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge der Salzburger Symposions 1993*, a cura di Peter Csobádi *et alii*, 2 voll., Salzburg, Müller-Speiser, 1994, I, pp. 273-288 («Wort und Musik», 23); ID., *Goldoni dopo Goldoni. Usiglio, Wolf-Ferrari e «Le donne cu-*



La tomba di Wolf-Ferrari e della seconda moglie Wilhelmine al cimitero nell'isola di San Michele in Venezia.

re è stata di recente lambita da isolati contributi,¹⁷ mentre il nuovissimo saggio dal taglio divulgativo pencilante verso l'agiografia firmato da Alberto Cantù e corredato di un CD con la registrazione dal vivo del *Concerto per violino e orchestra* in re maggiore op. 26 ha il dichiarato obiettivo di «riaccendere i riflettori» su un compositore delizioso e raffinato, ingiustamente ignorato da troppo tempo.¹⁸ Tra i pochi contributi di una certa ampiezza sul *Campiello* si segnalano l'articolo divulgativo di Gabriele Bianchi e il saggio di Walter Zidarič.¹⁹

riose», in *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793). Atti dell'incontro di studio (Narni, 11-12 dicembre 1993)*, a cura di Galliano Ciliberti e Biancamaria Brumana, Perugia, Cattedra di Storia della Musica-Centro di Studi Musicali in Umbria, 1994, pp. 99-111 («Quaderni di Esercizi. Musica e Spettacolo», 5); ID., *Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 69-100.

¹⁷ MATTEO SANSONE, *La malavita nell'opera. «A basso porto», «I gioielli della Madonna»*, in *Francesco Cilea e il suo tempo. Atti del convegno internazionale di studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio di musica «F. Cilea», 2002, pp. 369-384; PETER G. DAVIS, *Reawakened sleeper. Wolf-Ferrari's «Sly»*, «Opera News», LXVI/10, 2002, pp. 30-34.

¹⁸ ALBERTO CANTÙ, *Ermanno Wolf-Ferrari. La musica, la grazia, il silenzio*, pref. di Alberto Batisti, S. Pietro in Cariano, Gabrielli, 2011.

¹⁹ GABRIELE BIANCHI, *Wolf-Ferrari e «Il campiello»*, «La Zagaglia», a. XIII, n. 50, giugno 1971, pp. 171-185; WALTER ZIDARIČ, *Ermanno Wolf-Ferrari e il comico goldoniano sulla scena operistica italiana degli anni Trenta: «La vedova scaltra» (1931) e «Il campiello» (1936)*, in *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario*, a cura di Costantino Maeder, Gian Paolo Giudicetti e Amandine Mélan, Bruxelles-Bern-Berlin-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2012, pp. 299-318.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Wolf-Ferrari: una «calligrafia, manierata e superficiale come una cipria»

Con il 1936 il Teatro La Fenice termina il proprio periodo 'privato', lungo ben centoquarantatré anni: soddisfazioni immense, straordinarie prime assolute, successo di pubblico e di critica coincisero con questa avventurosa storia trascorsa nel segno non solo di Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, ma anche di tanti altri grandi compositori che dettero lustro al massimo teatro cittadino con storiche prime rappresentazioni italiane (è il caso di Richard Wagner), o con innumerevoli appassionanti prime di opere oggi meno conosciute ma allora sugli scudi tanto e talvolta più dei pur straordinari nomi già citati. Ma non sono certo solo i compositori ad aver fatto grande la storia della Fenice: i cantanti più importanti e celebri hanno impreziosito con la loro presenza questi spettacoli contribuendo a sancirne successi e trionfi. E molte sono anche le persone di spicco a vario titolo legate alla Fenice, e delle quali ancor oggi in archivio storico sono conservati scritti, appunti, memorie. Da Metternich all'imperatore Francesco Giuseppe e alla sua sposa (oggi tanto celebre nelle fattezze mirabili di Romy Schneider), da Napoleone – per il quale venne realizzato il palco reale (vera e propria violenza in un tessuto architettonico rigorosamente repubblicano) e che pure forse non frequentò il teatro – a Giuseppe Garibaldi è tutto un succedersi delle più note e importanti celebrità dell'intero Ottocento. Ma naturalmente non è tutto oro: anche nelle storie più brillanti restano momenti difficili, momenti di preoccupazione e di tristezza. E dopo anni ed anni di gestioni tirate, dopo periodi di faticosa sopravvivenza sotto la guida di presidenti in difficoltà, dopo un sensibile decrescere dell'interesse – e della presenza in seno ai consigli di amministrazione – da parte della nobiltà veneziana, ecco avanzare la sensazione che la storia della responsabilità privata possa essere giunta al termine. L'idea della cessione dell'edificio al Comune di Venezia si impone a partire dal 1936, segnando il centenario dell'incendio con una trasformazione statutaria che sarebbe potuta risultare altrettanto devastante. Eppure, dopo un paio d'anni di restauri di ogni genere, la struttura teatrale riprende vigore e proprio come la mitica fenice, che risorge dalle proprie ceneri, eccola ancora una volta riprendere il volo per intraprendere – pur in anni di rara difficoltà – una nuova e brillante vita artistica.

Presidente del nuovo Ente Autonomo è ovviamente il sindaco della Venezia di allora, Giovanni Marcello, alla testa di un consiglio di amministrazione formato dai consiglieri Marco Barnabò, Carlo Brandolini d'Adda, Mario De Sarlo, Andrea di Valmarana, Francesco di Villabruna con l'innesto di Gian Francesco Malipiero, che garantisce un contributo artistico di rilievo fungendo da 'spalla' del sovrintendente, il giovane Goffredo Petrassi. Il 21 aprile 1938 quindi il teatro sfavillante viene riaperto con *Don Carlo*, che proprio a Venezia aveva conosciuto sessantanove anni prima uno schietto successo a immediato ridosso della prima parigina.

La stagione lirica di primavera prosegue con *I maestri cantori di Norimberga*, proposti nella versione ritmica italiana di Angelo Zanardini, e con *Elettra* di Richard Strauss, nella traduzione di Ottone Schanzer. Il direttore dell'opera di apertura e del lavoro wagneriano è Antonio Guar-

nieri, quello di *Elettra*, abbinata al *Signor Bruschino*, è un ancor giovane Nino Sanzogno, mentre per i successivi *Elisir d'amore* di Donizetti e *Deborah e Jaele* di Ildebrando da Parma (così D'Annunzio chiamava Pizzetti...) la bacchetta torna nelle mani sapienti di Guarnieri.¹ Il regista Marcello Govoni, vera e propria autorità in materia, si occupa dei primi quattro lavori per cedere poi la direzione a Mario Frigerio per le ultime due opere, la prima delle quali (*L'Elisir d'amore*) in collaborazione con Francesco Pasinetti.²

È una stagione di tutto rispetto ed evidente risulta il desiderio di mostrare al pubblico veneziano come nulla sia cambiato rispetto ai tempi d'oro: ben sei titoli (con i due atti unici di *Elettra* e *Il signor Bruschino*) e due prime veneziane, *Elettra* e *Deborah e Jaele* (ripresa peraltro a sedici anni di distanza dalla *première* scaligera). E anche i nomi degli interpreti sono di ottimo livello, dal Francesco Merli di *Don Carlo* (nel ruolo eponimo) al Beckmesser di Mariano Stabile, da Angelica Cravenco (Clitennestra) al mitico Tito Schipa oramai presenza fissa anche se un poco appannata nella «Furtiva lagrima» dell'*Elisir...*

La stagione offre poi un fuori programma d'eccezione. Documentato da amplissime testimonianze iconografiche e fotografiche, a cavallo tra la fine di luglio e i primissimi giorni di agosto nella calda estate veneziana viene allestito nel giardino di Ca' Rezzonico *Il filosofo di campagna* di Baldassare Galuppi, drasticamente ridotto nelle dimensioni ma non nel numero dei personaggi e con i costumi di Titina Rota. Non è evidentemente il valore del titolo in quanto tale a sancire l'importanza dell'operazione e neppure la sua novità (l'opera era già ben nota e più volte eseguita, sempre in veste ampiamente ridotta), quanto l'originalità dell'allestimento e la singolare ambientazione logistica, tanto più rimarchevole considerati gli sforzi appena sostenuti per il restauro del teatro, ma allo stesso tempo giustificata dalla calura veneziana anteriore alla realizzazione dell'impianto di aria condizionata. E per la sesta edizione del Festival internazionale di musica contemporanea della Biennale l'Orchestra da camera della Fenice diretta da Paul Sacher si esibisce il 6 settembre a Palazzo Giustiniani con l'indimenticabile e indimenticata Ginevra Vivante, nonostante le infami leggi razziali emanate il 3 agosto.

È quindi con i primi giorni di gennaio dell'entrante 1939 che si apre, con qualche ragionevole ritardo, la Stagione lirica dell'anno XVII dell'era fascista. Sono venticinque recite complessive articolate in nove spettacoli, tre dei quali atti unici e quindi raccolti a formare una sola serata. La quota offerta al repertorio tradizionale è certamente ampia e ben rappresentata: l'apertura della stagione è nel segno di *Un ballo in maschera* nel quale giganteggia e gigioneggia il poderoso Renato di Armando Borgioli, vicino alla conclusione della propria carriera e peraltro diretto con equilibrio dalla bacchetta di Vittorio Gui; la stagione prosegue quindi – sempre con la medesima direzione e con la regia dello stesso Govoni – con la Carmen di Gianna Pederzini, ancora nel pieno della propria carriera. Curioso e stimolante l'insieme offerto dall'accorpamento dei tre atti unici, dove accanto a *Gianni Schicchi* nel quale spicca Enzo De Muro Lomanto, non ancora marito di Toti Dal Monte, compagno *L'ora spagnola* di Maurice Ravel, accolta finalmente e con grave ritardo sulle scene veneziane, e, con minor originalità, *Gli uccelli* di Ottorino Respighi (scomparso

¹ Guarnieri accetta l'incarico della Fenice chiedendo non le due sole opere proposte inizialmente, bensì tre lavori per raggiungere le dodici rappresentazioni, che assicurano un reciproco vantaggio economico alle parti; ne dirigerà quattro per un totale di quattordici recite (lettera dell'11 giugno 1938, Archivio storico del Teatro La Fenice, busta 494).

² Nato nel 1911, Pasinetti è impegnato proprio in questo periodo nell'organizzazione della prima retrospettiva della Mostra del cinema di Venezia, dedicata al cinema francese. Fu il primo italiano a fregiarsi della qualifica di regista in una locandina della Fenice (per la prima italiana dell'*Orfeide* di Malipiero nel 1936).



Il campiello: gli allestimenti del 1939 (sopra) e del 1946 (sotto) nelle foto di scena dell'Archivio storico del Teatro La Fenice.

da quasi tre anni), ripresi a sei anni di distanza dalla prima sanremese. Piatto forte della stagione è però certamente l'allestimento di *Re Hassan* di Giorgio Federico Ghedini, prima rappresentazione assoluta del lavoro, con le scenografie e i costumi di Titina Rota e la regia affidata per esplicito suggerimento del compositore a Mario Frigerio. Il peso dell'autore³ si fa sentire anche nella scelta del direttore d'orchestra Ferdinando Previtali, la cui presenza era stata a sua volta promossa da Vittorio Gui, del quale Previtali aveva sposato la figliuola. Il *cast* dell'opera comprendeva una terna composta da Tancredi Pasero (che si alternava tra il Teatro alla Scala, il Metropolitan di New York e il Colón di Buenos Aires), Giovanni Voyer (Hussein), tenore di origini franco-spagnole celebre come interprete wagneriano, sia pure in lingua italiana, e Cloe Elmo, fresca di debutto sia a Cagliari (Santuzza) che alla Scala (Meg in *Falstaff*). Il rilievo offerto a questo spettacolo, che rappresenta di fatto la prima 'prima assoluta' ospitata dalla nuova amministrazione del teatro, appare anche dai dettagli dell'archivio, che non a caso conserva la completa rassegna stampa di questo unico titolo, ignorando totalmente gli altri spettacoli. Dopo una breve parentesi riservata a *Tosca*, affidata per la parte della protagonista a Iva Pacetti e per quella dello spietato Scarpia a Mariano Stabile, e in attesa della conclusiva *Walkyria* diretta da Antonio Guarnieri e affidata anch'essa e a buon diritto a Tancredi Pasero e a Giovanni Voyer, ecco apparire finalmente *Il campiello* di Ermanno Wolf-Ferrari in prima veneziana dopo la prima assoluta scaligera di tre anni precedente.

Una delle prime testimonianze dell'archivio riporta la lettera del librettista Ghisalberti che sonda la possibilità di partecipare alla realizzazione dello spettacolo in qualità di regista:

Egregio Maestro, sono informato che avete incluso *Il campiello* nel cartellone della prossima stagione alla Fenice. Poiché il libretto di quest'opera è mio, confido che chiedendoVi di affidarmene la regia, avrò miglior fortuna della primavera scorsa. Assicurandovi la mia più entusiastica collaborazione, nel caso la richiediate, Vi prego gradire i miei migliori saluti.⁴

L'allestimento del *Campiello* procede senza particolari intoppi in un teatro dichiaratamente teso al buon successo del lavoro di Ghedini: le garbate lamentele di Spartaco Marchi per mezzo del fratello e le rivendicazioni salariali di Ferruccio Tagliavini vengono in parte ignorate in parte stoppate con grande fermezza.⁵

L'allestimento del lavoro goldoniano riscuote un franco successo di pubblico anche se sulla «Gazzetta di Venezia» compare una critica equilibrata ma ferma della partitura; l'allusione alle «melopee dolciastre e romanticizzanti», al modo di scrivere nei contenuti «arcaicizzante», e alla visione già allora considerata vecchia e fuori stile, per sovrappiù confusa in una non certo prege-

³ Pochi mesi prima il compositore chiede a Petrassi un esplicito ed indelicato appoggio alla propria carriera di insegnante: «Dubitando riuscita posto Venezia pregoti fraternamente telegrafare Lazzari appoggiando mia nomina cattedra composizione Parma. Urge cadendo termine prestissimo. Grazie abbracciati – Ghedini 15 ottobre 1938» (Archivio storico del Teatro La Fenice, busta 494).

⁴ La richiesta di Ghisalberti (5 ottobre 1938 xvi) è del tutto comprensibile, ma è comunque destinata ad ottenere ancora una volta un garbato e deciso diniego da parte di Petrassi: «In riscontro alla Vostra del 5 corrente Vi informo che per l'opera *Il campiello* sono già da tempo in trattative con altro regista» (10 ottobre 1938). E infatti l'incarico viene affidato a Carlo Piccinato: «Regia per le opere *Tosca*, *Campiello* e *Walkyria* lire 11.000 complessive».

⁵ Il 14 dicembre 1938 Marchi, cui sono proposti i ruoli di Ramiro nell'*Ora spagnola*, di Don Alvaro in *Re Hassan* e del cavaliere Astolfi nel *Campiello*, fa scrivere dal fratello perché molto preoccupato dalla insolita mole di lavoro piovutagli addosso. D'altra parte Tagliavini tenta un piccolo rilancio economico sollecitando mille lire al posto delle ottocento proposte, ottenendo un cortese e fermo rifiuto.



Il campiello: l'allestimento del 1949 nelle foto di scena dell'Archivio storico del Teatro La Fenice.

vole «faciloneria» stroncano l'opera, nonostante l'accoglienza calorosa. L'origine veneziana del compositore individua, all'inizio dell'articolo, uno dei temi veramente autentici della composizione, quella 'commozione' con la quale Wolf-Ferrari stende alcune pagine e che si ritrova negli applausi del pubblico all'autore, «lieto, sorridente e un po' commosso»:

La rappresentazione del *Campiello* è trascorsa iersera alla Fenice in un'aura di serena festosità; la bonomia goldoniana e la sussurrante musicchetta del maestro Wolf-Ferrari non hanno certo mancato il loro effetto; e quando non si è riso si è sorriso; lo spettacolo è chiaro e piacevole, perfino troppo chiaro, forse; anche in arte un po' di mistero aiuta, e non si saprebbe affermare che di misteri nella partitura del *Campiello* ve ne siano. Poi alla serata assisteva l'autore: Ermanno Wolf-Ferrari, veneziano di nascita e di cuore, veneziano, anche, per la predilezione ch'egli porta all'opera ispiratrice del nostro grande poeta comico; e la sua presenza ha dato alle accoglienze del pubblico un tono di calore e di festosità, vorremmo dire di intimità, eccezionale: ovazioni, chiamate al proscenio, grida di amicizia e di ammirazione si succedettero di atto in atto, talora di scena in scena, con una prontezza e una generosità senza pari nel nostro teatro d'opera così volentieri immusonito [...].

Wolf-Ferrari aveva intuito, inizialmente, questa soggettiva posizione dell'arte goldoniana quando si propose di tradurla nella sua musa [...]. Per descrivere un mondo schiettamente popolano egli ha usato la solita sua calligrafia, manierata e superficiale come una cipria; e per interessare all'intreccio, ha recato in primo piano tutte le trame amorose, ciò che era lecito attendersi, ma le ha sottolineate con melopee dolciastre e romanticizzanti [...]. Sul terreno meramente estetico, *Il campiello* non ci sembra tra le cose meglio riuscite di Ermanno Wolf-Ferrari; pur nella ben nota maniera, arcaicizzante quanto al contenuto, composita quanto alla scrittura [...]. *Il campiello* indulge soverchiamente alla faciloneria delle

rievocazioni stilistiche miste di Settecento e di Ottocento con qualche pizzico di reminiscenze personali; alle trovatine della interpunzione e all'effettismo raggiunto attraverso sdilinquimenti cosiddetti melodici, certuni dei quali l'esecuzione ha convogliato iersera fino al limite della dissoluzione nei pianissimi e nei larghi [...]. Ci parve tuttavia [...] ch'egli [Antonio Guarnieri] accentuasse, cosa di cui non v'è proprio bisogno, le mellifluidità di uno spartito al quale gioverebbero, anziché l'eccessivo abbandono, vivezza e sostenutezza di ritmi.

Al vivissimo successo della serata s'è accennato cominciando [ventisette chiamate complessive] col maestro Guarnieri e col regista e Ermanno Wolf-Ferrari, lieto, sorridente e un po' commosso, proprio come il suo spartito.⁶

Grazie alle recite lagunari del *Campiello*, l'Archivio storico del Teatro La Fenice conserva un interessante epistolario di Wolf-Ferrari indirizzato allo storico dell'arte Alessandro Vardanega (nato a Possagno nel 1896), ex fucino e docente all'Accademia di Belle Arti, da cui emergono curiosi particolari sulle relazioni del compositore con gli artisti e gli intellettuali veneziani dell'epoca. Ancor prima di giungere a Venezia Wolf-Ferrari indirizza a Vardanega tre ingressi di favore qualora quest'ultimo intendesse partecipare alla serata in compagnia del maestro Lino Liviabella e della di lui signora:

Carissimo,

Ecco tre posti per stasera. Sono tre perché non so se venga Lei solo oppure anche il M° Liviabella e Signora. Ad ogni modo ho pensato che venissero anche loro. Domani sera sarò di giù a Venezia.⁷

Lino Liviabella⁸ fu dal 1931 al 1940 insegnante di composizione al Conservatorio Benedetto Marcello e rappresentava per taluni aspetti un epigono (in verità poco considerato da Massimo Mila) di Ottorino Respighi, che gli era stato maestro.

Dalla corrispondenza con Vardanega, oltre alla infatuazione di Liviabella nei confronti di Wolf-Ferrari, che scatena anche una vera e propria gelosia per i fitti rapporti epistolari scambiati con il compositore a scapito della solita attenzione nei confronti di Vardanega (righe e righe per giustificare il tutto, anche ricorrendo a citazioni circa esperienze personali con conseguente esplicita manifestazione della propria passione nei confronti di Wagner), emerge la genesi dell'interesse artistico nei confronti del pittore Ettore Tito,⁹ che però qui appare nelle vesti di melodista:

Il mio primo lavoro, appena mi ci metterò, sarà attorno al tema di Ettore Tito. Non ho ancora riaperto il rotolo di quella musica, perché voglio aprirlo quando so che posso cominciare a lavorarvi attorno; solo allora vedrò che cosa ne potrò fare: variazioni o fantasia. Questo pezzo, qualunque sia, non starà da sé, ma sarà il tempo lento di un lavoro di parecchi tempi, come una Suite. Vedremo. Ma bisogna che Ella mi faccia avere il permesso preciso di Tito, perché io poi pubblicherò questa suite (che, a quel punto, conterrà l'indicazione: Tema di Ettore Tito). Faccio apposta questo lavoro perché egli abbia il piacere di sentirlo poi, magari alla Radio: e per questo occorre che io possa pubblicarlo ed egli, quindi, sia d'accordo. Su queste cose bisogna essere assai precisi. Vigono, oggi, dei diritti d'autore assai rigorosi.¹⁰

⁶ *Lieto successo del «Campiello» alla Fenice*, «Gazzetta di Venezia», 9 febbraio 1939, p. 5.

⁷ Lettera datata «1. Feb. 1939 / XVII»; Archivio storico del Teatro La Fenice – anche *online*: <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Archive&cid=37591>. Ho pubblicato parte di questa corrispondenza in *Gli anni difficili di un «rustego»*, in *Ermanno Wolf-Ferrari, «I quattro rusteghi»*, «La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006, 3, pp. 135-140.

⁸ Macerata 1902 – Bologna 1964.

⁹ Castellammare di Stabia 1859-Venezia 1941. Il pittore sarà oltretutto autore di un importante e celebre ritratto di Wolf-Ferrari (qui a p. 26).

¹⁰ Lettera di Wolf-Ferrari ad Alessandro Vardanega del «26.2.39, XVII», redatta nella dimora di Planegg (Archivio storico del Teatro La Fenice – anche *online*: <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile>).

Ma la stima e l'affetto per Vardanega vanno ben oltre, spingendo il compositore quasi a pretendere per l'amico una sollecita cerimonia nuziale vista come panacea alla tristezza e allo *spleen* più volte manifestato...

Carissimo!

Grazie per tutto. Il suo raffronto tra *Campiello* e... *Walkiria* sembra assai più azzardato di quello che è: non vi può essere contraddizione tra due opere d'arte riuscite, come non è contraddittorio dire che Nane, se è un uomo vivo, sia uomo intero quanto Checcho, anche se solo individuo e, dunque, differente dall'altro. E poi il tragico non è superiore al comico già di per sé. La gioia non è meno rispettabile del dolore, purché ci sia veramente. Non solo l'aver messo in rapporto Liviabella e me è un suo capolavoro, ma altrettanto l'aver fatto avvicinare Tito e me. I grandi artisti sono rari: quindi ho avuto poche occasioni di avvicinarne, ed è un vero contento il poterlo fare, finalmente; *tanto più* perché così raro. «Memento *mori*» significa per me un eccitamento alla vita, tanto più preziosa perché passeggera. Proprio perché nulla ritorna, ogni istante vivo è un valore infinito.

Ella mi impone di dirLe che cosa deve fare per vincere quel torpore, quella solitudine che dice di non saper più sopportare. Non mi bastoni se Le rispondo: s'innamori e prenda moglie. Creda che è una buona medicina. Non si può vivere, come vuol far Lei, *sempre* nella stratosfera. Chi vi resiste? Persino un prete che faccia veramente sul serio è talmente cinto di doveri realistici, tangibili direi, di cose che lo legano a questa terra (magari nel confessionale, o dando gli oli santi), che non soffre (come lei) il pericolo di rimanere assiderato nei paraggi cirrosi della pura, continuata, astratta contemplazione. C'è il pericolo di annaspere nel vuoto come chi, improvvisando al pianoforte, a furia di salire e salire negli acuti si trovasse, alla fine, a suonare dei tasti inesistenti *per le dita*. Dico per le dita: perché i sensi ci sono e ci vogliono. Anche la musica, chi la fa, è costretto a fissarla nota per nota per ridarla secondo strumenti *fisici*, affinché orecchie *fisiche* la accolgano e la rimandino allo spirito da cui è venuta. L'ideale e il reale sono necessari l'uno all'altro: senza di ciò l'ideale rimane vuoto, così come, viceversa, il reale senza l'ideale rimane cosa morta.

Creda, la donna c'è per qualche cosa, tanto è vero che da essa noi nasciamo e che il suo grembo è né più né meno che il negativo della tomba, ossia il suo contrario. Anche ammesso che essa ci porti molte angustie e pensieri, alle volte, essa è una buona zavorra per i nostri voli: il pallone frenato ci vuole, non quello che su su si va sperdendo nei cieli senza più modo di tornar giù, a meno di rovinarsi e rovinar coloro cui cade in testa. Moglie e bambini danno tali doveri *vicini*, tangibili, che uno ha sempre da fare e non c'è pericolo che diventi nevrastenico per *troppa* libertà. La sua vita è contro natura: immagini quindi se le possa far bene a lungo andare! Vede che rimedio mi costringe a raccomandarle? Sono curioso che ne dice [...].¹¹

Evidentemente le idee ampiamente manifestate nei *Rusteghi* (1906), comprensibili se esposte in modo volutamente scherzoso da Carlo Goldoni, si riflettono in termini francamente inaccettabili anche negli anni a ridosso della devastante seconda guerra mondiale e confermano alcune tendenze maschiliste e omofobe ben presenti nei lavori di Wolf-Ferrari, parte di un atteggiamento ideologico complessivo in linea con le tendenze totalitarie del suo tempo, alle quali rese più volte omaggio.

ashx?fileType=Archive&id=37592). Il riferimento è alla composizione *Arabesken über eine Arie von Ettore Tito* op. 22, che effettivamente verrà di lì a poco pubblicata.

¹¹ Lettera ad Alessandro Vardanega datata «21.3.39 XVII Planegg» (Archivio storico del Teatro La Fenice; anche *online*: <http://www.archivistoricolafenice.org/ArcFenice/ShowFile.ashx?fileType=Archive&id=37590>), interamente riprodotta alle pp. seguenti.

1

Ermanno Wolf Ferrari

Casimiro!

Planegg
21. 3. 39 XVII

Grazie per tutto. Il mio raffronto tra Campiello e ... Walkiria sembra assai più appurato di quello che è: non vi può essere contraddizione tra due opere d'arte riuscite, come non è contraddittorio dire che Nank, se è un uomo vivo, sia uomo intiero quanto Chacó, anche se solo strisciante e, dunque, differente dall'altre. E poi il Tragico non è superiore al comico più o per sé. La gioia non è meno responsabile del dolore, purché ci sia veramente. Non debbo aver nulla in rapporto di vicinanza e me è un suo capolavoro, ma altrettanto d'aver fatto avvicinare Tito a me. I grandi artisti sono rari: quindi ho avuto poche occasioni di avvicinarmi, ed è un vero conforto il poterlo fare, finalmente, tanto più perché un raro elemento raro. Significa per me un eccitamento alla vita, tanto più prezioso perché passeggero. Proprio perché nulla continua ogni istante vero è un valore infinito.

— Ella mi impone di dire che una due fan per avvicinare quel torpore, quella solitudine che dice di non saper più sopravvivere. Non mi bastano se te ripando, s'innamora e prende moglie. (Cada die è una buona medicina. Non vi può vivere, come vuol far lei, sempre nella stitichezza. Chi vi resiste? Persino un prete che faccia veramente sul serio, e talmente cinto di doveri realistici, tangibili, direi, di cose che lo legano a questa terra (magari nel confessionale o tutti gli altri santi) — che non

PROSTITUTION
CIVILIZZAZIONE
1939

(come lei)
 Soffre il pericolo di rimanere assiderato nei paraggi
 cirrosi della pura, continuata, ^{attratta} contemplazione.
 C'è il pericolo di arrampicarsi nel vuoto come chi, improvvi-
 sando al pianoforte, a furia di salite e scese negli
 acuti si trovasse, alla fine, colle mani fuori della
 tastiera, a suonare dei testi inesistenti per le dita.
 Dico per le dita: perché i sensi ci sono e ci vogliono.
 Anche la musica, che la fa, è costretta a ^{difficile}
 costare per nota per ridarla secondo strumenti fisici,
 affinché l'occhio ^{fisico} la accoglia e lo si mantenga
 allo spirito da cui è venuta. L'ideale e il
 reale Sono necessari l'uno all'altro; senza
 di ciò l'ideale rimane vuoto così come, viceversa,
 il reale senza l'ideale rimane cosa morta.
 (Creda, la Donna c'è per qualche cosa), tanto è
 vero che da essa noi ne veniamo e che il suo
 gremito è ciò che più ne muove (il negativo
 della tomba), ossia il suo contrario. Anche
 a questo da essa ci portiamo molte angustie
 e pensieri, alla volta, essa ci ha buona favore
 per i nostri voli: il pallone frenato, non
 quello che su su si va spendendo nei cieli senza
 più modo di tornar giù, a meno di rovinarsi
 e rovinare intorno cui cade in terra. Moltipli e
 lambiti danno tali doveri vicini, tangibili,
 che uno ha sempre da fare e non c'è pericolo
 che diventi nevrotico per troppa libertà.
 La sua vita è contro natura: immagina quindi
 se ne possa far bene a lungo andare!
 Vede che rimedio mi contringe a raccomandare?
 uno: curarsi. Ma ne dice!

Alc. arrabbiato, colla musica per Tito... si ha scritto e
 questo che la ditta colta è che la spinta a fare qualche musica
 è per farla una grata, non forte quel Tenor, che è completo in se stesso, così
 così è, ridivenire uno sublimemente. Mi pare di vedere le mani. Sive cum
 nessuno mette. V'è chi sa, col tempo, un travi il l'ardito!
 Ah
 E. Wolferrari
 Qu'è neve e anche neve
 ma è continuo



Il campiello: l'allestimento del 1960 nelle foto di scena dell'Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il campiello al Teatro La Fenice

Commedia in cinque atti di Carlo Goldoni, riduzione in tre atti e adattamento di Mario Ghisalberti per la musica di Ermanno Wolf-Ferrari; ordine dei personaggi: 1. Gasparina 2. Dona Cate Panciana 3. Luçieta: 4. Dona Pasqua Polegana 5. Gnese 6. Orsola 7. Zorzeto 8. Anzoletto 9. Il cavaliere Astolfi 10. Fabrizio dei Ritorti 11. Sansuga.

1938-1939 – *Stagione lirica dell'anno XVII*

8 febbraio 1939* (4 recite).

1. Margherita Carosio 2. Luigi Nardi 3. Magda Olivero 4. Luigi Cilla 5. Gianna Perea Labia 6. Natalia Nicolini 7. Ferruccio Tagliavini 8. Mattia Sassanelli 9. Spartaco Marchi 10. Piero Passarotti – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; scen.: Pieretto Bianco (proprietà del Teatro alla Scala); cost.: Casa d'arte Caramba; all.: Teatro alla Scala.

* L'autore assisterà alla rappresentazione.

1945-1946 – *Stagione lirica invernale*

16 febbraio 1946 (3 recite).

1. Dolores Ottani 2. Luigi Nardi 3. Ornella Rovero 4. Sante Messina 5. Rina De Ferrari 6. Giuseppina Sani 7. Angelo Mercuriali 8. Eraldo Coda 9. Leo Piccioli 10. Giuseppe Noto 11. Emilio Rossetto – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; scene: Ditta Ercole Sormani (Milano); cost.: Casa d'arte Imperia (Milano); cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1948-1949 – *Rappresentazioni liriche di primavera*

25 maggio 1949 (2 recite).**

1. Dolores Ottani 2. Luigi Nardi 3. Ada Bertelle 4. Giuseppe Nessi 5. Alda Noni 6. Ebe Ticozzi 7. Cesare Valletti 8. Silvio Maionica 9. Afro Poli 10. Giuseppe Noto – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardi; scene: Teatro La Fenice; cost.: Casa d'arte Firenze; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

** L'opera venne data come seconda di un dittico, preceduta dal *Maestro di cappella* di Cimarosa.

1957-1958 – *Stagione lirica invernale*

6 febbraio 1958 (3 recite).

1. Elena Rizzieri 2. Florindo Andreolli 3. Rina Malatrasi 4. Santo Messina 5. Dora Gatta 6. Vittoria Palombini 7. Luigi Pontiggia 8. Sesto Bruscantini 9. Afro Poli 10. Alessandro Maddalena – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Eligio Possenti; aiuto reg.: Gianrico Becher; bozz. orig.: Mariano Fortuny; real. scen.: Bruno Montonati; cost.: Casa d'arte Cerratelli; cor.: Mariella Turitto Alessandri.

1959-1960 – *Stagione lirica di primavera*

18 giugno 1960*** (2 recite).

1. Elena Rizzieri 2. Florindo Andreolli 3. Marisa Salimbeni 4. Santo Messina 5. Emilia Ravaglia 6. Vittoria Palombini 7. Luigi Pontiggia 8. Alessandro Maddalena 9. Mario Borriello 10. Giorgio Tadeo – M° conc.: Ettore Gracis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Eligio Possenti; real. reg.: Mercedes Fortunati; bozz.: Mariano Fortuny; real. scen.: Bruno Montonati; cost.: Casa d'arte Cerratelli; cor.: Mariella Turitto.

*** Serata di gala per la inaugurazione della xxx Biennale d'Arte di Venezia.

1968-1969 – *Stagione lirica*

16 gennaio 1969 (5 recite).

1. Jolanda Meneguzzer 2. Florindo Andreolli 3. Milena Dal Piva 4. Renato Ercolani 5. Rosetta Pizzo 6. Silvana Padoan 7. Giorgio Grimaldi 8. Alessandro Maddalena (Vito Maria Brunetti) 9. Mario Basiola 10. Ledo Freschi – M° conc.: Bruno Bogo; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Cesco Baseggio; scen. e cost.: Franco Laurenti; cor.: Mariella Turitto; dir. ballo: Renato Fiumicello.

SABATO, 18  *Giugno - ore 21.15*

TEATRO LA FENICE

SERATA DI GALA
per la inaugurazione della
XXX Biennale d'Arte di Venezia

IL CAMPIELLO

Commedia in 5 atti di CARLO GOLDONI
(riduzione in 3 atti e adattamento di Mario Chisaberti)

Musica di ERMANNO WOLF FERRARI

Interpreti :

FLORINDO ANDREOLLI - MARIO BORRIELLO
ALESSANDRO MADDALENA - SANTO MESSINA
VITTORIA PALOMBINI - LUIGI PONTIGGIA
EMILIA RAVAGLIA - ELENA RIZZIERI
MARISA SALIMBENI - GIORGIO TADEO

Maestro Concertatore e Direttore

ETTORE GRACIS

Regia di *Eligio Possenti* realizzata da *Mercedes Fortunati*

Scene su bozzetti di MARIANO FORTUNY

Maestro del Coro : *Sante Zanon* Coreografa : *Mariella Turitto*

La rappresentazione di Sabato 18 giugno è riservata per la platea e i palchi agli ospiti della XXX Biennale d'Arte e agli abbonati del teatro "PRIME". Per la seconda ed ultima rappresentazione di Domenica 19 giugno - ore 11 - i posti di ogni settore sono interamente a disposizione del pubblico.

STUDIO DIAMANTI - FALCINI - VENEZIA

Il campiello di Wolf-Ferrari al Teatro La Fenice di Venezia: locandina per la ripresa del 1960.

Biografie

STEFANO ROMANI

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Diplomatosi in oboe nel 1986 al Conservatorio Francesco Venezze di Rovigo, vince numerosi concorsi esibendosi come oboista con le più importanti orchestre italiane (tra cui Teatro alla Scala, Teatro La Fenice, Orchestra Regionale Toscana, Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra Toscanini di Parma) e con direttori di fama internazionale. Studia direzione d'orchestra con i maestri Descev e Pradella divenendo nei primi anni novanta direttore principale dell'orchestra I filarmonici di Rovigo. Ha diretto i concerti finali dei concorsi Tito Gobbi 2002 di Bassano, Pecar 2006 di Gorizia e Vittorio Veneto 2008 esibendosi inoltre sul podio di orchestre quali l'Orchestra Filarmonica del Friuli Venezia Giulia, l'Orchestra Filarmonia Veneta e l'Orchestra Sinfonica di Sanremo. In ambito lirico ha diretto opere di Mozart (*Don Giovanni*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Donizetti (*Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*), Puccini (*La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*), Wolf-Ferrari (*Il campiello*), Bizet (*Carmen*), Vitalini (la prima rappresentazione in forma scenica di *Re David*), Pedini (la prima assoluta del balletto *Il pranzo*), in vari teatri italiani (Teatro Sociale di Rovigo, Teatro Donizetti di Bergamo, Teatro dell'Opera Giocosa di Savona, Opera Festival di Bassano, Orchestra e Coro La Lirica di Venezia) ed esteri (Festival di Savonlinna, Novi Sad, Seoul). Dal 2003 al 2008 è stato segretario artistico dell'Orchestra Filarmonia Veneta e dal 2009 è direttore artistico del Teatro Sociale di Rovigo. È docente di ruolo di oboe presso il Conservatorio di Rovigo.

PAOLO TREVISI

Regista. Inizia nel 1946 la sua carriera teatrale nel teatro di prosa, che lo porterà nel 1963 a fondare, come capocomico, la Compagnia Goldoniana «I Giovani» (con attori quali Gino Cavalieri e Milena Capodaglio), da lui rifondata nel 2000 con Toni Barpi e Wanda Benedetti. Dal 1970 entra nel mondo dell'opera lirica dove, in quarant'anni di carriera in qualità di regista, ha lavorato in tutto il mondo (Berlino, Vienna, Tolosa, Orange, Bordeaux, Madrid, Las Palmas, Pamplona, Maribor, Tel Aviv, São Paulo, Città del Messico, Palm Beach, Tokyo) collaborando con artisti quali Bergonzi, Bruson, Caballé, Cotrubas, Corelli, Devia, Domingo, Kabaivanska, Kraus, Milnes, Nucci, Pavarotti, Ricciarelli, Tomowa-Sintow, Valentini Terrani, Verrett e direttori quali Aronovitch, De Fabritiis, Gavazzeni, Muti, Palumbo, Renzetti, Rubio, Santi, Sanzogno, Scimone, Zedda, mettendo in scena un repertorio di oltre settanta titoli tra cui *Mosè in Egitto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *Aida*, *Otello*, *La bohème*, *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Turandot*, *Carmen*, *Werther*, *Der fliegende Holländer*. È stato regista stabile dell'Arena di Verona (1973-1982), regista e direttore sceno-tecnico al São Carlos di Lisbona (1980-1989), direttore tecnico del Festival Internazionale di Musica di Macao in Cina (1992-1999), direttore artistico della National

Opera and Ballet of China di Pechino, direttore artistico di Operascona in Svizzera, direttore artistico del Teatro Comunale di Treviso, consigliere nel direttivo della Biennale e consigliere di amministrazione di Arveven, del Teatro La Fenice e del Teatro stabile del Veneto. Attore e regista, autore e drammaturgo, in alcuni spettacoli anche scenografo e costumista, per la sua intensa attività artistica ha ottenuto importanti riconoscimenti, tra i quali la Medaglia al Merito Culturale della Repubblica Portoghese, la laurea *honoris causa* del Tokyo College of Music, la Medaglia e Commenda al merito Culturale della Repubblica Popolare Cinese e l'onorificenza di Cavaliere al Merito della Repubblica Italiana. Con Franco Corelli e Iris Adami Corradetti ha tenuto per anni masterclass per cantanti lirici; è stato inoltre vicedirettore e insegnante di arte scenica della Enzo Pinza Foundation di Pittsburgh, formando numerosi cantanti americani oggi in carriera.

CLAUDIO RONDA

Coreografo. Inizia gli studi di danza classica e moderna a Parma e successivamente a Londra al Pineapple Center. Frequenta la Scuola di balletto diretta da Liliana Così e Marinel Stefanescu a Reggio Emilia e danza con la compagnia nelle produzioni *Don Chisciotte*, *Spartacus*, *Anafura* e *Raimonda*. Si perfeziona con Valentina Massini e Nicolae Pantazi, dell'Opera di Bucarest. Nel 1986 è tra i fondatori a Rovigo della compagnia Estballetto. Lavora con i coreografi Massini, Pantazi, Moricone, Messina, Borni, Parmentier, de Hart, Rigano, Comini, Iancu, Richtarch, Petrillo, North, Cohan. Dal 1991 è responsabile della compagnia che cambia nome in Fabula Saltica, idea il soggetto di *Ragazzi selvaggi* di North e danza in *Mascherata*, *Aura* e *Riccardo III* di Iancu, *Pandora librante* di Cohan, *Sprint* di Petrillo, *Pictures* di North e Cohan e *In mezzo... la terra* di North. Come coreografo crea per Fabula Saltica *Sicilienne*, *Lieder Dances*, *Il sogno di...*, *Pinocchio burattino senza fili*, *Dal walzer allo swing*, *L'histoire du soldat*, *Barbablù*, *Ballades*, *Pulcinella*, *Presto lento presto*, *Lost in a dream* e per il Teatro Sociale di Rovigo i balletti *Together* e *Il pranzo* e le coreografie delle opere *Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Aida*, *Madama Butterfly*, *Andrea Chénier*, *Il campiello*, *Carmen*, *Anton*, *Mare nostro*, *Una favola per caso*. Collabora a varie opere come assistente alla regia e cura la regia di opere e balletti per bambini: *Costruiamo una città*, *L'histoire du soldat*, *Lo scoiattolo in gamba*, *Il teatro dei suoni*, *Incanto di Natale*. Direttore artistico di *Vetrinadanza*, *Tra ville e giardini* e *Incontri con la danza in Villa Badoer*, cura la stagione di danza del Teatro Sociale di Rovigo.

ROBERTA CANZIAN

Soprano, interprete del ruolo di Gasparina. Nata a Conegliano, si diploma in canto lirico al Conservatorio di Venezia e in musica vocale da camera al Conservatorio di Milano conseguendo la laurea in musicologia a Ca' Foscari e il diploma di secondo livello al Conservatorio di Rovigo. Nel 2000, dopo la vittoria al Concorso Belli di Spoleto, inizia la carriera artistica debuttando come Susanna nelle *Nozze di Figaro* e Micaëla in *Carmen*. Ha cantato nei principali teatri italiani (Scala, Fenice di Venezia, San Carlo di Napoli, Massimo di Palermo, Carlo Felice di Genova, Petruzzelli di Bari, Macerata, Ravenna, Busseto, Lecce, Catania, Bergamo, Fidenza) e all'estero (Opernhaus di Zurigo, Teatro Calderón di Valladolid, Art Center di Seoul) in opere di Cavalli (Amore negli *Amori di Apollo e Dafne*), Händel (Almirena in *Rinaldo*), Vivaldi (Abra in *Juditha triumphans*), Galuppi (*Il re alla caccia*), Mozart (Despina in *Così fan tutte*, Pamina nella *Zauberflöte*), Rossini (Corinna nel *Viaggio a Reims*), Bellini (Giulietta nei *Capuleti e Montecchi*), Donizetti (Serafina nel *Campanello*, Adina nell'*Elisir d'amore*, Norina in *Don Pasquale*), Verdi (Gilda in *Rigoletto*, Oscar in *Un ballo in maschera*, Tebaldo in *Don Carlo*), Puccini (Musetta nella *Bohème*, Lauretta in *Gianni Schicchi*, Liù in *Turandot*), Zandonai (Biancofiore in *Francesca da*

Rimini), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*), Bizet (Leila nei *Pêcheurs de perles*). In concerto ha cantato musiche di Bach, Vivaldi, Pergolesi, Mozart, Villa-Lobos, Orff, al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, al Festival di Sully, nella Basilica di San Marco di Venezia, nel Duomo di Milano, a Busseto, Aquileia e Palermo.

CLAUDIA PAVONE

Soprano, interprete del ruolo di Gasparina. Avvicina il mondo della musica dapprima come voce bianca nel coro Pueri Cantores di Vicenza, poi con gli studi nei conservatori di Vicenza e Castelfranco Veneto, dove si diploma nel 2012 con Elisabetta Tandura. Premio «Miglior voce Leoncavallo» al Concorso internazionale Leoncavallo 2012 di Montalto Uffugo e terzo premio ai concorsi internazionali Maria Callas 2012 di Verona, Giacinto Prandelli 2013 di Brescia e Città di Bologna 2013 (dove vince anche il premio speciale Renata Tebaldi e la borsa di studio Giusy Devinu), nell'aprile 2013 vince il primo premio e il premio della critica al Concorso internazionale Ferruccio Tagliavini di Graz. Debutta nell'ottobre 2013 come Mimì nella *Bohème* al Teatro Re Grillo di Licata in Sicilia. In ambito sacro si è esibita come solista nel *Requiem* di Mozart, nella *Petite messe solennelle* di Rossini e nello *Stabat Mater* di Pergolesi.

MAX RENÉ COSOTTI

Tenore, interprete del ruolo di Dona Cate Panciana. Apprezzato anche per le spiccate doti sceniche, Max René Cosotti vanta un ampio repertorio che comprende lavori di Monteverdi (*L'incoronazione di Poppea*), Rinaldo da Capua (*La zingara*), Gazzaniga (*Il convitato di pietra*), Mozart (*Bastiano e Bastiana*, *Le nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*); Rossini (*La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *Il turco in Italia*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, Arturo in *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Verdi (*Rigoletto*, *La traviata*, Cajus e Bardolfo in *Falstaff*), Puccini (Alcindoro nella *Bohème*, Edmondo in *Manon Lescaut*, Goro in *Madama Butterfly*, *La rondine*, Pang e Pong in *Turandot*), Mascagni (*L'amico Fritz*), Leoncavallo (Pagliacci), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Giordano (*Andrea Chénier*, *Fedora*), Zandonai (*Francesca da Rimini*), Wolf-Ferrari (*I quattro rusteghi*, *La vedova scaltra*, *Il campiello*), Respighi (*Maria Victoire*); Bizet (il Remendado in *Carmen*), Ibert (*Angélique*), Poulenc (*Dialogues des Carmélites*); Musorgskij (*Chovanščina*), Čajkovskij (Lenskij e Triquet in *Evgenij Onegin*); Richard Strauss (*Ariadne auf Naxos*), Zemlinsky (il nano nel *Compleanno dell'Infanta*); fino alle operette di Offenbach (*Orphée aux enfers*), Lehár (*La vedova allegra*, *Eva*, *La danza delle libellule*), Johann Strauss (*Il pipistrello*, *Una notte a Venezia*), Kálmán (*La bajadera*, *La duchessa di Chicago*), Benatzky (*Al cavallino bianco*). Si è esibito nei principali teatri italiani (Opera di Roma, Palermo, Trieste, Firenze, Bologna, Napoli, Genova, Cagliari, Bari, Parma, Salerno) e internazionali (Losanna, Lucerna, Klagenfurt, Berlino, Liegi, Monte-Carlo, Tel Aviv, New York, Cleveland, Tokyo), e ha ricevuto nel 1992 il Premio Abbiati della critica italiana.

DIANA MIAN

Soprano, interprete del ruolo di Luçieta. Nata in provincia di Gorizia, ha studiato con Alessandro Vitiello e si perfeziona attualmente con Fernando Cordeiro Opa. Premiata ai concorsi Città di Brescia, Rosetum di Milano, As.Li.Co., Velluti di Riviera del Brenta (primo premio), Iris Adami Corradetti di Padova (secondo premio), Di Stefano di Trapani (premio Di Stefano), I Giovani per i Giovani di Ravenna (primo premio), Lilian Caraian di Trieste (primo premio), debutta nel 2009 al Teatro La Fenice come Juliette in *Roméo et Juliette* di Gounod. Ha cantato in importanti teatri italiani (Milano, Firenze, Ravenna, Bergamo, Sassari, Vicenza, Lecco, Rovigo) e

internazionali (Valencia, Bad Wildbad, Praga, Ankara, Smirne, Istanbul, Taškent, Tokyo) in un repertorio che comprende lavori di Pergolesi (*La serva padrona*), Mozart (la Contessa nelle *Nozze di Figaro*, Zerlina e Donna Elvira in *Don Giovanni*, Fiordiligi in *Così fan tutte*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*), Rossini (Fatima in *Ricciardo e Zoraide*), Donizetti (*Il campanello*, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*, *Don Pasquale*), Verdi (Elvira in *Ernani*, Desdemona in *Otello*), Puccini (Mimi nella *Bohème*), Adam (*Le chalet*), Lehár (Anna Glawari nella *Vedova allegra*). In ambito sinfonico ha cantato musiche di Mozart, Haydn, Vivaldi, Mendelssohn, Orff, Perosi e Ramírez.

ANNA VIOLA

Soprano, interprete del ruolo di Luçieta. Friulana, inizia gli studi musicali con il pianoforte e nel 2010 si diploma in organo presso il Conservatorio di Udine. Laureata in lingue presso l'Università di Udine, vi si sta attualmente specializzando in studi europei. Nel 2000 intraprende lo studio del canto sotto la guida di Cecilia Fusco. Si perfeziona attualmente con Stefano Gibellato. Nel 2004 debutta come Violetta nella *Traviata* nel circuito regionale del Friuli Venezia Giulia. Nel 2006 è la Regina della notte nella *Zauberflöte* presso il Teatro Marrucino di Chieti e Amore in *Orfeo ed Euridice* di Gluck al Teatro Massimo di Palermo (direttore Jonathan Webb, regia di Luciano Cannito). Nel 2009 interpreta i ruoli della Regina della notte (in febbraio) e di Pamina (in maggio) a Palermo nel *Piccolo Flauto Magico*, nuova produzione con la regia di Giulio Ciabatti e la direzione di Carlo Tenan. Nel 2010 è di nuovo Violetta nella *Traviata* al Teatro Garibaldi di Figline Valdarno (regia di Rolando Panerai) e presso l'Arena Alpe Adria di Lignano Sabbiadoro, dove nel 2011 debutta come Rosina nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini. Nel settembre dello stesso anno vince il secondo premio al Concorso Velluti e in dicembre le viene assegnato il premio del pubblico al Canto Festival di Amandola. Nel 2012 è Lisa nella *Sonnambula* al Teatro La Fenice di Venezia.

NICOLA PAMIO

Tenore, interprete del ruolo di Dona Pasqua Polegana. Ha debuttato a Cagliari nel 1992 come Edmondo in *Manon Lescaut*. Si è esibito nei principali teatri italiani (Scala, Opera di Roma, Napoli, Torino, Genova, Cagliari, Trieste, Palermo, Verona, Torre del Lago, Messina, Reggio Emilia) in lavori di Mozart (Basilio nelle *Nozze di Figaro*, *Die Zauberflöte*), Rossini (Almaviva nel *Barbiere di Siviglia*), Donizetti (Ernesto in *Don Pasquale*), Verdi (*Nabucco*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Falstaff*), Puccini (*Madama Butterfly*, *La fanciulla del West*, *Il tabarro*, *Turandot*), Giordano (*Fedora*), Wagner (*Parsifal*), Strauss (*Salome*), Musorgskij (*Il matrimonio*), Janáček (*Da una casa di morti*), Britten (*Peter Grimes*), Rota (*La notte di un nevrastenico*), D'Aquila (*Alice nel paese delle meraviglie*). Di rilievo la sua collaborazione con il Teatro alla Scala, iniziata nel 1999, dove è stato impegnato in una quindicina di produzioni tra cui *Manon* di Massenet (con Bertini, regia Joel), *Peter Grimes* (con Tate, regia Schlesinger), *Tatjana* di Azio Corghi (con Humburg, regia Stein), *La traviata* (con Muti, regia Cavani), *Adriana Lecouvreur* (con Ranzani, regia Puggelli), *Pagliacci* (con Harding, regia Martone). Nel 2011 ha cantato *Adriana Lecouvreur* (l'Abate) alla Carnegie Hall accanto a Jonas Kaufmann e Angela Georghiu. Nel 2013 ha cantato *Andrea Chénier* (l'Incredibile) alla Avery Fisher Hall di New York accanto a Roberto Alagna, la *Missa longa* di Mozart e la *Hofkapellmeistersmesse* di Salieri al Lirico di Cagliari, *Samson et Dalila* all'Opera di Roma, *Tosca* a Trieste, *Madama Butterfly* (Goro) a Venezia, *Rigoletto* a Tokyo con la Scala, *La traviata* alla Scala.

GREGORY BONFATTI

Tenore, interprete del ruolo di Dona Pasqua Polegana. Bolognese, è diplomato in canto, pianoforte e composizione. Iniziati gli studi vocali con Paride Venturi si è perfezionato con Clotilde Ronchi. Nel 1991 vince il Concorso Belli di Spoleto debuttando come Ramiro nella *Cenerentola*. Si è esibito in importanti teatri in Italia (Scala, Opera di Roma, Napoli, Cagliari, Parma, Torino, Firenze, Bologna, Pesaro, Martina Franca, Ancona) e all'estero (Opéra di Parigi, Concertgebouw di Amsterdam, Covent Garden, Bilbao, Tolosa, Giappone) in un repertorio che comprende lavori di Galuppi, Gazzaniga, Mozart (*Le nozze di Figaro*), Cimarosa, Rossini (*La cambiale di matrimonio*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *La donna del lago*, *Matilde di Shabran*), Mercadante, Pacini, Bellini (*I Capuleti e i Montecchi*, *La sonnambula*), Donizetti (*Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*), Verdi (*Nabucco*, *I lombardi alla prima crociata*, *I due Foscari*, *Il corsaro*, *Luisa Miller*, *Les vêpres siciliennes*, *La forza del destino*, *Falstaff*), Puccini (*Tosca*, *Madama Butterfly*, *Gianni Schicchi*, *Turandot*), Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Busoni, Wagner (*Tristan und Isolde*), Čajkovskij (*Evgenij Onegin*, *Gli stivaletti*), Prokof'ev (*Il giocatore*), Offenbach (*Les contes d'Hoffmann*), Saint-Saëns (*Samson et Dalila*), Poulenc (*Dialogues des Carmélites*), Strauss (*Salome*), Berg (*Wozzeck*), Weill, Dallapiccola, Rota, Bernstein, Reimann, Bolcom, Corghi. Ha collaborato con direttori quali Muti, Gatti, Benini, Ferro, Chailly, Barenboim, Harding, A. Davis, Renzetti, Gelmetti, Carignani, Arrivabeni, Peskó, Olmi, Semkow, Pappano, Jurowski, e registi quali Faggioni, Carsen, Ronconi, Arias, Hampe, Cobelli, Abbado, Squarzina, Lavia, Kent.

PATRIZIA CIGNA

Soprano, interprete del ruolo di Gnese. Allieva di Jolanda Meneguzzer, si diploma con Maria Grazia Germani al Conservatorio di Firenze. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (Schipa 1994, Walton 1995, Rocca delle Macie 1995), debutta nel 1993 al Teatro Verdi di Pisa nel *Piccolo spazzacamino* di Britten. Da allora interpreta ruoli protagonisti in lavori di Mozart (*Idomeneo*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*), Rossini (*Tancredi*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*), Puccini (*La bohème*), Verdi (*Rigoletto*, *La traviata*, *Un ballo in maschera*), Strauss (*Ariadne auf Naxos*), Bizet (*Carmen*), in importanti teatri italiani (Firenze, Trieste, Venezia, Bologna, Ferrara, Reggio Emilia, Torre del Lago, Filarmonico e Arena di Verona, Ravello, Torino, Bari) ed esteri (Maribor, Avenches Nederlandse Reisopera, Wexford, Kaunas, São Paulo, Seoul). Ha collaborato con direttori quali Gatti, Bertini, Lü Jia, Jurowsky, Koopman, Fasolis, Zedda, Bellugi, Sardelli, Zarpellon, Benedetti Michelangeli, Oren, Mehta, e con registi quali Judge, Brook, Stefanutti, Krief, Micheli, Placido, Pizzi, Zeffirelli, Miller. In ambito barocco ha cantato nel 2011 la *Johannespassion* di Bach con il Salzburger Bach-Chor e nel 2013 Angelica in *Orlando furioso* di Vivaldi a Ferrara.

CAROLINA LIPPO

Soprano, interprete del ruolo di Gnese. Nata a Taranto, si è diplomata in pianoforte e in canto presso l'Istituto di Alta Formazione Artistica e Musicale Giovanni Paisiello, laureandosi poi con Marina Gentile al Conservatorio di Bologna. Secondo premio al Concorso internazionale Vittoria Caffa Righetti di Cuneo, si è perfezionata in tecnica vocale e repertorio operistico con Michael Aspinall, Monica Bacelli, Lella Cuberli, Stefania Bonfadelli e Alberto Zedda e ha seguito i corsi di perfezionamento sull'interpretazione del repertorio barocco tenuti da Roberta Mameli,

Sonia Prina e Gloria Banditelli. Nel 2011 debutta sul palcoscenico del Teatro Comunale di Bologna nello spettacolo *I giorni della libertà*; negli anni successivi è stata Zerlina in *Don Giovanni* (per il Fortuna Opera Festival di Fano) e Pamina nella *Zauberflöte* di Mozart, Tonina in *Prima la musica, poi le parole* di Salieri, Fanny nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini, Norina in *Don Pasquale* di Donizetti, Cintia nell'*Ambizione delusa* di Leonardo Leo (per il Festival della Valle d'Itria).

CRISTINA SOGMAISTER

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Orsola. Italiana, ha studiato con Piero Ferraris ed è attualmente seguita da Giovanna Canetti e Alberto Sasso. Vincitrice nel 1994 del Concorso Belli di Spoleto, ha frequentato corsi di perfezionamento con Magda Olivero, Alberto Zedda (presso l'Accademia Rossiniana di Pesaro), Antonietta Stella. Ha cantato in importanti teatri italiani (Scala, Napoli, Torino, Genova, Cagliari, Venezia, Firenze, Palermo, Parma, Torre del Lago, Ravenna, Ferrara, Bergamo, Pisa) e internazionali (Zurigo, Bellinzona, Bonn, Bilbao, Palma di Maiorca, Atene, San Pietroburgo, São Paulo, Pechino, Macao) in lavori di Scarlatti (*Il trionfo dell'onore, La principessa fedele*), Gluck (*Orfeo ed Euridice, Armide* con Muti), Mozart (*Le nozze di Figaro, Così fan tutte*), Cimarosa (*Il matrimonio segreto*), Rossini (*La scala di seta, L'italiana in Algeri, Il barbiere di Siviglia, La Cenerentola, Semiramide*), Mosca (*L'italiana in Algeri*), Bellini (*I Capuleti e i Montecchi, La sonnambula, Norma*), Donizetti (*Maria Stuarda, Le comte Ory*), Puccini (*Manon Lescaut, Madama Butterfly, Il tabarro, Suor Angelica*), Cilea (*Adriana Lecouvreur*), Gounod (*Faust*), Massenet (*Le roi de Lahore*). Ha collaborato con direttori quali Muti, Chung, Desderi, Campanella, Minkowski, Viotti, Francis, Gandolfi, Karabtchevsky, Biondi, Lü Jia, Pletnev. In ambito concertistico ha interpretato lavori di Charpentier, Bach, Händel, Vivaldi, Pergolesi, Mozart, Beethoven, Rossini, Verdi, Scriabin, Dvořák, Mahler.

JULIJA SAMSONOVA KHAYET

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Orsola. Nata nel 1982, si diploma in direzione di coro, pianoforte e canto presso il Ginnasio delle Arti di Vilnius in Lituania. Trasferitasi in Italia, si laurea al Conservatorio di Pesaro e si perfeziona all'Accademia di Osimo, all'Accademia del Teatro del Maggio Fiorentino, all'Accademia dei Teatri di Treviso, all'Académie de Villecroze e all'Accademia Chigiana di Siena, con maestri quali Kettelson, Sabbatini, Zappa, Gossett, Dara, Manca di Nissa, de Simone, Patalini, Giménez, Coni, Cura, Baldwin, Nubar, Barker, O'Neill, Resnik, Servile. Vincitrice di numerosi concorsi (As.Li. Co 2005, Concorso di Musica Sacra 2006, Viñas 2007 di Barcellona, Segattini 2007 di Venezia, Tebaldi 2007 di San Marino, Città di Bologna 2009, Di Stefano 2009 di Trapani), ha cantato in importanti teatri e festival italiani (Maggio Fiorentino, Comunale di Bologna, Malibran di Venezia, Rossini Opera Festival di Pesaro, Festival Opera Barga, Teatro della Fortuna di Fano) e internazionali (Bad Wildbad, Erevan, Sofia, Nancy, Pézenas), collaborando con direttori quali Zedda, Mariotti, Tenan, Franklin, Fogliani, Olmi, Matakieff, Ciavatta, Crescenzi, Cura, Benzi, Ferrara, Sardelli. Il suo repertorio comprende i ruoli di Dorabella (*Così fan tutte*), Rosina (*Il barbiere di Siviglia*), Cenerentola, Adalgisa (*Norma*), Leonora (*La favorita*), Preziosilla (*La forza del destino*), Suzuki (*Madama Butterfly*), Carmen, Charlotte (*Werther*), Marina (*Boris Godunov*), Olga (*Eugenij Onegin*).

GIACOMO PATTI

Tenore, interprete del ruolo di Zorzeto. Siciliano, studia al Conservatorio di Palermo e vince i premi Vincenzo Bellini e Palcoscenico. Debutta a Palermo nel *Requiem* di Mozart e nei *Carmi-*

na *Burana* di Orff e nel 2005 inaugura la stagione del Ravenna Festival interpretando il ruolo eponimo del *Faust* di Gounod. Si è esibito in teatri italiani (Bologna, Torino, Trieste, Palermo, Parma, Ravenna, Ferrara, circuito lombardo, circuito toscano, Cosenza, Jesi, Fermo, Rovigo, Massa Marittima) ed europei (Berna, Porto, Bad Homburg, Emirati Arabi) in un repertorio che comprende lavori di Bellini (Tebaldo nei *Capuleti e Montecchi*), Donizetti (Edgardo in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Ismaele in *Nabucco*, Malcolm in *Macbeth*, il Duca in *Rigoletto*, Alfredo nella *Traviata*, Fenton in *Falstaff*), Puccini (Rinuccio in *Gianni Schicchi*, Pang in *Turandot*), Gounod (*Faust* in *Faust*). Ha collaborato con direttori quali Fournillier, Mianiti, Allemandi, Dinic, Beltrami, Romani, Bisanti, Carminati, e registi quali Ronconi, van Hoecke, Cristina Mazzavillani, Vick, Kuntze, Brockhaus, Paterniti, Bertolani, Bernard. Ha iniziato la stagione 2013-2014 con *I Capuleti e i Montecchi* (Tebaldo) al Teatro Filarmonico di Verona, *Norma* (Flavio) al Teatro Coccia di Novara e *Il campiello* (Zorzeto) al Teatro Sociale di Rovigo. Si esibisce spesso in concerti e serate di gala con la Fondazione Pavarotti International.

ITALO PROFERISCE

Baritono, interprete del ruolo di Anzoleto. Nato a Napoli, studia pianoforte e canto lirico laureandosi con Paolo Coni presso il Conservatorio di Ferrara. Si è perfezionato con Renato Bruson, Garbis Boyagian, Alberto Gazale, June Anderson, Marcello Lippi, Carlo Desideri e Giulia Valente ed è stato solista della Fondazione Luciano Pavarotti e allievo effettivo del Maggio Fiorentino Formazione. Finalista e vincitore di vari concorsi lirici (Rome Festival 2009, Città di Bologna 2009, Toti Dal Monte 2010, Scuola dell'Opera Italiana del Teatro Comunale di Bologna 2010, Anselmo Colzani di Budrio 2011), ha interpretato ruoli principali in lavori di Pergolesi (Uberto nella *Serva padrona*), Mozart (Figaro nelle *Nozze di Figaro*), Cimarosa (Don Perizonio nell'*Impresario in angustie*), Rossini (Mustafà nell'*Italiana in Algeri*), Donizetti (Belcore nell'*Elisir d'amore*), Verdi (Marullo in *Rigoletto*, il barone e il marchese nella *Traviata*), Puccini (Marcello e Schaunard nella *Bohème*), Weill (il narratore nell'*Opera da tre soldi*), Fortunato (il padre in *Falcone e Borsellino*). Ha collaborato con direttori quali Mehta, Bressan, Carminati, Bisanti, Beltrami, Scardicchio, Scogna, Lombardi, Rosa, Di Stefano, Pagliarini, Pagliuca, Scaioli, Salvagno, Marin, Taddia, Pasqualetti, Orciuolo.

MAURIZIO LEONI

Baritono, interprete del ruolo del cavaliere Astolfi. Bolognese, diplomato all'Accademia Filarmonica Bolognese e al Conservatorio Martini, debutta nel 1990 come Enrico nel *Campanello* di Donizetti alla Fondazione Walton di Ischia, esibendosi poi nel *Turco in Italia* (Don Geronio) nel circuito As.Li.Co. e nella *Bohème* (Alcindoro, Benoît e Schaunard) nel circuito As.Li.Co. alla Fenice, a Catania e a Tokyo. I ruoli buffi sono in questo periodo i più confacenti alla sua indole versatilemente attoriale: Leporello a Tourcoing, *Il signor Bruschino*, *L'occasione fa il ladro* e *La scala di seta* alla Konzerthaus di Vienna e all'Opéra-Comique di Parigi, *Matilde di Shabran* a Bad Wildbad, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* (Mamm'Agata) a Bergamo. Particolarmente attento al repertorio novecentesco e contemporaneo – interesse che gli fa debuttare ben dodici opere in prima assoluta –, interpreta *Die Teufel von Loudun* di Penderecki al Regio di Torino, *Gesualdo Considered as a Murderer* di Francesconi per il Festival MITO, *Salome* di Strauss al Comunale di Bologna, *Turandot* di Busoni a Sassari, *Il prigioniero* di Dallapiccola a Catania. Negli ultimi anni l'ago della 'bilancia vocale' si sposta da basso buffo verso un più definito baritono; per cui ecco *El retablo de maese Pedro* di Falla in tournée con Divertimento Ensemble, Figaro nel *Barbiere di Siviglia* a Dordrecht e a Potenza, Marcello nella *Bohème* in Corea, Rigoletto a Pe-

saro, Germont nella *Traviata* e Luna nel *Trovatore* a Irun e al Comunale di Ferrara. Ha collaborato con direttori quali Isepp, Ranzani, Viotti, Renzetti, Malgoire, Desderi, Carminati, David, Gatti, Koenigs, Pesko, Gorli, e registi quali Graham, Vizioli, Pizzi, Krief, Matteuzzi, Verdone.

GABRIELE BOLLETTA

Basso, interprete del ruolo di Fabrizio dei Ritorti. Nato a Torino, inizia a studiare canto nel 1995 e dal 2006 si perfeziona con Franca Mattiucci. Dal 2002 al 2004 fa parte dell'Ensemble Coro di Torino e dal 2004 partecipa stabilmente alle stagioni del Teatro Superga di Nichelino. Collabora quindi con l'As.Li.Co. per l'esecuzione dell'*Amore delle tre melarance* di Prokof'ev (il re e la cuoca Creonta), *Die Zauberflöte* (Sarastro) e *Don Giovanni* (Masetto e il Commendatore). Dal 2006 lavora stabilmente nel circuito lombardo collaborando con direttori quali Jurowski, Rota, Desderi e Reggioli e debuttando quindici ruoli in due anni in forma scenica o in concerto. Ha partecipato anche ad alcune produzioni di prosa e all'operetta *La reginetta delle rose* di Leoncavallo. Terzo premio al Concorso nazionale Etruria Classica 2008, negli anni successivi si è esibito in vari teatri italiani (Firenze, Parma, Torre del Lago, Torino, Pisa, Lucca, Livorno, Como, Mantova) in lavori di Pergolesi (Uberto nella *Serva padrona*), Rossini (Mustafà nell'*Italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*), Verdi (il dottore nella *Traviata*, *La forza del destino* con Gelmetti), Puccini (*Tosca*). Nel 2013 è stato Tobia Mill nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini per Ticino Musica. E docente di canto presso il Teatro Nuovo di Torino e dal 2013 è preparatore musicale nel Progetto Diderot della Fondazione CRT di Torino.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Diego Matheuz
direttore principale

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Xhoan Shkreli
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Cappelletto •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Suela Piciri
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Livio Salvatore Troiano
Johanna Verheijen

Viola

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamorra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Margherita Fanton
Valentina Giovannoli
Anna Mencarelli
Stefano Pio

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari •
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Gottardo Paganin

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla
• prime parti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Caterina Casale
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Alessandra Giudici
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Anna Malvasio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino

Alti

Valeria Arrivo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliis
Simona Forni
Elisabetta Gianese
Manuela Marchetto
Eleonora Marzaro
Misuzu Ozawa
Gabiella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Alessandro Fantini
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING - COMMERCIALE E COMUNICAZIONE

Giampiero Beltotto
direttore
Nadia Buoso
responsabile della biglietteria

Laura Coppola
Alessia Libettoni ◊
Jacopo Longato ◊
Andrea Pitteri ◊

UFFICIO STAMPA

Barbara Montagner
responsabile
Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO

Domenico Cardone
direttore
Marina Dorigo
Franco Rossi
consulente scientifico

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA

Simonetta Bonato
responsabile
Andrea Giacomini
Thomas Silvestri
Alessia Pelliciolli ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Anna Trabuio
Dino Calzavara
Tiziana Paggiaro
Lorenza Bortoluzzi

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile e RSPP
*nnp**
Liliana Fagarazzi
Stefano Lanzi
Nicola Zennaro
Marco Giacometti ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING

Anna Migliavacca

Monica Fracassetti

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Marco Paladin

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini

Fabio Volpe

Paolo Dalla Venezia ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Carmen Attisani ◇

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Emma Bevilacqua <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani	Salvatore De Vero Vittorio Garbin		Bernadette Baudhuin Luigina Monaldini
Mario Visentin <i>vice capo reparto</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello	Marco Zen Nicola Frasson ◇	Romeo Gava Dario Piovani		Valeria Boscolo ◇ Silvana Dabalà ◇ Luisella Isicato ◇
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Marco Covelli Federico Geatti		Paola Ganev ◇ Roberto Pirrò ◇		Stefania Mercanzin ◇ Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Michele Arzenton Pierluca Conchetto	Marino Perini <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin Roberto Gallo	Luca Seno Teodoro Valle				
Michele Gasparini Roberto Mazzon	Giancarlo Vianello Massimo Vianello				
Carlo Melchiori Francesco Nascimben	Roberto Vianello Alessandro Diomede ◇				
Francesco Padovan Claudio Rosan	Michele Voltan ◇				
Stefano Rosan Paolo Rosso					
Massimo Senis Luciano Tegon					
Andrea Zane Mario Bazzellato ◇					
Vitaliano Bonicelli ◇ Franco Contini ◇					
Alberto Deppieri ◇ Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇ Sara Martinelli ◇					
Luca Micconi ◇ Stefano Neri ◇					
Giovanni Pancino ◇ Paolo Scarabel ◇					
Giacomo Tagliapietra ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

23 / 26 / 27 / 29 / 30 novembre
1 dicembre 2013

L'africaine

(L'africana)

musica di **Giacomo Meyerbeer**

personaggi e interpreti principali

Inès Jessica Pratt / Zuzana Marková

Vasco de Gama Gregory Kunde /
Antonello Palombi

Sélika Veronica Simeoni / Patrizia
Biccirè

Nélusko Angelo Veccia / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia **Leo Muscato**

scene **Massimo Checchetto**

costumi **Carlos Tieppo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nel 150° anniversario della morte
di Giacomo Meyerbeer

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2013

Eifman Ballet di San Pietroburgo

Onegin

prima rappresentazione italiana

coreografia di **Boris Eifman**

musiche di **Pëtr Il'ič Čajkovskij e**

Aleksandr Sitkoveckij

personaggi e interpreti principali

Onegin Oleg Gabyšev / Sergej
Volobuev / Evgenij Grib

Tat'jana Ljubov' Andreeva / Alina
Bakalova

Lenskij Dmitrij Fišer / Dmitrij Savinov
/ Nikolaj Radzjuš

scene **Zinovij Margolin**

costumi **Olga Šaišmelašvili, Pëtr**

Okunev

Teatro Malibran

17 / 19 / 21 / 23 / 25 / 30 / 31 gennaio
2014

La scala di seta

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Giulia Irina Dubrovskaya

Dorvil Giorgio Misseri

Germano Omar Montanari

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi /
Maurizio Dini Ciacci

regia **Bepi Morassi**

scene, costumi e luci **Scuola di**
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice / Orchestra del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro
La Fenice nell'ambito del progetto Atelier
della Fenice al Teatro Malibran

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 30 gennaio
1 febbraio 2014

La clemenza di Tito

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Tito Carlo Allemano

Vitellia Carmela Remigio

Sesto Monica Bacelli

Annio Raffaella Milanese

maestro concertatore e direttore

Ottavio Dantone

regia **Ursel e Karl-Ernst**

Herrmann

scene e costumi **Karl-Ernst**

Herrmann

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Teatro Real di Madrid

Teatro La Fenice

15 / 16 / 21 / 23 / 25 / 27 febbraio
4 / 6 / 8 / 15 marzo 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Irina Lungu / Venera
Gimadieva

Alfredo Shalva Mukeria / Attilio
Glaser

Germont Vladimir Stoyanov /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 / 22 / 26 febbraio
2 / 5 / 7 / 9 / 18 / 20 marzo 2014

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri

Bartolo Omar Montanari

Rosina Marina Comparato / Manuela
Custer

Figaro Julian Kim

Basilio Luca Dall'Amico / Mirco
Palazzi

maestro concertatore e direttore

Giovanni Battista Rigon

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

28 febbraio

2 / 5 / 7 / 11 marzo 2014

Il campiello

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Gasparina Roberta Canzian / Claudia Pavone

Dona Cate Panciana Max René Cosotti

Luçieta Diana Mian / Anna Viola

Gnese Patrizia Cigna / Carolina Lippo

Il cavaliere Astolfi Maurizio Leoni

maestro concertatore e direttore

Stefano Romani

regia **Paolo Trevisi**

movimenti coreografici **Claudio Ronda**

Orchestra Regionale Filarmonia Veneta

Coro Li.Ve.

allestimento Teatro Sociale di Rovigo
progetto «I teatri del Veneto alla Fenice»

Teatro Malibrán

27 / 29 marzo

2 / 4 / 6 aprile 2014

Elegy for Young Lovers

(Elegia per giovani amanti)

musica di **Hans Werner Henze**

personaggi e interpreti principali

Gregor Mittenhofer Giuseppe Altomare

Dr. Reischmann Roberto Abbondanza

Toni Reischmann John Bellemer

Elisabeth Zimmer Zuzana Marková

Carolina von Kirchstetten Olga Zhuravel

Hilda Mack Gladys Rossi

maestro concertatore e direttore

Jonathan Webb

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro delle Muse
di Ancona

PROGETTO PUCCINI

Teatro La Fenice

19 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Puccini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

19 / 22 / 24 / 27 / 29 aprile - 3 / 10 / 25 / 27 / 30 maggio 2014

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo Paulo Paolillo

Marcello Julian Kim

Mimi Carmen Giannattasio / Kristin Lewis

Musetta Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Jader Bignamini

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

26 / 30 aprile - 2 / 4 / 9 / 21 / 24 / 29 maggio - 1 giugno 2014

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

Suzuki Manuela Custer

F. B. Pinkerton Fabio Sartori / Matteo Lippi

Sharpless Elia Fabbian / Luca Grassi

maestro concertatore e direttore

Giampaolo Bisanti

regia **Alex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

16 / 17 / 18 / 20 / 22 / 23 / 28 / 31 maggio 2014

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Tosca Amanda Echalaz / Susanna Branchini

Cavaradossi Stefano Secco / Lorenzo Decaro

Scarpia Roberto Frontali / Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Serena Sinigaglia**

scene **Maria Spazzi**

costumi **Federica Ponissi**

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA E BALLETO 2013-2014

Teatro La Fenice

27 / 29 giugno
1 / 3 / 5 luglio 2014

The Rake's Progress

(La carriera di un libertino)

musica di **Igor Stravinskij**

personaggi e interpreti principali

Anne Carmela Remigio

Tom Rakewell Juan Francisco Gatell

Nick Shadow Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con Oper Leipzig nell'ambito del festival «Lo spirito della musica di Venezia»

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 agosto
2 / 3 / 7 / 19 / 25 settembre 2014

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Patrizia Ciofi / Francesca

Dotto

Alfredo Shalva Mukeria / Leonardo

Cortellazzi

Germont Dimitri Platanias / Simone
Piazzola

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 14 / 17 / 20 / 24 / 26 / 28
settembre 2014

Il trovatore

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il conte di Luna Artur Ruciński

Leonora Carmen Giannattasio / Kristin
Lewis

Azucena Veronica Simeoni

Manrico Gregory Kunde

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice in coproduzione con la Fondazione Teatro Regio di Parma

Teatro La Fenice

18 / 21 / 23 / 27 settembre 2014

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Bertrando Giorgio Misseri

Isabella Marina Bucciarelli

Ormondo Marco Filippo Romano

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Scuola di
scenografia dell'Accademia di
Belle Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto Atelier Malibran

Teatro La Fenice

11 / 12 / 14 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19
ottobre 2014

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Alessio Arduini /

Alessandro Luongo

Donna Anna Jessica Pratt / Francesca
Dotto

Donna Elvira Maria Pia Piscitelli

Leporello Alex Esposito / Omar
Montanari

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

24 / 26 / 28 / 30 ottobre
2 novembre 2014

La porta della legge

musica di **Salvatore Sciarrino**

prima rappresentazione italiana

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Johannes Weigand**

scene e costumi **Jürgen Lier**

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Wuppertaler Bühnen



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro La Fenice

8 novembre 2013 ore 20.00 turno S
10 novembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Arvo Pärt

Cantus in Memory of Benjamin Britten
per orchestra d'archi e campana

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Variazioni su un tema rococò op. 33
per violoncello e orchestra

violoncello Emanuele Silvestri

Igor Stravinskij

Petruška (versione 1947)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 dicembre 2013 ore 20.00 turno S
7 dicembre 2013 ore 17.00 turno U

direttore

Sir John Eliot Gardiner

Hector Berlioz

Quattro movimenti da *Roméo et Juliette* op. 17

Giuseppe Verdi

Aida: Sinfonia (versione 1872)
Te Deum per doppio coro e orchestra

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2013 ore 20.00 solo per
invito

19 dicembre 2013 ore 20.00 turno S

direttore e violino

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Esther HWV 50: Overture
Samson HWV 57: «Let the bright
Seraphim»

Giuseppe Sammartini

Concerto grosso in sol minore op. 5 n. 6

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232:
«Laudamus te»

Georg Friedrich Händel

Theodora HWV 68: Overture

Antonio Vivaldi

Concerto per violino, archi e continuo
RV 212

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232: «Et in
unum Dominum»

Alessandro Scarlatti

Il primo omicidio: Sinfonia

Arcangelo Corelli

Concerto grosso in sol minore op. 6 n. 8

Antonio Vivaldi

Gloria RV 589: «Laudamus te»

Orchestra del Teatro La Fenice

soprano Silvia Frigato

mezzosoprano Marina De Liso

tromba Piergiuseppe Doldi

in collaborazione con la Procuratoria
di San Marco

Teatro La Fenice

10 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
12 gennaio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Alessandro De Marchi

Luigi Sammarchi

«E si com'io bevesse al fondo Lethe...»
nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Gian Francesco Malipiero

Gabrieliana per piccola orchestra

Nino Rota

Concerto per archi

Igor Stravinskij

Concerto per orchestra da camera
Dumbarton Oaks

Ottorino Respighi

Antiche danze ed arie per liuto.
Suite n. 3 per orchestra d'archi

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 gennaio 2014 ore 20.00 turno S
2 febbraio 2014 ore 17.00 turno U*

direttore

Diego Matheuz

Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata
notturna di Madrid* di Luigi Boccherini

Ottorino Respighi

Passacaglia in do minore

Anton Webern

Passacaglia op. 1

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417
Tragica

Orchestra del Teatro La Fenice

* in collaborazione con
gli Amici della Musica di Mestre

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

7 febbraio 2014 ore 20.00 turno S
8 febbraio 2014 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Vittorio Montalti

Unnamed Machineries

nuova commissione nell'ambito del progetto
«Nuova musica alla Fenice» 2013-2014
dedicato a Giovanni Morelli

Béla Bartók

Divertimento per archi

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis
maggiore

Jean Sibelius

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 105

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

12 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e solista

Yuri Bashmet

Georgij Sviridov

Sinfonia da camera per archi op. 14

Dmitrij Šostakovič

Il tredicesimo, sinfonia per viola e archi
trascrizione di Aleksandr Čajkovskij
del Quartetto n. 13 op. 138

viola Yuri Bashmet

Igor Stravinskij

Concerto in re per archi

Andrea Liberovici

Non un silenzio per viola e orchestra
da e per Giovanni

prima esecuzione assoluta

viola Yuri Bashmet

Toru Takemitsu

Tre colonne sonore per archi

I Solisti di Mosca

Teatro La Fenice

14 marzo 2014 ore 20.00 turno S

16 marzo 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Jean Sibelius

Sinfonia n. 6 in re minore op. 104

Edward Elgar

Sinfonia n. 2 in mi bemolle maggiore
op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 marzo 2014 ore 20.00 turno S

direttore e pianista

Claudio Marino Moretti

Arvo Pärt

Für Alina per pianoforte

Salve Regina per coro misto e organo

Fratres per violino e pianoforte

The Beatitudes per coro misto e organo

Variationen zur Gesundung von

Arinuschka per pianoforte

Veni creator per coro misto e organo

Littlemore Tractus per coro misto e
organo

Spiegel im Spiegel per violino e
pianoforte

Magnificat per coro misto a cappella

violino Roberto Baraldi

organo Ulisse Trabacchin

Coro del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2013-2014

Teatro Malibran

11 aprile 2014 ore 20.00 turno S
13 aprile 2014 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Igor Stravinskij

Variations
(Aldous Huxley in memoriam)

Luca Mosca

Quinto concerto. *Undici frammenti in un girotondo* per pianoforte e orchestra

pianoforte **Luca Mosca**

Bruno Maderna

Introduzione e passacaglia *Lauda Sion Salvatore*

Goffredo Petrassi

Frammento

Igor Stravinskij

Symphony in three movements

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2014 ore 20.00 turno S
7 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Diego Matheuz

Mauro Lanza

Nuova commissione nell'ambito del progetto «Nuova musica alla Fenice» 2013-2014 dedicato a Giovanni Morelli

Maurice Ravel

Ma mère l'Oye

Elliott Carter

Holiday Overture

Manuel de Falla

El amor brujo: Danza ritual del fuego

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco* (versione 1945)

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 giugno 2014 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

John Cage

Four² per coro a cappella

Morton Feldman

For Stefan Wolpe per coro misto e due vibrafoni

Wolfgang Rihm

Astralis («Über die Linie» III) per piccolo coro, violoncello e timpani

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 giugno 2014 ore 20.00 turno S
14 giugno 2014 ore 20.00 f.a.

direttore

Gaetano d'Espinosa

Maurice Ravel

Le tombeau de Couperin

Autore da definire

Concerto per pianoforte e orchestra
pianoforte **Vincitore del Premio Venezia 2013**

Elliott Carter

Elegy per orchestra d'archi

Luciano Berio

Rendering

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido

Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani,
Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honorary Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,
Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

«La Fenice prima dell'Opera», 2012-2013 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 1, 174 pp. ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica, Francesco Micheli, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2, 204 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIUSEPPE VERDI, *I masnadieri*, 3, 150 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Věk Macropulos*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Vincenzina Ottomano, Max Brod, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

SALVATORE SCIARRINO, *Aspern*, 6, 144 pp. ess. mus.: saggi di Gianfranco Vinay, Giorgio Pestelli, Salvatore Sciarrino e Anna Maria Morazzoni, Emanuele Bonomi

«La Fenice prima dell'Opera», 2013-2014 a cura di Michele Girardi – ISSN 2280-8116

GIACOMO MEYERBEER, *L'africane*, 1, 192 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Tommaso Sabbatini, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La clemenza di Tito*, 2, 146 pp. ess. mus.: saggi di Sergio Durante, Emanuele d'Angelo, Emanuele Bonomi

ERMANNNO WOLF-FERRARI, *Il campiello*, 3, 162 pp. ess. mus.: saggi di Carlo Vitali, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

**Marina Dorigo, Michele Girardi,
Barbara Montagner, Elena Tonolo**

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

ISSN 2280-8116

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

Fest srl

finito di stampare

nel mese di febbraio 2014

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Jas Gawronski

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



**TEATRO
LA FENICE**
Fondazione Teatro La Fenice
San Marco 1965
30124 Venezia
www.teatrolafenice.it

PONTE
UOMINI E VIGNE DAL 1948
Viticoltori Ponte srl
Ponte di Piave - I
www.viticoltoriponte.it

FEST
FENICE SERVIZI TEATRALI
Fest Srl
San Marco 4387
30124 Venezia
www.festfenice.com



VENEZIA

Teatro La Fenice - Foto © Michele Crosera

I biglietti del Teatro La Fenice
sono in vendita nelle Filiali
della Banca Popolare di Vicenza



**Banca
Popolare di Vicenza**

Partner Ufficiale Fondazione Teatro La Fenice di Venezia