

ERWARTUNG *Attesa*

monodramma in un atto
libretto di Marie Pappenheim

musica di Arnold Schönberg

FRANCESCA DA RIMINI

opera in un prologo, due quadri e un epilogo
libretto di Modest Čajkovskij
dal V canto dell'Inferno di Dante

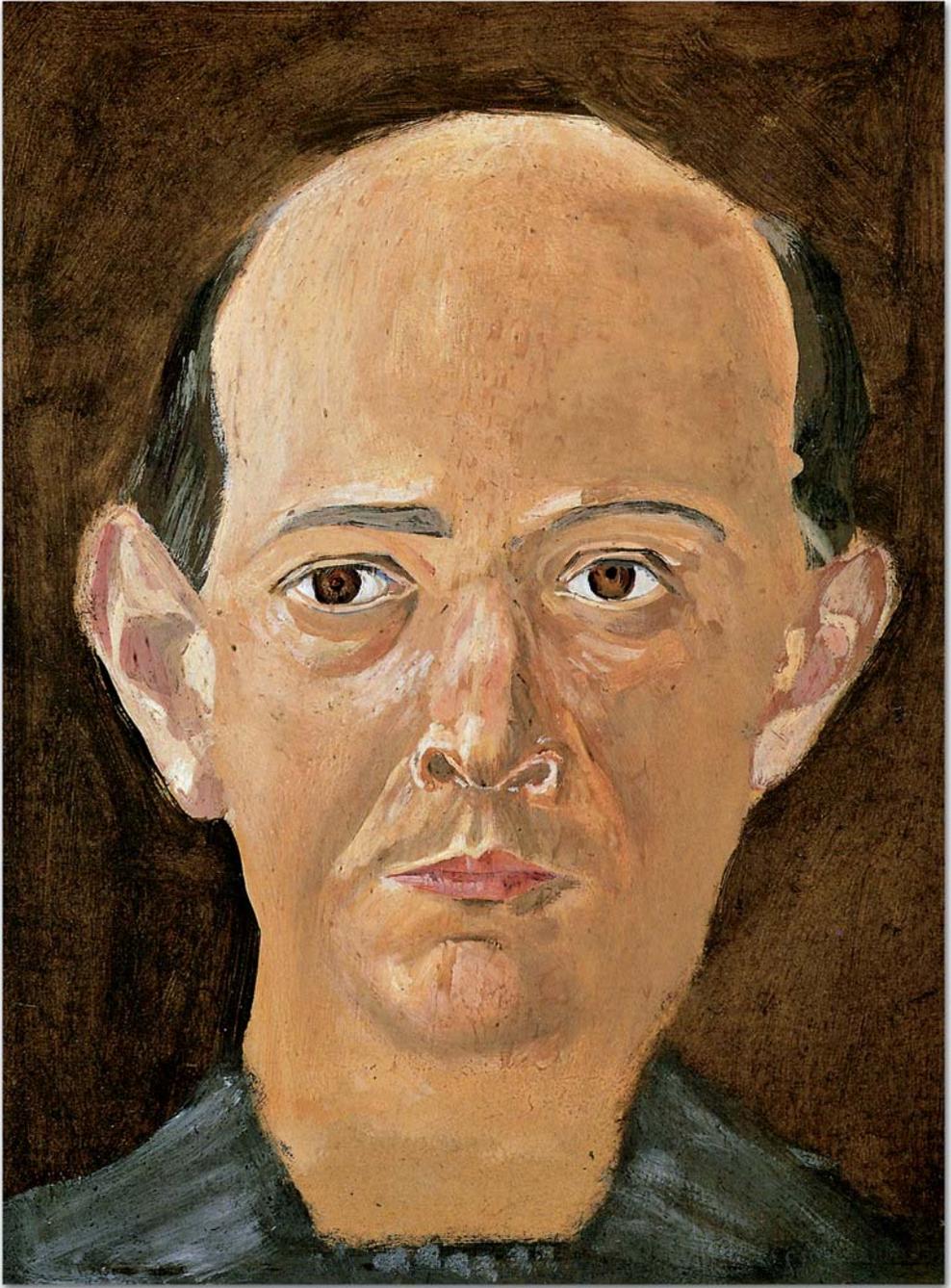
musica di Sergej Rachmaninov

Teatro La Fenice

venerdì 16 marzo 2007 ore 19.00 turno A
domenica 18 marzo 2007 ore 15.30 turno B
martedì 20 marzo 2007 ore 19.00 turno D 
giovedì 22 marzo 2007 ore 19.00 turno E
sabato 24 marzo 2007 ore 15.30 turno C

La Fenice prima dell'Opera 2007 3





Arnold Schönberg, Autoritratto. Olio su cartone.

Sommario

- 5 La locandina
- 7 In memoria di Julian Budden
di Michele Girardi
- 11 Gianmario Borio
Nel labirinto della psiche: interpretazioni di *Erwartung*
- 31 Franco Pulcini
Gli strazi di Lanciotto
- 41 Vincenzina C. Ottomano
«Amor condusse noi ad una morte»: il Canto quinto della *Commedia* a teatro, tra Romanticismo e *fin de siècle*
- 57 Italo Nunziata
Note di regia
- 61 *Erwartung*: libretto e guida all'opera
a cura di Daniele Carnini
- 91 *Erwartung*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 93 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 95 *Francesca da Rimini*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 127 *Francesca da Rimini*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 129 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 135 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 145 *Online*: Tradizione e tradimenti
a cura di Roberto Campanella
- 155 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Un successo molto atteso ...
a cura di Franco Rossi



Sergej Rachmaninov.

ERWARTUNG ATTESA

monodramma in un atto op. 17

libretto di Marie Pappenheim

musica di Arnold Schönberg

Editore Universal *rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano*

interprete

Una donna Elena Nebera

FRANCESCA DA RIMINI

opera in un prologo, due quadri e un epilogo op. 25

libretto di Modest' Il'ič Čajkovskij

musica di Sergej Rachmaninov

Prima rappresentazione italiana in forma scenica

Editore Boosey & Hawkes *rappresentante per l'Italia Casa Ricordi, Milano*

personaggi e interpreti

Francesca Iano Tamar

L'ombra di Virgilio Igor Tarasov

Dante Sergey Kunaev

Lanciotto Malatesta Igor Tarasov

Paolo Sergey Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

regia

Italo Nunziata

scene e costumi

Pasquale Grossi

light designer

Patrick Latronica

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

in lingua originale con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento

Contributi video per *Erwartung* tratti da opere di Hannu Palosuo
 Autori video per *Francesca da Rimini* Marzia Migliora, Elisa Sighicelli e Jacob Kirkegaard

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttori di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi, Lorenzo Zanoni
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>aiuto maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>regista assistente</i>	Patrick Mailler
<i>assistente alle scene</i>	Silvia Varotto
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decorpan (Treviso)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice
<i>costumi</i>	Laboratorio Teatro La Fenice
<i>calzature</i>	Atelier Fondazione Teatro La Fenice
<i>parrucche e trucco</i>	Calzature artistiche Sacchi (Firenze)
	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia)
	la cura dei testi proiettati è di
	Maria Giovanna Miggiani

In memoria di Julian Budden

Il 28 febbraio 2007 si è spento a Firenze, all'età di ottantatré anni, Julian Budden, uno tra i più grandi storici dell'opera di tutti i tempi, molto legato a Venezia e alle sue istituzioni musicali, che l'avevano ospitato in manifestazioni convegnistiche di prestigio. Torno a chiedere al lettore di pazientare di fronte alla nuova elaborazione, nelle righe che seguiranno, di un lutto che ha colpito il mondo della cultura, e mi limito a tratteggiare il contenuto di questo volume che illustra il dittico *Erwartung-Francesca da Rimini*, due lavori di segno diversissimo, che tuttavia presentano al centro delle rispettive scene un grande personaggio femminile. Introdotto da saggi penetranti sulle due opere (Borio e Pulcini) e da una disamina sul successo teatrale del Canto quinto dell'*Inferno* dantesco (Ottomano), questo numero della «Fenice prima dell'opera», oltre a una confortevole varietà di spunti critici, offre la prima traduzione italiana dei versi di Modest Čajkovskij, intonati da Rachmaninov, appositamente realizzata per quest'occasione. Il testo di quest'ultimo libretto viene presentato in cirillico, non solo per rispetto verso la grafia originale, ma anche per evitare le trappole di traslitterazioni mai univocamente determinate.

Sotto qual ciel tu sia,
chiusa è la tua memoria
nell'intimo del cor.

Julian Budden era nato a Hoylake (Cheshire) nel 1924. Dopo studi classici e musicali a Oxford, nel 1951 s'impiegò presso la BBC a Londra, che lasciò nel 1983, dopo aver diffuso pagine memorabili di cultura nella programmazione musicale dell'istituzione radiofonica (che diresse dal 1970 al 1976).

Uomo profondamente schivo, lontano mille miglia da celebrazioni pompose, Budden, apparentemente distratto anche in occasioni conviviali (momenti tipici per un uomo così attaccato alla vita come lui), si trasformava in un cigno quando poteva occuparsi dei suoi interessi musicali, scambiare idee con amici e colleghi, donare la sua sapienza alle giovani generazioni. Parlano per lui le sue opere: la monumentale monografia in tre volumi dedicata a Verdi (uscita in inglese fra il 1973 e il 1981, più volte aggiornata e tradotta in italiano nel 1985), oltre a uno sterminato numero di saggi nelle più svariate sedi, ha cresciuto intere generazioni di studiosi, appassionati, interpreti, nel segno della cultura e dell'amore per l'opera di uno fra gli artisti più importanti di

tutti i tempi e di ogni campo d'espressione. I suoi interessi erano larghissimi, comprendevano tutto il teatro musicale dei diversi paesi, oltre al repertorio strumentale, cameristico, sinfonico e quant'altro. Ma nessuno più di lui conosceva l'opera dell'Ottocento, che amava in ogni sua espressione, e penetrava sin nel minimo dettaglio. Verso il Re dell'opera italiana non guidavano Julian Budden solamente il gusto per i contrasti dialettici del grande dramma, che ha la sua radice in Shakespeare e il suo corrispettivo musicale in Verdi, appunto, ma anche la condivisione di principi etici, la rettitudine umana che in essi si rispecchiava, oltre alla profonda lealtà con cui metteva in gioco se stesso nel mondo.

Nel 1996 era divenuto per acclamazione presidente del neonato Centro studi GIACOMO PUCCINI, carica che deteneva al momento in cui ci ha lasciato. Chi gli è stato a fianco può ben dire che anche in questo ruolo, accettato con semplicità e spirito di servizio (non si poteva sottrarre alla sua stessa grandezza di studioso), rimarrà insostituibile. Julian ha percorso una strada in salita, irta di ostacoli, condividendo con un gruppo di amici una decennale avventura umana e intellettuale, che ha contribuito a migliorare le posizioni negli studi sull'ultimo dei cinque grandi del melodramma. Poi, siccome odiava la pigrizia e aveva sempre qualcosa da dire (perfetta espressione della sua natura di studioso vero, lontano mille miglia dai sopori accademici), ha prodotto un'intensa monografia su Puccini uscita nel 2002 e fresca di traduzione italiana (2005): grazie alla sua intelligenza critica il compositore lucchese è entrato finalmente nella serie «The Master Musicians» della Oxford, come egli stesso sottolineava con legittimo orgoglio.

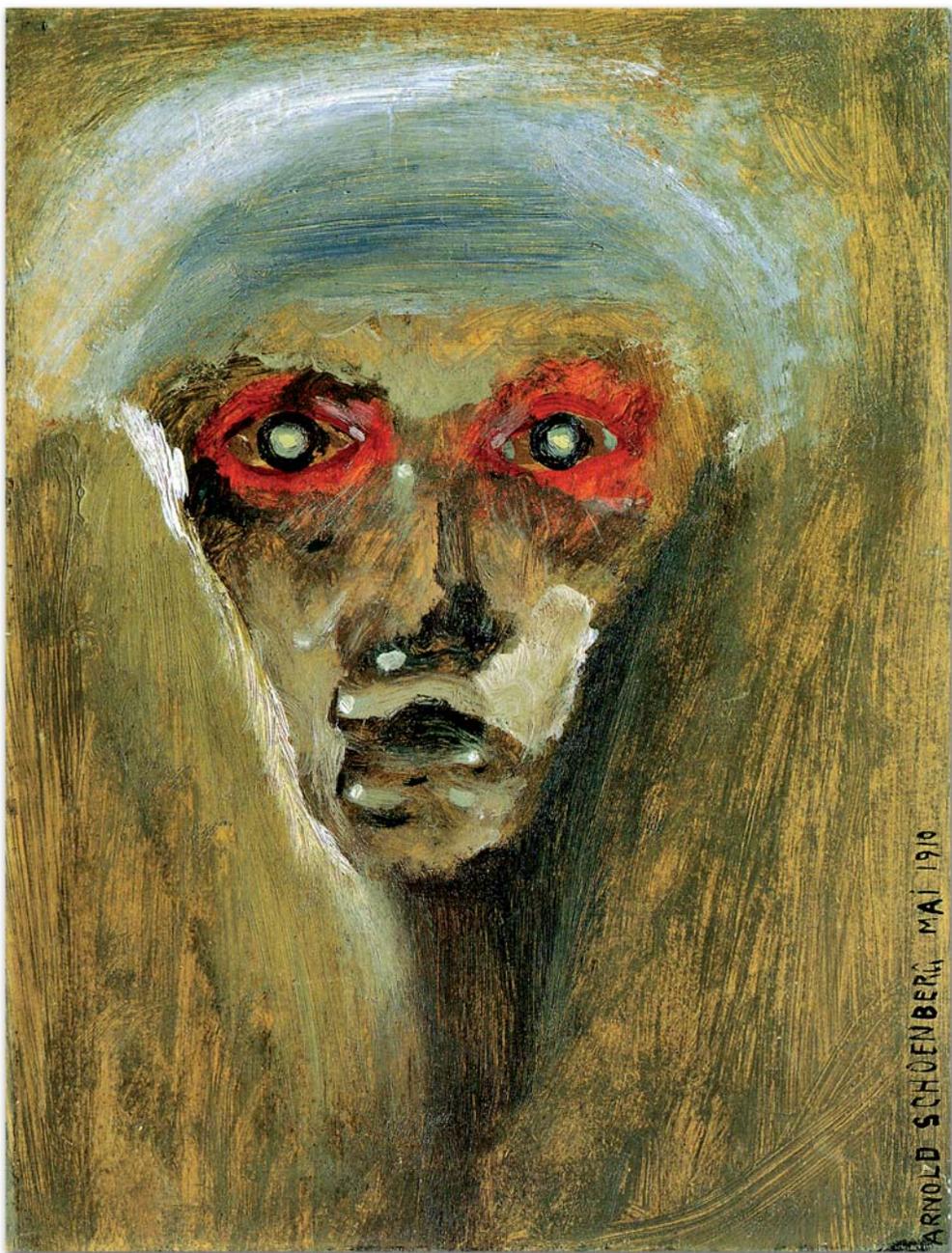
Non è solo il mondo della musica che lo piange, non solo gli amici più o meno stretti che gli si sono affiancati nel corso di un'esistenza condotta nel segno della discrezione, ma è il mondo della cultura vera che ha perduto uno dei suoi maggiori protagonisti. Per quello che lui ha fatto, e per come lo fatto, non c'è ringraziamento che tenga, solo la coscienza di avvertire quel vuoto vertiginoso che Boito stesso ha percepito nel momento in cui Verdi, lottando contro la morte, ha lasciato il mondo dei vivi, e lo ha indotto a scrivere che egli «odiava la morte, perché era la più possente espressione di vita che si potesse immaginare; la odiava, come la pigrizia, l'enigma e il dubbio».

Julian Budden è stato sepolto sabato 3 marzo 2007 nel piccolo Cimitero di Doccia (Pontassieve), a pochi chilometri da Firenze, la sua città d'adozione. Ora, come Filippo II del *Don Carlos*, dorme solo nel suo *Escorial*, che ha per confine non la cupezza dei paesaggi del potere, ma la gloria di una natura collinare serena, che gli è amica nel momento del riposo.

Michele Girardi



Anselm Feuerbach (1829-1880), *Paolo e Francesca* (databile agli 1858-1863). Gesso nero su carta bruna. Monaco, Graphische Sammlungen.



Arnold Schönberg, Sguardo rosso. Olio su cartone.

Gianmario Borio

Nel labirinto della psiche: interpretazioni di *Erwartung*

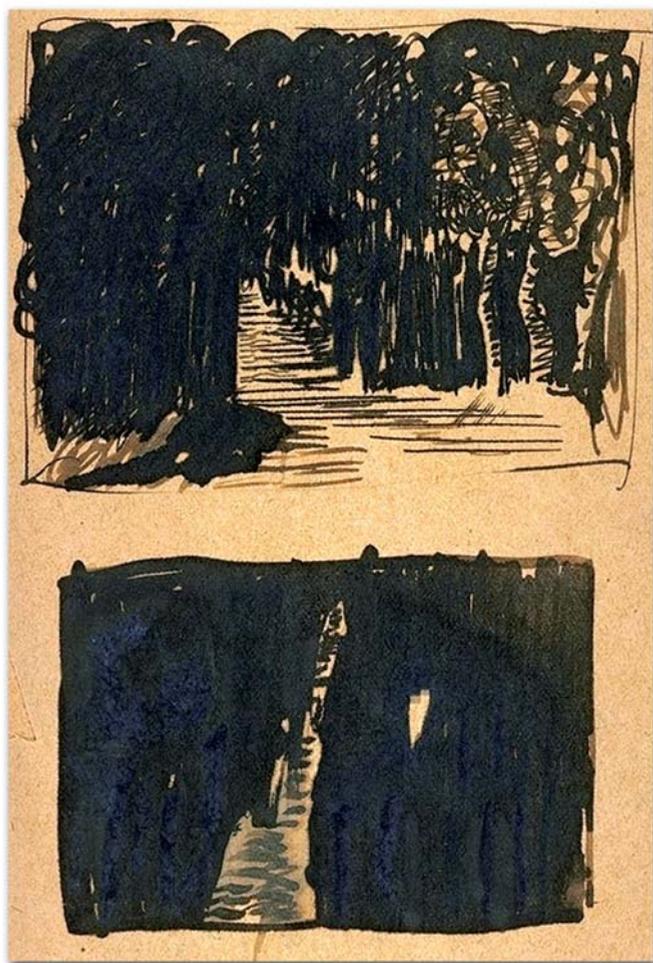
A dispetto del fatto che sia universalmente riconosciuta come l'opera paradigmatica dell'espressionismo musicale, *Erwartung* non ha perso quel carattere di enigma con cui sbalordì i suoi primi fruitori. A determinarlo concorrono diversi fattori, tra i quali i più importanti sono l'insubordinazione nei confronti delle classificazioni di genere, l'opacità di diversi passaggi del libretto e un decorso musicale in apparenza caotico. L'indicazione «monodramma in un atto», che ritroviamo sulla partitura, rinvia alla tradizione piuttosto discontinua del melologo, una forma intermediale nella quale la declamazione di un testo si alternava alla pantomima e alla musica. Il suo atto di nascita viene generalmente fissato con il *Pygmalion* di Jean-Jacques Rousseau eseguito per la prima volta con musica di Anton Schweitzer a Lyon nel 1770; il melologo ebbe ampia diffusione in Germania a partire da *Ariadne auf Naxos* di Georg Benda su testo di Johann Christian Brandes (1775), che portava l'indicazione «Duodramma con interludi musicali», e nel corso del secolo diciannovesimo divenne un fenomeno di massa con addentellati nel varietà. Da questo punto di vista, la definizione «monodramma», che proviene dall'autrice del libretto, Marie Pappenheim, potrebbe riferirsi a un melologo con un unico personaggio, che però qui è affidato a una voce cantante; la musica mantiene comunque la funzione di sottolineare le emozioni espresse nel testo. Tuttavia, Schönberg legò a quest'opera una pretesa di livello artistico che va ben al di là dello spettacolo popolare. *Erwartung* segue ben quattro tentativi, nessuno dei quali fu portato a termine, con cui il compositore si misurò con il teatro musicale;¹ l'obiettivo che egli perseguiva era quello di trovare una propria collocazione nel quadro di problemi che si era delineato con il dramma musicale di Wagner. Su questo nesso si soffermò il primo esteso studio su *Erwartung*, che Paul Bekker pubblicò nella *Festschrift* per il cinquantesimo compleanno di Schönberg:

Si potrebbe collegare *Erwartung* direttamente a *Tristan*, al quale si rapporta come l'ultima brillante fioritura di un ceppo da cui si è originata la musica di mezzo secolo. L'idea è quella della musica della donna, della voce sentimentale dell'eros, della musica che dalla coscienza spro-

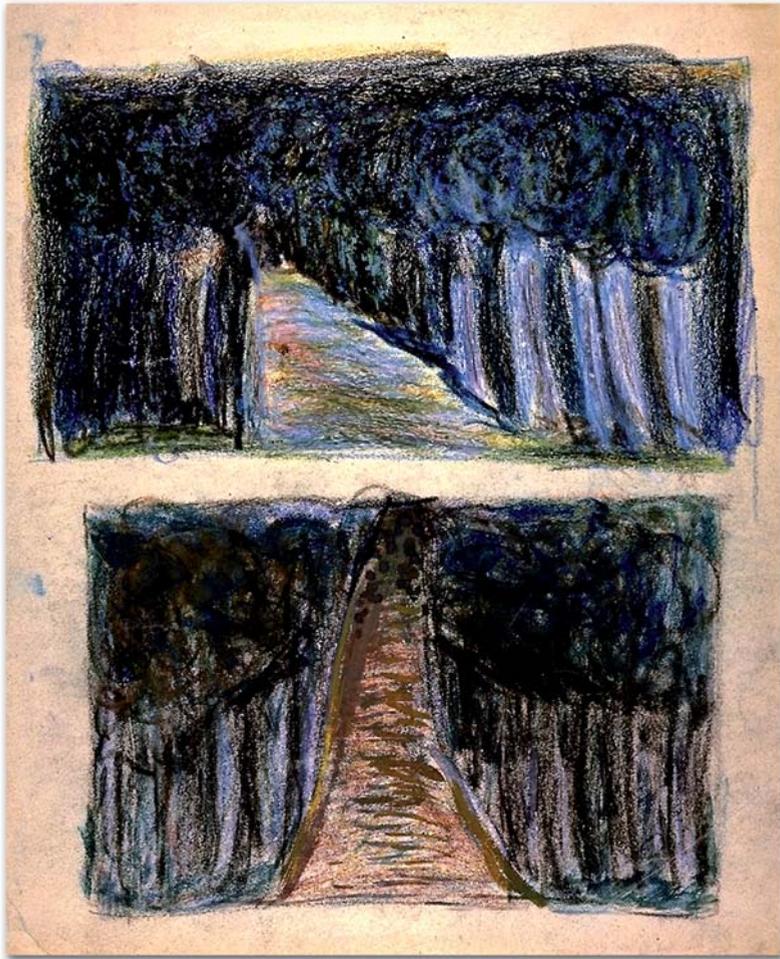
¹ Si tratta di *Odoakar*, un dramma eroico di impostazione wagneriana, *Aberglaube*, opera sul conflitto tra amore spirituale e fisico, *Die Schildbürger*, commedia popolare (tutte del 1901); dopo avere assistito alla prima esecuzione austriaca della *Salome* di Richard Strauss nel 1906, Schönberg abbozzò *Und Pippa tanzt!*, su testo di Gerhard Hauptmann.



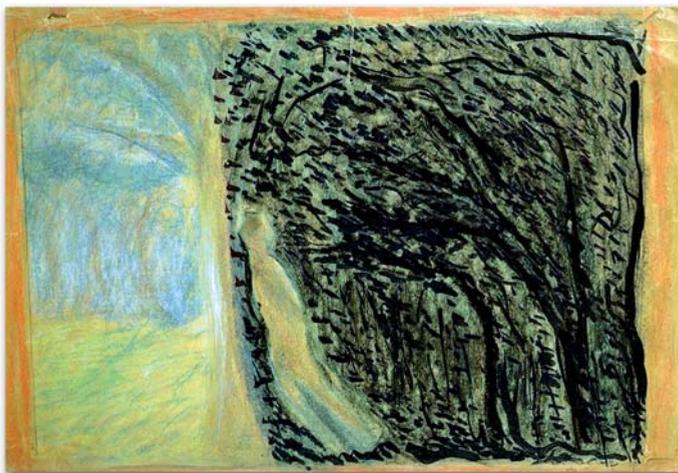
Arnold Schönberg, Introduzione scenica a *Erwartung* (serie di otto tavole con tecniche e supporti vari), c 1911 (cfr. *Arnold Schönberg: Catalogue raisonné*, a cura di Christian Meyer eTherese Muxeneder, nn. 162-169: 162-164).



Schönberg, Introduzione scenica a *Erwartung* (n. 165).



Schönberg, Introduzione scenica a *Erwartung* (n. 166).



Schönberg, Introduzione scenica a *Erwartung* (n. 167-169).

fonda in giù fino ad arrivare all'inconscio, della musica come liberazione, trasfigurazione e redenzione. Tutto ciò è rappresentato al di fuori di ogni delucidazione concettuale, viene compresso nel contenuto fondamentale che peraltro si manifesta solamente nella scena finale o addirittura nel suo effetto ideale. È importante rendersi conto di queste relazioni nell'affrontare un'opera che sembra collocarsi al di fuori di ogni consuetudine. Sul piano della concezione, questo significa la conseguente prosecuzione di ciò che è storicamente tramandato nella forma di una fortissima compressione della sostanza. È per così dire l'*homunculus* del dramma romantico.²

Dal punto di vista dell'argomento e, almeno in parte, di quello dell'espressione musicale, *Erwartung* si impianta dunque su un terreno ampiamente dissodato da Wagner. Il tema del desiderio femminile, istintivo e irrefrenabile, la cui impossibilità trova uno sbocco tragico nella follia o nella morte – tema fondamentale per *Salome* ed *Elektra* di Strauss – aveva trovato la sua prima espressione compiuta nella figura di Isotta; le contraddittorie emozioni dell'anonima donna che, nel monodramma di Schönberg, vaga nella foresta nella disperata ricerca dell'uomo amato, potrebbero rappresentarne una versione demitologizzata e urbanizzata.

Il riferimento all'orizzonte delineatosi nel recente passato illumina soltanto un lato della problematica; l'altro è quello di un'opera che guarda al futuro sperimentando una nuova sintesi di testo, musica e scena. La precisazione «in un atto» induce a situare *Erwartung* nel processo di distanziamento critico nei confronti del teatro classico che, secondo Peter Szondi, creò le condizioni del «dramma moderno».³ Le figure chiave di quel processo sono Maeterlinck e Strindberg, due scrittori che Schönberg sentiva particolarmente affini. Un dramma di Maeterlinck sta alla base del poema sinfonico *Pelleas und Melisande* (1903) e da lui proviene pure il testo di *Herzgewächse* per soprano e tre strumenti (1911). Schönberg era un lettore delle opere di Strindberg, come dimostrano sia la presenza nella sua biblioteca di tutti i volumi della prima edizione tedesca (a cura di Emil Schering), sia i riferimenti allo scrittore sparsi in diversi saggi.⁴ Da diversi passi degli epistolari tra il compositore e i suoi allievi Alban Berg e Anton Webern si evince a che grado fosse giunta l'influenza del drammaturgo svedese. Webern fu però l'unico a mettere in musica un testo di Strindberg: il terzo pezzo dei *Lieder* op. 12 (1907), *Schien mir's, als ich die Sonne sah*, impiega un passo di *Sonata degli spettri*. Dal canto suo Schönberg, nel 1911, cominciò a lavorare a un dramma il cui testo fa riferimento a *Giacobbe lotta* di Strindberg; questo lavoro, che fu interrotto diverse volte e

² PAUL BEKKER, *Schönberg: «Erwartung»*, in *Arnold Schönberg zum fünfzigsten Geburtstage, 13. September 1924*, numero speciale di «Musikblätter des Anbruch», 7/8, 1924, p. 277.

³ Cfr. PETER SZONDI, *Teoria del dramma moderno 1880-1950* [*Theorie des modernen Dramas*, 1956], Torino, Einaudi, 1962.

⁴ Cfr. *Strindbergs Werke*, deutsche Gesamtausgabe unter Mitwirkung von Emil Schering, München, Georg Müller Verlag, 1908. Il primo riferimento al drammaturgo svedese compare in apertura del saggio *A proposito della critica musicale* del 1909, in ARNOLD SCHÖNBERG, *Analisi e pratica musicale. Scritti 1909-1950*, a cura di Ivan Vojtěch, Torino, Einaudi, 1974, p. 6; il compositore richiama congiuntamente Maeterlinck e Strindberg nella prefazione al *Manuale di armonia* [*Harmonielehre*, 1911], Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 2.

di cui rimane come unica testimonianza l'oratorio incompiuto *Die Jakobsleiter*, riveste un ruolo di primaria importanza nell'itinerario che portò alla definizione del «metodo di comporre con dodici suoni solamente in relazione tra di loro».⁵

Gli atti unici di Maeterlinck e Strindberg rappresentano uno dei momenti cruciali di transizione verso le nuove forme di teatro che per Szondi sono rappresentate dalla rivista politica di Piscator, dal teatro epico di Brecht, dalla decostruzione dei ruoli di Pirandello e nel monologo interiore di O'Neill – una serie a cui si potrebbero aggiungere il teatro della crudeltà di Artaud e la costruzione dell'insensato in Beckett. I loro elementi qualificanti sono la sospensione delle coordinate spazio-temporali, lo scandaglio della psicologia di personaggi anonimi e l'imporsi di un paesaggio simbolico a discapito della dialettica drammatica.⁶ In Maeterlinck ha luogo una peculiare sintesi tra forma e contenuto; la staticità dell'azione è il rispecchiamento formale dell'impotenza esistenziale dei personaggi: «il linguaggio non è più espressione di un singolo individuo che attende una risposta, ma è il riflesso dello stato d'animo che domina tutti».⁷ In modo ancora più radicale, Strindberg pone al centro le vicende della psiche, le cui scissioni sono documentate in un susseguirsi di stazioni, non necessariamente collegate da rapporti di causa ed effetto; la tensione drammatica è dislocata nella «situazione limite, la situazione che precede immediatamente la catastrofe».⁸ In uno dei suoi undici atti unici, *La più forte*, Strindberg ha smantellato dimostrativamente la tensione tra i personaggi, affidando l'intero testo a un unico personaggio – una donna – e costringendo il secondo personaggio, la presunta antagonista, all'immobilità e al silenzio; è un monologo di un quarto d'ora che contiene già l'opposizione espressionista tra l'io isolato e il mondo che gli è diventato estraneo.

Esaminando questi atti unici, Szondi ha fatto un'osservazione che è di pertinenza anche per *Erwartung*:

non è un dramma di proporzioni ridotte, ma una parte del dramma che si è eretta a tutto. Il suo modello è la scena drammatica.⁹

Per analogia, si potrebbe affermare che Schönberg si sottrae alla drammaturgia tradizionale mediante l'ingrandimento di un'unica scena operistica; Karl Heinrich Wörner ritiene che il prototipo di tale scena, incentrata sulla psicologia di una donna, sia il *La-*

⁵ Sulle modalità con cui Schönberg recepì il pensiero di Strindberg cfr. MATHIAS HANSEN, *Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne*, Kassel, Bärenreiter, 1993, pp. 144-150; FRIEDRICH BUCHMAYR, «Könnte von mir sein». *Arnold Schönbergs Bewunderung für August Strindberg*, «Musicologia Austriaca», 20, 2001, pp. 9-28; FLORIAN HEESCH, *Strindberg in der Oper. August Strindbergs Opernpoetik und die Rezeption seiner Texte in der Operproduktion bis 1930*, PhD Göteborgs Universitet, Göteborg 2006, in particolare pp. 451-461 nelle quali l'autore discute alcuni aspetti di *Erwartung*.

⁶ Cfr. HANS-PETER BAYERDÖRFER, *Die neue Formel. Theatergeschichtliche Überlegungen zum Problem des Eigners*, in *Geschichte und Dramaturgie des Operneinigers*, a cura di Sieghart Döhring e Winfried Kirsch, Laaber, Laaber-Verlag, 1991, pp. 31-46.

⁷ SZONDI, *Teoria del dramma moderno* cit., p. 48.

⁸ Ivi, p. 76.

⁹ Ibidem.

mento di *Arianna* di Claudio Monteverdi (1608).¹⁰ Questa ipotesi dischiude la visuale su una rete di rapporti che passa attraverso le epoche storiche e i generi: l'indagine sulla psiche femminile e sulle sue esigenze di liberazione è un tema ricorrente nel teatro *fin de siècle* (da Ibsen e Hofmannsthal a Wedekind e Wilde); in *Erwartung* potrebbero convivere le memorie (anche inconsapevoli) di due opere così diverse come *Arianna a Naxos* di Monteverdi e di *Ariane auf Naxos* di Benda; la sua espressività istantanea e scioccante sarebbe invece rivolta a future forme di comunicazione artistica, sottratte alle norme drammatiche che Schönberg (e probabilmente anche Pappenheim) percepivano come consunte e inutilizzabili.

Erwartung è una conseguenza e al contempo un agente dell'estetica espressionista che si diffondeva, in ambito tedesco, nel primo decennio del secolo ventesimo, anche grazie all'impulso iniziale di Strindberg. Con essa condivide la concezione dell'arte come espressione immediata di moti psichici, la dissociazione degli elementi e la limitazione all'essenziale di un'esperienza irripetibile.¹¹ In un resoconto sulla propria attività, redatto intorno al 1930, Schönberg rivela che in questa composizione mirò a

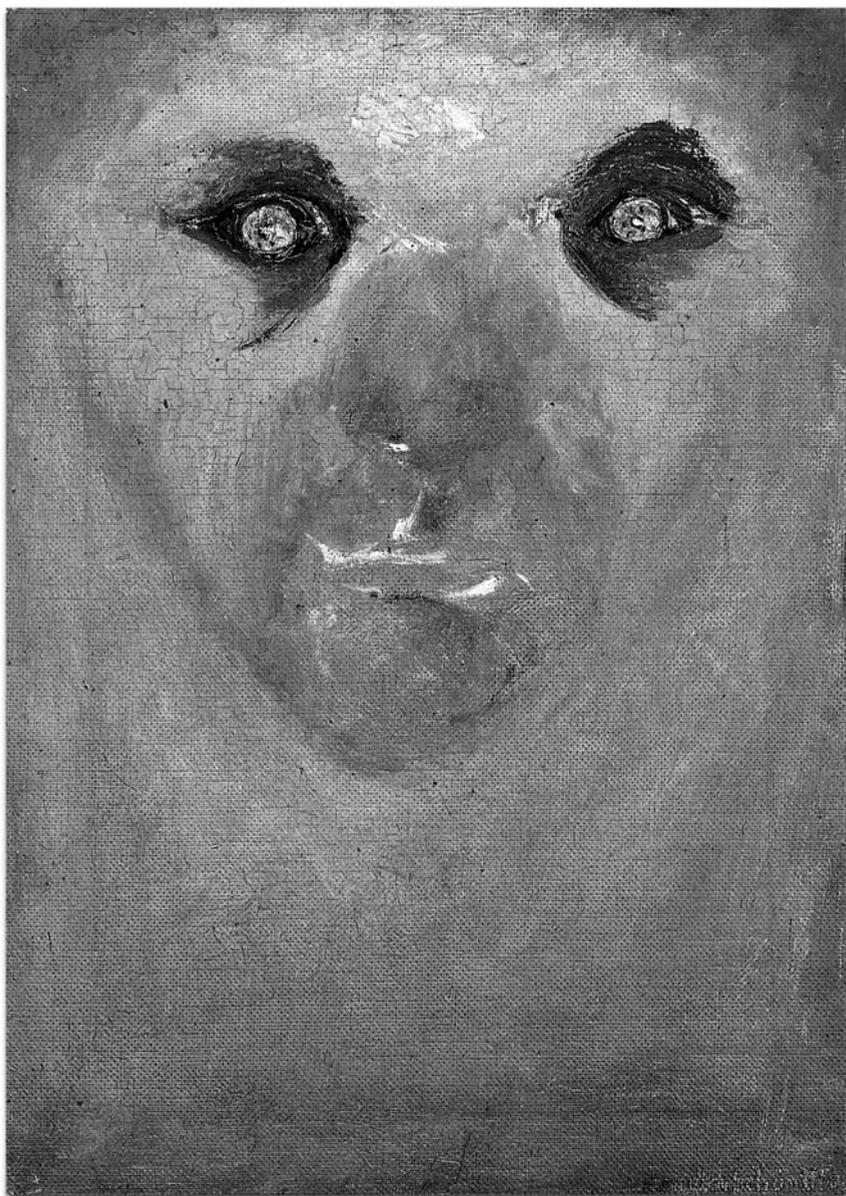
rappresentare *al rallentatore* ciò che accade in un unico secondo di massima eccitazione spirituale, distendendolo in una mezz'ora.¹²

In che cosa consiste questa 'istantanea della psiche' proiettata su grandi dimensioni temporali? La vicenda del monodramma non ha un decorso continuativo, ma procede da immagine a immagine, in una successione disordinata di ricordi, presentimenti, impulsi, dubbi, allucinazioni e manifestazioni di sgomento. Il libretto si articola in quattro scene disomogenee per durata e peso: le prime tre, che occupano circa un quarto dell'opera, sono una sorta di introduzione alla peripezia che si compie nell'ultima scena. All'inizio la protagonista, che nella partitura viene semplicemente definita «la donna», si trova, in una notte illuminata dalla luna, all'imboccatura di un sentiero che si inoltra in una fitta foresta; la seconda scena si svolge nella profonda oscurità della foresta, nel groviglio di imponenti alberi; nella terza scena, la donna recita ai margini di una radura; la quarta scena inizia su una strada nelle cui adiacenze si trova la casa della rivale e termina nello stesso luogo ai primi albori del giorno. I gesti della donna e le modalità di declamazione del testo sono regolati da precise e frequenti indicazioni di regia. La donna è alla ricerca dell'amato che non si è presentato all'appuntamento; nel corso di questa ricerca, si pone domande su se stessa e sull'uomo che fanno emergere in rapida sequenza sentimenti di amore, gelosia, rabbia, compassione e rassegnazione;

¹⁰ Cf. KARL HEINRICH WÖRNER, *Schönbergs «Erwartung» und das Ariadne-Thema*, in Id., *Die Musik in der Geistesgeschichte. Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn, H. Bouvier, 1970, pp. 91-117.

¹¹ Cf. ANNA MARIA MORAZZONI, *L'istanza espressiva in Schönberg e nell'espressionismo*, in *Storia dei concetti musicali*, 2 voll., a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Roma, Carocci, 2007, II, *Espressione, forma, opera*, pp. 119-138.

¹² ARNOLD SCHÖNBERG, *New Music: My Music*, in Id., *Style and Idea*, a cura di Leonard Stein, London-Boston, Faber and Faber, 1984, p. 105. La versione originale in lingua tedesca di questo passo si trova nel catalogo *Arnold Schönberg Gedankenausstellung 1974*, a cura di Ernst Hilmar, Wien, Universal, 1974, p. 203.



Arnold Schönberg, Sguardo. Olio su cartone.

il culmine drammatico è raggiunto con la raccapricciante scoperta del cadavere dell'uomo. Il testo inizia e finisce con due domande che lasciano intendere, senza però specificarli, un prima e un dopo del dramma: «Hier hinein?» («Qui dentro?») e «Ich suchte...?» («io cercavo?»).¹³ Spesso le frasi sono interrotte oppure giustapposte ad altre di senso diverso. Alla fine il lettore del libretto (o l'ascoltatore della musica) ha la sensazione di essere rimasto all'oscuro di ciò che è veramente accaduto.

Una ricognizione della genesi di *Erwartung* può fornire qualche indizio per circoscriverne il campo di significati. Schönberg compose l'opera in un lasso brevissimo di tempo, a Stainakirchen am Forst nell'estate del 1909. Marie Pappenheim raggiunse il compositore e alcuni componenti del suo circolo, che trascorrevano un periodo di vacanza nella località del Niederösterreich, subito dopo avere sostenuto la laurea in medicina all'Università di Vienna. Nel 1906 la rivista «Die Fackel», fondata e diretta da Karl Kraus, aveva ospitato due sue poesie nelle quali si riflettevano esperienze cliniche: *Seziersaal* (che dalla fisionomia di un cadavere desume tratti del carattere dell'uomo in vita) e *Prima gravitas* (che si sofferma sulle emozioni suscitate dalla gravidanza). Entrambe, anche se con accenti diversi, sono caratterizzate dall'intreccio tra malessere fisico e condizione psicologica. Nel testo di *Erwartung* la dimensione psicoanalitica emerge in modo ancora più marcato. La quasi omonimia con Berta Pappenheim, la paziente affetta da isteria curata Josef Breuer negli anni 1882-1883, ha suscitato una serie di quesiti, rispetto ai quali la ricerca storico-filologica non è finora riuscita a fornire una risposta univoca.¹⁴ Il caso viene discusso nel primo capitolo degli *Studi sull'isteria*, pubblicati in collaborazione con Freud nel 1895, in cui Berta appare con lo pseudonimo di Anne O.¹⁵ Il fatto che la seconda edizione del libro sia uscita proprio nel 1909 costituisce un ulteriore stimolo per approfondire la questione. Si impongono le seguenti domande: si possono riconoscere tracce inequivocabili della storia di Anne O. nel testo di *Erwartung*? In tal caso, si tratta di una tra le tante possibili fonti di ispirazioni, oppure Marie Pappenheim ha inteso documentare poeticamente gli episodi della patologia? Schönberg era consapevole di questo retroscena del libretto? Nella composizione della musica egli ha assecondato questa impostazione o ha seguito un itinerario diverso?

¹³ L'ultimo punto interrogativo è una questione controversa sul piano filologico. La maggior parte delle fonti stampate non lo riporta, tuttavia esso appare nella fonte originaria del libretto (come riportato in ARNOLD SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke / Complete Edition*, Mainz-Wien, Schott-Universal, 3.a.6, *Bühnenwerke* 1, p. 175). Anche se il punto interrogativo non appartenesse al testo, non dovrebbero esserci incertezze sul carattere interrogativo o dubitativo delle battute finali.

¹⁴ Cfr. LEWIS WICKES, *Schoenberg, «Erwartung», and the Reception of Psychoanalysis in Musical Circles in Vienna until 1910/1911*, «Studies in Music», 23, 1989, pp. 88-106; ROBERT FALCK, *Marie Pappenheim, Schoenberg and the «Studien über Hysteria»*, in *German Literature and Music, An Aesthetic Fusion: 1890-1989*, a cura di Claus Reschke e Howard Pollack, München, W. Fink, 1992, pp. 131-145 («Houston German Studies, 8»); ALEXANDER CARPENTER, *«Erwartung» and the Scene of Psychoanalysis: Interpreting Schoenberg's Monodrama as a Freudian Case Study*, PhD, University of Toronto, 2004.

¹⁵ Cfr. JOSEF BREUER, SIGMUND FREUD, *Studi sull'isteria (1892-95)*, in FREUD, *Opere*, I, *Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Boringhieri, 1967, pp. 189-212.

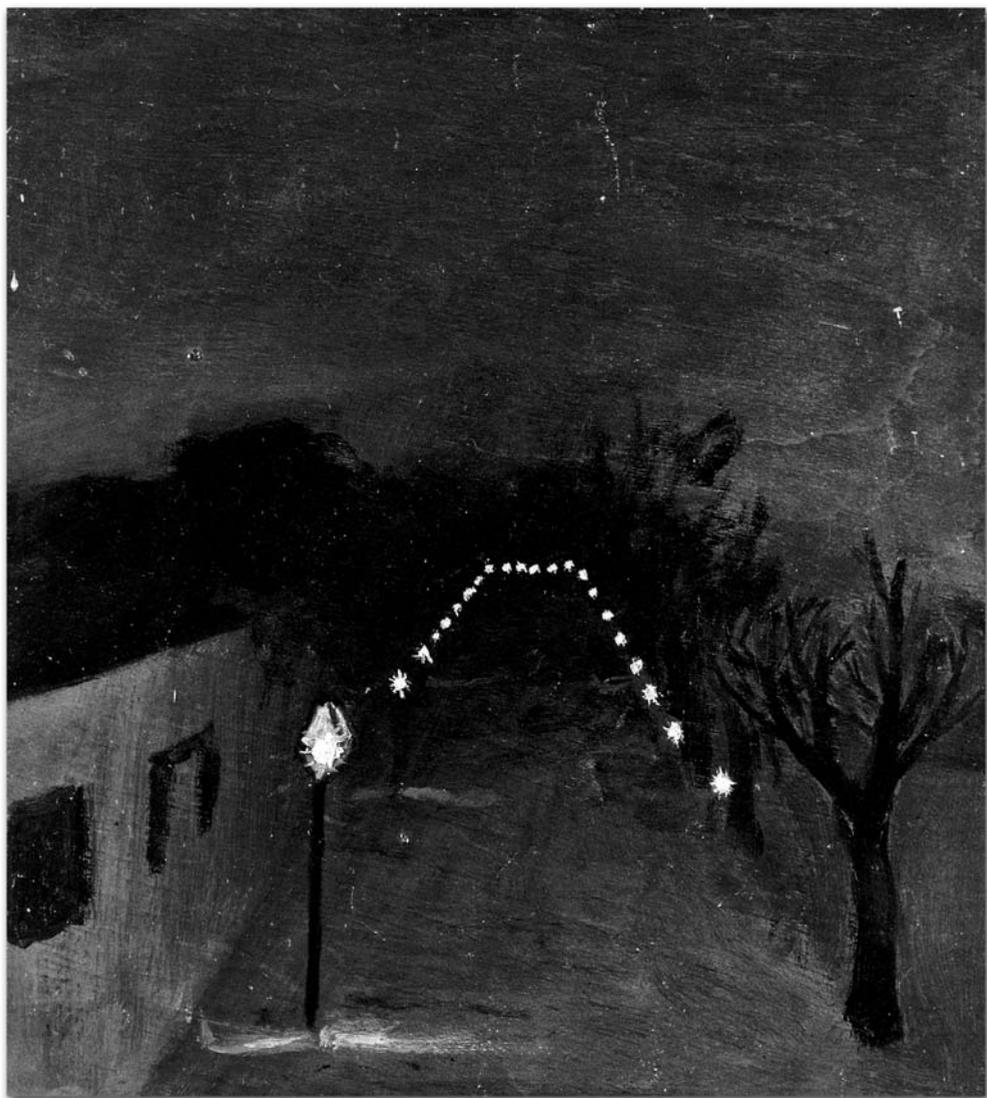
Un confronto tra il testo di *Erwartung* e il resoconto di Breuer rivela coincidenze degne di nota. Sia Anne O. che la donna soffrono di allucinazioni, in particolare di quella che viene definita zoopsia, cioè la visione di animali minacciosi; per esempio un passaggio della versione originale, eliminato da Schönberg,¹⁶ fa riferimento a un serpente, immagine ricorrente nella narrazione della paziente. Entrambe soffrono di amnesia e di momentanei ricordi in cui elementi repressi riemergono in forma frammentaria. Anche l'afonia di Anna si ritrova nell'eloquio della donna che è marcato da frequenti interruzioni, mutamenti improvvisi e pause immotivate. Anne O. vive i suoi stati patologici di giorno e riprende coscienza di notte, durante la quale avvengono le sedute con lo psicanalista; il viaggio della donna nella foresta avviene di notte. Anne O. non mangia e dorme per tre giorni; la donna afferma nella quarta scena che il suo amante è assente da tre giorni. La donna sta rivivendo un evento traumatico del passato (la morte violenta del suo amante) esattamente come Anne O. rivive la morte del padre durante il trattamento. Vi è un altro passaggio del testo di Pappenheim, anche questo soppresso nella versione definitiva, che sembra avvalorare una variante della medesima ipotesi: l'evento rimosso potrebbe essere che è stata lei a commettere l'assassinio.¹⁷ La donna, ancora incredula di fronte al corpo esanime, guarda con orrore le proprie mani insanguinate; alcuni versi dopo, evoca in brevi immagini la scena del delitto: l'uomo appoggiato a un tronco e il colpo di pistola.

Malgrado il suo innegabile fascino, la lettura psicanalitica nelle sue svariate declinazioni incontra notevoli ostacoli: mette in ombra i legami indiscutibili e rilevanti che tengono unita l'opera all'estetica espressionista; non trova alcuna conferma negli scritti di Schönberg, pubblicati o inediti; non tiene conto che Schönberg ha inserito poco prima della fine la citazione di un passo di una propria composizione, *Am Wegrand* (il sesto pezzo dei *Lieder* op. 6), che sposta il baricentro verso i temi dell'isolamento e della solitudine. A ciò va aggiunta la componente dell'emancipazione femminile che, pur emergendo con maggiore chiarezza nei successivi scritti di Marie Pappenheim, traspare già nel sistema di simboli di *Erwartung*.¹⁸ Elizabeth L. Keathley interpreta il percorso nella foresta come allegoria dello sviluppo verso la piena personalità e del conseguimento dello *status* di soggetto libero: all'inizio la protagonista appare come un'icona della femminilità sottomessa («fragile, vestita di bianco, rose in parte sfiorite sul vesti-

¹⁶ SCHÖNBERG, *Buhnenwerke* cit., p. 164.

¹⁷ Ivi, p. 170. Questa ipotesi è sostenuta da BRYAN R. SIMMS nel suo articolo *Whose Idea Was «Erwartung»?», in Constructive Dissonance. Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, a cura di Juliane Brand, Berkeley, University of California Press, 1997, pp. 100-111.

¹⁸ Cfr. EVA WEISSWEILER, *Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fraulein*, «Neue Zeitschrift für Musik», 145, 1984, pp. 4-8; ELIZABETH L. KEATHLEY, «Die Frauenfrage» in «Erwartung», *Schoenberg's Collaboration with Marie Pappenheim*, in *Schoenberg and Words. The Modernist Years*, a cura di Charlotte M. Cross and Russell A. Barman, New York-London, Garland, 2000, pp. 139-177; EAD., *Marie Pappenheim and «die Frauenfrage» in Schoenberg's Viennese Circle*, in *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium 12.-15. September 1999*, a cura di Christian Meyer, Wien, Arnold Schoenberg Center, 2000, pp. 22-227; EAD., «Erwartung», *Monodram in einem Akt op. 17*, in *Arnold Schönberg. Interpretationen seiner Werke*, a cura di Gerold W. Gruber, Band 1, Laaber, Laaber Verlag, 2002, pp. 229-248.



Arnold Schönberg, Scena di strada notturna. Olio su legno.

to») e, dopo le vicissitudini del viaggio, fa accesso alla scena quarta recando i segni dell'impresa appena compiuta («il vestito dilaniato, i capelli in disordine / escoriazioni sul viso e sulle mani»). In questo tragitto periglioso la donna ha infranto le norme di comportamento imposte e ha lasciato emergere le proprie pulsioni (desiderio, gelosia, rabbia, violenza); nella scena quarta inizia un altro tipo di viaggio, quello emozionale, che culmina nel riconoscimento della propria solitudine. È probabile che Schönberg non fosse consapevole di questa dimensione testuale o che comunque non ne abbia tenuto conto perché non si conciliava con il suo progetto; tuttavia nel libretto si scorgono diversi segnali in questa direzione, che porta inevitabilmente oltre l'orizzonte freudiano.

La composizione di *Erwartung* cade in un momento in cui i principi della psicanalisi si stavano diffondendo anche al di fuori della ristretta cerchia dei pazienti di Freud; alcune personalità vicine a Schönberg erano membri della Wiener Psychoanalytische Vereinigung e la «Fackel» di Kraus ospitava scritti sulla nuova disciplina. È peraltro assai probabile che il compositore si sia interessato a Freud proprio in un momento nel quale i concetti di inconscio e pulsione stavano diventando così rilevanti per la sua poetica. Tuttavia, come avremo modo di constatare, una disamina delle varie componenti di *Erwartung* permette di concludere che la prospettiva psicanalitica è stata un mezzo piuttosto che un fine. Essa ha conferito una particolare incisività alle situazioni, fornendo una sorta di metodo per la realizzazione di una logica della discontinuità – tutto questo senza però che l'opera venisse ridotta a una rappresentazione teatrale dell'isteria. Una possibilità di mediazione tra le varie posizioni si intravede nell'interpretazione di Adorno:

L'eroina del monodramma *Erwartung* è una donna che, in preda ai terrori dell'oscurità, cerca di notte il suo amato, per trovarlo infine assassinato. Essa viene consegnata alla musica quasi come una paziente psicanalitica. La confessione di odio e bramosia, la gelosia e il perdono, e ancora l'intera simbolistica dell'inconscio le vengono letteralmente estorte; e la musica si ricorda del proprio diritto di opporsi e di consolare solo al momento della pazzia della protagonista. Ma la registrazione sismografica di *shock* traumatici diviene nello stesso tempo la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo. Il linguaggio musicale si polarizza verso gli estremi: da una parte produce gesti di *shock*, simili a brividi corporei, dall'altra trattiene in sé, vitreo, ciò che l'angoscia fa irrigidire.¹⁹

La musica di Schönberg mira ad articolare qualcosa di inafferrabile rispetto a cui le parole rappresentano dei sintomi; la fluttuazione semantica di molti passaggi del libretto è funzionale a tale scopo. Se si vuole penetrare nei meandri di *Erwartung*, conviene dunque mantenere l'estetica dell'Espressionismo come orizzonte ermeneutico primario, subordinandogli le istanze comunque importanti della psicanalisi e del femminismo. Alfred Einstein sosteneva che la musica espressionista produce «psicogrammi» o, come dice Adorno, «registrazioni protocollari, non stilizzate della vita psi-

¹⁹ THEODOR W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna* [*Philosophien der neuen Musik*, 1949], Torino, Einaudi, 1975, p. 49.

chica».²⁰ Quest'ultimo, discutendo *Erwartung*, indica nella paura il nucleo verso il quale muove l'introspezione. Vedremo in seguito che la paura rappresenta uno dei centri, e non l'unico; è cioè una delle zone di questa ricognizione dell'inconscio che procede, grazie a un apparato multimediale, simultaneamente nelle sfere della parola, del suono, della gestualità e delle immagini. Il procedimento che Schönberg impiega qui per generare lo «psicogramma» è quello a cui accennava nell'autoriflessione precedentemente citata: il rallentatore. L'intensità di un'emozione è infatti inversamente proporzionale alla sua durata; l'analisi, anche quella del racconto del paziente di fronte allo psicanalista, presuppone un rallentamento mediante il quale l'unità dell'emozione si scinde in elementi di natura diversa.

La tecnica ispettiva di Schönberg – sotto questo aspetto imparentata con i procedimenti di Freud – parte da un addensamento di simboli, che sul piano della forma si presenta come un incastro di componenti disparate e su quello del contenuto come una serie di indizi ambigui o assolutamente impenetrabili. Quando viene messo in atto il rallentamento, le componenti cominciano a svincolarsi l'una dall'altra e i simboli assumono gradualmente valenze semantiche. La riduzione di velocità determina infatti un allentamento dell'ordito e crea spiragli in cui può infiltrarsi il passato nella forma di improvvise immagini o di nette sensazioni: il significato dell'emozione si configura nel punto di tangenza tra il suo passato (il vissuto) e le sue possibili conseguenze (presentimenti). Se si prende in considerazione il decorso formale di *Erwartung* nel suo complesso, si nota che il procedimento di rallentamento si combina con un procedimento simile a quello che nella musica elettronica si chiama *loop*: un frammento registrato viene ripetuto meccanicamente; la percezione circolare e reiterata fa sì che l'origine immediata del fenomeno sonoro passi in secondo piano e che ne emergano qualità oggettive.²¹ È ovvio che il grado di cognizione aumenta tanto più il processo viene rallentato. In *Erwartung*, la situazione iniziale di addensamento simbolico viene sottoposta a molteplici trasformazioni, le cui relazioni assomigliano a quelle intercorrenti tra i circoli di un *loop* a varie velocità. Cominciamo ad osservare il processo nel momento del suo formarsi, alle prime battute del testo:

- «Hier hinein?» («Qui dentro?»): un'istanza non appartenente all'opera impone alla donna di entrare nella foresta; ella si accerta che stia prendendo la strada giusta;
- «Man sieht den Weg nicht» («Non si vede la strada»): la donna prende atto delle difficoltà del cammino;
- «Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!» («I tronchi luccicano come d'argento... sembrano betulle!...»): la foresta assume attributi simbolici;
- «Oh, unser Garten...» («Oh, il nostro giardino...»): intrusione di un'immagine del passato;

²⁰ THEODOR W. ADORNO, *Neunzehn Beiträge über neue Musik*, in ID., *Gesammelte Schriften*, a cura di Rold Tiedemann e Klaus Schultz, Frankfurt, Suhrkamp, 1984, XVIII, p. 60.

²¹ Cfr. le osservazioni sul «sillon fermé» in PIERRE SCHAEFFER, *À la recherche d'une musique concrète*, Paris, Seuil, 1952, p. 40.

- «Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt...» («I fiori per lui sono certo appassiti...»): la donna percepisce la caducità dell'immagine;
- «Die Nacht ist so warm...» («La notte è così calda...»): si annuncia il rapporto tra notte ed eros;
- «Ich fürchte mich...» («Ho paura...»): si annuncia il tema della paura.

La foresta, il sentiero, la luna e il giardino rappresentano gli elementi primari di questo intreccio; i bozzetti delle scene (vedi figure alle pp. 12-15), nei quali Schönberg ha combinato, graduato e messo in gerarchia questi simboli, rivelano la rivisitazione ossessiva dello stesso luogo simbolico. Si deve tenere però presente che Schönberg opera con un apparato multimediale e che pertanto la comprensione di questo viaggio può essere conseguita solo mettendo in relazione le dimensioni della parola, della musica e dell'immagine. Il testo verbale, lungi dal consentire un accesso integrale al campo semantico, può essere impiegato come segnavia per la lettura del testo generale audiovisivo. Gli elementi che abbiamo individuato nelle parole assumono un'inflessione e una dinamica specifica mediante la musica; senza di essa non sarebbero ciò che sono. Le annotazioni che Alban Berg appose sulla riduzione per pianoforte di *Erwartung* offrono validi spunti per capirne le funzioni.²² L'allievo di Schönberg distingue due categorie principali di interventi musicali: «suoni impressionisti» e «temi espressionisti». Gli aggettivi non vanno intesi come caratterizzazioni stilistiche bensì come indici di funzioni: impressioniste sono le sonorità che si riferiscono all'ambiente circostante; espressioniste sono le linee melodiche della cantante o di singoli strumenti che portano alla superficie la voce dell'inconscio. La contrapposizione tra la pallida luce della luna e l'oscurità della foresta viene resa nelle prime battute con la contrapposizione tra la melodia dell'oboe e l'agitazione rumorosa degli archi gravi. Nel corso dell'opera la luna è quasi sempre caratterizzata da atmosfere tenui, tempi dilatati, suoni lunghi e tenuti, spesso costituiti da aggregati di terze minori e maggiori: è l'orizzonte dell'esistenza ancora vuota, l'anima pura, una superficie priva di segni. È la luna che marca il ritmo delle movenze circolari fino all'inizio della quarta scena.

Esaminiamo stralci significativi di alcune indicazioni di regia riguardanti le quattro scene:

1. «Am Rande eines Waldes. Mondhelle Strassen und Felder, der Wald hoch und dunkel» («Al limitare di un bosco. Strade e campi illuminati dalla luna; alberi d'alto fusto immersi nel buio.»);
2. «Tiefstes Dunkel, breiter Weg, hohe dichte Bäume.» («Oscurità profonda, una strada ampia, fitti alberi d'alto fusto.»);
3. «Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung» («La strada è sempre nel buio; di lato un'ampia striscia luminosa; il chiaro di luna illumina una radura.»);

²² Cfr. la trascrizione di una significativa porzione di questa fonte nell'appendice di SIGFRIED MAUSER, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Regensburg, Bosse, 1982.

4. «Mondbeschiedene breite Strasse» («Una strada ampia illuminata dalla luna»).

Il completamento del primo circolo (bb. 1-14) è segnalato non solo dal ritorno, dopo un incremento agogico, a un metronomo prossimo a quello iniziale ($\text{♩} = 48$ e poi $\text{♩} = 50$), ma anche dal fatto che le parole con cui si apre la sezione successiva «Aber hier ist wenigstens hell... der Mond war früher so hell» («Ma qui almeno è chiaro... La luna prima era così chiara...») accolgono sul piano testuale ciò che prima si trovava nelle indicazioni di regia. Il secondo circolo, più breve del precedente, è caratterizzato da una curva analoga che però termina con una premonizione della catastrofe: «Wie drohend die Stille ist... der Mond ist voll Entsetzen» («Com'è minaccioso il silenzio... La luna è piena di spavento», bb. 26-27). Il primo cambio di scena avviene con l'entrata della donna nella foresta; la presenza della luna si fa sentire sul piano della musica e dell'illuminazione quando la donna pronuncia le parole «So, der Weg ist breit» («Ecco, qui la strada è larga...»). Gli *incipit* della terza e quarta scena sono nuovamente impregnati del carattere lunare. La luna assume un'ultima volta la funzione di marcatore alla cesura più importante del monodramma, lo scoprimento del cadavere. Dopo un'eloquente pausa generale – la più lunga dell'opera – si ripresentano i suoni tenuti dei fagotti e i tremoli della celesta insieme al tempo lento e alla dinamica contenuta, il che crea uno stridente contrasto con ciò che abbiamo appena ascoltato; ora però la luna appare insanguinata, irrevocabilmente macchiata.²³ Vi è un ultimo richiamo alla luna con tutte le componenti descritte, ma per una durata più breve, poco prima dell'esplosione di gelosia: «Oh, der Mond schwankt ... ich kann nicht sehen» («Oh, la luna oscilla... non posso vedere», bb. 318-320).

Inizialmente il simbolo del giardino si muove in un percorso parallelo ai circoli segnati dalla luna. Resterà una componente fissa delle immagini rammemorative, raccogliendo in sé un insieme di sentimenti che va dalla nostalgia al desiderio sessuale, dalla trepidante attesa all'esperienza estatica. La sua comparsa coincide con quello che Berg considerava il primo «tema espressionista», affidato ai violoncelli in registro acuto e con modo di esecuzione «espressivo» (b. 6). La stessa modalità si presenta conseguentemente nel secondo circolo, dopo l'immagine del chiarore lunare: al verso «Oh! Noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied» («Oh, sempre quel grillo... col suo canto d'amore», bb. 17-19) si sovrappongono una frase lirica del clarinetto e un fremito quasi onomatopeico di celesta e violini. Nella seconda scena si riscontra una figura analoga nella linea del violino («sehr innig und ausdrucksvoll, aber zart») abbinata al verso «Es war so still hinter den Mauern des Gartens» («Tutto era così quieto dietro le mura del giardino», bb. 49-52). Nelle fasi concitate del ritrovamento del cadavere, si percepiscono solo figure

²³ La luna è una cifra simbolica ricorrente nello Schönberg espressionista e viene ampiamente tematizzata nel *Pierrot lunaire*. La combinazione di luna e sangue compare nei pezzi n. 5 e 7 (*Valse de Chopin* e *Der kranke Mond*). Sul carattere simbolico dei colori bianco, rosso e nero in *Pierrot lunaire* cfr. ANSELM GERHARD, *Farben und Formen in einem «Totentanz der Prinzipien»*. Arnold Schönbergs «Pierrot lunaire» und das «Zerfließen» der Tradition, in *Autorschaft als historische Rekonstruktion. Arnold Schönberg – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolger und Interpretieren*, a cura di Andreas Meyer e Ulrich Scheideler, Stuttgart-Weimar, Metzler, 2001, pp. 221-248.



Arnold Schönberg, Paesaggio. Olio su cartone.

pallide e fugaci di questa zona della psiche; per esempio, la tenue voce della tromba che si sovrappone alle parole «Ich habe dich so lang gesucht» («da tanto tempo ti cerco», bb. 180-182) o, poco dopo, quella del violoncello che accompagna in registro acuto la melodia «Die Blumen duften so stark» («I fiori hanno profumo così intenso», bb. 211-212). Insieme alla simbologia della luna si dissolve anche quella del giardino. Alle immagini del passato, che si insinuavano d'improvviso e con violenza nel campo di osservazione della donna, si sostituiscono ricordi lucidi e definiti, rievocazioni e chiarificazioni sancite scenicamente dal sorgere del sole: «Oh! es ist heller Tag» («Oh! è giorno chiaro», bb. 225-226). Quanto più avanza il dissolvimento dei conflitti e il ripristino della percezione ordinaria, tanto più la temporalità multipla si contrae nel tempo presente. Dopo una transizione che assomiglia a un cambio di scena (indicazioni di regia: «Stille, Dämmerung im Osten, tief am Himmel Wolken, von schwachem Schein durchleuchtet, gelblich schimmernd wie Kerzenlicht» – «Silenzio. Sorge l'alba a oriente. Spesse nubi nel cielo, soffuse di un debole chiarore, tralucono di luce giallastra»), la donna declama «con calma» e «senza passione» i versi «Liebster, Liebster, der Morgen kommt... Was soll ich allein hier tun?... In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben» («Amore, amore mio, viene il mattino... Che farò io qui da sola?... in questa vita senza fine... in questo sogno senza confini e senza colori», bb. 389-396). L'assenza di passione viene sottolineata dall'assenza di colori e dall'immobilità della protagonista sul palcoscenico. In questo momento sembra chiudersi il circolo più largo, quello che comprende l'intera vicenda. Un percorso che, iniziato nella pallida luce lunare, aveva attraversato diverse situazioni contrastive, sembra cioè terminare in questa assenza di colori – due tipi diversi di chiarore denotano stati opposti come l'anima senza iscrizioni e la disincantata visione delle cose. Senonché la spirale drammatica compie un ultimo inatteso volteggio: la donna pronuncia quasi sussurrando parole di desiderio; nell'arco di poche battute si compie l'escursione da *ppp* a *fff*, l'intero ambito dinamico dell'opera; la donna esclama fuori di sé «Oh, bist du da» («Oh, sei qui») e poi in modo contenuto «Ich suchte...» («io cercavo...»). Anziché conseguire una soluzione, l'enigma viene riproposto su un altro livello.

Erwartung è un viaggio nel labirinto della psiche intesa come un testo multidimensionale, costituito da parole, immagini e suoni. Le singole dimensioni si articolano a loro volta in componenti parziali: i «suoni impressionisti» e i «temi espressionisti»; i gesti della cantante, la scenografia e le luci; le parole di prima e quelle di adesso. Il campo di significati si modifica in continuazione a seconda del luogo psichico in cui deve essere condotto il fruitore; la selezione, coordinazione e subordinazione delle dimensioni sono i mezzi con cui Schönberg compie questi spostamenti. Il senso non si dispiega tanto sul piano sintattico e lineare, quanto nelle modalità di stratificazione. Gli autori di *Erwartung* mirano a conciliare la staticità dell'atto unico con la variabilità dello stato d'animo: malgrado i cambiamenti di luogo, atmosfera e illuminazione, la donna deve rimanere sempre visibile nella foresta. Questo è il motivo per cui Schönberg ha composto cambi di scena molto brevi, per la realizzazione dei quali aveva previsto un sistema di piani mobili, come risulta da una lettera al direttore della Staatsoper di Berlino:

La maggiore difficoltà di *Erwartung* è la seguente:

1. è necessario che la donna sia sempre visibile *nella foresta*, per capire che ne ha *paura!* L'intera opera *può* essere intesa come un incubo. Pertanto deve essere una foresta *vera* e non semplicemente 'oggettivistica' (*sachlich*), giacché di fronte a una foresta di questo tipo si può rabbrivire ma non avere paura.
2. Nella composizione non ho quasi lasciato tempo per i tre cambiamenti di scena; pertanto devono avvenire a scena "aperta".
3. A ciò si aggiunge che nell'ultima scena entra in gioco il fondale, pertanto il proscenio dovrebbe essere *vuoto*, cioè bisognerebbe rimuovere tutto ciò che può disturbare la visione.

Nei primi due cambiamenti di scena ci si può regolare mostrando il *sentiero* che la donna deve percorrere in modo sempre differente mediante le luci, facendole fare le comparse da lati diversi e per il resto limitandosi a presentare un'altra porzione della foresta con l'ausilio di piani mobili o rotanti; invece nella quarta scena la casa dovrebbe essere visibile sullo sfondo mentre la foresta è scomparsa.

Questo problema non è facile da risolvere. – Nel mio studio ho cominciato a realizzare un piccolo modello che rappresenta due dischi rotanti da collocare sul palcoscenico in modo che con una rotazione completa vengano eliminati tutti gli elementi di disturbo.²⁴

La prescrizione per cui la foresta deve essere resa in modo il più vicino possibile alla realtà, e non secondo le rappresentazioni stilizzate della *Neue Sachlichkeit*, rimanda a uno dei capisaldi dell'arte espressionista: la dialettica tra io e mondo. Da un lato, le persone circostanti e gli oggetti dell'ambiente sono proiezioni della coscienza individuale, ovvero la visione del mondo è condizionata dal particolare stato d'animo con cui il soggetto lo osserva; dall'altro lato, le cose sono animate e si presentano come cause, la cui vera sostanza rimane ignota, di processi psichici, imprimendo a questi una determinata direzione. Nella prima metà di *Erwartung*, i comportamenti della donna vengono interpretati attraverso la musica come reazioni a fenomeni della natura; la particolare tensione che si accumula fino al momento di svolta viene cioè ottenuta da Schönberg mediante la configurazione musicale di rumori e suoni dell'ambiente, la musicalizzazione di una sfera che di per sé è extramusicale. Ciò avviene per esempio all'inizio della scena seconda, quando la donna si impiglia nella fitta ramificazione, situazione che viene resa con accordi ribattuti di archi e tromboni con sordina; in corrispondenza, all'inizio della scena terza, la minaccia delle ombre («Dort tanzt etwas Schwarzes...» – «Là danza qualcosa di nero...») si fa suono nel gioco di rapide figure dei clarinetti. Rendere tangibile la natura con la musica significa animarla; questo accorgimento è funzionale all'espressione, permette cioè al fruitore di riconoscere nel mondo esterno, diventato incomprensibile, forze che sono cifre dell'inconscio.

²⁴ Lettera di Schönberg a Ernst Legal del 14 aprile 1930; in *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in bezeugungen*, a cura di Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt, Ritter, 1992, p. 63.

A queste forze appartiene anche il silenzio, che in *Erwartung* presenta la prima minaccia per la donna manifestandosi, mentre ella volge lo sguardo alla foresta, nei tremoli di archi bassi e flauti; la protagonista registra questa invisibile presenza con le parole «Wie drohend die Stille ist» («Com'è minaccioso il silenzio», b. 26). Il tipo di silenzio esplicitato dagli strumenti si distingue dai silenzi reali che Schönberg appone in momenti critici e enfatizzano gli ambiti tematici principali dell'opera: l'ansiosa ricerca («Ist hier jemand?» – «C'è qualcuno?»), b. 66); la visione del morto; la scena immaginata, che è, per certi versi, complementare alla precedente, dell'uccisione della rivale («Ich will sie an den weißen Armen herschleifen ... so» – «Voglio prenderla per le braccia bianche e trascinarla qui... così», bb. 346-348) e il dubbio sul passato («Hast Du sie sehr geliebt?» – «L'hai amata molto?»), b. 374). Reale e immaginario non stanno in opposizione netta, ma rappresentano i punti di attrazione di molteplici costellazioni, in cui si configura il rapporto tra io e mondo. In questo aspetto si manifesta marcatamente l'influenza di Maeterlinck e Strindberg, nei cui drammi lo spettatore non riesce sempre a stabilire se gli eventi rappresentati vadano intesi come fatti oggettivi della narrazione o come fantasie dei protagonisti. Il passo iniziale della prefazione al *Sogno* suona come un manifesto per *Erwartung*:

In questo «sogno», richiamandosi a un suo sogno precedente, *Verso Damasco*, l'Autore ha cercato di imitare la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno. Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni.²⁵

²⁵ AUGUST STRINDBERG, *Il sogno [Ett Drömspel]*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Adelphi, 1994, 2005³, p. 11.

Franco Pulcini

Gli strazi di Lanciotto

I

Dei quarantacinque numeri d'opera del catalogo di Sergej Vasil'evič Rachmaninov, solo gli ultimi sei appartengono al venticinquennio dell'esilio (1918-1943), e non sono i più rilevanti. Nel suo progressivo allontanamento dalla composizione, in favore del più remunerativo concertismo, il musicista del distretto novgorodiano di Starorusskij iniziò con l'abbandonare il genere dell'opera, e lo fece a soli trentatré anni. Destino analogo a quello di Šostakovič, che completò l'ultimo lavoro teatrale intorno ai venticinque, e non ne portò a termine altri per lo *choc* dell'intimidatoria censura della sua *Ledi Makbet* in piena età staliniana (1936). Anche Rachmaninov, in parte, smise di scrivere opere per ragioni politiche, sebbene leggermente diverse: in seguito ai moti del 1905 – la «domenica di sangue», prova generale della Rivoluzione – che avevano sprofondato la Russia in una situazione politica particolarmente caotica, il musicista si trasferì a Dresda l'anno successivo, lo stesso in cui la sua attività di operista era appena ripresa. Lontano per tre anni dai teatri nazionali, spesso in viaggio, assorbito dagli impegni di direttore sinfonico e di pianista, finì per abbandonare definitivamente il mondo del teatro musicale. E c'è un altro motivo forte, che può aver allontanato il nostro autore dalla composizione melodrammatica. (Ma di questo, dopo).

Rachmaninov scrisse tre opere in tutto: il saggio giovanile *Aleko* (1892), *Il cavaliere avaro* e *Francesca da Rimini*, rappresentate nel 1906. Lasciò inoltre incompiuta nello stesso anno una *Salammbô* da Flaubert (un semplice progetto per la latitanza del librettista), e nel 1907 una *Monna Vanna*, da Maeterlinck, che venne interrotta all'atto secondo, a causa dei diritti letterari negati. La Germania, come oasi compositiva, non portò fortuna alla vocazione scenica di Rachmaninov. Per le tre opere compiute, si tratta di lavori che hanno in comune il fatto di essere tre atti unici e di essere stati composti per dare risalto alla voce toccante del mitico basso-baritono Fëdor Šaljapin, del quale Sergej Vasil'evič era caro amico e collaboratore fin dagli anni giovanili. Šaljapin, nell'esaltare le qualità interpretative del fido collega, era solito dire: «Con Rachmaninov al pianoforte non devo più dire 'canto', ma 'cantiamo'».

Rachmaninov, nella memoria collettiva, viene ricordato come pianista dalle mani immense, ma in realtà proporzionate alla sua statura di due metri: ognuna poteva improntare sulla tastiera accordi che i pianisti normodotati eseguono con due, o in arpeg-

gio. Per fare un esempio, con la sinistra suonava Do-Mi-Sol-Do-Sol, mentre con la destra, accavallando indice e pollice, suonava: Do, Mi, Sol, Do, Mi. Non molti ascoltatori sanno, tuttavia, che per un certo periodo della sua vita il futuro dominatore delle sale da concerto lavorò nei teatri d'opera: nella stagione 1897-1898 era stato secondo direttore degli spettacoli della «Compagnia privata dell'opera russa di Mosca», fondata dal ricco industriale Savva Mamontov. (Era nata durante questa attività la duratura amicizia con Šaljapin, allora semiconosciuto). In seguito, proprio negli anni della stesura del suo ultimo titolo, *Francesca da Rimini*, Rachmaninov divenne anche direttore del Teatro Bol'šoj di Mosca (1904-1906), ove ottenne grandissimi successi di critica. (Era un direttore severissimo, che terrorizzava gli artisti, urlando spesso a molti di loro che avrebbero dovuto tornare al conservatorio...). Dirigeva tutti i titoli classici e contemporanei del repertorio russo ed europeo: *Una vita per lo zar* di Glinka, *Samson et Dalila* di Saint-Saëns, *Rusalka* di Dargomyžskij, *Notte di maggio* di Rimskij-Korsakov, *Carmen* di Bizet, *Orfeo e Euridice* di Gluck, *Rogneda* e *La forza del male* di Serov, *La tomba di Aksold* di Verstovskij e molti altri titoli ancora, per esempio di Čajkovskij, suo modello musicale.

Nell'estate del 1898, all'inizio di questa sua attività di direttore e maestro sostituto al pianoforte del repertorio operistico, lavorò approfonditamente al *Boris Godunov* di Musorgskij con Šaljapin, mentre si trovavano nel governatorato di Jaroslav, nella proprietà di un'amica del loro datore di lavoro, l'impresario Mamontov. (Šaljapin era allora in compagnia della ballerina italiana Tornaghi, che in seguito sposterà). Il lavoro su Musorgskij fu lo stimolo che spinse Rachmaninov a ritentare la via dell'opera, mettendosi in contatto con Modest Čajkovskij (fratello minore e librettista di Pëtr Il'ič) per avere un libretto. E fu proprio in questa occasione che Modest iniziò a sensibilizzarlo sul soggetto della *Francesca da Rimini*, libera ricreazione in forma di *flash back* del celeberrimo episodio (Canto quinto dell'*Inferno*) della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, opera ben nota alla cultura russa attraverso almeno due traduzioni d'assoluta rilevanza poetica (avevo una collega russa che, pur non conoscendo l'originale italiano, stentava a credere che potesse essere più bello e potente delle loro versioni...). Inizialmente il soggetto non colpì l'immaginazione di Rachmaninov, che pensava a un *Riccardo II* da Shakespeare (il nobile re, lo squisito letterato che soccombe agli intrighi di potere dei quali non si vuole occupare). Ed è strana l'iniziale indifferenza, poiché anche la prima opera *Aleko* aveva per soggetto l'omicidio passionale, e per la precisione il «doppio omicidio passionale», esattamente come *Francesca da Rimini*.

Come in una specie di *Cavalleria rusticana* orientale, *Aleko*, ambientata tra gli zingari della Bessarabia, narra di un adulterio vissuto senza il rispetto di convenzioni, ipocrisie o sotterfugi: un dramma della gelosia in cui il tradito è apertamente beffato, e che si conclude con l'omicidio degli amanti. L'assassino – il vecchio Aleko, compagno 'legittimo' – viene poi allontanato da un popolo che non vuole vendette o punizioni, perché non conosce leggi e ama la libertà, ma non può convivere con chi ha versato sangue. La fissazione di Rachmaninov per la tematica dell'adulterio è presente anche nella sua prima opera corale importante, la cantata *Vesna* (Primavera), su testo del poe-



Profilo di Dante nel Codice riccardiano. Firenze, Biblioteca Riccardiana.

ta nazional-sentimentale russo Nikolaj Nekrasov, interpretata da Šaljapin l'8 (21 secondo il calendario giuliano) gennaio 1905, ma scritta tre anni prima, che parla dell'influsso lenitivo della primavera su di un marito determinato a trucidare la moglie infedele... Il soggetto della *Francesca da Rimini* verrà comunque accettato con piacere nel 1899; il musicista giunse a dolersi della lentezza con cui il librettista gli inviava il libretto, al quale Modest Il'ič Čajkovskij lavorò tra il 1899 e il 1903, a parte alcuni ritocchi successivi.¹ E il musicista, prima di terminarla, porterà a termine l'atto unico *Il cavaliere avaro*, dal microdramma di Aleksandr Puškin, musicato senza una rielaborazione librettistica.

I prodromi della gestazione della *Francesca da Rimini* – oltre al lavoro sull'interpretazione vocale del *Boris* – si rinnovarono con l'esecuzione a San Pietroburgo, il 27 maggio (8 giugno) 1899, proprio di *Aleko*, in occasione delle celebrazioni del centenario della nascita di Puškin, dal cui poema *Gli zingari* era tratta l'opera. Il canto di Šaljapin, interprete del protagonista, aveva colpito Rachmaninov che scrisse:

Mi sembra di sentire ancora i suoi singhiozzi alla fine dell'opera. Solo un grande artista drammatico o un uomo che ha vissuto di persona un dolore grande come quello di Aleko poteva singhiozzare a quel modo.²

Non occorre essere uno Sherlock Holmes della musicologia per ipotizzare che, proprio nel repertorio emotivo dell'uomo tradito (sospetto, scatti, minaccia, passione, disperazione, abbattimento) e nei deliri dello zar morente, Rachmaninov intuì, grazie all'interpretazione straziata di Aleko-Boris-Šaljapin, quello che sarebbe stato il cupo dolore di Lanciotto Malatesta nell'arrovellarsi per il fallimento del suo matrimonio, fra i ricordi, la passione per la moglie, i progetti di vendetta, la nera premeditazione e il suo orrendo compimento. Però non prese, come si suol dire, il 'toro-protagonista per le corna': non iniziò a musicare, insomma, l'opera dai patemi di Lanciotto, ma dal duetto d'amore di Paolo e Francesca, al quale lavorò nell'estate del 1900.

Dopo il duetto, Rachmaninov interruppe il lavoro per comporre la sua pagina più nota: il Concerto n. 2 in Do minore per pianoforte e orchestra. Si tratta del famosissimo brano, immortalato nel film di Billy Wilder *Quando la moglie è in vacanza*, in cui – potenza del monotematismo – un marito lasciato solo in città vorrebbe servirsi del relativo disco di Rachmaninov per turbare i sensi dell'infantile e civettuola vicina di casa, interpretata da un'indimenticabile Marilyn Monroe, che resta invece indifferente alle spirali armoniche del pianista-compositore russo. (Questa volta un adulterio mancato...). La stesura della restante parte dell'opera fu ripresa solo nel 1904, quando il musicista si

¹ Per curiosa coincidenza, la tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, prima della trilogia *I Malatesti*, venne rappresentata in prima assoluta a Roma dalla compagnia di Eleonora Duse il 9 dicembre 1901, ed edita nel marzo del 1902. Francesco Cilea, dopo il successo di *Adriana Lecouvreur* (1902), tentò di acquisirne dal poeta i diritti, ma, consigliato dall'editore, dovette recedere a causa della nota esosità del letterato. D'Annunzio ridurrà in seguito la *Francesca da Rimini* a libretto per Riccardo Zandonai, che manderà in scena la sua opera omonima nel 1914.

² GEOFFREY NORRIS, *Rachmaninov*, Sannicandro Garganico (FG), Gioiosa Editrice, 1992, pp. 28-29.

rese conto che il libretto non andava bene e richiese a Modest Čajkovskij alcune modifiche – tra cui un allungamento del duetto – comprendenti, guarda caso, precise richieste sulla parte di Lanciotto, quella che più gli premeva perché sarebbe stata interpretata da Šaljapin. Gli scrive nella primavera del 1904:

Nella prima scena l'episodio con il cardinale va eliminato, e al suo posto voglio che Lancillotto [*sic*] racconti al pubblico prima l'inganno che ha ordito al fine di attrarre Francesca, poi la parte che Paolo ha avuto in esso, e infine parli di se stesso in relazione ai due personaggi.³

Altrove Rachmaninov lamentava l'eccessiva sbrigatività del libretto e si dispiaceva che l'opera non raggiungesse una durata da serata intera. La tormentata genesi del libretto si protrasse anche a opera praticamente completata, quando Modest Čajkovskij pretese delle modifiche, proprio nel momento in cui era già stata addirittura approntata la versione ritmica tedesca. Dopo il rifiuto di Rachmaninov di rifare parti della musica a causa dei suoi ripensamenti poetici, Modest volle che l'ultima versione del libretto venisse pubblicata in un opuscolo a parte da allegare allo spartito. L'epilogo della collaborazione insospettisce.

La prima esecuzione ebbe luogo, insieme a *Il cavaliere avaro*, l'11 (24) gennaio 1906 al Teatro Bol'šoj di Mosca, con la direzione dell'autore e con Nadežda Salina nella parte di Francesca e Anton Bonačič in quella di Paolo. Ma – colpo di scena – Lanciotto Malatesta non fu sostenuto da Fëdor Šaljapin, poco convinto dell'opera e poco desideroso di studiare nuovi ruoli. Invero, i due artisti lavorarono insieme alla *Francesca*, ma pare che avessero opinioni differenti sull'interpretazione, fatto che determinò un diverbio e una pausa di riflessione. Rachmaninov, che in seguito raffreddò l'amicizia con Šaljapin, affidò il ruolo a Georgij Baklanov. L'opera fu replicata per cinque volte in tutto e venne ripresa solo nel 1912, per ritornare al Bol'šoj solo nel 1956, dopo la morte di Stalin.⁴

II

Fin dal suo apparire l'opera ebbe alcuni apprezzamenti e molte critiche. Evidentemente il *forfait* di Šaljapin non era passato inosservato, né aveva giovato all'accoglienza del lavoro, oltre a sancire il definitivo allontanamento di Rachmaninov dai teatri lirici. Nota la posizione di Rimskij-Korsakov che scrisse:

C'è naturalmente grande talento nelle opere di Rachmaninov. Ci sono momenti drammatici forti e notevoli. [...] Ma nel complesso il quasi ininterrotto flusso di un suono orchestrale denso soffoca la voce. La principale attenzione del compositore è posta all'orchestra, mentre le parti vocali sembrano doversi in qualche modo adattare ad essa.⁵

³ Ivi, p. 144.

⁴ La lunghissima assenza si deve anche imputare anche alla fuga di Rachmaninov nel 1917 dalla Russia comunista, che vide in lui un traditore degli ideali rivoluzionari e del proprio popolo in generale.

⁵ RACHMANINOFF, *Francesca da Rimini*, first recording, 2 LP Melodiya URSS, 1977. Nota di copertina di Boris Schwarz, p. 2.



Eugène Delacroix (1798-1863), *Dante et Virgile ou La Barque de Dante* (1822). Olio su tela. Parigi, Louvre.

Rimskij sembrava intuire che la carriera sinfonica si addicesse a Rachmaninov più dell'opera, e per ragioni liriche. Si può andare forse oltre: l'invenzione musicale di Rachmaninov non sembra nascere dal canto, dal quale far germogliare forme musicali più articolate (come avviene negli stessi anni in Strauss o in Janáček), ma sono invece le forme sinfoniche – o meglio 'climi' sinfonici – a far nascere dal proprio interno un canto che vi è inglobato. In pratica, una specie di simulazione del canto, un canto che si adagia su un gemente *continuum* musicale, senza un legame profondo con le emozioni suscitate dai versi. Versi peraltro non così altamente evocativi, anche perché *Francesca da Rimini* è l'unica delle tre opere di Rachmaninov a non essere tratta da Puškin, e i versi tradotti di Dante occupano una parte minima del libretto, e non quella sostanziale alla tragedia. E Modest Čajkovskij, pur nel suo lodevole tentativo di dare forza e rilevanza al dramma d'amore e gelosia, non ha articolato i suoi versi (spesso endecasillabi danteschi) con la necessaria efficacia.

Verrebbe da pensare che Rachmaninov, in una generica rinuncia all'evidenza melodica del canto e al tema memorizzabile, abbia scelto la linea del recitativo realistico di Musorgskij, erede a sua volta del recitativo delle opere di Aleksandr Dargomyžskij, ben note a Rachmaninov. Ciò è in parte vero, per esempio nelle scene con Lanciotto solo in

compagnia dei suoi magoni, in cui questo vero protagonista dell'opera sprofonda in una lacerazione interiore particolarmente russa. È però altrettanto vero che, mentre il recitativo di Musorgskij lascia spesso spazio e squarci e barlumi lirici di straordinaria suggestione, in questo Rachmaninov c'è una continua promessa di lirismo solo a tratti mantenuta. E quando il canto arriva, si tratta in genere di ricalchi da Čajkovskij. La melodia di Rachmaninov, a differenza di quella del suo idolo, però, è molto più votata al pessimismo introverso che all'eleganza suadente e alla caratterizzazione dei personaggi e dei sentimenti. Il fatto che l'opera resti in parte irrisolta drammaticamente, e proprio nel canto, è segnalato anche da un macroscopico particolare: vi sono poche opere propriamente dette in cui, al di là delle letture di Paolo, il musicista utilizzi tanto spesso formule recitative sulla stessa nota in una partitura viceversa articolata persino con una certa macchinosità.

Risulta, d'altro lato, molto difficile generalizzare a proposito di un lavoro le cui tre parti – prologo, quadro primo e secondo – hanno stili molto differenti, e pure 'a ritroso' (Skrjabin, Musorgskij, Čajkovskij), e sembrano addirittura scritte in tempi diversi, per non dire da mani diverse. Terribile fu il giudizio di Stravinskij sul laconico e introverso Rachmaninov, e *Francesca da Rimini* potrebbe non esserne esente:

Ricordo le prime composizioni di Rachmaninov. Erano degli 'acquerelli', liriche e pezzi per pianoforte con la fresca impronta di Čajkovskij. Poi, a venticinque anni, si diede agli 'oli' e diventò un vecchissimo compositore davvero. Non aspettatevi che sputi su di lui per questo: egli era, come ho detto, un uomo che incuteva timore, e, per di più, ve ne sono molti altri prima di lui su cui sputare. Quando penso a lui, mi pare che il suo silenzio appaia come un nobile contrasto all'autoelogio, che è la sola conversazione di tutti gli esecutori e di quasi tutti gli altri musicisti. Per di più, era il solo pianista che abbia visto non fare smorfie. Il che è già molto.⁶

E – con un cenno allo scarso spirito di aggiornamento linguistico del musicista – qui si conclude la lista delle motivazioni che possono aver tenuta quest'opera abbastanza ai margini dei teatri lirici, pur essendo scritta da un grande autore e avendo oggettivamente una notevole presa drammatica.

III

La lunga introduzione orchestrale pare una fantasia cromatica sul lamento dell'Innocente del *Boris Godunov* di Musorgskij. L'archetipo melodico del lamento, connaturato alla cupezza dolorosa della musica di Rachmaninov, innerva del resto tutta la partitura, e ne costituisce il principale pregio espressivo. Il prologo è il brano in cui Rachmaninov sembra aver subito maggiormente influenze moderne; vi si ascoltano un cromatismo decorativo, qualche accordo skryabiniano, e quanto di debussiano la Russia offriva autonomamente in quegli anni: si pensi al coro a bocca chiusa, vagamente

⁶ IGOR STRAVINSKIJ e ROBERT CRAFT, *Colloqui con Stravinsky [Conversations with I. S., 1959]*, Torino, Einaudi 1977. p. 26.



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Paolo e Francesca* (databile attorno al 1819). Olio su tela. Birmingham, Barber Institute.

‘sirenico’. L’atmosfera di dolore e di vento volge al poema sinfonico-corale, e i lunghi tempi che ne derivano possono anche suggerire, e comunque pretendere, soluzioni registiche appropriate. L’atmosfera non è lontanissima da quella di un ‘Poema dell’estasi’ o di un ‘Poema del fuoco’, svolti su un versante antitetico a Skrjabin: doloroso-pecaminoso, anziché gioioso-sensuale.

Abbastanza ben colta, vocalmente, l’indignata pacatezza di Dante, con la sua trattenuta emotività tenorile. Quest’immagine musicale di un ‘Inferno’ skrjabinianamente impressionistico offre, già in coda al prologo, cenni del prosieguito: un po’ di enfasi čajkovskiana si può percepire nel corale intonato dagli inseparabili amanti sulla traduzione del frammento dantesco «nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria».

Quando Rachmaninov aveva mandato in scena *Aleko*, il critico Kaškin del «Notiziario moscovita» lo aveva accusato di una certa sbrigatività:

Quasi tutte le scene terminano in maniera brusca e improvvisa: immediatamente dopo inizia la scena seguente, senza dar tregua all’ascoltatore.⁷

Forse anche per tacitare questa accusa, nella *Francesca* l’autore si prende molto tempo, facendo lungamente attendere al pubblico le scene dell’opera, pur con begli effetti e toccanti suggestioni strumentali: per esempio all’inizio del quadro primo. In questo secondo blocco compositivo dell’opera, il suo stile si è fatto più deliberatamente čajkovskiano, anche in termini di veemenza. Una musica diversa è necessaria alla narrazione retrospettiva e a un cambio di luogo così sostanziale: dall’Inferno alla Rimini del Duecento. L’ingresso del ‘vero protagonista’ – Lanciotto – è la svolta dell’opera. La sua vocalità musorgskiana spicca fra quella dei due altri attori del dramma. È come se la bruttezza fisica di Lanciotto fosse tradotta in imbarazzante presenza vocale, in scompostezza e multiformità canora, laddove la bellezza di Paolo verrà resa invece da un’anonima pacatezza, tanto nelle stentoree letture quanto nello slancio neppure troppo acceso della seduzione; per sua parte, il canto di Francesca presenta a tratti, e soprattutto inizialmente, l’incolore soavità di una Madonna medioevale. Se le opere che hanno il titolo di un personaggio maschile non risultassero meno attraenti, l’opera poteva essere intitolata *Lanciotto*, o magari *Gli strazi di Lanciotto*. La sua professione militare è resa da uno sfondo sonoro di squilli bellici che rendono anche la sua guerra interiore: si fanno sentire dopo che Rachmaninov ci ha fatto ascoltare le giuste armonie per il tormento della gelosia, nel collegamento con la seconda scena, quella del soliloquio meditativo. Il ribollire di medioevale sangue romagnolo assume un caleidoscopio di sfumature. Ma se il recitativo, strozzato nell’espressione esacerbata, è di realismo musorgskiano, la musica rimanda a Čajkovskij.

Nel duetto Lanciotto-Francesca si contrappongono una vocalità minacciosa e implorante ad una ipocritamente indifferente. Il dolore di Lanciotto, ricco di accensioni

⁷ NORRIS, *Rachmaninov* cit., p. 137.

eroiche, è tanto più evidente accanto a una devozione muliebre atteggiata e fredda. Bellissima la parte prima dell'arioso «Oh, discendi dal firmamento», grande (ma ormai rassegnato) lamento russo.

Il quadro secondo, quello degli amanti, abbondantemente introdotto da una musica primaverile, che ritorna ad accompagnare sguardi e rossori, inizia con le salmodianti letture, la cui tranquillità prelude all'incendio passionale da tutti atteso. Paolo legge e si dilunga; non trova l'ispirazione necessaria. La voce di Francesca è salita di registro e i suoi commenti hanno altro calore rispetto al quadro precedente. Quando, alla fine, anche Paolo scala i registri acuti per dichiararsi, il dolce rimprovero di Francesca nel «Oh, non singhiozzare...» coglie il giusto clima di pudica femminilità che riesce finalmente a donare all'indeciso pretendente l'eroismo necessario all'impresa. La sua confessione d'amore, con richiesta di un bacio, è musicalmente convincente. Un po' meno il vero e proprio duetto, almeno nella sua parte appassionata; l'autore ritrova invece originalità nel momento della delicatezza e dell'unione. Altrettanto originale, scenicamente, che l'omicidio avvenga mentre la musica riporta già l'azione all'Inferno, per anticipare un epilogo necessario e lodevolmente contenuto.

IV

Vorrei ancora aggiungere un poscritto. Si è scoperto solo di recente che il tema adulterino, sviluppato come si è visto nella prima e nella terza ed ultima delle tre opere di Rachmaninov – la nostra *Francesca da Rimini* – aveva un risvolto autobiografico per il pianista-compositore. Il famoso terapeuta Nikolaj Dahl, dal quale il musicista si sarebbe regolarmente recato per sedute ipnotiche (da cui sarebbe risorto dalla depressione), fu in realtà una copertura per incontri di natura più comune. E il mitico Concerto n. 2 per pianoforte e orchestra non era dedicato al terapeuta, ma 'alla' terapeuta, l'amante che Rachmaninov ebbe da allora per quarant'anni. Nell'intervista che Alexander Rachmaninov ha concesso a Concita De Gregorio per «la Repubblica» (8 gennaio 2006), il nipote ottantenne di Sergej afferma che, per amore della verità, ora che i protagonisti della vicenda sono scomparsi, ha deciso di parlare dell'amante fantasma che il grande musicista tenne accanto a sé per tutta la vita, d'accordo con la moglie, dalla Russia alla California. Egli dichiara:

La nonna Natalia che di Sergej era anche cugina, non era bella. Era una donna forte, solida, razionale, per così dire necessaria. L'altra era la passione, la sensualità, la corrente che spinge. Hanno vissuto tutti e tre insieme, nell'esilio e fino alla morte.

Per fortuna senza spargimento di sangue.

Vincenzina C. Ottomano

«Amor condusse noi ad una morte»: il Canto quinto della *Commedia* a teatro, tra Romanticismo e *fin de siècle*

I

L'indiscussa importanza di Dante, affermata dalla critica letteraria mondiale nel nostro tempo, non fu così scontata nei secoli scorsi: tra la fine del Seicento e l'inizio del secolo dei Lumi l'opera dell'Alighieri era ancora sepolta nelle vecchie edizioni del Cinquecento, senza contare le forti remore di carattere religioso e dogmatico che accompagnarono l'esegesi della Compagnia del Gesù, quando si assunse l'onere di verificare la circolazione della *Commedia*, sul finire dell'epoca barocca. Si trattò di un vero e proprio controllo, o meglio, di un ripristino 'filtrato', in armonia con l'imperante magistero della Chiesa che ancora percepiva le idee del poeta fiorentino come pericolosa minaccia alla purezza della dottrina: una «prostrazione intellettuale e morale», commentò Gioberti un secolo più tardi.¹

Ma non si trattò solo di un oblio velato da indugi ecclesiali, visto che, dal versante della critica letteraria, Dante non ricevette migliori allori. Basti pensare all'esaltante predominio che ebbero Petrarca, Ariosto e Tasso per l'*Arcadia*, e alla continuità del mito del petrarchismo nel campo dell'arte *tout court*. Inoltre, il Settecento aveva acclamato la soavità della poesia metastasiana come vessillo della riforma del linguaggio tragico moderno, senza lasciare nessuno spazio per un ritorno all'antico verso poetico della *Commedia*. Si può immaginare, dunque, quale impatto ebbe l'impresa dell'Alfieri sul finire del secolo: fu subito chiaro che la sua «nuova tragedia» non era spiegabile se non grazie all'esempio di Dante, che l'idioma sconosciuto, denso di «asprezze insolenti», riportava in auge un passato remotissimo. Colui che fino ad allora era stato considerato come «poeta *barbaro* di *rozzezza gotica*»² finì con lo scardinare il triumvirato dei maggiori poeti italiani, per trasformarlo nell'Ottocento in un pieno principato dantesco.

Certamente, non fu soltanto la tragedia alfieriana a capovolgere l'incerta fortuna di Dante in Italia: lo scardinamento dell'assetto accademico tradizionale, di natura aristocratica, verso un'espansione e una celebrazione civile, per non dire 'popolare', deve

¹ Sull'argomento si veda *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento: Dante e Petrarca*, Padova, Antenore, 1993 e ALDO VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento ed altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1961.

² CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 256-258.

tener conto delle condizioni del clima politico che investì la penisola alla fine del Settecento, soprattutto per effetto della Rivoluzione francese.³ Fu così che la figura di Dante si colorò di un nuovo volto 'ideologico', spesso contraddittorio, che investì la polemica *Basvilliana* del Monti, anima e voce della reazione antifrancese e antigiacobina provocata dal Terrore, o le prime *Odi* del diciassettenne Foscolo, omaggio poetico appassionato al secolo di Dante, fino ad arrivare al faticoso 1815, data della disfatta definitiva di Napoleone, che aprì un nuovo capitolo nella cultura e nella concezione politica di tutta l'Europa.⁴

Non è un caso, quindi, che proprio nel primo ventennio dell'Ottocento la riscoperta di Dante fosse divenuta quasi un'esigenza, legata all'auspicio di una letteratura che diventasse missione nazionale e civile, una sorta di moderna religione che scendesse in piazza per affermare i nuovi valori di impegno laico e rivoluzionario. In questo panorama, proprio alle soglie degli anni caldi del Venti e Ventuno, le forze più progressiste di un'Italia, che cercava in tutti i modi di sfuggire al ruolo di *dépendance* dell'Impero asburgico, si stringevano attorno al celeberrimo «Conciliatore» ed è proprio nel florido vivaio di questo periodico che inizia la sua carriera Silvio Pellico.

La multiforme attività dello scrittore, pur con alterni risultati, dimostrò la sua ferma vocazione per il teatro tragico. Di certo, non era facile nel giovane clima del Romanticismo letterario la realizzazione di una drammaturgia tanto convincente da competere con gli stimoli innovativi che venivano, ad esempio, dalla Germania con il teatro di Schiller, o dall'Inghilterra con alcuni drammi di Byron, ma sta di fatto che, con un'unica opera, Pellico riuscì ad assicurarsi un successo straordinario: tra il 1813 e il 1814 compose la tragedia in cinque atti *Francesca da Rimini*.⁵ La scelta di un soggetto chiaramente ispirato al Canto quinto dell'*Inferno* dantesco, divenne così il punto di arrivo di tutta la parabola ascendente che seguì la 'riabilitazione' dell'Alighieri. Non si trattava più di odi celebrative, di velate ispirazioni o allusioni letterarie, ma di esibire chiaramente un riferimento testuale e tematico. Sarebbe ingenuo, però, pensare ad un ritorno a Dante esclusivamente come simbolo di una rinascita letteraria, poiché l'episodio di Paolo e Francesca è sì un referente, ma pretestuoso, stravolto romanticamente per affermare i valori ideologici di un'epoca. Naturalmente, le vicende dei due cognati rappresentavano un serbatoio infinito di dinamiche e di situazioni che ben si prestavano alle intenzioni del drammaturgo.⁶

Nella tragedia, infatti, l'amore tra Paolo e Francesca è precedente al matrimonio della giovane con Lanciotto e, come se non bastasse, si tratta di un sentimento assolutamente non consumato. Pellico, quindi, rinuncia alla famosa scena del bacio, ispirato dal

³ ALDO VALLONE, *La critica dantesca dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958, pp. 15-19.

⁴ ALDO VALLONE, *Dante e la Divina Commedia come tema letterario dell'Ottocento*, in ID., *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze, Olschki, 1955, pp.129-166.

⁵ *Silvio Pellico e il teatro romantico*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, 1992, IV, pp. 350-352. Si cita da SILVIO PELLICO, *Francesca da Rimini*, Firenze, Salani, 1899.

⁶ FRANCESCO LUIGI MANNUCCI, *Ispirazioni e rievocazioni dantesche nell'opera di Silvio Pellico*, «Bollettino della Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della Provincia di Cuneo», n. 43, 1954, pp. 15-17.

libro 'galeotto',⁷ per non generare nessun equivoco: doveva esser chiaro che i due non commettono alcun peccato, ma sono solo vittime di un complesso dilemma tra passione e dovere. Inoltre, Paolo combatte al servizio dell'Imperatore di Bisanzio, e si è macchiato dell'onta di ammazzare un 'fratello', nel duplice significato del termine, in quanto consanguineo di Francesca e compatriota italiano (I.5):⁸

Per chi di stragi, si macchiò il mio brando?
 Per lo straniero. E non ho patria forse
 cui sacro sia de' cittadini il sangue?,
 Per te, per te che cittadini hai prodi,
 Italia mia, combatterò, se oltraggio
 ti moverà la invidia.

L'impossibilità della realizzazione della felicità, dunque, ha anche un impedimento di natura 'politica' e ciò si tramuta nella fede cieca della giovane donna in un ideale fatto di obblighi e di rinunce che le impone la scelta di soffocare il sentimento d'amore, come attesta lei stessa a colloquio con il padre (II.1):

Dovere è il fingere; dovere
 il tacer; colpa il dimandar conforto;
 colpa il narrar sì reo delitto a un padre
 che il miglior degli sposi, alla sua figlia diede...
 e felice non la fe'!

Francesca, dunque, si erge dal dramma di Pellico più come eroina risorgimentale che nella sua verità storica, diventa simbolo della grandezza morale che si auspicava al popolo italiano negli anni difficili della lotta per l'Unità, personificazione di uno spirito saldo che dona la vita per un ideale più forte delle umane passioni.

II

Abbiamo già accennato allo straordinario successo dell'impresa di Pellico, basti pensare che la fama della *Francesca da Rimini* arrivò in tutta Europa scatenando la nascita di un vero e proprio 'mito'.

A partire dal 1815, anno della prima messa in scena della tragedia, l'eco dei due sfortunati amanti si manifestò in una colossale ondata di rifacimenti che attraversarono l'intero secolo: nel 1816 Byron la traduce in inglese, il 1830, invece, è la data di pubblica-

⁷ A colloquio con Francesca oramai sposata al fratello, Paolo rievoca il loro primo casto incontro alla corte di Guido, dov'era scoccata la scintilla amorosa, ma senza conseguenze immediate: «Quel libro / mi porgesti e leggemmo. Insieme leggemmo / di Lancillotto come amor lo strinse. / Soli eravamo, e senza alcun sospetto...» (III.2: gli endecasillabi danteschi sono posti in enfasi nell'originale). Pellico mantiene la tradizione del matrimonio per procura come occasione dell'incontro fra i due amanti, dovuta a Boccaccio (*Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, cfr. appendice), ma rinuncia al motivo della difformità fisica di Lanciotto (così Paolo, al fratello: «Sol per ragion di stato / la bramasti in isposa»; IV.5).

⁸ ALBERTO BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 50-55.

zione della *Françoise de Rimini* di Gustave Droineau, il 1838 dell'omonima *tragédie* di Christien Ostrowski, che dedica idealmente la sua fatica a Pellico e dichiara apertamente l'imitazione del modello,⁹ così come farà Victor de Méri de la Canourge per la sua *Françoise* nel 1850, lo stesso anno in cui esce anche la *Francesca von Rimini* del tedesco Paul Heyse.¹⁰ Ma il successo dell'episodio del Canto quinto non si esaurì esclusivamente nelle opere letterarie, e come una vera e propria 'moda' investì ogni esperienza artistica: a partire da Koch (1805-1810), sono di questo periodo i quadri di Ingres (1819), seguito dal visionario William Blake (1824-1827), Clemente Alberi (1828), Alexandre Hesse (1831), Ary Scheffer (1835), William Dyce (1837) fino a Dante Gabriel Rossetti (1855) e Gaetano Previati (1886). Tutti ritraggono i due amanti in uno dei momenti cruciali dell'inafausta storia: il celeberrimo bacio o la loro cruenta uccisione, una volta scoperti da Lanciotto.¹¹

L'influenza della tragedia di Pellico non tardò a contagiare l'opera in musica quando, sul far degli anni Venti, Felice Romani ne approntò una riduzione librettistica destinata a diventare uno dei soggetti più fortunati dei teatri italiani dell'Ottocento. A differenza di quanto era avvenuto per il teatro di parola, la *Divina Commedia*, e in particolar modo l'*Inferno*, non era una novità assoluta nell'ambiente musicale. Infatti, a più riprese, i versi di Dante erano già stati utilizzati in contesti diversissimi: è ciò che avviene nelle scelte poetiche di numerosi madrigalisti tra Cinque e Seicento come Marzenio e Merulo¹² o nel prologo dell'*Orfeo* di Monteverdi, quando l'allegorica *Speranza* intona enfaticamente alcuni dei versi più celebri della *Commedia*: «Lasciate ogni speranza voi che entrate».¹³

Ma l'esempio lampante di un'aperta citazione del Canto quinto si ritrova in Gioachino Rossini, e più precisamente, nella *barcarola* dell'atto terzo dell'*Otello* che Desdemona ode, come canto fuori scena, dalla voce di un gondoliere: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria». Inutile ricordare la polemica che generò la scelta dei versi danteschi, in opposizione alla tradizione veneziana del *Tasso cantà alla barcarola*, vale a dire le ottave della *Gerusalemme Liberata* tradotte in dialetto: come afferma Petrobelli, Rossini tenne fede più a un'esigenza drammatica che a quella di verosimiglianza. I versi del Tasso, probabilmente, non riuscivano a dipingere con dovuta pregnanza la situazione psicologica di Desdemona in quel particolare mo-

⁹ Così l'ultimo paragrafo della dedica a Delavigne: «Je ne regretterai jamais d'avoir consacré les longues veilles de l'exil à m'entretenir avec le prisonnier du Spielberg, ou le vieux proscrit de Florence»; CHRISTIEN OSTROWSKI, *Françoise de Rimini*, tragédie en trois actes et en vers (imitée de l'Italien), «Magasin Théâtral», Paris, 1838.

¹⁰ Per una trattazione esaustiva della ricezione del Canto quinto nella letteratura europea si veda: CHARLES DEDEYAN, *Dante dans le romantisme anglais*, Paris, Sedes, 1983; NEVIO MATTINI, *Francesca da Rimini: storia, mito, arte*, Bologna, 1965; MICHAEL PITWOOD, *Dante and the French romantics*, Genève, Droz, 1985; HANS RHEINFELDER, *Dante in Germania*, Roma, Associazione Italia-Germania, 1965.

¹¹ HENRIETTE BESSIS, *Paolo et Francesca dans l'imaginaire romantique française*, in *L'Italie dans l'Europe romantique*, a cura di Annarosa Poli ed Emanuele Kanceff, Moncalieri, Centro interuniversitario di ricerche sul viaggio in Italia, 1996.

¹² FRANCESCO DEGRADA, *Dante e la musica del Cinquecento*, «Chigiana», xxii, 1965, pp. 257-275.

¹³ PIERLUIGI PETROBELLI, *On Dante and Italian music: three moments*, «Cambridge Opera Journal», II/3, 1990, pp. 219-249: 222-224.



William Dyce (1806-1864), *Francesca da Rimini* (1837). Olio su tela. Edinburgh, National Gallery of Scotland.

mento, di attesa e terrore, mentre i versi di Francesca riuscivano a colorare il dramma di un *pathos* simbolico, una sorta di premonizione, data la terribile sorte che accomuna le due donne.¹⁴

La novità del libretto di Romani, quindi, non consiste nel recupero di Dante ma nel riuscire a portare sulla scena un intero episodio della *Commedia*, lo stesso compito che nel 1836 verrà assunto da Salvatore Cammarano per la *Pia de' Tolomei* donizettiana. D'altro canto, non è difficile aspettarsi un'impresa simile da colui che si era già cimentato con fonti letterarie illustri come il *Re Lear* e l'*Amleto* di Shakespeare e che avrebbe continuato sulla stessa strada con il soggetto di *Romeo and Juliet* ed infine con la contemporanea *Lucrece Borgia* di Victor Hugo.¹⁵

¹⁴ Ivi, pp. 229-233.

¹⁵ Dal *Re Lear* Felice Romani trasse il *Rodrigo di Valenza* per Pietro Generali (1817), dall'*Amleto* l'omonimo libretto per Saverio Mercadante (1822). Il soggetto di *Romeo and Juliet*, invece, è il punto di partenza per *Romeo e Giulietta* di Nicola Vaccaj (1825) e *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini (1830), a cui si aggiunge la *Lucrezia Borgia* donizettiana (1833) dal dramma di Hugo.

Ciò che sorprende, però, è la continuità con cui fu messo in musica il libretto di *Francesca da Rimini* che arriva a contare undici titoli, tutti scomparsi dalla scena moderna, in un arco di tempo che copre circa un quarantennio (l'ultima intonazione, dovuta a Giovanni Franchini, è del 1857): Feliciano Strepponi (1823), Saverio Mercadante (1828), Giuseppe Staffa (1831), Emanuele Borgatta (1837), solo per citare alcuni dei compositori.¹⁶ Il merito dell'opera di Romani, quindi, non è quello di inserirsi in una corrente 'alla moda' ma la capacità di assimilazione e trasformazione di un soggetto che egli riuscì a raggiungere, in bilico tra lo strapotere della *Francesca* di Pellico e l'esigenza di una drammaturgia più incisiva e meno ideologicamente 'corrotta'. In questo senso, risulta estremamente significativa la scelta del librettista di distanziarsi dal modello di una passione purificata dal reato dell'adulterio per rendere alla protagonista l'umanità della passione. L'amore e la colpa diventano, così, una realtà imprescindibile, la forza stessa del dramma che continua a consumarsi nei rimorsi, ma come logica conseguenza di un peccato reale. Tutto ciò viene palesato dai versi del sogno premonitore di Francesca, reso così da Romani (I.5):¹⁷

Si unian sospiri e palpiti
 alma si univa ad alma,
 per non turbarne il giubilo
 era natura in calma
 l'acque, le fronde, i zefiri
 parean parlar d'amor.
 Quando repente un turbine
 selve sconvolge e arene...
 Si copre il ciel di tenebre,
 torrente il rio diviene...
 Lanciotta in forma orribile
 siede fra Paolo e me.
 Gridar tre volte, e sorgere
 tentiam tremanti e afflitti...
 Forti ei ne afferra, e immobili
 ci tiene al suol conflitti.
 L'onda straripa... e, ahi miseri!...

Certo, anche la protagonista di Romani è disposta al sacrificio, dato che, per sedare l'animo dei fratelli-rivali, tenta di rifugiarsi nella clausura del convento, ma si tratta di

¹⁶ Le differenze fra le diverse intonazioni sono molte, la principale sta nella divisione del lavoro: il libretto originale era articolato in due atti, ma quando nel 1839 Morlacchi voleva musicarlo (non portando a termine l'impresa), chiese a Romani di articolare l'opera in tre atti, oltre a qualche altro adattamento (1840); in questa forma *Francesca da Rimini* tornò sul palcoscenico del Teatro Eretenio di Vicenza nel 1843, da dove era partita vent'anni prima, con la musica di Francesco Canneti: da questa fonte citiamo i versi (cfr. ALESSANDRO ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca, LIM, 1996, pp. 297, 415-416).

¹⁷ STEFANO VERDINO, *Come lavorava Felice Romani. Dalle fonti tragiche contemporanee ai melodrammi seri*, in *Felice Romani: melodramma, poesie, documenti*, a cura di Andrea Sommariva, Firenze, Olschki, 1996, pp.154-160.

una rinuncia fatta esclusivamente per amore, per salvare l'amato da una morte sicura e per espiare una colpa, il cui male sembra abbattersi su di sé e su coloro che le stanno accanto (II.10):

Quell'accento di perdono
 sia tra il cielo, e il fallo mio:
 la mia prece, eterno oblio
 sulla colpa invocherà.
 Se lo strazio del rimorso
 spense il fior della mia vita.
 alla supplice pentita
 anco il ciel perdonerà.

III

Dopo l'Unità d'Italia, quando il sogno appena raggiunto si rivelò più problematico rispetto alle attese nutrite, era chiaro che l'emblema costruito intorno alla tragedia di Pellico fosse oramai anacronistico e che il teatro andasse verso tutt'altra direzione. Non per questo il mito di Paolo e Francesca smise di affascinare scrittori e compositori, come dimostra la «tragedia lirica» in quattro atti di Antonio Cagnoni su libretto di Ghislanzoni (1878).

Il temperamento scapigliato dello scrittore lombardo influì notevolmente sulla stesura della tragedia, a tal punto che la leggenda dei due amanti rimane solo un pretesto, un intreccio lineare su cui intessere tutta una rete nuova di intrighi e complotti. La vicenda dei due cognati, infatti, è recepita da Ghislanzoni come esempio di melodramma borghese che, corrotto dal vizio, finisce per crollare su se stesso. Si pensi alla figura del tutto nuova di Alberigo, capitano di ventura, che accortosi del legame tra i due amanti, congiura dapprima con il padre della promessa sposa di Paolo e in seguito con lo stesso Lanciotto. La figura del traditore, come vedremo, sarà una costante di altri lavori tratti dall'episodio del Canto quinto, ma ciò che rende interessante Alberigo è che la sua delazione diviene una sorta di vendetta sociale, una rivalsa contro i potenti, che non nasconde dichiarazioni di carattere politico (II.4):

Ed or si invecchia, povero
 soldato di ventura...
 Mentre costoro impinguano
 di lor viltà spergiura;
 or Guelfi, or Ghibellini,
 piegandosi ai destini
 di chi con oro e titoli
 meglio appagar li può.
 Italia... Italia, gridano
 questi bastardi ignavi;
 oggi abborriti despoti,
 doman frementi schiavi,

e vendono l'impero,
 fan patti allo straniero,
 pur rimescendo ai brindisi
 Italia e libertà!...
 Alfine una rivincita
 io prenderò su voi..
 voglio gioir, vuo' ridere
 di questi fatui eroi...
 Al povero mio stato,
 al mio mestier dannato
 di questi rei lo spasimo
 sollievo porgerà...!

Non è difficile leggere tra le righe lo spirito del fervente patriota repubblicano quale fu Ghislanzoni e la delusione, il vuoto di ideali che si creò intorno agli anni Sessanta per il delinarsi sempre più netto della fine di una rivoluzione che, partita dalle frange più vive della classe intellettuale, era sfociata nel bieco conformismo di strategie puramente politiche.¹⁸

Se l'esperienza della Scapigliatura aveva già allontanato la figura di *Francesca* dal cliché risorgimentale e romantico di vittima 'innocente' della ragion di stato, il cambiamento è completo con l'ultima *pièce* teatrale degna di nota, che consacra definitivamente la storia dei due amanti nell'Olimpo dei classici della letteratura.

Si tratta della *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio, scritta nel 1901, e unica superstite, insieme a *Parisina*, delle tragedie del ciclo *I Malatesti*, sfortunatamente rimasto incompiuto. La passione per gli studi filologici del Vate condiziona enormemente l'ambientazione della *pièce* che diventa una vera e propria ricostruzione storica della vita medievale.¹⁹ Per la documentazione sulla verità autentica della corte dei Malatesta, Gabriele d'Annunzio si affida ai più svariati commentatori di Dante: primo su tutti Boccaccio, dal quale ricava la leggenda dell'inganno con cui Francesca viene condotta in sposa a Giangiotto, e il terribile sogno che la donna racconta alla schiava Smaragdi.

Ma il poeta si spinge oltre: la sua ricerca spasmodica di ogni minimo particolare dell'epoca si riversa nelle minuziose descrizioni delle armi e addirittura dei tessuti delle vesti delle donne, per non parlare dei coretti delle dame di compagnia di Francesca che riportano in auge tutto un repertorio di *canzonette antiche*, sia italiane che greche.²⁰ Accanto a questo affresco del passato, sovrachio di particolari nel puro stile *art déco*, sorge la celebrazione della terrena passionalità di Francesca, ricca di suggestioni e com-

¹⁸ DANTE ISELLA, *Mostra della Scapigliatura*, Milano, Le belle Arti, 1966, pp. 20-21.

¹⁹ Per una ricerca puntuale di tutti i riferimenti letterari di Gabriele d'Annunzio si veda MARIO PRAZ, «*La Francesca da Rimini* di G. d'Annunzio», «*La Cultura*», n. 7, 1922, pp. 289-303 e *Studio sulle fonti della «Francesca da Rimini»*, «*Quaderni del Vittoriale*», n. 21, 1980.

²⁰ Per lo scenario di guerra dell'atto secondo D'Annunzio si rifà alla rarissima opera di Vegezio, *De arte militari* e al manuale *Storia dell'artiglieria* di Gelli, mentre per la scena del mercante dell'atto terzo il poeta consultò la *Pratica della mercatura* del Pegolotti.



William Blake (1757-1727), *Il cerchio dei lussuriosi. Francesca da Rimini*. Birmingham Museum and Art Gallery. È uno dei 102 acquerelli di un ciclo dantesco al quale Blake lavorò negli ultimi anni (1824-1827).

Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), *Paolo e Francesca* (1855). Acquerello su carta. Londra, Tate Gallery.

pletamente scevra di ogni sacralità se non quella di un'estetizzante esaltazione del connubio fra amore e guerra fratricida.

La creazione di un vero e proprio 'dramma d'ambiente', infatti, è solo una cornice ideale: l'idillio stilnovista, debitamente sensualizzato, è la nota più vera del dramma che si accentra su sentimenti morbosi, su una carnalità mistificata e prodigiosa. Ad esempio, è da notare l'accostamento di termini eruditi, in particolare dell'arte bellica, alla voluttà del sentimento d'amore. La descrizione del *fuoco greco*, infatti, diventa, allo stesso tempo, la più esplicita esternazione di Francesca, ipnotizzata e completamente abbandonata a quel prodigio della natura (II.1):²¹

(La vampa violenta e versicolore crepita in cima della picca ch'ella tiene in pugno come una fiaccola, senza paura)

Oh bella fiamma! Vince il giorno.
 Ah com'è viva! Come vibra forte!
 Ne vibra tutta l'asta, e la mia mano,
 e il mio braccio, e il mio cuore.
 La sento più vicina
 che s'io l'avessi nella palma. Vuoi
 tu divorarmi, bella fiamma? Vuoi
 farmi tua? Sento ch'io divento folle
 di te.

La rilettura decadente del Canto quinto nelle sue sfumature erotiche esasperate riesce a contagiare, più o meno direttamente, due lavori operistici: *Paolo e Francesca*, che nasce dal connubio tra Luigi Mancinelli e Arturo Colautti (1907) e *Francesca da Rimini*, frutto del sodalizio tra Riccardo Zandonai e Tito Ricordi che assunse il compito di una riduzione librettistica proprio della tragedia di D'Annunzio (1914).

Se l'opera di Zandonai non riuscì a pagare lo scotto della pesante eredità dannunziana, nonostante il tentativo di riproporre in chiave musicale l'arcaismo sostenuto dal Vate, il dramma lirico di Colautti-Mancinelli tenta una strada inversa. In realtà, pur con la pretesa di snellire l'azione concentrandola in un atto solo, l'opera non riesce a staccarsi dai modelli precedenti di Ghislanzoni e dello stesso D'Annunzio. Nonostante l'*Avvertenza* iniziale, che suona quasi come un rinnegamento dei *soverchi scrupoli di esattezza storica* che avevano accompagnato la tragedia del Vate, il libretto rimane comunque invischiato in inutili divagazioni, come per l'episodio del falco di Paolo, con un effetto troppo ritardante rispetto al *pathos* drammatico che raggiunge nel finale quando i due amanti, feriti a morte da Gianciotto, intonano un ultimo duetto, mentre il coro canta una trasposizione quasi letterale dei versi danteschi:

Amor che al cor gentile ratto s'apprende
 amor che a nullo amato amar perdona

²¹ Si cita da GABRIELE D'ANNUNZIO, *Tragedie, sogni e misteri*, in ID., *Tutte le opere*, a cura di Egidio Bianchetti, Milano, Mondadori, 1968, I.

nell'eterno Dolor con voi discende
 amor vi prese e più non v'abbandona.
 Amor sarà più dell'Averno forte!

Rilevante, inoltre, è sicuramente il ruolo del Matto che insieme ad Alberigo e al Malatestino diviene il motore della tragedia. Rispetto alle intenzioni politicizzanti del capitano di ventura, ciò che spinge il personaggio di Colautti, così come il più giovane dei fratelli Malatesta nella *pièce* dannunziana, è un amore non corrisposto. Nell'opera, quindi, entra in gioco una delle tematiche più legate all'estetica del Naturalismo: il concetto di turpe. Il Matto, in quanto deforme (e quindi malefico!), viene bruscamente allontanato da Francesca che è innamorata di Paolo *il Bello* ma sposa dell'altrettanto poco attraente Gianciotto *lo Sciancato*. L'opposizione bello/buono e brutto/cattivo, come in una *renaissance* del concetto greco di «καλός και αγαθός» aggiunge una nuova linea drammatica alla tragedia che non racconta solo di una sofferenza amorosa ma di un disagio psicologico più profondo che porta inesorabilmente alla vendetta:

Son la biscia fredda e liscia,
 che striscia?
 Or ben, si morda!...

IV

Nel quadro generale degli autori che si sono serviti della storia degli amanti di Rimini come soggetto per le loro opere, un importante contributo viene dalla cultura russa.

La prima importante traduzione di tutta la *Divina Commedia* appartiene a Dmitrij Minajev, ristampata più volte nell'edizione di Wolf con i disegni del Doré e risale al 1874-1876.²² A questa seguirono la versione, sempre in versi, di Alexander Feodorov (1894) e la più famosa, uscita in due edizioni (1907-1909), di Dmitrij Min, già noto come traduttore della *Gerusalemme Liberata*. Notevoli furono anche le traduzioni di singole cantiche, soprattutto dell'*Inferno*, per opera di Vassilij Petrov (1871) e di Nikolaj Golovanov (1899).

Dunque, benché la fama di Dante in Russia risalga già al secolo diciassettesimo, una comprensione attiva della sua eredità letteraria ha inizio solo nell'Ottocento, e soprattutto nel periodo puškiniano.²³ È stato, infatti, proprio Puškin a gettare le basi per un'esatta cognizione dell'opera dell'Alighieri e a dare inizio allo studio della *Divina Commedia*: non fu solo un omaggio al destino di poeta ed esule politico che lo accomunava al poeta fiorentino, ma un'emulazione letteraria, come ben dimostra il sonetto dedicato agli scrittori che Puškin più amava:

²² Si tratta dell'edizione conosciuta da Čajkovskij, come risulta da una lettera scritta al fratello Modest nel 1876 (cfr. ALEXANDRA ORLOVA, *Čajkovskij. Un autoritratto [Čajkovskij. A self-portrait]*, 1990), a cura di Maria Rosaria Boccuni, Torino, EDT, 1993, p. 59).

²³ Cfr. IGOR FEDEORVIČ BELZA, *Dante e la poesia russa nel primo quarto del XX secolo*, in *Dantismo russo e cornice europea* a cura di Egidio Guidubaldi, Firenze, Olschki, 1989, II, p. 315.

Severo Dante non disprezzava il sonetto:
 in esso l'ardor dell'amore versava Petrarca;
 il suo giuoco amava il creator di Macbeth;
 in esso foggiava il suo triste pensiero Camoens.²⁴

Un altro importante esempio di ricezione di Dante nella letteratura russa è rappresentato dalle *Anime morte* di Gogol'. Lo scrittore che, a partire dal 1838, si stabilisce in Italia, rimane completamente affascinato dal clima culturale romano. Ed è sicuramente grazie agli influssi italiani che l'opera, destinata a diventare il testamento spirituale dello scrittore, viene concepita quasi come una *Divina Commedia* russa, articolata significativamente in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Il tentativo fallì e Gogol' non riuscì ad andare oltre qualche pagina del *Purgatorio*: il viaggio allegorico di Čičkov non riesce a trovare la giusta redenzione, rimanendo invischiato nel macchinoso sistema di una Russia simile ad una *trójka* lanciata al galoppo ma ancora impreparata alla virtù.

Per una riduzione operistica della *Commedia* di Dante bisogna attendere, però, gli inizi del Novecento, quando Sergej Rachmaninov compone *Francesca da Rimini* su libretto di Modest Čajkovskij (1905). È indubbio che l'opera abbia come referente diretto l'omonima fantasia sinfonica op. 32 di Pëtr Il'ič Čajkovskij (1877); di più, sembra quasi che Modest, com'è naturale, tenti una vera e propria trasposizione librettistica del programma sotteso alla composizione del fratello (l'ambientazione nell'*Inferno* con le figure di Dante e Virgilio e la tempesta ritratta da Doré, occasione per una ripresa ciclica ch'è a sua volta movente per prologo ed epilogo, e un'estesa scena lirica centrale per il racconto diretto di Francesca):

Dante scende nel secondo girone dell'*Inferno*. Là vede i dannati lussuriosi tormentati senza sosta da un turbine violento che li conduce attraverso le tenebre e nel vuoto minaccioso. Fra i dannati riconosce Francesca da Rimini che gli racconta la propria storia:

«Nessun maggior dolore
 che ricordarsi del tempo felice
 ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
 Ma s'a conoscer la prima radice
 del nostro amor tu hai cotanto affetto,
 dirò come colui che piange e dice.
 Noi leggiavamo un giorno per diletto
 di Lancialotto come amor lo strinse;
 soli eravamo e senza alcun sospetto.
 Per più fiate li occhi ci sospinse
 quella lettura, e scolorocci il viso;
 ma solo un punto fu quel che ci vinse.

²⁴ ETTORE LO GATTO, *Sulla fortuna di Dante in Russia*, in ID., *Saggi sulla cultura russa*, Roma, Anonima romana editoriale, 1925, pp. 172-173.



Ary Scheffer (1795-1858), *Paolo e Francesca, con Dante e Virgilio*. Londra, Wallace Collection.

Gaetano Previati (1852-1920), *Paolo e Francesca*. Olio su tela. Bergamo, Pinacoteca dell'Accademia Carrara.

Quando leggemmo il disiato riso
 esser baciato da cotanto amante,
 questi, che mai da me non fia diviso,
 la bocca mi basciò tutto tremante.
 Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
 quel giorno più non vi leggemmo avante».
 Mentre che l'uno spirto questo disse,
 l'altro piangèa; sì che di pietade
 io venni men così com'io morisse.
 E caddi come corpo morto cade.²⁵

Grazie alla scelta di Modest, devota al genio di Pëtr Il'ič, il lavoro di Rachmaninov riesce a raggiungere esiti drammatici totalmente innovativi rispetto agli illustri precedenti operistici. Non era la prima volta che Dante e Virgilio calcavano le scene nell'episodio del Canto quinto, poiché fu Ambroise Thomas, nella *Françoise de Rimini* di Jules Barbier e Michel Carré – la sua ultima, monumentale opera in quattro atti con prologo ed epilogo (1882) –, a mettere per primo in scena l'incontro fra i due poeti e gli amanti sventurati nel girone dei lussuriosi. Ma è altrettanto chiaro che la *Francesca* di Rachmaninov si distacchi notevolmente dalla magniloquenza di questo *grand-opéra* francese, per cogliere un significativo effetto di condensazione drammatica figlia della tecnica sinfonico-rappresentativa della *Francesca da Rimini* di Čajkovskij. L'azione, infatti, è ridotta quasi esclusivamente a quanto narrato dalla *Commedia*, concentrandosi, dopo una necessaria premessa drammatica che dà voce a Lanciotto (quadro primo), sulla scena di 'seduzione' della lettura del libro da parte di Paolo e Francesca (quadro secondo). Anche l'uxoricidio e il fratricidio di Lanciotto sono, in sostanza, scenicamente invisibili: nel finale del quadro secondo, infatti, mentre Malatesta alza il pugnale sugli amanti la scena è sfumata dalle nuvole infernali, che riportano l'ambientazione alla 'contemporaneità' del racconto di Francesca. L'idea di fondo, quindi, è quella di immortalare un momento estatico, denso di passione ma al tempo stesso colmo della delicatezza che Dante riserva agli amanti nei suoi versi.

La ricerca di una versione operistica il più possibile fedele all'originale, rende unica l'opera di Rachmaninov e Modest Čajkovskij, come se i due avessero avuto la stessa impressione che, parecchi anni più tardi, folgorerà Jorge Luis Borges nei suoi *Nove saggi danteschi*:

Nell'abbraccio senza tempo di Paolo e Francesca, Dante deve allora aver visto 'una specie di Paradiso'.

²⁵ Nella prima edizione della partitura (Mosca, Jurgenson, 1878; così anche nell'edizione completa di stato, Mosca e Leningrado, 1940-1971, xxiv) i versi che chiudono il Canto quinto (121-142) sono riportati in traduzione russa. Esiste anche una prefazione assai più ampia che Čajkovskij appose nel manoscritto, e che viene riportata nell'edizione di stato citata (la si può leggere in italiano in CLAUDIO CASINI-MARIA DELOGU, *Čajkovskij*, Milano, Rusconi, 1993, p. 275).

Appendice: Paolo e Francesca secondo Boccaccio*

«Siede la terra». Qui comincia costei a manifestare se medesima, sanz'esser adomandata; e ciò fa per mostrarsi più pronta a' suoi piaceri. Ma, prima che più avanti si proceda, è da raccontare chi costei fosse e per che morta, acciò che più agevolmente si comprenda quello che essa nelle sue seguenti parole dimostrerà.

È adunque da sapere che costei fu figliuola di messer Guido vecchio da Polenta, signor di Ravenna e di Cervia; ed essendo stata lunga guerra e dannosa tra lui e i signori Malatesti da Rimini, adivenne che per certi mezzani fu trattata e composta la pace tra loro. La quale acciò che più fermeza avesse, piacque a ciascuna delle parti di volerla fortificare per parentado; e 'l parentado trattato fu che 'l detto messer Guido dovesse dare per moglie una sua giovane e bella figliuola, chiamata madonna Francesca, a Gian Ciotto, figliuolo di messer Malatesta.

Ed essendo questo ad alcuno degli amici di messer Guido già manifesto, disse un di loro a messer Guido: – Guardate come voi fate, per ciò che, se voi non prendete modo ad alcuna parte, che in questo parentado egli ve ne potrà seguire scandolo. Voi dovete sapere chi è vostra figliuola, e quanto ell'è d'altiero animo; e se ella vede Gian Ciotto avanti che 'l matrimonio sia perfetto, nè voi nè altri potrà mai fare che ella il voglia per marito. E perciò, quando vi paia, a me parrebbe di doverne tener questo modo: che qui non venisse Gian Ciotto ad isposarla, ma venisseci un de' fratelli, il quale come suo procuratore la sposasse in nome di Gian Ciotto. – Era Gian Ciotto uomo di gran sentimento e speravasi dover lui dopo la morte del padre rimanere signore; per la qual cosa, quantunque sozo della persona e sciancato fosse, il disiderava messer Guido per genero più tosto che alcuno de' suoi fratelli. E, conoscendo quello, che il suo amico gli ragionava, dover poter avvenire, ordinò segretamente così si facesse, come l'amico suo l'avea consigliato.

Per che, al tempo dato, venne in Ravenna Polo, fratello di Gian Ciotto, con pieno mandato ad isposare madonna Francesca. Era Polo bello e piacevole uomo e costumato molto; e, andando con altri gentili uomini per la corte dell'abitazione di messer Guido, fu da una delle damigelle di là entro, che il conosceva, dimostrato da uno pertugio d'una finestra a madonna Francesca, dicendole: – Madonna, quegli è colui che dee es-

* GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante, Canto v, 97-99, Esposizione letterale*, in *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Lexis Progetti Editoriali, 1999.

ser vostro marito. – E così si credea la buona femina; di che madonna Francesca incontanente in lui puose l'animo e l'amor suo.

E fatto poi artificiosamente il contratto delle sponsalizie e andatone la donna a Rimini, non s'avvide prima dello 'nganno che essa vide la mattina seguente al di delle nozze levare da lato a sè Gian Ciotto; di che si dee credere che ella, vedendosi ingannata, isdegnasse, nè perciò rimovesse dell'animo suo l'amore già postovi verso Polo. Col quale come ella poi si giugnesse, mai non udi' dire se non quello che l'autore ne scrive; il che possibile è che così fosse: ma io credo quello essere più tosto fizione formata sopra quello che era possibile ad essere avvenuto, chè io non credo che l'autore sapesse che così fosse.

E perseverando Polo e madonna Francesca in questa dimesticheza, ed essendo Gianni andato in alcuna terra vicina per podestà, quasi senza alcuno sospetto insieme cominciarono ad usare. Della qual cosa avvedutosi un singulare servidore di Gianni, andò a lui e raccontògli ciò che della bisogna sapea, promettendogli, quando volesse, di fargliela toccare e vedere.

Di che Gianni fieramente turbato, occultamente tornò a Rimini e da questo cotale, avendo veduto Polo entrare nella camera di madonna Francesca, fu in quel punto menato all'uscio della detta camera, nella quale non potendo entrare, chè serrata era dentro, chiamò di forza la donna e diè di petto nell'uscio. Per che da madonna Francesca e da Polo conosciuto, credendo Polo, per fuggire subitamente per una cateratta, per la quale di quella camera si scendea in un'altra, o in tutto o in parte potere ricoprire il fallo suo, si gittò per quella cateratta, dicendo alla donna che gli andasse ad aprire.

Ma non avvenne come avvisato avea, per ciò che, gittandosi giù, s'appiccò una falda d'un coretto, il quale egli avea indosso, ad un ferro, il quale ad un legno di quella cateratta era; per che, avendo già la donna aperto a Gianni, credendosi ella, per lo non esservi trovato Polo, scusare, ed entrato Gianni dentro, incontanente s'accorse Polo esser ritenuto per la falda del coretto; e con uno stocco in mano correndo là per ucciderlo, e la donna, accorgendosene, acciò che quello non avvenisse, corse oltre presta e mise in mezzo tra Polo e Gianni, il quale avea già alzato il braccio con lo stocco in mano e tutto si gravava sopra il colpo: avvenne quello che egli non arebbe voluto, cioè che prima passò lo stocco il petto della donna che egli agiugnesse a Polo. Per lo quale accidente turbato Gianni, sì come colui che più che se medesimo amava la donna, ritratto lo stocco, da capo ferì Polo e ucciselo: e così amenduni lasciatogli morti, subitamente si partì e tornossi all'ufficio suo. Furono poi li due amanti con molte lacrime la mattina seguente sePELLITI e in una medesima sepoltura.

Italo Nunziata

Note di regia

Il periodo di composizione di *Erwartung* e *Francesca da Rimini* (primo decennio del Novecento) è uno dei più fecondi e interessanti per la collaborazione fra teatro e arti figurative. Partendo da questo spunto, l'attuale allestimento prevede la presenza delle opere di quattro giovani, ma già affermati, artisti contemporanei europei: Hannu Palosuo, Marzia Migliora, Elisa Sighicelli, Jacob Kirkegaard. L'intento è stato quello di non affidare interamente l'ideazione dello spettacolo a un artista, ma, al contrario, di inserire in un impianto scenografico compatibile alcuni lavori di artisti visti in diverse esposizioni europee, che hanno particolarmente colpito l'immaginario del regista. Importante è quindi l'idea che questo stimolo possa essere trasportato, convivere all'interno di una messa in scena e trovare, insieme con quest'ultima, un comune linguaggio di trasmissione e suggestione visiva per il pubblico. Non opere di artisti create appositamente per l'occasione, ma al contrario l'emozione da queste suscitata trasportata dal mondo reale a quello più immaginifico del teatro, quasi che la realtà possa diventare stimolo e chiave di lettura per la riproposizione scenica di opere liriche, grazie anche alla compresenza di diverse forme artistiche sul palcoscenico.

Erwartung. Un inferno in terra

*Giorno e notte sono una sola cosa
il bene e il male sono una sola cosa.*

*L'inizio e la fine di un cerchio
sono una sola cosa.*

ERACLITO, V-VI secolo a.C.

Questo «monodramma» ha come unica protagonista una donna ed il suo delirante monologo senza interruzione, all'interno del quale è facile ritrovare una serie di stereotipi comportamentali femminili, suggeriti dagli studi psicoanalitici sulla follia e sull'isteria analizzati dalla fine del Settecento fino alle più elaborate teorie di Freud degli ultimi anni dell'Ottocento. Un viaggio, quindi, all'interno della psiche della protagonista che, nell'angosciosa ed esasperata ricerca dell'uomo amato, sembra perdersi in un mondo disarticolato e a-temporale, fatto di visioni e ricordi, di liberi sfoghi emozionali e di soprannaturali presagi. Un mondo che fin dalle prime note di canto sembra aver perso qualsiasi contatto con una realtà fatta di spazi e tempi codificabili, rendendola prigio-



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per la ripresa di *Erwartung* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; costumi di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Francesca da Rimini* di Rachmaninov.

niera di un proprio mondo interiore che vive sospeso al di là del giorno e della notte. È come se la mente della donna avesse subito un colpo insopportabile, rovesciando completamente tutte le tranquillizzanti abitudini e certezze della propria *routine* di vita. Alla fine, la scoperta del proprio amante già cadavere sembra porre fine a questa straziante attesa. Scoperta che, al contrario, la riporterà ad iniziare un nuovo percorso mentale di dolore, quasi come un castigo-prigione auto inflittosi, dal quale non esiste via d'uscita, di salvezza. Se nelle notazioni di Schönberg, il dramma si svolge all'interno di una foresta, proiezione psicologica di una perdita del contatto con la realtà e della paura dell'ignoto, nella nostra messa in scena l'immagine della foresta è vista dalla protagonista al di fuori di un grande muro-vestrata, quasi un diaframma tra un mondo sconosciuto all'esterno e un mondo conosciuto all'interno. Un mondo fatto di abitudini, di sicurezze, di ripetitività borghesi difficili da abbandonare. Uno spazio interno (forse la casa dei due amanti) che, come la mente della donna, sembra aver ricevuto un colpo destabilizzante, alterandone inequivocabilmente dimensioni e proporzioni. È come se, all'interno di uno spazio conosciuto, fatto di stanze rassicuranti, la mente della donna perdesse le coordinate della realtà, come se gli stessi oggetti perdessero consi-



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per la ripresa di *Erwartung* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; costumi di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Francesca da Rimini* di Rachmaninov.

stenza, mantenendo una loro corporeità solo in quanto testimoni muti di qualcosa di orribile appena accaduto, sotterrato negli abissi della memoria. Una donna perseguitata dall'arrivo del giorno, luce più mentale che naturale, luce che sembra spingerla di stanza in stanza senza sosta, che la incita a ricordare. Alla fine, quando la catarsi sembra essere arrivata, quando la donna sembra trovare una porta d'uscita, il percorso auto punitivo ricomincia senza soluzione di continuità, come un'eterna prigionia terrena. Per la prima rappresentazione di quest'opera, che fu scritta nel 1909, si dovette aspettare il 1924, quando la storia poteva comprendere più facilmente la nuova funzione sociale della donna (che, forse più degli uomini, sembrerà assumersi la responsabilità di esorcizzare i fantasmi della guerra appena passata e l'impietosa presenza di dolorose assenze). Max Jacob scriveva proprio negli anni Trenta un piccolo libro dal titolo *Specchio d'astrologia*, dove ritraeva le caratteristiche delle donne di quegli anni sotto l'aspetto astrologico. Un compendio di ferocia e seduzione, trasgressione e banalità, innocenza e volgarità. Della donna del segno zodiacale del toro scriveva: «Non fidatevi della sua calma. Questa bella persona dagli occhi fissi, che sembra addormentata nella sua carne fresca, è capace di violenze terribili».

Francesca da Rimini. Un inferno in cielo

*Invano, a ben riflettere, chi si abbandona alla passione
perde ogni ritegno e finisce inevitabilmente per
consumarsi e mutare l'antico aspetto.*

IHARA SAIKAKU, XVII secolo

Lo scorcio sentimentale di Paolo e Francesca è sicuramente una delle storie d'amore che più ha stimolato l'immaginario dei lettori e influenzato la creatività poetica d'innumerabili artisti. La tragica vicenda, immortalata nelle pagine dell'*Inferno* dantesco, rievoca subito alla nostra mente un'altra immagine: quella della foresta del canto primo, all'interno della quale il lettore della *Divina Commedia* sembra perdersi insieme ai protagonisti. Come in *Erwartung*, la presenza simbolica della foresta diventa quindi luogo dello smarrimento psicologico del viaggiatore, punto di partenza di un viaggio fatto di ricerca, d'interrogativi, di risposte. L'attenzione di Rachmaninov si concentra non tanto sulla tragicità dell'evento cruento, quanto invece su una precisa eco dantesca ripetuta ben due volte all'interno dell'opera: «Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice ne la miseria». Il punto focale dell'impostazione di questa messa in scena è, quale legge del contrappasso dei nostri protagonisti, di essere costretti a rivivere per l'eternità il ricordo di un momento felice della propria passata esistenza terrena. Questa continua reiterazione in un tempo infinito porta inevitabilmente con sé l'edulcorazione del ricordo stesso, quasi come una vecchia foto che, nel suo essere stata troppo maneggiata ed esposta alla luce, perde i suoi colori più vivi. Rimane viva, invece, l'immediata sensazione di un enorme avvenimento tragico, che la foto stessa ci restituisce quasi sublimato. La perdita, la mancanza, l'assenza, diventano quindi caratteristiche non solo proprie delle anime dannate, ma connaturano lo spazio nel quale queste ultime sono costrette ad esistere. Un luogo infernale, quindi, lontano dalle più conosciute immagini di Gustave Doré e molto più vicino, invece, alla concezione della cultura ellenistica antica, luogo di ombre e di simulacri di un'esistenza passata. Uno spazio reso ancora più astratto ed inquietante da un algido labirinto di specchi, dove le anime sono costrette a guardare se stesse, a contemplare la loro eterna ed ineluttabile degradazione. Uno spazio sospeso che è quasi una trappola, una macchina mossa da una mente superiore che impedisce qualsiasi via di fuga, costringendo i nostri protagonisti ad auto-rappresentazione per l'eternità.

ERWARTUNG

Testo di Marie Pappenheim

Edizione a cura di Daniele Carnini,
con guida musicale all'opera



Arnold Schönberg, Marie Pappenheim. Vienna. Collezione Franz Eckert. All'epoca in cui scrisse il libretto di *Erwartung*, la Pappenheim (un giovane medico) aveva già pubblicato poesie, con lo pseudonimo di Maria Heim, in «Die Fackel», la rivista di Karl Kraus. È stata avanzata l'ipotesi di una sua parentela con Berta Pappenheim, cioè Anna O., la famosa paziente di Josef Breuer, il cui caso fu descritto nelle *Studien über Hysterie* di Breuer e Freud.

Erwartung, libretto e guida all'opera

a cura di Daniele Carnini

La genesi di *Erwartung* è bruciante e breve come l'opera medesima. Il progetto risale all'inizio di agosto 1909. Il testo fu scritto direttamente in bella, in tre settimane (completo in ogni sua parte l'11 settembre successivo). La partitura in poco più di un mese (dalla fine di agosto al 4 ottobre). A questa gestazione rapidissima corrispose un'attesa (ci si perdoni il bisticcio) di quindici anni prima di vedere l'opera rappresentata, il 6 giugno 1924 al Neues Deutsches Theater di Praga, e nel frattempo Schönberg era già passato in almeno due diverse fasi della sua evoluzione musicale.

Il rapporto di Schönberg con l'opera in musica fu, come è noto, difficoltoso, e non parliamo solo dell'accoglienza del pubblico e della critica verso i suoi (comunque radi) tentativi nel campo. Il compositore stesso confessò a Zemlinsky di non essere un drammaturgo «vero», ma di aver bisogno di trovare una strada in cui la sua scarsa attitudine all'opera potesse non nuocergli. Ovviamente quel «vero drammaturgo» non vuol dire che egli in assoluto fosse o si sentisse inadatto al teatro (verso la scena, al contrario, Schönberg manifestò sempre estremo interesse), ma che la drammaturgia otto e novecentesca allora imperante nei paesi di lingua tedesca non faceva per lui. E il riferimento, oltre che ai tardo-wagnerismi che imperversarono fino a tutto il primo dopoguerra, è probabilmente rivolto anche a Strauss.

Non poteva dunque rivolgersi a un 'librettista' tradizionale. Il fatto che Marie Pappenheim, giovane medico ma anche brillante letterata, non si sentisse in grado di scrivere un vero e proprio libretto, fu una fortuna. Non è ancora del tutto chiaro in che misura la concezione di *Erwartung* sia da spartire tra i due autori: sicuramente la conoscenza delle tematiche psicanalitiche da parte della Pappenheim dà al libretto quell'*allure* freudiana di 'caso clinico' di una «fissazione psichica», mentre il tipo letterario del dramma (o del racconto) in cui c'è un solo personaggio (o un solo io narrante) è stato avvicinato ai lavori di Strindberg e di Schnitzler. Ma con differenze stilistiche notevoli.

Il testo¹ non è privo di pretese letterarie (del resto la Pappenheim aveva pubblicato alcune poesie nella «Fackel» di Karl Kraus tre anni prima). Soprattutto nelle metafore con cui la descrizione della natura circostante si accompagna al diagramma delle sen-

¹ *Erwartung* / (Monodram) / Dichtung von Marie Pappenheim / Musik von Arnold Schoenberg, Wien, Universal Edition, 1917.

szazioni della Donna; nell'inserimento, a distanza quasi regolare, di alcuni *Leitmotive* testuali (sia di gruppi di parole che di semantemi variati); e poi nell'uso insistito, maniacale della paratassi: le frasi finiscono quasi tutte con tre punti di sospensione, nel nulla. Questo tipo di scrittura è stata avvicinata sia al «monologo interiore» che al «flusso di coscienza»; con cui, a ben guardare, non ha molto da condividere. In *Erwartung* non si cerca infatti di ripercorrere accuratamente il pensiero di un personaggio fittizio, come sarebbe se questo personaggio esistesse davvero: *Erwartung* è un testo allegorico, non realista. Non c'è nulla di realistico nel *tempo* della rappresentazione (come accade per esempio per le tetre meditazioni del sottotenente Gustl o per il progressivo ottenersi delle facoltà della signorina Else, seguiti da Schnitzler passo passo). Vediamo in rapida successione quattro scene giustapposte, in cui quel che accade è tutto sommato inverosimile; addirittura si presuppone che tra le quattro scene *succeda* qualcosa, oppure si lascia credere che possa essere successo senza che lo spettatore ne sia a conoscenza. Proprio nel contrasto tra il realismo delle descrizioni puntigliose – natura, suoni, luci – con la sostanza immateriale e artificiosa, simbolista, più che espressionista, del *plot*, sta la tensione del libretto di *Erwartung*. Che è più originale di quanto comunemente si creda, oltre a costituire il supporto ideale per il pensiero di Schönberg di quegli anni.

Il libretto è qui riprodotto con minimi aggiustamenti, ivi comprese le didascalie. Due note testuali (esponente in cifra romana) indicano le discrepanze maggiori tra libretto e partitura:² abbiamo racchiuso fra parentesi quadre le porzioni del testo tedesco che non sono state intonate.

SCENA PRIMA		p. 69
SCENA SECONDA		p. 71
SCENA TERZA		p. 73
SCENA QUARTA		p. 74
APPENDICI:	L'orchestra	p. 87
	La voce	p. 89

² Gli esempi musicali sono tratti da ARNOLD SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke / Complete Edition*, Mainz-Wien, Schott-Universal, 3.a.6, *Bühnenwerke 1*, a cura di Ullrich Scheidele, Mainz-Wien, Schott-Universal, 2000.

ERWARTUNG

Monodram in einem Akt op. 17

von
Arnold Schönberg

Dichtung
von
Marie Pappenheim

EINE FRAU

Sopran

ATTESA

Monodramma in un atto op. 17
di
Arnold Schönberg

Testo poetico
di
Marie Pappenheim

Traduzione italiana di Cristina Baseggio

UNA DONNA

Soprano

Premessa all'attesa...

Prima di entrare nel dettaglio, occorre abbozzare un preambolo sulla sostanza motivica e tonale di *Erwartung*. È stato illustrato convincentemente da Herbert Buchanan e poi da Alan Lessem il legame tra l'opera e *Am Wegrund*, op. 6 n. 6. Tutto parte da questi due frammenti del *Lied*:

ESEMPIO 1 (*Am Wegrund*, bb. 3-4)



Tau - send Men - schen zie - hen vor - ü - ber,

(notiamo per inciso la somiglianza dell'esempio con il motivo di Erda nel *Ring*)

ESEMPIO 2 (bb. 22-23)



Sehn-sucht er - füllt die Be-zir-ke des Le[bens]

Li troveremo enunciati contemporaneamente verso la fine di *Erwartung*, come vedremo, sottoposti per giunta a un testo assai simile. Alcune conseguenze di questo reimpiego sono particolarmente degne di nota: innanzitutto, che la tonalità di Re minore abbia una funzione importante come centro di attrazione della musica di *Erwartung*.

Inoltre, secondo Lessem, dalle formule di accompagnamento del *Lied* sorgerebbero anche (ma questo non sarebbe necessario) i principali frammenti melodici. Parliamo di frammenti melodici perché questa musica non è 'tematica' in senso stretto; alcune successioni di intervalli (a volte persino di altezze non trasposte) vengono utilizzate sia come 'sfondo' neutro, come tessuto materico, e a volte invece semantizzate – o 'tematizzate'. Esse sono naturalmente costituite in modo da non dare un'impressione tonale, come in tutta la musica del periodo atonale (usiamo questo termine per la sua diffusione, benché ricusato da Schönberg medesimo): l'intervallo che predomina, oltre alla quinta diminuita, è la terza, soprattutto nella giustapposizione maggiore-minore (naturalmente ascendente o discendente la prima, viceversa l'altra); anche la seconda (maggiore e minore) è adoperata, facendo attenzione a non costituire né successioni melodiche 'tradizionali' né scale a toni interi, né, ovviamente, scale cromatiche. L'uso di

questi materiali ‘proibiti’ all’interno di *Erwartung* li mette, come vedremo, ancora più in risalto rispetto al tessuto ‘neutro’.

I due frammenti intervallari principali presentano la successione, molte volte non trasposta 1) Re-Do#-La# e 2) Re-Do#-Fa#. Un piccolo pezzo di una scala minore armonica di Re minore: nel primo caso ambigua con l’altra ‘tonalità’ di riferimento (Si minore). Lessem giunge a individuare con precisione alcuni significati dei differenti frammenti, e di alcune sovrapposizioni verticali (tipica in quest’opera è la sovrapposizione di quarte; una giusta, una aumentata). In questa sede proporremo una chiave di lettura meno univoca e più agile. Oltre alla sostanza intervallare sarà necessario mettere in luce qualche altro carattere. Ad esempio la retorica, il ‘gesto’; il rapporto di *Erwartung* col melodramma precedente, con le sue convenzioni, che non sono affatto rifiutate, ma ricreate e straniate. In particolare il riferimento a Wagner e Strauss; ma forse anche qualche suggestione di altro tipo, dall’opera italiana fino a Mahler, per quanto possa sembrare strano, è filtrata nel tessuto del monodramma.

Il legame con il mondo tonale è anche nell’orchestrazione. La tecnica *standard* prevede in genere, in presenza di una combinazione verticale di suoni, che essi siano distribuiti in modo tendenzialmente completo per ogni famiglia; se possibile, l’accordo dissonante dovrebbe presentare nella stessa fila le principali dissonanze, per farle meglio risaltare: due oboi a distanza di seconda minore ‘stridono’ molto di più di un oboe e un clarinetto. Quella che Schönberg sceglie, il più delle volte, è una *sovrapposizione* di suoni e di timbri, in cui una fila o una famiglia presenta invece spesso delle *consonanze*. L’effetto è spaesante, e riflette, così come tutte le altre ambiguità tonali/attonali (o di «tonalità sospesa»), la lacerazione della protagonista. Anche in questo, oltre che nella concezione polifonica delle voci, risiede la differenza tra l’orchestrazione di Strauss e quella di Schönberg. Sottolineiamo, infine, l’ambivalenza della materia strumentale: a volte, si è detto, è tessuto; in altri casi l’orchestra ‘dipingere’ la scena (Schönberg la desiderava più realistica possibile) in cui la protagonista si muove; e ancora, fa eco al soprano, imitandone alcuni gesti, costituendo un ‘doppio’ del canto. Inoltre ‘commenta’ anche gli avvenimenti.

ERSTE SZENE¹

Am Rande eines Waldes. Mondhelle Straßen und Felder; der Wald hoch und dunkel. Nur die ersten Stämme und der Anfang des breiten Weges noch hell.

(Eine FRAU kommt; zart, weiß gekleidet. Teilweise entblätterte rote Rosen am Kleid. Schmuck)

(Zögernd:) Hier hinein?... Man sieht den Weg nicht... Wie silbern die Stämme schimmern... wie Birken!

(Vertieft zu Boden schauend:) Oh! Unser Garten...² Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt... Die Nacht ist so warm.

SCENA PRIMA

Al limitare di un bosco. Strade e campi illuminati dalla luna; alberi d'alto fusto immersi nel buio. Solo i primi tronchi e l'inizio dell'ampia strada sono illuminati.

(Giunge una DONNA; esile, vestita di bianco. Sulla veste ha rose rosse in parte sfatte. È adorna di gioielli)

(Esitando:) Qui dentro?... Non si vede la strada... I tronchi luccicano come d'argento... sembran betulle!

(Osservando attentamente il terreno:) Oh, il nostro giardino... I fiori per lui sono certo appassiti... La notte è così calda.

¹ *Erwartung* si compone di quattro scene legate fra loro, come il *Rheingold*, anche se è di durata ovviamente molto minore. Le prime tre scene occupano messe insieme appena un quarto dell'intera opera. Eppure solo nelle prime tre scene c'è un'azione; che però, paradossalmente, sarà avvertita come preliminare rispetto all'azione interiore e violentissima che avverrà nella scena quarta, in cui il campo di scontro di forze drammatiche si sposta all'interno della protagonista. Ognuna delle scene che diremmo «preparatorie» comincia con un frammento melodico dell'oboe;

ESEMPIO 3 (bb. 1-2)

in questo caso è seguito da un trillo del flauto (elemento 'decorativo' e descrittivo, la sua connotazione è quella di una natura amica) sul Mi₄. Il semitono ascendente che precede il trillo verrà 'incorporato' dall'oboe all'inizio della scena successiva.

² La scena prima (al bordo di un'oscura foresta) è anche quella più descrittiva e simbolista, come all'inizio di *Pelléas et Mélisande*; affiorano, frammiste a quelle del paesaggio attuale, alcune evocazioni di un paesaggio precedente, che appartiene al vissuto dei due amanti, così che lo slittamento brusco da uno stato d'animo all'altro, dalla raffigurazione del bosco alla rievocazione del giardino, che tornerà ciclicamente, diventa quasi naturale. Il presagio è affidato all'accordo per quarte dei tromboni, in progressione ascendente, un'insistenza, rafforzata dal semitono 'singhiozzante' (effetto retorico del melodramma) di flauti e corno.

ESEMPIO 4 (bb. 7-8-9, raffrontate con bb. 12-13)

(*In plötzlicher Angst:*) Ich fürchte mich...

(*Horcht in den Wald, beklommen:*) Was für schwere Luft herausschlägt... wie ein Sturm, der steht...

(*Ringt die Hände, sieht zurück:*) So grauenvoll ruhig und leer... Aber hier ist es wenigstens hell...

(*Sieht hinauf:*) Der Mond war früher so hell...³

(*Kauert nieder, lauscht, sieht vor sich hin:*) Oh! Noch immer die Grille mit ihrem Liebeslied... Nicht sprechen... es ist so süß bei dir... Der Mond ist in der Dämmerung...

(*Auffahrend. Wendet sich gegen den Wald,¹ zögert wieder, dann heftig:*) Feig bist du... willst ihn nicht suchen? So stirb doch hier...

(*Leise:*) Wie drohend die Stille ist...

(*Sieht sich scheu um:*) Der Mond ist voll Entsetzen... Sieht der hinein?

(*Angstvoll:*) Ich allein... in den dumpfen Schatten...

(*Mut fassend, geht rasch in den Wald hinein:*) Ich will singen, dann hört er mich...⁴

(*Con improvvisa inquietudine:*) Ho paura...

(*Tende l'orecchio in direzione del bosco, angosciata:*) Che aria greve emana di qui... Come una bufera che incomba...

(*Si tormenta le mani, guarda all'indietro:*) Tutto così terribilmente calmo e deserto... Ma qui almeno è chiaro...

(*Alza gli occhi:*) La luna prima era così chiara...

(*Si accoccola, sta in ascolto, guarda davanti a sé:*) Oh, sempre quel grillo... col suo canto d'amore... Non parlare... è così dolce accanto a te... La luna è nel crepuscolo...

(*Balza in piedi. Fronteggia la foresta, esita ancora, poi violentemente:*) Sei vile, non vuoi cercarlo?... Piuttosto muori qui...

(*Piano:*) Com'è minaccioso il silenzio...

(*Si guarda intorno con timore:*) La luna è piena di spavento... forse lei vede là dentro?...

(*Inquieta:*) Io sola... fra queste ombre cupe...

(*Entra repentinamente nel bosco, si fa coraggio:*) Voglio cantare, allora mi sentirà...

segue nota 1

L'accostamento dei timbri è incongruo: tre flauti nel registro grave, un corno con sordina, il suono di fagotti e controfagotto che sfuma sono una bizzarra orchestrazione. Di queste battute introduttive notiamo alcuni 'gesti' evidenti, quali il primo ostinato dell'arpa. Ricorda un'altra attesa angosciante in mezzo a una natura notturna, quella che apre il finale del *Lied von der Erde* di Mahler, che Schönberg non poteva conoscere; però nella musica di Mahler questa tipologia di orchestrazione 'angosciata' è già nei *Kindertotenlieder*. Precisiamo una volta per tutte che i motivi di *Erwartung* non sono come quelli wagneriani (o pseudo-wagneriani), per cui alla presenza, ostensibile o evocata, di un avvenimento, di una concatenazione di eventi o di pensieri di uno degli agenti, di un oggetto, corrisponde una configurazione musicale ricorrente. Oseremmo dire che i motivi (non più conduttori) hanno una somiglianza, non nella forma, ma nella funzione, con quelli di Puccini, del tardo Puccini, ove non è possibile sempre riferirli a un *denotatum*, ma istituiscono collegamenti e costruiscono una connotazione, un'«aura», attorno agli avvenimenti.

³ All'inizio del «viaggio» ci sono più passi descrittivi e di commento: lo scenario si porterà solo lentamente all'interno della psiche della protagonista. La constatazione che la luna era chiara, *prima*, è commentata per antifrasi con un disegno (marcato «delicato») del violino solo e un ostinato (acuto, stavolta) di arpa e celesta. Anche la menzione del grillo innesca un passaggio mimetico, nella celesta; in più troviamo un'eco della parola «Liebeslied» nel clarinetto («espressivo»). La Donna si gira verso la selva e il commento dell'orchestra è in un fruscio dei bassi (divisi, al ponticello) e in un disegno di due flauti, che ricorda al rallentatore un altro momento naturalistico wagneriano, l'evocazione di Loge. Questo disegno puntato, con un simultaneo movimento «ad arco» verso l'acuto e verso il grave, tornerà più avanti, soprattutto nella scena quarta.

¹ La didascalia «Auffahrend. Wendet sich gegen den Wald» è spostata, in partitura, alla battuta successiva.

⁴ La mutazione tra le due scene si apre alle parole della Donna: «Ich will singen dann hört er mich»; finora, infatti, la Donna non ha propriamente *cantato*. Se di fraseologia si può parlare, le sue frasi non hanno ecceduto la

II. SZENE

Tiefstes Dunkel, breiter Weg, hohe, dichte Bäume.
Sie tastet vorwärts.

(Noch hinter der Szene:) Ist das noch der Weg?...

(Bückt sich, greift mit den Händen:) Hier ist es eben...

(Aufschreiend:) Was?... Laß los!

(Zitternd auf, versucht ihre Hand zu betrachten:)
Eingeklemmt?... Nein, es ist was gekrochen...

(Wild, greift sich ins Gesicht:) Und hier auch... Wer rührt mich an?... Fort...

(Schlägt mit den Händen um sich:) Fort, nur weiter... um Gotteswillen ...

(Geht weiter, mit vorgestreckten Armen:) So, der Weg ist breit...⁵

SCENA SECONDA

Oscurità profonda, una strada ampia, fitti alberi
d'alto fusto. Avanza a tentoni.

(Ancora dietro la scena:) Ancora la strada, qui?

(Si china, brancola con le mani:) Sì, sì, è proprio questa...

(Gridando:) Che è mai? Lasciami andare!

(Si drizza tremante, cerca di guardarsi la mano:) In-trappolata?... No, è qualcosa che strisciava...

(Con violenza si prende il volto tra le mani:) E anche qui... Chi mi tocca?... Via!...

(Dà dei colpi all'intorno:) Avanti, avanti... per amor di Dio!...

(Avanza con le braccia distese:) Ecco, qui la strada è larga...

segue nota 4

battuta. Mantenendo la promessa, canterà, come vedremo, sempre di più. Intanto, come ironica risposta, una frase del basso tuba le fa eco:

ESEMPIO 5 (bb. 33-37)

e ci riporta a un'altra avventura pericolosa: l'antro di Fafner nel *Ring*. Ne approfittiamo per dire che le transizioni tra prima e seconda, e terza e quarta scena sono caratterizzate da una linea 'melodica', con tutte le virgolette del caso. La scena seconda è divisa abbastanza chiaramente in tre parti. La prima e l'ultima sono 'realistiche': la Donna, immersa nel buio, cerca di interpretare quello che è intorno a lei. Nel mezzo, un'allocuzione, un passo solistico quasi regolare.

⁵ Il segnale che la via è sgombra (che suona quasi come un'introduzione a un'aria) è dato da questa soffice concatenazione di corni per quarte

ESEMPIO 6 (bb. 47-52)

(*Rubig, nachdenklich:*) Es war so still hinter den Mauern des Gartens...

(*Sehr ruhig:*) Keine Sensen mehr... kein Rufen und Gehn... Und die Stadt in hellem Nebel... so sehnsüchtig schaute ich hinüber... Und der Himmel so unermeßlich tief über dem Weg, den du immer zu mir gehst... noch durchsichtiger und ferner... die Abendfarben...⁶

(*Traurig:*) Aber du bist nicht gekommen.

(*Stehenbleibend:*) Wer weint da?

(*Rufend, sehr ängstlich:*) Ist hier jemand?

(*Wartet. Lauter:*) Ist hier jemand?

(*Con calma, riflettendo:*) Tutto era così quieto dietro le mura del giardino...

(*Molto calma:*) Più nessun rumore di falce... nessun grido, nessun passo... E la città nella nebbia chiara... io guardavo verso di essa con tanto desiderio... E il cielo così infinitamente profondo sopra la strada che tu percorri sempre per venire da me... ancora più diafani e lontani i colori della sera...

(*Con mestizia:*) Ma tu non sei venuto.

(*Arrestandosi:*) Chi piange là?...?

(*Chiamando a voce bassissima, impaurita:*) C'è qualcuno?

(*Attende. Ad alta voce:*) C'è qualcuno?

segue nota 5

e dal Re tenuto della tromba, che Schönberg marca «molto delicato e nobile». Le indicazioni «*zart*» si sprecano, in effetti, per ottenere la sonorità più morbida possibile. A questo segue (dopo un altro disegno espressivo dei secondi violini) subito la pseudo-aria: «Es war so still hinter den Mauern des Gartens». Ne è stato giustamente sottolineato *l'incipit* quasi tonale, nei violini secondi. È composta di tre 'frasi' (sei, cinque e sette battute); ognuna di esse ha un nucleo cantabile, in ispecie la seconda che introduce un elemento «*sehnsüchtig*», nel testo e nella musica

ESEMPIO 7 (bb. 56-60)

so sehnsüchtig schauete ich hinüber...

destinato a ritornare più oltre; la terza frase ritarda la sua conclusione fino a una cadenza («*die Abendfarben*») che sostituisce un'appoggiatura superiore di seconda con una terza minore (ma lo stilema è abbastanza chiaro); si noti l'accordo con doppia forcella:

ESEMPIO 8 (bb. 65-68)

noch durchsichtiger und ferner... die Abendfarben...

⁶ La rievocazione del passato termina sull'ostinato Do#-Mi dell'arpa, associato in tutta la composizione a un'idea di crepuscolo, di attenuazione, di colore che svanisce. L'angoscia riprende rapidamente il sopravvento, con i fruscii degli archi e i suoni frullati dei fiati. Anche questa breve sezione conclusiva si chiude con un'invocazione a Dio. La donna si nasconde dietro la scena, imbattendosi in un tronco che le ricorda un corpo umano (l'opera è basata tutta su una *duplicazione* di avvenimenti o di situazioni o di riferimenti testuali; così come doppia si rivela la personalità della Donna). L'avvenimento è commentato da una concatenazione di quinte vuote nei corni (registro grave), che non a caso accosta le due 'tonalità' dominanti, Re e Si.

(Wieder lauschend:) Nichts... aber das war doch...

(Hört wieder:) Jetzt rauscht es oben... Es schlägt von Ast zu Ast...

(Voll Entsetzen seitwärts flüchtend:) Es kommt auf mich zu...

(Schrei des Nachtvogels. Tobend:) Nicht her! Laß mich... Herrgott, hilf mir...

(Stille. Hastig:) Es war nichts... Nur schnell, nur schnell...

(Begimmt zu laufen, fällt nieder. Schon hinter der Szene:) Oh, oh, was ist das?... Ein Körper... Nein, nur ein Stamm...

(Di nuovo tendendo l'orecchio:) Nulla... eppure era...

(Tende ancora l'orecchio:) Adesso c'è un fruscio lassù... dei colpi di ramo in ramo...

(Fuggendo di lato in preda all'orrore:) Viene verso di me...

(Si ode il grido di un uccello notturno. Smaniando:) Non qui!... lasciami!... Signoriddio aiutami...

(Silenzio. Precipitosamente:) Non era nulla... Via, presto, presto...

(Prende a correre, cade. Già dietro la scena:) Oh, oh, che cos'è questo?... Un corpo... No, solo un tronco.

III. SZENE⁷

Weg noch immer im Dunkel. Seitlich vom Wege ein breiter heller Streifen. Das Mondlicht fällt auf eine Baumlichtung. Dort hohe Gräser, Farne, große gelbe Pilze.

(Die FRAU kommt aus dem Dunkel)

Da kommt ein Licht!

(Atmet auf:) Ach! nur der Mond... Wie gut...

(Wieder halb ängstlich:) Dort tanzt etwas Schwarzes... hundert Hände...

(Sofort beherrscht:) Sei nicht dumm... es ist der Schatten...

SCENA TERZA

La strada è sempre nel buio; di lato un'ampia striscia luminosa; il chiaro di luna illumina una radura. Alte erbe, felci, grossi funghi gialli.

(La DONNA esce dal buio)

Là viene una luce!

(Riprende fiato:) Ah! solo la luna!... meno male...

(Ancora con una certa ansietà:) Là danza qualcosa di nero... cento mani...

(Subito dominandosi:) Non far la sciocca... è l'ombra...

⁷ La 'melodia introduttiva' dell'oboe (marcata ancora «sehr zart») è ridotta ad una sola nota, sovrastata dal clarinetto in Re. La terza scena, molto breve, è divisa in due sezioni; la prima (*Moderato*) statica, l'altra, molto più lunga, stesa in un *accelerando* 'a elastico'. Quest'ultimo pian piano porta la Donna al massimo dell'angoscia, dopo una scala cromatica, fino a una strappata degli archi (sulla 'dominante' La) e un successivo unisono dei tre oboi sul Re grave, con l'acciacatura di Mi♭. Schönberg, a differenza di quel che farà negli anni della composizione con dodici note, crede all'altezza assoluta come punto di riferimento sostitutivo (e retoricamente evidente) della cadenza tonale. L'associazione Mi♭-Re col registro dell'oboe ha valore sia costruttivo sia evocativo. In questa scena spicca il rafforzamento di un altro punto di riferimento acustico ascoltato poco prima: un accordo (dalla composizione intervallare variabile) 'compresso', basato principalmente sui fiati, nel registro grave, con una doppia forcilla di *crescendo* e *diminuendo*. Dapprincipio è nascosto nei frullati di flauti e clarinetto in Re, sotto le parole «Oh! wie die Schatten auf die weissen Wände fällt» (e naturalmente il suono inconsistente 'diping' le «ombre»). La seconda apparizione è poco dopo («So vorquellend wie an Stielen»), con il disturbo della terza acutissima delle trombe. In questo passaggio, come in altri, le terze sono sovrapposte per famiglie ognuna consonante: La-Do gli oboi (e corno inglese); Sol-Si le trombe; Si♭-Re♭ fagotti e arpa; Sol♯-Si i tromboni. Notiamo che c'è un significativo raddoppio del Si, l'altra 'nota perno' di *Erwartung*.

(*Zärtlich nachdenkend:*) Oh! wie dein Schatten auf die weißen Wände fällt... Aber so bald mußt du fort.

(*Rauschen. Sie hält an, sieht um sich und lauscht einen Augenblick:*) Rufst du?...

(*Wieder träumend:*) Und bis zum Abend ist es so lang...

(*Leichter Windstoß. Sie sieht wieder hin:*) Aber der Schatten kriecht doch!... Gelbe, breite Augen...

(*Laut des Schauderns:*) So vorquellend... wie an Stielen... Wie es glotzt...

(*Knarren im Gras. Entsetzt:*) Kein Tier, lieber Gott, kein Tier... Ich habe solche Angst... Liebster, mein Liebster, hilf mir...⁸

(*Sie läuft weiter*)

(*Ricordando con tenerezza:*) Oh! la tua ombra che cade sulle pareti bianche... Ma devi andartene così presto.

(*Si ode un fruscio. Si ferma in ascolto per un istante:*) Chiami?...

(*Di nuovo sognando:*) E fino a sera è così lungo il tempo...

(*Un leggero colpo di vento. Volge di nuovo lo sguardo intorno a sé:*) Eppure quell'ombra striscia!... Grandi occhi gialli...

(*Grido di orrore:*) Sporgenti... come su steli... Come fissano sbarrati...

(*Un rumore nell'erba. Spaventata:*) Non è un animale, mio Dio, non è un animale... ho tanta paura... Amore, amor mio, aiutami...

(*Sèguita a girare*)

IV. SZENE⁹

Mondbeschienene, breite Straße, rechts aus dem Walde kommend. Wiesen und Felder (gelbe und grüne Streifen abwechselnd). Etwas nach links verliert sich die Straße wieder im Dunkel hoher Baumgruppen. Erst ganz links sieht man die Straße frei liegen. Dort mündet auch ein Weg, der von einem Hause herunterführt. In diesem alle Fenster mit dunklen Läden geschlossen. Ein Balkon aus weißem Stein.

(*Die FRAU kommt langsam, erschöpft. Das Gewand ist zerrissen, die Haare verwirrt. Blutige Risse an Gesicht und Händen*)

SCENA QUARTA

Una strada ampia illuminata dalla luna, che esce a destra dal bosco. Prati e campi (alternanze di fasce gialle e verdi). Verso sinistra la strada si perde di nuovo nel buio degli alti alberi. Solo sulla sinistra estrema la strada riemerge visibile. Vi si immette un sentiero che scende da una casa. In questa tutte le finestre dalle imposte scure sono chiuse. Un balcone in pietra bianca.

(*La DONNA sopravviene lentamente, esausta. L'abito è lacerato, i capelli scarmigliati. Ha graffi sul volto e sulle mani*)

⁸ L'ultima mutazione di scena è basata su vari strati di ostinato: le quartine degli archi, che insistono su un intervallo di seconda maggiore; un disegno ripetuto dei due flauti; il Re grave degli oboi; il disegno col doppio punto dei fagotti. Il risultato (un po' *fauve*) è anche qui simile – tranne che per le dimensioni – alla transizione tra terza e quarta scena del *Rheingold*, soprattutto per l'enfatica melodia di terze strillata da trombe, clarinetto piccolo, ottavino.

⁹ La scena quarta esaurisce dopo poche battute il *plot* esteriore (il vagare di una donna per un bosco, fino al ritrovamento di un cadavere). Non solo. La Donna è già uscita dal bosco. Il suo viaggio è finito. Le connotazioni naturalistiche sono destinate a diminuire di numero, per sfumare in una libera associazione di passato e di presente, di mai avvenuto e di impossibile. Il discorso musicale segue e si travasa senza soluzione di continuità da un momento all'altro. Vedremo tuttavia di fornire un'articolazione atta a seguire meglio il diagramma emozionale della scena.

(*Umschauend:*) Er ist auch nicht da... Auf der ganzen, langen Straße nichts Lebendiges... und kein Laut...¹⁰

(*Schauer; lauschend:*) Die weiten blassen Felder sind ohne Atem, wie erstorben... kein Halm rührt sich...

(*Sieht die Straße entlang:*) Noch immer die Stadt... Und dieser fahle Mond... Keine Wolke, nicht der Flügelschatten eines Nachtvogels am Himmel... diese grenzenlose Totenblässe...

(*Sie bleibt schwankend stehen:*) Ich kann kaum weiter... Und dort läßt man mich nicht ein... Die fremde Frau wird mich fortjagen!... Wenn er krank ist...

(*Sie hat sich in die Nähe der Baumgruppen geschleppt, unter denen es vollständig dunkel ist:*) Eine Bank ... ich muß ausruhen ...

(*Müde, unentschlossen, sehnsüchtig:*) Aber so lang hab ich ihn nicht gesehen...

(*Sie kommt unter die Bäume, stößt mit den Füßen an etwas:*) Nein, das ist nicht der Schatten der Bank!...

(*Mit dem Fuß tastend, erschrocken:*) Da ist jemand...¹¹

(*Si guarda attorno:*) Anche qui non c'è... Per tutta la lunga strada nulla di vivo... e non un suono...

(*È percorsa da un brivido; tende l'orecchio:*) I vasti pallidi campi sono senza un alito, come morti... non un fuscello si muove...

(*Segue con lo sguardo il percorso della strada:*) E sempre ancora la città... e questa luna scialba... non una nube, neppur l'ombra di un'ala di uccello notturno sul cielo... questo sconfinato pallore mortale...

(*Si ferma barcollante:*) Non riesco quasi più a proseguire... e là non mi lasciano entrare... La donna sconosciuta mi scaccerà!... Se lui fosse malato...

(*Si è trascinata vicino agli alberi, a sinistra, sotto i quali il buio è fitto:*) Una panca... devo riposarmi...

(*Stanca, indecisa, con nostalgia:*) Ma da tanto tempo non lo vedo...

(*Va sotto gli alberi, urta con i piedi in qualcosa:*) No, questa non è l'ombra della panca!...

(*Tastando col piede, terrorizzata:*) Qui c'è qualcuno...

¹⁰ I pochi secondi che ci separano dall'unico 'evento' vero e proprio della partitura sono caratterizzati da un'ennesima descrizione della natura circostante da parte della Donna (che profeticamente ribadisce l'assenza di vita di ciò che la circonda); stavolta trova meno rispondenza nell'orchestra, che indulge negli stessi gesti. Percepriamo comunque un disegno declinante, una specie di progressione discendente che assottiglia la sonorità (così da poter prendere l'aere per una nuova *climax*) fino a non lasciare altro che una nota grave del flauto e gli armonici di pochi archi divisi; come fossero gli spettri delle forme assenti evocate dalla Donna: nuvole, uccelli, foglie. Il pensiero della malattia dell'amato invece è in questa variante del disegno 'ad arco, una sonorità compressa e sgradevole di grande effetto:

ESEMPIO 9 (bb. 141-142)

Wenn er krank ist!

[3 Ob. e 3 Fag.]

[Vc.] **ff**

¹¹ La scoperta del cadavere avviene in un lungo *accelerando* in cui i frammenti piano piano si uniscono a formare un crescendo organico (*crescendo* di dinamica, di strumenti che si aggiungono, di accordi con più suoni). Nell'ultima battuta Schönberg indulge a un effetto facile ma di ottimo esito: l'attacco della Donna è posizionato in un quarto in cui la dinamica passa da *ff* a *pp* all'improvviso. Ovviamente le parole con cui la Donna trova l'amato morto sono intonate (ma qui più che 'intonazione' si tratta dello *Schrei* espressionista) su una terza mi-

(*Beugt sich nieder, horcht:*) Er atmet nicht...

(*Sie tastet hinunter:*) Feucht... hier fließt etwas...

(*Sie tritt aus dem Schatten ins Mondlicht:*) Es glänzt rot... Ach, meine Hände sind wund gerissen... Nein, es ist noch naß, es ist von dort...

(*Versucht mit entsetzlicher Anstrengung den Gegenstand hervorzuzerren:*) Ich kann nicht.

(*Bückt sich. Mit furchtbarem Schrei:*) Das ist er!

(*Sie sinkt nieder*)¹²

(*Nach einigen Augenblicken erhebt sie sich halb, so daß ihr Gesicht den Bäumen zugewendet ist. Verwirrt:*) Das Mondlicht... nein dort... Da ist der schreckliche Kopf... das Gespenst...

(*Sieht unverwandt hin:*) Wenn es nur endlich verschwände... wie das im Wald... Ein Baumschatten, ein lächerlicher Zweig... Der Mond ist tückisch... weil er blutleer ist, malt er rotes Blut...

(*Mit ausgestreckten Fingern hinweisend, flüsternd:*) Aber es wird gleich zerfließen... Nicht hinsehen... Nicht darauf achten... Es zergeht sicher... wie das im Wald...

(*Sie wendet sich mit gezwungener Ruhe ab, gegen die Straße zu:*) Ich will fort... ich muß ihn finden... Es muß schon spät sein...

(*Si china; ascolta:*) Non respira...

(*Tasta in basso:*) Del bagnato... qui scorre qualcosa...

(*Esce dall'ombra e entra nel chiarore della luna:*) Un rosso vivo... Ah., le mie mani son ferite... No, c'è ancora del bagnato, viene di là...

(*Con un tremendo sforzo cerca di trascinare fuori l'oggetto:*) Non posso.

(*Si china. Con un grido terribile:*) È lui...

(*Si accascia*)

(*Alcuni momenti dopo si risollewa in parte, sì che il suo viso è rivolto verso gli alberi. Confusa:*) Il chiaro di luna... no, là... è quella testa orrenda... lo spettro...

(*Guarda immobile:*) Se sparisse finalmente... come quello nel bosco... Un'ombra d'albero... un ridicolo ramo... La luna è insidiosa... Perché lei è senza sangue, dipinge sangue rosso...

(*Accennando con le dita allargate, in un sussurro:*) Ma si dileguerà presto... Non guardare... Non badarci... Certo si dissolve... come quello nel bosco...

(*Si volge con calma forzata verso la strada:*) Voglio andar avanti... devo trovarlo... Dev'essere già tardi...

segue nota 11

nore e maggiore ad arco. Il colpo del piatto (finalmente percosso da una bacchetta e non sfregato con un arco da contrabbasso) è in coincidenza di un accordo che contiene le due tonalità minori di Re e di Si con le rispettive triadi di dominante. Ne risultano nove suoni, cui ben presto si aggiungono gli altri tre mancanti per dare il totale cromatico.

¹² Possiamo dividere il resto della scena (che costituisce più della metà dell'opera) in otto parti, alcune delle quali separate più o meno evidentemente: I. contiene il primo tentativo di riscuotersi che culmina in un II. $\frac{3}{4}$ *cantabile* 'allucinato'; III. progressiva resa dei conti col mondo circostante (ritorno di stilemi delle scene precedenti, accordo compresso), che anch'essa sfocia in una frase enfatica, e in una sorta di necrofilia, fino a «nun kuss ich zu Tode» (270); IV. è lo psicodramma della rievocazione e della recriminazione; il tempo musicale incalza; stilemi 'operistici' e tonali si infittiscono, come cromatismi, progressioni e unisoni. Anche qui l'approdo è in una frase enfatica: «Nein, ich will nicht»; V. il tempo rallenta, comincia l'alba e la gelosia prende definitivamente il sopravvento; VI. momento di autocoscienza, riepilogativo, dolente; termina su «Ich glaubte, war im Glück» e un accordo 'consonante-dissonante'; VII. breve interludio e albeggiare più netto: protasi a nuovo $\frac{3}{4}$ *cantabile* e dissociato (notiamo come il tempo ternario e l'aura pastorale siano operisticamente connessi a scene di pazzia); VIII. citazione del *Lied* e parte finale. È un percorso a sbalzi, che non univocamente si sposta verso un mondo operistico e tonale; percorso tanto più violento in quanto è chiaro che lo spostamento è una regressione, simboleggiata dal *Lied* op. 6, verso un mondo musicale fittizio, celebrativo, rituale.

(Schweigen. Unbeweglichkeit. Sie wendet sich jäh um, aber nicht vollständig. Fast jauchzend:) Es ist nicht mehr da... Ich wußte...

(Sie hat sich weiter gewendet, erblickt plötzlich wieder den Gegenstand:) Es ist noch da... Herrgott im Himmel...

(Ihr Oberkörper fällt nach vorne, sie scheint zusammenzusinken. Aber sie kriecht mit gesenktem Haupt hin:) Es ist lebendig...

(Tastet:) Es hat Haut... Augen... Haar...

(Sie beugt sich ganz zur Seite, als wollte sie ihm ins Gesicht sehen:) Seine Augen... es hat seinen Mund... Du... du... bist du es... Ich habe dich so lang gesucht... Im Wald und...

(An ihm zerrend:) Hörst du? Sprich doch... Sieh mich an...¹³

(Entsetzt, beugt sich ganz. Atemlos:) Herrgott, was ist...

(Schreiend, rennt ein Stück fort:) Hilfe...

(Von ferne zum Hause hinauf:) Um Gotteswillen!... rasch!... hört mich denn niemand?... er liegt da...

(Schaut verzweifelt um sich. Eilig zurück unter die Bäume:) Wach auf... wach doch auf...

(Silenzio. Immobilità. Si volta di scatto, ma non completamente. Quasi esultante:) Non c'è più... Lo sapevo...

(Si è voltata del tutto, a un tratto rivede l'oggetto:) È ancora là... Signoriddio del cielo...

(La metà superiore del corpo cade in avanti, ella sembra crollare; ma si trascina a capo chino:) È vivo...

(Lo tocca:) Ha pelle, occhi, capelli...

(Si piega di lato quasi volesse vederlo in volto:) I suoi occhi... ha la sua bocca. Tu... tu... sei tu... da tanto tempo ti cerco... nel bosco e...

(Tirandolo:) Senti? Parla dunque... guardami...

(Spaventata, si piega del tutto. Senza fiato:) Signoriddio, che cos'è...

(Gridando corre via per un tratto:) Aiuto!...

(In direzione della casa:) Per amor di Dio!... presto!... non mi sente nessuno?... Giace qui...

(Si guarda intorno disperata. Ritorna sotto gli alberi:) Svegliati... svegliati dunque...

¹³ Tipicamente operistico è questo disegno di fanfara in corni e trombe, con le terze discendenti dei tromboni. Anche qui l'orchestrazione evita a ogni coppia di ottoni le dissonanze crude.

ESEMPIO 10 (bb. 177-179)

mässige $\text{♩} = 94$
[Cor., T. be]

[Tb. ni, Btb.]

La motivazione di questa sonorità da araldo è forse nel 'richiamo' della Donna, che si rivolge al cadavere come per risvegliarlo, terminando con gli imperativi «Sprich doch, sieh mich an»; il ritmo puntato dei legni si riduce a un'interpunzione di due note (con una cortissima in levare). Questo passo finisce con un unisono violento; la richiesta d'aiuto della Donna (un Si \sharp acuto che è il suo 'tetto') è accompagnata con quello che potremmo chiamare un sostituto atonale della settima diminuita; e in effetti la settima diminuita è contenuta nell'accordo, sovrapposta a una settima sul terzo grado di Fa minore armonico (spesso adoperata da Schönberg; è un'altra dissonanza costituita da sovrapposizioni di terze). Quest'ultima settima contiene una quinta aumentata, che piano piano intensificherà la sua presenza nel tessuto orchestrale, con un retrogusto wagneriano e tardo-ottocentesco.

(*Flehend:*) Nicht tot sein... mein Liebster¹⁴... Nur nicht tot sein... ich liebe dich so.

(*Zärtlich, eindringlich:*) Unser Zimmer ist halbhell... alles wartet... die Blumen duften so stark...

(*Die Hände faltend, verzweifelt:*) Was soll ich tun... Was soll ich nur tun, daß er aufwacht?...

(*Sie greift ins Dunkel hinein, faßt seine Hand:*) Deine liebe Hand...

(*Zusammenzuckend, fragend:*) So kalt?...

(*Sie zieht die Hand an sich, küßt sie. Schüchtern schmeichelnd:*) Wird sie nicht warm an meiner Brust?

(*Sie öffnet das Gewand:*) Mein Herz ist so heiß vom Warten...

(*Flehend, leise:*) Die Nacht ist bald vorbei... Du wolltest doch bei mir sein diese Nacht.

(*Ausbrechend:*) Oh! es ist heller Tag... Bleibst du am Tage bei mir?... Die Sonne glüht auf uns... deine

(*Lamentandosi:*) Non essere morto amor mio... io ti amo tanto...

(*Con tenerezza, in tono suavisivo:*) La nostra camera è in penombra... Tutto aspetta... I fiori hanno profumo così intenso...

(*Torcendosi le mani, disperata:*) Che debbo fare... Che posso fare per svegliarlo?...

(*Afferra nel buio la sua mano:*) La tua cara mano...

(*Sobbalzando:*) Così fredda?...

(*Attira la mano a sé, la bacia. Accarezzandola con esitazione:*) Non si scalda qui sul mio petto?...

(*Si apre l'abito, implorando:*) Il mio cuore è così ardente dalla lunga attesa...

(*A bassa voce:*) La notte è presto finita... tu volevi pur passare con me questa notte.

(*Prorompendo:*) Oh, è giorno chiaro... Resti con me di giorno? Il sole scotta su di noi... le tue mani sono

¹⁴ L'accordo 'compresso' con doppia forcella riprende proprio la settima di settima specie, accompagnata questa volta da un movimento di quinte aumentate negli archi. Quest'accordo introduce la seconda 'macrosezione' della scena quarta, stesa in un sarcastico metro di $\frac{3}{4}$ che è stato da molti avvicinato a Strauss. Di sicuramente straussiano c'è il morboso rapporto della Donna col cadavere (simile a quello di Salome con la testa di Iochanaan) e il movimento di valzer di crome acefalo che comincia questo passaggio. È un incantesimo. È il progressivo allontanarsi della Donna dalla percezione reale. Fino ad allora, è stato possibile travedere, grazie all'oscurità, ma da ora in poi sarà manifesto l'allontanamento della psiche della donna dal vissuto. La 'melodia' che inizia il passaggio è un passo verso la musica, un passo indietro rispetto alla realtà:

ESEMPIO 11 (bb. 201-202)

Alle parole «Mein Herz ist so heiß vom Warten» le trombe intonano una triade perfetta di Re bemolle minore, 'disturbata' dal Fa \sharp dei corni. Questo passo termina con una frase entusiastica che compie l'incantesimo della Donna su se medesima, ovvero sancisce la sua natura schizoide:

ESEMPIO 12 (b. 225 e segg.)

La Donna ritrova accenti wagneriani: questo è il suo *Liebsted*. Precipitando nel sublime, pare quasi che si estranei da se stessa diventando eroina di teatro.

Hände liegen auf mir... deine Küsse... mein bist du... du...¹⁵ Sieh mich doch an, Liebster, ich liege neben dir... So sieh mich doch an...

(*Sie erhebt sich, sieht ihn an, erwachend:*) Ah! wie starr... Wie fürchterlich deine Augen sind...

(*Laut aufweinend:*) Drei Tage warst du nicht bei mir...¹⁶ Aber heute... so sicher... Der Abend war so voll Frieden... Ich schaute und wartete...

(*Ganz versunken:*) Über die Gartenmauer dir entgegen... So niedrig ist sie... Und dann winken wir beide...

(*Aufschreiend:*) Nein, nein... es ist nicht wahr... Wie kannst du tot sein?... Überall lebstest du...¹⁷ Eben noch im Wald... deine Stimme so nah an meinem Ohr... immer, immer warst du bei mir... dein Hauch auf meiner Wange... deine Hand auf meinem Haar...

(*Leidenschaftlicher:*) Oh! Der Abdruck deiner Füße im Grase... ganz früh, wenn du mich verliessest... Aber später stehen die Halme auf... dann kommt der lärm...

(*Verträumt:*) Aber doch immer deine Küsse auf meinem Lippen... die Süsse deiner Worte in meinem Herzen...]

(*Angstvoll:*) Nicht wahr... es ist nicht wahr? Dein Mund bog sich doch eben noch unter meinen Küssen...

(*Wartend:*) Dein Blut tropft noch jetzt mit leisem Schlag... Dein Blut ist noch lebendig...

posate su di me... i tuoi baci... mio sei... tu... Guardami dunque, amore, sono coricata accanto a te... Ma guardami dunque...

(*Lo guarda, si riscuote:*) Ah, come sono fissi i tuoi occhi, spaventevoli...

(*Con grande tristezza:*) Per tre giorni non sei stato da me... Ma oggi ero così sicura... la sera così piena di pace... Io guardavo e aspettavo...

(*Come assorta:*) Guardavo oltre il muro del giardino... è così basso... E poi ci facevamo cenno tutt'e due...

(*Gridando:*) No, no... non è vero... Come puoi essere morto? Dappertutto mi vedi... Ancora poco fa nel bosco... la tua voce così vicina al mio orecchio... sempre, sempre eri accanto a me... il tuo respiro sulla mia guancia... la tua mano sui miei capelli...

(*In tono più appassionato:*) Oh! l'impronta dei tuoi piedi nell'erba... all'alba quando mi lasciavi... Ma più tardi gli steli rialzano il capo... poi si sente il rumore...

(*Con ansietà:*) Ma pur sempre i tuoi baci sulle mie labbra... la dolcezza delle tue parole nel mio cuore.

(*Con ansietà:*) Nevvero... non è vero? La tua bocca si piegava or ora sotto i miei baci...

(*Pausa:*) Il tuo sangue sgocciola ancora con un lieve palpito... Il tuo sangue è ancora vivo...

¹⁵ La frase enfatica si affloscia, mentre i fagotti preannunciano – sempre più vicino – il motivo del *Lied*. Comincia una progressiva resa dei conti col mondo circostante (ritorno di stilemi delle scene precedenti, accordo compresso), che però verrà di nuovo rifiutato in quella che abbiamo definito la sezione di «necrofilia».

¹⁶ Marie Pappenheim ha inserito alcuni *Leitmotive* testuali: oltre a quelli della luna, del giardino, anche la frase «drei Tage warst du nicht bei mir». Non è necessario soffermarci sul simbolismo di questi «tre giorni»; è già abbastanza chiaro che la Donna che incontra il corpo lacerato dell'amante è entrata in contatto con i miti di resurrezione e di morte. L'ambientazione notturna ricorda parecchi quadri a soggetto mitico, in cui Venere scopre il cadavere di Adone. Quel che più conta, è che Schönberg non utilizza affatto la stessa musica per lo stesso passaggio, ma lascia affidato al solo testo la reminiscenza. L'autoconvinzione assume in alcuni punti toni idillici e pastorali: un disegno dei flauti (ennesima variante del motivo ad arco, alle parole «der Abend war so voll Frieden») ha quasi il carattere del secondo tema della Sinfonia n. 3 di Brahms.

¹⁷ Una frase che tocca rapidamente tutti i dodici suoni della scala cromatica («Überall lebstest du») sancisce la non-accettazione della realtà da parte della Donna; la quale comincia una lunga serie di elencazioni di facoltà sensoriali dell'amato. L'orchestra la asseconda con una certa mimèsi: soprattutto nei suoni frullati che illustrano il «soffio» del respiro sulla guancia della Donna. Mimèsi anche di intervalli: come quando l'arpa e il flauto prendono le ultime due note della Donna per lanciare un ostinato.

(*Sie beugt sich tief über ihn:*) Oh! der breite rote Streif... Das Herz haben sie getroffen...

(*Fast unhörbar:*) Ich will es küssen... mit dem letzten Atem... dich nie mehr los lassen...

(*Richtet sich halb auf:*) In deine Augen sehn... Alles Licht kam ja aus deinen Augen... mir schwindelte, wenn ich dich ansah...

(*In der Erinnerung lächelnd, geheimnisvoll, zärtlich:*) Nun küss ich mich an dir zu Tode.

(*Tiefes Schweigen. Sie sieht ihn unverwandt an. Nach einer Pause plötzlich:*) Aber so seltsam ist dein Auge...

(*Verwundert:*)ⁱⁱ Wohin schaust du?

(*Heftiger:*) Was suchst du denn?

(*Sieht sich um; nach dem Balkon:*) Steht dort jemand?

(*Si china su di lui:*) Oh, quella larga striscia rossa... Hanno colpito il cuore...

(*Quasi inudibile:*) Voglio baciarlo... con l'ultimo fiato... non lasciarti mai più...

(*Si solleva a metà, carezzevole:*) Guardare nei tuoi occhi... Tutta la luce veniva dai tuoi occhi... mi coglievan le vertigini quando ti guardavo...

(*Sorridendo al ricordo, con espressione misteriosa e tenera:*) Ora ti bacio fino a morire con te.

(*Silenzio profondo. Lo guarda immobile dopo una pausa, d'improvviso*) Ma è così strano il tuo occhio...

(*Sorpresa:*) Dove guardi?

(*Più vivacemente:*) Che cosa cerchi mai?

(*Si guarda attorno; si volta verso il balcone:*) C'è qualcuno là?

segue nota 17

ESEMPIO 13 (bb. 256-259)

Dein Mund bog sich doch e-ben noch un-ter mei-nen Küs - sen...
[Arpa]

Dein Blut tropft noch jetzt mit lei-sem Schlag...

[Fl.]

pp

Questo appartiene ai dettagli 'pittorici': non solo il fluire delle note in flauto e arpa illustra lo scorrere (apparentemente vivo) del sangue del morto, ma l'indicazione di mettere delle strisce di carta tra le corde dell'arpa ha una rispondenza di «musica per l'occhio» nella «rossa e larga striscia» che la Donna sta per baciare. E anche l'ultimo respiro nominato subito dopo ha una rispondenza simbolica con la lunga legatura del flauto, strumento che accompagna la frase del soprano. La macrosezione finisce con le parole (musicate in un profilo declinante) «nun küss ich mich an dir zu Tode».

ⁱⁱ In partitura la didascalia è accorpata alla precedente («Sie sieht ihn unverwandt an. Nach einer Pause plötzlich, verwundert»), così come le battute «Aber so seltsam ist dein Auge... Wohin schaust du?»: non c'è lo 'stacco' ulteriore tra i due stati d'animo.

(Wieder zurück, die Hand an der Stirn:) Wie war das nun das letzte Mal?...

(Immer vertiefter:) War das damals nicht auch in deinem Blick?

(Angestrengt in der Erinnerung suchend:) Nein, nur so zerstreut... oder... und plötzlich bezwangst du dich...

(Immer klarer werdend:) Und drei Tage warst du nicht bei mir...¹⁸ keine Zeit... So oft hast du keine Zeit gehabt in diesen letzten Monaten...

(Jammernd, wie abwehrend:) Nein, das ist doch nicht möglich... das ist doch...

(In blitzartiger Erinnerung:) Ah, jetzt erinnere ich mich... der Seufzer im Halbschlaf... wie ein Name... du hast mir die Frage von den Lippen geküßt...¹⁹

(Grübelnd:) Aber warum versprach er mir, heute zu kommen?...

(In rasender Angst:) Ich will das nicht... nein ich will nicht...

(Aufspringend, sich umwendend:) Warum hat man dich getötet?... Hier vor dem Hause... Hat dich jemand entdeckt?...

(Aufschreiend, wie sich anklammernd:) Nein, nein... mein einzig Geliebter... das nicht...

(Torna a voltarsi indietro, la mano alla fronte:) Come fu l'ultima volta?...

(Sempre più concentrata:) C'era anche allora qualcosa di strano nel tuo sguardo?

(Cercando faticosamente nella memoria:) O solo un po' distratto... oppure... e all'improvviso ti dominavi...

(Afferrando sempre più chiaramente:) Per tre giorni non sei stato da me... non hai avuto tempo... quante volte non hai avuto tempo in questi ultimi mesi...

(In tono di lamento e come di rifiuto:) Non è possibile... non è...

(Ricordando d'improvviso:) Ah, ora mi ricordo... il sospiro nel dormiveglia... come un nome... Tu mi fermasti la domanda sulle labbra con un bacio...

(Almanaccando:) Ma perché mi promise di venire oggi?

(Con angoscia terribile:) No, non voglio... non voglio...

(Balzando in piedi, voltandosi:) Perché ti hanno ucciso?... Qui davanti alla casa... Ti ha scoperto qualcuno?...

(Gridando, come aggrappandosi:) No, no... mio unico amore... questo no...

¹⁸ La quarta sezione è in progressivo slittamento verso l'attacco di gelosia successivo. Nel testo si intensificano, maniacalmente, le indicazioni di tempo, che fanno perno sulla nuova citazione dei tre giorni, trattata come si è detto in modo totalmente diverso dalla prima. Qui, è caratterizzata da una violenta ascesa cromatica:

ESEMPIO 14 (bb. 284-285)



che verrà rinunciata alla stessa altezza dai legni all'unisono poche battute dopo. Oltre a essere un esempio di quella voluta 'cattiva' disposizione degli strumenti tipica di alcuni passaggi di *Erwartung*, l'unisono ha ovviamente una connotazione operistica tradizionale: di «malvagio in azione». La Donna non può far altro che rispondere, a questa esplosione di male, che «non è possibile».

¹⁹ L'infittirsi dei cromatismi si vede anche nella progressiva conquista dell'acuto: «der Seufzer... wie ein Name... von den Lippen». Segno di un intensificarsi di schemi periodici (come le progressioni) che imprigioneranno piano piano la musica e il personaggio-cantante. Scalata interrotta da un altro passaggio cromatico 'compresso' in oboi e clarinetti, stavolta coi semitoni 'ad arco'. Questa sezione si corona con un'altra frase enfatica, ancora una volta di rifiuto, «ich will nicht».

(*Zitternd:*) Oh, der Mond schwankt... ich kann nicht sehen... Schau mich doch an...²⁰

(*Rast plötzlich:*) Du siehst wieder dort hin?...

(*Nach dem Balkon:*) Wo ist sie denn... die Hexe, die Dirne... die Frau mit den weißen Armen...

(*Höhnisch:*) Oh, du liebst sie ja die weißen Arme... wie du sie rot küßt...

(*Mit geballten Fäusten:*) Oh, du... du ... du Elender, du Lügner... du... Wie deine Augen mir ausweichen!... Krümmst du dich vor Scham?...

(*Stößt mit dem Fuß gegen ihn:*) Hast sie umarmt... Ja?...

(*Von Ekel geschüttelt:*) So zärtlich und gierig... und ich wartete... Wo ist sie hingelaufen, als du im Blut lagst?... Ich will sie an den weißen Armen herschleifen... (*Gebärde*) So...

(*Zusammenbrechend:*) Für mich ist kein Platz da...

(*Schluchzt auf:*) Oh! nicht einmal die Gnade, mit dir sterben zu dürfen...²¹

(*Tremando:*) Oh, la luna oscilla... non posso vedere... Guardami dunque...

(*S'acquieta d'un tratto:*) Guardi ancora là?...

(*Verso il balcone:*) Dov'è dunque la strega, la squaldrina... la donna dalle braccia bianche...

(*Con scherno:*) Ah, ti piacciono dunque le braccia bianche... e con quale ardore le baci...

(*Stringendo i pugni:*) Tu... tu... tu... sciagurato, bugiardo... tu... Come mi sfuggono tuoi occhi! Ti torci dalla vergogna?...

(*Lo colpisce con il piede:*) L'hai abbracciata?... Sì?...

(*Con un brivido di nausea:*) con tanta tenerezza e tanta brama... e io aspettavo... Dov'è scappata, quando tu giacesti nel sangue?... Voglio prenderla per le braccia bianche e trascinarla qui... (*Minacciosa*) Così...

(*Accasciandosi:*) Per me non c'è posto qui...

(*Scoppia in singhiozzi:*) Oh! neppure la grazia di potere morire con te...

²⁰ Il progressivo rallentare del tempo coincide coi primi segnali dell'alba, dell'oscillamento della luce della luna. La Donna invita ancora una volta l'uomo a guardarla, e le risponde l'accordo 'compresso'. *Dämmerung* è termine medio per alba e tramonto, ma è anche metafora dell'ottundimento progressivo delle facoltà della donna. Ben presto, comincia il violentissimo attacco di gelosia, in cui unisoni progressioni e cromatismi continueranno a imperversare, insieme all'accordo 'cattivo' di quarte di diversa natura sovrapposte. L'attacco contro la «strega», la «squaldrina», la rivale invisibile (e chissà se veramente esiste) è accompagnato da un unisono dei quattro tromboni, in una catena di terze minori. L'angoscioso «ich wartete» è echeggiato dall'orchestra, prima con terzine di semiminime, poi con terzine di crome, poi da una quartina di semicrome. Notevole anche il doppio movimento cromatico di quarte, ascendente e discendente.

ESEMPIO 15 (bb. 343-346)

The image shows a musical score for a vocal part and piano accompaniment. The vocal line is in a high register and includes the lyrics "und ich wartete... Wo ist sie". The piano accompaniment is highly chromatic and complex, with dynamic markings such as "ff" and "8va" (octave). The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

²¹ Il tempo drammatico rallenta di nuovo. Troviamo ora un altro arioso, più frammentario, in tempo ternario. I cromatismi si diradano, e si accorciano, come un'eco di quella *Sehnsucht* evocata all'inizio dell'opera, che tor-

(*Sinkt nieder, weinend:*) Wie lieb, wie lieb ich dich gehabt hab'... Allen Dingen ferne lebte ich... allen fremd.

(*In Träumerei versinkend:*) Ich wußte nichts als dich... dieses ganze Jahrseit du zum ersten Mal meine Hand nahmst... oh, so warm... nie früher liebte ich jemanden so... Dein Lächeln und dein Reden... ich hatte dich so lieb...

(*Stille und Schluchzen. Dann leise, sich aufrichtend:*) Mein Lieber... mein einziger Liebling... hast du sie oft geküßt?... während ich vor Sehnsucht verging...

(*Flüsternd:*) Hast du sie sehr geliebt?

(*Flehend:*) Sag nicht: ja... Du lächelst schmerzlich... Vielleicht hast du auch gelitten... vielleicht rief dein Herz nach ihr...

(*Stiller, warm:*) Was kannst du dafür?... Oh, ich fluchte dir... Aber dein Mitleid machte mich glücklich [und deine Lüge.] Ich [träumte... berauscht wie von Wein...] glaubte, war im Glück...

(*Cade a terra, piangendo:*) Quanto, quanto ti ho voluto bene... Vivevo lontana da ogni cosa... estranea a tutti.

(*Trasognata:*) Non sapevo di nulla fuorché di te... per tutto un anno, da quando mi prendesti la mano per la prima volta... oh, così calda... non avevo amato nessuno prima così... Il tuo sorriso e le tue parole... ti volevo tanto bene...

(*Silenzio. Si odono i suoi singhiozzi. Poi, sollevandosi, a bassa voce:*) Mio caro, mio unico amore... l'hai baciata spesso?... mentre io mi struggevo di desiderio...

(*In un sussurro:*) L'hai amata molto?

(*Implorante:*) Non dire: sì... Tu sorridi dolorosamente... forse hai sofferto anche tu... forse il tuo cuore amava lei...

(*Più calma, con calore:*) Che colpa ne hai?... Oh, ti maledico... Ma la tua pietà mi rendeva felice e la tua menzogna. Io sognavo... come ebba di vino... credevo, ero felice...

segue nota 21

na ad essere nominata sopra un sospiroso solo del secondo violino. Il frammento ad arco comincia a costruire ritmicamente (rivelando così la sua natura) l'anticipazione della melodia del *Lied*. È il momento della fine, della caduta delle illusioni, il che comporta paradossalmente anche un *quid* consolatorio; questa sezione termina su un accordo a proposito del quale Schönberg stesso, commentandolo, ammise che benché dissonante portava in sé una «Milderung», un'attenuazione, un sollievo.

ESEMPIO 16 (b. 382)

ruhige Viertel

A quest'effetto contribuiscono la sonorità (legni, un corno con sordina, un basso tuba e un controfagotto *pp* a sostenere l'arpa, quattro archi soli con sordina) e la disposizione, che anche questa volta enfatizza le consonanze: l'accordo maggiore nell'acuto (Schönberg nella *Harmonielehre* lo interpreta come sottodominante di Si, la tonalità antagonista), e il salto di quinta discendente La-Re nel grave.

(Stille.²² Dämmerung links im Osten. Tief am Himmel Wolken, von schwachem Schein durchleuchtet, gelblich schimmernd wie Kerzenlicht. Sie steht auf:) Liebster, Liebster, der Morgen kommt...²³ Was soll ich allein hier tun?... In diesem endlosen Leben... in diesem Traum ohne Grenzen und Farben... denn meine Grenze war der Ort, an dem du warst... und alle Farben der Welt brachen aus deinen Augen... Das Licht wird für alle kommen... aber ich allein in meiner Nacht?...²⁴ Der Morgen trennt uns... immer der Morgen... So schwer küßt du zum Abschied wieder ein ewiger Tag des Wartens... Oh du erwachst ja nicht mehr... Tausend Menschen ziehn vorüber... ich erkenne dich nicht... Alle leben, ihre Augen flammen... Wo bist du?...²⁵

(Silenzio. A sinistra sorge l'alba a oriente. Spesse nubi nel cielo, soffuse di un debole chiarore, tralucono di luce giallastra. Si leva in piedi:) Amore, amore mio, viene il mattino... Che farò io qui da sola?... In questa vita senza fine... in questo sogno senza confini e senza colori... perché il mio confine era il luogo dov'eri tu... e tutti i colori del mondo scaturivano dai tuoi occhi... La luce verrà per tutti... ma io sola nella mia notte?... Il mattino ci separa... sempre il mattino... È così greve il tuo bacio d'addio... Ancora un eterno giorno d'attesa... oh, ma tu non ti sveglierai più... Passano migliaia d'uomini... io non ti riconosco. Tutti vivono, i loro occhi brillano... Dove sei tu?

²² Ecco la vera e propria *Dämmerung*, che dà luogo a un breve passaggio di pittura sonora. Le due linee – ascendente del clarinetto e discendente del violino solo – si corrispondono, come antecedente e conseguente di una frase tradizionale. Celesta, xilofono, arpa e flauti sono da sempre associati con la luce e con l'alba; mentre le trombe con sordina ricordano le sonorità meste di un *Lied* di Mahler, *Wo die schönen Trompeten blasen*, dove hanno lo stesso significato (un congedo d'amore provocato dall'alba).

²³ Un nuovo $\frac{3}{4}$ dissociato, *cantabile*; Schönberg, ben conscio del rischio di eccesso di *pathos*, si cautea scrivendo sopra la linea vocale del soprano di eseguirlo «ohne Leidenschaft». È una vera e propria scena di pazzia, in cui la linea del canto si abbandona a un cullante ritmo di terzine appena può. «Alle Farben der Welt», nel suo disegno ad arco, è echeggiato in progressiva diminuzione da clarinetti e oboi, e dall'arpa.

²⁴ Questa constatazione pare una reminiscenza testuale e musicale, forse volontaria, forse no, vista la frequenza del *topos* lamentevole associato con il cromatismo, di un altro *Lied* di Mahler, *Nun will die Sonn' so hell aufsteh'n*, il primo dei *Kindertotenlieder*.

²⁵ La sinistra citazione del *Lied* op. 6 non solo dà un incedere 'periodico' alla parte dell'orchestra, ma getta una luce di regolarità anche sulla linea del canto: il testo offre quasi una quartina («Tausend Menschen ziehn vorüber / ich erkenne dich nicht. / Alle leben, ihre Augen flammen... / Wo bist du?») che si rispecchia in una melodia quasi regolare di quattro più sei *tactus* in $\frac{3}{8}$; le seconde sei misure sono divise in tre cellule ripetute in progressione ascendente, con il timpano che sottolinea la *climax* con il tocco morbido e attenuato delle bacchette di spugna.

ESEMPIO 17 (bb. 411-416)

fliessend $J = 50$

Tau-send Men - schen ziehn vor ü - ber... ich er - ken - ne dich nicht. Al - le le -

ben, ih - re Au - gen flam - - - men... Wo - - - - - bist du?

(*Leiser*): Es ist dunkel... dein Küss wie ein Flammenzeichen in meiner Nacht... meine Lippen brennen und leuchten... dir entgegen...

(*In Entzücken aufschreiend*): Oh, bist du da...²⁶

(*Irgend etwas entgegen*): ich suchte...

(*A voce più bassa*): È buio... il tuo bacio come un segnale di fiamma nella mia notte... le mie labbra ardono luminose di te...

(*Gridando estatica*): Oh, sei qui...

(*Rivolta a qualcosa*): io cercavo...

DIE ENDE

FINE

segue nota 25

Poco importa che in partitura le misure siano in metro di $\frac{4}{8}$. L'orecchio ha comunque l'impressione di un ritmo cullante di *Wiegenlied*, o di epicedio.

²⁶ L'ultimissima sezione è basata sul contrasto (come nei due frammenti del *Lied* sovrapposti) di un disegno ascendente e di una progressione discendente, che ricorda naturalmente la *Dämmerung* più famosa, quella wagneriana, anch'essa contenuta nel motivo di Erda. In questo ultimo momento di indecisione e di lacerazione, spicca la terz'ultima battuta; su un accordo in cui domina il Si grave (l'altezza 'antagonista': la triade di Si minore è sovrapposta a quella di Mi minore e alla sempre più insistente triade aumentata sul terzo grado di La minore) il *diminuendo* improvvisamente si ferma e ascoltiamo un'ultima esclamazione:

ESEMPIO 18 (b. 424)

È un altro *topos* operistico, come l'«Emilia addio» che irrompe nel postludio della *Canzone del salice*: un «non più» contraddetto da un «non ancora». Nella battuta finale abbiamo il parodistico sprofondare – in una scala esatonale e in una cromatica – di un accordo di tredicesima, e il contemporaneo salire per una scala cromatica di una catena di terze maggiori e seconde maggiori parallele (con una presenza invasiva della quinta aumentata). Il suono si riempie, nell'ultima nota, del totale cromatico, dal Mi grave del contrabbasso al Re acuto dell'ottavino. Contemporaneamente abbiamo un *ppp* 'paradossale', perché aggiunge strumenti, satura lo spazio timbrico, pur mantenendo la stessa sonorità esile. È il riassunto *in nuce* di un viaggio musicale al contrario. Per la prima volta sulle scene il reale, il possibile, l'apparente, il falso, sono messi l'uno di fronte all'altro, senza che abbiamo indizi per scoprire che cosa esista davvero, senza essere indirizzati nella scelta giusta.

S C H O E N B E R G

ERWARTUNG

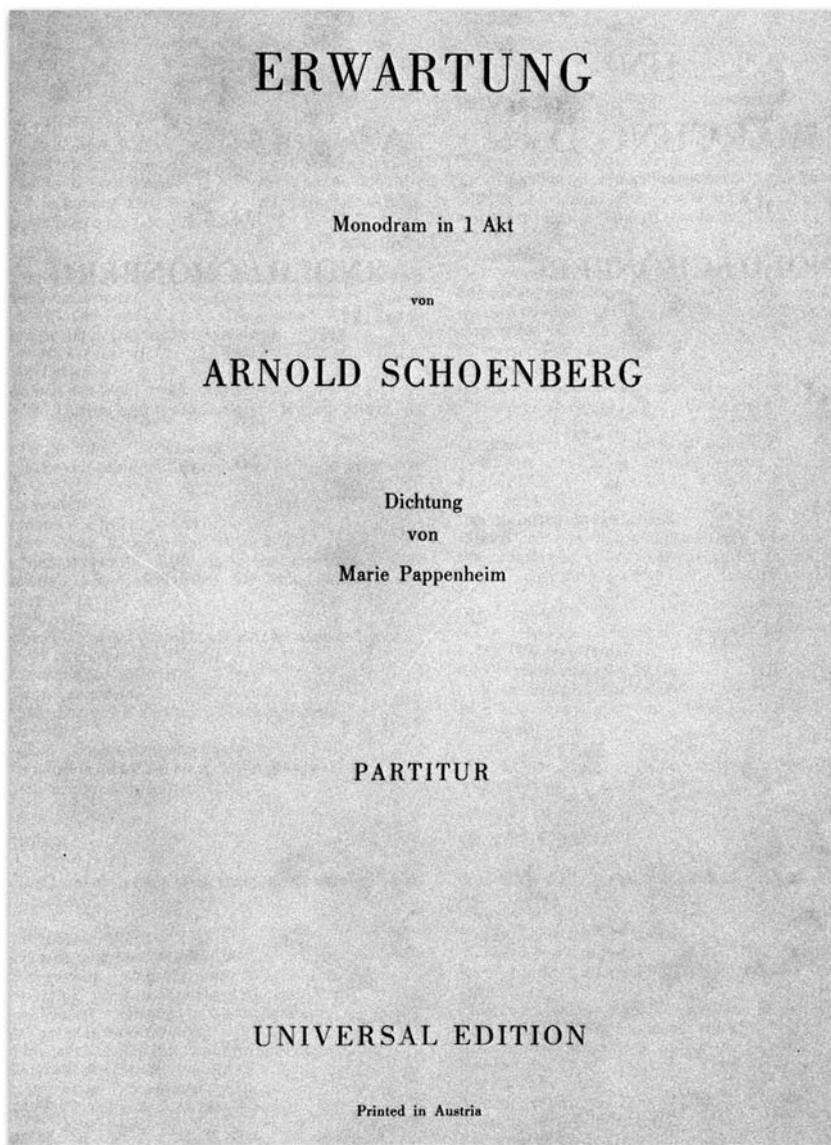
Copertina della partitura (Wien, Universal Edition, 1916).

L'orchestra

Ottavino	4 Corni in Fa
3 Flauti (il III anche Ottavino)	3 Trombe in Si \flat
3 Oboi	4 Tromboni
Corno inglese (anche IV Oboe)	1 Bassotuba
1 Clarinetto piccolo in Re	Arpa
1 Clarinetto in Si \flat	Celesta
2 Clarinetti in La	Percussioni:
Clarinetto basso (in Si \flat)	<i>Glockenspiel</i> , Xilofono, Triangolo,
3 Fagotti	Raganelle, Cassa chiara, Grancassa,
Controfagotto	Piatti, Tam-tam, Timpani.
Violini I (almeno sedici)	
Violini II (almeno quattordici)	
Viole (tra dieci e dodici)	
Violoncelli (tra dieci e dodici)	
Contrabbassi (tra otto e dieci)	

È un'orchestra molto grande, come in quasi tutti i pezzi di Schönberg, anche se non è esorbitante quanto gli organici coevi di Strauss o alcune soluzioni primo-novecentesche: i corni, ad esempio, sono 'solo' quattro (non otto, come nella Sinfonia n. 3 di Mahler); non ci sono tube, a parte quella bassa. Nella guida si è trattato più dettagliatamente dell'orchestrazione e del suo ruolo nel definire le oscillazioni tonali / atonali di *Erwartung*. Qui basti dire che solo in pochi casi l'orchestra è usata al completo. Conta, per Schönberg, non tanto il 'volume di fuoco', ma la possibilità di moltiplicare le sfumature. C'è anche un caratteristico impiego delle file dei fiati: con un'altra gamma di sfumature possibile, dal solo *espressivo* all'accordo timbricamente omogeneo (o al limite al violento unisono) di tre o quattro strumenti. Questa polivalenza vale in parte anche per gli archi, adoperati spesso divisi, in piccoli gruppi, o anche a solo.

Dei fiati è usata tutta la gamma; è previsto un Si grave per il flauto (uno dei quali, quindi, deve avere l'apposita chiave), e Si \flat per l'oboe, con l'avvertenza che eventualmente può incaricarsene il corno inglese. Dei quattro tromboni almeno uno dovrebbe essere basso (oppure tenor-basso, per eseguire le note mancanti al tenore). Il bassotuba spicca nella sua veste di strumento 'cantabile' in almeno due passaggi.



Frontespizio della partitura (Wien, Universal Edition, 1916).

Non ci sono strumenti inusitati o rari; anche le percussioni sono tutto sommato poche di numero, pur con la possibilità di ottenere emissioni diverse dallo stesso strumento (particolarmente puntigliose al riguardo le indicazioni per mazze e bacchette); vi si contemplan anche molti strumenti intonati, come lo xilofono e il *Glockenspiel*. La celesta è molto presente, in combinazioni 'notturne' con l'arpa.

La voce



Nel Settecento la voga dei *Pigmalione* rendeva il pubblico forse non troppo scandalizzato nel vedere un personaggio solo muoversi per la scena. Ciononostante, la scelta di Schönberg è rivoluzionaria: il teatro dell'Ottocento era basato sul conflitto, sull'interazione, perfino sull'alternanza dei timbri. Qui, non ce n'è che uno: una voce di soprano. Vero è che la Donna protagonista del monodramma ha il conflitto dentro di sé, dentro la sua voce. Schönberg nel 1909 non ha ancora impiegato nell'opera il parlato-cantato, terra di confine tra recitazione e canto. Pure, la vocalità del soprano che deve agire in *Erwartung* è assai sfaccettata, e la differenziazione dei toni e delle intenzioni della linea vocale fanno di questo uno dei ruoli più complicati e più gratificanti che esistano nel repertorio.

E i soprani che hanno affrontato *Erwartung* non si possono ricondurre a una sola categoria vocale. Si penserebbe, innanzitutto (e infatti così è stato molte volte), a un soprano wagneriano, per la potenza richiesta: la Donna si produce in alcuni suoni che devono 'bucare' un'orchestra assai nutrita; e inoltre il registro grave, di petto, è spessissimo battuto. Eppure il ruolo si adatta anche a interpreti meno 'robuste', purché posseggano tutta la tavolozza espressiva che Schönberg richiede, oltre, naturalmente, alla padronanza dell'intonazione, raramente sorretta dagli strumenti. Ogni frammento della linea del canto, in *Erwartung*, può richiedere un'emissione o un'intenzione differente. Le forze che agiscono nella psicologia del personaggio si riflettono in improvvisi cambi di registro e di volume; e spesso la voce emerge da sola, con accompagnamenti cameristici; è richiesta una flessibilità fuori dal comune. Per questo, paradossalmente, anche un soprano che abbia consuetudine coi recitativi dell'opera ottocentesca può ben figurare. Nella vocalità a volte legata, a volte declamata, più spesso frammentaria, di quest'opera lunga attorno alla mezz'ora, troviamo tutta la varietà di un assieme di voci, come fossero raccolte in una sola.



Marie Gutheil-Schoder, nei panni di Elektra alla Hofoper di Vienna, 1909. La Gutheil-Schoder (1874-1935) fu la prima Frau in *Erwartung* e partecipò inoltre, per Schönberg, alla prima esecuzione del Quartetto n. 2 per archi.

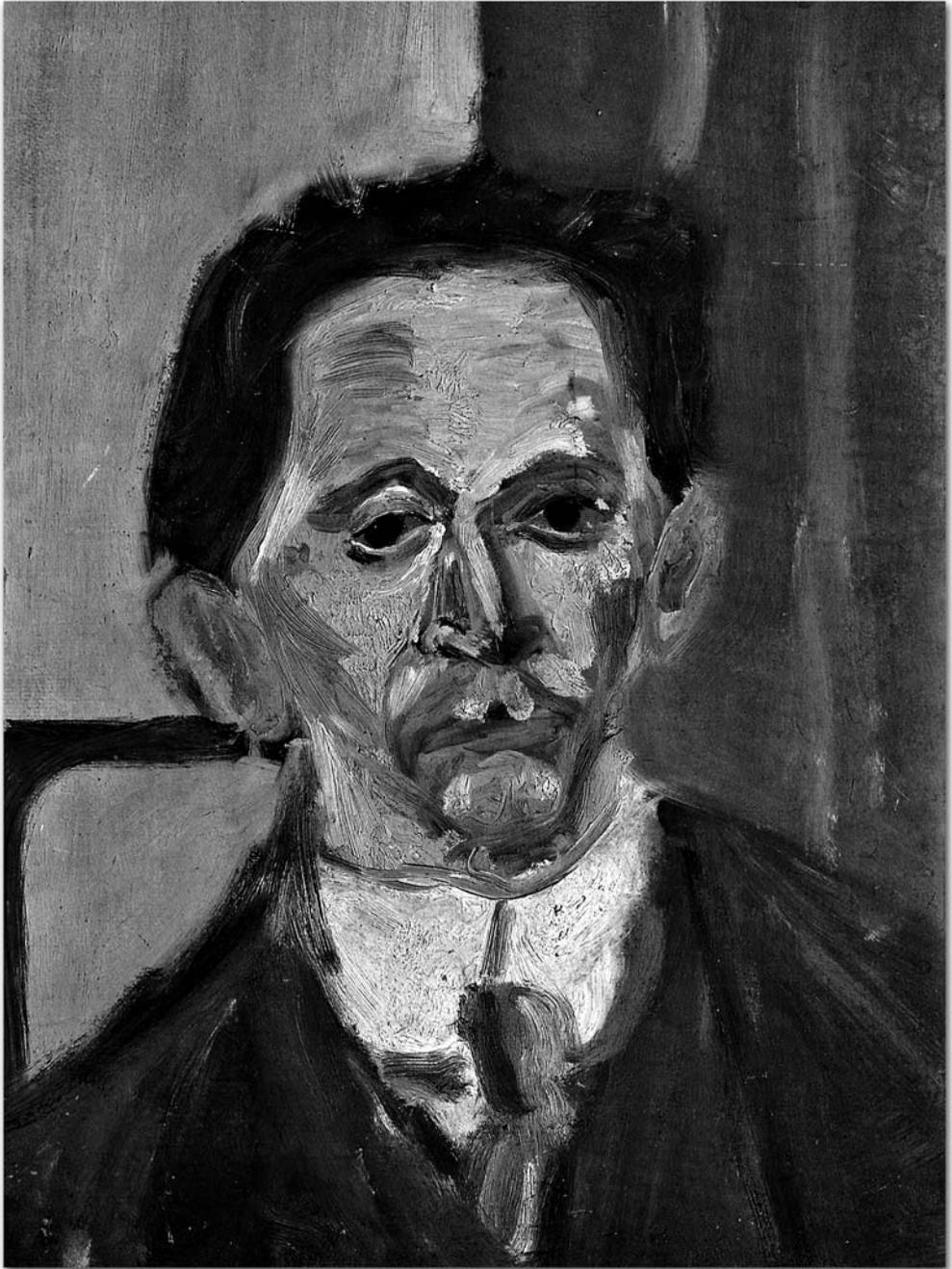
Erwartung, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Composta nel 1909, e considerata il simbolo per eccellenza dell'espressionismo in musica, *Erwartung* è il primo lavoro teatrale di Arnold Schönberg. Nel corso del primo decennio del secolo il compositore viennese si allontanava dal sistema sintattico post-wagneriano, cercando un nuovo linguaggio che vanificasse le costrizioni imposte dal sistema tonale e dalle sue forme. Come molti artisti della sua generazione (prima tra tutti l'amico Vasilij Kandinskij), Schönberg sosteneva la radicalità del bisogno espressivo, il quale, proprio in quanto completamente soggettivo, imponeva anche la spontaneità di un'autonoma scelta formale: questo si fece particolarmente evidente al momento di cimentarsi con il teatro musicale, dove scendeva a confronto con compositori «alla moda», come Richard Strauss e Franz Schreker. Marie Pappenheim, giovane poetessa e medico, gli fornì un libretto in cui sono rintracciabili stereotipi comportamentali femminili, modellati sulle suggestioni della psicanalisi che, in quegli anni, aveva fatto proseliti a Vienna (nel 1895, Freud aveva pubblicato *Studien über Hysterie*).

Il «monodramma» ha come unica protagonista una donna, impegnata in un delirante monologo senza interruzione: l'angosciata ricerca dell'uomo amato (alla fine scoperto già cadavere) scatena un continuo ed isterico susseguirsi di emozioni, di memorie e presagi, di ricordi e di visioni puramente interiori. Questo si traduce musicalmente in una proliferazione continua del canto, che appare svuotato di ripetizioni formali e aderisce alla logica testuale nel brusco mutare dell'espressione. Per dirla con le parole di Adorno, la musica si propone come «registrazione sismografica di *chocs* traumatici» e stabilisce «la legge tecnica della forma musicale, che proibisce ogni continuità e sviluppo». Nel pensiero di Schönberg, d'altronde, ogni contenuto deve trovare (o meglio cercare) una propria forma, e questa non può esistere a priori come statuto di genere. Tuttavia, al di là di questa innegabile apparenza, l'analisi della partitura rende possibile reperire un sistema compositivo che rivela una maggior ricchezza e complessità di rapporti, siano essi dovuti alla trasformazione motivica, agli aggregati degli accordi, alle logiche d'orchestrazione oppure, come suggerisce Carl Dahlhaus, a una peculiare «polifonia orchestrale». Come asseriva in quegli anni lo stesso Freud, anche la rappresentazione delle motivazioni inconscie e subconscie segue delle logiche formali, sebbene ad un livello «per lo più interno» e assai profondo.

Per ottenere questa radicalità espressiva, Schönberg richiese una messa in scena assolutamente realistica (a partire dalla foresta), che rimarcasse l'immediatezza e l'autenticità del monodramma. Nonostante l'incredibile rapidità con cui *Erwartung* era stata composta (neppure una ventina di giorni, nell'autunno 1909: non è escluso che l'autore vi rispecchiasse lo stato di agitazione per la grave vicenda coniugale in cui era stato coinvolto, conclusa col suicidio dell'amante della moglie, il pittore Richard Gerstl), per la prima rappresentazione si dovette aspettare fino al 6 giugno del 1924, quando andò in scena al Deutsches Theater di Praga, sotto la direzione di Alexander von Zemlinsky e la splendida interpretazione (come ricorderà lo stesso Schönberg) di Marie Gutheil-Schoder.



Arnold Schönberg, ritratto di Zemlinsky. Alexander Zemlinsky (1871-1942), direttore d'orchestra e compositore, diresse la prima rappresentazione di *Erwartung*. Schönberg riconobbe l'importanza di Zemlinsky come suo maestro e ne sposò (1901) la sorella, Mathilde.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PROLOGO

L'«attesa» è quella di una donna (soprano) che ha un appuntamento col suo amante in un bosco: «monodramma, dunque, poiché l'opera è agita da un solo personaggio.

Scena I: una strada illuminata dalla luna, al limitare di un bosco. Una donna cerca il proprio amante, piena di ansia per la solitudine e l'oscurità che l'opprime.

Scena II: oscuro sentiero all'interno del bosco. La donna avanza in preda al terrore per i suoni indecifrabili che la circondano, e crede di urtare un corpo, che si rivela semplicemente un tronco d'albero.

Scena III: lo stesso sentiero, nei pressi di una radura illuminata dalla luna. La donna è terrorizzata dalle ombre in movimento, e dai rumori che ode tra l'erba.

Scena IV: strada ampia illuminata dalla luna, all'uscita dal bosco. La donna si imbatte nel cadavere dell'amante, nei pressi di una casa che potrebbe essere quella della rivale. Il corpo sanguina ancora: immersa nel delirio, la donna l'abbraccia con passione. Ma l'alba, che spesso ha interrotto i loro incontri, viene a separarli, stavolta per sempre.

Argument

L'«Attente» est celle d'une femme (soprano) qui a un rendez-vous avec son amant dans un bois: «monodrame» donc, puisque l'ouvrage se limite à un seul personnage.

Scène I: dans le calme mortel qui plane sur le bois, la femme sent quelque chose de menaçant qui la remplit d'effroi.

Scène II: le sens de la menace augmente et se fait plus pressant: la femme a l'impression d'entendre des pleurs, un bruissement sinistre. L'ombre d'un tronc, prise pour un corps inanimé semble annoncer déjà la découverte.

Scène III: La peur est devenue panique. La femme a l'impression de voir dans l'ombre des yeux exorbités qui la fixent, cent mains qui voudraient la saisir.

Scène IV: La femme découvre le cadavre de l'amant près de la maison de la rivale. Il saigne encore: comme en délire, elle l'embrasse passionnément, le serre dans ses bras. Mais l'aube, qui tant de fois a interrompu leurs rencontres, vient les séparer encore une fois, mais cette fois pour toujours.



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per la ripresa di *Erwartung* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; costumi di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Francesca da Rimini* di Rachmaninov.

Synopsis

The «awaiting» of the title refers to a woman who has arranged a rendez-vous with her lover in the woods. The work is defined as a «monodrama» because there is only one character.

Scene I: In the deathly calm which overhangs the woods, a woman feels something threatening in the air, and is filled with dismay,

Scene II: The hint of menace grows and becomes increasingly oppressive. The woman believes she can hear the sound of weeping, and a sinister rustling noise. The shape of a tree-trunk, which she mistakes for a dead body, seems to be a foreboding of the discovery yet to come.

Scene III: Fear has turned to panic. The woman is convinced that eyes are staring out at her from the shadows, and a hundred hands are trying to clutch at her.

Scene IV: At the home of her rival, the woman discovers her lover's corpse, still bleeding. She kisses him passionately and frenziedly clasps him in her arms. But dawn, which has so often interrupted their trysts, rises once again to separate the couple for the last time.

Handlung

Die «Erwartung» ist die einer Frau (Sopran), die sich auf ein Treffen im Wald mit dem Geliebten vorbereitet. «Monodrama» weil sich das ganze Geschehen auf eine Person begrenzt.

Erste Szene – Die große Stille die auf dem Wald ruht, ruft in der Frau Angstgefühle hervor derer sie sich nicht erwehren kann.

Zweite Szene – Das Angstgefühl verstärkt sich, wird erdrückend, Die Frau hat den Eindruck Weinen, unheimliches Rauschen wahrzunehmen. Der Schatten eines Baumstammes den sie für einen leblosen Körper hält, scheinen die Vorzeichen für die Entdeckung zu sein.

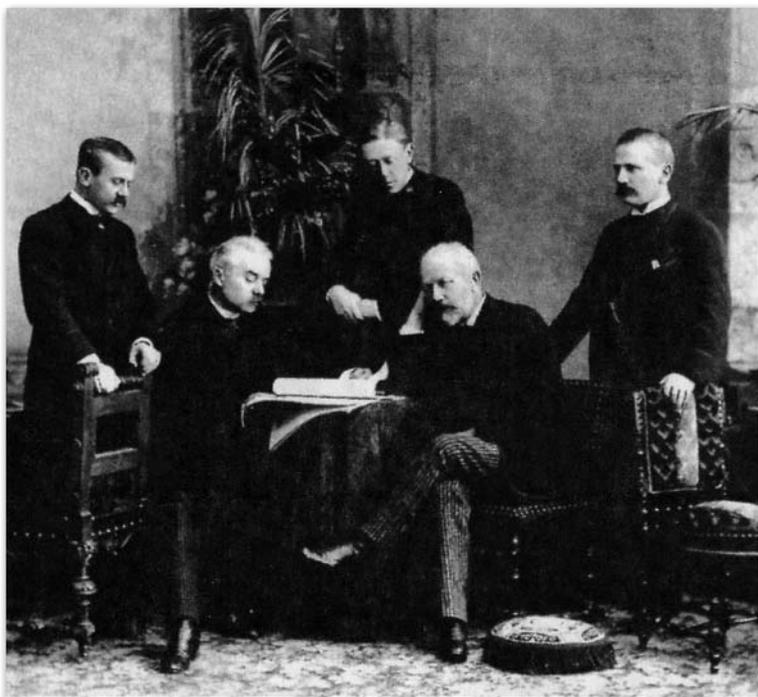
Dritte Szene – Ihre Angst ist zur Panik geworden. Die Frau hat den Eindruck, daß sie unsichtbare Augen fixieren und hundert Hände nach ihr greifen wollen.

Vierte Szene – In der Nähe des Hauses des Rivalen, entdeckt die Frau den Leichnam ihres Geliebten. Im Wahne der Verzweiflung reißt sie ihn an sich und küßt ihn leidenschaftlich. Aber das Morgenrauen, das schon so oft ihre heimlichen Treffen unterbrach, trennt sie erneut, aber für immer.

FRANČESKA DA RIMINI

Libretto di Modest Čajkovskij

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



I fratelli Čajkovskij in una foto di A. Pasinetti. Da sinistra: Anatolij, Nikolaj, Ippolit, Pëtr e Modest (il librettista di *Francesca da Rimini*). Tra gli altri libretti di Modest Il'ič Čajkovskij (1850-1916): la *Dama di picche* e *Iolanta* per il fratello Pëtr, *Nal' i Damajanti* per Arenskij.

Il Teatro Bol'soj di Mosca, che ospitò la prima rappresentazione di *Francesca da Rimini*.

Frančeska da Rimini, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

L'edizione che si propone di seguito assume come testo di riferimento il libretto stampato all'interno della prima riduzione dell'opera per canto e pianoforte, pubblicata dalla casa editrice Gutchejl a Mosca nel 1905, che compare nell'originale russo, provvisto di traduzione tedesca a lato.

L'opera, composta in momenti diversi nel periodo compreso tra il 1900 e il 1904, venne eseguita per la prima volta in coppia con la piccola tragedia puškiniana *Скупой рыцарь* (*Il cavaliere avaro*), musicata anch'essa da Rachmaninov, la sera dell'11 gennaio (24 secondo il calendario giuliano) 1906 al teatro Bol'šoj di Mosca, senza riscuotere grande successo, né di critica né di pubblico.

Per quanto riguarda la nostra edizione, sono minime le differenze rispetto al libretto pubblicato separatamente dall'editore Gutchejl a Mosca nel 1905, e si riconducono in primo luogo a piccole varianti lessicali. Le varianti riscontrate tra le due stesure sono state riportate in appendice, segnalandole nel libretto attraverso note con esponente in numero romano, mentre le note con esponente in numero arabo rimandano alla guida musicale posta a piè di pagina. Abbiamo ritenuto utile riportare tra le varianti anche le didascalie presenti in partitura (la versione di riferimento è quella edita da Boosey & Hawkes, che trascrive l'originale russa pubblicata a Mosca nel 1974), riguardanti l'esecuzione del coro e la disposizione degli ottoni in scena.

Due importanti annotazioni devono essere aggiunte relativamente al testo russo che si è scelto di adottare e alla sua disposizione negli esempi musicali. L'alfabeto cirillico che compare nella prima edizione presenta quei segni grafici che verranno eliminati dopo lo scoppiare della Rivoluzione (1917); essi sono stati, quindi, eliminati e la grafia del testo è stata ricondotta a quella in uso da allora e valida ancora oggi. Negli esempi musicali presenti nelle note che compongono la guida all'opera si è deciso, invece, di riportare il testo cantato in caratteri latini, utilizzando il sistema standard di traslitterazione dei caratteri cirillici (USI 9).

Un'ultima annotazione riguarda la traduzione del libretto, che riporta nel prologo numerose parafrasi in russo di alcuni versi dell'*Inferno* dantesco; il traduttore ha deciso di non compiere un'operazione di 'ri-traduzione' verso l'italiano, ma di lasciare in corsivo e senza modifiche l'originale del poeta toscano.

PROLOGO		p. 101
QUADRO PRIMO		p. 106
QUADRO SECONDO		p. 113
EPILOGO		p. 120
APPENDICI:	<i>Varianti</i>	p. 121
	<i>L'orchestra</i>	p. 123
	<i>Le voci</i>	p. 125

ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ

Драматический эпизод 5-й песни «Ада» Данте

Опера в двух картинах
с прологом и эпилогом

Либретто М. Чайковского

Музыка
С. В. Рахманинова

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Тень ВИРГИЛИЯ

ДАНТ

ЛАНЧОТТО *Малатеста, властитель Римини*¹

ФРАНЧЕСКА, *его жена*

ПАОЛО, *его брат*

КАРДИНАЛ

Призраки ада, свита Малатеста и Кардинала

Баритон

Тенор

Баритон

Сопрано

Тенор

Тенор XIII век

FRANCESCA DA RIMINI

Episodio drammatico dal V canto dell'*Inferno* di Dante

Opera in un prologo,
due quadri e un epilogo

Libretto di Modest Čajkovskij
Traduzione italiana di Emanuele Bonomi
(Teatro La Fenice © 2007)

Musica di
Sergej Rachmaninov

PERSONAGGI

<i>Ombra di</i> VIRGILIO	Baritono
DANTE	Tenore
LANCIOTTO <i>Malatesta, signore di Rimini</i>	Baritono
FRANCESCA, <i>sua moglie</i>	Soprano
PAOLO, <i>fratello di lui</i>	Tenore
CARDINALE	
Anime dell' <i>inferno</i> , seguito dei Malatesta e del Cardinale	

XIII secolo.

ПРОЛОГ

PROLOGO

I

Первый круг ада. Скалы. Мрак. Уступы, ведущие вниз в бездну. Все озарено только красным отблеском быстро мчащихся туч. Слышны безнадежные вздохи.^{1 ii}

(Входятⁱⁱⁱ тень ВИРГИЛИЯ и ДАНТ. Приблизившись к уступам, прежде чем спуститься, тень вирги-

SCENA PRIMA

Primo girone infernale. Rupi. Oscurità. Gradini conducono verso la profondità del baratro. Tutto è illuminato soltanto dal riflesso rossastro di nubi che passano velocemente. Si odono sospiri disperati.

(Entrano l'ombra di VIRGILIO e DANTE. Avvicinatisi ai gradini, prima di cominciare a scendere, l'Ombra

¹ La partitura di *Francesca da Rimini* ha una struttura circolare: un prologo e un epilogo che si svolgono nell'inferno racchiudono il nucleo della vicenda ambientato nella Rimini duecentesca e suddiviso in due quadri. Nonostante non si possa parlare di numeri chiusi in senso stretto, la netta separazione tra le scene permette di isolarle e considerarle come singole unità collegate tra loro dall'utilizzo di una fitta rete di motivi ricorrenti. A ciò ha certamente contribuito la stesura dell'opera dilazionata nel tempo (la torrida scena d'amore è stata redatta durante un soggiorno in Italia nell'estate del 1900, mentre le scene rimanenti nell'estate del 1904) e la contemporanea composizione in quegli anni dello *Скупой рыцарь* (*Il cavaliere avaro*), basato sull'omonima piccola tragedia di Puškin, la cui influenza può essere riscontrata anche nella particolare cura sinfonica di matrice wagneriana. L'ampio prologo concepito come un enorme poema sinfonico per orchestra e coro a bocca chiusa, e influenzato dall'*Ouverture-fantasia* di Čajkovskij, fratello del librettista, illustra la condizione di sofferenza eterna dei dannati nei gironi infernali attraverso l'utilizzo di stilemi musicali legati all'idea di tormento e dolore: il semitono discendente e il cromatismo. Una prima sezione (*Largo* – $\frac{6}{8}$, Re minore), caratterizzata dall'insistenza su brevi incisi che si contorcono su se stessi, introduce due elementi ricorrenti: rapide figurazioni di semicrome, legate all'immagine della bufera infernale che tormenta i lussuriosi, e minacciosi accordi degli ottoni, che suggeriscono il motivo di un destino ineluttabile:

ESEMPIO 1 (1)

The musical score for Example 1 (1) is presented in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.), Violin (Vle), Cor Anglais (Cor.), and Tuba (Tuba) and Trombone (Trbn.). The Flute and Clarinet parts begin with a tempo marking of 76. The Violin part is marked *mf*. The score is in 6/8 time and D minor. The second system continues the same instrumental parts.

лия как бы не может преодолеть ощущение
страха и останавливается)²

di Virgilio si arresta come se non potesse vincere una
sensazione di terrore)

Тень ВИРГИЛИЯ

Теперь вступаем мы в слепую бездну.

Я буду впереди. Иди за мной!

ДАНТ

Как я пойду, когда ты сам страшишься?

Ты до сих пор мне был опорой...

Ombra di VIRGILIO

Or discendiam qua giù nel cieco mondo.

Io sarò primo, e tu sarai secondo.

DANTE

Come verrò, se tu paventi,

che suoli al mio dubbiar esser conforto?

segue nota 1

Segue una sezione (*Un poco più mosso*) in stile fugato che conduce ad un *pieno* orchestrale seguito da un rapido dissolvimento fino al *pp*. La sezione conclusiva, infine, corrisponde all'alzata del sipario: dopo un minaccioso disegno degli ottoni si ode il coro dietro le quinte a bocca chiusa che intona brevi frasi basate sul semitono discendente:

ESEMPIO 2 (7⁷)

Example 2 (7⁷) is a musical score for Soprani, Contralti, Vlc. Vle., Cl. b., and Cb. The score is in 8/8 time and features a dynamic range from *mf* to *p*. The vocal parts (Soprani and Contralti) are marked "(A bocca chiusa)" and *mf*. The instrumental parts (Vlc. Vle., Cl. b., and Cb.) are marked *p* and include a section labeled "V. I". The score shows a gradual increase in dynamics followed by a decrease.

Si noti la scelta del compositore di connotare musicalmente l'elemento centrale del quadro successivo e dell'epilogo (la bufera infernale) fin dalle prime battute dell'opera, utilizzando un'accurata disposizione a 'ondate' delle dinamiche per suggerirne il graduale e costante avvicinamento e allontanamento.

² L'ingresso faticoso di Dante e Virgilio in scena (*Un poco meno mosso* - $\frac{4}{8}$) viene raffigurato da un andamento sincopato di violoncelli, contrabbassi, accompagnati dal ritmo puntato dei fagotti:

ESEMPIO 3 (9-10)

Example 3 (9-10) is a musical score for Vlc. and Cb. in 4/8 time, marked "Un poco meno mosso" with a tempo of $\text{♩} = 69$. The score features a dynamic range from *p* to *mf* and includes a section labeled "Fag.". The Vlc. and Cb. parts are marked *p* and *cresc.*, while the Fag. part is marked *mf*. The score shows a gradual increase in dynamics followed by a decrease.

Тень ВИРГИЛИЯ

Мучения тех, кто там внизу томится,
мне сострадание вызвали в лице,
не страх. Идем, не замедляя пути...

(Стускаются по уступам вниз. Черные тучи за-
волакивают все. Воцаряется полный мрак)

Ombra di VIRGILIO

*L'angoscia delle genti
che son qua giù, nel viso mi dipigne
quella pietà che tu per tema senti.
Andiam, ché la via lunga ne sospigne.*

(Discendono per i gradini. Nere nubi velano la sce-
na. L'oscurità diviene totale)

II

Мрак рассеивается. Пустынная скалистая
местность с далеким горизонтом, озаренным
красным светом. Направо возвышение с обры-
вом в пропасть. Отдаленный грохот бури и
приближающегося вихря страждущих.^{3 iv}

(На верху возвышения у обрыва показываются^v
Тень ВИРГИЛИЯ и ДАНТ. У края пропасти они
останавливаются)

Тень ВИРГИЛИЯ

Мой сын, теперь мы там, где свет немеет.
Здесь вечный вихрь, в стремлении неустанном,
влечет с собою страждущие души,
и^{vi} корчит их, терзает их и бьет...
Со всех сторон они к нему стремятся
и, без луча надежды на спасение,
в безбрежной скорби стонут и мечутся.

ДАНТ

Кого так черный воздух истязует?^{vii}

Тень ВИРГИЛИЯ

Людей, что подчиняли разум страсти
Любви...^{viii}

SCENA II^a

L'oscurità si disperde. Si apre una distesa deserta e
rocciosa su di un lontano orizzonte illuminato da
una luce rossastra. Sulla destra un'altura che stra-
piomba sull'abisso. Fragore lontano della tempesta
e della bufera dei dannati che si avvicina.

(Sulla sommità dell'altura compaiono l'ombra di
VIRGILIO e DANTE. Sul margine del precipizio si fer-
mano)

Ombra di VIRGILIO

Figliuol mio, siam giunti in luogo d'ogni luce muto.
La bufera infernal, che mai non resta,
mena li spirti con la sua rapina:
voltando e percotendo li molesta.
Di qua, di là, di giù, di su li mena;
nulla speranza li conforta mai,
gemono e si lamentano nell'immensa pena.

DANTE

Chi sono quelle genti che l'aura nera sì gastiga?

Ombra di VIRGILIO

Coloro che la ragion sommettono al talento...

segue nota 2

Durante il loro breve scambio di battute, caratterizzato da linee melodiche frastagliate con un'attenzione particolare al cromatismo e al ripetuto intervallo di quarta discendente, il coro fuori scena continua ad intonare il semitono discendente fino a che i due si avviano verso il girone sottostante, mentre l'oscurità li avvolge e il discorso musicale lentamente si spegne.

³ Per la descrizione del girone dei lussuriosi (*Allegro vivace* – $\frac{3}{4}$) Rachmaninov riutilizza gli stessi stilemi musicali della prima parte del prologo, accrescendo e accelerando progressivamente la dimensione sonora e dinamica. La scena è dominata dalla presenza del coro che, dietro le quinte, intona su valori lunghi come un gemito continuo la vocale «a», accompagnato da rapide figurazioni in terzine cromatiche di archi e fiati su lugubri accordi degli ottoni. Dopo la prima «ondata» della bufera infernale, dentro la quale sono trascinati senza sosta gli spiriti, i due poeti compaiono sulla sommità dell'altura che domina il girone e Virgilio, attraverso un severo declamato basato sul ribattuto, spiega a Dante la natura del luogo e il peccato di cui si sono macchiati i dannati sottostanti. Il nuovo arrivo della bufera interrompe bruscamente le sue parole e conduce ad un culmine in *fff* (*Presto*), dopo il quale il discorso musicale ancora una volta si spegne.

(Приближающийся вихрь заглушает Тень Виргилия. Пронесаются со страшной быстротой призраки. Стон, вопли, крики отчаяния. Дант в ужасе прижимается к скале. Тень Виргилия как бы называет тени пролетающих мимо. Постепенно вихрь, удаляясь, стихает; толпа страждущих редеет. Показываются Призраки ФРАНЧЕСКИ и ПАОЛО)

ДАНТ
Кто эти два, что так легки для ветра?
О, я хотел бы с ними говорить...

Тень ВИРГИЛИЯ
Во имя той любви, что их влечет,
проси, они твою исполнят волю.

ДАНТ (к призракам)
Печальные, измученные тени;⁴

(La bufera che si avvicina copre le parole dell'ombra di Virgilio. Gli spiriti passano ad una velocità spaventosa. Gemiti, lamenti, urla di disperazione. Dante, colto dal terrore, si stringe alla roccia. L'ombra di Virgilio cerca di riconoscere le ombre che volano d'intorno. Man mano la bufera si allontana e si calma; la folla dei dannati diviene visibile. Appaiono gli spiriti di PAOLO e FRANCESCA)

ДАНТЕ
Volontieri parlerei a quei due che 'nsieme vanno,
e paion sì al vento esser leggieri.

Омбра ди ВИРГИЛИО
E tu allor li prega
per quello amor che i mena, ed ei verranno.

ДАНТЕ (agli spiriti)
O anime affannate,

⁴ All'apparire di Paolo e Francesca (*Meno mosso*) i violoncelli presentano una struggente frase discendente, associata nel corso dell'opera al personaggio di Francesca, mentre il tremolo dei violini primi sembra suggerire la leggerezza dei loro spiriti notata da Dante. Ottenuto il permesso da Virgilio di poter parlare con loro, il poeta, reprimendo a stento le lacrime, prega i due innamorati di avvicinarsi e domanda loro il perché della dannazione all'inferno. Continui ribattuti puntati di violini II e viole divisi, con sordina, esprimono la sua profonda compassione:

ЕЗЕМПРИО 4 (28)

(♩. = 52) *p*
 Dante Pe - čal' - - - - ny - e iz -
 V. II *con sord.*
 Vle *con sord.*
 Cb. *pizz.* Vlc.
 mu - - - - čen - ny - e te - ni
 V. I *con sord.*
mf
con sord.

Когда возможно вам, – приблизьтесь. Кто вы?
Страдания ваши вызывают слезы...
Скажите мне, пока молчит злой ветер,
откуда вы и как сюда ниспали?

(Призраки Паоло и Франческа подлетают к Данту. Облака заволакивают сцену^{ix})

Голоса ПАОЛО и ФРАНЧЕСКА

Нет более великой скорби в мире,⁵

venite a noi parlar, s'altri nol nega! Chi siete?
I vostri martiri a lacrimar mi fanno...
Ditemi, mentre che l'aere maligno tace,
da dove venite e perché vi trovate qua?

(Gli spiriti di Paolo e Francesca si avvicinano volando a Dante. Nubi velano la scena)

Voci di PAOLO e FRANCESCA

Nessun maggior dolore

⁵ La risposta dei due innamorati è affidata ad un'ampia frase cantabile in Re minore all'unisono, che si muove per gradi congiunti nell'ambito di una quarta, accompagnata in orchestra dal tremolo dei violini su accordi lunghi di archi e fiati:

ESEMPIO 5 (31⁴)

Francesca

Paolo

V. I

V. II

Fl. Ob.

Vle. Cl. Arpa

Vlc. Cb.

Net bo - le - e ve - li - koj

Net bo - le - e ve - li - koj

skor - - - bi v_mi - - - re

skor - - - bi v_mi - - - re

как вспоминать о времени счастливым
в несчастье...

(Облака мало по-малу рассеиваются. Занавес
медленно опускается)

(Занавес)

*che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria...*

(Le nubi poco alla volta si diradano. Il sipario cala
lentamente)

(Sipario)

КАРТИНА I

Римини. Дворец Малатеста.⁶

I

ЛАНЧИОТТО Малатеста, КАРДИНАЛ и свита обоих

ЛАНЧИОТТО

Ответ мой прост. Ланчотто Малатеста,⁷
не трать слов, свершит веление Папы.
Вы не вернетесь в Рим еще, когда
падут враги Святейшого Престола.

QUADRO PRIMO

Rimini. Palazzo Malatesta.

SCENA PRIMA

LANCIOTTO Malatesta, CARDINALE e seguito di en-
trambi

ЛАНЧИОТТО

La mia risposta è semplice. Lanciotto Malatesta,
non spreca parole e compie la volontà del Papa.
Non tornerete a Roma finché
non cadranno i nemici di Sua Santità.

segue nota 5

La presenza di eterei accordi dell'arpa è bilanciata dal minaccioso motivo degli ottoni che riprendono l'*incipit* della linea vocale. Nella coda strumentale che chiude il prologo (*Un poco meno mosso*) ritorna il motivo in terzine associato alla bufera infernale prima che il discorso musicale si spenga lentamente.

⁶ Un breve preludio orchestrale (*Allegro vivace* – e, Do diesis minore) introduce l'atmosfera guerresca della scena seguente, in cui Lanciotto Malatesta, comandante guelfo di Rimini, decide di marciare contro la ghibellina Forlì. La cellula generativa è costituita da secchi accordi in *sforzato* a piena orchestra in ritmo puntato, massiccio è l'utilizzo degli ottoni e ossessiva la presenza del semitono discendente:

ESEMPIO 6 (34-10)

Allegro vivace (♩ = 144)

Fl. Cor.
Ob.
Cl.
Vl.
Fag.
Vlc.
Cb.

⁷ Un rabbioso *sforzatisissimo* degli ottoni (*L'istesso tempo*), che intonano ancora un semitono discendente, coincide con l'alzata del sipario. Con accenti vigorosi accompagnati in orchestra dal materiale musicale del preludio, Lanciotto promette al Cardinale, inviatogli da Roma, di compiere la volontà del Pontefice e comunica al suo esercito la volontà di attaccare la città nemica di Forlì. Chiesto al delegato papale di benedire le truppe, ordina poi al seguito di prepararsi per la partenza. Da notare l'enfasi posta sulla parola «смерть» («morte»), ripetuta tre volte dal coro e l'utilizzo del timbro scuro del clarinetto basso allo scopo di esprimere il carattere violento e sanguinario del signore Malatesta, mentre la scena della benedizione è svolta come pantomima, in cui accordi legati dei fiati sostengono un controcanto puntato di viole e violini.

(К свите)

Сегодня в ночь мы двинемся на Форли.
Готовиться к походу! Смерть врагам
непогрешимого владыки!

ХОР

Смерть врагам Гибеллинам!^xЛАНЧОТТО *(к Кардиналу)*

Благословите именем Владыки
меня, мой меч и воинство мое.
*(Опускается на колени. Кардинал благословляет
всех и медленно удаляется со своей свитой)*

ЛАНЧОТТО *(к своей свите)*

Готовьтесь выступать!

*(Свита удаляется)**(К слуге)*

Позвать мою супругу.

(Al seguito)

Stanotte marceremo su Forli.
Preparatevi a partire! Morte ai nemici
del Pontefice infallibile!

CORO

Morte ai nemici Ghibellini!

LANCIOTTO *(al cardinale)*

Beneditemi nel nome del Santo Padre,
benedite la mia spada e il mio esercito.
*(Si inginocchia. Il cardinale benedice tutti e si allontana
lentamente con il suo seguito)*

LANCIOTTO *(al suo seguito)*

Preparatevi a partire!

*(Il seguito si allontana)**(Ad un servo)*

Chiama la mia sposa.

II

SCENA II^aЛАНЧОТТО *(в глубоком задумчивости)*⁸

*(За сценой слышны фанфары выступления и
сбора)*^{xi}

Ничто не заглушит ревнивых дум...⁹

Призыв трубы будил, бывало,^{xii}
огонь в крови. Война, как пир,

LANCIOTTO *(riflettendo profondamente)*

*(Fuori scena si odono le fanfare per la partenza e
l'adunata.)*

Niente potrà calmare i miei pensieri gelosi...

Un tempo il richiamo delle trombe mi avrebbe acceso
il fuoco nel sangue. La guerra, come un banchetto,

⁸ L'esteso monologo di Lanciotto ricalca con proporzioni maggiori (la struttura è tripartita) la corrispondente scena di *Aleko (Aleko)* (1.10 – *Cavatina*), in cui il protagonista scopre con amarezza di essere stato tradito dall'amata. Ricordiamo per inciso che Rachmaninov compose la parte di Lanciotto su misura per il basso-baritono Šaljapin, creatore del ruolo di Aleko nel debutto operistico del compositore e con quest'ultimo all'epoca in ottimi rapporti di amicizia.

⁹ Rimasto solo in scena, il baritono si immerge nella più profonda riflessione (*Largo* – e): tromboni e tuba, sostenuti dai corni, espongono sul tremolo degli archi un tema minaccioso in Mi minore, che caratterizza la sua espressione di gelosia:

ESEMPIO 7 (41¹)

Largo (♩ = 52)

весельем душу наполняла...
 Я вызывал на бой весь мир!
 А ныне... Где ты, прежний пыл?^{xiii} Франческа!
 Франческа! Что ты сделала со мной!
 (Задумывается)
 Отец твой, да, отец, всему виною! –¹⁰
 Проклятый Гвидо! –
 Он обманул тебя!... Он правду скрыл!
 Я Паоло послал, чтобы открыто,
 по-рыцарски, назвать тебя моей
 женой у алтаря, – а он, дитя,
 поддался хитрым уговорам Гвидо
 и скрыл, что я – не Паоло, – супруг твой.
 И ты поверила!.. И ты клялась
 пред Господом быть верною ему...
 не мне!.. Здесь корень зла...
 О, если бы ты знала, что не брата, –

riempiva il mio cuore di gioia...
 Ero pronto a sfidare tutto il mondo...
 E ora... Dove sei, ardore passato? Francesca!
 Francesca! Che hai fatto di me!
 (Comincia a riflettere)
 Tuo padre, sì, tuo padre è la colpa di tutto!
 Maledetto Guido!
 Ti ha ingannata!.. Ti ha nascosto la verità!
 Io avevo mandato Paolo in buona fede,
 per chiederti di diventare mia moglie
 all'altare, ma lui, come un bimbo,
 ha ceduto ai perfidi consigli di Guido
 e ti ha nascosto che ero io, non Paolo, il tuo sposo.
 E tu gli hai creduto!.. Hai giurato
 fedeltà davanti al Signore a lui
 e non a me!.. Questa è la radice del male...
 Oh, se tu avessi saputo che ero io,

¹⁰ La presa di coscienza che la colpa dell'inganno ordito ai danni di Francesca è da attribuire al padre di lei, Guido da Polenta, che le avrebbe fatto credere di andare in sposa al fratello di Lanciotto, Paolo, mandato da questi in qualità di ambasciatore, è affidata a una breve sezione in recitativo (*Allegro moderato* – Do minore), caratterizzata da brevi frasi vocali dalle linee fortemente cromatiche accompagnate in orchestra da incisi puntati ricavati dal tema dell'introduzione al quadro primo (cfr. es. 6) Segue un commosso arioso (*Un poco più vivo. Alla breve*) nel quale il rimpianto per il giorno in cui Francesca ha giurato fedeltà eterna a Paolo è delineato attraverso un delicato arabesco in terzine delle viole e da legati a due in sincope di violini, clarinetti e fagotti a suggerire i singhiozzi del baritono:

ESEMPIO 8 (45-12)

Un poco più vivo. Alla breve ($\text{♩} = 58$)

cantabile
mf

Lanciotto

O, es - li by ty zna - la

V. I
 Cl.
 V. II

p

Vle
 Vlc.
 Cb.

pizz. 3 3 3 3 3 3 3 3

Dopo che salti di ottava discendente affidati alla cupa sonorità dei corni sottolineano le parole che Francesca avrebbe pronunciato accortosi dell'inganno («зачем, увы, зачем меня вы обманули?») – «Perché, ahimè, perché mi avete ingannata?»), il discorso musicale raggiunge un primo culmine su accordi fragorosi a piena orchestra: Lanciotto si crede certo dell'amore della moglie per Paolo, al quale non può paragonarsi né per carattere né per doti fisiche. La ripresa (*Meno mosso*) degli incisi puntati cromatici di inizio sezione affidati al clarinetto basso conduce ad un imponente crescendo, che termina sul grido «Проклятые!» («Maledetti!»), sul quale l'orchestra si scatena in una rabbiosa risposta ripetuta più volte in progressivo *diminuendo*:

меня, супругом назвала
 пред Господом – ты, кроткая,
 на брата Паоло и не взглянула б!
 Любви к нему не знала бы и мне,
 мне одному осталась бы верна...
 Ты страшных слов: «зачем, увы, зачем
 меня вы обманули?» не сказала б...
 Смиренная, быть может, ты меня
 тогда бы полюбила... А теперь?
 Сомнения нет, увы, ты любишь брата...
 И^{xiv} вместе с ним смеешься надо мною!
 Хромой урод, могу ль сравниться с ним?
 Я мрачен, груб, пред женщиной робею...
 а Паоло красив, высок и статен,
 так нежен, так лукаво вкрадчив с ней...
 Проклятые! Нет, надо разрешить
 ужасное сомнение и казнить...
 (Задумывается)
 А если... если это только бред¹¹
 большой души?.. И ты не изменила?
 Тогда изгнание залечит рану...
 Да! Паоло исчезнет навсегда,
 и я могу еще быть счастливым с ней...
 Но как узнать? О Боже! Как?.. Она!..
 Ланчотто, призови на помощь ад,
 чтобы лукавее расставить сети!..

e non mio fratello, che prendevi per sposo
 davanti al Signore, nella tua dolcezza
 non avresti nemmeno guardato mio fratello Paolo!
 Non avresti provato amore per lui e a me,
 a me solo saresti rimasta fedele...
 Non avresti pronunciato le terribili parole:
 «Perché, ahimè, perché mi avete ingannata?»
 Sottomessa, forse, mi
 avresti allora amata... E ora?
 Non c'è dubbio, ahimè, ami mio fratello...
 Tutti e due ridete di me!
 Mostruoso e zoppo, posso forse paragonarmi a lui?
 Sono cupo e rozzo, timido con le donne...
 mentre Paolo è bello, alto e prestante,
 così dolce e maliziosamente tenero con lei...
 Maledetti! No, bisogna verificare
 l'atroce dubbio e punirli...
 (Inizia a riflettere)
 E se... se fosse solo delirio
 di una mente malata?.. E tu non mi tradissi?
 Allora l'esilio guarirà la ferita...
 Sì! Paolo scomparirà per sempre
 e io potrò ancora essere felice con lei...
 Ma come saperlo? Oh Dio! Come?.. Eccola!..
 Lanciotto, chiama in soccorso l'inferno
 per tendere meglio le tue fila!..

segue nota 10

ESEMPIO 9 (45²)

¹¹ La sezione conclusiva (*Largo* – e) si apre con la ripresa del tema dell'es. 7 affidato al clarinetto, interrotto bruscamente dall'inciso puntato del fagotto su accordi secchi degli archi che esprime l'angoscia del dubbio che Lanciotto non riesce a districare. Soltanto l'arrivo di Francesca, annunciata da un delicato tema discendente eseguito da violini e flauti (cfr. esempio 10), lo distoglie dai suoi pensieri e lo convince a continuare l'indagine.

III

Входит ФРАНЧЕСКА

ФРАНЧЕСКА

Мой повелитель звал меня?¹²

ЛАНЧОТТО

Да! Звал...

Франческа, я сегодня еду в ночь
в поход на Гибеллинов, ты ж одна
останешься... одна...

ФРАНЧЕСКА

Как мне прикажет
мой властелин. Твоей покорна воле,
я в монастырь на время удалюсь...

ЛАНЧОТТО

Зачем? Охраню твою будет
брат Паоло...

(Пристально смотрит на Франческу)

Что ж ты не отвечаешь?

ФРАНЧЕСКА

Мой долг лишь исполнять твои веления...^{xv}

ЛАНЧОТТО

Франческа! О Франческа! Неужели
мне никогда не слышать от тебя
ни слова ласки и привета?^{xvi} Скажи,
зачем при мне твой взор всегда так мрачен?SCENA III^a

Entra FRANCESCA

FRANCESCA

Il mio signore mi ha chiamata?

LANCIOTTO

Sì! Ti ho chiamata.

Francesca, stanotte marcerò
contro i Ghibellini, tu rimarrai
sola... sola...

FRANCESCA

Come comanda
il mio signore. Obbediente alla tua volontà,
mi ritirerò per un po' in convento...

LANCIOTTO

Perché? Mio fratello Paolo
veglierà su di te...

(Osserva fisso Francesca)

Che, non rispondi?

FRANCESCA

Il mio unico dovere è obbedire ai vostri ordini...

LANCIOTTO

Francesca! Oh Francesca!
Non ascolterò mai da te
parole di affetto o saluto? Perché dinanzi a me
il tuo sguardo è sempre così cupo?

¹² Il duetto, che costituisce la terza e conclusiva scena del quadro primo, contrappone le incalzanti richieste d'amore da parte di Lanciotto (al quale viene dato imponente risalto) alle timide risposte di Francesca. Dopo che la protagonista è entrata in scena (*L'istesso tempo* - $\frac{3}{4}$ -c), Lanciotto le comunica l'imminente partenza e l'affidamento al fratello Paolo. Non ottenendo altro se non rassegnate dichiarazioni di obbedienza e fedeltà, prorompe in un improvviso scatto d'ira sulle parole «Нет, не подчинения» («No, non sottomissione»). I due opposti stati d'animo degli sposi sono rispecchiati in musica attraverso la differenziazione ritmica e dinamica delle due parti vocali (misure più brevi e in tempo più moderato per Francesca) e l'utilizzo di un diverso materiale tematico: delicate frasi discendenti affidate al violino solista sul tremolo dei violini II e su accordi di flauti e clarinetti per Francesca contro insinuanti incisi puntati cromatici svolti da violoncelli e clarinetti bassi per Lanciotto:

ESEMPIO 10 (48⁸)

ФРАНЧЕСКА

Синьор супруг мой,^{xvii} я всегда была
и буду вам покорною женой.
Я помню долг и подчиняюсь свято
ему.

ЛАНЧОТТО

Нет!^{xviii} Не подчинения, нет! Любви¹³
твоей хочу я!.. Погляди, на что
похож стал ныне грозный Малатеста!
Передо мной все трепетало прежде,
одним движением руки

FRANCESCA

Mio signore, vi sono sempre stata
e sempre sarò moglie devota.
Conosco il dovere e lo rispetto
con devozione.

LANCIOTTO

No! Non sottomissione, no!
Il tuo amore voglio!.. Guarda
come si è ridotto adesso il terribile Malatesta!
Dinanzi a me tutti tremavano prima,
con un solo gesto della mano

¹³ La sezione centrale del duetto (*Largo – e*, Fa minore), è riservata al baritono ed è stata concepita da Rachmaninov su misura per le caratteristiche vocali di Šaljapin. Dopo che gli archi, sostenuti dal *pesante* ribattuto in terzine di fiati e corni, hanno ripreso il tema dell'es. 7, sul quale Lanciotto si è dichiarato timido e senza forze dinanzi alla moglie, il signore di Rimini dà sfogo alla sua disperazione in una breve aria nella corrusca tonalità di Do minore (es. 11), in cui la regolarità metrica del testo ha il suo corrispettivo musicale nell'adozione di un accompagnamento fisso, suddiviso tra i fiati e i contrabbassi con i timpani. Il carattere di marcia funebre è suggerito dalla melodia puntata di violini I e viole (con l'indicazione *alla marcia* in partitura) e dalla figura della morte eseguita ossessivamente dalle percussioni. Da notare la scelta del librettista di un linguaggio fortemente metaforico che si riallaccia alla tradizione cortese medievale:

ESEMPIO 11 (52)

The musical score for Example 11 (52) is presented in two systems. The first system shows the vocal line for Lanciotto (bass clef) and the orchestral accompaniment for Violin I, Viola, Flute, Clarinet, Bassoon, Horn, and Trumpet. The tempo is marked $\bullet = 60$. The vocal line begins with a *cantabile* section marked *f*, followed by *mf*, and then a *cresc.* section marked *f*. The lyrics are: "O, sni - zoj - di, spus - tis' s,vy - sot tvo - ich zvez -". The second system continues the vocal line with the lyrics "da - mo - ja!". The orchestral accompaniment features a steady, rhythmic pattern in the strings and percussion, characteristic of a funeral march.

я приводил в повиновение...^{xix}
 теперь же, при тебе я робок, я
 бессилён...
 О, снизойди, спустись с высот твоих
 звезда моя!
 Покинь эфирные селения,
 где спит, не зная вождления,
 краса твоя!
 Хоть раз, блестя лучом заката,
 любовным пламенем объята,
 пади на грудь!
 Огнем страстей земных согрета,
 в сверкание радостного света
 дай потонуть!
 (Франческа остается безмолвна)
 Проклятые! Ты меня любить не можешь...¹⁴

ФРАНЧЕСКА

Простите мне, но лгать я не умею.

ЛАНЧОТТО

Не можешь лгать?

(*Овладев гневом*)

Ну, Бог с тобой!

(*Ласково*)

Тебе я верю... мы простимся после...
 ступай и помни...^{xx} я всегда люблю тебя
 и жду...

ФРАНЧЕСКА

Когда вернется мой супруг?

ЛАНЧОТТО (*пристально смотрит на Франческу*)

Когда падут враги... не раньше... Стой!

Нет... Нет... Ступай...

(*Франческа уходит*)

Когда вернусь? Ха, ха, ха!

Узнаешь скоро!

(*Занавес*)

ottenere l'obbedienza...

ora invece di fronte a te arrossisco
 e sono senza forze...

Oh, discendi dal tuo firmamento
 mia stella!

Abbandona la tua dimora eterea,
 dove riposa, senza conoscere la lussuria,
 la tua bellezza!

Almeno una volta, brillando del raggio del tramonto,
 abbracciata dalla fiamma dell'amore,
 cadi nel mio petto!

Riscaldata dal fuoco delle passioni terrene,
 nello splendore della luce celestiale
 fammi affogare!

(*Francesca rimane muta*)

Maledetti! Tu non puoi amarmi...

FRANCESCA

Perdonatemi, ma non so mentire.

LANCIOTTO

Non sai mentire?

(*Preso dall'ira*)

Dio sia con te!

(*Con affetto*)

Ti credo... ci saluteremo dopo...

Va' e ricorda... ti amo sempre
 e aspetto...

FRANCESCA

Quando tornerà mio marito?

LANCIOTTO (*guarda fisso Francesca*)

Quando cadranno i nemici... non prima... Ferma!

No... No... Va'...

(*Francesca esce*)

Quando tornerò? Ah, ah, ah!

Lo scoprirai presto!

(*Sipario*)

¹⁴ Osservando Francesca che rimane muta, Lanciotto prorompe in un secondo scatto d'ira maledicendo i due amanti e constatando che la moglie non potrà mai amarlo (*Tempo rubato* – c). L'orchestra, dopo un rapido accelerando, esplose in *fortissimo* con la stessa figurazione dell'es. 9. Alle parole di Francesca, che si scusa per non essere capace di mentire, Lanciotto trattiene la sua rabbia e sul motivo dell'aria precedente (*Largo*) confida di crederle e di sperare in una futura dimostrazione di affetto. Ma quando lei gli domanda il momento del suo ritorno dalla battaglia, la violenza riprende il sopravvento e vengono ripresi i toni guerreschi della prima scena (cfr. es. 6). La scena si conclude con Lanciotto che, congedata la moglie, scoppia in una fragorosa risata al pensiero di sorprendere i due amanti insieme, segue quindi una vorticoso cadenza dell'orchestra che ribadisce la tonalità di Do minore.

КАРТИНА II

Комната во дворце.^{xxi} Вечерет.¹⁵

ФРАНЧЕСКА и ПАОЛО

ПАОЛО (*читает*)

«... Прекрасная Гиневра, удалив прислужниц и пажей, одна сидела. Тогда предстал, блестя вооружением, Галео и, колени преклонив, сказал ей так: “Дозволь слуге красы твоей небесной, королева, привествь героя. Именем твоим он совершил ряд подвигов великих. Он сын короля Геневица, зовут его бесстрашный, непобедимый Ланселлот, ‘из Озера Пришедший’. Он жаждет пасть к стопам твоим’...”»¹⁶

Как думаешь, Франческа, разрешить Гиневра встать пред нею Ланселлоту?

ФРАНЧЕСКА

О да! Я не любила бы ее, когда б она его не пожалела.

ПАОЛО

А ты сама жестокая...

QUADRO II

Una stanza del palazzo. Si fa sera.

FRANCESCA e PAOLO

ПАОЛО (*legge*)

«... La bellissima Ginevra, allontanati i servi e i paggi, sedeva sola. Allora si presentò, splendente nell’armatura, Galeotto che, inginocchiatosi, così le disse: “Permettete allo schiavo della vostra bellezza celeste, regina, di presentarvi un eroe. Per il tuo nome ha compiuto molte grandi imprese. È figlio del re Guinevis, viene chiamato l’impavido e invincibile Lancillotto del Lago. Desidera cadere ai tuoi piedi”...”»

Cosa pensi Francesca, permetterà Ginevra a Lancillotto di presentarsi a lei?

FRANCESCA

Oh sì! Non la amerei se non provasse compassione per lui.

ПАОЛО

Sei crudele tu stessa...

¹⁵ Un breve prelude orchestrale (*Moderato-Allegro vivace* – $c-\frac{3}{4}$, La bemolle maggiore) apre il quadro secondo dell’opera, occupato interamente dall’esteso duetto d’amore tra Paolo e Francesca. Due sono gli elementi tematici su cui è costruito: un inciso discendente, ricavato dalla frase cullante del violino solista riportata nell’es. 10, eseguito da violini, piccolo e clarinetti sull’accompagnamento dell’arpa e una rapida figurazione di semicrome ribattute affidate ai violini:

ESEMPIO 12 (58¹⁴)

Moderato (♩ = 72)

V. I
Ott.
FI. I-II

V. II
Cl.

Arpa

f *dim. e rit.* *p*

¹⁶ Il duetto d’amore ha una struttura tripartita e si caratterizza per una scrittura vocale enfatica, debitrice della moda verista allora in auge in Europa. La prima sezione (*Moderato-Lento* – c , La bemolle maggiore) rappresenta Paolo intento a leggere a Francesca la storia di Lancillotto e Ginevra. Per tre volte il tenore incomincia la lettura del libro, introdotto dalla ripresa dell’es. 12 e dal malinconico incedere del semitono ascendente del violoncello solista a cui rispondono i fiati con accordi in terzina, ma non riesce a proseguire e cerca bramato lo sguardo dell’amata che si sforza a sua volta di trattenerlo. La dinamica musicale diventa sempre più mossa fino al momento in cui Paolo getta a terra il libro e, sopra agitate volate degli archi, si inginocchia di fronte a Francesca e si mette a singhiozzare.

ФРАНЧЕСКА

Молчи

неверный, ты забыл, что дал мне клятву
не поминать о том, чего не смею
и не должна я слушать?

ПАОЛО

О Франческа!

(Франческа делает ему знак молчать. Он читает)

«Как раннее предвестие утра красит восток оттенком нежно светлых роз, так точно щеки бледной королевы при имени 'Пришельца из Озера', вдруг заиграли сладостным румянцем. Едва кивнув головой, Гиневра дозволила войти герою, и Галео ввел того, кто был когда-то ему врагом, а ныне, боязливый и трепетный, не смел поднять очей на королеву...»

О, как им было сладостно и жутко...

Счастливые!..

(Задумывается)

ФРАНЧЕСКА (задумчиво)

Счастливые... о да!..

(Молчание)

ПАОЛО (читает)

«И вот раздался чудный голос дамы: "Неустранимый рыцарь, что ты хочешь?" Но продолжать бедняжка не могла. 'Сын Озера' взглянул ей прямо в очи. Тогда увидела она, что дальше не надо спрашивать, — что хочет он того же, что и она: смотреть и млесть в восторженном молчании...»

ФРАНЧЕСКА

О, не гляди так на меня... Читай!

FRANCESCA

Taci

infido, dimentichi che mi hai giurato
di non ricordare quello che non oso
e non devo ascoltare?

PAOLO

Oh Francesca!

(Francesca gli fa segno di tacere. Lui legge)

«Come il primo presagio dell'alba colora l'oriente di una sfumatura di tenero rosa, così le guance della pallida regina al nome del Cavaliere del Lago si tinsero improvvisamente di un dolce rossore. Chinando appena il capo, Ginevra permise all'eroe di entrare e Galeotto condusse il nemico di un tempo che ora pavido e tremante non osava alzare gli occhi verso la regina...»

Oh, che gioia e angoscia provarono...

Felici!..

(Inizia a riflettere)

FRANCESCA (pensierosa)

Felici... oh sì!..

(Silenzio)

PAOLO (legge)

«Allora echeggiò la voce incantevole della dama: "Impavido cavaliere, cosa vuoi?" Ma la poveretta non poté continuare; il Figlio del Lago la guardava diritto negli occhi, — voleva quello che voleva lei: contemplarlo e bearsi in un silenzio estatico...»

FRANCESCA

Oh, non guardarmi così... Leggi!

segue nota 16

ESEMPIO 13 (58¹⁴)

Musical score for Example 13, showing the beginning of a section. The score is in 3/4 time, marked "Lento (♩ = 48)". It features a Flute I-II part with triplets, a Clarinet part with triplets, and a Violin solo part with a triplet. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to piano (p).

ПАОЛО (*бросая^{xxii} книгу*)

Читать ли мне о том, как он, счастливый,
припал к устам возлюбленной своей,
как все забыв, они отдались страсти
и замерли в блаженстве вечной ласки!?
О, Франческа!!
(*Падает перед ней на колени и рыдает*)

ФРАНЧЕСКА

О, не рыдай, мой Паоло, не надо...
Пусть не дано нам знать лобзаний,¹⁷
пускай мы здесь разлучены...
Недолг срок земных скитаний,
мелькнут, как миг, земные сны!
Не плачь, ценой земных мучений
нас ждет с тобой^{xxiii} блаженство там,
где нет теней, где нет лишений,
где у любви нетленный храм!

PAOLO (*gettando il libro*)

Devo leggerti di come lui, felice,
unì le sue labbra a quelle dell'amata, come,
dimenticando tutto, furono presi dalla passione
e si smarrirono nella perfezione d'un'eterna carezza!?
Oh, Francesca!!
(*Cade alle sue ginocchia e singhiozza*)

FRANCESCA

Oh, non singhiozzare, mio Paolo, non devi...
Non ci è permesso scambiare baci,
siamo separati su questa terra...
Il percorso dell'esistenza è breve
e i sogni della vita durano solo un istante!
Non piangere, come prezzo delle sofferenze terrene
ci aspetta la felicità là,
dove non ci sono ombre, né privazioni,
dove l'amore ha un tempo immortale!

¹⁷ In un tranquillo arioso (*Lento – Mi maggiore*), svolto da arabeschi dei violoncelli divisi su accordi di violini e viole, Francesca cerca di rassicurare l'amato con la promessa che raggiungeranno la felicità soltanto dopo la morte:

ESEMPIO 14 (69¹)

Lento (♩ = 52)

Francesca

V. I e II

Vlc. div.

p

pp dolce

Pust' ne da - no nam znat' lob - za - nij pu - skaj —

— my zdes' — raz - lu - če - ny

Там, в высоте, за гранью мира,
в твоих объятиях паря,
в лазури светлого эфира
я буду в вечности твоя!...

ПАОЛО

На что мне рай, с его красотой бесстрашной,¹⁸
когда бушует вихрь в крови?
И я охвачен волей властной
земной любви!?

Lassù, ai confini del mondo,
persa nei tuoi abbracci,
nell'azzurro dell'etere luminoso,
sarò tua per l'eternità!...

PAOLO

Cosa ne farò della serena bellezza del paradiso,
se le passioni mi ribollono nel sangue?
E sono posseduto dal potente desiderio
dell'amore terreno!?

¹⁸ Ma il desiderio erotico di Paolo non può più essere trattenuto; attraverso una sezione agitata (*Più vivo* – $c-\frac{2}{4}$), nella quale il tenore implora invano Francesca di concedergli almeno un bacio, si giunge al momento culminante della parte centrale del duetto (*Maestoso* – $\frac{3}{4}$, Re bemolle maggiore): Paolo afferma che l'amata gli ha già giurato di fronte a Dio fedeltà eterna e si dichiara pronto ad affrontare i tormenti dell'inferno pur di non perderla. Al suo accurato appello, sostenuto da una melodia spianata di sapore *čajkovskiano* affidata a violini e flauti, accompagnati da terzine insistite di violoncelli e fagotti e da accordi dei corni, ESEMPIO 15 (73¹)

Maestoso (♩ = 69)

Paolo

Ne mne li ty klja - las' s, mol' -

V. I e II Fl.

Vlc. Fag.

Cor. Cb.

boj pred son - mom vyš - nich sil

la donna non è più capace di resistere: i due si abbracciano e rimangono un lungo istante a guardarsi in silenzio.

О, жаркое блаженство поцелуя!!
 Безплотных духов светлый лик,
 и рай, и неба красоту я
 отдам за миг...
 за миг один, за миг прикосновения
 огнем горящих уст к устам...
 Вся жизнь, весь мир в одном мгновении,
 вся вечность там!
 (*Хочет обнять Франческу, но она избегает его объятий*)

ФРАНЧЕСКА
 Увы! Другому отдана я!!

ПАОЛО
 Нет! Нет! Пред небом ты моя!
 Нас Бог соединил!..
 Не мне ли ты клялась с мольбойю
 пред сомном вышних сил
 связать всю жизнь с моей судьбой?..

ФРАНЧЕСКА
 Уйди... Уйди... оставь меня... не надо...

ПАОЛО
 Пред небом ты моя!

ФРАНЧЕСКА
 Нас ожидают муки ада!..

ПАОЛО
 С тобой там буду я!.. О!.. Франческа!..
 (*Обнимает слабеющую Франческу*)

ФРАНЧЕСКА
 О!.. Паоло!..
 (*Оба погружены в молчаливое и восторженное созерцание друг друга*)

С тобою ад мне лучше рая!¹⁹
 Где ты, там счастье без конца!

ПАОЛО
 Где ты, там счастье без конца!
 С тобою ад мне лучше рая!

ФРАНЧЕСКА
 В твоих объятиях замирая,
 что мне до райского венца?..

Oh, ardente delizia del bacio!!
 Rinuncerei all'aspetto luminoso degli spiriti eterei,
 al paradiso e allo splendore del cielo
 per un attimo...
 un attimo solo, un attimo in cui si sfiorino
 le nostre labbra ardenti...
 Tutta la vita, tutto il mondo in un momento...
 tutta l'eternità è là!
 (*Vuole abbracciare Francesca, ma lei lo evita*)

FRANCESCA
 Ahimè! Appartengo ad un altro!!

PAOLO
 No! No! Davanti al cielo sei mia!
 Dio ci ha uniti!..
 Non mi hai forse giurato con una preghiera
 di fronte alla schiera delle forze celesti
 di unire la tua vita con il mio destino?..

FRANCESCA
 Vattene... Vattene... lasciami... non possiamo...

PAOLO
 Davanti al cielo sei mia!

FRANCESCA
 Ci attendono i tormenti dell'inferno!..

PAOLO
 Sarò là con te!.. Oh!.. Francesca!..
 (*Abbraccia Francesca che sta per mancare*)

FRANCESCA
 Oh!.. Paolo!..
 (*Entrambi sono immersi nella tacita ed estatica contemplazione dell'altro*)

Con te l'inferno è meglio del paradiso!
 Dove sei tu regna la felicità infinita!

ПАОЛО
 Dove sei tu regna la felicità infinita!
 Con te l'inferno è meglio del paradiso!

FRANCESCA
 Stretta nei tuoi abbracci,
 che me ne farei della corona celeste?..

¹⁹ La sezione conclusiva del duetto (*Presto* – $\frac{3}{4}$, Re bemolle maggiore) riprende gli elementi tematici del preludio al quadro secondo: i due innamorati intonano estatiche frasi all'unisono sorretti da rapide figurazioni dei violini su accordi dei corni, cui vengono interpolate esplosioni ripetute del tema dell'es. 10 a piena orchestra in *fortissimo*:

ПАОЛО

Моя и в счастья и в страданиях...
везде, всегда с тобою я!

ФРАНЧЕСКА

Возьми меня... твоя... твоя...

ПАОЛО

Замри... замри... в моих лобзаниях!

ПАОЛО

Mia nella gioia e nel dolore...
dovunque, sempre sarò con te!

FRANCESCA

Prendimi... tua... tua...

ПАОЛО

Lasciati stringere nei miei baci!

segue nota 19

ESEMPIO 16 (74⁸)

Presto (♩ = 152)

Francesca
S - to - bo - ju ad mne — luč - še

Paolo
Gde ty tam sča - st'e — bez kon -

V. I e II

Cor.

ra - - - ja!

ca!

pp cresc.

ФРАНЧЕСКА и ПАОЛО

За миг один, за миг прикосновения,
огнем горящих уст к устам...
Вся жизнь, весь мир в одном мгновении...
вся вечность там!..
О, светлый миг! О, миг блаженный!
«Желанный!»... «Родная!»...
«Твоя навсегда!» Все, все отдам!..²⁰
В тебе блаженство вечное!..^{xxiv}

PAOLO e FRANCESCA

Per un attimo solo, un attimo in cui si sfiorino
le nostre labbra ardenti...
Tutta la vita, tutto il mondo in un momento...
tutta l'eternità è là!..
Oh, istante luminoso! Oh, istante di beatitudine!
«Amato!»... «Cara!»...
«Tua per sempre!». Tutto, tutto darò!..
In te c'è la delizia eterna!..

²⁰ Soprano e tenore intonano sussurrando, infine, gli ultimi due versi (*Moderato-Meno mosso* – e, Re bemolle maggiore), sopra delicati arabeschi delle viole e accordi di archi e fagotti fino a perdersi in un lungo bacio:
ESEMPIO 17 (79-7)

Meno mosso (♩ = 54)

Francesca

Paolo

Vle
Vlc.

Cb.

V. te - be - bla -

V. te - be - bla -

V. II

žen - - - - - stvo več - no - e

žen - - - - - stvo več - no - e

pp

(Замирают в поцелуе. Сцену начинают заволакивать облака.^{xxv} Из глубины позади влюбленных выступает ланчотто)²¹

ЛАНЧОТТО (заноса кинжал над обоими)

Нет! Вечное проклятие!!

(Облака закрывают все. Раздаются раздирающие крики Франчески и Паоло. В отклик к ним отдаются^{xxvi} отдаленные вопли и крики страждущих)^{xxvii}

(Si stringono in un bacio. Nuvole iniziano a coprire la scena. Dal fondo dietro gli amanti compare Lanciotto)

LANCIOTTO (alzando il pugnale sopra entrambi)

No! Maledizione eterna!!

(Le nuvole hanno coperto la scena. Echeggiano le grida strazianti di Paolo e Francesca. In risposta risuonano i lamenti e le grida lontane dei dannati)

ЭПИЛОГ

Ад. Декорация второй части пролога.²²

(ДАНТ и Тень ВИРГИЛИЯ. Проносится вихрь призраков.)

Призраки ФРАНЧЕСКИ и ПАОЛО

О, в этот день мы больше не читали!!

(Исчезают. Дант протягивает им руки и падает навзничь, как падает мертвое тело)

ХОР ПРИЗРАКОВ

Нет более великой скорби, как вспоминать
о времени счастливом в несчастье...

Конец

EPILOGO

Inferno. Decorazione della seconda parte del prologo.

(DANTE e l'ombra di VIRGILIO. Passa la bufera degli spiriti)

Spiriti di PAOLO e FRANCESCA

Oh, quel giorno più non vi leggemo avanti!!

(Scompaiono. Dante tende loro le mani e cade supino, come corpo morto cade)

CORO DEGLI SPIRITI

Nessun maggior dolore,
che ricordarsi del tempo felice,
ne la miseria...

Fine.

²¹ La ripresa del materiale musicale del prologo e i minacciosi squilli degli ottoni suggeriscono l'arrivo di Lanciotto (*Un poco più mosso-Allegro vivace – 8/8*) che, sorpresi i due amanti avvinti insieme, solleva sopra le loro teste il pugnale. All'urlo disperato di Paolo e Francesca, a cui risponde il coro dei dannati dietro le quinte, la scena si copre di nuvole e la dinamica si riduce fino al *pianissimo*.

²² L'epilogo (*Più vivo-Presto – 8/8*, Re minore), ambientato nuovamente nel girone infernale, si presenta come un drammatico affresco corale conclusivo: terzine di archi e fiati con accordi degli ottoni (cfr. nota 3) sottolineano i gemiti dei dannati, espressi mediante il semitono discendente o salti di terza. Nel momento in cui la bufera infernale passa sulla scena gli interventi del coro, presente per tutta la durata del quadro, sono caratterizzati dapprima da un insistito cromatismo, quindi basati su valori molto lunghi, spesso eseguiti all'unisono. La comparso tra i dannati dei due innamorati comporta la ripresa del motivo dell'es. 4, impreziosito da reminiscenze del tema di Francesca affidate ai fiati e da delicati arpeggi dell'arpa, a cui segue un grandioso *crescendo* al culmine del quale Paolo e Francesca intonano il loro ultimo rassegnato verso mediante un ossessivo ribattuto sulla nota Fa, svolto sullo stesso sfondo armonico del loro intervento nel prologo (cfr. es. 5). Su un accordo di settima diminuita i due spiriti scompaiono, mentre Dante, dopo aver invano teso loro le mani, cade a terra privo di sensi. La sezione conclusiva (*Presto*) svolge una funzione di riepilogo: il coro riprende sul ribattuto della tonica Re in *xxx* la frase con cui i due innamorati si erano rivolti al poeta, prima di una vorticosa cadenza orchestrale irrobustita dall'utilizzo massiccio delle percussioni.

Varianti del libretto a stampa e della partitura

Si riportano di seguito le differenze strutturali e lessicali riscontrate nel confronto tra il libretto edito all'interno della riduzione per canto e pianoforte, pubblicata da Gutchejl' nel 1905, e quello a stampa licenziato nello stesso anno. Vengono segnalate inoltre le indicazioni di regia annotate in partitura per l'esecuzione del coro dei dannati e la disposizione degli ottoni nella scena prima del quadro primo.

ⁱ La dicitura: «властитель Римини» («*signore di Rimini*») è assente nel libretto a stampa.

ⁱⁱ In partitura è notata la didascalia: «Хор поет (за сценой) с закрытым ртом до второй части пролога» («*Il coro canta (dietro le quinte) a bocca chiusa fino alla seconda parte del prologo*»).

ⁱⁱⁱ «Проходят» («*Passano*») in partitura.

^{iv} In partitura compare l'annotazione: «Начиная с этого места, хор поет (за сценой) с открытым ртом на букву "А". Сила звука у хора увеличивается и уменьшается сообразно с приближением и удалением на сцене вихря страждущих» («*A partire da questo punto, il coro canta (dietro le quinte) a bocca aperta sulla sillaba "A". L'intensità del suono del coro aumenta e diminuisce in relazione all'avvicinamento e all'allontanamento sulla scena della bufera dei dannati*»).

^v «Показывается» («*Appare*»)

^{vi} «Он» («*La bufera*»).

^{vii} «Кого так истязует черный воздух» («*chi sono quelle genti che l'aura nera sì gastiga?*»).

^{viii} «страсти любовной» («*passione amorosa*»).

^{ix} «Все» («*tutto*»).

^x Nel libretto a stampa: «Смерть проклятым Гибеллинам!!» («*Morte ai maledetti Ghibellini!!*»).

^{xi} In partitura: «Трубы за сценой. Далеко» («*Trombe dietro le quinte. Lontane*»).

^{xii} In partitura: «Трубы за сценой ближе» («*Trombe dietro le quinte più vicine*»).

^{xiii} In partitura: «Трубы за сценой. Еле слышно» («*Trombe dietro le quinte. Ар-рена udibili*»).

^{xiv} «Ты» («*Tu*»).

^{xv} Nel libretto a stampa: «Мой долг в молчании повиноваться» («Il mio dovere è *obbedire in silenzio*»).

^{xvi} Nel libretto a stampa: «ни слова *нежной* ласки и привета?» («una parola di *tenero* affetto e di saluto?»).

^{xvii} «Мой повелитель» («Mio signore»).

^{xviii} Manca nel libretto a stampa.

^{xix} Nel libretto a stampa ci sono due aggiunte: «одним движением руки, *бывало*, / я приводил в повиновение *всех*» («con un solo gesto della mano, *un tempo*, / ottenevo l'obbedienza *di tutti*»).

^{xx} La frase di Lanciotto nel libretto a stampa è ordinata diversamente: «Ну, Бог с тобой. Ступай! (*Лаского*) / Тебе я верю... мы простимся после... / но помни» («Dio sia con te. Va'! / (*Con affetto*) / Ti credo... ci saluteremo dopo... / ma ricorda»).

^{xxi} «Дворец Малатеста. Другая комната» («*Palazzo Malatesta. Un'altra stanza*»).

^{xxii} «Бросая» («*Gettando*»).

^{xxiii} «с собой» («*con sé*»).

^{xxiv} Nel libretto a stampa la parte conclusiva del duetto differisce notevolmente: «Франческа... / Паоло... Я твой! / Люблю... люблю... тебя... твои объятия – / блаженство вечное...» («*Francesca... / Paolo... sono tuo! / Ti amo... ti amo... i tuoi abbracci – / delizia eterna...*»).

^{xxv} «Все заволакивается облаками» («*Tutto si copre di nuvole*»).

^{xxvi} «слышны» («*si odono*»).

^{xxvii} In partitura è aggiunta la didascalia: «Хор поет за сценой и, по мере приближения на сцене вихря страждущих, постепенно увеличивает силу звука» («*Il coro canta dietro le quinte e, seguendo l'avvicinamento in scena della bufera dei dannati, gradualmente aumenta l'intensità del suono*»).

L'orchestra

3 Flauti (il 3° anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi	3 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Tuba
Clarinetto basso	Arpa
2 Fagotti	Percussioni:
Violini I	Grancassa, Piatti,
Violini II	Tam-tam, Timpani
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Dietro le quinte: 2 Corni, 2 Trombe

L'orchestrazione della *Francesca da Rimini*, presentata qui sopra conformemente all'edizione della partitura pubblicata da Boosey and Hawkes (1974), presenta particolari affinità con quella del *Cavaliere avaro*, composto negli stessi anni (1903-1905) e rappresentato con questa al teatro Bol'shoj di Mosca la sera dell'11 gennaio 1906 sotto la direzione del compositore.

L'opera risente chiaramente dell'influenza wagneriana, riscontrabile in Rachmaninov a partire dal suo viaggio insieme alla moglie a Bayreuth nel 1902, nella fattura sinfonica complessiva e nell'irrobustimento della famiglia dei legni e degli ottoni: rispetto al precedente *Aleko* (1893) viene aggiunto il clarinetto basso e il numero delle trombe è aumentato a tre.

La sezione degli ottoni assume particolare importanza per l'uso costante all'interno della partitura degli strumenti 'guerreschi' che descrivono il sanguinoso clima di lotte intestine in cui si svolge la vicenda e sono associati all'idea di un destino ineluttabile che segna fin da subito l'azione dei personaggi. Gli ottoni sono integrati anche in episodi di fanfare dietro la scena, che Rachmaninov introduce nel monologo di Lanciotto come sfondo 'in presa diretta' al ricordo delle imprese militari giovanili del personaggio. Degno di nota è l'utilizzo inoltre del timbro scuro del clarinetto basso, impiegato con particolare efficacia per sottolineare il carattere cupo e malvagio del signore di Rimini, controbilanciato dagli accordi eterei dell'arpa, impiegata nelle sezioni dedicate ai due amanti.



Sergej Rachmaninov insieme con due interpreti della prima rappresentazione di *Francesca da Rimini*: Georgij Baklanov (Lanciotto) e Nadežda Salina (Francesca).

Le voci

The image shows five staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, the parts are labeled: Francesca, Dante, Paolo, Virgilio, and Lanciotto. Each staff contains a single note with a stem and a flag, indicating a specific pitch and duration. The notes are arranged in a sequence that suggests a melodic line across the different parts. The staves are arranged vertically, with Francesca at the top and Lanciotto at the bottom.

I personaggi di Lanciotto e di Francesca erano stati pensati e proposti da Rachmaninov su misura per le doti tecnico-mimetiche dei due più carismatici cantanti allora in servizio nella compagnia del teatro Bol'shoj: Fëdor Šaljapin e Antonina Neždanova, ma entrambi declinarono l'offerta, ritenendo il primo non di primaria importanza il suo ruolo, mentre il soprano addusse a motivo del suo rifiuto la presenza di troppe note nel registro grave (per il motivo opposto il ruolo venne rifiutato anche dalla seconda scelta del compositore, il soprano Natal'ja Ermolenko-Južina). La parte di Lanciotto fu dunque affidata al giovane Georgij Baklanov, baritono dotato di una voce potente, con un'ampia estensione che sconfinava nel registro di basso e sorretto da una spiccata attitudine mimica che gli permetteva di risaltare nei ruoli drammatici. Una voce di baritono scura, ben timbrata, dalla spiccata caratterizzazione drammatica dovrebbe essere

la soluzione migliore. Per quanto riguarda il ruolo di Francesca, la prima interprete fu Nadežda Salina, soprano lirico-drammatico dal timbro vocale caldo, dotata di naturale musicalità nel fraseggio che la rendeva adatta soprattutto nelle parti femminili liriche e poetiche. Per la parte è indispensabile possedere sicure doti tecniche, richieste alla cantante in primo luogo nell'arioso del duetto d'amore «Пусть не дано нам знать лобзаний» («Non ci è permesso scambiare baci»), svolto sfruttando la tessitura acuta della voce.

Creatore del personaggio di Paolo fu il tenore drammatico Anton Bonāčič, dallo spiccato temperamento da attore e dotato di un'emissione vocale chiara e senza affettazione. Al ruolo si addice un taglio caratteriale e una vocalità da tenore eroico, alla stregua di un Tannhäuser wagneriano.

I ruoli di Dante e Virgilio, data l'esiguità delle due parti vocali e la loro marginale importanza, possono essere interpretate rispettivamente da un tenore e da un baritono comprimari.



„ФРАНЧЕСКА да РИМИНИ“

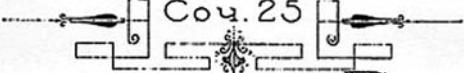
Драматическій эпизодъ V пьсьни „Ада“ Данте
опера въ двухъ картинахъ съ прологомъ и эпилогомъ.

Либретто М.И.Чайковскаго

— МУЗЫКА —

С. РАХМАНИНОВА.

— Соч. 25 —



FRANCESKA DA RIMINI

Dramatische Episode aus dem V Liede Dantes „Die Hölle“ entnommen

Oper in zwei Bildern mit Prolog und Epilog

Libretto von M. J. TSCHAJKOWSKI

— Deutsch von Lina Esbeer. —

— MUSIK VON —

S. Rachmaninow.

OP. 25.

Propriété de l'éditeur



MOSCOU chez **A. GUTHEIL,**
Fournisseur de la Cour IMPÉRIALE et des Théâtres Impériaux.

BREITKOPF & HÄRTEL
LEIPZIG · BRUXELLES · LONDRES · NEW YORK

St. Pétersbourg, chez A. Johannsen, Prospective de Nevsky, 1150.
Kiéff, chez L. Lozskanov; Varsovie, chez GEBETHNER & WOLFF.

Frontespizio della prima edizione della riduzione per canto e pianoforte dell'opera in lingua russa e tedesca, stampata dall'editore Gutchejl a Mosca (1906).

Francesca da Rimini, in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Francesca da Rimini, opera in un prologo, un atto e un epilogo, è la terza ed ultima realizzazione per il teatro di Sergej Rachmaninov (Semyonovo 1873-Beverly Hills 1943). La sua produzione per le scene, costituita interamente da atti unici più un numero esiguo di tentativi drammatici rimasti incompiuti, è confinata entro i primi trentatré anni di vita ed è ancora relativamente poco nota. Autore del libretto di *Francesca da Rimini* fu Modest Il'ič Čajkovskij (1850-1916), fratello minore del compositore, già librettista della *Dama di picche* e all'epoca drammaturgo molto richiesto in Russia: questo lavoro fu il suo ultimo contributo per le scene musicali.

Dopo il felice debutto teatrale con *Aleko* nel 1893 e il fiasco disastroso con l'esecuzione della Sinfonia n. 1 nel marzo 1897, Rachmaninov superò la crisi creativa lavorando come direttore d'orchestra e grazie all'aiuto dell'ipnoterapeuta Nikolai Dahl (cfr. qui il saggio di Franco Pulcini). Tra il 1900-1905, in un periodo di rinnovato entusiasmo, Rachmaninov compose tra l'altro il Concerto n. 2 per pianoforte, la Sonata per violoncello e pianoforte, il *Cavaliere avaro* e *Francesca da Rimini*: in particolare l'infuocata scena d'amore fu redatta durante un soggiorno in Italia nell'estate 1900, mentre i pannelli rimanenti risalgono all'estate 1904. Nella primavera 1904 l'offerta di dirigere l'orchestra del Bol'šoj di Mosca fu da lui accettata anche nella speranza di poter produrre in questo teatro le sue opere. *Francesca* appartiene dunque al primo periodo di vita di Rachmaninov, che si può anche definire «russo»: esso fu seguito da un soggiorno a Dresda (1906-1909), da uno spostamento in America (1909-1911), poi dal ritorno in Russia fino al 1917 e una nuova, definitiva partenza per l'America, dove risiedette fino alla morte. La fama delle composizioni più vulgate ha certamente posto in ombra gli atti unici scritti all'inizio della carriera, in cui «un affascinante itinerario verso il simbolismo irradia un'aura cupa e spettrale» (Quirino Principe).

Quattordici giorni prima che il dittico *Cavaliere-Francesca* andasse in scena, ossia il 10 gennaio 1906, in casa di Nikolaj Rimskij-Korsakov si tenne un'esecuzione privata alla presenza di Taneev, Glazunov, della famiglia Stravinskij e di alcuni interpreti delle due opere, in particolare il celebre basso-baritono Fëdor Šaljapin (1873-1938), che aveva creato il ruolo di Aleko nell'opera omonima di Rachmaninov parecchi anni prima. Ma Šaljapin, scontento della parte, annullò il suo impegno e fu sostituito dal giovane baritono ventiquattrenne Georgij Andreevic Baklanov che iniziò così una fortunata carriera.

L'11 gennaio (24 secondo il calendario giuliano) 1906 *Francesca da Rimini* fu diretta dall'autore stesso al Bol'šoj in coppia col *Cavaliere avaro*. Le caratteristiche esteriori dei due atti unici appaiono pensate in chiara contrapposizione: nel *Cavaliere* personaggi solo maschili, assenza del coro, mancanza di intrigo sentimentale, in *Francesca* presenza di una protagonista femminile appassionata, forte impatto delle masse corali, vicenda sostanzialmente amorosa. Tuttavia, nel loro complesso ambedue questi lavori confermano il giudizio di uno dei primi cri-



Sergej Rachmaninov al pianoforte (1936).

tici del giovane musicista, Jurij Sergeevič Sachnovskij, secondo il quale Rachmaninov è «in primo luogo un poeta dell'orrore e della tragedia».

Il libretto ha un'organizzazione a specchio: prologo ed epilogo, ambedue ambientati nell'Inferno, incorniciano i due quadri centrali collocati a Rimini. L'ampio prologo reca tracce consistenti dell'influenza esercitata dalla fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* op. 32 di Čajkovskij, composta nel 1876 e dedicata all'allievo Sergej Taneev (il quale in seguito fu maestro di composizione di Rachmaninov). Le scene, pur isolate in modo netto, sono fittamente collegate da rimandi motivici, come non mancano accensioni armoniche e timbriche di ascendenza wagneriana, forse sollecitate dalla visita a Bayreuth nell'estate 1902, poco dopo il matrimonio con una cugina.

In Italia il soggetto 'medievale' di *Francesca da Rimini*, che D'Annunzio aveva reso teatralmente per Eleonora Duse nel 1901, fu ripreso da Riccardo Zandonai, che ne trasse il suo capolavoro (1914).

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PROLOGO

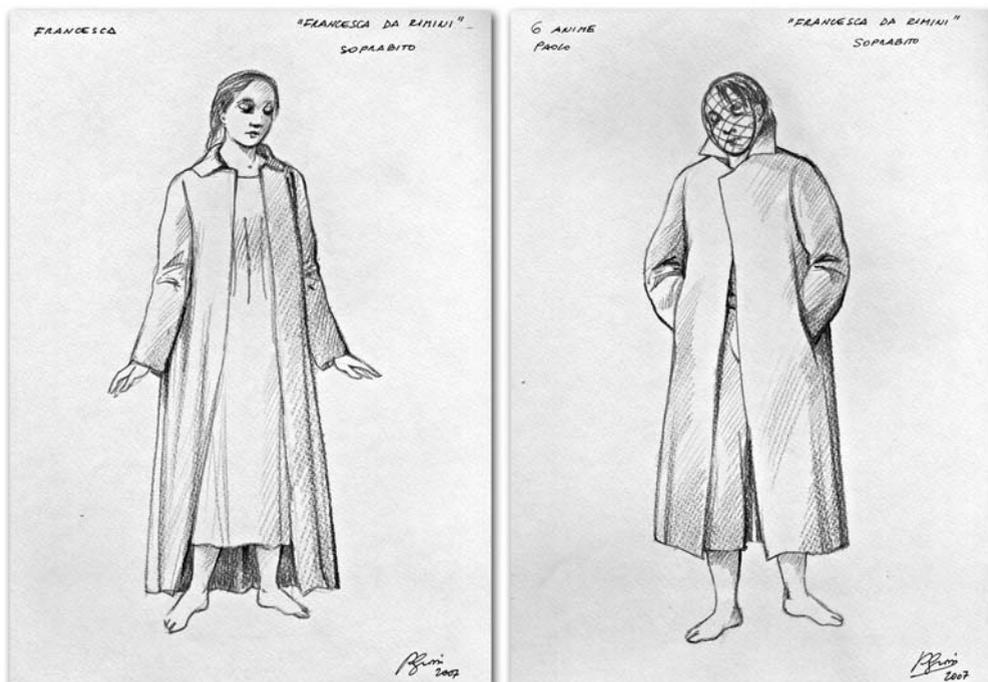
Dante e la sua guida, l'ombra di Virgilio, stanno per discendere nell'Inferno, ma il poeta latino si arresta all'improvviso, destando l'insicurezza di Dante. Virgilio, esortandolo a proseguire, gli spiega che l'angoscia dei dannati provoca in lui un sentimento di grande compassione, che solo esteriormente può essere scambiata per paura. I due giungono sulla sommità di un'altura a lato di un precipizio, mentre si sente in lontananza il fragore di una tempesta. Virgilio descrive a Dante la pena cui sono sottoposti coloro che hanno fatto prevalere i loro desideri sulla ragione: una terribile bufera li scuote incessantemente in ogni direzione. In un momento di tregua Dante distingue due spiriti appaiati e chiede loro chi siano. Le anime di Paolo e Francesca gli si accostano e inizia la narrazione.

QUADRO PRIMO

A Rimini Lanciotto Malatesta, signore guelfo, fa sapere a un cardinale emissario del Pontefice che egli è disposto a recarsi a Forlì per combattere secondo i desideri del Papa, e chiede quindi di essere benedetto. Rimasto solo, egli prende coscienza che l'idea dell'imminente scontro non lo attrae più, perché la sua vita è diventata greve dall'epoca del matrimonio con Francesca. Allora Lanciotto aveva mandato il fratello Paolo come messo nuziale, ma il padre di lei aveva fatto credere a Francesca che lo sposo sarebbe stato lo stesso Paolo, bello e aitante, e non Lanciotto, storpio e rozzo. Per questa ragione Francesca aveva sposato Paolo davanti a Dio, per poi apprendere che il marito vero era Lanciotto. Quest'ultimo, al fine di capire se la sua gelosia è fondata, decide di ordire un inganno e ordina a Francesca di porsi sotto la protezione di Paolo per tutto il periodo in cui egli sarà assente. Francesca accetta rassegnata, ma la sua mitezza esaspera ulteriormente Lanciotto, che vorrebbe da lei slanci appassionati, non sottomissione.

QUADRO SECONDO

In una stanza di palazzo Malatesta, Paolo legge a Francesca la celebre storia dell'amore di Lancillotto e Ginevra. A poco a poco essi si identificano nella vicenda fino al bacio fatale tra Lancillotto e Ginevra. Benché la prospettiva ideale rispettiva sia diversa (Francesca vive già proiettata in una dimensione di absolutezza, Paolo è invece proteso a cogliere tutta la pienezza del presente), i due si baciano e sono sorpresi da Lanciotto, che li trafigge con un pugnale. La scena si offusca nuovamente e riappare il girone infernale.



Pasquale Grossi, figurini (Francesca, Paolo) per la ripresa di *Francesca da Rimini* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; scene di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Erwartung* di Schönberg.

EPILOGO

Passa di nuovo la bufera che sospinge gli spiriti: Paolo e Francesca accennano alla conclusione della loro passione e della loro esistenza, mosso a pietà Dante cade a terra privo di forze, un coro di spiriti avverte che non c'è «nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria».

Argument

PROLOGUE

Dante et son guide, l'ombre de Virgile, sont sur le point de descendre dans l'Enfer, mais le poète latin s'arrête subitement, de sorte que Dante s'inquiète. Virgile l'exhorte à poursuivre son chemin et lui explique que l'angoisse des damnés suscite sa plus grande pitié, qui à première vue peut être prise pour crainte. Les deux poètes atteignent le sommet d'une butte à côté d'un précipice, pendant qu'au loin on entend le bruit d'une tempête. Virgile décrit à Dante le tourment auquel sont condamnés ceux qui ont soumis leur raison à leurs désirs: un tourbillon épouvantable les emporte et les ballote sans cesse de tous côtés. Dans un moment de répit, Dante discerne deux ombres qui vont ensemble, et leur demande qui ils sont. Les âmes de Paolo et Francesca s'approchent de lui et racontent leur histoire.

PREMIER TABLEAU

Le seigneur de Rimini Lanciotto Malatesta, qui est du parti guelfe, annonce au cardinal émissaire du Souverain Pontife qu'il est prêt à se rendre à Forlì pour combattre selon les ordres du Pape, et lui demande sa bénédiction. Resté seul, il se rend compte qu'il n'est plus attiré par le combat, parce que sa vie est devenue pénible depuis ses noces avec Francesca. En ce temps-là il avait envoyé son frère Paolo comme messenger de sa demande en mariage, mais le père de Francesca lui avait fait croire que son époux aurait été le même Paolo, si beau et bien fait, alors que lui, Lanciotto, était laid, grossier et boiteux. Et ainsi Francesca avait épousé Paolo devant Dieu, pour apprendre ensuite que son vrai mari, c'était Lanciotto. Celui-ci, poussé par sa jalousie, décide de tendre un piège à sa femme pour la mettre à l'épreuve, et ordonne à Francesca de rester sous la protection de Paolo pendant le temps de son absence. Francesca se soumet à la volonté de son mari, mais son attitude passive et résignée exaspère davantage Lanciotto, qui voudrait qu'elle soit ardente et passionnée; ce n'est pas cette obéissance qu'il lui demande.

DEUXIÈME TABLEAU

Dans une chambre du palais Malatesta, Paolo lit à Francesca la fameuse histoire de l'amour de Lancelot et Guenièvre. Peu à peu, ils s'identifient avec les amants de la légende, jusqu'au fatal baiser entre Lancelot et Guenièvre. Bien que leur attitude et leur tempérament soient différents (Francesca tente de résister à la passion, convaincue qu'ainsi ils seront réunis au paradis, Paolo veut vivre le moment présent dans toute sa plénitude), ils s'embrassent, mais sont surpris par Lanciotto, qui les tue d'un coup de poignard. La scène s'obscurcit et le cercle de l'Enfer réapparaît.

ÉPILOGUE

Le tourbillon qui emporte les âmes reprend sa danse infernale; Paolo et Francesca touchent quelques mots de la fin de leur amour et de leur vie. Dante défaillit de pitié et tombe par terre, pendant que un chœur d'esprits chante qu'il n'y a pas «de douleur plus grande que de se souvenir des temps heureux dans la misère».

Synopsis

PROLOGUE

Dante and his guide, Virgil's shadow, are descending down into Inferno, but the Latin poet suddenly stops, arousing Dante's feeling of uncertainty. Begging him to continue, Virgil explains that the anguish of the damned arouses a feeling of great compassion in him, which can be mistaken for fear on the exterior alone. They reach the top of a hill next to a precipice while a storm can be heard raging in the distance. Virgil describes the punishment to Dante of those who let their desires prevail over reason – a terrible storm constantly throws them in all possible directions. In a moment of calm, Dante is able to distinguish a pair of souls and he asks them who they are. They are the souls of Paolo and Francesca and they come closer so they can tell their tale.

SCENE ONE

In Rimini, Lanciotto Malatesta, a Gulf lord, informs an emissary cardinal of the Pope that he is willing to go to Forlì to fight in accordance with his wishes, and is therefore asking for his blessing. Once he is alone, he realizes that the idea of the imminent battle no longer attracts him be-

cause his life has lost its meaning since Francesca's marriage. At that time, Lanciotto had sent the brother Paolo as wedding messenger and her father made Francesca believe that the groom was to be none other than the handsome, well-built Paolo, and not Lanciotto, who was crippled and vulgar. This was why Francesca married Paolo before God, before learning that her real husband was Lanciotto. In an attempt to see if his jealousy is well-founded, the latter decides to set a trap and tells Francesca to stay under Paolo's protection for the entire time he is away. Francesca accepts resignedly but her docility only irritates Lanciotto even more, since he would prefer passionate outbursts, not submission from her.

SCENE TWO

In one of the rooms of the Maltesta palace, Paolo is reading the famous love story of Lancelot and Guinevere to Francesca. They gradually begin to identify themselves with the story, culminating in the fatal kiss between Lancelot and Guinevere. Although their respective ideal perspectives differ (Francesca is already living in a dimension of total absoluteness while Paolo tends more to have his feet more solidly in the present), they kiss one another only to be surprised by Lanciotto, who stabs them with a dagger. The scene fades away once more and the circle of hell reappears.

EPILOGUE

The storm surrounding the souls eases once again – Paolo and Francesca describe the conclusion of their passion and existence and Dante is so overcome with pity that he falls unconscious to the ground. A choir of souls warns that there is «no greater pain than remembering times of happiness when in misery».

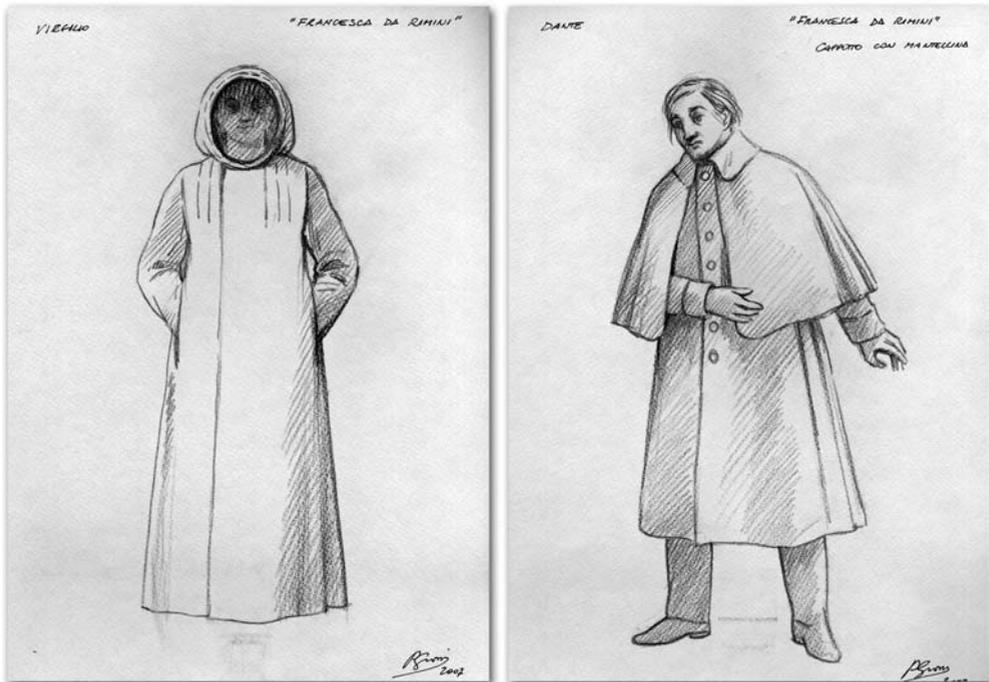
Handlung

PROLOG

Dante ist mit seinem Führer, dem Schatten Vergils, auf dem Weg in die Hölle, als dieser plötzlich innehält. Dante wird von wachsender Sorge erfaßt, doch Vergil beschwichtigt ihn, er möge nur ruhig voranschreiten. Die Unruhe der Verdammten, so erklärt der römische Dichter, erregt großes Mitleid in ihm, aber diese Gefühlsregung dürfe nicht mit Angst verwechselt werden. Endlich erreichen die beiden eine von einem Steilhang begrenzte Hochebene; aus der Ferne ist das Tosen eines Sturms zu vernehmen. Vergil erklärt Dante, welche Strafe all jene verbüßen müssen, die ihre Wünsche der Vernunft vorangestellt haben: ein schrecklicher Sturm fegt unaufhörlich über die Unglücklichen hinweg. Als sich der Sturm kurzzeitig legt, bemerkt Dante, daß ihnen ein Geisterpaar entgegenkommt: es sind die Seelen Paolos und Francescas. Die Erzählung beginnt.

ERSTER AUFZUG

Der Welfe Lanciotto Malatesta, Herr über Rimini, signalisiert dem vom Papst gesandten Kardinal seine Bereitschaft, dem päpstlichen Wunsch gemäß nach Forlì in den Kampf zu ziehen, und bittet um den Segen. Als er allein ist, wird ihm klar, daß die Vorstellung der bevorstehenden Schlacht keine Gefühlsregung mehr in ihm hervorruft: seit der Vermählung mit Francesca empfindet er sein Leben nur noch als Bürde. Seinerzeit hatte Lanciotto seinen Bruder Paolo als Hochzeitsboten ausgesandt. Francesca war jedoch von ihrem Vater im Glauben gelassen worden, nicht der mißgestaltete, rauhbeinige Lanciotto, sondern eben der schöne, galante Paolo sei ihr Verlobter. Daher hatte sich Francesca vor Gott mit Paolo vermählt, musste jedoch bald zu ihrem Leidwesen erfah-



Pasquale Grossi, figurini (Virgilio, Dante) per la ripresa di *Francesca da Rimini* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; scene di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Erwartung* di Schönberg.

ren, daß Lanciotto ihr wahrer Gemahl war. Aus Eifersucht stellt dieser seiner Braut eine Falle, indem er ihr befiehlt, sich für die Zeit seines Feldzuges unter Paolos Schutz zu begeben. Daß Francesca resigniert einwilligt, steigert Lanciottos Unbehagen, da ihm anstelle der erhofften leidenschaftlichen Gefühlsregungen lediglich scheue Unterwürfigkeit zuteil wird.

ZWEITER AUFZUG

In einem Saal des Palazzo Malatesta liest Paolo Francesca die berühmte Liebesgeschichte von Lanzelot und Guinevere vor. Als die Erzählung bei der fatalen Kußszene anlangt, beginnen die beiden, sich mit den Protagonisten der Geschichte zu identifizieren. Obwohl ihre Situation sich stark von derjenigen Lanzelots und Guineveres unterscheidet – Francesca lebt bereits in einer Atmosphäre der Entrückung, während Paolo ganz nach Erfüllung im Hier und Jetzt strebt –, kommt es zum Kuß. Dabei werden sie von Lanciotto überrascht, der sie mit seinem Dolch ersticht. Die Szene verschwimmt wieder und die Hölle wird erneut sichtbar.

EPILOG

Der Sturm hebt von neuem an und trägt die Geister davon: als Paolo und Francesca das Ende ihrer Leidenschaft und ihres Daseins andeuten, sinkt der von Mitleid ergriffene Dante ohnmächtig nieder. Ein Geisterchor hebt an mit der Mahnung, daß nichts schmerzhafter ist, als sich in Notzeiten an vergangenes Glück zu erinnern: «nessun maggior dolore, che ricordarsi del tempo felice nella miseria».



La prima rappresentazione di *Francesca da Rimini* di Gabriele d'Annunzio (Roma, Costanzi, 1901). In scena: Eleonora Duse (Francesca), Emilia Varini (Malatestino dall'Occhio). Firenze, Gabetto Viesseux.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Per muoversi nell'intricatissima selva delle pubblicazioni schönbergiane consigliamo la consultazione dell'estesa voce sul compositore che compare nel quattordicesimo volume della sezione *Personenteil* della MGG¹ curata da Christian Martin Schmidt. Dopo una puntuale trattazione della biografia e delle opere, segue una estesa sezione di analisi delle principali categorie formali e dei diversi metodi compositivi utilizzati nell'arco della produzione di Schönberg. Il profilo si chiude con una disamina sulla ricezione dell'opera del compositore e con la presentazione di una ricca mole di indicazioni bibliografiche. Le voci all'interno delle due enciclopedie *New Grove Dictionary of Opera*² e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*³ sono redatte da Oliver Wray Neighbour; la prima è estremamente concisa, mentre la seconda, più estesa e compresa nel ventiduesimo volume della serie, è suddivisa in tre parti: una parte biografica, una relativa alla personalità e ai convincimenti estetici di Schönberg e una in cui si analizzano le sue opere principali ordinate dal punto di vista cronologico.

In ambito italiano ricordiamo il profilo del DEUMM,⁴ curato da Luigi Pestalozza nel settimo volume delle *Biografie*, nel quale l'autore, oltre alle consuete sezioni dedicate alla vita e alle opere del compositore, offre anche un esaustivo catalogo della produzione di Schönberg, basato principalmente sull'edizione curata da Rudolf Stephan.⁵ Per un inquadramento storico e artistico della 'seconda scuola viennese' consigliamo la lettura della sezione *Il teatro musicale della scuola di Vienna*, redatta da Antonio Cirignano e compresa nel terzo volume dell'enciclopedia *Musica in Scena*,⁶

¹ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* [MGG], Zweite, neuarbeitete Ausgabe, diretta da Ludwig Finscher, 26 voll., Kassel, Bärenreiter, *Personenteil*, 1999.

² *The New Grove Dictionary of Opera*, 4 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992.

³ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001.

⁴ *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti* [DEUMM], diretto da Alberto Basso, 13 voll., Torino, UTET, 1983-1990.

⁵ ARNOLD SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke / Complete Edition*, Mainz-Wien, Schott-Universal. Sono previsti all'incirca una settantina di volumi suddivisi in due serie con l'aggiunta di volumi supplementari. Nella serie A sono contenute le opere finite e le opere incomplete rappresentate, mentre nella serie B trovano posto le prime redazioni di opere finite, le opere incomplete, gli schizzi, gli abbozzi e l'apparato critico. Ai volumi della serie B verranno poi aggiunti documenti sulla genesi dell'opere e commenti per la comprensione del materiale. Dal 1966 sono stati pubblicati 61 volumi, l'ultimo dei quali in ordine di pubblicazione è apparso nel 2006 a cura di Ullrich Scheideler e contiene la prima parte delle composizioni per orchestra d'archi (Band 9, 1 A).

⁶ *Musica in scena. Storia dello spettacolo musicale*, diretta da Alberto Basso, 6 voll., Torino, UTET, 1996.

così come sono utili i due lavori di Guido Salvetti⁷ e di Giacomo Manzoni.⁸ Preziosi documenti per muovere i primi passi di una ricerca bibliografica specifica sono i cataloghi tematici di pubblicazioni cartacee e sonore. I titoli più interessanti comprendono testi che presentano cataloghi delle composizioni di Schönberg, come il volume del suo allievo Rufer⁹ e quello di Maegaard,¹⁰ testi che si presentano come ulteriori fonti di indicazioni bibliografiche, come la monografia di Satoh¹¹ e le informazioni contenute nei bollettini semestrali del «Journal of the Arnold Schönberg Institute»,¹² testi che offrono una vasta scelta della discografia disponibile in commercio, come il volume di Shoaf.¹³

Vasta è la mole degli scritti teorici e critici lasciata dal compositore e pubblicata in gran parte anche in italiano. Fondamentale punto di partenza in tale ambito è senza dubbio è la *Harmonielehre*,¹⁴ che raccoglie le lezioni impartite negli anni di insegnamento a Vienna a partire dal 1903, insieme al quale segnaliamo il volume *Structural Functions of Harmony*,¹⁵ redatto da Schönberg nel 1948 e stampato postumo, e la collezione di saggi dal titolo *Style and Idea*,¹⁶ che illustra con efficacia il credo artistico del musicista. Le numerose lettere, scambiate con le principali personalità del mondo della musica e dell'arte, attive a Vienna nei primi decenni del secolo scorso (Berg, Webern, Busoni, Zemlinsky, Kandinskij, Schreker, Adler, Casals, Mann), sono state edite ripetutamente in diverse selezioni a partire dalla prima curata da Erwin Stein nel 1958.¹⁷ Tra le altre degne di note ricordiamo l'epistolario con il compositore Franz Schreker a cura di Heller,¹⁸ quello

⁷ GUIDO SALVETTI, *La nascita del Novecento*, Torino, EDT, 1977, 1991² («Storia della musica», a cura della Società italiana di musicologia, 10». Il capitolo terzo *Tra Vienna e Berlino* contiene un'ampia disamina dell'attività musicale di Schönberg.

⁸ GIACOMO MANZONI, *Arnold Schönberg, l'uomo, l'opera, i testi musicali*, Milano, Feltrinelli, 1975.

⁹ JOSEF RUFER, *Das Werk Arnolds Schönbergs*, Kassel, Bärenreiter, 1959, rist. 1974.

¹⁰ JAN MAEGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, 2 voll., København, Hansen, 1972. In appendice al primo volume è incluso il catalogo delle opere del compositore dal 1900 al 1933.

¹¹ TETSUO SATOH, *A Bibliographic Catalog with Discography and a Comprehensive Bibliography of Arnold Schönberg*, Tokio, Kunitachi Music College Library, 1978.

¹² «Journal of the Arnold Schönberg Institute», I/1, 1976, pp. 45-48; I/2, 1977, pp. 111-113; I/3, 1977, pp. 174-178; III/1, 1979, pp. 89-92; V/2, 1981, pp. 213-225; IX/1, 1986, pp. 84-107; XV/1, 1992, pp. 111-159; XVI/2, 1992, pp. 101-133.

¹³ R. WAYNE SHOAF, *The Schönberg Discography*, Berkeley, Fallen Leaf Press, 1986, rist. 1994.

¹⁴ ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1911; trad. ingl. di Roy Everett Carter (basata sulla terza ed. del 1922): *Theory of Harmony*, Berkeley, University of California Press, 1978; trad. it. di Giacomo Manzoni: *Manuale di armonia*, a cura di Luigi Rognoni, Milano, Il Saggiatore, 1963 (rist. 2002).

¹⁵ ARNOLD SCHÖNBERG, *Structural Functions of Harmony*, a cura di Humphrey Searle, London, Faber and Faber, 1954, rist. a cura di Leonard Stein, New York, Norton, 1969; trad. it. di Giacomo Manzoni: *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1976.

¹⁶ ARNOLD SCHÖNBERG, *Style and Idea*, a cura di Dika Newlin, New York, Philosophical Library, 1950, rist. ampl. a cura di Leonard Stein, London, Faber and Faber, 1975; ed. it. a cura di Luigi Pestalozza, *Stile e idea*, Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960, rist. Milano, Feltrinelli, 1975; ed. ted. a cura di Ivan Vojtech: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, in *Gesammelte Schriften*, I, Frankfurt, Fischer, 1976.

¹⁷ ARNOLD SCHÖNBERG, *Briefe*, scelte e curate da Erwin Stein, Mainz, Schott, 1958; trad. ingl. di Eithne Wilkins e Ernst Kaiser, New York, St. Martin's Press, 1964; trad. it. di Liborio Mario Rubino: *Lettere*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.

¹⁸ *Arnold Schönberg-Franz Schreker. Briefwechsel*, a cura di Friedrich C. Heller, Tutzing, Hans Schneider, 1974.

con il pittore Vasilij Kandinskij con note e commenti di Jelena Hahl-Koch,¹⁹ la corrispondenza con l'allievo Alban Berg²⁰ e quella tra i diversi membri della 'Wiener Schule'.²¹

Una cospicua parte della bibliografia su Schönberg è occupata dalle monografie e dalle biografie, per la quasi totalità in inglese e tedesco, che hanno analizzato i principali aspetti del 'nuovo' linguaggio scelto dal musicista, fino a spingersi nell'indagine di risvolti generalmente ignorati, sia nell'ambito della composizione che in quella della personalità, come l'attività del quindicennio 1893-1908, caratterizzata da un'adesione alla corrente espressionista, e il rapporto tormentato con le proprie radici ebraiche. Nell'incominciare a tratteggiare una breve panoramica sui titoli più significativi al riguardo, citiamo innanzitutto le prime due biografie compilate dai suoi studenti Egon Wellesz²² e Paul Stefan,²³ seguite vent'anni dopo dall'ampio volume di un altro suo allievo francese d'origini polacche, René Leibowitz.²⁴ Nello stesso anno vede la luce anche il fondamentale saggio di Adorno, *Philosophie der neuen Musik*,²⁵ in cui viene sviluppata un'analisi 'filosofica' della musica moderna, incentrata sul dualismo tra i compositori Arnold Schönberg e Igor Stravinskij – rappresentanti, rispettivamente, del progresso e della restaurazione in ambito musicale. Le minuziose analisi tecnico-musicali di Adorno, inserite all'interno dell'opera, cercano di mostrare come la *Neue Musik* della 'Scuola di Vienna' (spesso straniante e violentemente dissonante) rappresenti un'autentica protesta nei confronti dell'esistente, mentre il neoclassicismo stravinskijano ne esprima un'acritica accettazione. Dopo la stampa, nel 1954, del voluminoso volume di Rognoni,²⁶ che contiene in appendice numerosi scritti di Arnold Schönberg, Alban Berg e Vasilij Kandinskij, trascorrono più di dieci anni prima della comparsa di un rinnovato interesse nei confronti del musicista austriaco che si manifesta a partire dagli anni Settanta. Tra i titoli più significativi che vengono pubblicati in quegli anni ricordiamo, in ordine cronologico, la monografia curata da Reich,²⁷ la monumentale biografia di Stuckenschmidt,²⁸ che si giova di una ingente mole

¹⁹ Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di Jelena Hahl-Koch, Salzburg, Residenz, 1980; trad. ingl. di John Charlton Crawford: *Arnold Schönberg and Wassily Kandinsky: Letters, Pictures and Documents*, London-Boston, Faber and Faber, 1984; trad. it. di Mirella Torre: *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Torino, Einaudi, 1988.

²⁰ *The Berg-Schönberg Correspondence: Selected Letters*, a cura di Juliane Brand, Christopher Hailey e Donald Harris, New York, Norton, 1987.

²¹ Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, a cura di Horst Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995. Il volume corrisponde al primo titolo di una serie di sei in progetto, edita da Thomas Ertelt e finanziata dallo Staatliches Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, che dovrebbe pubblicare tutto la corrispondenza epistolare intercorsa tra i membri della 'Wiener Schule'.

²² EGON WELLESZ, *Arnold Schönberg*, Leipzig, E. P. Tal, 1921; trad. ingl. di William Henry Kerridge, London-New York, J. M. Dent & Sons-E. P. Dutton, 1925.

²³ PAUL STEFAN, *Arnold Schönberg: Wandlung, Legende, Erscheinung, Bedeutung*, Wien, Zeitkunst, 1924.

²⁴ RENÉ LEIBOWITZ, *Schönberg et son école: l'étape contemporaine du langage musical*, Paris, J. B. Janin, 1947; trad. ingl. di Dika Newlin: *Schönberg and His School: The Contemporary Stage in the Language of Music*, New York, Philosophical Library, 1949. Dello stesso autore, a distanza di vent'anni, è stato pubblicato il volume *Schönberg*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

²⁵ THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, J. C. P. Mohr, 1949; trad. it. di Giacomo Manzoni, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959.

²⁶ LUIGI ROGNONI, *Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1954; rist. ampl. *La scuola musicale di Vienna: espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1974.

²⁷ WILLI REICH, *Arnold Schönberg oder der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968; trad. ingl. di Leo Black: *Schönberg: a Critical Biography*, London, Longman, 1971.

²⁸ HANS-HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg: Leben, Umwelt, Werk*, Zürich, Atlantis Verlag, 1974.

di testimonianze documentarie, il puntuale lavoro di Rosen,²⁹ suddiviso in quattro brevi capitoli che descrivono i diversi 'stili' compositivi di Schönberg, e l'opera di Macdonald.³⁰

Il 1974, anno del centenario della nascita di Schönberg, ha assistito inoltre allo svolgersi di due importanti iniziative commemorative, entrambe svoltesi nella città natale del compositore: la riunione del primo congresso della *Internationale Schönberg-Gesellschaft* sotto la direzione di Rudolf Stephan,³¹ evento replicato in seguito due volte a cadenza decennale, e l'allestimento della mostra *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*, incentrata sulla descrizione del pensiero estetico del musicista e curata da Ernst Hilmar.³² Nello stesso anno è uscito un imponente volume biografico che Nuria Nono-Schönberg ha curato in omaggio al padre, ricco di immagini e di documenti.³³

Tra i testi apparsi più di recente segnaliamo due titoli, redatti da Michael Mäckelmann³⁴ e Alexander L. Ringer,³⁵ che indagano, attraverso la collezione di diversi saggi, il rapporto instauratosi tra il compositore e la religione ebraica, collegando l'insistenza nelle opere tarde su tematiche di derivazione biblica con la crisi spirituale vissuta dal musicista e manifestatasi in modo drammatico nel 1933 con la conversione e la successiva fuga dal Nazismo verso l'America. Stimolanti prospettive sono state suggerite inoltre dalla pubblicazione del volume di studi analitici di Silvine Milstein,³⁶ che assegna ai riferimenti tonali un peso ancora rilevante nel metodo di composizione dodecafonica, e del lavoro di Frisch,³⁷ che ricostruisce la produzione musicale del quindicennio giovanile 'espressionista' attraverso lo studio delle fonti manoscritte e la evoluzione della tecnica e delle convinzioni estetiche nel periodo preso in esame. Due contributi recenti vengono da Anna Maria Morazzoni, che ha tradotto alcuni diari di Schönberg,³⁸ e curato un volume dedicato alla figlia del compositore austriaco, Nuria, figura di primo piano nella promozione degli studi sul padre, oltre che sul marito Luigi Nono.³⁹ Di rilievo è anche il volume curato da Gianmario Borio,

²⁹ CHARLES ROSEN, *Arnold Schönberg*, New York, Viking Press, 1975; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1996; trad. it. di Roberto Ortensi, Milano, Mondadori, 1984 (in appendice la prima edizione italiana del *Diario berlinese* di Schönberg nella traduzione di Alessandro Klein).

³⁰ MALCOM MACDONALD, *Schönberg*, London, J. M. Dent & Sons, 1976 («Master Musicians Series»).

³¹ *Bericht über den 1. Kongreß der Internationale Schönberg-Gesellschaft. Wien 1974*, a cura di Rudolf Stephan, Wien 1978; *Bericht über den 2. Kongreß der Internationale Schönberg-Gesellschaft: «Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts»*. Wien 1984, a cura di Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Wien, 1986; *Bericht über den 3. Kongreß der Internationale Schönberg-Gesellschaft: Arnold Schönberg – Neuerer der Musik. Duisburg 1993*, a cura di Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Wien, 1996, «Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft, 1-3».

³² *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*, a cura di Ernst Hilmar, Wien, Universal, 1974.

³³ *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in bezeugungen*, a cura di Nuria Nono-Schönberg, Klagenfurt, Ritter, 1992. A Nuria, coadiuvata dal fratello Lawrence Schönberg, si deve anche il catalogo di una splendida mostra multimediale itinerante (*Arnold Schönberg 1874-1951*, Venezia, Marsilio, 1996).

³⁴ MICHAEL MÄCKELMANN, *Arnold Schönberg und das Judentum: der Komponist und sein religiöses, nationales und politisches Selbstverständnis nach 1921*, Hamburg, K. D. Wagner Verlag, 1984.

³⁵ ALEXANDER L. RINGER, *Arnold Schönberg: the Composer as Jew*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

³⁶ SILVINA MILSTEIN, *Arnold Schönberg: Notes, Sets, Forms*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992 («Music in the Twentieth Century»).

³⁷ WALTER FRISCH, *The Early Works of Arnolds Schönberg, 1893-1908*, Berkeley, University of California Press, 1993.

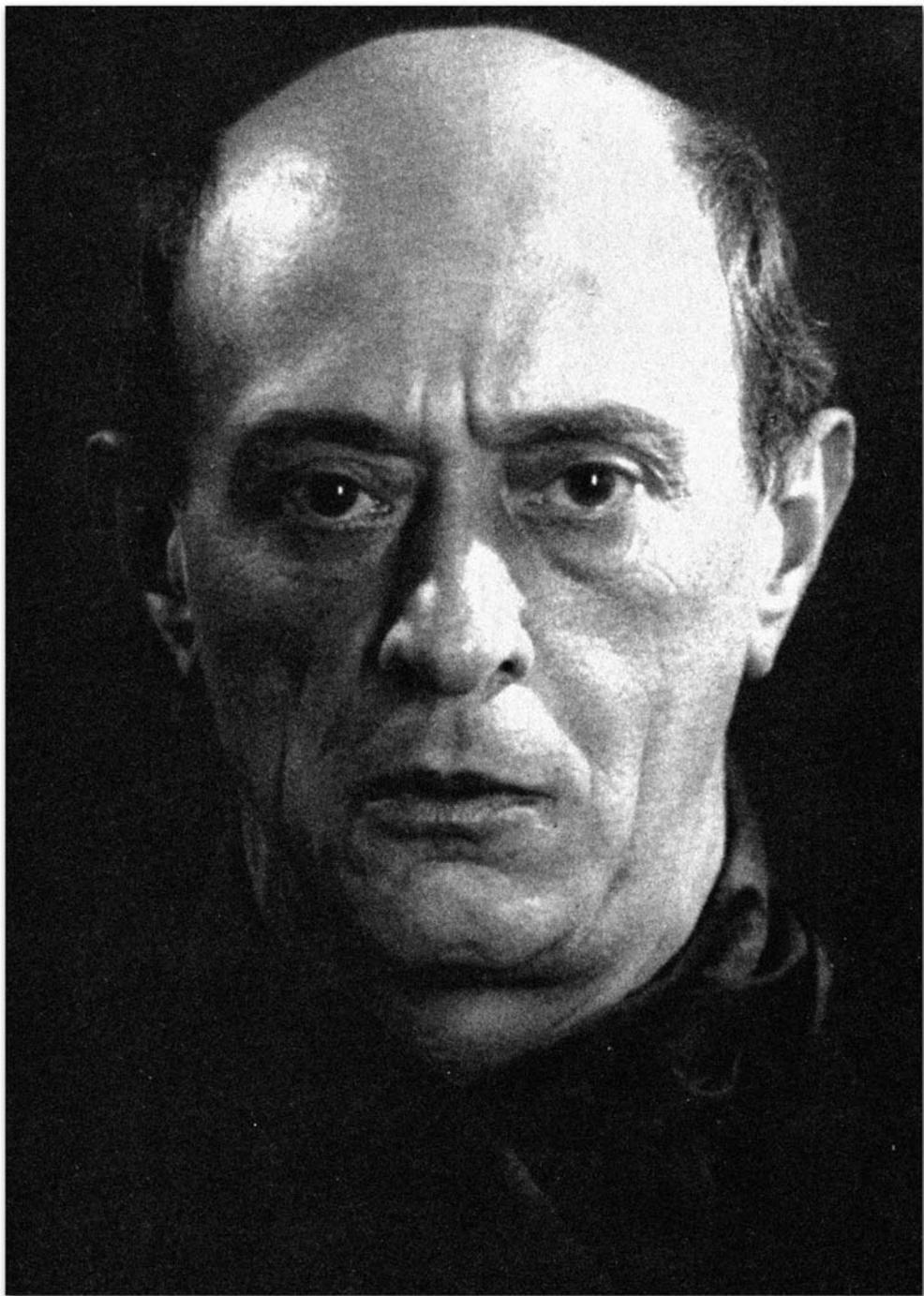
³⁸ ARNOLD SCHÖNBERG, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, Il Saggiatore, 1999.

³⁹ *Schönberg & Nono. A Birthday Offering to Nuria on May 7, 2002*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002.



Arnold Schönberg suona il violoncello nel «Dorfmusikanten Quintett» (verso la fine dell'Ottocento). Il secondo da sinistra è Fritz Kreisler.

Benedict Fred Dolbin (1883-1971), Arnold Schönberg a una prova del Quartetto Kolisch; in secondo piano (al centro) Alban Berg. Schönberg sposò in seconde nozze (1924) Gertrud, sorella di Rudolf Kolisch, primo violino e fondatore del Quartetto.



Arnold Schönberg in una fotografia (1927) di Man Ray (1890-1976).

che premette una densa introduzione a una raccolta di saggi importanti pubblicati in lingua straniera e tradotti in italiano.⁴⁰

Del numero enorme di articoli e saggi scritti su Arnold Schönberg riportiamo in nota, a titolo dimostrativo, l'elenco dei numeri di rivista dedicati interamente alla figura del musicista austriaco e alla 'Scuola di Vienna',⁴¹ riservandoci il dovere di citare almeno la più completa raccolta di saggi disponibile in commercio, redatta dal musicologo Carl Dahlhaus,⁴² che ha riunito in un unico volume una serie di articoli già stampati su numerose riviste.

In conclusione, riguardo alla bibliografia specifica su *Erwartung*, segnaliamo la cospicua presenza di apporti critici dedicati all'opera nel tentativo di svelarne il significato sfuggente e suddivisibili secondo due principali direttive per quanto riguarda la metodologia di ricerca scelta: una che parte dall'analisi delle tecniche compositive e drammaturgiche utilizzate, l'altra collegata al rinvenimento nel tessuto testuale e musicale di una dimensione espressionista, psicoanalitica o di emancipazione sociale.⁴³

Per un primo approccio che dia le coordinate biografiche e compositive di Sergej Vasil'evič Rachmaninov è utile consultare le voci relative al compositore reperibili nelle principali enciclopedie musicali. Il profilo della MGG, che compare nel tredicesimo volume della sezione *Personenteil* a firma di Christoff Flamm, è suddiviso nella consueta parte biografica, a cui segue una sezione dedicata alla doppia attività di pianista e direttore svolta da Rachmaninov nel corso della sua vita. Una breve disamina sulle peculiarità compositive e sulla recezione dell'opera completano la voce, che offre nella parte conclusiva ulteriori riferimenti bibliografici. Utili per la ricerca risultano inoltre i due profili che compaiono nelle due enciclopedie inglesi: *New Grove Dictionary of Opera* e *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Il primo, molto conciso ma puntuale, è redatto da Richard Taruskin, mentre il secondo, compreso nel ventesimo volume, è curato da Geoffrey Norris e pone particolare attenzione all'analisi di Rachmaninov nella veste di esecutore.⁴⁴

⁴⁰ *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, Bologna, Il Mulino, 1999 (introduzione, pp. 7-19).

⁴¹ «Der Merker», II/17, 1910-1911; «The Canon», III/2, 1949-1950; «Stimmen», 16, 1949; «The Score», 6, 1952; *Toward the Schönberg Centenary*, «Perspectives of New Music», XI/1-XIII/2, 1972-1975; «Österreichische Musikzeitschrift», XXIX/6, 1974; «Zeitschrift für Musiktheorie», V/1, 1974; «Die Musikforschung», XXIX/4, 1976; «Musik-Konzepte», Sonderband, 1980; «Journal of Musicology», XI/3, 1993.

⁴² CARL DAHLHAUS, *Schönberg und andere: gesammelte Aufsätze zur neuen Musik*, Mainz, Schott, 1978; trad. ingl. di Derrick Puffett e Alfred Clayton: *Schönberg and the New Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁴³ Di seguito riportiamo in ordine cronologico i principali articoli su *Erwartung*: HERBERT HERMAN BUCHANAN, *A Key to Schönberg's «Erwartung»*, «Journal of the American Musicological Society», XX, 1967, pp. 434-439; KARL HEINRICH WÖRNER, *Schönberg's «Erwartung» und das Ariadne-Thema*, in ID., *Die Musik in der Geistesgeschichte: Studien zur Situation der Jahre um 1910*, Bonn, H. Bouvier, 1970, pp. 91-117; EVA WEISSWEILER, «Schreiben Sie mir doch einen Operntext, Fräulein!»: *Marie Pappenheims Text zu Arnold Schönberg's «Erwartung»*, «Neue Zeitschrift für Musik», 145, n. 6, 1984, pp. 4-8; LEWIS WICKES, *Schönberg, «Erwartung», and the Reception of Psychoanalysis in Musical Circles in Vienna until 1910/1911*, «Studies in Music», XXIII, 1989, pp. 88-106; ROBERT FALCK, *Marie Pappenheim, Schönberg, and the Studien über Hysterie*, in *German Literature and Music: an Aesthetic Fusion 1890-1989*, a cura di Claus Reschke e Howard Pollack, München, W. Fink, 1992, pp. 134-144; ELIZABETH LORRAINE KEATHLEY, «Die Frauenfrage» in «Erwartung», *Schönberg's Collaboration with Marie Pappenheim*, in *Schönberg and Words. The Modernist Years*, a cura di Charlotte M. Cross e Russell A. Barman, New York-London, Garland, 2000, pp. 139-177.

⁴⁴ Cfr. note 1-3.

Per concludere questa breve disamina dei dizionari, segnaliamo in lingua italiana le voci ormai datate ed estremamente sintetiche presenti nell'*Enciclopedia dello spettacolo*⁴⁵ e nel DEUMM, quest'ultima curata da Bruno Cerchio nel sesto volume delle *Biografie*. Più aggiornato ed esteso è senza dubbio l'inquadramento dell'attività operistica del compositore russo all'interno del panorama musicale di inizio Novecento proposto dall'enciclopedia *Musica in scena* nel terzo volume della serie.⁴⁶ Il secondo capitolo della seconda parte, *L'opera russa del Novecento*, redatto da Carlo Marinelli e Corrado N. De Bernart, riprendendo e modificando la voce presente nella precedente *Storia dell'opera*,⁴⁷ è interamente dedicato alla trattazione delle opere della schiera di compositori allievi di Rimskij-Korsakov: Arenskij, Taneev, Ippolitov-Ivanov, Rachmaninov.

Un ulteriore strumento importante per la ricerca di fonti testuali e sonore è il volume di Palmieri, pubblicato nel 1985.⁴⁸ Suddivisa in quattro parti, l'opera elenca le pubblicazioni di materiale musicale, ordinate in base al genere, l'intero repertorio del compositore come pianista e come direttore, una lista delle principali incisioni discografiche e offre infine un'esauriva bibliografia.

Per rimanere nell'ambito delle pubblicazioni di cataloghi tematici vogliamo ricordare i due fondamentali contributi di Evgenija Bortnikova,⁴⁹ Threlfall e Norris.⁵⁰ Il primo testo, edito a metà degli anni Cinquanta nel periodo di massima fioritura della musicologia sovietica, censisce i centosettanta autografi di Rachmaninov, per la maggior parte manoscritti di opere e documenti dal 1887 al 1917, in possesso del Gosudarstvennyj Central'nyj Muzej muzykal'noj kultury «Glinka» di Mosca. In una prospettiva più ampia, invece, il testo dei due studiosi inglesi cataloga tutte le composizioni, a partire dalle opere numerate, quindi le opere senza numero e infine gli arrangiamenti da opere di altri compositori. Il volume si distingue per l'abbondanza di materiale documentario (sono contenute numerose riproduzioni di frontespizi di prime edizioni e foto delle versioni manoscritte), per l'affidabilità delle fonti (la ricerca è stata condotta in primo luogo dalle lettere) e per la presenza di note esplicative che illustrano la genesi di ogni singola composizione.

Non molto ampio ma di grande qualità è l'insieme dei testi che propongono gli scritti e i ricordi del compositore. Ci limitiamo a segnalare, in ordine di pubblicazione, la fatica di Oskar von Rieseemann,⁵¹ costruita come un'autobiografia narrata da Rachmaninov all'autore, particolarmente attenta nel registrare i sentimenti che regolano l'attività creativa, i tre enormi volumi (quasi duemila pagine) curati da Apetjan,⁵² che raccolgono le lettere, gli articoli, le interviste e le reminiscenze del compositore, corredando in nota ogni scritto con un puntuale apparato critico, e

⁴⁵ *Enciclopedia dello spettacolo*, diretta da Silvio d'Amico, 9 voll., Roma, Le Maschere, 1956, VIII, coll. 663-664.

⁴⁶ Cfr. note 4 e 6.

⁴⁷ *Storia dell'opera*, diretta da Alberto Basso, 3 voll. in 6 tomi, Torino, UTET, 1977.

⁴⁸ ROBERT PALMIERI, *Sergej Vasil'evich Rachmaninoff: a Guide to Research*, New York-London, Taylor and Francis, 1985.

⁴⁹ *Autografy S. V. Rachmaninova v fondach gosudarstvennogo central'nogo muzeja muzykal'noj kultury imeni M. I. Glinki: katalog-spravočnik (Gli autografi di S. V. Rachmaninov negli archivi del Museo Statale Centrale di cultura musicale intitolato a Glinka: catalogo di consultazione)*, a cura di Evgenija Bortnikova, Moskva, 1955, rist. ampl. a cura di Maria Rizareva, Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1980.

⁵⁰ ROBERT THRELFALL e GEOFFREY NORRIS, *A Catalogue of the Compositions of S. Rachmaninoff*, London, Scholar Press, 1982.

⁵¹ OSKAR VON RIESEMANN, *Rachmaninoff Recollections told to Oskar von Rieseemann*, New York-London, Macmillan, 1934.

⁵² *S. Rachmaninov. Pis'ma (1890-1943) (Lettere)*, a cura di Zarui Apetjan, Moskva, Muzgiz, 1955, ampliata in *S. Rachmaninov. Literaturnoe nasledie (Scritti)*, 3 voll., a cura di Zarui Apetjan, Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1978-1981.

le testimonianze raccolte dal pittore e artista Mstislav Dobužinskij,⁵³ anch'egli emigrato in America dopo la rivoluzione.

L'insieme delle biografie, che raggruppa in totale una quindicina di titoli, mostra come l'interesse per Rachmaninov si sia sviluppato quasi esclusivamente entro i confini delle sue due 'patrie' (natale e d'adozione), Russia e Stati Uniti d'America.

Tra le più interessanti degno di nota è lo studio pionieristico, pubblicato da Beljaev⁵⁴ pochi anni dopo la decisione del compositore di espatriare, seguito più di vent'anni dopo dalla comparsa della prima monografia in inglese redatta da Culshaw,⁵⁵ incentrata principalmente sull'indagine analitica delle principali opere. Dopo che gli anni Cinquanta hanno visto l'uscita del volume di Alekseev⁵⁶ e del monumentale lavoro di Bertensson e Leyda,⁵⁷ caratterizzato dal meticoloso studio delle fonti primarie, si è aperto un periodo di rinnovato e vivace dibattito a metà degli anni Settanta, quando vengono stampati i contributi di alcuni tra i più brillanti musicologi allora in attività in concomitanza con il centesimo anniversario dalla nascita del compositore. In ambito sovietico vogliamo citare l'ampio studio di Keldyš,⁵⁸ al quale 'risponde' pochi anni dopo la monografia di Vera Brjanceva,⁵⁹ anch'essa di ragguardevoli proporzioni, mentre in Inghilterra viene pubblicato il volume di Norris,⁶⁰ che dedica uguale spazio all'aspetto biografico e a quello analitico, riprendendo e ampliando il contenuto di alcuni articoli già apparsi alcuni anni prima all'interno delle riviste «Musical Quarterly» e «Musical Time».

In anni più recenti sono apparsi sul mercato numerosi titoli, la maggior parte dei quali commemorativi del centovesimo anniversario dalla nascita di Rachmaninov (1993), che hanno allargato le 'aree geografiche' di interesse, includendo Francia e Germania, nonostante i contributi più notevoli al riguardo rimangano quelli pubblicati in lingua russa e inglese. Tra di essi ricordiamo la compatta monografia di Barrie Martyn,⁶¹ la biografia di Boris Nikitin⁶² e gli atti dei due convegni celebrativi tenutisi a Mosca e in Canada,⁶³ in cui sono state seguite nuove linee di ricerca, legate alla ricezione dell'opera del compositore in Europa e alla sua contestualizzazione nel panorama *fin de siècle* attraverso la comparazione con altri musicisti coevi.

A proposito della produzione operistica di Rachmaninov il catalogo delle pubblicazioni è molto scarso e conta soltanto pochissimi titoli, per lo più datati, come la raccolta di articoli curata da

⁵³ *Pamjati Rachmaninova (Ricordi di Rachmaninov)*, a cura di Mstislav Dobužinskij, New York, Grenich Printing Corp., 1946.

⁵⁴ VIKTOR BELJAEV, *S. V. Rachmaninov. Charakteristika ego tvorčeskoj dejatel'nosti i očerk ego žizni (Caratteristiche dell'opera e compendio biografico)*, Moskva, Chudožestvennaja pečat', 1924, trad. ingl. di S. W. Pring, «Musical Quarterly», XIII, 1927, pp. 359-376.

⁵⁵ JOHN CULSHAW, *Sergei Rachmaninov*, London, Dobson, 1949 («Contemporary Composers' Series»).

⁵⁶ ALEKSANDR ALEKSEEV, *S. V. Rachmaninov. Žizn' i tvorčeskaja dejatel'nost' (Vita e opere)*, Moskva, Muzgiz, 1954.

⁵⁷ SERGEI BERTENSSON e JAY LEJDA, *Sergei Rachmaninoff: a Lifetime in Music*, New York, New York University Press, 1956 («Russian Music Studies»); rist. Bloomington, Indiana University Press, 2001.

⁵⁸ JURIJ KELDYŠ, *Rachmaninov i ego vremja (R. e il suo tempo)*, Moskva, Muzyka, 1973.

⁵⁹ VERA BRJANCEVA, *S. V. Rachmaninov*, Moskva, Sovetskij Kompozitor, 1976.

⁶⁰ GEOFFREY NORRIS, *Rachmaninoff*, London, J. M. Dent & Sons, 1976 («Master Musicians Series»); rist. Oxford, Oxford University Press, 1993 (trad. it. di Maria Teresa Bora: *Rachmaninov*, San Nicandro Garganico, Gioiosa Editrice, 1992).

⁶¹ BARRIE MARTYN, *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor*, Aldershot, Scolar Press, 1990.

⁶² BORIS NIKITIN, *Sergej Rachmaninov. Dve žizni (Due vite)*, Moskva, Znanie, 1993.

⁶³ *S. V. Rachmaninov: k 120-letiju so dnja roždenija (R: a 120 anni dalla nascita)*, a cura di Aleksej Kandinskij, Moskva, Moskovskaja gosudarstvennaja konservatorija, 1995; *International Rachmaninoff Symposium: London, Ontario 1993*, a cura di Hugh Mclean, University of Western Ontario, 1995 («Studies in Music, 15»).



Adolfo de Carolis (1874-1928), manifesto per la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio. Roma, Fondazione Pri-moli.

Bel'za⁶⁴ e lo studio di Kandinskij.⁶⁵ Più recente e accessibile è il saggio sulla *Francesca da Rimini* redatto da Hugo Macdonald,⁶⁶ mentre in lingua italiana segnaliamo il volume di Davide Bertotti⁶⁷ appena pubblicato dall'editore L'Epos di Palermo.

⁶⁴ S. V. *Rachmaninov i russkaja opera. Sbornik statej (R. e l'opera russa. Raccolta di articoli)*, a cura di Igor' Bel'za, Moskva, 1947.

⁶⁵ ALEKSEJ KANDINSKIJ, *Operry Rachmaninova. Pojasnenie (Le opere di R. commentate)*, Moskva, Muzgiz, 1956; rist. Moskva, Muzyka, 1979.

⁶⁶ HUGO MACDONALD, *Opera in America*, «Musical Times», CXXXI, 1768, 6/1990, pp. 316-322, 324, 329.

⁶⁷ DAVIDE BERTOTTI, *Sergej Vasil'evič Rachmaninov*, Palermo, L'Epos, 2006.

Online

a cura di Roberto Campanella

Tradizione e tradimenti

Entrambe in qualche modo imperniata su vicende di amanti infedeli, *Francesca da Rimini* e *Erwartung* sono state concepite da due musicisti che, seppur contemporanei – nonché accomunati dalla contraddittoria esperienza del ‘dorato’ esilio americano –, rivelano un carattere assolutamente diverso: l’uno rivolto all’Ottocento, in una nostalgica rivisitazione di quella temperie culturale; l’altro impegnato (più d’ogni altro nella sua epoca) a tracciare nuove vie per l’arte dei suoni, schiudendo un inesplorato universo musicale alle generazioni future.

Contro il sistema

Diametralmente opposta a quella di Rachmaninov, la musica di Schönberg guarda decisamente al futuro, rompendo ben presto ogni legame con la tradizione e il sistema tonale: la fase più ‘rivoluzionaria’ è quella caratterizzata appunto dall’‘atonalità’ (termine peraltro rigettato con forza dallo stesso compositore, che gli preferiva quello di ‘pantonalità’), in cui si attua l’annullamento di ogni regola di carattere armonico, e di ogni gerarchia tra le note all’interno della scala (metafora, secondo alcuni, di chiare implicazioni sul piano ideologico-politico): nascono varie composizioni, tra cui i due drammi *Erwartung* (1909) e *Die glückliche Hand* (1910-13), nonché la raccolta di liriche *Pierrot lunaire* (1912), considerata il capolavoro di questa stagione creativa. Sia in *Erwartung* che in *Pierrot lunaire* domina il chiaro di luna, ma la situazione non ha nulla di ‘romantico’, assumendo anzi toni decisamente spettrali, in relazione alle inquietudini, alle angosce che tormentano il protagonista, mentre il ‘canto’ si adegua, senza remore formali (con particolare efficacia nel *Pierrot* attraverso lo *Sprechgesang*), ai dettami dell’inconscio e all’incessante farneticare che ne deriva. Ma non intendiamo ingrossare i fiumi d’inchiostro che sull’argomento sono stati versati, per concentrarci, invece, sulle pagine *web* più significative.

Il sito ‘ufficiale’ è quello dell’*Arnold Schönberg Center* (in versione tedesca e inglese), che presenta varie sezioni: la prima è dedicata alla figura del sommo musicista con un’articolata cronologia della vita, la genealogia, il catalogo delle composizioni, molte delle quali ascoltabili integralmente in ottime registrazioni (tra esse *Erwartung*, *Die glückliche Hand* e *Pierrot lunaire* con la possibilità di reperire i rispettivi libretti, commenti e analisi, referenze bibliografiche e discografiche).¹ Seguono cataloghi e testi di vario tipo (saggi, lettere, interviste ecc.) concernenti l’attività pittorica insieme alle riproduzioni delle opere (dai numerosi autoritratti ai quadri più espressionisti come il celebre *Roter Blick – Sguardo rosso* –, ai paesaggi); cataloghi relativi agli scritti (circa 3500 titoli) e agli indirizzi in cui abito il Maestro; bibliografia e discografia (*link* a pagine

¹ Il formato dei *file* viene supportato da lettori come *iTunes*.



Alfred Siercke, bozzetto scenico per la ripresa di *Erwartung* alla Staatsoper di Amburgo, 1954; regia di Günther Rennert.

esterne – presso il *server* dell'University of Southern California, precedente sede della *Schönberg Legacy* – curate da R. Wayne Shoaf); immagini e informazioni su Schönberg docente e i suoi allievi; saggi; un ricco album fotografico e quant'altro. La seconda sezione riguarda il Centro: l'ubicazione (con foto di Palais Fanto), i membri, gli scopi e le attività, la storia della controversia tra gli eredi e l'University of Southern California, che – come si è appena accennato – ospitava l'archivio dei documenti, trasferito poi nell'attuale sede viennese, ecc. La terza sezione si occupa della casa del compositore a Mödling (ubicazione, orario d'apertura, la storia dei rapporti tra il compositore e la cittadina austriaca, la storia della casa). Tra le rimanenti sezioni – dopo quelle che danno informazioni sulle mostre e gli eventi programmati, sull'edizione completa delle composizioni e degli scritti ecc. – meritano particolare attenzione le pagine della sesta sezione, dedicate all'Archivio e alla Biblioteca, che mette a disposizione, oltre all'imponente catalogo di quest'ultima, varie pagine autografe (musica e testi), tra cui abbozzi e prime stesure di pagine della partitura di *Erwartung*, insieme a pagine del testo poetico manoscritte dalla Pappenheim o dattiloscritte. Curiosa la pagina dei 'progetti', tra cui quelli per una serie di carte da gioco e di strani marchingegni; preziose le pagine dedicate alla corrispondenza, che offrono la possibilità di leggere i testi di lettere inviate e ricevute dal fondatore della 'Seconda scuola di Vienna', utilizzando un apposito motore di ricerca. Seguono altre pagine, contenenti materiali didattici elaborati dall'illustre docente, documenti sull'Associazione per Esecuzioni musicali private (Verein für musikalische Pri-

vataufführungen, presieduta dal compositore e da lui stesso fondata a Vienna nel 1918), informazioni sulle collezioni satelliti e sui manoscritti perduti. Ma la parte forse più emozionante di questa sezione è rappresentata da una serie di risorse multimediali: numerose registrazioni della voce del Maestro (commenti sulla musica propria o di altri, letture, interventi alla radio ecc.) e una nutrita serie di estratti da video su vari argomenti, quali la vita e le opere del Maestro, alcuni luoghi schönberghiani, interviste (a Gertrud, ai figli Lawrence, Ronald e Nuria, a Boulez e altre personalità), esecuzioni, tra cui un lungo estratto iniziale da *Erwartung*. Vari documenti sonori sono disponibili anche nell'ultima sezione del sito: registrazioni di trasmissioni radiofoniche sul Maestro e la sua epoca (tra cui un'intervista alla già nominata figlia Nuria Schönberg-Nono), conferenze, testimonianze di insigni musicisti, letture di testi di Schönberg, registrazioni storiche (alcune eseguite con la partecipazione dell'Autore).²

Per quanto riguarda altri profili biografici presenti sulla rete, numerosi sono quelli offerti dalla multilingue enciclopedia *Wikipedia*: ne segnaliamo alcuni. Quello in francese risulta d'una certa utilità per chi voglia cominciare a capire come funziona la tecnica seriale o quella dodecafonica, distinguendole dalla cosiddetta 'atonalità'; oppure per avere qualche cenno sui punti di contatto e le divergenze esistenti tra la dodecafonia e il similare sistema compositivo elaborato da Matthias Hauer, musicista viennese contemporaneo, nonché sulle polemiche che ne derivarono.³ Anche nell'edizione italiana dello stesso sito troviamo qualche parola esplicativa riguardo alla pantonalità e alla dodecafonia,⁴ mentre la versione inglese torna ancora sulle polemiche suscitate dalla tecnica seriale, oltre a fornire l'elenco delle composizioni divise tra quelle provviste di numero di *opus* e quelle senza.⁵ La lista dei nomi degli allievi, che ebbero la fortuna di seguire le lezioni di un così insigne personaggio, a Vienna, a Berlino e negli USA, accompagna la biografia contenuta nell'edizione tedesca, che offre anche la foto dell'essenziale tomba del Maestro (Zentralfriedhof, Vienna).⁶

Anche il *Dizionario Karadar* offre, in varie lingue, stringate notizie sulla vita e le opere, insieme all'analisi di alcune composizioni cameristiche e a una *Photo Gallery* (comprendente una pagina manoscritta di *Verklärte Nacht*).⁷ Articolata in vari brevi paragrafi, la biografia (in inglese e tedesco) presente su *Aeiou* dà qualche informazione, ad esempio, sui figli del compositore; alla biografia è annessa un'approfondita analisi di *Ein Überlebender aus Warschau* (*Un sopravvissuto di Varsavia*).⁸ Stringata ma chiara quella tratta da *The Grove Concise Dictionary of Music*, ospitata tra le *Classical music Pages*, che offrono, in elegante veste tipografica, anche l'elenco delle opere e un'essenziale bibliografia.⁹

In italiano si segnalano alcune pagine presenti sull'ormai immenso portale realizzato da Laureto Rodoni: vi troviamo il saggio di Rudolf Stephan *Sulla musica a Vienna alla fine di una grande epoca*, diviso in sei parti dedicate ai grandi animatori della vita musicale nella capitale austriaca, prima dell'inesorabile crepuscolo, a partire da Brahms e Bruckner: ovviamente un posto di rilievo spetta anche al musicista di cui stiamo trattando.¹⁰ Alla pacata esposizione dell'autorevo-

² <http://www.schoenberg.at/default.htm>.

³ http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg.

⁴ http://it.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg.

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg.

⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg.

⁷ <http://www.karadar.com/Dizionario/schoenberg.html>.

⁸ http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou/musikkolleg/schoenberg;internal&action=_setlanguage.action?LANGUAGE=en.

⁹ <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/schonberg.html>.

¹⁰ <http://www.rodoni.ch/zemlinski/SECESSIONEVIENNA/SECESSIONEVIENNA4.Html>.

le studioso si contrappone – sempre sullo stesso portale – una ‘storica’ stroncatura (datata: dicembre 1914) da parte di un’ autorità nell’ Italia di quell’ epoca: Ildebrando Pizzetti, che non poteva che essere sconcertato – lui che perseguiva un ritorno alla modalità – da certe arditezze schönbergiane dissolutrici d’ ogni ordine costituito.¹¹

Il sito *Accademia di musica e danza «F. Gaffurio»* di Lodi, in occasione di un’ esecuzione di *Pierrot lunaire*, avvenuta presso la sua sede nel cinquantenario della morte dell’ autore (25 febbraio 2001), mette a disposizione il programma della manifestazione con notizie sulla vita, le opere e il contesto culturale, fornendo altresì qualche semplice chiarimento sulla tecnica dodecafonica.¹²

Anche Schönberg pittore ha il suo spazio nel *web*, il già nominato Rodoni ha messo in rete la trascrizione di un’ intervista con Halsey Stevens, concessa in occasione delle manifestazioni (un concerto e una mostra di quadri, poi annullata), organizzate a Los Angeles per celebrare il settantacinquesimo compleanno dell’ artista: una testimonianza davvero interessante per chiarire i rapporti tra la produzione musicale e quella pittorica. Un *link* al già ricordato *server* dell’ University of Southern California rende disponibile il catalogo completo delle opere figurative (ordinato da Ritter), con relative riproduzioni: il numero 97 corrisponde al ritratto di Marie Pappenheim, la nostra librettista, mentre quelli che vanno dal 210 al 217 rimandano ai bozzetti per le scene di *Erwartung*.¹³ Non mancano anche le recensioni a mostre più o meno recenti. In una pagina d’ archivio della rivista *Prometheus*, Valeria La Paglia illustra con semplicità i caratteri fondamentali dell’ arte pittorica del Maestro, di cui era esposta una sintesi significativa a Palermo (Palazzo Ziino, 2002).¹⁴ *Digicult* nel presentare una mostra di vari documenti (manoscritti, disegni, foto, libri ecc.) tenutasi a Barcellona (Casa Milà, 2002), fornisce qualche ragguaglio anche sul soggiorno del musicista nella capitale catalana (1931-1932).¹⁵ Un’ importante occasione per fare il punto su Schönberg pittore è stata offerta nel 2003 dalla Galleria Civica d’ Arte Moderna e Contemporanea di Torino, dov’ era esposta una sessantina di opere: ne riferiscono *Exibart.com*¹⁶ e *Undo.net*.¹⁷ Chiudiamo questa parte della rassegna con una segnalazione per i collezionisti: il sito del negozio viennese di *Adolf Kosel* mette in vendita *online* alcuni francobolli commemorativi emessi dalle poste austriache per il centenario della nascita del grande concittadino.¹⁸

Quanto alle pagine che si occupano di *Erwartung*, il libretto – oltre che nel sito dell’ Arnold Schönberg Center – è anche disponibile nel *Dizionario Karadar*,¹⁹ mentre un riassunto e un commento critico si leggono alla corrispondente voce del generoso *Dizionario dell’ Opera* (Baldini & Castoldi), che indica le particolarità di questo lavoro, tra i più rappresentativi del Novecento musicale, sottolineando l’ assoluta compenetrazione tra l’ azione – o per meglio dire la ‘non-azione’ drammatica – e il nuovo linguaggio sonoro elaborato da Schönberg.²⁰ Una schematica ma documentata analisi drammaturgico-musicale si trova presso il *server* dell’ *Università di Pavia* come materiale utile per gli studenti della Facoltà di Musicologia, partecipanti ad un seminario di studio sul teatro musicale novecentesco svoltosi nel 2004.²¹

¹¹ <http://www.rodoni.ch/zemlinski/SECESSIONEVIENNA/SECESSIONEVIENNA4.Html>.

¹² <http://www.gaffurio.it/schoenberg.htm#impressioni>.

¹³ <http://www.rodoni.ch/zemlinski/aggiunte3/SCHOENBERGPITTORE.html>.

¹⁴ <http://www.rivistaprometheus.it/rivista/ii28/schoenberg.htm>.

¹⁵ <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=426>.

¹⁶ <http://www.exibart.com/notizia.asp/IDCategoria/56/IDNotizia/6639>.

¹⁷ <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/fpressrelease.pl?id=1043771417&day=1044226800>.

¹⁸ <http://www.kosel.com/c/sh/d.p?l=it;0=AT148652;r=schoeng>.

¹⁹ http://www.karadar.com/Librettos/schonberg_erwartung_.html.

²⁰ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1902.

²¹ <http://musicologia.unipv.it/girardi/FRERw.rtf>.

Su *Forum Opéra*, l'autorevole rivista francofona *online* specializzata nel teatro musicale, troviamo, invece, la recensione ad un allestimento di *Erwartung*, assieme a *A Kékszakallú Herceg Vára* (*Il castello del duca Barbablù*) di Bartók, all'Opéra de Montréal (marzo 2004), prima incursione del teatro della capitale canadese nel mondo dell'atonalità, peraltro salutata dal pubblico con entusiasmo.²² La stessa rivista offre un'interessante analisi di alcuni aspetti dell'opera, firmata da Bertrand Bouffartigue, che, tra l'altro, paragona certi eccessi torbidamente sensuali, che agitano la protagonista di fronte al cadavere dell'amante, alle perversioni di Salome, mentre il suo grido d'aiuto evocherebbe l'urlo disperato («Lachte»²³) di Kundry, rosa da un insopportabile rimorso.²⁴

Discourses.ca presenta un saggio di Alexander Carpenter, *Schoenberg's «Erwartung» and Freudian Case Histories: A Preliminary Investigation*, in cui alcuni aspetti psicopatologici della protagonista del monodramma schönbergiano vengono messi in relazione con quelli descritti da Freud in due dei suoi più famosi casi clinici: quello di Anne O. e quello di Dora, da cui potrebbe essere stata influenzata Marie Pappenheim, giovane studentessa di medicina.²⁵ Sullo stesso argomento si legga un breve commento in italiano su *Psicoterapia e scienza*.²⁶

In chiusura, segnaliamo l'Archivio storico del Teatro La Fenice, che offre qualche informazione e la locandina riguardanti un allestimento andato in scena nell'aprile del 1963, nel quadro del XXVI Festival internazionale di Musica contemporanea. Di una rappresentazione più recente (maggio 1987) troviamo solo la data.²⁷

Piano zar in Hollywood party

Sergej Rachmaninov, l'«ultimo dei romantici»? Così pare, e certamente questa definizione ha una sua fondatezza, e trova esiti in una vena sentimentale che lo rende così paradigmatico da offrirsi a emblema per il cinema ironico e graffiante di Billy Wilder. Poco importa se l'impulso creativo cede il passo in molte sue opere – come negli stessi ultrasannati concerti per pianoforte e orchestra – a una ripetitività di moduli, a un manierismo privo di mordente per quanto raffinato. Ma, se a Lev Tolstoj, il Grande Vecchio, che seppe farsi interprete delle inquietudini della Russia pre-rivoluzionaria, una musica simile pareva inutile trastullo (così come all'*intelligenza* sovietica sarebbe apparsa retaggio dell'individualismo piccolo-borghese), a tante altre persone, affatto coinvolte da rigori etici o slanci rivoluzionari, il 'romantico' zar della tastiera è sempre stato tutt'altro che sgradito, per divenire in certi casi vero e proprio oggetto di culto. Un culto che risulta assolutamente confermato dalla Rete, come testimonia, ad esempio, il sito italiano ospitato sul portale *Altervista*, realizzato da un appassionato, che racconta, non senza qualche affettazione, l'*imprinting* lasciato in lui dal Concerto n. 3 per pianoforte e orchestra, ascoltato per la prima volta in una giornata autunnale... da questa esperienza sarebbe nata una vera e propria adorazione per il musicista, destinata a durare tutta la vita. Il sito, comunque, non è solo generoso di entusiastiche lodi, ma offre anche tangibili risorse ai visitatori, quali una serie di spartiti (e partiture), comprendenti anche il fatidico Concerto n. 3, una galleria fotografica e un buon numero di *file* musicali

²² <http://www.forumopera.com/concerts/bartok-schoenberg.htm>

²³ «Ho riso» di fronte al Crocifisso.

²⁴ <http://www.forumopera.com/opera%20no12/monologues/05.htm>.

²⁵ <http://www.discourses.ca/v3n2a1.html>.

²⁶ <http://www.psicoterapia.name/Musica.html>.

²⁷ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>

MIDI, oltre ad una particolareggiata biografia, traduzione in italiano di un testo inglese, attualmente rimosso dalla rete.²⁸

All'entusiasmo del curatore del sito appena descritto, fa eco, tra le pagine curate da Marco Voli (un appassionato di musica corale sacra), la mistica 'confessione' di un estimatore eccellente: Don Giussani (sì proprio lui, il fondatore di Comunione e Liberazione), che considera l'arte del nostro autore – *omnia munda mundis!* – «una liturgia che celebra il destino», un mezzo per esprimere «la grandezza della nostra presenza nel cosmo». Nella stessa pagina appare, ancora con qualche spunto di misticismo, una *Guida all'ascolto di Rachmaninov e del suo «Vespro»* di Pier Paolo Bellini: alla biografia del compositore – qui tinggiato soprattutto come esule nostalgico della sacra terra russa –, segue l'analisi della composizione corale, concepita per le celebrazioni ortodosse alla vigilia di grandi festività.²⁹

Di rilievo internazionale, il sito della *Rachmaninoff Society*, presieduta dal grande pianista Vladimir Ashkenazy, fornisce informazioni sull'attività editoriale e culturale della società stessa, oltre ad una serie di risorse multimediali, quali una sorta di *banner* su cui scorrono immagini di copertine di CD contenenti musiche dell'autore, eseguite da Ashkenazy e altri interpreti (con un sottofondo liederistico in cui si riconosce l'inconfondibile voce di Elisabeth Schwarzkopf) e alcuni video e testi di presentazione da parte del presidente e di altri membri dell'associazione.³⁰

Il carattere sdolcinato di tante pagine famose viene sottolineato da Michele Mannucci in un articolo pubblicato su *Sistema musica* (ottobre 2003), che si apre con un giudizio critico di Rachmaninov su se stesso, continua con una sintesi del suo percorso umano ed artistico (ove, tra l'altro si azzarda l'accostamento a Gershwin) e si conclude con l'invito a prendere in considerazione, uscendo dal solito repertorio, composizioni notevoli, come l'opera *Aleko* e la Sinfonia n. 1.³¹

Un laconico profilo dell'autore (in italiano) è presente sul dizionario *Karadar*, insieme a una galleria fotografica, all'analisi di alcune composizioni cameristiche, a qualche ascolto MIDI e, ciò ch'è più importante, al catalogo completo delle composizioni divise per generi.³²

Informazioni sulla vita e le opere sono offerte, in modo semplice e sistematico, anche dall'edizione italiana della libera enciclopedia *Wikipedia*, con un sommario elenco delle composizioni.³³ Pagine simili si trovano sulla rete in molte altre lingue nelle corrispondenti edizioni dell'ipertuale enciclopedia sempre in *fieri*. Quella inglese, arricchita da diverse foto ad alta definizione, tra cui la riproduzione del ritratto realizzato da Konstantin Somov e la tomba al Kensinko Cemetery presso New York, informa sulle registrazioni storiche (da quelle su gommalacca o su rullo ai dischi a 78 giri), con la possibilità di ascoltare alcuni esempi di buona qualità, tenuto conto dell'epoca in cui furono realizzati gli originali (tra essi, il primo mette in rilievo il virtuosismo sconvolgente di cui era capace il Maestro).³⁴ L'edizione francese presenta l'elenco delle composizioni principali divise per generi concedendo un certo spazio all'analisi di quelle più note, ma non solo; segue una bibliografia.³⁵ Particolarmente ricca la biografia presente nell'edizione tedesca con

²⁸ <http://rachmaninov.altervista.org/>.

²⁹ <http://www.marcovoli.it/autori/rachmaninov.html>.

³⁰ <http://www.rachmaninoff.org/home/home.html>.

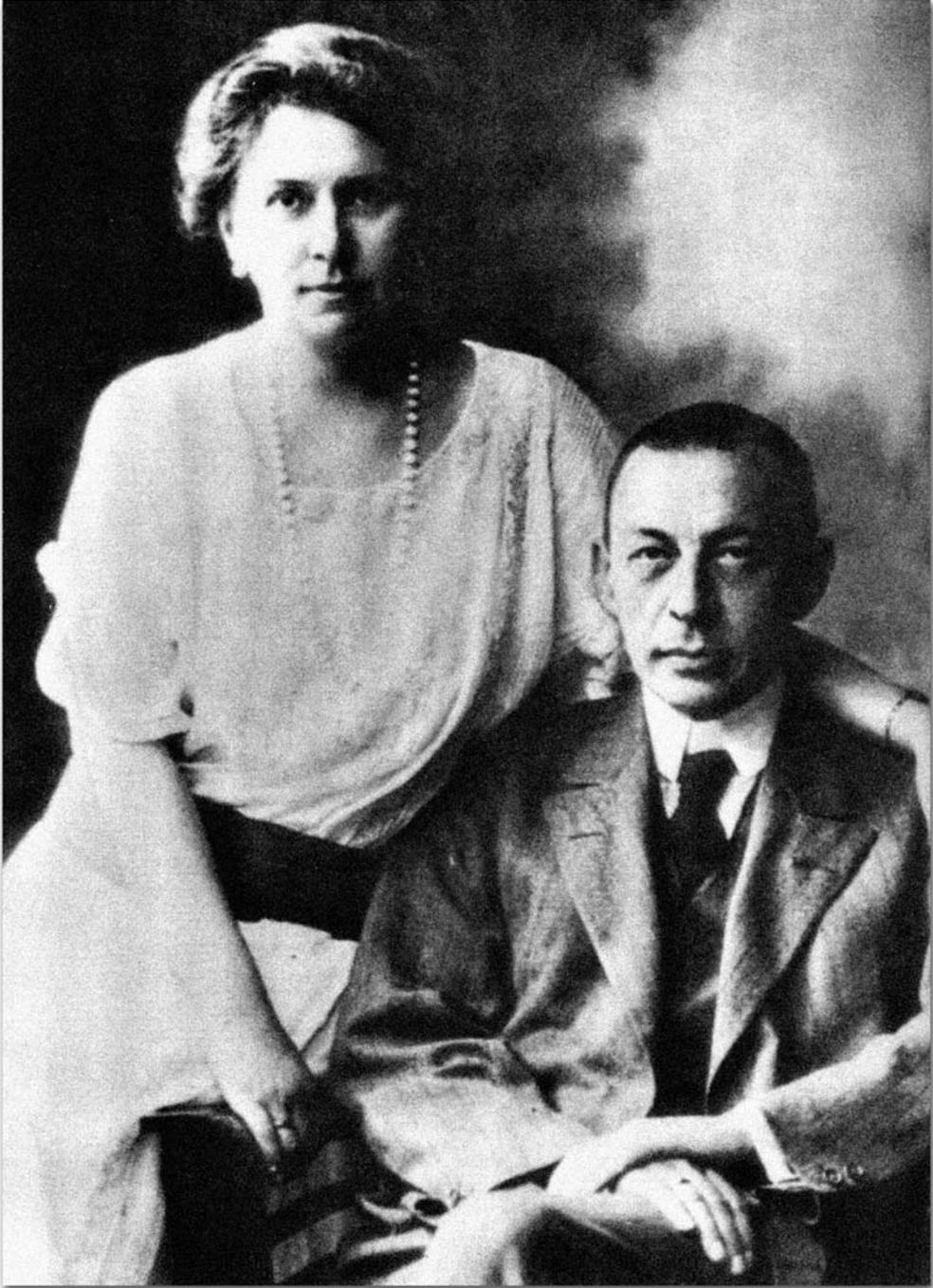
³¹ <http://www.sistemamusica.it/2003/ottobre/14.htm>.

³² <http://www.karadar.com/dizionario/rachmaninov.html#catalogo>.

³³ http://it.wikipedia.org/wiki/Sergej_Rachmaninov.

³⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Rachmaninoff.

³⁵ http://fr.wikipedia.org/wiki/Sergue%C3%AF_Vassilievitch_Rachmaninov.



Sergej Rachmaninov insieme con la moglie Natalja (1922).



Francesca da Rimini di Zandonai al Teatro La Fenice di Venezia, 1953; regia di Gilda Dalla Rizza e Gianrico Becher. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Giacinto Prandelli (Paolo il Bello), Piero Guelfi (Giovanni lo Sciancato), Mercedes Fortunati (Francesca).

Francesca da Rimini di Zandonai al Teatro La Fenice di Venezia, 1969; regia di Luciana Novaro, scene e costumi di Lorenzo Ghiglia. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Celestina Casapietra Kegel (Francesca; la seconda da destra), Aldo Protti (Giovanni lo Sciancato).

l'analisi di alcune composizioni strumentali e la foto del monumento che si erge nel cosiddetto Anello dei Giardini a Mosca.³⁶ Un'altra breve biografia in inglese si trova nel sito dell'*Academic Talent Development Program (Berkeley)* con un sottofondo (MIDI), tratto dalle Variazioni su un tema di Paganini.³⁷

Su *The Sergei Rachmaninoff Archives* si può ammirare una fotografia delle mani del grande 'virtuoso', dalle dita lunghe ed affusolate che gli consentivano prodezze inusitate sulla tastiera,³⁸ mentre una lunga serie di *file* musicali si può ascoltare su un portale inglese in vari formati (alcuni di gradevole ricezione).³⁹

Ma veniamo all'opera in programma (su cui purtroppo non c'è molto), citando il *Dizionario dell'Opera*, Baldini & Castoldi, che le dedica una breve trattazione, indicando le pagine più significative, alcune pensate per il grande Šaljapin.⁴⁰ Più articolata ed approfondita l'analisi presente sul sito dell'*America Symphony Orchestra*, che si sofferma sulla genesi, le influenze musicali, il Canto v dell'*Inferno*, il 'modesto' libretto di Modest Il'ič Čajkovskij (fratello del celeberrimo Pëtr Il'ič), la musica (sapiente miscela di stili).⁴¹

Tra le pagine commerciali che pubblicizzano edizioni discografiche dell'opera in questione e di altre dello stesso autore, citiamo per tutti quelle di *Amazon.fr*, dove compare un cofanetto di tre CD contenenti rispettivamente *Aleko*, *Francesca da Rimini* e *The Miserly Knight*, di cui è possibile sentire qualche brevissimo 'assaggio' (l'edizione è quella della Deutsche Grammophon, diretta da Neeme Jarvi, 1998).⁴²

Anche su quest'opera in programma è utile consultare anche il sito del Teatro La Fenice: vi si troverà qualche ragguaglio sull'attuale spettacolo⁴³ come su quelli del passato, grazie alla possibilità di accedere *online* all'Archivio storico.⁴⁴

Con ciò si chiude anche questa rassegna nell'*attesa* che qualche volenteroso lettore ne segua le indicazioni: a presto.

³⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Sergei_Wassiljewitsch_Rachmaninow.

³⁷ <http://www.atdp.berkeley.edu/9931/htsai/rachmaninoff.html>.

³⁸ <http://home.flash.net/~park29/rachmaninoff.htm>.

³⁹ <http://mysite.wanadoo-members.co.uk/Rachmaninoff>.

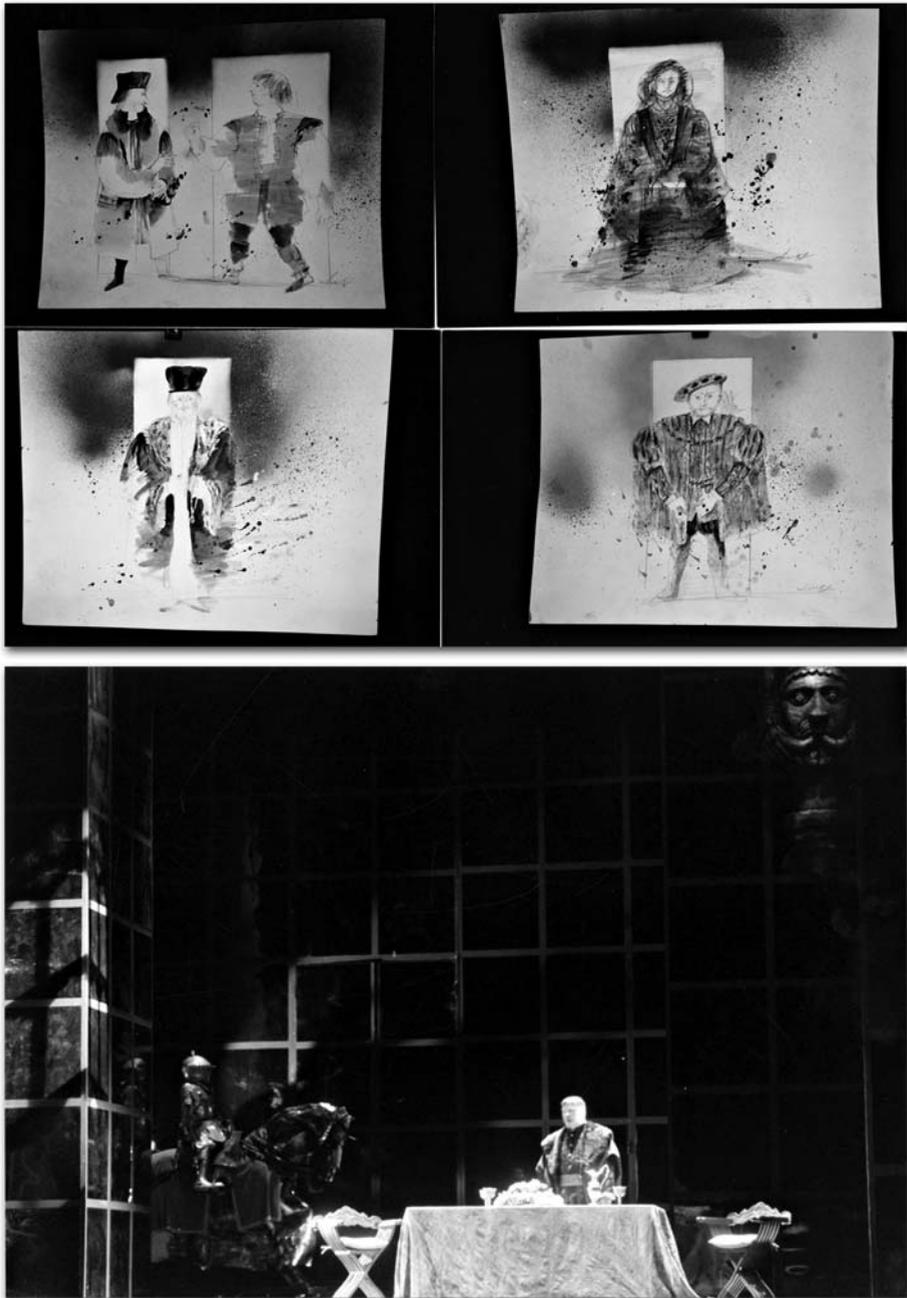
⁴⁰ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=1857.

⁴¹ http://www.americansymphony.org/dialogues_extensions/2001_02season/2001_1_25/rach.cfm.

⁴² <http://www.amazon.fr/Aleko-Francesca-Rimini-Miserly-Knight/dp/B0000060AE>.

⁴³ http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=128.

⁴⁴ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.



Georgij Aleksj-Meschisvili, figurini per la ripresa del *Cavaliere avaro* al PalaFenice di Venezia, 1998 (rappresentato con *Suor Angelica* di Puccini; allestimento in coproduzione col Teatro Mariinskij di San Pietroburgo); regia di Temur Tchkeidze.

Il cavaliere avaro al PalaFenice di Venezia, 1998.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Un successo molto atteso ...

Le apparizioni di Arnold Schönberg alla Fenice sono tardive e sporadiche, e seguono il lancio del *Pierrot Lunaire* promosso da Casella nella *tournee* italiana del 1924: è infatti nella sera del 7 settembre 1925 che la Serenata per orchestra da camera op. 24 viene proposta, come quarto ed ultimo pezzo, a conclusione di una serata aperta dal Quartetto per archi di Mario Labroca, futuro direttore artistico del Teatro. Incorniciate da queste due composizioni, il concerto continua con l'esecuzione della Sonata per pianoforte di Arthur Schnabel e con *Mercilles Beauty* di Ralph Vaughan Williams. Un programma vario, organizzato nell'ambito del Terzo festival della SIMC (Società Internazionale di Musica Contemporanea), che conta non solo sulla novità dei brani eseguiti ma anche sulla presenza dei rispettivi autori: accanto a Louis Gruenberg e a Hermann Scherchen (poi rifiutato dal regime in quanto «noto comunista») brilla sul podio lo stesso Schönberg, qui impegnato non solo come compositore, ma anche come concertatore del proprio brano. Siamo di fronte a un evento di notevole importanza, non solo per la partecipazione del grande musicista (successivamente a sua volta ostacolato perché israelita, ed esule per evitare le ignobili persecuzioni promosse dal Reich, e ben accolte nell'Italia fascista e ancor più in quella repubblicana, qualche anno più tardi) e di tanti altri importanti interpreti (uno tra tutti: Igor Stravinskij), ma forse ancor più per l'essere questa occasione una sorta di prova generale per il radicamento di quel Festival di musica contemporanea legato alle attività della Biennale d'arte.

Passeranno ben otto anni prima che l'amministrazione del teatro torni ad interessarsi di Schönberg, ma per la prima volta una sua composizione entra a pieno titolo in una normale stagione di sei concerti distribuiti in poco meno di un mese, diretti da Antonio Guarnieri, Mario Jacchia, Hermann Scherchen, Alessandro Krannhals e Oskar Fried, dove gli autori vanno da Rossini a Dukas, da Wagner a Verdi, da Brahms a Schumann e Berlioz. Il 20 marzo del 1933 Dimitri Mitropoulos, nella doppia veste di pianista e direttore d'orchestra, propone l'esecuzione della *Leonora* n. 2, di una *suite* dalla *Donna serpente* di Alfredo Casella, del Concerto per pianoforte op. 26 di Prokof'ev, della Fantasia e fuga in Sol minore di Bach oltre a *Verklärte Nacht* nella versione per orchestra d'archi, prestigiosa e tardiva prima lagunare (prima di entrare nel repertorio veneziano).

Dopo la sanguinosa vicenda delle leggi razziali (e la parziale riabilitazione di quel pericoloso sovversivo di Scherchen, così dipinto solo qualche mese prima da una micidiale velina del Minculpop), il 19 settembre del 1946, a guerra oramai conclusa ma a macerie non solo materiali ancora del tutto aperte, la Sinfonia n. 9 di Dmitrij Šostakovič, oramai un vincitore e non ancora chiuso dalla sua involontaria appartenenza al Patto di Varsavia, viene associata alla Sinfonia n. 4 di George Antheil e al celebrativo *La mort d'un tyran* per coro e orchestra di Darius Milhaud: l'esecuzione della *Kammersymphonie* n. 2 di Schönberg testimonia la sua fama mondiale. Sarà solo però il 27 aprile dell'anno successivo che il teatro ospiterà un concerto monografico interamente dedicato al compositore austriaco, comprensivo del *Pierrot Lunaire* e dell'*Ode a Napo-*



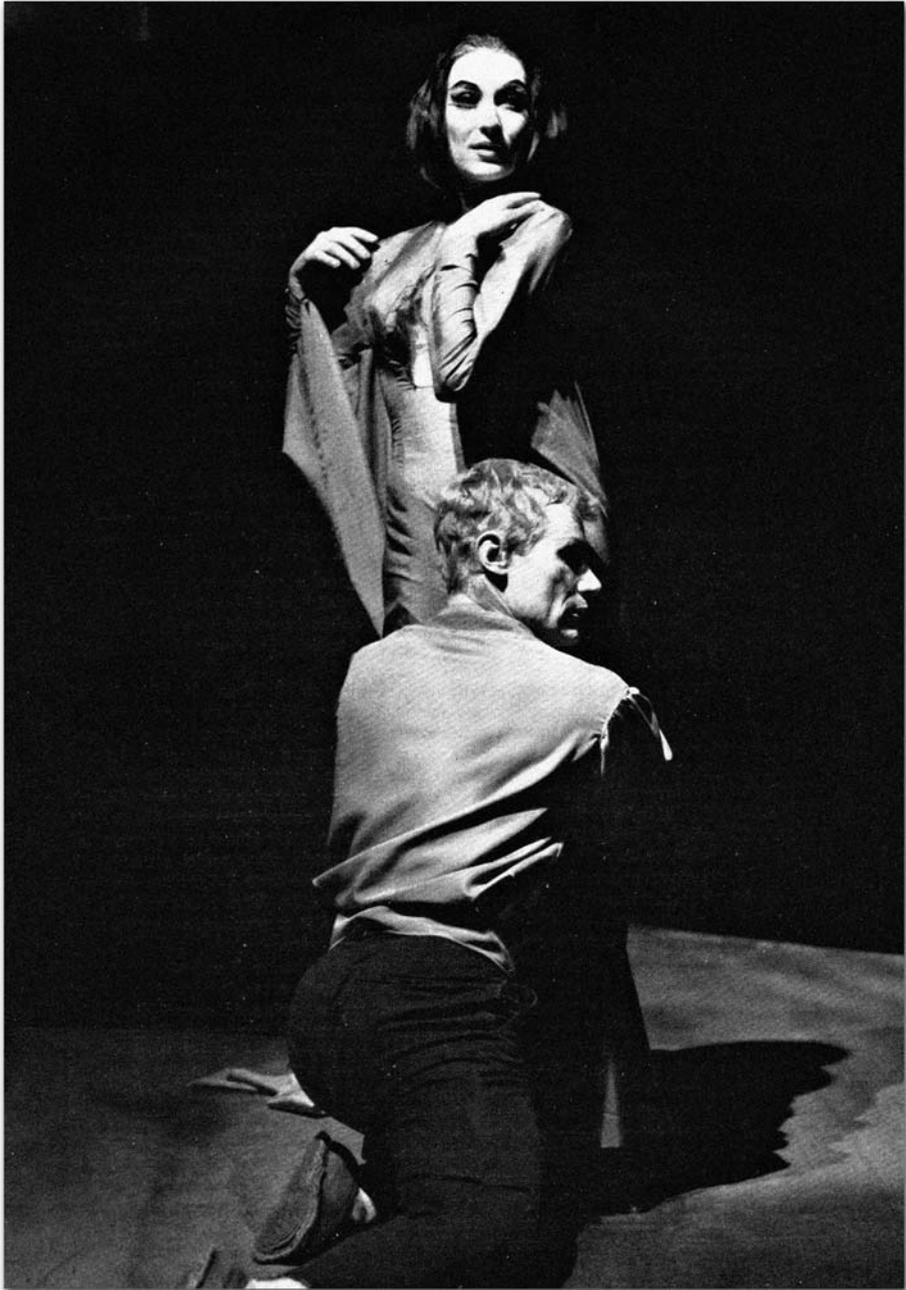
Erwartung al Teatro La Fenice di Venezia, 1963 (XXXVI Festival Musicale di Musica Contemporanea; allestimento del Landestheater Hannover Opernhaus); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. In scena: Gladys Spector (rappresentata con *Die glückliche Hand* e *Von Heute auf Morgen*).

leone Bonaparte, eseguiti dal Complesso dell'Accademia filarmonica romana diretto da Franco Caracciolo con Frank Edwinn nel ruolo di voce recitante, per una prima veneziana di assoluto prestigio. Ma l'apostolo di Schönberg è sicuramente Scherchen, che nella sera del 13 dicembre 1950 offrirà la prima italiana di *A Survivor from Warsaw*, nella quale Anton Gronen Kubizki, voce recitante, si affiancherà a un giovane attore, Ubaldo Lai, interprete nel medesimo ruolo degli *Studi per il processo di Kafka* del venezianissimo Bruno Maderna, eseguito in prima assoluta come la *Suite* op. 300 di Milhaud e i *Sette aspetti di una serie dodecafonica* per orchestra di Wladimir Vogel. L'evento però forse più doloroso e allo stesso più importante è la commemorazione di Schönberg, scomparso da poche settimane, tenutasi questa volta non presso il teatro bensì nella Sala delle colonne di Ca' Giustinian il 30 settembre 1951, sempre sotto la guida di Hermann Scherchen, con orchestra e coro (diretto da Maffeo Zanon) in un concerto monografico che contemplava la ripresa di *Verklärte Nacht*, del *Survivor from Warsaw*, dei *Fünf Stücke* op. 16 e delle *Variazioni* per orchestra op. 31.

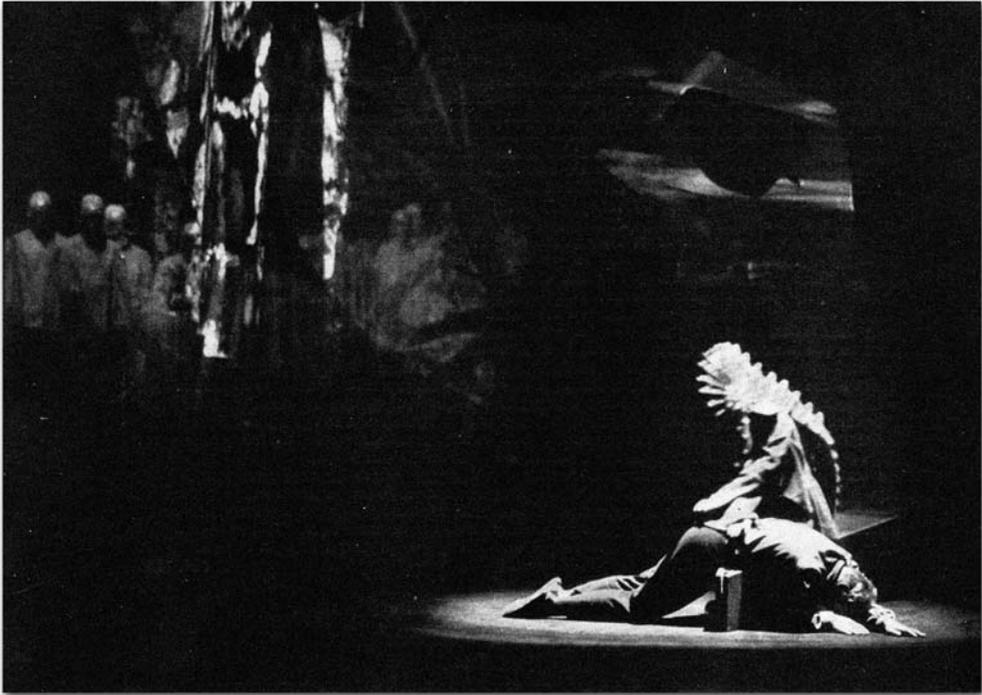
In seguito va crescendo l'attenzione del Festival e della stessa Fenice nei confronti del lavoro del compositore austriaco, ancor più legato alla città in virtù della figlia Nuria, moglie di Luigi Nono. Le due serate consecutive del 12 e 13 settembre 1953 vedono l'esecuzione di ben quattro quartetti op. 7, 10, 30, 37 oltre al trio op. 45 e alla ripresa dell'*Ode a Napoleone Bonaparte* da parte del Quartetto Drolc, con l'aggiunta del pianista Klaus Billing e della voce recitante Walter Hauck. Il programma, tanto ricco quanto impegnativo, beneficia della preziosa quanto inedita cornice offerta dall'Abbazia della Misericordia, che viene alternata ai tradizionali luoghi veneziani della musica in un tentativo mai sopito di espandere le attività musicali sia della Fenice sia del Festival in zone e nei confronti di pubblici non tradizionali.

Una decina di apparizioni delle musiche del compositore austriaco si dipana tra il 1956 e il 1962, come preludio alla prestigiosa serata del 21 aprile 1963 in collaborazione tra il Teatro La Fenice (XXXVI Festival internazionale di musica contemporanea) e il Landestheater Hannover Opernhaus, dove la prima apparizione veneziana del monodramma *Erwartung* si fonde alla messa in scena di *Die Glückliche Hand* e di *Von Heute auf Morgen*, su testi di Marie Pappenheim, dello stesso Schönberg e di sua moglie Gertrud, sotto lo pseudonimo di Max Blonda. La complessità dell'esecuzione e la sua totale riuscita consacra definitivamente la presenza di Schönberg nei programmi non solo sinfonici della Fenice e del Festival, e da questo momento in avanti le esecuzioni delle sue musiche si avvicendano con relativa frequenza, tanto da non costituire più una eccezione ma un uso costante ed importante. È però doveroso ricordare tra le molte serate almeno le due settembrine del successivo 1964 e del 1968, dirette da Bruno Maderna: nel primo programma il musicista veneziano propone *Kontra-Punkte* per dieci strumenti di Karlheinz Stockhausen, *Structures II* di Pierre Boulez e *Aventures* di Györgi Ligeti con la *Kammersymphonie* op. 9 di Schönberg, mentre la serata successiva consacra la prima italiana della *Sequenza II* di Luciano Berio, unendovi la prima assoluta della *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, indissolubilmente legata alla ripresa del *Pierrot Lunaire* del suocero. Il 10 novembre 1973, sotto la esperta direzione di Zoltan Pesko, l'orchestra del Teatro La Fenice dedica un nuovo concerto monografico al compositore, con l'esecuzione dell'*Ester Psalm*, dei *Vier e Sechs Lieder*, del *Kol Nidre* e del *Survivor from Warsaw*, intonati da Dorothy Dorow e di Regina Sarfaty e dalla voce recitante di Hans Christian. La buona riuscita del concerto prelude alla ripresa veneziana in forma di concerto di *Erwartung* del 1976, non a caso ancora una volta affidata alla direzione dello stesso Zoltan Pesko, significativamente abbinata al capolavoro di Luigi Nono *Il canto sospeso*.

Non sarà necessario questa volta attendere i pressoché rituali dieci anni che separano una ripresa dall'altra: già nel 1987 il capolavoro di Schönberg entra a pieno titolo in una programma-



Die glückliche Hand al Teatro La Fenice di Venezia. 1963 (xxxvi Festival Musicale di Musica Contemporanea; allestimento del Landestheater Hannover Opernhaus); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. In scena: Gisela Rochow (Una Signora), Richard Adama (l'Uomo). Rappresentata con *Erwartung* e *Von Heute auf Morgen*.



Die glückliche Hand al Teatro La Fenice di Venezia, 1963 (XXXVI Festival Musicale di Musica Contemporanea; allestimento del Landestheater Hannover Opernhaus); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. Rappresentata con *Erwartung* e *Von Heute auf Morgen*.

zione più tradizionale, associato al *Tabarro* di Giacomo Puccini e alla *Vida breve* di Manuel de Falla, tutte sotto la direzione di Cristobal Halffter, mentre nel 1995 il monodramma viene eseguito – con effetto altrettanto dirimente – in coppia con *Il castello del duca Barbablù* di Béla Bartók. Questa volta la direzione della serata è affidata a Isaac Karabtchevsky, mentre il ruolo principale è sostenuto con pieno successo dalla stella della lirica internazionale Eva Marton.

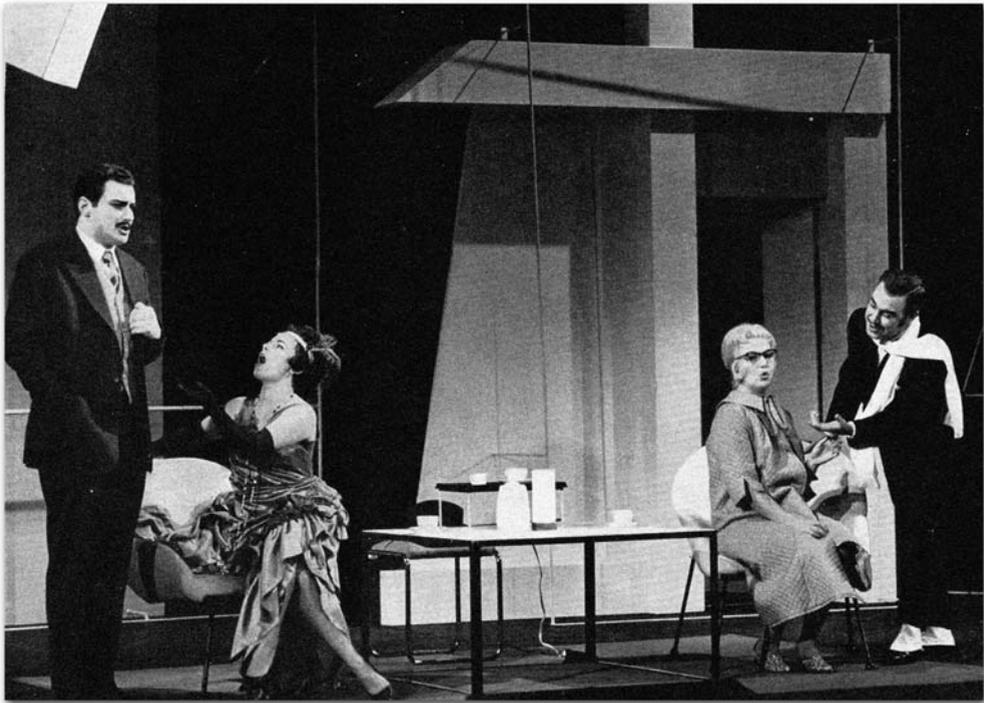
Se la presenza nei programmi del teatro delle musiche di Schönberg è assidua, non manca attenzione e anche amore per la musica di Rachmaninov, che mette assieme fino ad oggi una settantina di presenze sin dalla sera del 26 marzo 1908, quando Théo Ysaÿe (in coppia con il fratello violinista Eugène) unisce al preludio del compositore russo uno Scherzo di Chopin, oltre naturalmente ad altri brani per violino e pianoforte o ridotti per questo ristretto organico. Un'apparizione più significativa dei preludi di Rachmaninov si avrà solo nel 1943, grazie al talento virtuosistico di Arturo Benedetti Michelangeli, che nel suo tradizionale concerto-rassegna delle composizioni pianistiche, ai consueti Domenico Scarlatti e Beethoven unisce Liszt e un inedito Sylvius Leopold Weiss, noto come liutista. È questa una sorta di consacrazione del livello indiscutibile attribuito al compositore russo, tant'è che nei due anni successivi si ricorre ai più impegnativi (anche se non necessariamente migliori) concerti per pianoforte e orchestra: sotto la direzione di Alfredo Simonetto, Gino Gorini interpreta il n. 3 in una serata completata dalla *ouverture* di *Manfred*, dal poema sinfonico *Sardegna* di Ennio Porrino e dalla *suite* dalla *Fanciulla di neve* di Rimskij-Korsakov. Due anni più tardi sarà Arthur Rubinstein, sotto la direzione di Ni-

no Sanzogno, ad interpretare le *Variazioni sul tema di un capriccio di Paganini*, oltre al Concerto n. 4 di Beethoven, in un programma che comprende anche l'*ouverture* della *Nina* di Paisiello e la *Sinfonia dal Nuovo Mondo* di Dvořák. Non è un fuoco di paglia, se l'anno successivo Nicolaj Orlov esegue il Concerto n. 2 in Do minore di Rachmaninov, mentre Ernest Bour dirige la beethoveniana *Consacrazione della casa, Il festino del ragno* di Albert Roussel e l'*Overture russa* di Prokof'ev.

Passano alcuni anni e una vera e propria parata di stelle dà lustro al nome di Rachmaninov: nel 1951 Mstislav Rostropovič esegue la Sonata per violoncello e pianoforte, mentre negli anni successivi saranno Benno Moiseiwitsch, Sergio Perticaroli, Arturo Benedetti Michelangeli, Artur Rubinstein a cimentarsi nei concerti per pianoforte e orchestra, fra cui spicca sempre il gettonatissimo n. 2. Ma tutta la produzione maggiore del compositore primeggia alla Fenice: paradossalmente i brani pianistici si sentono meno dei lavori orchestrali, come le sinfonie n. 2 (diretta da Ettore Gracis nel 1959 e nel 1975 e da Alexander Gibson nel 1991), n. 3 (Kirill Kondrascin, 1960), n. 1 (Roderick Brydon, 1984). Ben più ampia la fortuna goduta dai concerti per pianoforte, con il n. 1 eseguito nel 1960 (solista Eduardo Vercelli, direttore Bruno Bogó), e il n. 3 replicato ben quattro volte (Alexis Weissenberg con Eliahu Inbal, 1965, e Georges Prêtre, 1971; Evgenij Mogilevskij con Evgenij Svetlanov alla guida dell'Orchestra accademica sinfonica di stato dell'URSS, 1980; Grigorij Sokolov con Michael Boder, 1995); stessa sorte per il Concerto n. 2 (Maureen Jones con Luciano Rosada, 1972; Elisa Virsaladze con Evgenij Svetlanov, 1985; Joachin Achucarro con Vjekoslav Sutej, 1990; Vladimir Viardo con Isaac Karabtshevsky, 2001). Tra i pur numerosi concerti pianistici, quasi sempre comunque a carattere miscelaneo, emergono quelli tenuti nel 1969 da Alexis Weissenberg, e nel 1989 da Michele Campanella e Lazar Berman, in un programma composito che mette in luce soprattutto un possibile rapporto tra Rachmaninov, Schubert e il mondo austriaco.

A fronte dell'ampio spazio dedicato alla musica strumentale, pochi lavori scenici di Rachmaninov sono comparsi al Teatro La Fenice. Oltre ai balletti *Notte d'Inverno* (1955) e *Acque primaverili* (1967, 1971) montati sulle sue note, l'evento più significativo è l'allestimento del *Cavaliere avaro* realizzato al PalaFenice nel marzo 1998:¹ la *Francesca da Rimini* che sta per debuttare in laguna conferma un'attenzione costante e precisa di Venezia nei confronti del minuscolo catalogo operistico (tre titoli in tutto) del compositore russo.

¹ L'opera fu data in dittico con *Suor Angelica* di Puccini. Ne furono interpreti Sergej Alexashkin, Sergej Kunaev, Yuri Gassiev, Nikolaj Gassiev, Grigori Karaseev; diresse Aleksander Titov (regia di Teimur Tchkeidze; scen. e cost. di Georgi Meshkishvili).



Von Heute auf Morgen al Teatro La Fenice di Venezia, 1963 (XXXVI Festival Musicale di Musica Contemporanea; allestimento del Landestheater Hannover Opernhaus di Hannover); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. Rappresentata con *Erwartung* e *Die glückliche Hand*.

Le opere di Schönberg al Teatro La Fenice

1963 – XXXVI *Festival internazionale di musica contemporanea*

Erwartung, monodram di Marie Pappenheim, musica di Arnold Schönberg – 21 aprile 1963.

Eine Frau: Gladys Spector.

Die Glückliche Hand, drama mit musik di Arnold Schönberg.

1. Ein Mann: Richard Adama 2. Ein Weib: Gisela Rochow 3. Ein Herr: Kurt Schenker 4-9. Sechs Frauen: Eva Brinck, Margarete Berg, Maria Grosse, Raili Kostia, Barbara Scherler, Elisabeth Pack 10-15. Sechs Männer: Theo Altmeyer, Hans-Joachim Heidrich, Otto Köhler, Barr Peterson, Siegfried Haertel, Bert Bessmann.

Von Heute auf Morgen, oper in einem akt di Max Blonda [Gertrud Schönberg], musica di Arnold Schönberg.

1. Mann: Leonard Delany 2. Frau: Eva Brinck 3. Freundin: Brigitte Dürbler 4. Sänger: Theo Altmeyer 5. Kind: Verena Marz.

M° conc.: Günther Wich; reg.: Reinhard Lehmann; scen. e cost.: Friedhelm Strenger; capo costr.: Albert Deppe; real. cost.: Ludwig Dörrer; luci: Hermann Poppe; Landestheater Hannover Opernhaus, Orchestra del Teatro La Fenice.

1976 – *Stagione di opera e balletto*

Erwartung – 14 novembre 1976.*

Eine Frau: Janis Martin – M° conc.: Zoltan Pesko.

* L'opera fu proposta in forma di concerto insieme al *Canto sospeso* di Luigi Nono (il concerto fu dato anche a Mestre, Teatro Corso, e Padova, Teatro Verdi, il 12 e 13 novembre 1976).

1987 – *Stagione per il bicentenario*

Erwartung – 14 maggio 1987 (5 recite).**

Eine Frau: Julia Conwell – M° conc.: Cristobal Halffter; reg.: Franco Però; idea e impianto scenico: Franco Però, Lauro Crisman; scen.: Riccardo Rosso, Lorenzo Prando; cost.: Andrea Viotti.

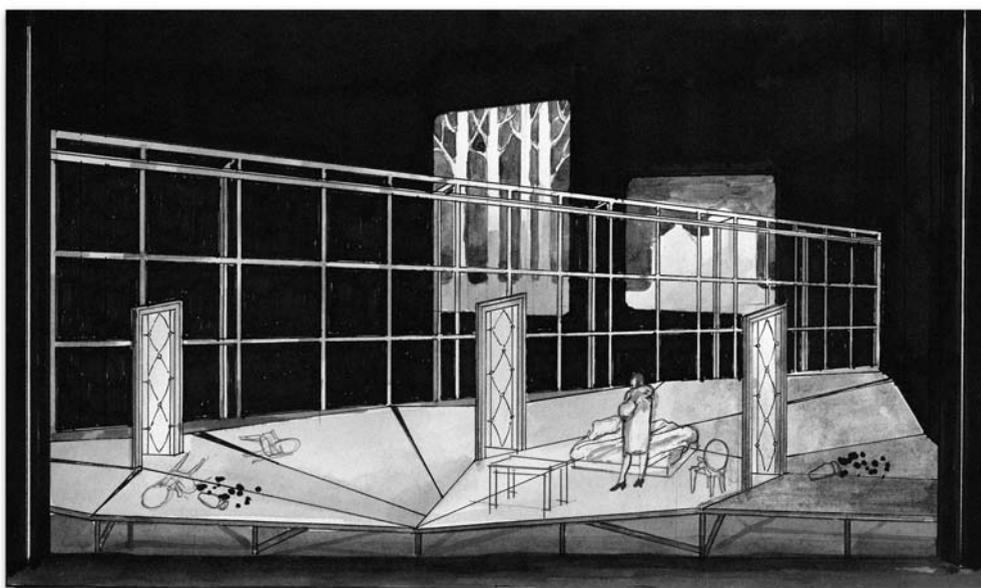
** L'opera fu data come terzo pannello d'un trittico, completato dal *Tabarro* di Giacomo Puccini e dalla *Vida breve* di Manuel De Falla.

1995 – *Stagione di opere e balletto*

Erwartung – 23 maggio 1995 (6 recite).***

Eine Frau: Eva Marton – M° conc.: Isaac Karabtshevsky; reg.: Giorgio Marini; scen.: Lauro Crisman; cost.: Ettore D'Etterre.

*** L'opera fu data come secondo pannello d'un dittico, completato dal *Kékszakállú Herceg Vára* di Béla Bartók.



Pasquale Grossi, bozzetto scenico per la ripresa di *Erwartung* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; costumi di Grossi, regia di Italo Nunziata. Rappresentata con *Francesca da Rimini* di Rachmaninov.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca

Cristina Rubini

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin

Gianni Pilon

Fabio Volpe

Bruno Bellini

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Valter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Andrea Giacomini

Stefano Lanzi

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

Sergio Parmesan

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

*nnp**

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Salvatore Guarino

Andrea Rampin

Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi

Gianfranco Sozza

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi

direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici

Francesca Piviotti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot

direttore

Gianni Bacci

Rossana Berti

Nadia Buoso

Laura Coppola

Barbara Montagner

Elisabetta Navarbi
*nnp**

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni

direttore

Stefano Callegaro

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Alfredo Iazzoni

Renata Magliocco

Fernanda Milan

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso

direttore

Elisabetta Bottoni

Dino Calzavara

Andrea Carollo

Anna Trabuio



* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*

Silvano Zabeo *altro direttore musicale di palcoscenico*

Stefano Gibellato *maestro di sala*

Raffaele Centurioni *maestro aggiunto di sala*

Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*

Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Enrico Balboni Δ \diamond
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Martina Molin \diamond
Svetlana Norkina \diamond

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Mania Ninova
Samuel Angeletti Ciaramicoli \diamond
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Cristiano Giuseppetti \diamond

Viole

Daniel Formentelli •
Luca Guidi • \diamond
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó
Maurizio Trevisin

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin
Filippo Negri \diamond

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
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
Marco Bardi \diamond

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari
Stefano Ongaro \diamond

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso
Stefano Meloni \diamond

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
Fabio Codeluppi • \diamond
Mirko Bellucco
Eleonora Zanella
Enrico Roccato • \diamond

Tromboni

Massimo La Rosa •
Giuseppe Mendola • \diamond
Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • \diamond

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

Δ primo violino di spalla

• prime parti

\diamond a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ◇
Anna Malvasio ◇
Sabrina Mazzamuto ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Dionigi D'Ostuni ◇
Carlo Mattiazzo ◇
Dario Meneghetti ◇
Massimo Squizzato ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Luigi Bianchini ◇

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Canuto Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇ Maria Luisa Mestriner ◇ Franca Negretto ◇ Gabriella Riedi ◇ Nicola Zennaro <i>adetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin Paola Milani Dario Piovan		
Adamo Padovan <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Tullio Tombolani Marco Zen Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i> <i>nnp*</i> <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella Antonio Covatta <i>nnp*</i> Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Paolo De Marchi Bruno D'Este Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Giorgio Heinz Roberto Mazzon Carlo Melchiori Francesco Nascimben Pasquale Paulon <i>nnp*</i> Arnold Righetti Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegon Federico Tenderini Andrea Zane Pierluca Conchetto ◇ Franco Contini ◇ Pierluigi Giabardo ◇ Francesco Padovan ◇ Giovanni Maria Pancino ◇ Carlo Zaja ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 gennaio 2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Aladino Marco Vinco / Federico Sacchi

Palmide Patrizia Ciofi / Mariola Cantarero

Adriano di Montfort Ricardo Bernal / Fernando Portari

Felicia Laura Polverelli / Tiziana Carraro

Armando d'Orville Michael Maniaci / Florin Cezar Ouatu

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice

10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20 febbraio 2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi e interpreti principali

Rosaura Anne-Lise Sollied / Elisabetta Martorana

Il conte di Bosco Nero Mark Milhofer

Monsieur Le Bleau Emanuele D'Aguanno

Marionette Elena Rossi / Sabrina Vianello

Arlecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento
manifestazione per il Carnevale di Venezia 2007

Teatro La Fenice

16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Erwartung (Attesa)

musica di **Arnold Schönberg**

personaggi e interpreti

Una donna Elena Nebera

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione italiana in forma scenica

personaggi e interpreti

Francesca Iano Tamar

L'ombra di Virgilio / Lanciotto Malatesta Igor Tarasov

Dante Paolo Sergej Kunaev

maestro concertatore e direttore

Hubert Soudant

regia **Italo Nunziata**

scene e costumi **Pasquale Grossi**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice

20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Darina Takova / Maria Luigia Borsi / Luz del Alba

Alfredo Germont Dario Schmunck / Alfredo Nigro

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov / Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore

Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
allestimento della Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Mime Wolfgang Ablinger-Sperrhacker

Il viandante Greer Grimsley

Brünnhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con Oper der Stadt Köln



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice

12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

Pina Bausch Tanztheater Wuppertal Ägua

un pezzo di **Pina Bausch**

regia e coreografia **Pina Bausch**

scene e video **Peter Pabst**

costumi **Marion Cito**

collaborazione musicale **Matthias
Burkert, Andreas Eisenschneider**

in collaborazione con **Andres Neumann
International**

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**

musica di **Luca Mosca**

commissione della **Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia**

prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali

Carlo Goldoni **Roberto Abbondanza**

Anzolo Rafael **Alda Caiello**

Giorgio Baffo **Chris Ziegler**

Despina **Barbara Hannigan**

Desdemona **Sara Mingardo**

Mirandolina **Cristina Zavalloni**

maestro concertatore e direttore

Andrea Molino

regia **Davide Livermore**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento

* in occasione del 3° centenario della nascita
di **Carlo Goldoni**

Teatro Malibran

4 / 6 / 11 / 13 ottobre 2007

Ercole sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**

prima rappresentazione integrale in
tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Antiope **Laura Polverelli**

Ippolita **Roberta Invernizzi**

Ercole **Carlo Allemano**

Teseo **Romina Basso**

Alceste **Jordi Domènech**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in coproduzione con
l'Unione Musicale di Torino con la
collaborazione della Fondazione Teatro Due
di Parma

Teatro Malibran

5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Bajazet

musica di **Antonio Vivaldi**

personaggi e interpreti principali

Bajazet **Christian Senn**

Asteria **Marina De Liso**

Andronico **Lucia Cirillo**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti

dell'Università IUAV di Venezia

orchestra **Europa Galante**

nuovo allestimento in forma semiscenica in
coproduzione con l'Unione Musicale di
Torino con la collaborazione della
Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice

21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**

personaggi e interpreti principali

Thaïs **Darina Takova**

Athanaël **Simone Alberghini**

Nicias **Kostyantyn Andreyev**

Paléman **Nicolas Courjal**

maestro concertatore e direttore

Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

coreografia **Gheorghe Iancu**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

La principessa Turandot **Giovanna**

Casolla / **Caroline Whisnant**

Il principe ignoto (Calaf) **Walter**

Fraccaro / **Lance Ryan**

Liù **Hui He** / **Maria Luigia Borsi**

maestro concertatore e direttore

Yu Long / **Zhang Jiemin**

regia, scene, costumi e luci

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

Luigi Nono

La victoire de Guernica per coro e orchestra

Alban Berg

Concerto per violino e orchestra
violino Giuliano Carmignola

Gustav Mahler

Sinfonia n. 1 in re maggiore *Titano*

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Ottavio Dantone

Antonio Salieri

La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Maddalena Emanuela Galli

Giovanni Milena Storti

Pietro Mark Milhofer

Giuseppe d'Arimatea Sergio Foresti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 f.a.

direttore

Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini

Concerto spirituale *De la incarnatione
del Verbo divino*

per due soprani, coro femminile e

orchestra da camera

soprani Anna Malvasio, Lucia Raicevich

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
2 dicembre 2006 ore 17.00 f.a.

3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Bernhard Klee

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto II

Anton Webern

Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Melodia dei pastori

Luigi Nono

Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert

Rosamunde D 797: Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

Johannes Brahms

Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio

Notturmo per orchestra d'archi

Johannes Brahms - Arnold

Schoenberg

Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25

trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S

direttore

Filippo Maria Bressan

Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale

per soli, coro femminile e orchestra
prima esecuzione in tempi moderni

soprani Mariola Cantarero,

Elizaveta Martirosyan

contralti Gabriella Pellos,

Victoria Massey

baritono Luca Tittoto

organo Liuwe Tamminga

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

* in occasione del 3° centenario della nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 marzo 2007 ore 20.00 turno S
1 aprile 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U

direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro

Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al fine un terremoto

Hob. xx/1a

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U

direttore

Mikko Franck

Einojuhani Rautavaara

Apotheosis per orchestra

Fabio Vacchi

Danae per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Patetica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 f.a.
13 maggio 2007 ore 17.00 f.a.

direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Overture nello stile italiano in re maggiore D 590

Franz Schubert – Luciano Berio

Rendering

Hector Berlioz

Tristia per coro e orchestra op. 18b
Benvenuto Cellini op. 23: Overture

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Guido Alberto Fano

Overture in fa minore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 f.a.

direttore

Vladimir Fedoseyev

Luigi Boccherini – Luciano Berio

Quattro versioni originali della *Ritirata notturna di Madrid*

sovrapposte e trascritte per orchestra

Gioachino Rossini

Sonata a quattro n. 6 in re maggiore per archi

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S

Sede da definire

22 luglio 2007 f.a.

direttore

Marek Janowski

Ludwig van Beethoven

Coriolano, ouverture in do minore op. 62

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTeL Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



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 € 110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto 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, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

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
- 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*, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, 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.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06 a cura di Michele Girardi

FROMENTAL HALÉVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Roccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Maria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

ERMANNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Carlida Steffan, Marco Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO CAVALLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Carlo Majer, Maria Martino

BALDASSARE GALUPPI, *L'Olimpiade*, 8, 162 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Stefano Telve, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007 a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina C. Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

La Fenice prima dell'Opera 2007 3

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

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

finito di stampare
nel mese di marzo 2007 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)