

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2005-2006
Lirica e Balletto

Ermanno Wolf-Ferrari
I QUATTRO
RUSTEGHI



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA

 **vodafone**

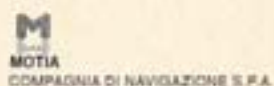
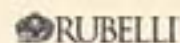
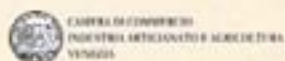


COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Cesare De Michelis
Pierdomenico Gallo
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Valter Varotto
Giampaolo Vianello
consiglieri

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



I QUATRO RUSTEGHI

*commedia musicale in tre atti
versi di Giuseppe Pizzolato
dalla commedia di Carlo Goldoni*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

Teatro La Fenice

mercoledì 22 febbraio 2006 ore 19.00 turno A +3

giovedì 23 febbraio 2006 ore 19.00 turno E

venerdì 24 febbraio 2006 ore 19.00 fuori abb.

sabato 25 febbraio 2006 ore 15.30 turno C

domenica 26 febbraio 2006 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 3





Ermanno Wolf-Ferrari in una foto degli anni Trenta. Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 3

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Gnanca una strazza de comedia no avemo visto»
di Michele Girardi
- 11 Virgilio Bernardoni,
I quatro rusteghi e il comico nell'opera italiana d'inizio Novecento
- 23 Giovanni Guanti,
Un *bocon de gringola* per muger furbete e veci satrapi
- 45 *I quatro rusteghi*: libretto e guida all'opera
a cura di Daniele Carnini
- 113 *I quatro rusteghi*: in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 121 Daniele Carnini
Bibliografia
- 129 *Online*: Nostalgia del futuro
a cura di Roberto Campanella
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Gli anni difficili di un *rustego* ...
a cura di Franco Rossi



TEATRO LA FENICE

VENEZIA

MERCOLEDÌ 10 Giugno 1914 ore 21 precise

II. RAPPRESENTAZIONE

della commedia musicale in 3 atti e 4 quadri di G. PIZZOLATO
(dall'originale di CARLO GOLDONI)

I

QUATTRO RUSTEGHI

Musica del maestro **ERMANNO WOLF-FERRARI**

Personaggi della commedia

Lunardo, mercante	ANTONIO PINI CORSI
Margarita, sua seconda moglie	GUERRINA FABBRI
Ludovico, figlio di Lunardo	SARAH FIDELIA SOLARI
Maurizio, mercante	CARLO ROSSI
Filippo, suo figlio	PIO SCOPINCHI
Marina, zie di Filippo	GIULIETTA TESSI
Simone, mercante	UGO CAMPETTI
Camillo, ricco borghese	SILVIO QUERIOLO
Felice, sua moglie	EBE BOCCOLINI ZACCARI
Il Conte Riccardo	GUIDO CICCOLINI
Una giovane serva di Marina	G. SADERO

Venezia - 1914.

Fra il 1. e 2. quadro del primo atto cala il velario per cinque minuti.

PRIME RAPPRESENTAZIONI IN ITALIA

Maestro Direttore d'Orchestra **PIERO FABBRONI**

Maestro sostituto FRANCESCO BUCCHI

Orchestra di 55 Professori dell'Unione Orchestrale di Milano

Editore: Casa Musicale LORENZO SONZOGNO - Collegi della Ditta CHIAPPA - Scenari del Prof. MAGNI

Attrezzi: G. SORDANI

PREZZI PER QUESTA SERA

INGRESSO: alla Platea L. **3** - alla Galleria L. **2** - al Loggione L. **1**

Ingresso alla Platea per militari di bassa forza e ragazzi al di sotto dei sette anni L. 2

Pollaioli L. 2 - Pulcinelle L. 45 - Posti numerati di platea L. 52

Posti numerati in galleria: di I. fila L. 52; di II. fila L. 1 - Posti numerati in loggione L. 1

I posti ed i posti di prima al teatro del Teatro al di Bologna "Teatro Politecnico", in Piazza S. Marco - I posti di prima e del loggione al teatro al di Bologna del Teatro.

DE L. BACCHETTI

Locandina per la ripresa de *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia. Nella parte di Lunardo, Antonio Pini Corsi (1858-1918), primo Ford, primo Schaunard e primo Miskinsky (*Siberia*); e, in quella di Margarita, il famoso contralto Guerrina Fabbri (1868-1946). Archivio storico del Teatro La Fenice. Il medesimo *cast* aveva cantato al battesimo italiano dell'opera (2 giugno al Lirico di Milano), e l'avrebbe poi portata nello stesso mese al Teatro Filarmonico di Verona, al Comunale di Treviso, al Sociale di Mantova e al Verdi di Padova.

I QUATRO RUSTEGHI

versi di Giuseppe Pizzolato, *dalla commedia di* Carlo Goldoni

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

Manifestazione per il Carnevale di Venezia 2006

In occasione del centenario della prima rappresentazione, Monaco 1906

Editore proprietario Josef Weinberger, London
Rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno, Milano

personaggi ed interpreti

<i>Lunardo</i>	Roberto Scandiuzzi (22, 24, 26) Giovanni Tarasconi (23, 25)
<i>Margarita</i>	Cinzia De Mola (22, 24, 26) Marta Moretto (23, 25)
<i>Luçieta</i>	Roberta Canzian (22, 24, 26) Sabrina Vianello (23, 25)
<i>Maurizio</i>	Dario Giorgelè
<i>Filipeto</i>	Emanuele D'Aguanno (22, 24, 26) Enrico Paro (23, 25)
<i>Marina</i>	Marta Franco (22, 24, 26) Nadia Vezzù (23, 25)
<i>Simon</i>	Nicolò Ceriani
<i>Cançian</i>	Franco Boscolo
<i>Felice</i>	Giovanna Donadini
<i>Il conte Riccardo</i>	Antonio Lemmo
<i>Una giovane serva di Marina</i>	Manuela Marchetto

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia

Davide Livermore

scene Santi Centineo

costumi Giusy Giustino

light designer Fabio Baretton

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli

nuovo allestimento

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato,
in collaborazione con la Fondazione Bevilacqua La Masa
e il Comune di Venezia, il video
KIMSOOJA.TO BREATHE / RESPIRARE
a cura di Francesca Pasini*

<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>aiuto maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro direttore musicale di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Walter Marcanzin
<i>aiuto regia</i>	Nicola Berloff
<i>assistente alle scene</i>	Leda Vizzini
<i>assistente ai costumi</i>	Clara Mennonna
<i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>maestro di palcoscenico</i>	Maria Cristina Vavolo
<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 attrezista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Decorpan (Treviso)
<i>costumi e calzature</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>parrucche e trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>videografica</i>	Ideogamma (Rimini)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

«Gnanca una strazza de comedia no avemo visto»

«I *Rusteghi* in lingua veneziana non è lo stesso che i *Rustici* in lingua italiana. Noi intendiamo in Venezia per uomo *rustego* un uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura e del conversare»: così ebbe a scrivere Carlo Goldoni nella prefazione alla commedia pubblicata da Pasquali (1762).

Quando, passato quasi un secolo e mezzo da allora, Ermanno Wolf-Ferrari scelse di intonare *I rusteghi*, nel quadro di una sua personale rilettura del teatro di quel veneziano illustre, Gian Francesco Malipiero «ricordava che tipi simili si potevano incontrare a Venezia fino a pochi anni addietro», come scrive Virgilio Bernardoni nel saggio d'apertura di questo numero de «La Fenice prima dell'Opera». Già, ma a sua volta, nelle *Mémoires* (1787), Goldoni stesso ebbe a precisare che «la morale di questa commedia non è, per vero dire, di gran necessità nei tempi nei quali siamo, poiché non se ne trovano quasi più di codesti adoratori [i *rusteghi*] dell'antica semplicità».

Chi avrà avuto ragione, Malipiero o Goldoni? Giovanni Guanti – che nel secondo saggio di questo volume prova spiritosamente a illustrarci le rinnovate epifanie dello spirito *rustego* ai nostri tempi – darebbe certo ragione a Malipiero, e i suoi argomenti sono molto persuasivi. Pronto a cogliere le opportunità della rete, Guanti ha acquistato online una copia delle *Considerazioni attuali* di Wolf-Ferrari, a cui dedica la sezione conclusiva del suo scritto. Non si tratta di una copia qualunque, ma di un libro chiosato fedelmente dal precedente proprietario, con autentica passione politica e competenza musicale: il caso vuole che si tratti di uno tra i sommi compositori veneziani, Luigi Nono.

Questa 'scoperta' arricchisce questo volume, ma non è l'unico motivo di interesse. Si prenda, ad esempio, il libretto, di cui Daniele Carnini, autore di una penetrante guida all'ascolto, ha realizzato un'edizione che si segnala per l'attenzione rivolta alla disposizione metrica: sono stati ripristinati, infatti, molti versi spezzati non contemplati nel testo della prima italiana del 1914, ed evidenziato con il rientro (secondo la prassi editoriale di questa serie), «il ricorso a strutture metriche tradizionali». Non sono pochi, nella partitura, i «momenti che arieggiano una forma strofica», e tale scelta «mira a rendere evidente la discendenza del libretto de *I quattro rusteghi* dalla tradizione tardo-ottocentesca». Una posizione, questa, in linea con le più recenti acquisizioni della ricerca sul teatro musicale *fin de siècle*.

Chiudiamo l'elenco delle novità con la rubrica dedicata all'Archivio storico del Teatro La Fenice. Franco Rossi ci propone un piccolo gruppo di lettere inedite del musicista

sta, indirizzate all'amico Alessandro Vardanega, che gettano nuova luce su *Gli anni difficili di un «rustego»* a partire dal 1939, quando Wolf-Ferrari, malato di nostalgia per la sua Venezia, risiede a Planegg dopo la nomina a professore di composizione del *Mozarteum* disposta da Hitler. Il *corpus* – una quarantina di lettere – «documenta un periodo del tutto significativo, che comprende i prodromi della seconda guerra mondiale, il suo terribile sviluppo e la sua comunque amara conclusione, soprattutto per il musicista lacerato fra due culture a regime, quale figlio di una italiana e di un tedesco».

Certo, la carica di che Wolf-Ferrari rivestiva in Austria era del tutto meritata, visto l'amore profondo che egli nutriva per la musica di Mozart, testimoniato anche da numerosi passi de *I quattro rusteghi*. Così come emerge dall'analisi di questa partitura la devozione per il *Falstaff* di Verdi, «come nuovo avvio della commedia in musica, ma anche quale presupposto di rinnovamento della musica italiana tutta», secondo Bernardoni.

La rivisitazione di Goldoni può certo essere recepita all'estero come «materiale da carolina», e ciò contribuì alla popolarità de *I quattro rusteghi* come delle altre opere che il musicista trasse dalle commedie dello scrittore, particolarmente in Germania, ma per i veneziani d'inizio Novecento, così come per quelli di oggi, l'effetto è quello di rievocare, con effetto struggente, una Venezia che non c'è più. Wolf-Ferrari ha saputo coglierne lo spirito al di là delle tradizioni stesse, tant'è che molti commentatori hanno creduto di riconoscere un tema popolare nella melodia della barcarola di Marina che apre il quadro secondo dell'atto iniziale, mentre si tratta in realtà di una melodia di sua invenzione. Ma se è piuttosto arduo definire «popolare» *tout-court* una canzone *da batelo*, genere in cui si sono cimentati molti compositori illustri dell'Ottocento, forse nell'immagine della donna colta sulla terrazza, a dialogo con uno specchio, è più facile individuare un *topos* operistico tra i più sperimentati. Si pensi a *Thaïs*, quando la protagonista esibisce la sua bellezza di fronte allo specchio («Ô mon miroir fidèle, – rassure-moi; dis-moi que je suis toujours belle»; II.1); o, scendendo di qualche decennio, a Marguerite («Ah! je ris de me voir / si belle en ce miroir ...», *Faust*, III.6): una linea di civetteria femminile in cui ben si colloca la *parona* veneziana, col suo «El specio me ga dito che son bela».

Wolf-Ferrari spaziò dunque nella tradizione, guardando a Mozart, ma anche ai *Meistersinger* di Wagner (echeggiati nel suo finale secondo), e produsse un lavoro piacevole, nonostante uno stile decisamente lontano da qualsiasi modernità e una drammaturgia vivace ma talora generica (l'atto terzo è solo un'appendice all'azione, e si trascina fiacco fino allo scioglimento). Nei suoi *rusteghi* non si coglie tuttavia lo stesso spirito fissato criticamente da Goldoni, che li rese paradigma di un tipo umano ben di là dall'estinzione, e ancora d'attualità. Si rileggano scambi come questo: «LUNARDO: Mi al di d'ancuo no so cossa che sia un'opera, una comedia. – SIMON: Mi i m'ha menà una sera per forza all'opera, e ho sempre dormìo» (*I rusteghi* II.5). Difficile immaginare ricchi borghesi gaudenti come questi fra i mecenati del Metropolitan Opera House ...

Michele Girardi



Gabriel Bella (1730-1799), *Festa del giovedì grasso in Piazzetta* (databile agli anni Ottanta). Venezia, Museo Querini Stampalia. Si distinguono facilmente le maggiori attrazioni del carnevale: la «colombina», le «forze d'Ercole» (piramidi umane) e la grande macchina, che ospitava l'orchestra e da cui partivano i fuochi (cfr. *Cento scene di vita veneziana*, a cura di Giorgio Busetto, Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia, 1995, p. 192). Gabriel Bella (1730-1799), *Il corso dei tori e la gara delle carriole a Rialto* (databile agli anni Ottanta). Venezia, Museo Querini Stampalia. Su questi giochi del carnevale, cfr. *Cento scene* cit., p. 202.



Pietro Longhi (Falca; 1702-1785), *Il mondo nuovo* (circa 1756), una delle grandi attrazioni del carnevale (cfr. *Cento scene* cit., p. 58). Olio su tela. Venezia, Museo Querini Stampalia.

Virgilio Bernardoni

I quattro rusteghi e il comico nell'opera italiana d'inizio Novecento

I

Un pregiudizio storiografico non ancora adeguatamente contrastato vuole che, dopo aver prodotto l'ultimo esemplare ottocentesco degno di nota con *Don Pasquale* di Gaetano Donizetti (1843), il genere comico entri in un'epoca di eclissi pressoché totale. Così che l'apparizione a fine secolo del *Falstaff* di Giuseppe Verdi e Arrigo Boito poté essere recepita non solo come nuovo avvio della commedia in musica, ma anche quale presupposto di rinnovamento della musica italiana tutta, grazie al «meraviglioso testamento verdiano» nuovamente agganciata alla sua tradizione più nobile.¹ A tale pregiudizio si oppone la constatazione che anche dopo il *Don Pasquale*, nonostante il culto imperante dei soggetti seri, il genere comico non ebbe un solo momento di vera e propria stasi e fu presenza continua sui palcoscenici dei teatri d'opera italiani, dove si manifestò in una ramificata serie di variabili.

Il secondo Ottocento, infatti, praticò tanto una comicità di repertorio che s'identificava in una manciata di opere buffe d'elezione; e specialmente nel *Barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, fatto pure oggetto di improbabili rifacimenti condotti sul libretto originale: tipici quelli di Costantino Dall'Argine (Bologna 1868) e di Achille Graffigna, il quale presentò il proprio lavoro come «studio informato allo spirito, carattere e colorito dell'immortale lavoro rossiniano» (Padova, 1879); quanto una parallela comicità di matrice settecentesca, impegnata a rinverdire titoli famosi del passato come *La secchia rapita* (musica di uno stuolo di autori fra i quali Ettore De Champs, Guido Tacchinardi e Emilio Usiglio, Firenze 1872), *L'idolo cinese* (prodotto da un analogo team; Firenze 1874), *La grotta di Trofonio* (Giuseppe Ercolani, Ravenna 1880), *Il matrimonio segreto* o *La buona figliuola* (Achille Graffigna, Firenze 1883 e Milano 1886). E a questa tendenza si agganciò la produzione numericamente consistente – benché effimera e ininfluyente dal punto di vista del valore estetico – di autori incapaci di affrancare i loro prodotti dagli stereotipi dell'opera buffa, come in genere il librettista Enrico Gollisciani e una schiera di compositori minori, tra i quali Antonio Cagnoni, De Champs, Nicola De Giosa, Alfredo Soffredini, Tacchinardi, Usiglio. Emerse poi una comicità che

¹ Cfr. ALFREDO CASELLA, *Proemio*, in Id., 21 + 26 [1931], Firenze, Olschki, 2001, pp. 1-10; 9 («Fondazione Giorgio Cini, Venezia – Studi di Musica Veneta»); vedi anche alle pp. 19, 46, 51.

affondava le radici nel gusto scapigliato, di più elevata connotazione letteraria e assai attenta al valore della parola, che si gioca tra la 'commedia lirica' *Iràm* (1873), scritta da Boito per Cesare Dominiceti, ma mai musicata, e *Il signor di Pourceaugnac* di Ferdinando Fontana per la musica di Alberto Franchetti (Milano, Teatro alla Scala, 1897). Né mancarono incursioni nel filone dialettale, come *El Marchionn di gamb avert*, su libretto dello stesso Fontana per Enrico De Bernardi (Milano 1875) o come la seconda commedia lirica di Boito, *Basi e bote*, scritta nel 1881, ma messa in musica per la prima volta soltanto nel 1918-1920 da Riccardo Pick Mangiagalli.²

Insomma, nonostante l'evidentissimo dislivello di valore del melodramma comico post-unitario rispetto al melodramma tragico coevo, testimoniato altresì dalla sua emarginazione in sedi di provincia e nei teatri minori delle grandi città, è nei prodotti di maggiore consapevolezza stilistica di questo repertorio che maturano le condizioni per l'epifania del *Falstaff* e per la più accreditata propensione al comico del primo Novecento italiano. Un esempio: Boito sperimenta per la prima volta in *Iràm* e in *Basi e bote* il gusto della satira, il brio spumeggiante, il gioco verbale iridescente dei ritmi e delle rime, i preziosismi linguistici che sono di casa nel *Falstaff* e che vi contribuiscono in modo inconfondibile al mirabolante dosaggio di comicità, ironia e sentimento; soltanto che nessuno prima di Verdi e seppe tradurli in una adeguata trama musicale, intessuta di situazioni in frenetico divenire.

Un posto speciale nel panorama del teatro in musica *fin de siècle* è tenuto dal *revival* delle commedie di Carlo Goldoni. Un fenomeno che va di pari passo con la riscoperta del grande commediografo da parte delle compagnie teatrali di prosa nel periodo successivo all'unità nazionale e che, in musica, produce via via riletture di titoli come *I quattro rustici* (Vincenzo Moscuza, Firenze 1875), *Le donne curiose* (Usiglio, Milano 1879), *Le baruffe chiozzotte* (Tommaso Benvenuti, Firenze 1895), *La pupilla* (Gialdino Gialdini, Trieste 1896 e Giuseppe Mancini, Roma 1908), *La bottega del caffè* (col titolo *Don Marzio*, Giovanni Giannetti, Venezia 1903), *Un curioso accidente* (Antonio Coronaro, Torino 1903), *La locandiera* (col titolo *Mirandolina*, Antonio Lozzi, Torino 1904). Lo stesso Verdi, all'epoca della composizione del *Falstaff*, aveva compulsato i testi delle commedie goldoniane alla ricerca di una fonte pertinente d'ispirazione. Il teatro di Goldoni diventa così l'emblema più comune di quel settecentismo di fondo che rimane connaturato alla commedia in musica e che implica la riscoperta di un impianto narrativo semplificato, l'assunzione della città di Venezia quale suo luogo topico, l'impiego delle maschere – o di tipi da esse direttamente derivati – quale mezzo

² Sul repertorio comico *fin de siècle* e sulle tematiche connesse cfr. JOHANNES STREICHER, *Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 69-100 e Id., *Opera buffa e commedia dell'arte in Boito*, in *Arrigo Boito*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1994, pp. 453-72. Si veda anche RITA GARLATO, *Sulla creazione di «Basi e bote»*, *ivi*, pp. 431-52.



Pietro Longhi (Falca; 1702-1785), *Il ridotto* (1757-1760). Olio su tela. Venezia, Museo Querini Stampalia. Il ridotto (cioè la casa da gioco) è un tema trattato numerose volte dal Longhi (cfr. *Cento scene* cit., p. 54).



Pietro Longhi (Falca; 1702-1785), *Incontro di dame*. Carboncino e gessetto bianco su carta marrone. Venezia, Gabinetto Stampe e Disegni Museo Correr.

di rinnovamento del personaggio operistico fuori dagli schemi passionali del teatro veristico o dalla configurazioni psichiche del teatro borghese. Un complesso di temi che, sul volgere del secolo, tentò anche un autore come Pietro Mascagni, per indole poco incline a rievocare gesti misurati e leggerezze da secolo dei lumi, le cui *Maschere* (1901) conseguirono esiti tutt'altro che felici e, nel complesso, affatto memorabili.

Una naturale inclinazione alla commedia in musica è manifestata invece dal veneziano Ermanno Wolf-Ferrari che, nella prima fase della sua attività di compositore per il teatro, ripercorre alcuni degli snodi principali del genere comico del secondo Ottocento. A partire dalla prima opera compiuta, *Cenerentola* (1900), che al pari del più celebre precedente rossiniano attinge il soggetto da Charles Perrault, fino ai lavori desunti al teatro di Goldoni: *Le donne curiose* (1903) e, appunto, *I quattro rusteghi* (1906). Con quest'ultima opera, in particolare, il settecentismo 'veneziano' si arricchisce del complemento sostanziale dell'idioma della città lagunare, tratto quasi alla lettera dall'originale goldoniano.

II

Nel predisporre il libretto de *I quattro rusteghi* Giuseppe Pizzolato si attiene con estrema fedeltà alla commedia *La compagnia dei salvadeghi ossia i Rusteghi*, andata in scena per la prima volta a Venezia nella stagione di carnevale 1760, e pubblicata nel 1762. L'intervento del librettista sulla fonte si limita infatti a tradurre in versi la prosa goldoniana, ad apportare nel testo i tagli indispensabili per la sua realizzazione musicale e a rielaborarne in forma sintetica ampi passaggi, con la sola aggiunta di rilievo del monologo di Luçieta all'apertura dell'atto secondo. Intatto rimane anche il tema centrale della commedia, che ruota attorno al contratto di matrimonio stipulato dai genitori in vece di due giovani l'un l'altro ignoti (Luçieta, appunto, e Filipeto), occasione per una serie di peripezie e intrighi da cui emergono i classici motivi comici del contrasto tra giovani e anziani e della dialettica tra i sessi (nel caso specifico, con le femmine trionfanti, ancorché consensualmente sottomesse).

Al tempo di Goldoni la connotazione sociale dei personaggi de *I rusteghi* esercitava un peso speciale nella costituzione del significato della commedia. Lo stesso Goldoni specifica che il *rustego* è la personificazione dell'«uomo aspro, zotico, nemico della civiltà, della cultura e del conversare». ³ Lo si è identificato con il ceto degli immigrati dalla terraferma di estrazione umile che nella laguna avevano trovato occasioni propizie per conquistare salde posizioni economiche, integrandosi perfettamente nella società veneziana per quanto compete la sfera degli affari e restandole invece pressoché estranei per ciò che concerne i suoi riti e la sua cultura. Il *rustego*, insomma, è una sorta di Brighella affrancatosi dal servizio e arricchito, il quale per origini, modi di vita e ideali non è attrezzato per conquistare insieme agli agi materiali del ceto mercantile cittadino anche il senso civile dell'esistere della borghesia veneziana di metà Settecento, quella borghesia imprenditoriale e bancaria che Goldoni tratteggia nella maschera di Pantalone. ⁴ E perciò si dibatte in uno stato di perenne conflitto tra sé e il mondo nel quale vive, conflitto che si esplica nelle contrapposizioni tra famiglia e società, tra casa e città. Nella famiglia il *rustego* è padrone assoluto e v'impone incontrastato una propria idea di libertà e un proprio modello di società basati su principi elementari e arcaici: l'autoritarismo patriarcale, incardinato sulla primazia del marito e del padre, sulla sottomissione delle mogli e della prole, sulla subordinazione perpetua dei figli al giudizio paterno; il culto delle tradizioni; l'osservanza delle pratiche religiose. È per difendere questo modello di vita dalla corruzione dei costumi cittadini che la casa del *rustego* è un luogo chiuso alla società, dove le visite di estranei sono temute e generano diffidenza, dove alle donne non è concesso comportarsi e abbigliarsi secondo le mode correnti, dove la famiglia trascorre tutto il proprio tempo in occupazioni servili, senza l'evasione di svaghi piacevoli co-

³ CARLO GOLDONI, *I rusteghi. L'autore a chi legge*, in Id., *Commedie*, a cura di Nicola Mangini, Torino, UTET, 1971, p. 665.

⁴ Cfr. GIORGIO PADOAN, *Putte, zanni, rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, pp. 151-173.

me il passeggio, i carnevali e le feste, e senza poter soddisfare nemmeno la curiosità culturale degli spettacoli teatrali. Nella rappresentazione di questo campione d'individui Goldoni applica un'insolita strategia corale, pienamente conservata nella versione librettistica di Pizzolato. Il tipo *rustego* si moltiplica per tre nelle figure dei mercanti Lunardo, Maurizio e Simon, e diventa quadruplo con l'aggiunta del 'cittadino' Cançian, con l'effetto di una definizione impietosa di tutte le sue varie sfaccettature e di un'enfatizzazione della satira che su di esse si appunta.

Alla fine la commedia sancisce la disapprovazione dell'ordine *rustego* rispetto all'ordine *civil* incardinato sui modi di vita borghesi. Tuttavia, Goldoni non si spinge fino alla condanna dell'orizzonte morale del *rustego*: secondo quanto sancisce per bocca di Felice, appena protestatasi «donna civil», Lunardo e Maurizio sono emendabili per i modi beceri e illiberali coi quali cercano di conseguire il risultato di un matrimonio che perpetui sostanze e ideali delle rispettive famiglie, non per il risultato in sé e per i principi che lo ispirano:

FELICE: [...] Sè tropo rusteghi; sé tropo salvadeghi. La maniera che tegnì co le donne, co le mugghier, co la fia, la xè cusì stravagante fora de l'ordinario, che mai in eterno le ve poderà voler ben; le ve obbedisse, le se mortifica con rason, e le ve considera no marii, no padri, ma tartari, orsi, aguzini. [...] Acordo anca mi, che le pute no sta ben che le fazza l'amor, che el mario ghe l'ha da trovar so sior padre, e che le ha da obedir, ma non xè mo gnanca giusto meter alle fie un lazzo al colo, e dirghe: ti l'ha da tior.⁵

III

Sui musicisti veneziani d'inizio Novecento la connotazione del gruppo dei *rusteghi* di Goldoni poteva esercitare ancora l'attrattiva della caricatura di un tipo umano in via d'estinzione: Gian Francesco Malipiero nel rappresentare nella seconda della sue *Tre commedie goldoniane* (1922) un altro omologo dei vari Lunardo, Maurizio e Simon – vale a dire il Sior Todaro dell'omonima commedia – ricordava che tipi simili si potevano incontrare a Venezia fino a pochi anni addietro.⁶ Tuttavia, anche i musicisti veneziani d'inizio Novecento ormai non conservano alcun interesse per le implicazioni sociali connesse alla tipizzazione della commedia goldoniana. L'opera di Wolf-Ferrari (non diversamente dalle *Tre commedie goldoniane* di Malipiero) è impermeabile alla satira sociale e si configura come puro divertimento scenico, secondo la linea acritica propria del settecentismo comico e del recupero del teatro di maschere praticati dall'opera italiana del suo tempo; al massimo, delinea una partecipazione dell'autore alla materia rappresentata sotto forma di generica nostalgia per una civiltà dalle radici antiche, di cui egli si sente parte; opzione, quest'ultima, che nel caso di Malipiero diventa esplicito motivo d'ispirazione.

⁵ GOLDONI, *I rusteghi*, III.2, pp. 733, 735-736; si confronti con III.2 nel libretto di Pizzolato.

⁶ GIAN FRANCESCO MALIPIERO, *Catalogo delle opere di Gian Francesco Malipiero*, in *Omaggio a Malipiero*, a cura di Mario Messinis, Firenze, Olschki, 1977, p. 188.

Pertanto, ne *I quattro rusteghi* a rendere indispensabile una drastica potatura delle implicazioni sociali storicamente determinate connesse all'originario intrigo goldoniano è il divario culturale tra contesto della fonte e contesto della nuova opera, prima ancora che la dislocazione di genere tra commedia in prosa e commedia in musica. Il *rustego* di Wolf-Ferrari è essenzialmente un tipo che si rende risibile per i suoi comportamenti retrivi. E ciò non tanto per una mutazione dei propri caratteri, che rimangono tali e quali, quanto per la rettifica delle altre figure che ne condividono l'esistenza e, in particolare, di quelle femminili, alle quali Goldoni assegna posizioni di aperta dialettica nei confronti dei valori espressi dalla sfera maschile. Ciò accade per Margarita, seconda moglie di Lunardo, che nella versione di Pizzolato e Wolf-Ferrari è tutta intrigata nelle faccende matrimoniali della figliastra Luçieta; mentre in Goldoni si qualificava fin da principio quale memoria di un mondo 'altro', da lei conosciuto prima del matrimonio, quando viveva in una famiglia piccolo-borghese e non facoltosa, attenta all'onestà delle figlie, però anche ben disposta ai divertimenti e alla vita di società:

MARGARITA: Son stada arlevada ben. Mia mare giera una donna sutila, e se qualcosa no ghe piaceva, la saveva criar e la saveva menar le man. Ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autuno se andava do o tre volte al teatro; el carneval cinque o sie. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco, la ne menava a l'opera, se no, alla commedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzetti. La procurava de andar dove la sapeva che se fava delle commedie bone, de poderghle menar de le fie e la veniva con nu, e se divertivimo. Andevimo, figurarse, qualche volta a Reduto; un pochetin sul Liston, un pochetin in Piazzetta da le stròleghe, dai buratini, e un per de volte ai casoti. Co stevimo po in casa, gh'avevimo sempre la nostra conversazion. Veniva i parenti, veniva i amici, anca qualche zovene; ma no giera pericolo, figurarse.⁷

Perfino la stravagante Felice, moglie di Cançian, l'unico personaggio della commedia che per modi di comportamento si colloca ai limiti dello stile di vita *rustego* (irrompe nelle case senza invito e senza preavviso, sfoggia gli abiti più eleganti, si intrattiene in conversazione con un conte forestiero, frequenta i teatri, feticista bacia non visto i panni di sua moglie), al momento della requisitoria finale in III.2 non va oltre la rivendicazione dell'«onor» (ovvero dell'accortezza e dell'intraprendenza) delle donne nel contesto spicciolo del «caso scabrosissimo» del matrimonio combinato.

Gli aggiustamenti di focalizzazione cui è sottoposto il soggetto dei *Rusteghi* goldoniani risultano coerenti con la riduzione della commedia musicale a puro meccanismo buffo. E, a sua volta, la rappresentazione di un intrigo comico fine a se stesso, privo di risonanze ideali, è connessa con la concezione della nuova commedia musicale quale terreno esclusivo di restauro di categorie narrative in voga nell'epoca anteriore al costituirsi dei tipi drammatico-musicali del melodramma ottocentesco. Tanto che la rigorosa ripartizione scenica degli atti della commedia goldoniana e la facile trasformazione delle scene in numeri d'opera articolabili sul doppio registro del canto declamato (ri-

⁷ GOLDONI, *I rusteghi*, I.1, pp. 669-70.



Gaetano Zompini (1700-1778), Incisione della serie *Le Arti che vanno per via nella Città di Venezia* (prima edizione, 1753).

servato al dialogo) e del canto vero e proprio (per monologhi, duetti, pezzi d'insieme) è pienamente sfruttata da Wolf-Ferrari per riportare la rappresentazione della materia drammatica ad una modalità razionale e non enfatica; ossia, sostanzialmente opposta ai metodi veristici all'epoca ancora in voga. Non a caso, uno degli aspetti di maggior interesse della partitura de *I quattro rusteghi* è il sistema flessibile in essa adottato di restauro del vecchio binomio recitativo-aria, ricostruito entro la continuità delle scene mediante un sottile gioco di trapassi dalla condotta frammentaria – nell'orchestra e nel canto – delle sezioni in parlando alla trama continua, nella quale emergono anche motivi motivici elementari, e tra loro scarsamente differenziati, delle sezioni di più accentuata condotta lirica.

Da questo punto di vista, il punto nodale della drammaturgia di Wolf-Ferrari si colloca nell'orchestra più che nel canto. Una scrittura orchestrale leggera, alla maniera classica incardinata sul quintetto d'archi e ricettiva delle connotazioni localizzate dei legni e degli ottoni, si dipana pressoché ininterrotta da un capo all'altro degli atti: ora scandisce le cesure tra i segmenti dell'azione (ad esempio, nell'interludio tra i due quadri dell'atto primo e nell'intermezzo a mo' di barcarola tra gli atti primo e secondo); ora determina la dinamica interna alle scene, individua i personaggi nei dialoghi e nei momenti lirici d'insieme mediante specifiche sottolineature timbriche, orienta i tempi e i modi della transizione dalla recitazione al canto. Su tutti questi piani l'orchestra de *I quattro rusteghi* diventa una cornice ubiqua e omologa, che mira all'unitarietà del contesto e della narrazione più che alla sua differenziazione, che concentra l'attenzione sull'intreccio e sui suoi tempi di svolgimento più che sui caratteri dei personaggi.

Anche per questo, la composizione della partitura si attiene ad un decorso narrativo semplificato che fissa soprattutto nell'impulso ritmico il punto nevralgico di tessitura dell'azione. Il ritmo musicale infatti funge da elemento di coesione principale tra piano vocale, piano non verbale della gestualità scenica e piano strettamente musicale. Ridotto all'essenziale il nucleo ritmico dell'azione si presenta sotto forma di quartina di semicrome, la quale genera a ciclo continuo figure derivate mediante varianti acefale, tronche, scempie, sincopate, accelerate (come nella parte finale del monologo di Felice in III.4) o rallentate (come in III.1, la scena di dolore dei *rusteghi* per la flagrante infrazione delle regole da parte dei giovani); in qualcuna delle sue varianti dà vita a ostinati e occasionalmente si presenta anche in configurazioni quasi danzanti (come nell'aria di Margarita in I.3, di rimpianto della condizione anteriore al matrimonio con l'irsuto Lunardo, «O fortuna malegnaza»). Memori dei precedenti rossiniani, le sequenze protratte di semicrome a quattro a quattro, scandite in un movimento rapidissimo, assurgono a sigla dell'acme comico dell'opera nel concertato finale dell'atto secondo, secondo norma lanciato nella ridda di un tutti contro tutti («Olà digo, / olà digo no se ciassa»). Infine, combinato con formule motiviche elementari quali segmenti di scale, arpeggi sulle note della triade e così via, l'impulso ritmico fondamentale entra in causa nella definizione del senso melodico particolare dell'opera, nella quale, appunto, il canto dei personaggi si qualifica soprattutto quale regolarizzazione metrica del declamato, in stretta interazione con la parte strumentale: tipica, ad esempio, la ripetitività

buffa delle cellule melodiche nell'aria del basso Lunardo in 1.2, «Parché vu femene / volè strambezzi». Va rilevata, d'altra parte, la mancanza pressoché totale di momenti di effettivo canto lirico, soltanto in parte surrogata dalla cantabilità cullante della melodia 'veneziana' che entra in azione a partire dall'intermezzo sinfonico, e che da lì in avanti figura da motivo ricorrente.

Ne *I quattro rusteghi* la predisposizione dei tipi goldoniani a moltiplicarsi in vari personaggi trova regolare riscontro nella condotta musicale corale dei pezzi d'insieme, che si svolgono per lo più per linee di canto parallele e ritmicamente conformi. Tal veste sonora talvolta rende omogenee in modo artificiale anche posizioni sensibilmente diversificate e reazioni particolari ai fatti. È ad esempio il caso del terzetto quasi a voci sole tra Filipeto, Marina e Simon in 1.6 («E mi mo ve digo»), nel quale un unico disegno abbraccia tre posizioni sceniche differenti: l'ira di Simon verso il nipote e l'azione d'intercessione della zia in sua difesa, la preoccupazione di Filipeto di cavarsi dalla situazione poco propizia. Tuttavia, almeno nel caso del quartetto in 1.8 («Per farla in barba ai omeni») la distinzione tra le posizioni assunte dai personaggi per gruppi di genere (le donne Felice e Marina intente a intonare l'inno all'astuzia del gentil sesso, gli uomini Cançian e Riccardo preoccupati rispettivamente dell'indifferenza di Felice e delle secature procurate dall'importuno cicisbeo) e per appartenenza sociale (il nobile Riccardo, che tra l'altro si esprime in lingua italiana, rispetto agli altri tre) determinano una condotta vocale chiaramente ripartita su tre piani, tanto da costituire un'evocazione da manuale dei sommi modelli dei concertati delle opere comiche di Mozart.

Tra le tante variazioni sulle modalità drammaturgiche del comico musicale settecentesco messe in atto da Wolf-Ferrari va elencata pure la tendenza a riciclare veri e propri tipi drammatico-narrativi. Uno di essi è costituito dal pezzo di elogio nostalgico dei costumi del passato, svolto nel duetto Lunardo-Simon in 11.4, «La dona de un tempo». Questo ampio e articolato brano a due è in certo senso il cardine 'ideologico' dell'opera, dal momento che svolge il tema fondamentale dell'apologia delle attitudini femminili dei buoni tempi andati («un anzolo in carne svolà zo dal cielo: / tranquilla, obbediente, la gera un piacer; / modesta putela e bona muger.») e della casa «dei noni e bisnoni», luogo di pace e ristoro, in parallelo al greve sarcasmo nei confronti delle «donne capriziose e sfazzendone» dei tempi presenti, dedite alla vita di società e alla frequentazione dei teatri. Snodi narrativi analoghi, nei quali si dà voce per via traslata al disagio di fronte alle forme di vita moderna sono quasi una costante del comico d'inizio Novecento. Rientrano nell'assunto stesso delle *Maschere* di Mascagni, teso a dimostrare l'eterna vitalità delle vecchie maschere italiane. E sebbene con tutt'altre modalità sonore, sono presenti perfino nel terzetto dei ministri cinesi dell'atto secondo della *Turandot* di Puccini, che non a caso, in origine, avrebbero dovuto interpretare tre «mascherotti veneziani».⁸ Brani come il duetto Lunardo-Simon sono dunque una traccia

⁸ «Quelli devono essere i *buffoncelli* e i filosofi che qui buttano un lazzo o un parere», lettera di Puccini a Adami in *Giacomo Puccini, Epistolario* [1928], a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1982, p. 166.

sintomatica dell'ambiguità di fondo dell'operazione di recupero del comico nell'opera d'inizio Novecento; un recupero che da una parte è funzionale all'istituzione di un rapporto moderatamente dialettico con la materia narrativa e le forme dell'opera del recente passato, dall'altra, invece, è sfruttato per esprimere un orizzonte di valori conservatore e implicitamente restaurativo.

IV

Ciononostante, la riscrittura drammaturgica e musicale dell'opera buffa, praticata da Wolf-Ferrari ne *I quattro rusteghi* in forma di contaminazione con lo stile settecentesco, da qualcuno venne accolta perfino come «espressione di un processo di risanamento musicale» che «racchiude in sé le caratteristiche di una vera musica dell'avvenire». Giudizio che, tuttavia, poté sembrare plausibile soltanto nel contesto germanico, dove l'opera ebbe il battesimo all'Hoftheater di Monaco nel marzo 1906 in una ardua versione in lingua tedesca dell'originaria stesura in veneziano, e dove venne contrapposta con fin troppa enfasi alle «pretenziose affettazioni dei musicisti tedeschi, paralizzati dalle pastoie wagneriane» e ai «ruminatori di 'melodie infinite'». ⁹ Visti alla luce della nuova commedia musicale italiana, nel cui contesto fecero la prima comparsa con l'allestimento milanese del 1914, *I quattro rusteghi* definiscono semmai una via mediana tra la concezione del comico come dinamismo e intreccio attivo di livelli di discorso – secondo il modello del *Fastaff* – e il gioco stereotipo della mimesi stilistica su vasta scala, proprio del comico neoclassico. In tal senso, i ripetuti allestimenti dell'opera nel corso degli anni Venti, quando Lunardo e compagni riuscivano ancora a tener testa a Falstaff e a Gianni Schicchi, ¹⁰ forse offrì qualche spunto sia al costituirsi di una comicità retrospettiva, d'impostazione settecentesca, esclusivamente incentrata sul vitalismo scenico e musicale (penso soprattutto a lavori come *Il diavolo nel campanile* e *Le furie di Arlecchino* di Adriano Lualdi del 1925, piuttosto che a *Le preziose ridicole* di Felice Lattuada del 1929), sia alla versione del comico decorativa ed eclettica voluta da Casella ne *La donna serpente* (1932). Poi soltanto l'ininterrotto favore del pubblico ha garantito la vita di un'opera dimenticata dalla critica.

⁹ WILHELM MAUKE, «*I quattro rusteghi*». *Commedia musicale in tre atti, versi di Giuseppe Pizzolato (dalla commedia di C. Goldoni). Musica di Ermanno Wolf-Ferrari*, «Rivista musicale italiana», XIII, 1906, pp. 315, 320.

¹⁰ All'epoca alcuni tra i maggiori teatri italiani proposero regolari allestimenti de *I quattro rusteghi*: il Teatro alla Scala di Milano negli anni 1922, 1923, 1925; il Teatro La Fenice nel 1923, 1926, 1929; il Teatro Comunale di Bologna nel 1921 e nel 1928; il Teatro Costanzi di Roma e il Massimo di Palermo nel 1925; il Teatro San Carlo di Napoli negli anni 1927 e 1931.



Gaetano Zompini (1700-1778), Incisione della serie *Le Arti che vanno per via nella Città di Venezia* (prima edizione, 1753).

Giovanni Guanti

Un *bocon de gringola* per muger furbete e veci satrapi

A MICHEL
AMÌ CH'EL xe d'oro fin
e A MI CH'EL voggio ben
daghe AMI CHELE e branzin.

O casa beata dei noni e bisnoni,
là sì propio lori i gera i paroni;
del'omo un'ociada, un moto bastava
e tuti obediva e più no se arfiava. [...]
Chi a casa tornava fenido el lavoro
dasseno el trovava la pase, el ristoro.
I fioli a sior pare basavan la man,
el capo de casa pareva un sultan.
(QRP II.4).¹

I

Chi sono i rusteghi? – Esistono prove inconfutabili che permettono non soltanto di ritenere i *rusteghi* dei veri e propri *settari* ma anche di attestare il perpetuarsi della loro congrega, o confraternita che dir si voglia, oltre i limiti dello spazio e del tempo: essi, insomma, sono sempre stati, sono ahimé anche oggi e, temo, saranno anche in futuro. Dove? Tanto per cominciare, ovunque risuonino stentorei gli avvertimenti *Son parón mi e in casa mia non gh'è altri paroni che mi*.

A rischio di *intrigar loro i bisi* comportandomi da ficcanaso, e di farmeli così nemici, proverò a descrivervi le principali caratteristiche dei *rusteghi* e della combutta che li raduna, ciò che essi pensano di chi *rustego* non è e anche cosa gli *altri* e i *diversi* pensano della loro genia e di quella società poco (anzi: per nulla) *trasparente* di cui essi sono gli ottimati. Al mio compito darà l'abbrivio questa nota chiarificatrice:

¹ D'ora in avanti, tutte le citazioni dal libretto di Giuseppe Pizzolato *I quattro rusteghi* per la musica di Ermanno Wolf-Ferrari (prima rappresentazione assoluta a Monaco di Baviera, 19 marzo 1906, in versione tedesca con il titolo *Die vier Grobiane*) verranno accompagnate dalla sigla QRP per distinguerle dalle citazioni tratte invece dalla commedia *I rusteghi* (1760) di Carlo Goldoni, che portano semplicemente l'indicazione QR, seguita dall'atto e dalla scena da cui sono tratte.

In realtà il 'rustego' [...] rifiuta la società (si noti come compaia ripetutamente, quasi ossessivamente, il negativo 'nissun'), la quale a sua volta lo rifiuta come 'salvadeago': ed egli dunque si trincerava nella propria casa come in una rocca sicura. Non a caso il 'rustego' accompagna il sostantivo 'casa' col possessivo 'mia', e privilegia il verbo 'voggio'; sicché la frase più significativa è: «in casa mia voggio...» (QR I.8; con le varianti: «in casa mia no gh'ho gusto che...», QR I.7, e: «in casa mia no gh'è altri paroni che mi», QR I.5; concetto ribadito come *leit-motiv*: «Son paron mi», «Quello che voggio mi», QR I.3; «Son paron mi», QR I.4; «E semo paroni nu» QR I.5) [...]. La casa del 'rustego' si configura come il suo regno personale, dove non sono ammesse presenze esterne,² e persino le visite dei parenti sono mal tollerate.³ L'invito a pranzo a casa di Lunardo è appunto evento del tutto straordinario,⁴ che si giustifica con la conclusione del contratto di nozze di Lucietta (figlia unica), e dunque con l'intervento dei diretti interessati e dei testimoni con le loro mogli.⁵

Nota chiarificatrice, si è detto, ma che tuttavia – se ci limitassimo ad accettare *sic et simpliciter* l'affermazione che il *rustego* «rifiuta la società» – lascerebbe in ombra un significativo risvolto della questione, che si desume invece con estrema facilità sia dal testo della commedia goldoniana, sia dal libretto che ne trasse Giuseppe Pizzolato. E cioè, che il *rustego* (per quanto *salvadeago*, *orso* o *bestion* lo ritenga il prossimo) non è affatto un *solipsista monologante*: anche se, come tutte le cosiddette *personalità autoritarie*, tale finisce poi con l'apparirci; men che meno, è un *eremita* o un *misanthropo* che se ne sta *in gran dispetto* lontano dall'umano consorzio. Se non altro, perché appartiene anche lui a una società, sia pur tanto *particolare*, e *chiusa* e *ristretta* entro (e contro) la più vasta società, la società *tout-court*, da meritarsi appieno l'appellativo non propriamente lusinghiero di *setta*.

E come *settario*, fanatico dal suo *Son paron mi*, si presenta sempre l'eterno *rustego*: quello che già agì sotto i nomi da farsa di Lunardo, Maurizio da le Stròpe, Simón Maròele e Cançian Tartuffola; quello che agisce anche oggi ovunque una figlia si marita per procura o a una moglie non è concesso neppure affacciarsi al balcone; e quello, infine, che forse (e mi riscappa un secondo ahimé) continuerà ancora ad agire impunemente nello stesso modo *in sæcula sæculorum* se suffragette e femministe non sapranno infliggergli pedagogiche pedate nei *bisi* patriarcali.

«Za, figurarse, / semo le schiave more!» (QRP I.2), dice con sprezzante ironia Margarita a quel *talebano* di Lunardo, suo marito, onde notificargli non soltanto che pretende invano da una veneziana emancipata del Settecento l'obbedienza cieca e *perinde ac cadaver* di una musulmana; ma anche la sua ferma determinazione a contrastarne i

² Cfr. QR I.3: «No voggio che nissun sappia i fatti mii»; QR I.7: «In casa mia no gh'ho gusto che ghe venga nissun»; QR II.5: «in casa mia? no vien nissun senza che mi lo sappia».

³ Cfr. QR I.7: «in casa mia parenti no ghe ne voggio»; e cfr. anche QR I.6.

⁴ Cfr. QR I 2: «In casa de nissun mi no vago; mi no vago, vegnimo a dir el merito, a magnar le coste a nissun»; QR II.6: «No i xè soliti a far sti invidi». Traduco per i lettori *foresti* quel «magnar le coste» nell'italiano *mangiare a sbafo*.

⁵ GIORGIO PADOAN, *Putte, Zanni, Rusteghi. Scena e testo nella commedia goldoniana*, a cura di Ilaria Crotti, Gilberto Pizzamiglio e Piermario Vescovo, Ravenna, Longo, 2001, p. 164.



Pietro Antonio Novelli (disegnatore; 1729-1804)-Antonio Baratti (incisore; 1724-1787), Vignetta per *I rusteghi*, da *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, tomo III, Venezia, Giambattista Pasquali, 1761.

disegni, le cui tattiche e strategie per metterli in atto ben collimano con quelle analizzate da Georg Simmel in un saggio magistrale: *Il segreto e la società segreta*.⁶ Me ne servirò anche per togliere a tutti dalla testa l'erronea convinzione che quei *quattro rusteghi* siano, in fondo, soltanto dei *burberi benefici* simili a tanti altri messi in scena da Carlo Goldoni.

Già gli epiteti coi quali chi non è come loro li designa – *bruti cani orsi salvadeghi antropofagi bestioni mostri iragionevoli* e, soprattutto, *satiri*, da intendersi figurativamente come uomini ignoranti e rozzi o che si comportano in modo incivile e ineducato, e quindi senza particolari sottintesi erotici o lubrici, visto che i *talebani* difendono anzi come valore la castità (non la loro, ovviamente, ma quella che riescono a imporre a forza agli altri), aborrendo di conseguenza tutti i rapporti prematrimoniali: «Cossa vorressi? Che i fasse prima l'amor?» (QR I.3) – già quelli epiteti, dicevo, evocano foreste di barbe ispide e zazzere incolte, e schiere di terga e toraci irsuti sotto palandrane di lana grezza. «In casa mia / no vogio sea [seta]» (QRP I.3) – ribadirà non a caso Maurizio al futuro consuocero Lunardo:

no vogio scufie,
né tabarine,
né cartoline
da far i rizzi
nastri o topè.

Evocano insomma – se li si considera appunto, grazie all'ultimo degli epiteti ingiuriosi summenzionati, come discendenti diretti di quei rustici abitanti dell'Arcadia nell'età dell'oro che avrebbero poi intonato anche gli stasimi nel teatro greco classico – un coro di satiri celebranti al contempo un culto ostentatamente virile e i bei tempi andati. Un culto, quindi, antitetico e complementare a quello (agli occhi dei *rusteghi* senza dubbio *effeminato*) celebrato dal conte Riccardo Arcolai, cicisbeo e *cavalier servente* che immaginiamo per contrasto sempre elegante e azzimato, con tanto di parrucca incipriata e nèi posticci.

Ma convenire sul fatto che i *rusteghi* (compreso Cançian, fattosi da martello incudine della moglie e per questo tanto più ringhiante e livoroso dei suoi tre compari) siano dei dittatori in sedicesimo, convinti di essere gli unici a conoscere quale sia il *vero bene* del gregge di familiari alla cui testa sarebbero stati provvidenzialmente posti per investitura divina, non basta; come non basta – ancorché sia doveroso farlo se si vuole uscire a testa alta dal verminaio degli eufemismi zuccherosi e delle autocensure ipocrite imposte da un *politicamente corretto* che ammette si parli solo del *diverso* e mai del *migliore* – riconoscere che uno dei *peggiori mondi possibili* era ed è quello delle *schiaive more*. Quel mondo, cioè, in cui ci si sposa ancora per volontà dei padri e sen-

⁶ GEORG SIMMEL, *Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft* (1906-1908); trad. it. di Giuseppina Quattrocchi: *Il segreto e la società segreta*, Carnago (Varese), SugarCo, 1992.



Vignetta per *I rusteghi* (I.11), da *Commedie del Sig. Carlo Goldoni*, tomo VII, Venezia, Antonio Zatta e Figli, 1789.

za aver avuto modo di vedersi e frequentarsi prima (come sarebbe toccato in sorte anche a Luçieta e Filipeto se Lunardo o Maurizio avessero potuto imporre la loro volontà invece di rimediare soltanto calci nei *bisi*); quel mondo i cui i confini agli autoctoni per lo più non è lecito varcare mentre, in compenso, tutto ciò che vi si importa di *straniero* (fosse pure un cibo o un vocabolo) risulta tanto sgradito ai loro tutori o guardiani quanto il *foresto* conte Riccardo a Cançian; quel mondo, infine, in cui (per non restare troppo sul vago) si comincia col censurare il rossetto e la gonna corta, e si finisce con le lapidazioni delle adultere e la censura sulla musica, soprattutto se eseguita da donne. Che mi auguro anche da quelle parti comincino sempre più numerose a cantare, come Felice (QRP III.2),

Sogio la vostra sguatara?
Ste maniere se dopara
co una dona civil?
Coss'è sto manazzar?
A mi cospeti?

A mi manazze?
Co una mia pari
ste manierazze?

D'accordo: al *rustego* (poco importa si chiami *paron* Lunardo o *mullah* Omar) va innanzitutto *proibito di proibire*: in tutti i modi, con le buone e con le cattive, con un'allegria mascherata come quella cui volentieri si presta Riccardo, uomo *moderno* per definizione e perciò *ginolatrigo*, o con quei truci deterrenti militari che (mi sfugge qui il terzo ahimé) finiscono col porre sullo stesso piano offensori e offesi.

Meglio sarebbe comunque, onde evitare di abbassarsi nell'inevitabile (e sia pur legittima, ma sempre brutale e sanguinosa) ritorsione al loro stesso livello, prevenire le mosse dei *Rusteghi*, e soprattutto impedire che facciano *lega* o *setta* con i loro simili, facendo tesoro di quel saggio di Simmel che, lo scommetto, molti di voi avevano già dimenticato. Il *rustego*, che solo a sentir parlare di *cultura* impugna subito la pietra, il pugnale o la pistola, invece non lo leggerà mai.

Via el capuzzo (QRP II.6)

II

Un altro matrimonio segreto – Va premesso che l'analisi svolta da Simmel di «quelle particolarità dell'essere, del fare e dell'avere la cui conservazione richiede la forma del segreto»⁷ ci conduce alla piena comprensione e accettazione del fatto che, senza segreti, verrebbero addirittura meno le stesse strutture fondanti e portanti di ogni umana società. Quel che egli ha messo dunque in evidenza è, innanzitutto, un meccanismo essenziale per il buon funzionamento di ogni umano consorzio. Infatti,

l'evoluzione storica della società è contraddistinta in molti suoi aspetti dal fatto che ciò che prima era manifesto passa sotto la protezione del segreto e che ciò che al contrario prima era segreto ora può rinunciare a tale protezione e si rivela (analogamente a quell'altra evoluzione dello spirito per cui ciò che prima veniva fatto consciamente scade a esercizio meccanico-inconscio e d'altro canto ciò che prima era istintivo-inconscio sale alla luce della coscienza).⁸

Ora, è indiscutibile che per riuscire a smascherare le vere intenzioni altrui bisogna talvolta celarsi sotto una maschera, come fanno Filipeto e Riccardo nei *Rusteghi*; ed è altrettanto indiscutibile che si riesca finalmente a scoprire cosa davvero gli altri pensano di noi soltanto quando essi, parlando liberamente alle nostre spalle, ci credono a torto assenti distratti o lontani («el sarà un "fapele"», QRP II.8, letteralmente «uno che fa pelle umana», cioè che ingaggia mercenari come carne da macello: così si sente giudicare Riccardo, presente in realtà in incognito, quando Cançian sbrocca contro il detestato

⁷ *Ivi*, p. 55.

⁸ *Ivi*, pp. 48-49.

cavalier servente della moglie). Il segreto in tutte le forme possibili e immaginabili, e il suo riflettersi e organizzarsi in ben determinate strutture mentali e sociali, risulta insomma *una componente essenziale e perciò ineliminabile dei rapporti umani*; anzi, come afferma esplicitamente Simmel,

è una delle massime conquiste dell'umanità. Rispetto alla condizione infantile in cui ogni rappresentazione viene subito espressa, e ogni iniziativa è accessibile a tutti, tramite il segreto si ottiene un infinito ampliamento della vita perché [esso...] offre, per così dire, l'opportunità di un secondo mondo accanto a quello rivelato, che ne viene influenzato nel modo più intenso.⁹

Anche il braccio di ferro tra chi vuol difendere un segreto (come Lunardo e Maurizio) e chi intende invece violarlo (nella commedia di Goldoni e nel libretto di Pizzolato tutti quelli che non sono *rusteghi*) fa parte, secondo Simmel, delle strutture più profonde della realtà; ed è, appunto, questo onnipresente e ineliminabile *dinamismo sociale* il promotore di sistemi sempre più complessi e laboriosi di *spionaggio*, *contro-spionaggio* e *contro-controspionaggio*, il cui teatro d'azione sembra non avere confini né nella *fiction* né in quella (eccomi al quarto ahimé) che *fiction* non dovrebbe essere.

Simmel ci invita pertanto a guardarci intorno, e a riflettere sulla paradossale *onnipresenza del segreto*, cominciando da quello che viene definito l'ambito «della trasmissione oggettiva di informazioni». Qui, ci imbattiamo nei più diversi *segreti professionali*: di avvocati, di medici e di confessori (tutti a salvaguardia della *privacy* dei rispettivi clienti); e ancora, di scienziati, di artigiani e di artisti, che parimenti non intendono farsi soffiare una scoperta da colleghi rivali. Tutti ne hanno, insomma, di segreti: i cuochi e gli stilisti, i militari e gli informatici, gli individui e le collettività, gli stati e le diverse forze che attentano alla loro sicurezza. Ed è forse per ironico contrappasso che mai si è tanto parlato di *trasparenza* come in questi ultimissimi anni ridondanti di appelli alla tutela della riservatezza...

La presenza di un segreto costituisce, a ben vedere, non soltanto un formidabile espediente per tenere in moto il meccanismo drammaturgico, ma anche una sesquipedale contraddizione in termini, che lascia forse imperturbato soltanto chi sa che gli unici segreti degni di questo nome non hanno bisogno di tutela, essendo ineffabili e incommunicabili per antonomasia. Ma, nella sfera sociale, come annota ancora Simmel, la *presenza di un segreto* (reale o presunto che sia) finisce invece sempre col generare complessi sentimenti di *attrazione* e *repulsione*, e concomitanti reazioni di *offesa* e *difesa*.

LUNARDO: Andè de là.

MARGARITA: Me mandè via?

LUNARDO: Siora sì; andè via de qua.

MARGARITA: No volè, che senta?

LUNARDO: Siora no.

MARGARITA: Vardè vedè! Cossa songio mi?

⁹ *Ivi*, p. 48.

LUNARDO: Son paron mi!

MARGARITA: No son vostra muggier?

LUNARDO: Andè via de qua, ve digo. (QR I.4)

MARINA: Dove andémio a disnar?

SIMON: Vegnirè con mi.

MARINA: Ma dove?

SIMON: Dove, che ve menerò mi.

MARINA: Per cossa no voleu, che lo sappia?

SIMON: Cossa importa, che lo sappiè? Co sè co vostro marìo, non stè a cercar altro (QR I.8).

Mirabili brandelli di quotidiana conversazione! Il sagace lettore potrebbe trarre insegnamenti utili a far luce sia sull'esclusione *a fin di bene* dei bambini dall'universo degli adulti (*a letto subito, è tardi... papà e mamma devono parlare di cose da grandi*), sia sul destino di interi popoli condotti al macello da duci pronti a rispondere, alla domanda *Ma dove stemo andando?*, esattamente come Simon con un letale *Dove, che ve menerò mi... non stè a cercar altro*.

Ma, prima che la *voluptas explicandi* mi illuda d'essere proprio io il prescelto a dirimere le sottili sfumature dell'espressione una e trina: *è una faccenda riservata – è una faccenda segreta – è una faccenda arcana*, facendomi indugiare oltremisura attorno al nesso segreto/autocrazia, punterò i riflettori sulla congrega dei *rusteghi* da un'altra angolatura, memore della funzione di *collante sociale* che Simmel assegnò al segreto.

Intendiamoci, quello che vincola e tiene uniti i membri di una qualsiasi micro-società potrebbe magari essere in sé e per sé un segreto di poca o nessuna importanza, se non quella di tracciare appunto un chiaro confine fra chi ne è al corrente, e chi invece ne è all'oscuro.¹⁰ Va aggiunto che, quando si sospetta che un individuo o un gruppo elitario possieda un segreto, scatta subito un *meccanismo offensivo-difensivo* mirante, da un lato, a scoprirlo, dall'altro, a tutelarci contro i suoi depositari supponendo (poco importa se a ragione o a torto) che quel segreto potrebbero in qualche

¹⁰ Com'è noto, in nessun gruppo umano, neppure in quello formato dai peggiori briganti, è lecito tradire il segreto, che funge da vero e proprio *cemento sociale*. «Quel che *io* so, quel che *noi* sappiamo, non devono venire a saperlo gli *altri*, gli *estranei*, quelli che *non ne sono degni*, o che non hanno faticato come noi per acquisirlo»: questo è il meccanismo di base, essenzialmente *neutrale* se lo si intende in astratto, che Simmel giudica necessario per il buon funzionamento di ogni tipo di società umana. Dopo averne dimostrato l'onnipresenza, egli conclude che «la molteplice negatività etica del segreto non deve ingannare, in quanto il segreto è una forma sociologica generale che si pone in modo del tutto neutrale al di sopra dei significati di valore dei suoi contenuti. Per un verso essa accoglie in sé i sommi valori: ad esempio il delicato pudore dell'anima nobile che nasconde proprio il suo aspetto migliore per non farselo pagare con lodi e ricompense... D'altro canto non è il segreto a stare in connessione diretta col male, ma il male col segreto. Per ovvii motivi, infatti, l'immoralità si nasconde» (SIMMEL, *Il segreto e la società segreta* cit., p. 49). Non essendo il segreto in sé e per sé né un valore né un disvalore ma, appunto, soltanto una «forma sociologica generale» e «del tutto neutrale», sarà lecito ascrivere con Simmel quali varianti di un identico, fondamentale meccanismo socio-psicologico, la più abietta reticenza delinquenziale e l'eroico mutismo di chi va al martirio per non svelare al nemico i nomi dei propri compagni. Seguendone i ragionamenti, si potrebbe addirittura giungere a credere che lo stesso *silenzio dei mistici* – i quali dicono e non dicono, oppure tacciono pudicamente riguardo ai loro incontri con il divino e il trascendente – non sia, in fondo, altro che *una forma sublime (o sublimata) di omertà!*

modo usarlo contro di noi. Così, la mera congettura di un segreto che altri deterrebbero, ha indirizzato da tempo immemorabile la moltitudine degli esclusi a detestarli, a temerli o a perseguirli, agendo però parallelamente anche da *magnete* per attrarli di riflesso nella loro orbita. Ciò vale anche per i *rusteghi*, il cui fulcro è il segreto su un matrimonio che viene gradualmente compartecipato ai diretti interessati, i due *novizzi*, previo attacco delle *muggier* ai rispettivi *paròni* o *satrapi* (QRP III.2) – nonché *satiri coteghi bestion orsi* (anche *orsi d'inferno*) *bruti cani rospi tartari salvadeghi antropofagi diavoli aguzini bestie mati da caena* (riprendo *fiato*) *teste de muro tangari mostri iragionevoli bisbetici*.

Simmel, va da ultimo ricordato, non si dilungò tanto nell'analisi del cosiddetto *segreto pragmatico*, inteso quale «forma di comportamento, senza cui determinati scopi non sono assolutamente raggiungibili rispetto al nostro ambiente sociale»,¹¹ e di cui sono casi specifici il *segreto bancario* e il *segreto di Stato*: volendo evidenziare piuttosto «la particolare attrazione del comportamento formalmente segreto» sugli altri individui, a prescindere dai suoi effettivi contenuti:

l'esclusione fortemente accentuata di tutti gli estranei [a un segreto] dà una sensazione di possesso molto accentuata. Per molte nature la proprietà non acquisisce il suo vero significato col solo avere positivo, ma necessita della consapevolezza che altri devono rinunciarvi. [...] Questa gelosia per la conoscenza di una cosa nascosta ad altri affiora sia nei rapporti meno importanti che in quelli più importanti. [...] Il segreto conferisce alla personalità uno status di eccezione, agisce come un'attrattiva definita in modo puramente sociale, per principio indipendente dal contenuto che protegge, ma naturalmente crescente nella misura in cui il segreto posseduto in modo esclusivo è importante ed esteso. [...] Per la media delle persone tutte le personalità superiori e tutte le prestazioni superiori hanno qualcosa di misterioso.¹²

Dopo queste riflessioni, ci sarà ancora qualcuno disposto a credere che i *rusteghi* non siano altro che dei *burberi benefici*? Al contrario, sono dei *talebani* la cui politica de *le porte serae* e dei *balconi inciodai* (QRP II.4) produce, per meritato contrappasso, come minimo *omeni in casa* e *morosi sconti* (QRP III, scena ultima). Ma se esse non bastassero a farvi capire che il genio democratico di Goldoni – con l'assalto ai *satrapi* delle *done barone* (già tali a tutti gli effetti come Felice, cui soprattutto spetta dar voce alla *quota rosa*, o in procinto di diventarlo come le altre donne della commedia) – ha adombrato la mai ultimata guerra della ragione illuministica contro le roccaforti dell'oscurantismo e del privilegio, rileggete con la massima attenzione la scena quinta del-

¹¹ SIMMEL, *Il segreto e la società segreta* cit., p. 50.

¹² *Ivi*, pp. 50-52. Ma proprio perché «il segreto conferisce alla personalità uno status di eccezione», agendo tuttavia sempre come un'attrattiva non già individuale bensì socialmente definita e riconosciuta, è un errore diffuso ritenere «che tutto quello che è segreto sia qualcosa di essenziale e significativo»; infatti, «il naturale impulso dell'idealizzazione e la naturale paura umana nei confronti dell'ignoto ottengono lo stesso risultato di potenziarlo con la fantasia e di indurre a prestargli maggiore attenzione, un'attenzione che, per lo più, la realtà rivelata non avrebbe riscosso» (*ibid.*).



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

l'atto primo dei *Rusteghi*, nonché terza dell'atto primo dell'opera di Pizzolato e Wolf-Ferrari. Per quanto non affetti, come lo sono io, da insormontabile fobia per ogni tipo di *stanza dei bottoni*, è probabile che mi diate ragione almeno sul fatto che quel *duetto* fra Maurizio e Lunardo – in cui si pattuisce una dote sotto il manto della riservatezza, ostentando in modo *rustego* chi è che porta i pantaloni in casa – mette in scena un ottimo esempio di *traffico* o *affare* gestito sotto una *cupola*, cioè lontano da occhi indiscreti. Ed è irrilevante che, nel caso specifico, siano quelli soltanto curiosi di una moglie e di una figlia.

Osserviamoli allora – memori che ogni *gruppo chiuso* che si rispetti (non escluse forse neppure le sette dei rigoristi e dei flagellanti) conosce piaceri ignoti a chi è *out* – questi due *talebani*, i quali, mentre si compiacciono nel riconoscersi confratelli

LUNARDO (*s'alza in piedi, soddisfatto*)

Ah! Gh'è pochi che pensa cussì.

MAURIZIO (*si alza in piedi*)

E gh'è pochi che ga i nostri bezzi.

irridono, concordemente sprezzanti, tutti gli *altri*:

LUNARDO e MAURIZIO (*prendendosi a braccetto*)

E i dise i stupidi

che no godemo. (QRP I.3)¹³

Perchè godono davvero: non soltanto a mangiare «bone polastre e dei boni straculi [cose] de vedèlo [...] senza nissun che v'intriga i bisi» (QR I. 5), o a infischiarne di quello che gli altri pensano di loro, ma soprattutto a sentirsi grandi, importanti, addirittura onnipotenti, grazie proprio al possesso dei loro segreti.

M'aveu mai visto mi, siora strambazza, [...]

sul mio muso una mascara de strazza?

Cosa xela sta mascara?... (QRP I.2)

III

Un ideale di claustrazione – Ritorno, dopo aver esternato forse più del lecito la mia antipatia nei loro confronti, a una più obiettiva constatazione sui *rusteghi*. E cioè, che Goldoni

ci fa continuamente constatare il fallimento dell' 'ordine rustego' poiché è un autoritarismo che deve far leva sul timore,¹⁴ senza peraltro stabilire una pace accettabile. La moglie di Simon gli tiene testa;¹⁵ il figlio di Maurizio sente di condurre una vita infelice e medita la ribellione;¹⁶ Margarita e Luçieta danno segni di insofferenza. La rocca familiare del 'rustego', anziché assicurare pace e tranquillità, assomiglia troppo a un reclusorio. «A star in casa ve par de star in preson» (QR I.2) rimbrotta Lunardo quasi citando una delle idee pazzesche delle donne; salvo poi ammettere egli stesso, dinanzi all'ipotesi che le donne siano da rinchiudere in un ritiro: «per ritirae che le staga, le gh'averà sempre là dentro più spasso e più libertà che no le gh'ha in casa nostra» (QR III.1). E dunque come per tutti i reclusi, le porte e le finestre – donde arrivano, affievoliti, gli echi della vita esterna – esercitano una forte attrazione: «No vò che andé sul balcon» vieta Lunardo alla moglie (QR I.3); e Luçieta lamenta: «E mi, poverazza, che no vago mai fora de la porta? E nol vol mo gnanca che vaga un fià al balcon?» (QR I.1).¹⁷

Verissimo! E non è un caso che per dimostrare «su quali fondamenti velleitari sia basata la convinzione del 'rustego' di dirigere tutto e di controllare tutto», e dunque per-

¹³ Più esplicito Goldoni (QR I.5): «LUNARDO: I dise mo, che nu no savémo gòder. MAURIZIO: Poverazzi! ghe védeli drento al nostro cuor? Crèdeli che no ghe sia altro mondo, che quello che i gode lori? Oh compare, el xe un bel gusto el poder dir: gh'ho el mio bisogno, no me manca gnente, e in t'una occorenza posso meter le man su cento zecchini!».

¹⁴ Lunardo dice alla figlia (QR I.3): «Ghe voggio ben, ma la tegno in timor»: e della moglie (QR I.5): «Co le bone no se fa gnente. Bisogna criar».

¹⁵ Cfr. QR I.6: «Se el me dise tantin, mi ghe respondo tanton».

¹⁶ Cfr. QR I.6: «Basta, no so se da qua avanti l'anderà cussi».

¹⁷ PADOAN, *Putte, Zanni, Rusteghi* cit., p. 165.

ché nel confronto «con l'ordine della società normale, l'ordine 'rustego' esce sconfitto»,¹⁸ serve proprio una *mascherata*. Si era infatti già osservato che per riuscire a *smascherare* le vere intenzioni altrui è necessario, talvolta, celarsi sotto una *maschera*; adesso si deve invece aggiungere che spesso il *rustego* – e chiunque, come lui, abbia un concetto troppo rigido del *giusto ordine* e della *normalità* – è portato a criticare tutto ciò che non collima con la sua visione del mondo assimilandolo, appunto, a una mascherata o a una carnevalata.

Emblematica in tal senso è la seguente, esilarante scenetta familiare (QR II.3) che, *mutatis mutandis*, non è difficile ricondurre all'attualità immaginando la reazione che tanti genitori devono aver avuto, per esempio, davanti alla cresta *punk*, allo sfarzoso tatuaggio o al raccapricciante *piercing* della figlia:

LUNARDO: Cento ducati li posso spender, ma no in ste buffonarie; [...] In casa mia no s'ha mai praticà de ste cargature, e no vói scomenzar, e no me vói far meter sui véntoli. [...] Còssa xé quei diavolezzi che ti gh'ha al colo?

LUÇIETA: Eh gnénte, sior pare. Una strazzaria, un'antigàggia.

LUNARDO: Càvete quele pérle. [...]

LUÇIETA: Via, caro élo, semo de carneval.

LUNARDO: Còssa s'intende? Che sié in maschera? No vòggio sti putelezzi. Ancúo vien zente; se i ve vede, no vòggio che i diga che la fia xé mata, e che el pare no gh'ha giudizio. Dà qua quele pérle. (*Va per levarle, ella si difende*). Còssa xé quei sbrindoli? Cascate, patróna? cascate? Chi v'ha dà quei sporchezzi?

Sporchezzi putelezzi diavolezzi e stomeghezzi, si sa, mutano velocemente, come le mode stigmatizzate dai *rusteghi* soltanto perché ... *moderne*. E *sporchezzi putelezzi diavolezzi e stomeghezzi* erano ritenuti ai miei tempi (da chi nel tribunale *familiare* o *sociale* riteneva d'*aver giudizio* bastevole anche per me), una camicia *a fiori*, un maxicappotto o il giubbone decorato di specchietti; oggi lo saranno magari il cranio rasato a metà, l'orecchino o la barba tricolore e domani chissà ... Quel che non muta mai è invece un convincimento del *rustego* che si palesa nella summenzionata scena dell'accordo matrimoniale tra i *patres familias*, e che adesso esplicherò non senza accompagnare la mia rivelazione con un quinto e ultimo ahimé: visto che – come Dio – anche il *rustego* (purtroppo) *si rivela nel dettaglio*.

MAURIZIO: Ghe farò i so bóni manini d'oro, e la festa ghe darò un zoggièlo che giéra de mia muggier, e un pèr de recchineti de pérle.

LUNARDO: Sí bén, sí bén, e no stéssi a far la minchioneria de far ligar sta roba a la moda.

MAURIZIO: Credéu che sia mato? Coss'é sta moda? Le zoggie le xe sempre a la moda. Cossa se stima? i diamanti, o la ligadura?

LUNARDO: E pur al dí d'ancúo, vegnimo a dir el mèrito, se buta via tanti bézzi in ste ligadure.

¹⁸ *Ibid.*

MAURIZIO: Sior sí; fé ligar ogni dies'ani le zòggie: in cà de cent'anni l'avé comprae dó volte (QR I.5).¹⁹

La domanda retorica «Cossa se stima? i diamanti, o la ligadura?» è appunto quel dettaglio che, a mio avviso, smaschera il più radicato convincimento del *rustego*: e cioè che il presente sia, in fondo, soltanto l'incastonatura obsolescente degli eterni valori (i *diamanti*), l'attualità la cornice cangiante di un quadro immutabile, e l'oggi – con tutte le sue ultime e ultimissime mode – una maschera che cela l'essere immutabile e inamovibile.

So bene che non è questo il luogo per far della filosofia, sentenziando magari che il *rustego* – il quale «non è riuscito ad amalgamarsi, se non sul piano economico, in una società cittadina dove si erano imposti nuovi valori in cui egli non sapeva riconoscersi»²⁰ – non è riuscito a metabolizzare neppure nel più elementare dei modi il concetto della *Veritas filia temporis* e, con esso, l'opzione per un'ermeneutica, piuttosto che per un'ontologia, dei valori. Dovrebbe comunque non sfuggire, per quanto sia qui esposto in forma molto ellittica, almeno quel nesso che indica come facce della stessa medaglia la millanteria del *Son paron mi* e il rifiuto del dialogo, oneroso e doloroso finché si vuole ma tuttavia necessario e inevitabile, con il prossimo e la contemporaneità.

Il concetto storico è estraneo all'artista e proprio del critico. Si può immaginare un Mozart dire: Io sono un settecentesco? (ERMANNOWOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*).

IV

Sirene dell'anacronismo o dell'inattualità? – Magari potessimo dirci davvero padroni di qualcosa! Se lo fossi di questo spazio editoriale, mi dilungherei (sino a farmi detestare dall'*editor* per aver indecentemente travalicato i limiti di un normale saggio) su dettagli che mi paiono tanto significativi quanto quel rifiuto *de ligar le zòggie a la moda*. Per esempio, la curiosa metamorfosi di Lunardo (che in Goldoni era semplicemente un *mercante*) nell'*Antiquitätenhändler* (rivenditore di oggetti antichi, antiquario) del *Lustspiel* di Pizzolato e Wolf-Ferrari in versione tedesca; oppure, la traduzione della primigenia didascalia goldoniana («*La scena si rappresenta in Venezia*») con l'aggiunta di una data davvero improbabile che rievoca non tanto *putelezzi* e *mascare*, quanto la campagna napoleonica contro gli austriaci nel Nord Italia: «Ort: Venedig. Zeit: 1800». Ma la lasciamo perdere, dopo la filosofia, anche la storia!

¹⁹ Pizzolato riscrive efficacemente così (QRP I.3): «LUNARDO: Oh! A proposito, / no fessi minga / ligar ste zòggie / a la moderna? MAURIZIO: Ma sogio mato / d'aver ste vogie? Mi? / Pare mio, de sti spegazzi / mai go fato nè farò. / Modernele ogni dies'ani / e in cent'ani capirè (*Serio*) / che do volte le comprè».

²⁰ PADOAN, *Putte, Zanni, Rusteghi* cit., p. 164.

In compenso, professerei in ginocchio la mia gratitudine a chi mi aiutasse a definire con la massima acribia i significati di *anacronistico* e *inattuale*; e, qualora i due termini non risultassero sinonimi, come pare, quali sfumature semantiche li differenzerebbero. Ciò mi servirebbe soprattutto per mettervi in guardia contro chi, discettando sull'arte di Wolf-Ferrari, esprime giudizi come quelli che trovo nel *booklet* (firmato da Herbert Rosendorfer) di un CD contenente la sua Serenata per orchestra d'archi e il Concerto per violino e orchestra op. 26.²¹ Traduco a braccio alcuni incisi salienti:

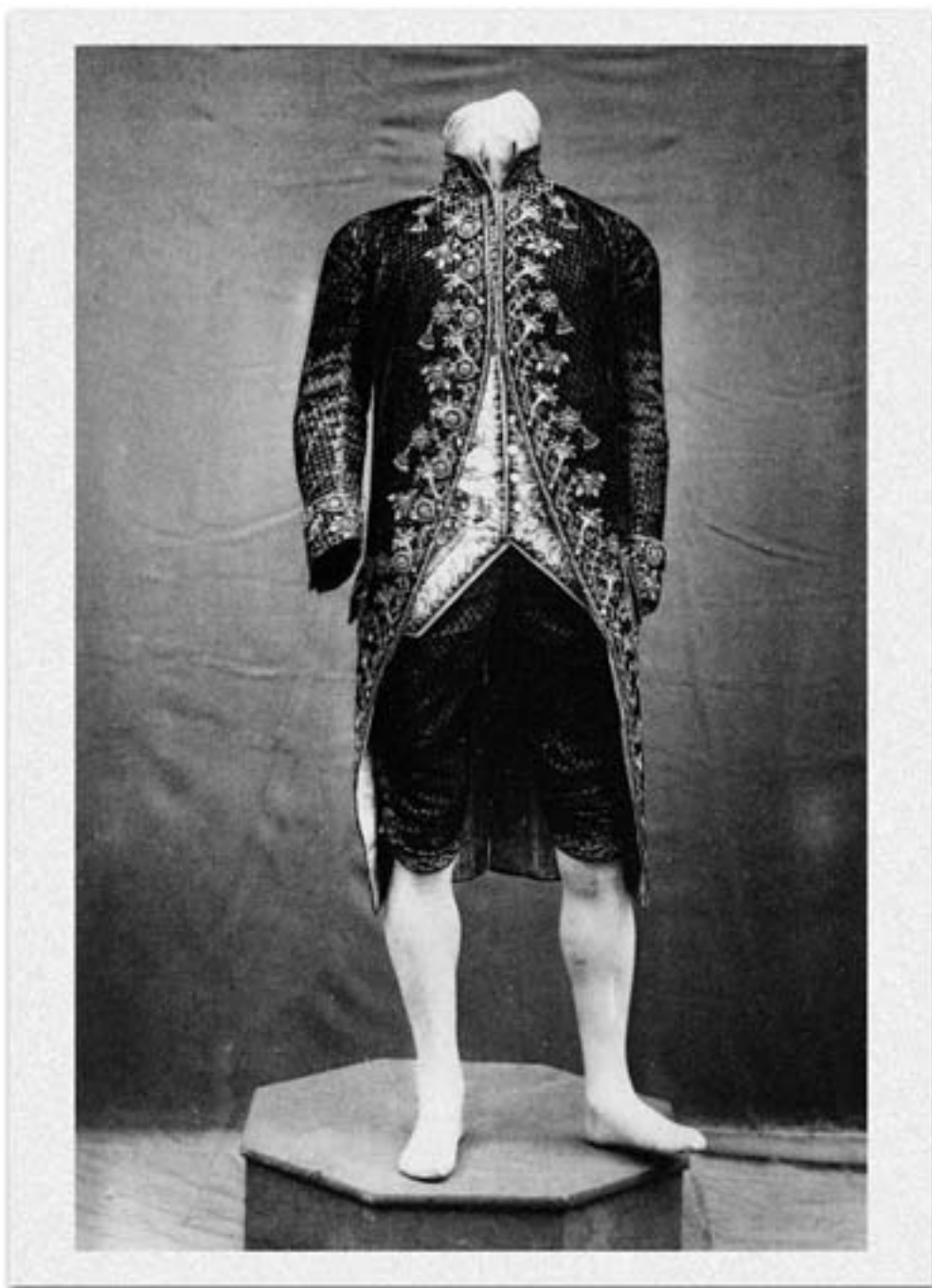
Comporre un *Concerto per violino in re maggiore* nell'anno 1943 costituisce un gesto audace, per non dire insolente: insolente sì, ma degno di ammirazione. Non soltanto perché lo si compara inevitabilmente con i lavori del medesimo nome composti dai giganti del passato (Beethoven, Brahms, Čajkovskij), ma anche perché proclama l'incondizionata validità della tonalità [...]. Quest'opera costituisce un gesto di sfida. Inoltre, potrebbe darsi che Wolf-Ferrari abbia pensato che, mentre a noi sembra oggi importante appurare se un concerto classico per violino è stato scritto nel 1943 o nel 1843, questo intervallo di cento anni risulterà probabilmente insignificante ai melomani del 2043 [...]. In effetti, non giudichiamo forse un tempio datato 400 a.C. e un altro del 500 a.C. come appartenenti allo stesso periodo? [...] Un'opera inattuale, così depurata di scorie e noncurante [*schlackenlos und unbekümmert*] come il *Concerto per violino* di Wolf-Ferrari è certamente una rarità. Non la si potrebbe forse definire atemporale [*zeitlos*]? E oggi, più di mezzo secolo dopo la sua composizione, non la si potrebbe definire post-moderna?

A prescindere dal fatto che, senza invocare a ragione o a torto la post-modernità, bastano già i *mass-media* e la scuola dell'obbligo ad appiattire la prospettiva temporale su un presente sempre più puntiforme, cosa servirebbe la competenza storica se non, appunto, a distinguere il tempio del 400 a.C. da quello costruito un secolo dopo, e un concerto per violino del 1843 dal suo più giovane emulo del 1943?

In realtà, la musica del neo-mozartiano Wolf-Ferrari gronda, dietro l'apparenza di apollineo distacco, di storia; anzi, trabocca di storie che spesso sono altrettanto enigmatiche di quella legata alla prima esecuzione del succitato Concerto per violino, già in programma nell'ottobre 1943 a Berlino e poi rimandata, essendo andate perdute le parti orchestrali sotto un bombardamento aereo alleato, al 7 gennaio 1944 a Monaco, cinque giorni prima del sessantottesimo compleanno dell'Autore. Dedicataria del lavoro e sua interprete, nonché (forse) amore senile del compositore, la giovanissima violinista statunitense Guila Bustabo, a proposito della quale non si può fare a meno di domandarsi cosa stesse a fare nel 1944, nella capitale della Baviera nazionalsocialista, questa cittadina di una nazione belligerante contro la Germania.

Da parte mia, trovo altrettanto enigmatica la presenza nell'Italia del 1943 – quella dello sbarco alleato in Sicilia, dei bombardamenti su Napoli e Roma, del caos dopo l'8 settembre e del costituirsi della Repubblica di Salò – di un volumetto allora fresco

²¹ Solista Ulf Hoelscher, lo esegue la Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt diretta da Alun Francis. Il CD è stato prodotto dalla CPO nel 1996 e porta il numero di catalogo 999 271-2.



Abito settecentesco di gentiluomo veneziano. Venezia, Museo Correr.

di stampa, e che io invece rimiro fiorito di annose bruniture: *Considerazioni attuali sulla musica* di Ermanno Wolf-Ferrari, Siena, Ticci Editore Librario, 1943–XXI. Dico enigmatica, come la presenza di quella violinista americana venticinquenne negli anni della *Götterdämmerung* del nazismo, ma avrei forse fatto meglio a dire superflua o pateticamente inopportuna. Altro che divina atemporalità! Tocco e sniffo la carta di quel libro, coeva dei surrogati a base di cicoria del caffè, assicurandovi che un grafologo e un filologo più abili di me riuscirebbero a trarre un romanzo dalle note a matita del precedente proprietario del libro: note che io, purtroppo, riesco solo parzialmente a decifrare.

Che sulla prima riga dell'introduzione biografica di Giulio Cogni, *Wolf-Ferrari uomo*, la quale recita: «In Italia la vera personalità di Ermanno Wolf», ed esattamente fra la seconda e la terza parola, egli abbia apposto un impertinente *quale?* (allora, effettivamente, le Italie erano due...) mi fa pensare, insieme ad altri indizi che ometto, che il primo proprietario del volume l'abbia postillato poco dopo la sua messa in commercio. Da un *bel mona!* che commenta questa frase: «Io confesso che, alla prima audizione d'un'opera nuova, non riesco a capire se non questo: se avrei piacere di risentirla ancora»,²² deduco che probabilmente doveva essere (se non proprio un veneziano) un veneto. Anche piuttosto critico verso il regime, visto che scrive piccato *dove come quando* a pagina 59, quasi a chieder conto all'Autore di questa sua affermazione: «Se non fosse venuto il Fascismo a far rivivere il senso della disciplina, la Torre di Babele ci sarebbe stata anche nel campo pratico». Ma la Babele, a dire di Wolf-Ferrari, si è invece imposta per fortuna soltanto in campo artistico. Infatti,

abbiamo perduto la *lingua musicale*, da tutti intesa, nella quale ciascuno possa dire quello che ha da dire, per essere inteso, non per non farsi capire, creando una lingua a modo suo. Abbiamo perduto la *grammatica musicale*, confondendo la verità che la grammatica non è la poesia, con l'assurdo che basti essere sgrammaticati per essere poeti. Perciò si va a tentoni, pur gridando parole gonfie di vento. [...] Ma il male è che in arte i danni non sono mortali. Se un ingegnere fa un ponte che, cadendo, uccide delle persone, lo si mette in prigione; un *gangster* musicale può commettere dei delitti molto peggiori senza che nessuno lo castighi; anzi, dato il caos, troverà sempre qualcuno che lo dichiarerà 'innovatore' o genio, non comprendendo nulla di musica. Nella vita pratica a un disordine segue sempre il nuovo ordine, perché senza leggi l'uomo non può vivere. Il castigamatti non può mancare. In arte il disordine pare che possa durare assai lungamente.²³

A me paiono pensieri tutt'altro che memorabili, ma semmai in sintonia (soprattutto laddove invocano un *castigamatti* che metta finalmente in riga anche i *gansters* musicali) vuoi con la campagna nazista contro gli *sporchezzi* e gli *stomeghezzi* della cosiddetta *entartete Kunst* (arte degenerata), vuoi con il *Kulturkampf* dei *rusteghi* contro le carnevalate delle nuove mode.

²² WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., p. 73.

²³ *Ivi*, pp. 59-60.

Si sente che [Bach] viveva in tempi nei quali alle regole si credeva; tanto che si confondevano regole e principi eterni. Si osservi come egli, nell'Aria del tenore della *Cantata n. 97*, canti con effusione dolcissima la gioia dell'obbedire ai precetti di Dio; poi, come la stessa gioia egli provi nel consenso all'idea di autorità terrena nella *Ratswahlkantate n. 119* (anno 1723) dove scioglie un inno ai nuovi reggenti della città di Lipsia, inno che sembra acclamare non un consiglio di consiglieri comunali, ma di dèi! Tanto era il suo amore dell'ordine, sentito come simbolo di perfezionamento morale!²⁴

Il precedente proprietario chiosava così: *??!! Basta, per Dio!*, avendone ben donde, se non altro per la *talebantica* istigazione all'obbedienza cieca verso un'autorità terrena confusa con quella divina; ed io – avvalendomi di questa indicazione («Terminato di stampare il 15 Maggio 1943–XXI dalla S. A. Poligrafica – Siena»), e tenendo inoltre presente che lo sbarco alleato in Sicilia e la nascita della Repubblica di Salò avvennero soltanto qualche mese più tardi, rispettivamente in data 10 luglio e 23 settembre – chioso a mia volta l'intera miscellanea di scritti di argomento estetico-musicale con un *povareto*.²⁵

Sì, davvero poveretto, Wolf-Ferrari, che avendo scelto di vivere per lo più in Germania,²⁶ poteva essere relativamente all'oscuro dei fatti di casa nostra, tanto da ripresentarsi in Italia al fumo delle candele del fascismo con queste sue *Considerazioni attuali sulla musica* precedute da una presentazione che merita citare per intero:

La maggior parte dei pensieri che sono raccolti in questo volume e che così mi piace veder divulgati in Italia, vennero la prima volta tradotti per il *Giornale critico della filosofia italiana*. Dove videro infatti la luce nello scorso agosto con le seguenti mie parole introduttive:

«Questi pensieri dell'amico Wolf-Ferrari sono meritevolissimi di essere conosciuti dagli studiosi di filosofia, come il Wolf-Ferrari conosce direttamente e ha familiari i libri dei filosofi, e non soltanto quelli di estetica. Poiché egli, con l'assiduo vigilare e meditare sul segreto della sua ispirazione senza inaridirne la sorgente, trae a chiara coscienza le leggi segrete della sua ar-

²⁴ *Ivi*, pp. 50-51.

²⁵ Mentre questo saggio andava in stampa mi sono reso conto che il proprietario del libro, da me acquistato via Internet dalla Libreria Editrice Goriziana, era uno dei musicisti veneziani più famosi e ammirati: Luigi Nono. Mi sono valso della consulenza di Angela De Benedictis, specialista del compositore, che ha autorevolmente confermato il mio sospetto. È proprio vero che *chi de Venesia ferisse de Venesia perisse!*

²⁶ «Dove vive Wolf Ferrari? È una domanda che ci siamo sentiti fare da quasi tutti, anche dai più colti musicisti. Egli ha una vita così ritirata, che, nonostante il suo nome famoso, nessuno sa dove abiti. I più credono che stia a Venezia. [...] Solo oggi, dopo tanti anni di vita interamente ritirata, ha accettato, in seguito a nomina del Führer, la cattedra di composizione al Mozarteum di Salisburgo. Vive attualmente a Planegg presso Monaco. Planegg è un villaggio situato nei dintorni della capitale bavarese. Non abita proprio dentro il villaggio, ma a distanza di qualche chilometro, sopra un'altura, in un meraviglioso parco di sua proprietà, tagliato in mezzo a una foresta, ove egli possiede una grande, silenziosa e ritiratissima villa. In quel silenzio passa tutto l'anno, solo, con la gentil signora e la sua solitudine. Infrangono il silenzio le urla frequenti di quattro immensi e feroci cani di razza, che assalgono letteralmente il visitatore che vi capita, non risparmiandogli, se il maestro e la signora non sono pronti ad allontanarli, un certo fuggevole spavento. Là, in quella solitudine meravigliosamente verde, il maestro sogna e compone. Per il parco immenso cantano gli uccelli in primavera e in estate. Una frescura vi si distende ampia e riposante. Uno spirito eroico di meditazione, di eremo, di riflessione metafisica v'è sospeso, grave e mesto. Lì nascono le gioconde trovate veneziane del maestro» (GIULIO COGNI, *Wolf-Ferrari uomo*, in WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., pp. 11-38: 23-25). La mitizzazione dell'agiografo meriterebbe di essere istruttivamente de-costruita parola per parola, se non dovessi affrettarmi alla conclusione di questo saggio.

te e a questa fa buona guardia per difenderla da ogni intrusione degli errori e delle storture che provengono per solito da quella mezza filosofia che è la filosofia di chi rifugge dalla filosofia».

Orbene, questa filosofia oggi più che mai dilaga e in Italia forse più che altrove. E si pompeggia della sua saccenteria arrogante e antifilosofica.

Largo dunque agli scrittori sani che sanno vivere cogli occhi aperti la vita dell'arte, come il solitario di Planegg.

GIOVANNI GENTILE.²⁷

Vile sarebbe maramaldeggiare ulteriormente contro il filosofo, chiedendogli conto anche dell'inclusione nella più prestigiosa rivista filosofica italiana di quegli anni – da lui fondata nel 1920 e che aveva ospitato i contributi di Calogero, Preti, Löwith, Cantimori e Kristeller – di quella silloge di aforismi ed elzeviri dal tono ora risentito, ora *naïf*. Ma, anche prendendo come una forzatura la decantata familiarità dell'*amico* Wolf-Ferrari con «i libri dei filosofi, e non soltanto quelli di estetica»,²⁸ e per una generosa esagerazione quel *profondo interesse* che i suoi pensieri sulla musica avrebbero dovuto rivestire per tutti gli *studiosi di filosofia*, non si può comunque fare a meno di pensare a una precisa, ancorché strategicamente sconfitta in partenza, operazione culturale.

Wolf-Ferrari, che aveva patito più di altri la tragedia della grande guerra, lacerato com'era dalla sua doppia appartenenza al mondo italiano della madre e a quello tedesco del padre, dopo aver raggiunto l'apice della fama nei primissimi anni del Novecento, in quelli conclusivi del secondo conflitto mondiale era ormai (se non proprio un artista semi-dimenticato) un artista che godeva per lo più di *successi di stima*. Residente in Germania, e forse non bene al corrente (come già osservato) della situazione italiana, è possibile sia stato lusingato dall'opportunità di far risentire la propria voce in patria anche come teorico, riciclando vecchi scritti su invito di quello che era pur sempre stato l'autorevole ministro della pubblica istruzione dell'Italia fascista. Gentile, da parte sua, doveva invece essere in quel 1943 sempre più a corto di artisti e intellettuali *affidabili*, cioè disposti ancora a farsi sbandierare come rappresentanti della migliore cultura del Regime. E in siffatta penuria, anche un Wolf-Ferrari poteva far gioco.

Prima di congedarmi dalle sue *Considerazioni attuali sulla musica*, e di porre insieme anche il punto finale a questo lavoro, vorrei spendere ancora qualche parola su *I morti*, un breve saggio che lo stesso Wolf-Ferrari corredò della seguente nota a piè pagina:

Questo capitolo fu scritto nel Giugno 1936, prima, cioè, delle disposizioni del Ministro Alfieri a vantaggio delle opere dei vivi. Comunque, non ha perso tutta la sua utilità, credo. Avevo

²⁷ WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., pp. 7-8.

²⁸ Gli fa eco convinto Giulio Cogni nella succitata *Introduzione biografica* (pp. 33-34): «Un'anima religiosa, come il nostro, adora, attraverso i più differenti stili, tutte le più religiose e oneste anime del mondo, vicine a Dio: da Wagner, a Michelangelo, a Bach, a Bruckner. Ed ecco il ponte che lo conduce alla filosofia. Ignota a quasi tutti – che conoscono soltanto la sua musica – la passione per i filosofi lo ha accompagnato durante tutta la vita. Schopenhauer e Nietzsche furono i fedeli compagni della sua giovinezza: da essi apprese il senso divino dell'esistenza, e i divini sensi della musica». Avendomelo già sconsigliato con le sue note il precedente proprietario, il volume non patirà se a mia volta trascrivo in prossimità di questo passo il proverbio *Dagli amici mi guardi Idio, che ai nemici ci penso io*.



Abito settecentesco di nobildonna veneziana. Venezia, Museo Correr.

cercato di studiare il problema in tutti i suoi lati. Perciò può darsi che ancora abbia il potere di interessare anche altri a continuare questo studio.²⁹

Vi si legge che

Non vi è certo altra cerchia di attività, all'infuori di quella della creazione musicale, in cui infierisca in modo altrettanto grande la concorrenza dei morti. Che direbbe un direttore d'orchestra se, arrivato alla porta del teatro per dirigere, se la sentisse sbattere in faccia colle parole: «Maestro, oggi non potete dirigere voi, perché dirige un morto». O un cantante cui dicessero «Oggi canta un morto. Voi tornate a casa». Si crede forse che sia stato sempre così? Al contrario. Fino al 1800 il morto, in musica, non esisteva. Era *anche* un male, ma era così. [...Precedentemente] sentir musica o sentire musica *nuova* era la stessa cosa. Non si eseguiva musica di autori morti. Morto un maestro, e sostituito da un altro, questo non eseguiva più musica del suo predecessore, ma solo la propria, come aveva fatto quello. Si viveva dunque entro l'ambito di un trentennio musicale. Il giovane conosceva la musica del suo maestro, ma la più antica no.³⁰

Furono, per un verso, la divisione del lavoro e la crescente specializzazione («tutto cambiò *definitivamente* il giorno in cui apparvero compositori grandissimi, come Berlioz e Wagner, esecutori debolissimi allo strumento»),³¹ per l'altro, il diffondersi della musica a stampa, a favorire secondo Wolf-Ferrari questa sempre più spietata concorrenza dei defunti nei confronti dei vivi. Infatti,

Oramai non occorre più comperare un maestro vivo perché scrivesse della musica; bastava comperare quella stampata che costava meno assai [...]. Ecco nato il *morto* e con esso, che non può più suonare, il *musicista mero esecutore*, mentre il compositore, per mancanza di necessità, disimpara l'arte brillante dello strumento.³²

Noi «siamo più fortunati» – conclude la sua diagnosi l'autore – perché

conosciamo e possiamo, in grazia del nostro senso storico (vanto del secolo XIX!) godere la musica di tutte le epoche, di tutte le nazioni. Abbiamo scavato, come una immensa Pompei, l'opera immensa di Sebastiano Bach [...]. Palestrina è stampato, per chi vuole studiarlo, e così Händel e tutti gli altri classici. [...] E chi non vorrebbe conoscere tutto il bello che è stato creato? Se uno ci volesse chiamare per questo sarcofaghi, ne saremmo indignati. Eppure... eppure è un fatto che, oramai, sono i morti che *mangiano noi* e che, se non ci si pensa, finalmente, se non ci si accorge che questo problema del *morto* in musica c'è, e che in qualche modo bisogna trovare un ordine al soffocamento che produce, fra poco saremo costretti a dover dichiarare la composizione musicale un'arte proibitiva. Occorre sapere che l'*ottantacinque per cento di tutte le energie esecutrici di musica* sono assorbite dalla musica dei morti.³³ I quali vanno, na-

²⁹ WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., p. 131.

³⁰ *Ivi*, pp. 131-133.

³¹ *Ivi*, pp. 134-135.

³² *Ivi*, p. 135.

³³ Wolf-Ferrari riteneva ingenuamente che almeno gli esecutori fossero al riparo dall'offensiva dei morti, a differenza di chi invece la musica si ostina a comporla. Se avesse potuto leggere EVAN EISENBERG, *L'angelo con il fonografo. Musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Torino, Instar Libri, 1997, si sarebbe dovuto ricrede-

turalmente, aumentando. Ogni grande artista che muore diminuisce la percentuale delle forze disponibili per i vivi. E la disperazione sta in questo: che nessuno che *ami la musica* e il proprio paese potrebbe mai desiderare che questo *museo sonoro*, che s'è andato formando e va anzi sviluppandosi, non ci fosse, o venisse ridotto! Chi è quel compositore cui non arrida l'idea di essere, un giorno, un bel morto? [...] Ma il male è che, andando avanti così, non passerà molto che a un giovane bisognerà di cominciare la carriera da morto addirittura.³⁴

Freddura a parte, e non rinunciando neppure a sottolineare quanto bacucco sia a ben vedere quel sempre rinnovellato dibattito attorno al concetto di *museo sonoro*,³⁵ vorrei giustificare la profusione di citazioni dal saggio *I morti* con l'ipotesi che esso contenga l'*apriti sesamo* per schiudere i recessi della poetica del Nostro. Che non riporterò, come ti aspetti tu, mio non *rustego* lettore, alla requisitoria anti-storicistica per antonomasia, affidata da Friedrich Nietzsche alla sua seconda *Considerazione inattuale Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, 1874), bensì a questo passo degli *Spettri* (*Gjengangere*, 1881) di Henrik Ibsen:

io credo, o sospetto, che tutti siamo degli spettri, pastore. In noi rivive non solo ciò che abbiamo ereditato dal padre e dalla madre, ma tutto un complesso di vecchie idee morte, di credenze superate e via dicendo. Non si può dire che tutto ciò sia realmente vivo dentro di noi; ma vi si trova comunque depositato, e noi non possiamo liberarcene. Basta che io prenda un giornale e lo legga, ed ecco che mi sembra vedere i fantasmi insinuarsi tra le righe. Io credo che il mondo sia pieno di spettri, nascosti dappertutto, fitti come granelli di sabbia. Ed ecco perché tutti abbiamo una paura così terribile della luce.³⁶

Basta che apra una partitura di Ermanno Wolf-Ferrari, ed ecco che mi sembra sentire fantasmi insinuarsi fra le note: fantasmi squisitamente *brahmsiani*, come quelli nascosti nella Sonata in Sol minore per violino e pianoforte op. 1 (1895), che ascolto insieme ad altri due lavori analoghi nel CD regalatomi dagli stessi esecutori, miei amici;³⁷ oppure privi di volti così facilmente identificabili, come quelli che si annidano fra i righe e gli spazi dei pentagrammi della *Suite-concertino* in Fa maggiore per fagotto, due corni e archi op. 16 (1932),³⁸ il cui primo movimento (*Andante un poco mosso*) – se è vero che «Ogni uomo ha il suo ritmo individuale»³⁹ – esprime meglio di ogni altra sua

re, arrendendosi all'evidenza che anche gli interpreti rischiano ormai lo stesso tipo di soffocamento, schiacciati dalla mole delle registrazioni lasciate dai loro più grandi colleghi defunti.

³⁴ WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., pp. 138-139.

³⁵ Mi riferisco, ovviamente, anche a LYDIA GOEHR, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³⁶ ERIK IBSEN, *Spettri*, dramma in tre atti, trad. it. di Lucio Chiavarelli, in ID., *Tutto il teatro*, 3 voll., Roma, Newton Compton, 1973, III, p. 36.

³⁷ Trattasi delle *Sonate* per violino e pianoforte op. 10 (1901) e op. 27 (ca. 1940), registrate da Cristiano Rossi (Vl.) e Marco Vincenzi (Pf.) su CD della DYNAMIC (DYN 68) nel 1999.

³⁸ La eseguono il fagottista Christopher Millard e la CBC Vancouver Orchestra diretta da Mario Bernardi (SMCD 5185).

³⁹ NOVALIS, *Frammenti*, trad. it. di Ervino Pocar, Milano, Rizzoli, 1976, p. 294.



Antonio Rovescalli-Giovanni Battista Santoni, bozzetto scenico (1.2) per la prima rappresentazione italiana de *I quattro rusteghi* (Milano, Teatro Lirico, 2 giugno 1914).

pagina quello di Wolf-Ferrari (almeno come lo immagino io). E vi riesce già con l'imperturbata austerità del suo *incipit*, che non tenterò di descrivere maldestramente a parole, ma che pare davvero interminabile come un'era geologica: *incipit* affidato al timbro *rustego*, e insieme *sentenzioso*, del legno grave solista, il fagotto. Ma anche questo fantasma sonoro finisce con lo stanarne a sua volta degli altri, permettendomi di mettere meglio a fuoco la propensione del Maestro ad associare i trapassati e l'antico ai registri gravi e profondi, caratterizzando per contrasto i vivi e il moderno con i contrasti dell'acutezza e dell'agilità.

E infatti, non cantano quei quattro *rusteghi* il loro universo *talebanico* con voci di basso o di basso-baritono? E non li contrastano forse voci tenorili e sopranili che nel caso di Felice, la più emancipata delle donne, si innalzano sino ai pinnacoli della *coloratura*? Evidentemente, Wolf-Ferrari si trovava a suo agio soprattutto fra i morti, in un passato dalle cui profondità riusciva talvolta a evocare spettri che ho cercato di contrastare come meglio potevo. Adesso però devo farmi da parte, perché è tempo che li affrontiate anche voi!

I QUATRO RUSTEGHI

Versi di Giuseppe Pizzolato,
dalla commedia di Carlo Goldoni

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



Giambattista Piazzetta (disegnatore; 1682-1754)-Marco Alvisè Pitteri (incisore; 1702-1786), *Ritratto di Carlo Goldoni* (1754). Da commedie goldoniane derivano i libretti di cinque opere di Wolf-Ferrari: *Le donne curiose*, *I quattro rusteghi*, *Gli amanti sposi* (dal *Ventaglio*), *La vedova scaltra*, *Il campiello*.

I quattro rusteghi, libretto e guida all'opera

a cura di Daniele Carnini

È strano ammettere che per l'edizione di un libretto non si è tenuto conto della prima rappresentazione di un'opera, meno grave se pensiamo che questa rappresentazione avvenne in tedesco (la traduzione fu di Hermann Teibler). Il testo di riferimento è dunque quello pubblicato in occasione della prima italiana (Milano, Teatro Lirico, 2 giugno 1914),¹ ma abbiamo preso in considerazione anche la partitura pubblicata da Weinberger, da cui provengono gli esempi musicali.² Il criterio principale resta invariato: non si fornisce una traduzione dal veneziano, e non tanto perché l'opera si rappresenta al Teatro La Fenice. Goldoni asseriva che «poco scapita la commedia per il linguaggio particolare»,³ e non era una sua idea preconcetta, visto che *I quattro rusteghi* ebbe successo presso tutti i pubblici anche fuori dalla Laguna. Il lessico del capolavoro di Goldoni è poi confluito nell'opera, a volte letteralmente.

Questa musica così 'piana' prospetta molti interrogativi quando si vada a proporla un'edizione. Un primo problema è la paternità del libretto. Raffaello De Rensis racconta che Luigi Sugana propose e cominciò a stendere l'opera, dopo aver scritto per Wolf-Ferrari *Le donne curiose*. Ma cadde in via con la seconda soma, fulminato da un colpo apoplettico a seguito di un'indigestione di polenta e pesce fritto, seguita da un *cognac* di troppo, il 27 marzo 1904. A completare *I quattro rusteghi* si propose allora il nobile squattrinato Giuseppe Pizzolato, che rivelò di essere stato lui a versificare (non sappiamo in che senso) anche *Le donne curiose* per conto di Sugana.⁴ Non sappiamo quanto sia attendibile l'aneddoto, ma non crediamo che ci possano essere molti dubbi sulla fonte: il compositore stesso (tenendo conto che De Rensis era intimo di Wolf-Ferrari, il quale era ancora vivo). Fatto sta che il libretto del 1914 e la partitura citano Pizzolato come unico autore, e il frontespizio riproduce quindi questa scelta.

¹ I QUATTRO RUSTEGHI / *Commedia musicale / in 3 atti / Versi di / GIUSEPPE PIZZOLATO / dalla commedia di Carlo Goldoni / Musica di / ERMANNO WOLF-FERRARI*, Milano, Sonzogno, 1914.

² *Die vier Grobianen / I quattro rusteghi*, Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen, Wien, Josef Weinberger, 1934.

³ CARLO GOLDONI, *Teatro. Tomo secondo*, a cura di Marzia Pieri, Torino, Einaudi, 1991, IV: *Il teatro italiano*, p. 833. Ancora Goldoni poteva dire (a un pubblico francese!) che qualunque fosse la padronanza della lingua italiana, sarebbe stato facile intendere il veneziano quanto il toscano: CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 317 (la traduzione delle *Mémoires* è di Paola Ranzini).

⁴ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, pp. 72-73.

Nella lista dei problemi segue quello del titolo. Partitura e libretto danno «*quattro*» invece del regolare veneziano «*quatro*» (strana *iunctura* con «*rusteghi*» che non è parola italiana): traendo spunto dal monologo di Felice (che intona «quatro rusteghi à salvà»)⁵ scegliamo la lezione della partitura. In Goldoni le parole «quatro rusteghi» non si trovano mai insieme, ma «quatro» è regolarmente impiegato come numerale. Cogliamo l'occasione per notare che il cambiamento del titolo da *I rusteghi* a *I quatro rusteghi* corrisponde a un mutamento di orizzonte: quella di Goldoni era una polemica contro un'intera categoria di persone selvatiche e retrive, e in genere contro l'ignoranza; Pizzolato, Sugana e Wolf-Ferrari invece puntano il dito su quattro persone singole, facendone un carattere buffo quadruplicato ed eliminando ogni implicazione sociale. Tra le tante cose che si perdono dell'originale, la differenza di classe tra il «cittadino» Cançian e gli altri tre. Il «ricco borghese» del libretto non rende appieno lo scallino che lo separa da un «cittadino», che appartiene quindi a un grado appena inferiore alla nobiltà, e i tre mercanti (non a caso più *rusteghi* di lui).

Ma rischi di confusione sono in agguato ovunque. L'azione è bizzarramente postdata al 1800 dalla partitura. Ognuno vede l'incongruenza – tre anni dopo Campofornio! «Figurarse», direbbe Margarita –; Goldoni notava nelle sue memorie (pubblicate nel 1787) che ormai non sarebbe stato possibile trovare nessun *rustego* in circolazione:⁶ valga quindi, naturalmente, il 1750 'illuministico' del libretto. È appena il caso di ricordare che la composizione della commedia risale al gennaio 1760, e la sua rappresentazione al San Luca al 16 febbraio dello stesso anno.

Questa non desidera essere un'«edizione critica» *stricto sensu*: prendendo, appunto, come base il libretto originario, si è scelto di evidenziare, invece, il ricorso a strutture metriche tradizionali, e di sottolineare anche quei momenti che arieggiano una forma strofica. I cambiamenti più rilevanti (non molti) sono dunque nei versi spezzati (ove pareva che comodità 'tipografiche' avessero fatto perdere la veste metrica) e nei rientri di queste 'arie'. D'altronde è possibile che Pizzolato non abbia sovrinteso all'edizione milanese, arrivata otto anni dopo la prima rappresentazione assoluta, e qualche verso spezzato potrebbe essere sfuggito. In ogni modo, la nostra scelta mira a rendere evidente la discendenza del libretto de *I quatro rusteghi* dalla tradizione tardo-ottocentesca. Pizzolato infatti ricorre spesso a settenari ed endecasillabi nelle zone di recitativo, e a versi più brevi nelle arie (in qualche caso versi doppi: il quinario doppio soprattutto), che molto bene si confanno ai brevi incisi di Wolf-Ferrari. Non una linea veramente 'boitiana' (basti pensare all'assenza dei settenari doppi 'martelliani' che in *Falstaff* costituivano gran parte del tessuto connettivo), ma che da Boito riprende l'uso dei versi 'scomponibili' e la serie di sdruciole per ingenerare un effetto comico.

⁵ *Die vier Grobiane* cit., p. 444. La nostra scelta è abbondantemente confermata dal titolo dell'opera nelle locandine della Fenice, a partire dal 1926.

⁶ GOLDONI, *Memorie* cit., p. 480.

Come abbiamo detto, il libretto segue da molto vicino quello di Goldoni, riprendendone letteralmente molte espressioni, tanto che in alcuni casi è come se versificasse la prosa originaria. Dove Pizzolato si deve distaccare e quindi inventare è proprio nei pezzi solistici e soprattutto negli assieme, quando il suo lessico tende al preziosismo (attinente alla cultura italiana di inizio Novecento) e all'accumulo verbale. La commedia 'consuma' parecchi versi, il compito non era facile.

Poco altro resta da dire. A partire dal testo di riferimento si è integrato e corretto (facendo uso soprattutto della partitura) nei passi dubbi e in caso di sviste evidenti. Si è normalizzata la grafia (per quanto possa essere codificata la grafia di un volgare illustre, ma pur sempre oscillante nelle sue rese 'colte'), tranne qualche caso in cui le diverse forme coesistano senza una preferenza marcata per una delle due (l'alternanza «parché / perché» si è mantenuta, mentre si è scelto di rendere la pronuncia della sibilante in Cancian e Lucietta usando il grafema «ç»). Le didascalie della partitura, soprattutto per l'atto primo, sono particolarmente ricche e costituiscono in alcuni casi delle vere «indicazioni di regia», ma appesantiscono notevolmente: si è preferito perciò, sia pure a malincuore, conservare quelle più sobrie del libretto.

ATTO PRIMO	<i>Quadro primo</i>	p. 53
	<i>Quadro secondo</i>	p. 64
ATTO SECONDO		p. 79
ATTO TERZO		p. 98
APPENDICI:	<i>Orchestra e Voci</i>	p. 109

Die vier Grobiane. I quattro rusteghi

Musikalisches Lustspiel in drei Aufzügen

Commedia musicale in tre atti.

Von
Veni di

Giuseppe Pizzolato

dalla commedia di Carlo Goldoni.

Deutsch von

Hermann Teibler

Musik von
Musica di

Ermanno Wolf-Ferrari.



Clavier-Auszug mit deutschem und
Italienischem Text Mk. 15.— netto.

Aufführungs- und Übersetzungsrecht vorbehalten.
Eigentum des Verlegers.
Eingetragen in das Verzeichniss. — Alle Anrechte vorbehalten.

JOSEF WEINBERGER, LEIPZIG.

Copyright 1905. by Josef Weinberger, Leipzig.

Jos. Stroh & Co., Wien, VII. Döllingerstr. 2-4

Spartito di Josef Weinberger. Dedicata «Al Conte Filippo Grimani Sindaco di Venezia con animo grato». Sotto le note la traduzione tedesca (cantata nella prima rappresentazione assoluta), seguita dall'originale in veneziano. Venezia, Fondazione Giorgio Cini. Raccolta Rolandi.

I QUATRO RUSTEGHI

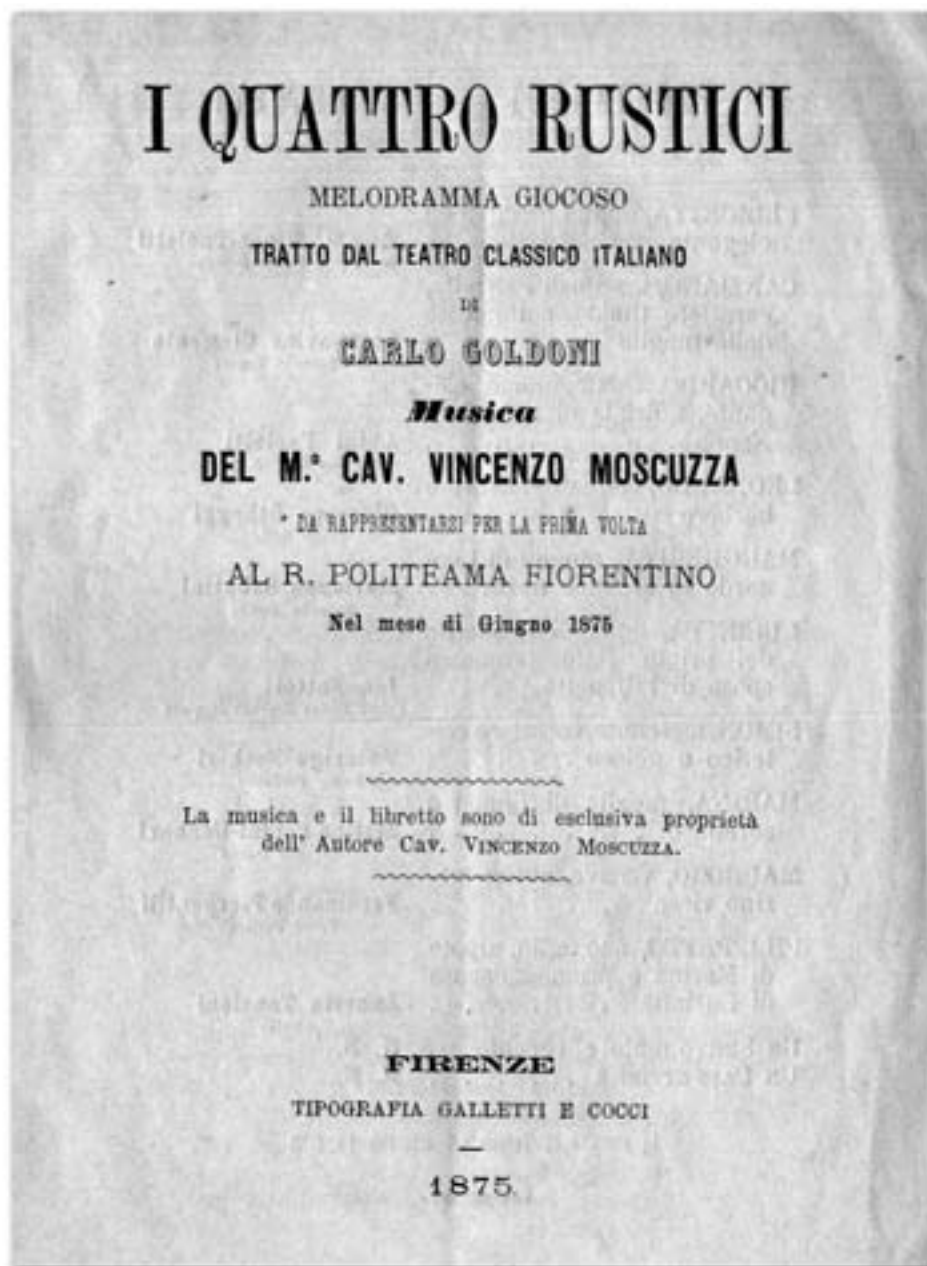
Commedia musicale in tre atti, versi di Giuseppe Pizzolato,
dalla commedia di Carlo Goldoni

Musica di Ermanno Wolf-Ferrari

PERSONAGGI

LUNARDO, <i>mercante</i>	Basso
MARGARITA, <i>sua seconda moglie</i>	Mezzosoprano
LUÇIETA, <i>figlia di Lunardo</i>	Soprano
MAURIZIO, <i>mercante</i>	Basso
FILIPETO, <i>suo figlio</i>	Tenore
MARINA, <i>zia di Filipeto</i>	Soprano
SIMON, <i>mercante</i>	Baritono
CANÇIAN, <i>ricco borghese</i>	Basso
FELICE, <i>sua moglie</i>	Soprano
<i>Il conte</i> RICCARDO	Tenore
<i>Una giovane serva di Marina</i>	Mezzosoprano

A Venezia, nel 1750.



Frontespizio del libretto de *I quattro rustici* di Vincenzo Moscuza (ignoto il librettista). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Testo interamente in italiano. Nel *cast* (Leonardo) un buffo famoso, Giuseppe Scheggi (1806-1891); la parte di Filippetto è cantata da un contralto (Annetta Tancioni). La stretta del quartetto Marina-Riccardo-Filippetto-Felicetta (II.5) riprende quasi alla lettera (scorciandola di due distici) l'aria di Susanna «Deh vieni non tardar» (*Le nozze di Figaro*, IV.10).

ATTO PRIMO¹

[QUADRO PRIMO]²

Camera in casa di Lunardo.

SCENA PRIMA

LUÇIETA e MARGARITA

LUÇIETA

Siora mare?

MARGARITA

Fia mia?

LUÇIETA

Che strazza d'alegia!

Dir che xe carnaval.

MARGARITA

Co sti ciassi,

LUÇIETA

sti spassi!

MARGARITA

Co sta malinconia

LUÇIETA

da funaral.

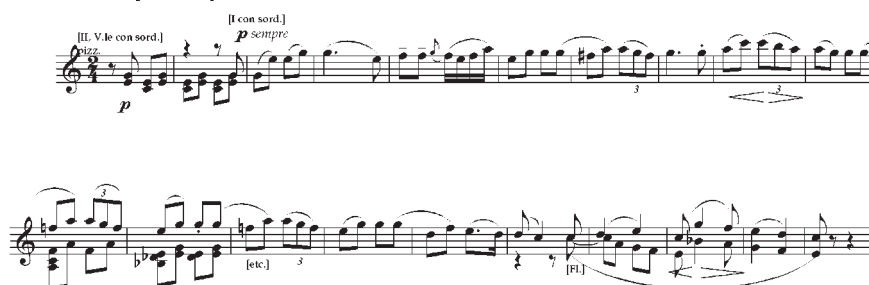
MARGARITA

Mah!

¹ Il preludio 'appartiene' a Luçieta: il materiale musicale che lo costituisce è riassunto quasi interamente nell'intervallo di terza che lo apre, e la giovane si muoverà in questo intervallo come nel suo ambiente naturale, tanto che l'opera comincerà con le due terze di Luçieta e della matrigna Margarita.

ESEMPIO 1 (bb. 2-21)

Tranquillo, semplice



La tecnica compositiva di Wolf-Ferrari è chiara: la melodia principale è divisa in elementi fraseologici più piccoli, ognuno simile al precedente ma leggermente variato (Wolf-Ferrari non costruisce, in genere, le melodie secondo l'articolazione dello stile classico e romantico, e in questo è sinceramente aderente al suo ideale d'italianità settecentesca). La ricomparsa della melodia è di norma variata nella successione degli elementi che la compongono. Così è anche quella del preludio, all'inizio strutturata chiaramente in $a_4 b_4 b'_4 c_6$ ed esposta dai violini I con sordina; subirà una lieve metamorfosi subito dopo (violoncelli) quando riapparirà in forma 'compressa' ($a'_4 b/c_6$: il 'conseguente', se tale può definirsi, è derivato dalla frase b e dalla c e le 'costringe' in sei battute); e un'altra versione ancora sarà data dai violini I subito dopo: riprenderanno dall'ultima enunciazione la testa della melodia (a') ma la faranno seguire dal b'/c della prima enunciazione. L'intervento dell'oboe, con le terze ribattute seguite dalla piccola fioritura, è un'ulteriore riduzione. Ci siamo dilungati in queste sottigliezze fraseologiche perché il preludio è emblematico del modo di procedere di Wolf-Ferrari in tutta l'opera: e proprio perché, come accennavamo sopra, questa sua *maniera* (nel senso pregnante del termine) è un'imitazione molto naturale di quella degli operisti italiani del tardo Settecento. Wilhelm Pfannkuch ha definito la tecnica di Wolf-Ferrari, riferendosi, è vero, piuttosto all'uso «promiscuo» di forme aperte e chiuse, un *Mosaikstil*. La definizione può applicarsi anche alla costruzione della melodia. Il preludio si conclude con un'improvvisa scala discendente dei violini. Non è un semplice *lever de rideau*, ma questo lo scopriremo soltanto quando il sipario starà per abbassarsi definitivamente...

² L'atto I dell'opera (molto più lungo dei successivi) ricalca quello di Goldoni: due quadri, il primo a casa di Lunardo, il secondo sulla terrazza di casa di Simon. Questa prima parte dell'opera risponde anche a un problema non secondario: presentare e dare rilievo adeguato a dieci cantanti, nessuno dei quali può essere detto davvero

LUÇIETA

Mah!

MARGARITA

Figurarse!³

In t'un ano che son maridada
vostro pare che spasso m'à dà?

LUÇIETA

E sì, mo, sala
no vedea l'ora
ch'el se tornasse
a maridar!
Co gera sola
disea in tra mi:
sior pare povareto,
nol ga gnissun al mondo
che possa mo un pocheto
menarme a spazzisar;

bia ... pazientar.

MARGARITA

Figurarse!

LUÇIETA

Se in casa ghe sarà siora maregna
no sarà più cussì.

El s'a ben maridà, ma cara ela,
le cosse xe restae quel che le gera!

MARGARITA

El xe un orso fia!⁴

Nol se diverte lu

e el ne fa pair nu.

Figurarse, mi arlevada

da mia mare nel bombaso

tra i festini e che la vada!

Dove mai go batuo el naso?

Basta basta, taso, taso.

segue nota 2

un comprimario. Maurizio e Margarita, Riccardo e Cançian, che forse avrebbero titolo a essere così definiti, hanno comunque ognuno modo di emergere. Più in genere il problema per Wolf-Ferrari è contemperare due scelte: la prima, seguire il testo goldoniano il più dappresso possibile. E poiché si tratta di una sorta di *Literaturoper* è necessario far capire le parole; la seconda, scavarsi nella pseudo-*Literaturoper* lo spazio per i numeri chiusi, necessari a far risaltare i cantanti e a dotare l'opera di un bagaglio tematico per le reminiscenze. Questo materiale da riutilizzare è enunciato tutto nei pezzi 'chiusi' dell'atto I: 1. tema di Luçieta dal preludio 2. duetto Lunardo-Maurizio (connesso vagamente all'idea del matrimonio tra i figli dei due) 3. barcarola di Marina (non particolarmente connotata: fa piuttosto parte dell'aura della composizione, ne è quasi la cifra e non per nulla il pezzo più conosciuto) 4. parte centrale della romanza di Filipeto/duettino Marina-Filipeto 5. tema di Felice al suo ingresso e materiale connesso con la sua figura. Visto che siamo in tema di elenchi, possiamo tentare di definire la struttura del quadro I nei termini della forma ottocentesca dell'opera italiana: 1. introduzione 2. duettino 3. scena e terzettino con ripresa del tema iniziale 4. scena e aria buffa Lunardo 5. scena e 'romanza' Margarita 6. duetto Lunardo-Maurizio. Ma mentre *Otello* di Verdi e anche alcune opere di Puccini hanno una struttura che arieggia quella a numeri, *I quattro rusteghi* aderisce al dramma dialogato che ha per modello, anche se – per controbilanciare questa 'spinta' verso il teatro parlato – è piena nel dettaglio di soste del tempo drammatico, so- ste in cui i personaggi parlano l'uno sopra l'altro.

³ Il prezzo più alto da pagare per la riduzione della Margarita goldoniana a caratterista (e quindi non protagonista) è la perdita delle sfumature dell'antagonismo tra lei e la figliastra. Le loro schermaglie sono alla base di tutto l'inizio dell'atto II in Goldoni, ma anche nel primo Luçieta mugugna di continuo contro la matrigna, la quale conserva il *tic* «figurarse» (tramutato in uno scivolamento cromatico):

ESEMPIO 2 (5, b. 6)



Questa riduzione del ruolo è in sintonia con la mutazione di polarità tra dramma e opera, da satira e riflessione psicologica quasi 'illuministica', a rivisitazione antiquaria e commedia di carattere.

⁴ L'unica cosa che smuove il dialogo tra figlia e matrigna dalla stasi tonale è la definizione di Lunardo come un «orso»: Margarita sbotta e l'orchestra (clarinetti, fagotti, archi, e poi tutti i fiati) le dà corda nel rievocare i bei tempi e la sua libertà perduta.

Almanco vu⁵
 ciaparè su,
 ve sposarè,
 respirarè,
 Ciò, povarazza,
 bon prò ve fazza.

LUÇIETA
 La diga, siora mare,
 quando me maridarogio?

MARGARITA
 Quando che, figurarse,
 al ciel ghe piasarà.

LUÇIETA
 E co ghe piasarà lo savarogio?

MARGARITA
 Mo che sempietà! Certo
 che vu lo savarè.

LUÇIETA
 La diga, la me diga:
 ghe xe gnente in cantier?

MARGARITA
 Ghe xe e no ghe xe.

LUÇIETA
 No la sa gnente?

MARGARITA
 Se parlo el ziga.

LUÇIETA
 Via, cara ela.

MARGARITA
 Tasè, putela,
 che mi no so.

LUÇIETA
 Gnanca mo gnente
 mo gnanca mo!⁶

MARGARITA
 Coss'è sti sesti?

LUÇIETA
 Sia malignazzo!
 No go gnissun al mondo
 che a mi me voglia ben!

MARGARITA
 Ve ne vogio anca massa ...

LUÇIETA
 ... I par tutti d'acordo
 per dar-me del velen.

MARGARITA
 Vardè, sentì che roba!

LUÇIETA
 Sior pare co'l me vede el cria,
 nol fa che strapazzarme.

MARGARITA
 E mi, siora petassa?

⁵ Il *Più tranquillo* con la viola sola è una tenera raffigurazione del matrimonio (auspicato) di Luçieta, derivato in parte dal preludio. La ragazza subito si insospettirà, usando gli arpeggi di La (e poi di Do) come un'arma, insistente, per sapere qualcosa del suo prossimo matrimonio.

⁶ «Quel *mo* replicato è un certo modo caricato di lamentarsi, conveniente all'età di Lucietta»: così Goldoni; Margarita non si sbottona, e perciò Luçieta fa i capricci, tornando al La maggiore e prendendosi con un esplicito «Sia malignazzo!»; poi pesta i piedi in un patetico Fa diesis minore:

ESEMPIO 3 (14, bb. 1-8)



rincarando la dose subito dopo, con il culmine melodico una terza sopra:

ESEMPIO 4 (15, bb. 1-6)



LUÇIETA

Ela per consolarme,
la mola e pò la tien.

MARGARITA

Mo, brava, disè ben!

LUÇIETA

No go gnissun al mondo
che a mi me voglia ben.

MARGARITA

Mi v'ò anca massa in mente,
frascona, figurarse.

LUÇIETA

Figurarse!

MARGARITA

Aveu dito qualcosa?

LUÇIETA

Mi siora? Propio gnente.

La fa che me bisega in sen⁷
caldeto che'l cuor el consola,
e, po, ciapè su, la ghe mola
e el dolce la cambia in velen.
Oimiei, se podesse sperar
magari in cao'l mondo lontana
d'aver anca mi la mia mana
un putto che m'abia a incontrar.

MARGARITA

Se parlo ghe meto nel sen
caldeto che'l cuor el consola,
se taso fasendoghe gola
el dolce ghe cambio in velen.
Da resto vorave sperar
che pò no stia tanto lontana
par ela un pocheto de mana
qualcun che la voglia sposar.

LUÇIETA

Mah!

MARGARITA

Mah! ...

Vien vostro pare!

LUÇIETA

Presto a laorar.

SCENA II^a

LUNARDO e DETTE

(Lunardo entra bel bello e senza parlare)⁸

MARGARITA

(Velo qua, eh!)

LUÇIETA

⁷ Il ritmo e la sillabazione 'buffa' che seguono con naturalezza rendono indistinguibili i discorsi divergenti delle due: Lucietta se la prende con Margarita, mentre quest'ultima spera che il matrimonio ridia un po' di serenità alla figliastra; la musica può rendere simultaneo il doppio a parte, ma usa il testo solo come materiale indifferenziato per concludere la scena *a due*.

⁸ L'apparizione di Lunardo e il suo silenzio sono sottolineati da questo eloquente passaggio che rompe l'uniformità tonale:

ESEMPIO 5 (18, bb. 5-12)

Lucietta

Margarita

[C. ingl.]

pizz. *f*

arco *pp*

(El vien co fa i gati). Patron
sior pare.

MARGARITA
Sioria, patron!
No s'usa gnanca
de saludar?

LUNARDO
Laorè, laorè.
Per farne un complimento
stralassè de laorar?

MARGARITA
Za, figurarse,
semo le schiave more!

LUNARDO
Che strambezi!
Cossa songio? Un orso? Un tartaro?
Aguzin de la galia?
Seben no vogio ciassi,
vegnimo a dir el merito,
laorè ... e savarò darve i vostri spassi.

LUÇIETA
Caro, caro el me sior pare!
Indovino, scometo.
Lu ancuo ... par un pocheto ...
el vol menarme in mascara ...

LUNARDO
In mascara? In mascara?

MARGARITA (*tra sé*)
Adesso sì, el va zoso!

LUNARDO
E gavè tanto muso
de dir sto bocon de resia?
M'aveu mai visto mi, siora strambazza,
vegnimo a dir el merito,
sul mio muso una mascara de strazza?
Cosa xela sta mascara? ...
Le pute no à d'andar imascarae.

LUNARDO
Siora no, siora no, siora no,
gnanca le maridae.⁹

MARGARITA
Figurarse, e cossa xe
tute quele che ghe va?

segue nota 8

Le note ribattute del fagotto e il clarinetto nel registro basso, insieme al timpano, fanno risaltare il minaccioso «Laoré» di Lunardo. Segue un'orchestrazione stravagante, punteggiata di pizzicati, ottoni, *staccato* e sempre con la quarta ascendente che connota il personaggio sin dall'inizio. Lo stile del *rustego* è sillabico: rimane nel registro grave con frequenti sbalzi all'acuto, come la nota bassa ribattuta (La) su cui grugnisce prima di ribadire «Laoré». Anche Lunardo è caratterizzato, come in Goldoni, da un tormentone che fa il pari con quello di Margarita, e cioè «vegnimo a dir el merito». Sia il suo *refrain* (peraltro non definitoda una figura musicale pregnante) sia quello di Margarita, tuttavia, non arriveranno mai, per scelta di Wolf-Ferrari, al rango di motivo che si irradia fino al moto perpetuo, come per esempio il «Dalle due alle tre» di *Falstaff*.

⁹ Il dialogo tra i tre personaggi (senza un centro tonale preponderante) si coagula in una lite furibonda tra i coniugi, trattata in progressione. Luçieta pone rimedio spargendo il balsamo della sua melodia principale:

ESEMPIO 6 (26, bb. 27-28)

rit. **Poco meno mosso**

lusingando

Lucieta

ma che nol cri-a... che nol cri-a... Sior pa-re, via el sia bon.

Ob.

p *espress.*

L'oboe, con un disegno di terze ribattute, anticipa il ritorno del motivo del preludio; la virata in La bemolle come tonalità amorosa potrebbe ancora essere un'eco di *Falstaff* e dei duetti d'amore tra Fenton e Nannetta (qualche tratto del personaggio verdiano viene infatti ripreso per Luçieta). Il terzettino che segue è basato tutto sul tema del preludio, e blocca il tempo come se servisse a far sbollire l'ira di marito e moglie. Come nel preludio, segue la scala discendente che diventerà un «motivo della contentezza» (e poi del «desiderio») di Luçieta.

LUNARDO
«Figurarse, figurarse»
mi no vago a savariar.

MARGARITA
Parché, «vegnimo
a dir el merito»,
parché sè un rustego.

LUNARDO
Siora Málgari, no la me provoca!

MARGARITA
Sior Lunardo, no la me stuzzega!

LUNARDO
Siora Málgari!

MARGARITA
Sior Lunardo!

LUNARDO
Siora Málgari! ...

MARGARITA
Sior Lunardo! ...

LUÇIETA
Mo via, sior pare, via ...
no me ne importa de andar, ma che nol cria.

Sior pare, via el sia bon,
el staga in alegria
che mi za so un paston,
so la so cara fia.
Per far el carneval
no penso a imascararme,
per mi ogni cossa val
e basta per distrarme.

MARGARITA
A dir la verità
sta puta val tant'oro,
e chi la sposarà
ghe tocarà un tesoro;
e mi, col cuore in man,
la bramo fortunada;
vorave anca doman
vederla colocada.

LUNARDO (*tra sé*)
De ste consolazion,
ah! no ghe n'è che una,
sì, caro el mio paston,
voi far la to fortuna.

(*Luçieta salta e ride*)

Ben vegnì qua e senti.¹⁰
De le volte anca mi
pararave che fusse ... fastidioso
ma ancuo mo son de voglia.
Sapiè, fie, che stasera
disnemo in compagnia.

LUÇIETA
O magari, sior pare! Dove? Dove?

LUNARDO
In casa.
Ho invidà tre galantomeni
co le so brave muger:
disnaremo, ridaremo
e s'avemo da goder.

LUÇIETA
Manco mal!

MARGARITA
Manco mal!
E chi xeli, figurarse?

LUNARDO
Aspetè! Sentì chi i xè.
Vegnarà sior Simon Maroele.

LUÇIETA e MARGARITA (*deluse*)
Bon!

LUNARDO
Sior Maurizio de le Strophe!

LUÇIETA e MARGARITA (*sbigottite*)
Megio!

LUNARDO
E sior Cançian Tartufola!
LUÇIETA e MARGARITA (*sbadigliando*)
Mo caro!

¹⁰ Lunardo si placa in un *Allegro moderato* e in un Fa maggiore a lui congeniale: poi annuncia alle donne il *gaudium magnum* di una cena; purtroppo i nomi dei convitati fanno rizzare i capelli in testa a moglie e figlia. La loro disperazione è raffigurata con tutta evidenza; esce il nome di Simon: una nota cantata e timpano; Maurizio: due note; Cançian: tre note (e sempre una del timpano).

LUNARDO

No i xe tre omini
come se diè?

MARGARITA

Sior sì! Sior sì!

LUÇIETA (*a Margarita*)

Tre rusteghi pezo de lu!

MARGARITA (*a Luçieta*)

Tre rusteghi pezo de lu!

(*A Lunardo*)

Tre rusteghi pezo de vu!

LUNARDO

Eh! al di d'ancuo, parona,
usa cussì pensar squasi ogni dona.
(*Molto secco*)

Quando un omo xe serio e prudente¹¹
e che grili nol ga nel cervelo,
per le femene cossa mo xelo?
El xe un rustego, un orso, un tiran.
Parché vu femene
volè strambezzi,
pettegolezzi
e stomeghezzi,
le mode ultime,
volè merletti

e pò ciasseti,
e pò spasseti,
volè sui abiti
oro e lustrini,
volè teatri,
volè festini,
la vostra casa
ve par preson.
Ma pensè a quele tante famegie
che ogni zorno va zo in precipizio,
che sbrissando sul fango del vizio
in miseria in rovina le va.

(*Cambiando tono*)Parlio ben?¹²MARGARITA (*sospirando*)

Sì, sì, parlè benon.

Vegnarà siora Marina?

LUNARDO

Col mario, certo, seguro.

MARGARITA

Vegnarà siora Felice?

LUNARDO

Col mario, se pol pensar.

(*Sottovoce a Margarita*)

Cussì gnente gh'è de scuro

¹¹ L'aria' di Lunardo «Quando un omo xe serio e prudente» è sostanzialmente in Re maggiore ed è in forma approssimativamente A B A' B': due sezioni si danno il cambio, un *Andante con moto* – 3/4 (fagotto e archi) e un *Allegro assai* (basato sull'iterazione di un disegno ossessivo) che nella ripresentazione diventano *Andante sostenuto con maestà* e *Presto*. Lo sfogo misogino di Lunardo nella prima parte presenta un lungo sillabato alla conclusione del quale prende fiato per concludere minaccioso:

ESEMPIO 7 (43, b. 44)

La sezione in 3/4 non cadenza praticamente mai in Re maggiore, lasciando al *Presto* l'incombenza di radicarsi.

¹² «Parlio ben?» (ammiccamento metateatrale). La risposta è sorprendente, perché il «parlè benon» con cui la moglie risponde a Lunardo non conferma musicalmente il suo discorso ma modula in Fa (minore/maggiore), tonalità che è il tessuto connettivo del quadro I e funge da mimesi del rimuginio di Margarita. Luçieta si affaccia e si congela con il suo abituale temino di terze.

e gnissun pol sospettar

e no ...

(*a Luçieta*)

Cossa steu a spionar?

LUÇIETA

Nol vol che senta?

LUNARDO (*piano a Margarita*)

No vedo l'ora

de distrigarmela

(*A Luçieta*)

Andè de là! ...

LUÇIETA

Cossa ghe fazzio?

LUNARDO

Andè, ve digo.

LUÇIETA

Cossa ve intrigo?

LUNARDO

Fora de qua, che deboto, deboto ...

MARGARITA

Via, obedilo

vostro sior pare.

LUÇIETA (*indugiando*)

Eh! vago, sì, sì, vago ...

(*Esce, poi facendo capolino dalla porta*)

Son de là ...

(*Via*)

SCENA III^a

LUNARDO e MARGARITA

MARGARITA

E cussì, come va sto maridizzo?

LUNARDO

Ssss!! ... spetè. Mi credo ... credo ...

credo, vedè, d'averla maridada.¹³

MARGARITA

Con chi? Se pol saver?

LUNARDO

Zitto!

Che gnanca l'aria sapia ...

Col fio de sor Maurizio.

MARGARITA

Filipeto?!

LUNARDO

Ssss! ...

MARGARITA

Eh! xelo un contrabando?

LUNARDO (*secco*)

I fati mii no voggio

se gabia da saver.

MARGARITA

Sior sì! E la puta

quando lo savarà?

LUNARDO

Co la se sposarà.

MARGARITA (*incredula*)

Ah?

LUNARDO (*grugnito affermativo*)

MARGARITA (*sempre più incredula*)

Ah?

LUNARDO (*rinforza il grugnito*)

MARGARITA (*sommamente stupita*)

E no i s'à da vedar prima?

LUNARDO

Siora no: mi no so uso

stomeghezzi secondar,

chi la vede apena in muso

la ga anca da sposar;

chi la vede a pena in muso ...

Tachete! l'à da sposar.

MARGARITA

E se nol ghe piase?

LUNARDO

Son paron mi.

¹³ La rivelazione di Lunardo è preparata da un bicordo grave tra violoncello e contrabbasso; Margarita la accoglie con una settima diminuita. Poi la musica scivola nel puro recitativo, punteggiato da strani suoni di corde gravi e grugniti. C'è tempo anche per la morale («Siora no: mi no so uso») di Lunardo, in un *Andante cantabile* più volte interrotto, tra Re minore, La minore e Fa maggiore. Il suggello è affidato alla tuba, che sottolinea la conclusione della morale: a casa di Lunardo le ragazze non amoreggiano.

MARGARITA
Ma omo benedeto,
se no la piase al puto?

LUNARDO
Impossibile!
M'a dà parola el pare,
seguro son de tuto.

MARGARITA
O che bel matrimonio!
Proprio el consola el cuor.

LUNARDO
In casa mia le pute
no ga da far l'amor.

(Via)

MARGARITA
O fortuna malegnaza,¹⁴
m'à tocà sto bel zogelo,
mi ve sfido soto el cielo
el so simile a trovar.
Ah! par mi se el matrimonio
no portava più bon vento,
gera megio in un convento
che me andasse a ritirar.

LUNARDO (*rientrando*)
Saveu chi xe?

MARGARITA
Chi?

LUNARDO
Sior Maurizio ...

MARGARITA
El pare
del puto? Vienlo
per stabilir?

LUNARDO
Andè de là.

MARGARITA
Me mandè via?

LUNARDO
Me pararia.

MARGARITA
Oh! Ma de dia,
par vu chi son?
Son la muger.

LUNARDO
E mi el paron.

MARGARITA
Mo che bel satio!

LUNARDO
Presto, caveve!

MARGARITA
Mo che bel cotego!

LUNARDO
Su destrigheve!

MARGARITA
Uh!

LUNARDO
La fenimio?

MARGARITA
Mo che bestion!
(Via)

SCENA IV^a

LUNARDO e MAURIZIO

LUNARDO
L'è andata finalmente.
Co custia senza urlar no se fa gnente.

¹⁴ Lo spunto per la 'romanza' di Margarita si trova già in Goldoni; Lunardo esce per accogliere lui l'ospite (non vuole, infatti, che la moglie si affacci al balcone nemmeno per vedere chi è!) e Margarita commenta «Mo che omo, che m'ha toccà! no gh'è el compagno sotto la capa del cielo». Questa piccola frase è espansa in un corposo numero di versi, cui corrisponde una breve 'romanza' con orchestrazione 'selettiva' (solo due violoncelli e tre viole), in La bemolle maggiore (le donne si oppongono a Lunardo coi bemolli, sembra!). Margarita ripropone anche alcuni intervalli tipici di Luçieta; al contrario della commedia di Goldoni, qui la matrigna rema dalla parte della figliastra. Il tono di querimonia è tutto nel semitono cromatico, nell'armonia esangue e nella strumentazione: inconsistente, quest'ultima, con viole e violoncelli spinti all'acuto. Lunardo non le lascia nemmeno finire in pace il suo postludio: Maurizio arriva, lei non può rimanere. Questo pezzo è stato sovente tagliato, con l'effetto stravagante del postludio lasciato così, senza ragion d'essere, a sopravvivere da solo.

Ghe voggio ben assae
ma qua cussì
comando mi.

MAURIZIO (*entra con gravità*)¹⁵
Sior Lunardo, patron.

LUNARDO
Sior Maurizio, sioria.

MAURIZIO
Ho parlà co mio fio.

LUNARDO
Coss'alo dito?

MAURIZIO
L'è contento, el se sa. Ma sì, el voria ...
vederla un pochetin.

LUNARDO
Sior no, sti pati
no avemo stipulà.

MAURIZIO
Ben ben quieteve,
el putò obedirà.

LUNARDO
Vegnimo a dir el merito,
la dota è pareciada.

MAURIZIO
No voi bezzi; investimoli.

LUNARDO
Come ve piasarà.

MAURIZIO
No spendè in abiti
che mi no voggio.

LUNARDO
Mi ve la dago
tal qual la xe.

MAURIZIO
Sarave a dir?

LUNARDO
Sea no ghe n'è.

MAURIZIO
In casa mia
no voggio sea,
no voggio scufie,
né tabarine,
né cartoline
da far i rizzi,
nastri o topè.

LUNARDO
Sieu benedeto,
la pensè proprio
come se diè!
Ghe fareu zogie?

¹⁵ Il 'duetto' tra Maurizio e Lunardo è in Do maggiore, con l'inizio contraddistinto da un tema di otto battute che sarà, come abbiamo detto, associato anche al contratto nuziale:

ESEMPIO 8 (60, bb. 1-8)



Il profilo melodico e l'inizio del duetto suggeriscono quasi una specie di *Sfida all'OK Corral* con il confronto tra Filippo e l'Inquisitore del *Don Carlos* sullo sfondo. Ma a differenza di quello, questo duetto di bassi non offre il minimo contrasto, poiché i due sono fin troppo d'accordo su tutto. L'unico scoglio è la fissazione di Lunardo nel nascondere la figlia al pretendente, che la dovrà acquistare a scatola chiusa. Il trattamento del tema dell'esempio 8 è molto ingegnoso, visto che circola in tutta la scena a valori ridotti, e con qualche piccola variazione. Ad esempio, quando Maurizio si scaglia contro la seta e ogni orpello, ricevendo l'approvazione dell'interlocutore.

MAURIZIO
I so manini,
el so aneieto
i so recini.
E pò a la festa ghe darò un zogelo ...
de la bon'anima
de mia muger.¹⁶

LUNARDO
Requie in eterna.

MAURIZIO
Requie.

LUNARDO e MAURIZIO (*a due*)
De profundis clamavi ...

LUNARDO
Oh! A proposito,
no fessi minga
ligar ste zogie
a la moderna?

MAURIZIO
Ma sogio mato
d'aver ste vogie?

Pare mio, de sti spengazzi
mai go fato, nè farò.
Modernele ogni dies'ani
e in cent'ani capirè
che do volte le comprè.

LUNARDO
Ah! Gh'è pochi che pensa cussì.¹⁷

MAURIZIO
E gh'è pochi che ga i nostri bezzi.

LUNARDO
Mo sior sì, ch'el xe un gusto star ben.

MAURIZIO
E caponi straculi magnar.

LUNARDO
E a bon mercà.

MAURIZIO
E senza debiti.

LUNARDO
E senza strepiti.

MAURIZIO
Senza secae ...

LUNARDO
Paroni nu ...

MAURIZIO
... le done quae ...

LUNARDO
... e i fioi da fioi ...

MAURIZIO
... come che va.
Cussì ò arlevà mio fio.

LUNARDO
E mi cussì la puta.

MAURIZIO
Un bagatin nol buta.

LUNARDO
La mia tuto sa far:

fin in cusina
la lava i piati.

MAURIZIO
E mi el mio puto
parché nol s'usa
cole massere

¹⁶ Un rispettoso *De profundis* accompagna la citazione della defunta moglie di Maurizio; fino a che Lunardo non gli chiede se per caso non abbia un debole per i gioielli legati alla moderna – tratto derivato da Goldoni, e che causa uno sfogo risentito di Maurizio (*Andante con moto*, in cui circola ancora l'*incipit* del duetto) e un suo aggraziato *solo*. Poi piano piano i due, a forza di congratularsi, si fomentano: la musica procede per piccole iterazioni e un'accelerazione graduale.

¹⁷ Si fa strada un motivo di due battute, che succede a un'idea cromatica; sarà adoperato nel cambio di scena. Questi due motivi saldati, che sono come l'autocelebrazione dei *rusteghi*, vengono alternati a un'altra metamorfosi del tema principale: la musica è saldamente ancorata al Do maggiore di base. I due si uniscono in una potente affermazione del tema principale nel tempo originario, con un buffo falsetto e una brusca conclusione, per poi separarsi ridendo. Nel duetto non è successo granché, ma ne risulta sbazzata la figura dell'altro padre terribile (quello che in Goldoni opporrà più resistenza nel finale) e la sua consonanza di interessi con Lunardo.

a bazzegar,
in fin le braghe
voi che el se cusa,
e che le calze
el sapia far.

LUNARDO
Bravo dasseno!

MAURIZIO
Eh! Go giudizio.

LUNARDO
Fèmolo donca
sto sposalizio.

MAURIZIO
Certo.

LUNARDO
E ve aspeto
ancuo a disnar.

MAURIZIO
E magnaremo.

LUNARDO
Se godaremo.

MAURIZIO
Staremo alegri ...

LUNARDO
Faremo festa!

MAURIZIO
Faremo festa!

LUNARDO e MAURIZIO

E i dise i stupidi
che no godemo.

Puffe! Martufi!

Da petufar!

(Escono a braccetto)¹⁸

[QUADRO SECONDO]¹⁹

Terrazza in casa di Marina.

SCENA [PRIMA]

MARINA, LA SERVA, *poi* FILIPETO, *poi* SIMON.

(Marina è intenta a stendere la biancheria. – La serva fa per alzare un vaso di fiori e non può)

MARINA (*cantarellando*)

«El specio me ga dito che son bela,

¹⁸ Per il cambio di scena (da compiere con una breve discesa del sipario: Wolf-Ferrari non disponeva ancora dei macchinari lenti e poderosi delle regie moderne) il compositore ha composto un piccolo brano basato in gran parte sul duetto appena ascoltato; l'inizio (tra Sol e Do) utilizza come punto di partenza il frammento cromatico discendente. Segue il tema (stavolta *Pesante*) dell'autocelebrazione, con un'armonia ricercata; una fanfara della tromba trattata in *diminuendo* riporta a un'altra reminiscenza del quadro I (dall'aria di Lunardo: *Andante con moto* – 3/4; il motivo è anch'esso basato su una discesa cromatica e oscilla tra Sol e Do maggiore), che però si chiude sul tema dell'autocelebrazione: è questa la cifra finale dell'interludio, che dunque tende a riassumere il quadro I nel successo delle idee di Lunardo. Benché il pezzo sia breve, il modello si trova sicuramente nei *Meistersinger* wagneriani.

¹⁹ L'interludio tracima senza soluzione di continuità nel quadro II, che è grosso modo così suddiviso: 1. barca-rola Marina 2. scena e 'romanza' Filipeto; duettino Marina-Filipeto e terzetto con Simone 3. scena e quartetto Felice-Marina-Riccardo-Cançian 4. ingresso Simone e scena con *solo* di Marina, cui segue la scena finale, in recitativo/arioso. Il quadro II è dominato dal Sol maggiore: quasi ossessivamente Wolf-Ferrari manterrà la barra negli angusti limiti di questa tonalità. Apre la nuova scena dunque la barcarola di Marina, la melodia più importante dell'opera, famosa anche per chi non ha mai sentito *I quattro rusteghi*:

ESEMPIO 9 (83, bb. 5-12)



che ghe somegio a una rosa bian ... »
(S'interrompe e parla alla serva)
 Issa! Issa! Coragio.

LA SERVA

Siora, el pesa.

MARINA

Quà, quà, bona da gnente.
(Aiuta la serva a trasportare il vaso)
 Aveu visto? Andè a torghene ancora.

LA SERVA

Siora sì.

MARINA

E vardè de no rompar.

LA SERVA

No, no siora.

(Via)

MARINA *(riprendendo a cantarellare)*

«Che ghe somegio a una rosa bianca»
 (ga dito el specio).

«Le rose bianche à el manego spinoso
 le bele done ga el marìo zelo ... »
(S'interrompe nuovamente vedendo la serva)

Cossa feu?

No vedè che ghe andè drento?

LA SERVA

Gnente, gnente, parona, xe sta el vento.

MARINA *(con insistenza)*

«Le bele done ga il marìo zeloso.
 E mi me vendico
 e per dispeto
 me sero in camara,
 me fico in leto.»

FILIPETO *(entra)*²⁰

Sior'amia!

Sior'amia Marina.

segue nota 19

La sua popolarità è dovuta da un lato alla sua *tourneure* popolaresca (di tre battute, come indicato nell'esempio dalla linea orizzontale, benché riportate a quattro dall'intervento dell'orchestra), dall'altro come indice di gradimento tra le melodie famose. Questa scena è tutto un materiale da cartolina: dalla terrazza di Marina si vedono i tetti e i canali di Venezia, il morbido 6/8 culla le orecchie come in tutte le canzoni *da batelo* dell'Ottocento, da Rossini a Mendelssohn e oltre, e infine, per rincarare la dose, siamo in chiusura del carnevale. All'estero Venezia coi suoi gondolieri (e quindi anche le opere di Wolf-Ferrari nella Germania di inizio secolo) ha sempre avuto grande successo: dando origine a una serie di 'falsi', come quel *film* di Dino Risi, destinato soprattutto ad essere distribuito all'estero, che vedeva, nei panni appunto de *I due gondolieri* (1958), nientemeno che Alberto Sordi e Nino Manfredi. Ma nell'opera di Wolf-Ferrari due cose contribuiscono a evitare il rischio della sdolcinatezza e a conferire una patina di autenticità alla *siora* Marina che stende la biancheria approfittando del solicello; intanto, gli interventi rivolti alla serva che, alle prese con un grande vaso di fiori, non ne fa una giusta, contribuendo ironicamente alla barcarola; e in più l'ultimo verso della filastrocca, che minaccia il marito geloso di ... astinenza forzata. Il compositore ama non tanto usare i 'pezzi staccati' nei loro singoli elementi come materiale da costruzione, ma come *emblem*i. Così la barcarola diventa il simbolo non di una forza drammatica, né identifica solo il personaggio di Marina, ma rappresenta l'anima gentile e sentimentale della commedia. Il brano, fatti salvi gli intermezzi con la serva, è per lo più costruito sulla reiterazione della stessa frase variata ora più ora meno, con la sola bizzarra contrastante dell'«E mi me vendico / e per dispeto / me sero in camara / me fico in leto». Si compone di un frammento a replicato sei volte (variato o semplicemente ripreso) ed un frammento b formato da una battuta moltiplicata per tre. Da registrare la divertita constatazione del compositore, quando a proposito di *Sly* i critici scatenarono la caccia alla 'reminiscenza popolare': sostenendo che le melodie incriminate le aveva scritte lui stesso, Wolf-Ferrari ricordava che «uno dei motivi principali dei *Quattro rusteghi*, che è pure mio, in Italia viene comunemente ritenuto un canto popolare veneziano perché ... lo è diventato». Che si riferisse a questa barcarola non è dubbio.

²⁰ Filipeto entra e ha bisogno subito di confessarsi e di cercare rifugio nell'affetto della giovane zia: la sua caratteristica, pur essendo un tenore, è quella di essere estremamente pauroso. Teme lo zio Simon e il padre Maurizio, e non ha tutti i torti, a ben vedere ... Esitante, dubbioso fino all'ultima scena, con una tendenza a un caricato lamento cromatico, tanto che la sua musica all'inizio pare non volersi coagulare mai in una frase. E se canta da tenore romantico lo fa per parodia, come quando (rispondendo alla domanda di Marina: «E se non la ve piase?») si lancia in un *Mi bemolle* maggiore con tanto di Sol sopra il rigo per manifestare il suo darsela a gambe. La musica piega lemme lemme verso Sol maggiore, tonalità in cui Filipeto canterà la sua romanza.

MARINA
Filipeto?! ... Che miracolo?

FILIPETO (*entrando*)
Sior'amia, no la sa?

MARINA
Oh! Dio, disgrazie?
Cossa xe sta?

FILIPETO
Ghe xe sior barba?

MARINA
No, nol ghe xe
quel'orso, no.
Cossa gavè?

FILIPETO (*alla serva*)
Senti, ste là,
ferma cussì,
sel vien disemelo,
che me la moco!
(*A Marina*)
Nol ga dito sior pare?

MARINA
Ma, sior oco, de cossa infin?

FILIPETO
La varda ben ...

MARINA
Su via ...!

FILIPETO
El me vol ...
el me vol ... za ... el me vol ...
el me vol maridar.

MARINA
Oimiei! respiro!

(*Alla serva*)
Portè cipro e pandòli.

FILIPETO
No, sior'amia,
son de scampon,
se co sior pare

fazzo maron,
povaro mi, el me copa.

MARINA
No conta, avè parlà
e gavè da star qua.
Ma disemene tante e chi mai xela
sta novizzeta bela?

FILIPETO
La xe la fia de sior Lunardo Crozola.

MARINA
Luçieta? O ben! Ve piase?

FILIPETO
Mi vista no la go.

MARINA
Ma i ve la farà vedar.

FILIPETO
Ho paura de no.

MARINA
Ah! Bruti cani! E se non la ve piase?

FILIPETO
Eh! Se no la me piase, ma de dia,
lasso che i se la peta e scampo via!

Luçieta xe un bel nome²¹
che el cor pol stuzzegar,
per tuta la mia vita
mi lo voria ciamar:
ma pò? Se salvo quello
altro no gh'è de belo,
senza de un bel viseto
el nome xe pocheto.
E goi da darghe el cuor,
senza un fiantin de amor?
O che facenda bruta,
de pezo no se dà,
qua se nissun me agiuta
son propio disperà.

(*Piange*)

²¹ La romanza di Filipeto (una totale aggiunta rispetto a Goldoni), come molte delle melodie di Wolf-Ferrari, è costituita da piccoli frammenti che si 'autoperpetuano': all'inizio sembra appartenere a quelle dette in *lyric form* (per dirla facile, con una prima parte a a' b); ma sotto cela un dualismo tra la figura con la nota ribattuta e quella con la melodia ad arco (x e y):

MARINA
Se podesse far mi che ve vedessi ...

FILIPETO

Ah! Magari! Ah! Benedeta²²
amia cara, amieta bela,
che xe zovene anca ela,
che capisse el mio sofrir.
La me agiuta, la me salva

che son propio disperà ...
La me agiuta, la me salva
da sti afani, da ste pene.
Ah! La rompa ste caene
che me fa tanto languir.

MARINA

Ah! Una voglia maledeta
sento in cuor de farla bela,

segue nota 21

ESEMPIO 10 (96, bb. 1-13)

Filipeto (x) *p* *semplice*

Lu - cie - ta! Lu - cie - ta! Lu - cie - ta xe un - bel no - me che el cor pol stuz - ze - gar;

poco ritenuto *a tempo*

per tu - ta la mia vi - ta mi lo vo - ria cia - mar; mi lo vo - ria cia - mar.

pp *pizz.* *f* *p*

La seconda figurazione connoterà soprattutto il «Son proprio disperà» con cui Filipeto chiuderà la romanza. Dal Si $\sharp$ ribattuto con cui comincia – strano inizio per un pezzo lirico – la linea vocale di Filipeto sembra attirata magneticamente. E il Si è la nota comune a Sol maggiore e Mi maggiore, tonalità ‘sussidiaria’ adoperata, per il tramite di Mi minore, nel duettino con la zia che segue.

²² Nel pezzo d’assieme l’elemento (y) della romanza torna con un altro aspetto:

ESEMPIO 11 (100, bb. 1-5)

Filipeto

La me a - giu - ta, la me sal - va da sti fa - ni da ste pe - ne!

e anche in minore:

ESEMPIO 12 (100, bb. 8-14)

Ah, la rom - pa ste ca - e - ne che me fa tanto lan - guir.

con una imitazione tra i due:

tanto vu che la putela
no gavè più da sofrir.
Se me meto no i se salva,
no i se salva, no, no, no.
No me tien le so caene,
no gavè più da sofrir.
Bruti rospi, tante pene
le farò ben mi finir,
tanto vu che la putela
no gavè più da sofrir.

No i se salva!

LA SERVA

El xe qua!

(Via)

SCENA II^a

MARINA, FILIPETO, SIMON

FILIPETO (*spaventato*)

Xe sior barba!

MARINA

Fermeve!

SIMON (*entra*)

Cossa falo mo qua sto frascon?²³

FILIPETO

Sior barba patron.

SIMON

Sioria.

MARINA

Bel aceto ghe fè a mio nevodo.

SIMON

Co v'ò tolto gò messo per pato
che mi in casa no voggio parenti.

FILIPETO

Vado.

SIMON

Bravo.

MARINA (*trattiene Filipeto*)

Ma cossa el v'à fato?

SIMON

A mi gnente, ma voggio cussì.

FILIPETO

Sior'amia la lassa,
la lassa che vaga.

segue nota 22

ESEMPIO 13 (103, bb. 1-4)

Marina *f*
Tanto vu che la pu - te - la no ga - vé più da so - frir
Filipeto *f*
ah la rom - pa ste ca e - ne che me fa lan - guir

per chiudersi con una cadenza che è tipica del duetto d'amore. Non possiamo del tutto biasimare Simon se la vista dei due, assieme, lo farà infuriare. Il duettino è costruito come espansione del pezzo *a solo*, procedimento tipico ne *I quattro rusteghi*. Così com'è tipica la preferenza di Wolf-Ferrari per un decorso del tempo drammatico a sbalzi, che passa di frequente dall'azione alla riflessione (espressa soprattutto nel canto simultaneo). Del resto, la musica chiarisce ancor meglio della parola che zia e nipote sono dalla stessa parte, e che Marina farà di tutto per aiutare Filipeto a vedere la fidanzata prima del matrimonio.

²³ L'uscita in scena di Simon, che terrorizza Filipeto, conclude la parte statica del quadro, e d'ora in poi l'azione procederà molto più spedita. La gustosa scena in cui, per principio, i due coniugi cercano l'uno di mandarlo via, l'altra di trattenerlo, mentre il ragazzo vuol levare le tende, è condotta su un insistente ritmo buffo più o meno anapestico, quasi rossiniano, su cui le parole vengono espresse sillabicamente, con i testi differenti, col risultato che non si capisce nulla. Il procedimento è ironicamente fatto avvitare su se stesso, in quanto i tre continuano a parlarsi sopra sempre più forte con rade punteggiature dell'orchestra a oltranza, fino a rimanere senza fiato su una settima diminuita. A quel punto Filipeto prende l'uscio e fugge. Al ritmo ossessivo, nel postludio, si sovrappone il tema che abbiamo definito «dell'autocelebrazione», che si conferma dunque legato al successo (illusorio) dei *rusteghi* nei confronti delle mogli.

Sior barba, gh'el zuro
no voi più tornar.

MARINA
El xe mio nevodo,
mi vogio che'l staga.
Ve robelo fursi?
Coss'è sto scazzar?

SIMON
E mi mo ve digo
che vogio che'l vaga,
no l'odio ma i bisi
nol m'à da secar.

FILIPETO (*a Simon*)
Patron.
(*A Marina*)
Patrona.

MARINA
Bon dì, colona.

FILIPETO (*tra sé allo zio*)
Siéstu picao!
Patroni!

SIMON
Sc'iao!
(*Filipeto via di corsa*)

SCENA [III^a]

SIMON e MARINA

MARINA
Caro da Dio!²⁴
(*Gli manda un bacio*)

SIMON
Ciapè!
(*L'imita sgraziatamente*)

MARINA
Perché steu quà?

SIMON
Perché de sì.
(*Passeggiano su e giù per la scena*)

MARINA
Gaveu fata la spesa?

SIMON
Siora no.

MARINA
Ancuo no se disna?

SIMON
Siora no.

MARINA
Ah! no se disna?

SIMON
Siora no.

MARINA
No?

SIMON
No!

MARINA
Ma parcossa in bon'ora?

SIMON
Perché magnemo fora.

MARINA
Caro e dove?

SIMON
Co mi.

MARINA
Ma dove?

SIMON
Eh! dove?

Vegnì e magnè.

MARINA
Ma prima me dirè ...

SIMON
Gnente!

²⁴ Ora ci aspetta la scena 'parallela' rispetto a quella Margarita-Lunardo. Le onnipresenti terze arpeggiate (alludono forse a Luçieta, che deve essere nei pensieri di Simon) tornano nel basso e impastano il recitativo. Con Simon, però, non attacca: il dialogo è impossibile; l'orchestra si ritrae sullo sfondo per far notare ancora di più il silenzio con cui questi risponde alle domande della moglie: Simon è uno dei *rusteghi* più scorbutici (anche se meno irascibile di Maurizio o Lunardo), e chiude metaforicamente l'uscio in faccia a Marina ogni volta cadenzando sul Do.

MARINA
Se gh'è riguardo!

SIMON
No ghe n'è,
dove che vago mi.

MARINA
Ma dove andemio?

SIMON
Ma! Vegnarè co mi.

MARINA
Ma la xe curiosa lu ...

SIMON
Mo curiosa seguro.

MARINA
Ciapo su e vago in leto.

SIMON
E mi a magnar.

MARINA
Ma dove me meneu, sia maledeto?

SIMON
Vegnì co mi che lora savarè.
(*Via – Movimento d'ira di Marina*)

SCENA [IV^a]

MARINA, poi LA SERVA, FELICE, CANÇIAN e il conte
RICCARDO

MARINA
Ghe la fazzo, cospetina!²⁵

Me despogio, vago in leto,
sero suso, sì perdina,
e che'l bata lu se'l vol.
(*Vedendo il cappello di Simon dimenticato da lui*)
Mo vardelo, benedeto!
Nol fa voglia sto bonbon?
Che zogelo! Che capeto,
che delizia el to paron.
(*Ironica esclamazione d'amore*)

LA SERVA
Siora, i è quà.²⁶

MARINA
Chi xe quà?

LA SERVA
Siora Felice
col cavalier serpente e col mario
che ghe va drio.

MARINA
E qua li fè vegnir?

LA SERVA
Mi no saveva,
i è lori che à volesto.

MARINA
Ma no ghe ne fè mai una de sesto!
Andè, corè, feli restar da basso,
no xe creanza, presto ... Via ... !

FELICE (*seguita dal marito e dal cavaliere Riccardo, con brio*)²⁷
Eh, no la se descomoda,
siora Marina cara. Cossa vorla?
Mi da la strada

²⁵ Il ritmo insistente dello scatto d'ira di Marina (*Più presto e accelerando*) ricorda – anche per la rima – il «briconaccia malandrina» di Masetto; fu aggiunto nel libretto per caricare in senso buffo i toni bonari di Goldoni. Nella commedia Marina commenta senza molta sorpresa il riserbo di Simon, con una punta di divertimento; nell'opera, invece, dispone di una piccola scena in cui dialoga col cappello di Simon, dopo averlo di nuovo minacciato di chiudersi in camera senza aprirgli. Non sembra, comunque, la Marina descritta da Goldoni nelle *Memo-rie*, tutta «stupidità e balordaggine».

²⁶ L'arrivo di Felice causa una scena di panico; le figurazioni della scena precedente vengono replicate nei fiati; con la progressiva introduzione di trilli negli archi e un *crescendo* alla fine.

²⁷ Felice entra su un Sol prolungato, e il *crescendo* non sfocia in un *ff*, ma su uno *sf* cui segue un leggiadro *Allegro moderato, grazioso* in Do maggiore, in guisa di *gaja comare di Windsor*. Marina si sovrapporrà, come per non dare troppo l'impressione di un *solo* di Felice, e oltretutto per caratterizzare quel misto di imbarazzo e di contentezza con cui accoglie l'amica. Nel disegno del flauto si fa strada il *ribattuto* che sarà *magna pars* del materiale musicale di Felice. La protagonista dell'opera esce in scena quindi per ultima, il che fa emergere una delle peculiarità de *I quattro rusteghi*, dove ogni presunto protagonista viene scalzato dall'ingresso seguente, e così Lucietta, Lunardo, Marina, Felice sembrano ognuno a turno il vero personaggio centrale: solo il finale consacrerà Felice come *domina* della trama.

l'aveva vista
e per matada
son vegnua su.

MARINA (*alla serva*)
Bruta sempia.

FELICE
Felice dal bel estro
tuti me vol ciamar!
Marina dal bel viso,
quassù nel paradiso,
mi vegno a saludar.

MARINA
O siela benedeta!
(*Si baciano*²⁸ – *Ai due uomini*)
Patroni mii.

CANÇIAN (*melanconico*)
Patrona.

MARINA (*alla serva*)
Va a tor dele careghe.

RICCARDO (*a Marina*)
Servitore umilissimo.

MARINA (*al conte*)
Ghe son serva.
(*A Felice*)

Chi xelo sto lustrissimo?

FELICE
Un conte.

MARINA
Ma cospeto!

FELICE
Un cavalier foresto,
de mio mario el xe amigo
e lu ve dirà el resto.

CANÇIAN
Mi no so gnente.

FELICE (*ride*)
Ah! ah! ah! ah! Sior conte,
la compatissa sala!
Semo de carneval
e mio mario se gode
a farne tarocar.

N'è vero, sior Cançian?

CANÇIAN (*fra sé*)
(E bisogna che ingiota!) Sioria sì.

FELICE
Ma varda quanti fiori
e come che i xe bei!
La ga fato benon
a darghe un respireto.

MARINA
Ah! Senti sto caldeto?
La se dirave Pasqua.
Ma intanto la se comoda.

FELICE
Sì, sentemose un fià.
RICCARDO (*sedendosi presso Felice*)²⁹
Fortuna m'è propizia,
che tal posto mi dà.

²⁸ Le due donne si baciano, ed ecco che un nuovo importante disegno comincia a frullare negli archi e presto invade tutto:

ESEMPIO 14 (118, bb. 1-2)



La sezione ha un che del cosiddetto «tempo d'attacco» che inizia i numeri d'assieme nell'opera dell'Ottocento, e nella fattispecie il modello sembrerebbe essere il quartetto di *Rigoletto*. Il 2/4 non cessa il suo impero, con qualche parentesi, come il beffardo e lezioso 3/4 di Felice quando, per giustificare il silenzio di Cançian, lo attribuisce al carnevale e a un supposto suo gusto burlone.

²⁹ La musica è stabilmente in Do maggiore, fino a che non interviene Riccardo che la guida nel La bemolle 'amoroso', da tenore romantico (che solo alla fine scopriremo 'sfortunato': in questo momento pare che sia Cançian ad avere la peggio). Caratteristico dello stile ampolloso di Riccardo è il suo invito a sedersi rivolto a Cançian, con un'elaborata cadenza in La bemolle. Ma che non sia Riccardo a menare la polenta (per usare un'espressione verdiana a proposito di Alice in *Falstaff*) si evince da come subito dopo Felice riporti la musica al Sol mag-

CANÇIAN
E mi dove me séntio?

RICCARDO
Amico, se volete
bando alle cerimonie.
Siete padron, sedete.

FELICE
Mo conte mio parcossa
dixelo ste fredure?
Galo forse paura
che'l sia geloso? Oh no,
el sa chi son. Da resto
lu, bambin, el se comoda
in qualunque sia liogo.
Magari anca ghe basta
quela bancheta là!
Anzi ... eco ... el ghe va,
là ... là ... oh belo, cussì ... vedè, vedè ...
Oh belo, el s'à sentà.

Mio mario xe un galantomo³⁰
che me stima, che me ama.
E cussì lu anzi el brama
che la so fida muger
la conversa onestamente
co un onesto cavalier.
N'è vero sior Cançian?

CANÇIAN
Siora sì!

RICCARDO
Al dir il ver finora
ne dubitavo alquanto:
ora vieppiù il servirla
sarà mia gioia e vanto.

CANÇIAN
Che bestia che so sta de torlo in casa.

MARINA (*da sé*)
Che gaina!

FELICE
E cussì³¹
ancuo disnemo insieme.

MARINA
Dove?

FELICE
Ma come?
No la lo sa?

MARINA
No, veramente.

FELICE
Da sior Lunardo.

MARINA
Desso ò capio!
Nozze?

segue nota 29

giore, più vicino al suo mondo tonale, mentre rassicura tutti: Cançian non è geloso, ci mancherebbe! Le acciacature del flauto sottolineano il tono da ninna-nanna con cui Felice commenta il fatto che il marito, da bravo, si è seduto in un cantuccio, buono buono. L'orchestra sancisce l'avvenimento con un tripudio di trilli. Proprio al rapporto con il marito è dovuto il tormentone «N'è vero sior Cançian», che sentiremo per tutta l'opera.

³⁰ «Mio mario xe un galantomo» (che in un quartetto vecchio stampo sarebbe il *cantabile*) ha una struttura 'iconica', nel senso che le numerose ripetizioni del disegno puntato con la ripercussione in orchestra (che fa eco alla voce) e la loro progressione sono come il tentativo di convincere l'uditorio – e lo stesso Cançian – della bontà del ragionamento.

ESEMPIO 15 (127, bb. 1-5)

Felice **Poco più moderato**



Mio ma - rio xè un ga - lan - to - mo che me sti - ma che me a - ma:

³¹ Segue un *Allegro molto* (*quasi presto*) tenuto insieme da un frammento ritmico insistente:  già ascoltato nel corso dell'opera; qui la sua veste diastematica è simile al «figurarse» di Margarita, ma la ripetitività lo apparta al tema del matrimonio, nella versione abbreviata alla fine del duetto Maurizio-Lunardo. L'uniformità tonale (non ci stiamo spostando da Sol maggiore) verrà rotta da Cançian, che di fare conversazione con Riccardo non si sogna proprio.

FELICE

Che nozze?

MARINA

No la sa gnente?

FELICE

Mi no, mi no.

MARINA

No la sa gnente?

FELICE

Mi no, la diga!

MARINA

Gran novità!

FELICE

Oè? De Luçieta?

MARINA

Sì ben, ma zito!

FELICE

Chi ve l'ha dito?

MARINA (*a Felice indicando i due*)

Senteli là?

FELICE (*al conte*)

Ma andemo, via, sior conte,

me par che la sbandona

quel povaro mario.

La ghe vaga darente,

la lo compra un fiantin.

Sala, el ghe tende a le ciacole sconte,

povero fio, l'è tanto cortesan.

N'è vero sior Cançian?

CANÇIAN

Eh! che nol se descomoda

che a mi no me ne importa.

FELICE

Ah! ah! caro colù.

Xelo gnanca un burton?

Metarlo el vol d'impegno.

Via che'l taca una volta!

RICCARDO

Subito!

CANÇIAN (*da sé*)

El vol star fresco.

FELICE

Via, la me conta.

E sta Luçieta?

(*Parlano piano fra loro*)³²RICCARDO (*a Cançian*)

Signor Canciano, non mi dite niente?

CANÇIAN

Go altro per la mente.³³

FELICE

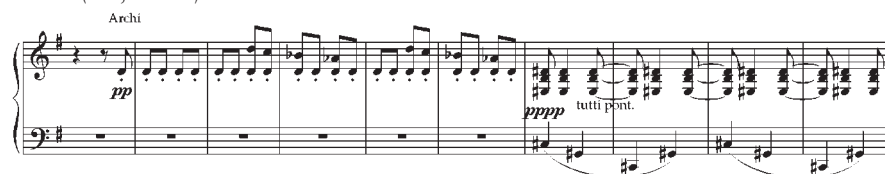
Cossa? Gnancora

no la ga vista?

³² Con il *Più presto* (manco a dirlo in Sol maggiore) stiamo per assistere a un «doppio duetto», come quelli tra Mimi-Rodolfo e Musetta-Marcello in *Bohème* e tra Desdemona-Otello e Iago-Emilia in *Otello* (l'antesignano è il già citato quartetto di *Rigoletto*). Nei *Rusteghi* le due donne parlano fra loro, mentre al contrario i due uomini non parlano affatto, o sottolineano il loro silenzio imbarazzato. Un altro punto di riferimento (un disegno strumentale sta al posto delle parole che Marina e Felice si bisbigliano) è il terzetto Otello-Cassio-Iago. Lì, però, a essere tenuto all'oscuro di qualcosa è Otello, mentre il pubblico assiste all'azione da una posizione di comodo. Qui è lo spettatore che invece resta in sospeso; non può sapere infatti che Felice sta organizzando una burla ai danni degli uomini. O meglio, lo sospetta, ma non ne saprà i dettagli fino all'atto II.

³³ Il ritorno all'*Allegro molto* e un'armonia quasi sinistra sono adoperati da Wolf-Ferrari per il silenzio ostinato di Cançian che ha altro per la mente. Poi le donne si rifanno udibili, e il lato di urgenza e di mistero è affidato a regioni tonali lontane (si passa Fa diesis maggiore):

ESEMPIO 16 (137, bb. 1-8)



MARINA
Né che i se veda
gnanca no i vol.
FELICE
No i s'à da vedar?
Piase! Ma questo
xe un gran codogno!
MARINA
Sfido, de pezo
dar no se pol.
FELICE
E se tentessimo
prudentemente ...
MARINA
Pian che i ne sente!
FELICE
... Magari in mascara.
(*Ai due*)
Via cari siori,
che i pensa a lori.
(*A Marina*)
La senta vissere
cossa me bulega.

RICCARDO (*a Cançian*)
E così questa sera ove si va?
CANÇIAN
A casa.
RICCARDO
E la signora?
CANÇIAN
A casa.
RICCARDO
Ah! intendo:
fate conversazione.
CANÇIAN
Sior sì, in leto.
RICCARDO
In letto? Ma a che ora?
CANÇIAN
A do ore.
RICCARDO
Ma questi mi canzona!
CANÇIAN
Proprio dasseno.

segue nota 33

Quando Felice ritorna a sussurrare, l'approdo sicuro è il Sol maggiore e il *Più presto*. E così via: i due piani si intrecciano ognuno con la sua atmosfera, in modo cinematografico, con 'stacchi'. Poi i due piani si uniscono: le due semicrome in levare che illustrano il difficile dialogo tra Cançian e Riccardo si 'stringono' fino a diventare le acciaccature e guidano il *crescendo* fino a sfociare sul motivo che 'coagula' il quartetto, che potremmo definire il tema «del trionfo delle donne».

ESEMPIO 17 (143, bb. 1-8)

Andante con moto

com fuoco
Felice

Per con fuoco
Marina

far-la in bar-ba ai o-me-ni a-stu-zie no-ne manca.

Per far-la in bar-ba ai o-me-ni a-stu-zie no-ne manca. No, no, no.

È significativo che l'*Andante con moto* conquisti il Sol maggiore solo nella coda del tema. Per una delle poche volte, una frase omoritmica nell'opera è cantata sopra le stesse parole da due personaggi diversi; la prima frase è di sette battute, come al solito 'regolarizzate' da un inserto («no, no, no»); la seconda è di otto, divisa in due elementi, sull'ultimo dei quali s'incastra un'altra frase di sette. Il periodo è dunque di ventitré misure (come unità fraseologiche due battute ne valgono una), ed è 'propulsivo', ossia non sembra composto, nella seconda parte, di elementi indipendenti, rimandando di battuta in battuta il punto d'arrivo: l'armonia, che in momenti analoghi è sempre stata molto schematica, qui gioca un ruolo importante nel ritardare e nell'arricchire la cadenza.

RICCARDO

Ah?

CANÇIAN (*grugnito*)

Uh!

FELICE (*raggiante*)

Cossa ghe par?

MARINA

Ma se lo so che l'è una gran dritona!

FELICE e MARINA (*assieme*)

Per farla in barba ai omeni
astuzia no ne manca,
se savaria fin anca
el diavolo sfidar.

MARINA (*indi FELICE*)

Che i casca i orsi in trapola
l'è propio un gusto mato,
e quando el colpo è fato
nissun lo pol disfar.

CANÇIAN

Un cicisbeo secagine,
una muger demonio,
ma caro el matrimonio!
go fato un bel afar.
Mi ò fredo e quella ciàcola,
costù me rompe i bisi,
ma gnanca ai Campi Elisi
più ben no se pol star.

RICCARDO

Vago semblante amabile,
donna per cui sospiro
per te quale martiro
io non saprei soffrir?
Ma ahimè, soave e gelida,
gentile e pur sì casta,
ahi, quanto mai contrasta
virtude i miei desir.

FELICE e MARINA (*assieme*)³⁴

Ah! sì, cantar vittoria
in gloria de le done
e el mondo da parone
volemo dominar.

(*Ridono*)³⁵SCENA [V^a]SIMON *e detti*SIMON (*entrando*)

Marina?

MARINA

Sior?

SIMON

Coss'elo sto bacan?

Cossa feu? Chi l'è colù?

(*Indicando Riccardo*)

³⁴ L'esempio 17 è venuto troppo bene per non essere adoperato di nuovo, stavolta con tutti e quattro i cantanti! (L'idea di differenziare le due esposizioni è di Wolf-Ferrari, il libretto ha messo tutto insieme.) Ma per 'ricaricar-lo' c'è bisogno di un nuovo *crescendo*, un nuovo *Allegro* in 2/4. Il tempo si sospende, quando Marina dà il la:

ESEMPIO 18 (144, bb. 1-2)

Allegro

Marina



Che i ca-scai or si in - tra-po-la

La prescrizione per gli archi recita «alla burla staccatissimo sempre crescendo», mentre la voce che 'lega' l'insieme è il 'tenore amoroso' Riccardo (così come Fenton domina l'insieme di donne e uomini alla fine dell'atto I di *Falstaff*). Il ritorno del tema trionfale reca l'indicazione *Andante sostenuto trionfalmente*, appunto. Le parole sono differenti, ma il senso è chiaro; non c'è dubbio che questo tema sia il corrispettivo della 'autocelebrazione' dei *rusteghi* nel quadro I. Le carte in tavola sono date, le forze sono schierate; resta da vedere chi la spunterà.

³⁵ Tutta quest'ultima sezione offre punti in comune con le vecchie «strette» ottocentesche, così come il *Vivace assai e grazioso* che chiude il quartetto rapidamente è l'erede dei tanti *Più allegro* del secolo precedente.

FELICE (*a Simon*)
 Serva.
 SIMON (*a Felice*)
 Sioria.
 (*A Marina*)
 Ah?
 FELICE
 Sior Simon, son qua
 a farghe un fià de visita.
 CANÇIAN
 A chi?
 MARINA
 A elo.
 SIMON (*a Marina*)
 Andè de là.³⁶
 MARINA
 Che usa sta increanza ...?
 SIMON
 Ghe penso mi. Vu andè de là, ve digo.
 MARINA
 Mi?
 SIMON
 Vu.
 MARINA
 Mi?
 SIMON
 Sì!
 FELICE
 Via, via, siora Marina,

obedirlo bisogna so marìo.
 La varda mi col mio,
 lu parla apena e subito xe fato.
 MARINA
 Eh! sì, ho capìo.
 Brava! Brava! Patroni.
 RICCARDO (*a Marina*)
 Reverenza.³⁷
 SIMON (*al conte, imitandolo*)
 Me sprofondo.
 MARINA (*a Riccardo*)
 Lustrissimo.
 SIMON (*a Marina*)
 Patrona,
 patrona, patrona.
 MARINA (*a Simon*)
 Vado e taso malagrazia
 perché voggio, brutto muso,
 perché za per mia disgrazia
 una pua sempre sarò.
 (*A Felice e Riccardo*)
 Reverisso ... Complimenti ...
 (*A Simon*)
 Ma se mai perché mi taso
 vu credessi far el mato,
 con un naso tanto fato
 mi ve voggio far restar.
 (*A Riccardo e Felice*)
 Complimenti ... Reverisso ...
 (*Fa per andare poi torna e dice a Simon*)

³⁶ Simone entra e 'congela' gli elementi motivici del quartetto, che si muovono nella *rustega* combinazione ottavino-fagotto senza alcun appoggio. Gli ordini di Simone sono sempre sul Do, la sua nota preferita.

³⁷ Le riverenze con cui Marina si congeda, costrettavi dal marito, sono dei gesti 'iconici' imitati tra di loro, la cui traccia è in Goldoni:

FELICE: Via, Marina, obedilo vostro marìo: anca mi, vedè, co sior Cançian me dise una cossa, la fazzo subito

MARINA: Brava, brava, ho capìo. Patroni.

RICCARDO: Umilissima riverenza. (*a Marina*)

SIMON: Patron. (*ironico al Conte*)

MARINA: Serva sua. (*fa la riverenza al Conte*)

SIMON: Patrona. (*contrafà la riverenza*)

MARINA: Taso, perché, perché: ma sta vita no la voggio far. (*parte*)

Naturalmente il modello è la riverenza di Quickly in *Falstaff*. La musica può espandere nel tempo la situazione fino al paradosso, come un buon attore della commedia dell'arte sa prolungare all'infinito la sua scena per riscuotere un applauso più grande; Marina continua a fare finta di uscire, e prima di farlo scatena una raffica di semicrome contro il suo tiranno, e tocca alla fine del suo sfogo il Sì. Viene accompagnata alla porta dal 6/8 della sua barcarola.

Manco mal che i ve conosse
 che sè un rospo, che sè un can ...
(A Riccardo e Felice)
 Ghe son serva ...
(A Simon)
 E che proprio no sè degno
 de goder sto marzapan.
(A Riccardo e Felice)
 Serva sua!
(Fra sé)
 Ah! Ah! Ah! che catorigole ...
(A Riccardo e Felice)
 Reverenza ...
(Fra sé)
 che me fa sto bucoletto
(A Felice e Riccardo)
 Complimenti ...
(Fra sé)
 ... che per far i convenevoli
 el s'à tuto desmolà!
(A Felice e Riccardo)
 Con parmessò, serva sua.
(Marina va verso la porta guardando ironicamente Simon, e sulla porta dice)
 Bruto muso!
(Via)
 SIMON *(a Cançian)*
 Chi è sto sior?
 RICCARDO
 Se il nome mio chiedete³⁸
 da me stesso il saprete.
 Sono il conte Riccardo Arcolai
 e chi mi tocca, guai!

Di Cancian fido amico e pertanto
 di Madonna leal servitore.
 E per mio vanto
 consacrà ad entrambi m'aggrada
 il mio labbro, gli averi, la spada.
 Sono il conte Riccardo Arcolai.

SIMON *(a Cançian)*
 E vu fe praticar vostra muger
 da sta sorte de cai?

CANÇIAN

Coss'ò di da far?

SIMON

Pùfete!

(E se ne va)

FELICE *(a Riccardo)*

Ah! ghe par?

Vedela, cavalier, la diferenza
 co mio mario? Me despiase in coscienza
 che ancuo da nu a disnar
 nol podemo menar.
 Se vedaremo a l'opara stassera ...
 E adesso ghe dirò de un afareto ...

CANÇIAN

Oè, qualcosa de niovo?

FELICE

Benedeto.

El sol ga zirà,
 sento fredeto.

(A Cançian)

Via da bravo, tireme su el zendà!

(Cançian la serve, poi fa per darle il braccio, ella invece gli consegna lo scialletto e se ne va a braccetto del conte)³⁹

³⁸ La scena finale, tutta in 6/8, è la 'carta d'identità' di Riccardo, che sciorina il suo tono 'nobile', smontata dal commento sprezzante di Simon e dal suo «pùfete». Questo effetto comico è pervenuto fino ai *film* di oggi, nelle situazioni in cui un personaggio che fa una lunga allocuzione in italiano viene annichilito da un intervento breve (e greve) in dialetto. L'intervento di Riccardo è disarticolato, probabilmente memore del giuramento del dottor Cajus, ma forse anche sintomo di una nobiltà di gesso, tutta cerimonie esteriori; il conte, che comincia in La minore, conclude con un'enfatica cadenza in La maggiore; la rima «Arcolai-cai» è già in Goldoni. La rabbia sorda di Cançian, che vorrebbe avere il coraggio di trattare la moglie come Simon tratta la sua, echeggia nelle due note in levare che concludono la scena.

³⁹ «Fichete soto», la meditazione finale di Cançian con lo scialle in mano, è un passo aggiunto dai librettisti. Fa parte di tutta quella poesia dei piccoli oggetti così nota alla lirica italiana della linea d'Annunzio (*Poema paradisiaco*)-Gozzano-Corazzini e valorizzata quasi fino al patetico. (Nell'opera ci sono anche, sul versante comico,

Ah! che delizia sentir sto caldeto!

(Via)

CANÇIAN (*collo scialle in mano*)

Bah ... metemose in moto.

(*Arrivato di dove uscì Simon, pensando all'ultima sua parola*)

Pùfete!

(*Arriccia il naso, poi osserva lo scialle della moglie, lo bacia e se ne va, passando sotto la biancheria appesa*)

Fichete soto!

FINE DEL PRIMO ATTO.⁴⁰

segue nota 39

la scena col cappello di Marina e quella con la collana di Lucietta e Margarita.) La motivazione probabile è che la commedia di Goldoni non offre un finale d'atto utilizzabile per la chiusura del sipario di un'opera. Il fatto che il congedo di Felice sia la barcarola di Marina è sintomo di uno spostamento dal motivo conduttore = personaggio, al motivo conduttore = personaggio + scena (caratteristica) che lo inquadra. La barcarola spersonalizzata, di cui abbiamo ampiamente detto, è così un'oggettivazione del gioco comico, un modo per distaccarsi dai personaggi che agiscono.

⁴⁰ È il momento dell'intermezzo. Questo passo, una volta molto famoso anche nelle sale da concerto, porta l'indicazione *Allegretto delicato*, che rispecchia perfettamente il tono un po' lezioso del tema che lo inizia. Si tratta, naturalmente, della barcarola di Marina. Come il cambio scena tra i due quadri, l'intermezzo è l'eco della scena precedente. Poi, ci accorgiamo che è la prima volta che sentiamo il tema nella sua interezza, senza le interruzioni dovute alla serva; il disegno fraseologico è $a_{3+1} a'_{3+1} a_{3+1} a''_{3+1}$, che poi sfocia in un elemento solo apparentemente contrastante nella coda, espanso, che è alla base di una modulazione e di un *crescendo* che riporta al tema iniziale; nessuna tonalità si afferma a discapito del Sol maggiore predominante. È un'arte che non ammette soverchi contrasti, ma introduce piccoli segnali delicatamente divergenti, come il *ribattuto* dell'oboe che anticipa forse l'arringa di Felice nell'ultimo atto, e si ricollega al *ribattuto* del quartetto nel quadro II. L'ultima metamorfosi del tema principale lo riporta a quattro battute; con un trucco: la prima battuta è replicata due volte, il tema, ridotto all'osso, e piano piano si riduce ancora fino a sfociare in un movimento di semicrome e a smorzarsi in un accordo *ppp*.

ATTO SECONDO⁴¹

Camera grande in casa di Lunardo.

SCENA PRIMA

LUÇIETA *sola*, poi MARGARITA

LUÇIETA

I me vol⁴²

zirar

ma mi li go magnai!

Sti siori indafarai

novizza i me vol far.

No se pol

durar

serae sempre qua drento.

Xe tanto za che sento,

che son da maridar.

*(Prendendo una Madonnina che trovasi sul cassetto-
ne sotto una campana di vetro e ornandone le vesti)*

– *Santa Maria, ora pro nobis.*

Un mariò,

sior sì,

oh, siéstu benedeto.

Chissà che cocoleto

e propio mio de mi.

Oh, mio Dio,

cussì

de sera e de matina

sentirse dir: sposina,

voi star sempre co ti.

– *Santa Maria, ora pro nobis.*

Portarò

l'andriè

co fa sta Madoneta.

Lu tuto in eticheta

in fusto co se diè.

E dirò:

vardè, vardè,

nol xe perfeto?

Ve piaselo sto ambeto?

De megio no ghe n'è.

– *Santa Maria, ora pro nobis.*

*(Va a collocare la Madonnina sotto la campana di
vetro che è sul cassetto e le fa un inchino)*

Ve piaselo sto amb ...

*(S'interrompe ed origlia alla porta. Va a spiare al bu-
co della serratura e sorride)⁴³*

Varda, vardà, siora mare,

in che squinzi che la se fa.

Ela sì e mi no.

E sì la m'à promesso

cascate e perle e no la me le dà.

Se sa, la dise,

che xe sior pare che no vol, la dise,

che son puta, la dise,

ch'el cria, la dise.

Ma mi, mi digo ...

che la xe ela, che no vol, mi digo,

⁴¹ L'atto II è molto più fluido; sono pochi i pezzi chiusi: tra questi sicuramente l'aria di Luçieta che lo apre, composta da una serie di soli in qualche modo interdipendenti; e poi il «Novizza, novizza» di Marina e Felice; ma in genere i pezzi si incastrano senza soluzione di continuità, e non a mosaico.

⁴² L'*Allegro moderato* che apre l'atto riprende il discorso interrotto nel quadro I, nella sua polarità tipica dell'opposizione femminile tra La bemolle maggiore e il Fa maggiore che si delinea più avanti. L'aria di Luçieta è una vera e propria romanza strofica quasi fosse «musica in scena»; possiamo immaginare la protagonista entrare canterellando, e cominciare con una melodia regolare e quadrata. Wolf-Ferrari cerca di spezzare questa regolarità con interventi contrastanti (come quello della serva nella barcarola di Marina), in questo caso con le sei battute di una salmodia rivolta alla Vergine che fungono da *refrain*; il dialogo con la statuetta farà da contraltare alle fantastiche di Luçieta sul matrimonio, con un tocco leggermente blasfemo. Altro dualismo, quello tra la melodia del preludio all'opera e quella nuova, che si alternano, fungendo il primo da interludio strumentale alla seconda.

⁴³ Per spiare la matrigna e raccontarne la vanità al pubblico, Luçieta si interrompe, passando direttamente a Re e subito dopo a La maggiore in una specie di arioso: il cambio di tonalità isola meglio ancora il passo rispetto alla romanza precedente. Ma ogni scusa è buona indugiare su piccoli frammenti melodici, anche se il grosso del discorso è costituito da *ribattuti* nella linea vocale, e nel tessuto connettivo fanno capolino frammenti connessi a Luçieta fin dall'atto I.

parché son zovene
 parché son bela
 meglio de ela.
 Oh! L'è cussì.
 (*Si avanza guardando*)
 L'ò vista mi
 dal buso de la chiave stamatina
 co un peneleto,
 drento un vaseto,
 prima tociar,
 pò pian pianeto
 e qua e là
 i lavri, i oci
 e le ganassee
 acarezzar.
 Cossa fazevela?
 Ma? Chi lo sa?
 (*Toglie di tasca un pezzo di taffetà*)
 E de sta roba
 la s'è tacà;
 proprio cussì ...
 (*Ridendo*)
 Pss ... la xe quà.
 (*Margarita entra*)
 Ma brava siora mare⁴⁴
 mo che pulito che la s'è vestio,
 ma brava ma co bela,
 ma siora mare mia
 la par proprio una stela!
 Me dala le cascate?
 (*Margarita le dà una «cascata»*)

Ah, grazie, benedeta,
 che ghe voi tanto ben.
 E pò?
 MARGARITA
 Quà st'altra.
 LUÇIETA
 Oh, grazie,
 ah! Che godi.
 Ah, cara siora mare, ah, se ghe digo
 la par una regina!
 (*Fra sé*)
 (La ga trovà le perle).
 MARGARITA
 Cossa voleu, putela?
 Co sta zente che vien, voleu stasera
 che para, figurarse, la massera?
 LUÇIETA
 Beati chi pol godarse,
 chi à tempo da scherzar
 chi ga quel che desidera,
 è tuta rose e boccoli la vita.
 Ah, mi povera diavola
 i m'è desmentegà;
 perfin in cielo i anzoli
 i me ga abandonà.
 Se ela co quel'abito
 no à da parer pulita
 e mi mo poverazza
 no la vede co strazza?

⁴⁴ Luçieta accoglie Margarita con una 'risata musicale' di arpeggi che echeggiano la risata con cui ha concluso il suo monologo. Gli arpeggi percorreranno tutta la scena, in cui Margarita ha una funzione di mera spalla e Luçieta indirizzerà il discorso capricciosamente, come il suo carattere vuole. Per esempio la provocazione dell'*Andante sostenuto, espressivo molto e tranquillo* che si situa in Fa diesis maggiore. Vediamo la frase, sottilmente asimmetrica nel conseguente e con la solita onnipresente terza:

ESEMPIO 19 (180, bb. 1-9)



Questo periodo forma la base di un'altra mini-romanza, di forma liberamente ABAB'. La musica, lontana dalle tonalità consuete allo scambio figlia-matrigna, suggerisce mancanza di chiarezza: infatti quando Luçieta va al dunque e si lamenta delle perle regalate da Margarita (nome parlante! «Margarita» notoriamente significa «perla», appunto) andiamo di nuovo al *Più mosso* (come prima: *allegro moderato*), nei più 'domestici' La (mi-nore/maggiore) e Do maggiore.

MARGARITA
Strazza? Co le cascate
nove fiammanti che ve go dà?
LUÇIETA
Se la xe roba de mia bisnona?
La varda quà co fiape, fiape ...
MARGARITA
O la frascona!
Anca rugnar?
Gnanca le perle
no ve voi dar.
LUÇIETA (*piange*)
Uh!
MARGARITA
Cossa gh'è? Coss'elo sto fifar?
LUÇIETA
La m'à impromesso
che la me dava
una colana
e invece adesso
gnanca più gnente
la me vol dar ...
MARGARITA
Se me sechè!
LUÇIETA
Me la darala?
MARGARITA
Ciapè ciapè!
(*Le dà le perle*)⁴⁵
LUÇIETA
Siora, la varda
na perla rota.

MARGARITA
Eh, ben, slarghè.
LUÇIETA
De perle rote
quante ghe n'è?
MARGARITA
Ah?
LUÇIETA
Quanti ani gala sta colana?
MARGARITA
Voleu zio gar che ve la porto via?
LUÇIETA
Eh, ma de dia,
sempre la cria!
MARGARITA
Vu tarochè!
LUÇIETA
Staghio ben?
MARGARITA
Benon.
LUÇIETA
E al viso me donela?
MARGARITA
Divinamente.
LUÇIETA
No credo gnente
me voi vardar.
(*Estrae di tasca uno specchio e si guarda*)
MARGARITA
Anca el specieto?

⁴⁵ Lo scintillio delle perle è tutto nello *staccato* del flauto. Ora che il litigio sembra ricomposto, la musica si è stabilizzata nel La maggiore, anche se Luçieta le imprime ancora dei sussulti bizzosi. Il tema che ha percorso l'inizio dell'atto II è molto appropriato per far risaltare la sua civetteria:

ESEMPIO 20 (195, bb. 1-4)



Questo motivo legato alla vanità della ragazza si concatenerà, logicamente, al tema 'generico' del preludio per chiudere la scena, col definitivo approdo in La maggiore.

LUÇIETA
O l'è un strazzeto ...
(*Sentendo venire Lunardo*)
Oimiei! Sior pare ...
No m'ò podesto
gnanca vardar.
(*Nasconde lo specchio*)

SCENA II^aLUNARDO *e dette*

LUNARDO (*entrando, a Margarita*)
Coss'è? Coss'è, parona,⁴⁶
che parè una bissona?
Andeu al festin?

MARGARITA

Tiolè: perché in cao l'ano

me vesto
un fià de sesto,
subito, figurarse,
el ga da brontolar.

LUNARDO (*a Luçieta*)
Coss'è? Coss'è quei cossi?
Quei diavolezzi che ti ga al colo?

LUÇIETA

Oh ... n'anticagia ...

LUNARDO

Cascate patrona?

Cascate? Chi v'à dà questi sporchezzi?

LUÇIETA

Me l'ha dai siora mare ...

LUNARDO

Cavite subito
quele sempiae.

LUÇIETA

Co nol vol altro ...

MARGARITA

Oè santa pepa!

LUÇIETA

Mi?

LUNARDO

Vu tasè.

MARGARITA

E mi ...

LUNARDO

E vu

e vu ... spogieve
che farè meglio! Piavola de Franza!

MARGARITA

Diseu dasseno?

LUNARDO

Digo dasseno.

MARGARITA

Prima, vedè, sto abito,
a tochi lo farò.

LUNARDO

Benon, scomenciè subito
che mi ve agiutarò.

LUÇIETA

Sior pare, vien zente!

LUNARDO

Aseni! I verze
senza dir niente.

(*Entra Marina*)SCENA III^aMARINA, SIMON *e detti*

MARINA

Patrona, siora Məlgari!⁴⁷

⁴⁶ L'ingresso di Lunardo è sottolineato dagli incongrui salti del suo «Coss'è?»; poi la sua furia si rivolge a Margarita, denunciata dalla figliastra – ma, come abbiamo detto, in misura meno traumatica di quella che si trova in Goldoni: librettisti e compositore non hanno intenzione di ampliare il solco fra le due. Nel discorso musicale entra anche del materiale *rustego* tratto dal duetto Maurizio-Lunardo. Il disordine della situazione corrisponde al vagare degli accordi; condensati nell'unisono di Si $\flat$ al «Piavola de Franza!» lanciato da marito a moglie. Per colmo di confusione, gli ospiti arrivano all'improvviso: sono Simon e Marina.

⁴⁷ Quella che comincia adesso potrebbe essere definita, in termini di numero musicale, come una «Scena e quintetto» molto libera e quasi sempre agita; comincia con un *Allegro molto* – 2/4 in Re maggiore, dominato dai

MARGARITA
Patrona,
siora Marina amabile!
LUÇIETA

Patrona!

MARINA
Patrona fia, patrona!
(*Marina bacia Margarita*)
MARGARITA (*a Simon*)
Sior Simon, patron.
SIMON (*brusco*)

Patrona.

MARINA
Sior Lunardo ... Gnanca?
Pazienza.
LUNARDO
La reverisso.
(*A Luçieta*)

Caveve!

LUÇIETA (*fra sé*)

Mi no, eh!

SIMON
Sior Lunardo, semo quà
a ricever le so grazie.
LUNARDO (*fra sé*)
Figurarse sior Simon
nel so cuor cossa'l dirà
a veder sta mia muger cussì cargada.
MARINA (*a Simon*)
Varè che sestì, nol ve gnanca bada.
SIMON (*a Marina*)
Tasè! Vu no ghe intrè.

MARINA
Cara quela maniera!
MARGARITA (*a Marina*)
Siora Marina, vorla cavarse?

MARINA
Magari, volentiera.

LUNARDO
E spogieve anca vu!

MARGARITA
Eh, figurarse
no me magnè!
(*A Marina*)
Ah! cossa disela?
No xelo belo,
nol xe una zogia
quel mio mario?⁴⁸
(*Ridendo*)

Che zucaro, che zucaro,
che vero marzapan!
(*Ride*)

MARINA
Cossa voleu? Godevelo,
che'l mio xe assai più can.

LUNARDO (*fra sé*)
Oè, corpo del diavolo,
che le se toga bagolo
credendome Cançian?

SIMON
E vu, siora, che a casa
par quel maledeto abito do ore
m'avè fato inrabiar.
Andè de longo, andè a tor el cotuss.

segue nota 47

ribattuti, ma che si arena subito e si sfilaccia perché Lunardo non riesce a controllare la sua ira: il suo pensiero fisso è: «che ne dirà Simon?». Il frammento comunque continua a circolare (ora in Fa maggiore) quando, come dandosi un cenno d'intesa, Margarita si rivolge a Marina.

⁴⁸ Definire il marito per antifrasi «un zucaro», «una zogia», è un'abitudine connaturata alle donne di quest'opera; Wolf-Ferrari ha il merito di differenziare sempre le lamentele, propendendo in questo caso per una serie di cromatismi; il *solo* di Margarita è come altri pezzi 'chiusi' non preparato quanto alla tonalità – Fa diesis maggiore – e aperto agli interventi altrui (Marina e Lunardo); questo passo costituisce una parentesi strutturata ancora una volta come un periodo perfettamente autonomo, interrotto proprio sul traguardo dal grido del marito. Il ricorso alla fraseologia 'classica' in qualche modo corrobora il distacco ironico con cui Margarita – e gli spettatori – guardano l'*impasse* in cui si è ficcato Lunardo. Ancora una volta, il ritorno (provvisorio) all'ordine è segnalato dal ricomparire del tono d'impianto, Re maggiore.

MARINA

Aseo sior lustro
mo marameo.

MARGARITA

Andemo, andemo,
siora Marina,
gnanca che fussimo
vestie de ganzo!

MARINA

I xe cussì.

MARGARITA

Se pò i vedesse
siora Felice
in tabarin.

MARINA

E che pulito!

Altro che nu.

MARINA e MARGARITA (*ai due uomini*)

Oè sentiù vu?

Siora Felice

xe in tabarin.

E arzento a sguazzo!

Sentiù che ciasso?

Siora Felice à l'abito d'arzento.

SIMON e LUNARDO (*assieme*)

Spogieve cospettasso!

MARINA

Mo marameo!

LUÇIETA, MARINA e MARGARITA (*assieme*)

Marameo, marameo!⁴⁹

SIMON e LUNARDO (*assieme*)

Arpie, basileschi,

serpenti a sonagio

che fè magnar l'agio

a chi ve mantien.

Sè nostro disagio,

sè nostro contagio,

se crepa, se sciopa

tratandove ben.

Schizzarve bisogna,

pestarve in morter.

Sè diavoli in carne,

no sè, no, muger.

LUÇIETA, MARINA e MARGARITA (*assieme*)

Andemo, fie, andemo,

lassemo che i canta

sti povari mati

se sfoga una scianta.

I xe come i bovoli

che frizze e s'imbavola

e se no i se purga

no i xe da magnar.

Spetemo, spetemo

che pò i magnaremo,

più dolci, più teneri

dopo i sarà.

(*Le donne ridono, gli uomini cacciano fuori le donne, che escono ridendo*)

SCENA IV^a

LUNARDO e SIMON

SIMON

Marideve,

che avarè de sti gusti.

LUNARDO

Al dì d'ancuo

no se se pol

più maridar.

SIMON

No i xe più tempi!

LUNARDO

No i xe più tempi!

SIMON

Tuto xe andà.

LUNARDO

Tuto xe andà.

SIMON

Mah!

⁴⁹ Molto provvisorio, infatti; il «marameo» delle donne sposta il tiro su un'altra tonalità a distanza di terza (Fa maggiore) e su un ritmo anapestico su cui prende l'avvio il quintetto vero e proprio, rapido e simultaneo: con una progressione armonica al centro e la risata finale delle donne.

LUNARDO

Mah!

SIMON

Ah, dove xe
le done d'una volta?

LUNARDO

Dove xe?

La dona de un tempo la gera un zogelo,⁵⁰
un anzolo in carne svolà zo dal cielo:
tranquilla, obbediente, la gera un piaser;
modesta putela e bona muger.
Ma tanta dolcezza, ma tanta bontà
ga ormai perso el stampo: ah, tuto xe andà!

SIMON

O casa beata dei noni e bisnoni,
là sì proprio lori i gera i paroni:
de l'omo un'ociada, un moto bastava
e tuti obediva e più no se arfiava.
Chi più comandava più gera adorà.
Oh, santi costumi, ah, tuto xe andà.

SIMON e LUNARDO (*assieme*)

Chi a casa tornava fenido el lavoro
dasseno el trovava la pase, il ristoro.
I fioli a sior pare basava la man,
el capo de casa pareva un sultan.
O care memorie del tempo passà,
più altro no resta, ah, tuto xe andà.
Ancuo invece pute e done⁵¹
capriziose, sfazzadone,
no sa far che stomeghezzi,
che smorfiezzi e smorosezzi.

LUNARDO (*in falsetto*)

Complimenti! Come stalo?
Se divertelo al festin?

SIMON (*in falsetto*)

Oh, me piase tanto el balo ...

LUNARDO

El teatro, el faraoncin.
Mi lo impegno al minueto ...
Staghio ben vestia cussì?

⁵⁰ Al quintetto succede immediatamente il duetto fra Simon e Lunardo, che quest'ultimo comincia con una me-sta cantilena

ESEMPIO 21 (214, bb. 1-5)

The musical score for Example 21 is written for two voices, Lunardo and Simon, in 8/8 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'Tranquillo' and 'rit.' (ritardando). The score shows a melodic line for Lunardo and a piano accompaniment for Simon. The lyrics are: 'La do-na de un tem-po la ge-ra un zo - ge - lo, un an-zo-lo in car-ne svo-là-zo dal cie-lo'. The piano part includes markings for 'pp' (pianissimo) and 'col canto' (with the voice).

La melodia stessa si trascina stancamente, con la duina nella seconda battuta e la ripetizione dell'idea-base una battuta dopo quello che ci si aspetterebbe; c'è una coloritura quasi modale, tipica dei personaggi vecchi e di prestigio (si pensi a Fiesco e, per motivi 'ecclesiastici', al Padre guardiano). La prima delle due sezioni del duetto, in 6/8, è in realtà la successione di due assoli; è il *refrain* strumentale che si stabilisce in Mi maggiore:

ESEMPIO 22 (*passim*)

The musical score for Example 22 is a single melodic line in 6/8 time, key of F# (Mi maggiore). The tempo is marked 'Allegro'. The melody is characterized by a repetitive, staccato pattern.

La seconda parte, invece, è omoritmica.

⁵¹ La seconda sezione è un *Allegro* – 2/4; si noti la profonda affinità di questa struttura lento-veloce (che tra l'altro è perfettamente prefigurata dal libretto), senza sezioni intercalate, con quella tipica dei pezzi scritti alla fine del Settecento. Il 'materiale' è di origine buffa: tutto è sillabico, l'inizio per terze, e il grosso del pezzo in un prolungato falsetto, in La maggiore. Quello che succede dopo il «Donne senza giudizio, vergogneve!» è ciò che in gergo teatrale si chiama «carrettella»: il mestierante sa restare qualche secondo di più in scena, per raccogliere

Ah, la man el me ga streto,
 el sospira, ahimè, anca mi.
 Che delizia, che contento,
 oh, che sgrizzoli che sento ...

SIMON
 Nol me staga più a tocar.
 LUNARDO e SIMON (*assieme*)
 «Non mi fate indelirar.»
 (*Con voce naturale, scattando*)
 Marcia!
 Done senza giudizio, vergogneve!
 (*Fanno per andarsene, poi sul limitare s'arrestano*)

LUNARDO
 E pur, se go da dir la verità
 le done ... un tempo ... no le m'è despiasso

SIMON
 Gnanca a mi veramente ...

LUNARDO
 Ma in casa!

SIMON
 E soli!

LUNARDO
 E le porte serae!

SIMON
 E i balconi inciodai.

LUNARDO e SIMON (*assieme*)
 E chi xe omeni
 cussi a da far
 e chi xe pàmpani
 vegna a imparar.

SCENA V^aFELICE e *detti*, poi MARGARITA, LUÇIETA e MARINAFELICE (*entrando*)Oh, è come quà lustrissimi.⁵²LUNARDO e SIMON (*assieme*)

Sioria!

(*Via*)

FELICE

Che maniera! E dir che i m'a invidà.

Xe permesso? Xe lecito?

Oè, sior Cançian?

L'e andà anca lu povareto.

Gh'è nissun? De casa? Seu morti tuti? Oè?

(*Margarita entra*)Oh cara siora Målgari.⁵³

MARGARITA

Ah! la me lassa star ...

FELICE

Oh Dio, coss'è? Disgrazie?

MARGARITA

La ghe l'è dito?

FELICE

Cossa?

MARGARITA

La ghe ga contà tuto!

FELICE

Ma chi?

segue nota 51

più applausi. In questo caso, con una rumorosa ed elaborata cadenza in terzine (reminiscenza rossiniana – Dandini in *Cenerentola* – mediata dalla «girandola» che Falstaff minaccia a Ford), in *La maggiore*, accompagnata dal tema di Luçieta del preludio; la coincidenza è proprio sul «cussi à da far». Proiezione dei due *rusteghi* sulle giovani generazioni? Del resto lo stesso Wolf-Ferrari riteneva che la chiave dell'opera fosse la lotta tra vecchi e giovani, e non tra donne e uomini.

⁵² La *boutade* di Debussy sul *Leitmotiv* come «biglietto da visita» è stata pensata per casi come questo: l'arrivo di Felice richiama il tema ribattuto che accompagnava l'intrigare suo e di Marina nel quadro II dell'atto I. La motivazione non è però semplicemente descrittiva: il *ribattuto* a piena orchestra è una *proiezione* in linguaggio *rustego* della figura di Felice. «Ella è realmente saggia e cortese, onde non cerca che d'ispirar loro il diletto d'una dolce compagnia», così Goldoni nelle *Memorie*; ma ancora gli uomini non lo sanno, e fuggono la sua presenza.

⁵³ Felice non riesce proprio a fare un'entrata a modo suo; proprio mentre riprova a fare i convenevoli per l'ingresso di Margarita, quest'ultima si lagna del fatto che Marina ha vuotato il sacco con Luçieta. Questo accorgimento abbrevia notevolmente la scena corrispondente in Goldoni, che faceva assistere lo spettatore alla rivelazione. Ancora una volta, questo dà il pretesto a un pezzo chiuso, un'espansione lirica con un pizzico di *marivaudage*, orchestrata all'inizio per sola arpa, flauto e clarinetto:

MARGARITA
Ela.

FELICE
Marina?

MARGARITA
Sassina, sì, del puto
tuto la ga contà.

FELICE
Eh, cossa mai sarà?
Saverlo no dovevela?
Cussì tuto la sa.

LUÇIETA (*entra correndo*)
Oh Dio! Oh Dio!

MARINA (*entrando*)
Novizza!

FELICE
Novizza, siora sì!

LUÇIETA
Oh Dio!

MARINA
Novizza! Novizza!
I nostri rispeti!

FELICE
Se ne consolemo,
volemo i confeti.

MARINA
Novizza, novizza,

mo sì, in verità,
che alfin sto bel zorno
el xe capità.

FELICE
Scazzè quei rossori
che el viso ve impizza.

MARINA
Novizza, novizza!

FELICE
Eh, ciò no gh'è caso,
la sorte de tute.

MARINA
... xe de maridarse
co no se xe brute.

FELICE
Co s'à quel'età
bisogna adattarse,
che xa se lo sa.

MARINA
Via donca i rossori
che il viso ve impizza.

FELICE
Novizza, novizza!

MARINA e FELICE (*assieme*)
Vedè anca nualtre
za fata l'avemo
coi nostri do rospi

segue nota 53

ESEMPIO 23 (228, bb. 1-8)

Allegro moderato grazioso

Felice

Marina

Se _____ necorso - le-mo, vo - le - mo icon - fe-ti.

No - - viz-za, no - viz-za, i no - striri - speti.

pp *leggerissimo*

La partitura avverte di non accentare la sincopa ma solo il battere: nessun brusco accento secondario deve interrompere la levità del pezzo. Le due parlano come una sola voce, e stavolta Marina canta sopra Felice.

in fin se godemo.
Novizza, novizza,
ben altra bontà
ga el punto novelo
che lori ve dà:
mo fe che la gringola
el viso ve impizza,
novizza, novizza,
novizza, novizza!

LUÇIETA

Oh Dio, el me par un insonio ...⁵⁴
Ohimè! la diga ... xelo belo sto novizzo?

MARINA

Piutosto.

LUÇIETA

Ah, benedeto!

MARGARITA

Xela gnanca?

LUÇIETA

E ... la diga ...
che nome galo?

FELICE

Filipeto.

LUÇIETA

Oh, caro, che bel nome!

(*A Marina*)

... e ... la diga ...
xelo civil?

MARINA

Mo se'l xe mio nevodo?

LUÇIETA

Oh, benedeta
cara sior'amia,
co me la godo
sior'amia zia.
(*Bacia Marina*)

MARGARITA

Che stomeghezzi.

LUÇIETA

Eh, che da fia
l'avarà fato
pezo de mi.

MARGARITA

Mo siora sì,
per quela zogia
che m'è tocà.

LUÇIETA

Via la sia bona ...
E quando, quando
lo vedarogio?

FELICE

Ma puta benedeta, gavè pressa
pezo de mi.

LUÇIETA

No vorla?

FELICE

Ben sentì:

xe certo che convien che ve vedè
perché sta a vedar pò se ve piase.

LUÇIETA

Eh, gran fato
che a lu mi no ghe piasa?

FELICE

O figurarse, caspita.
ve credeu la Dea Venare?

LUÇIETA

Mi no, ma gnanca l'orco.

La me varda, la me diga
cossa gogio de postizzo
che no piasa al mio novizzo?
Xelo fursi el naso schizzo?

⁵⁴ L'azione può attendere, sarà compressa in una piccola parte dell'atto II; qui, ancora, le soste si moltiplicano; quasi subito Luçieta, in aperta polemica con la matrigna, vanta le sue bellezze in un'arietta strofica con accompagnamento facile facile di viola e violini, così suddivisibile: A (in un delizioso equivoco tra Re e Sol maggiore) x ('responsorio' delle tre adulte) B (Mi bemolle maggiore-Si minore-Sol minore/maggiore: l'alternanza dei modi dipende dalle inflessioni del testo) x C (Sol maggiore, con ripresa di una parte di A). L'elemento che toglie staticità al pezzo chiuso, mettendolo dinamicamente in rapporto con il 'vissuto' precedente dell'opera, è la ripresa del materiale del preludio (elemento c) e la costruzione della linea melodica con una giustapposizione di terze. Il linguaggio di Luçieta è il più coerente di tutti, anche perché il suo carattere è l'unico a rimanere schietto e immutato per tutta l'opera.

Disè almanco: cossa ghè?
 Sogio goba? Sogio storta?
 Gogio el babio tanto brutto?
 Co fa le altre no go tuto?
 Non son snela? A vu, vedè:
 no camino co se diè?
 No son Venare, no importa,
 ma de pezo ghe ne xè ...
 FELICE, MARINA e MARGARITA (*assieme*)
 La sentiù? Dixè magari
 che catari no ghe n'è.

LUÇIETA
 E pò go la mia grazietta.
 Picoleta ma furbeta.
 Se el me vol in gravità:
 ècola quà.
 Se el vol vedarme in morbin ...
 go el mio sestin.
 Se el vol che bala
 tran-le-ran-là;
 Se el vol che pianza,
 Oà, oà ...
 Dio, che ben che el me vorà!

FELICE, MARINA e MARGARITA (*assieme*)
 «Questo è quel che si vedrà».

LUÇIETA
 El me vorà ben per forza.
 Perché insoma mi lo sento,
 che za pò co xe el momento ...
 o che mi so star in riga
 o che lu lo fazzo star.

FELICE e MARINA (*assieme*)
 Mo vardè, vardè in che scorza ...

MARGARITA
 Se va el pevare a ficar.

LUÇIETA
 Ah! quando, quando
 lo vedarogio?

FELICE
 Adesso adesso
 el vegnarà.

MARGARITA
 Quà?

LUÇIETA
 Quà?

MARINA
 Quà?

FELICE
 Quà!
 El vien in mascara⁵⁵
 vestido in domino,
 el vien in cotole
 vestio da femena
 co un cavalier.

MARINA
 Co quel lustrissimo
 de stamatina?
 Benon, benissimo,
 brava, perdina!

LUÇIETA
 Oh che piacer,
 oh che piacer!

MARGARITA
 Ma ohimè, se'l capita
 quell'antropofago
 de mio mario,
 un putiferio
 no nassarà?

LUÇIETA, MARINA e FELICE (*a tre*)
 No gh'è pericoli,
 el vien in mascara,
 el vien in cotole,
 vestio da femena.
 Cossa sarà?

⁵⁵ È inutile dilungarsi nell'anticipazione della burla (Filipeto vestito da donna), per cui Felice ne parla in un *Presto* rapido il più possibile; che però confluisce in un nuovo quartetto, in stile sillabico, e anche questo strofico: il tempo è disteso, Wolf-Ferrari decide di non sovrapporre i testi differenti ma di lasciarli intendere uno per uno. La tonalità sembra essersi definitivamente stabilizzata in Sol maggiore; finché Margarita non esce. Il tempo del 'piccolo quadro' è sempre maggiore del tempo della rappresentazione drammatica; l'opera è come una serie di piccole istantanee colte durante l'azione – i dipinti di Longhi non sono molto distanti da questa strategia musicale ...

FELICE

Pronte inventemo
qualche storiela
e ghe disemo:
l'è mia sorela
co mio cugnà.

LUÇIETA e MARINA (*assieme*)

Co so cugnà.

LUÇIETA

I bate! I bate!

FELICE

Su presto a verzarghe!

MARGARITA

Ahimè che spasemo,
quante paure:
me racomando,
care creature!

MARINA e FELICE (*a due*)

No seché l'anema,
andè de là,
su presto a verzarghe
fora de quà.

(*La cacciano fuori*)

LUÇIETA

I bate! I bate!⁵⁶

Me sento l'anema tuta in saor,
me par de vedarlo, me bate el cuor!
Ecolo, el capita, ecolo quà,
cielo, defendime, abi pieta.

MARINA e FELICE

Che gringola, che godi, che alegria!
Oh, che imborezzo da tocar le stele.
L'è uno spasso, l'è un contento in fede mia
che no me fa più star drento a la pele.
Chi no vol godarse de carneval
zo co una tombola drento in canal.
Mi tuta gongolo ah, ah, ah, ah,
a quatro diavoli se ghe la fa.

LUÇIETA

Psss!

MARINA e FELICE (*a due*)

Psss!

LUÇIETA

El vien ... el vien ...

MARINA e FELICE (*assieme*)

El vien!

SCENA VI^aRICCARDO, FILIPETO e *dette*MARGARITA (*entrando*)

A vu, ste mascarete ve domanda.

(*Entrano Riccardo e Filipeto in domino.*)

RICCARDO

Servitore umilissimo
di loro Signorie.

FELICE (*elegantemente*)

Serva.

MARINA

Mascarete bon di.

FELICE (*a Filipeto*)

Siora mascara dona ve saludo.

(*Filipeto fa una riverenza da donna*)LUÇIETA (*fra sé*)

Varè che bon sestin.

MARINA

E vu, siora Luçieta,

cosa diseu?

Ve piasele ste mascare?

LUÇIETA

Cossa vorla che diga siora?

FILIPETO (*fra sé*)

O cara,

che pometo de riosa!

⁵⁶ Bussano alla porta. Transizione a Mi maggiore con tanto di quarta e sesta e terzetto 'di stupore' senza Margarita, in 6/8, dominato dalla barcarola di Marina (Luçieta controcantante, persa ormai nella sua trepida attesa), stavolta nella versione del preludio, con l'espansione del disegno della coda. Il pezzo però tracima nell'azione, e la barcarola dà luogo ancora una volta al tema di Luçieta, in Do maggiore: il suo lasciassare per il *coup de foudre* tra lei e Filipeto.

MARGARITA (*a Riccardo e Filipeto*)

Le scusa, siore mascare, xe tardi
e avemo da disnar.

RICCARDO

È giusto. Andiamo,
andiamo mascherina.

FILIPETO

Sia malignazzo!

No l'ò podesta
gnanca vardar.

MARINA

Eh, spetè un momentin!

MARGARITA

(Se vien quel'aguzin de mio mario.)

FELICE (*a Filipeto*)

Mascara, una parola. Ve piasela?

FILIPETO

A mi, sì.

FELICE

Xela bela?

FILIPETO

Per diana!

LUÇIETA (*a Margarita*)

Siora mare?

MARGARITA

Son quà.

LUÇIETA

Se lo podesse vedar un tantin.

MARGARITA

Voleu ziozar che ve condugò via?

LUÇIETA

Pazienza.

MARINA (*a Filipeto*)

Mascareta ...

ve piasela?

FILIPETO

Ma assae!

MARINA

Voleu tabaco?

FILIPETO

Sì.

MARINA

Co se tabaca

se cava la moreta!

(*Gli alza la maschera*)⁵⁷

LUÇIETA

Oh, co belo!

(*Parlando di Filipeto*)

MARINA

Mo co bela puta!

FELICE

Mia sorela.

LUÇIETA

Da ridar me vien!

(*Ride*)

FILIPETO

O, de dia, co la ride pulito.

FELICE

Via el capuzzo.

LUÇIETA (*fra sé*)

Oh ... el me incende nel sen.

FELICE

De ste do pute quà, chi xe più bela?

FILIPETO

Ghe son cussì darente,⁵⁸

ma caro quel viseto

che fior ... che bocoletto ...

la me ga dà un'ocia.

LUÇIETA

Caro colù ... ma el sente!

Co belo ... ma el va via ...

⁵⁷ Quando Filipeto alza la maschera, riappare la scala discendente agli archi che concludeva il preludio: questa dunque, se non costituisce un tema d'amore vero e proprio, ma sta piuttosto a connotare l'esuberanza di Luçieta, e per traslato l'esuberanza sessuale che la piglia quando vede Filipeto. Non paia esagerato: lo vedremo alla fine. E d'altronde è la stessa Luçieta che dice «El me incende nel sen».

⁵⁸ L'ensemble (sestetto: *Più tranquillo* [Andante un poco mosso]) è iniziato da Filipeto, la cui linea (molto caratterizzata da una prosodia bizzarra, da un fraseggio irregolare e da un La acuto raggiunto subito) è ripresa in vario modo dalle donne. La parentela del ritmo che anima il sestetto con quello del preludio si vede in un passaggio strumentale

Darghe el bon di voria ...
caro, el me gà vardà.

FELICE e MARINA (*assieme*)

Ah come che me godo
vardar sti novizzeti!
Quei dolci soriseti
quel che i vol dir se sa.
Varè, no i trova modo
de dir la paroleta,
l'uno da l'altro aspeta
da essar imbecà.

MARGARITA

Son quà che tremo tuta,
el cuor più no me sento.
Mi moro dal spavento
se mio mario vien qua.
Se el cielo no me aiuta
tegnindo la tempesta
tuta su la mia testa
cascar la dovarà.

FILIPETO

Cossa xe mai sti palpiti?
Coss'è sta frenesia

FILIPETO e LUÇIETA

Nel cuor che me va in estasi
un non so che me sento,
un'ansia, un smissamento
che mai no gò provà.
Vorave scampar via,
vorave restar quà.

RICCARDO

Commedia più graziosa,
più bel divertimento,
più amabile momento
di questo non si dà.

MARGARITA

O via fioi, figurarse,⁵⁹
finimola, xe ora.
Ste siore ringraziè
e preghé el vostro santo,
che se sè destinai
ve sposarè.

FELICE

Sì, cari,
andè via per adesso e contenteve.

FILIPETO

Mi no so destacarme.

LUÇIETA

Me va via el cuor dal sen.

MARGARITA

E manco mal che la xe andata ben.

MARINA (*a Filipeto*)

Tireve suso quella bauta!

FILIPETO

Come se fa?

Come se fa?

FELICE

Via, vegnì quà!

segue nota 58

ESEMPIO 24 (253, bb. 9-10)

Clar.



che poi diventa quasi un moto perpetuo di semicrome. Le diverse frasi sono separate dai sospiri dei due innamorati. L'armonia è incentrata sul Do maggiore, ma è meno statica degli esempi precedenti. Il modo con cui viene costruito questo pezzo è semplice: Wolf-Ferrari predispone una griglia armonica con qualche linea che guidi il canto, e con l'emergere a vicenda di una voce rispetto all'altra. Ognuno riflette sulla propria situazione: Riccardo commenta, le donne si compiacciono, i promessi sposi si lanciano in una gioiosa melodia per ottave.

⁵⁹ Tempo reale: Margarita ha fretta di finirla, e cerca di arginare il gioioso motivo dei fidanzati. Ma la situazione precipita con l'ingresso dei *rusteghi*. Le modulazioni sono ancorate ad un pedale di Sol, destinato a non risolvere mai; le donne fingono di aver visto un topo e urlano su una caricaturale settima diminuita: la commedia continua, *secundum* Goldoni, con l'ingresso di Lunardo, Simon e Cançian.

LUÇIETA

Ah, povarazzo
nol sa giustarsela ...
(*Ride*)

FILIPETO
Me burlela?

LUÇIETA
Mi no.

FILIPETO
Furba!

LUÇIETA
Caro colù!
FILIPETO (*inseguendola*)
Varda che te ciapo, eh!

MARGARITA
Misericordia,
vien mio mariò!

MARINA
E anca el mio!

FELICE
Scondeve presto!

MARGARITA
Là in quela camara!

RICCARDO
Che imbroglio è questo?

(*Obbligano Filipeto e Riccardo a nascondersi nell'altra stanza*)

FELICE
Ahimè! I n'è visto a corar.
Un sorze, un sorze! Ah!

(*Fingendo di essere spaventate da un topolino montano tutte sulle sedie.*)

SCENA VII^a

LUNARDO, SIMON, CANÇIAN e *detti*

LUNARDO
Cossa feu là? Seu mate?⁶⁰
(*A Luçieta*)

E ti, ti cossa gastu?
Che ti me par sbatueta?

LUÇIETA
Sior pare ... un sorze ... goi da andar de là?

LUNARDO
No, restè quà e vualtre
smontè zoso, parone,
che no è gnente.

LUÇIETA (*fra sé*)
(Le gambe me fa giacomo.)

LUNARDO
Voi che ancuo se godemo:
no xe vero paroni?

SIMON e CANÇIAN (*a due*)
Sì dasseno.

LUNARDO
Luçieta, mo vien quà.

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*a tre*)
Ah, che bona fia!

LUNARDO
Ma cossa gastu?

LUÇIETA
Mi ... no so gnanca mi ...

LUNARDO
Gastu la freve? Ascolta
che la te passerà.
In presenza de sti do galantomeni
e de le so parone
te dago niova che ti xe novizza!

LUÇIETA
Ah ...

⁶⁰ Tutto l'atto II procede con un accumulo di persone in scena e di sentimenti contrastanti, che sfoceranno nell'insieme che chiuderà il sipario. È quasi un finale vecchio stampo, quello cui stiamo assistendo, lungo in pratica quanto l'atto stesso, o perlomeno dall'ingresso di Felice in poi. Il pezzo d'azione è questo, in cui i *rusteghi* annunciano e definiscono il matrimonio, non sapendo che Filipeto è nascosto in una camera vestito da donna ... Non sorprenderà che l'unico frammento motivico che galleggia in un recitativo accompagnato abbastanza indifferenziato sia quello del contratto nuziale, nel suo tipico Do maggiore.

LUNARDO
Oè digo cossa fastu! Te dispiase?

LUÇIETA
Sior no.

LUNARDO
Sastu chi xe el novizzo?

LUÇIETA
Sior sì.

LUNARDO
Ah, ti lo sa? Chi te l'à dito?

LUÇIETA
Sior no, sior no ... no so gnente ...
no so quel che me digo ...

LUNARDO (*ai due uomini*)
La vedeu?

Che colomba inocente!

FELICE (*fra sé*)
Se el la sapesse tuta!

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*assieme*)
Ah, che bona fia!

LUNARDO
Orsù dunque sapiè che el so novizzo
xe el fio de sior Maurizio.

MARINA, FELICE e MARGARITA (*assieme*)
Filipeto?

MARINA
Mio nevodo?

FELICE
Cospeto!

MARGARITA
Oh, cossa che contè!

MARINA
Go ben da caro.

FELICE
In verità dasseno.

LUNARDO
Sior Maurizio xe andà a casa,
el xe andà a levar so fio.

Quà el lo porta, disnaremo
e le nozze pò faremo.

LUÇIETA
Oh, Dio ...

FELICE e MARINA (*a due*)
Cussì a la presta?

MARGARITA
O povareta mi.

LUÇIETA
No go più sangue.

LUNARDO (*a Luçieta*)
Cossa gastù?

LUÇIETA
Gnente.

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*a tre*)
Ah, che bona fia!

SCENA VIII^aMAURIZIO *e detti*(*Entra Maurizio agitato*)⁶¹

LUNARDO
O via, seu quà?

MAURIZIO
Son quà.

LUNARDO
Cossa gaveu?

MAURIZIO
Son su le furie.

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*a tre*)
Oh! Coss'è stà?

MAURIZIO
So andà a casa, ò cercà el puto,
no l'ò visto in nissun liogo ...
Ò domandà,
me so informà
me xe sta dito

⁶¹ L'entrata di Maurizio agitatissimo è il secondo *choc* della scena, accompagnato dal motivo della 'autocelebrazione', in una soffocata orchestrazione di fiati; il trombone comincia a far sentire la sua voce, inadatta all'atmosfera agile e festosa delle scene precedenti, ma perfettamente in linea con la rabbia di Maurizio, come vedremo. Una macchia di colore inquietante quando Maurizio dice che il figlio è stato visto con un certo signor Riccardo:

che i lo ga visto
co un forestier,
un cavalier,
un sior Riccardo,
uno che pratica
siora Felice.

(A Felice)

Chi elo sto sior Riccardo?
Chi elo sto forestier?
Coss'alo co mio fio?

FELICE

Mi del fio no so gnente,
ma circa el forestier
l'è un cavalier
onorato. N'è vero sior Cançian?

CANÇIAN (*sbroccando*)

Mi no so che dir chi el sia,
l'inferno l'ha mandà.

Ò tasù, ò soportà

tuto par no crier.

Ma adesso mo ve digo

no voi più quell'intrigo

Sior sì: el sarà un «fapele».

RICCARDO (*entrando improvvisamente*)

Parlate meglio

d'un cavaliere!

LUNARDO

In casa mia?

MAURIZIO

Dov'è mio fio?

RICCARDO

Vostro figlio è là dentro.

MARINA

Ahimè ...

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*insieme*)

Sconto in camera?

MAURIZIO

Ah! Dov'estu desgrazià?

FILIPETO

Sior pare par pietà ...

MARGARITA

Mario no so gnente, mario!

LUNARDO

Barona, ti l'à da pair!

FILIPETO

Ah!

MARGARITA

Agiuto! ...

FELICE

Tegnilo ...

MARINA

Fermelo.

SIMON

Stè saldo.

segue nota 61

ESEMPIO 25 (268-269)



È lo scorcio più 'serio' di tutta l'opera (e anche della commedia): Cançian inveisce, invece di sostenere la versione di sua moglie, per la prima volta, e paragona Riccardo (così traduce Goldoni) a un «ingaggiator di soldati». Riccardo risponde, sui tremoli acuti dei violini e su una settima diminuita. La grande confusione che segue è alimentata dalle quartine di semicrome che, da placido sfondo per l'ingresso dei *rusteghi*, diventa un vorticoso movimento in *accelerando* fino alla cadenza in Do maggiore.

LUÇIETA

Ah, sior pare,
ah, sior pare nol me mazza!

MARINA

Oh che ciasso,
cossa mai go avudo in mente!

FELICE

Olà digo,
olà digo, no se ciassa ...

LUNARDO

Ah, petazza, frasconazza!⁶²

CANÇIAN

No fè, no fè!

*(Maurizio fa la caccia a Filipeto che scappa or qua
or là per la scena.)*

SIMON *(a Lunardo)*

Ah, fermeve, fermeve caro amigo ...

MARGARITA *(a Simon e Cançian)*

Ah tegnìlo, ohimè, el me sconquassa!

RICCARDO

Oh, che scandalo da piazza
è questo.

CANÇIAN

Fermo olà!

FELICE

Sior Lunardo la se frena.

LUNARDO

Ah, birbanti, a mi sto intrigo?

SIMON

Ah, fermeve, caro amigo.

CANÇIAN

Sfazzadone!

LUNARDO *(a Simon e Cançian)*

No tegnime, no, ve digo!

MARGARITA *(a Luçieta)*

Frasconazza, lo sapeva,
lo temeva, prevedeva.

LUÇIETA

El perdona, el creda, non voleva.

MARINA

Cielo, ohimè! Che ciasso, che bordelo.

FELICE *(a Cançian)*

Olà digo,
olà, no se ciassà!

SIMON *(a Marina)*

Vu sè causa de sto intrigo.

CANÇIAN *(a Felice)*

Vu sè causa de sto intrigo.

MARGARITA

Che sia maledìo co v'ò dà mente.

RICCARDO *(a Maurizio, poi agli altri uomini)*

Signor mio, padroni miei ...

Io, lo giuro, non credei
tanto chiasso sollevar.

*(Filipeto, inseguito dal padre fugge da un lato cor-
rendo)*

LUNARDO

No tegnime, voggio farghela pagar ...

LUÇIETA

No saveva, no credeva.

FELICE

I lo tegna, i lo incaena,
che'l xe mato da ligar.

(Al cavaliere)

Che ideazza maledeta!

⁶² Più di un commentatore ha notato l'affinità tra questo finale II e quello in analoga posizione nei *Meistersinger*. *Mutatis mutandis*, non c'è dubbio che la rissa per le strade di Norimberga sia stato un punto di riferimento per Wolf-Ferrari: Filipeto corre inseguito dal padre, Lunardo se la prende con figlia e moglie, e questo rincorrersi senza scopo è guidato da un moto perpetuo di sedicesimi e dal timbro penetrante dell'ottavino. Parossismo complicato da un disegno di terzine che si sovrappone e prende sempre più consistenza, e dai trilli che si inseguono anch'essi per la partitura. All'orchestra si aggiunge il timbro argentino del *Glockenspiel*, poi quello aggressivo dei tromboni. Wolf-Ferrari riesce poi a 'diminuire' il ritmo: quello binario (le quartine di semicrome) si muta in volate di biscrome; quello ternario prima si spezzetta in una citazione dall'intermezzo, poi si rompe in sestine. La ... stretta di questa stretta è un *Più presto* che comincia con la quartina 'acciaccata' del preludio; a sua volta dà luogo a un *Furioso*: strappate di accordi punteggiano una trama ormai ridotta all'afasia ritmica: terzine avvitate su se stesse, note lunghe, acuti tenuti a perdefiato fino al Do maggiore finale.

Che fracasso, che saetta!
Ma calmeve bestie, vergogneve.

MARINA

O che ciasso, o Dio che afar,
i vorave morsegar.
Oè fenila, che son brava
anca mi de strepitar.

LUÇIETA

Ah, sior pare nol me mazza.
Ah, tegnìlo, el me vo dar.

MARGARITA

Ma i lo tegna, el me vol dar,
che sp ragazzo, ahimè che ciasso,
che sp ragazzo!
Frasconazza, mi lo prevedeva.

(Inseguito da Maurizio entra correndo Filipeto da dove è uscito e entrambi fuggono dal lato opposto)

RICCARDO

Via m'ascolti ... se ho dei torti ...
rimediare, riparar ...
Ma son matti da legar.

FELICE

Bestie andeve a far squartar.

MARGARITA

El xe furente!

(Filipeto c.s. di dove è uscito e fugge dalla parte opposta inseguito da Maurizio)

LUÇIETA

Filipeto, Filipeto, povareto!

SIMON e CANÇIAN *(assieme)*

Via, fermeve caro amico,
ve voleu precipitar?

SIMON

Sfazzadona!

CANÇIAN *(a Felice)*

Prepotente!

LUÇIETA

Ah, me sciopa el cuor nel peto.

SIMON *(a Marina)*

Ah, serpente!

Con vu conti voglio far!

CANÇIAN *(a Felice)*

Malandrina!

(Filipeto e Maurizio c.s. tornano correndo di dove sono venuti, ma stavolta la caccia succede in scena come al principio, mentre Filipeto si nasconde ora dietro l'uno or dietro l'altro personaggio)

LUÇIETA

Siora mare, Filipeto, difendelo.

MAURIZIO

A canagia che te mazza,
che te mazza, sfazzadon!

FILIPETO

A sior pare nol me mazza,
no go colpa! No saveva
ah, no, no!

RICCARDO

Tanto chiasso

non credetti sollevar.

MAURIZIO

Porcelo! Ah sì, te voglio stritolar!

(A Riccardo)

El se cava, no me tegno,
lu no gh'intra giuro al cielo!

FILIPETO

Agiutela, difendela,
povareta! Che me sconda
oh, che orror, che baraonda
dove m'ògio da salvar?

(Maurizio rincorre Filipeto per la scena.)

MARINA

Ah, cielo, che bordelò!

Ah, cani, i xe furenti,
sta puta el cuor me cava.

FELICE

Oè digo no se ciassa,
Lunardo la se frena
sè mati da caena
andeva a far squartar.

RICCARDO

Che il diavol se li porti!
Non vo' matto diventar!

(Maurizio raggiunge Filipeto e lo conduce via a calci.)

FINE DEL SECONDO ATTO.

ATTO TERZO

Camera di Lunardo.

SCENA PRIMA

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*assieme – grugnito d'ira*)⁶³

Ah, femene del diavolo,
parché ve gai creà?
Ah, vipare, carnefici!
A nu sti tiri quà?
De queste a nu?

LUNARDO

Sta sgnosola?
Sto intrigo indivolà?

SIMON

Ah, dove xe el castigo
par tanta iniquità?

TUTTI

Ah, che a pensarlo solo,
se me badasse a mi
ghe tirarave el colo.

LUNARDO

Cussì ...

SIMON

Cussì ...

CANÇIAN

Cussì ...

(*S'alzano e passeggiano con rabbia*)

LUNARDO

Cari amici, parlemo, consegemose.
Co custie,⁶⁴

⁶³ L'inizio dell'atto III è stato spesso descritto come il passo più modernistico; effettivamente l'incontro dei timbri è interessante e illustra alla perfezione lo scontento dei tre vecchi seduti a rimuginare alla luce di un lume che immaginiamo fioco, ognuno distante dall'altro, secondo la didascalia della partitura:

ESEMPIO 26 (inizio atto III)

Ben sostenuto con gravità caricata
(*S'alza la tela*)

Simon
(grugnito d'ira) Hm!
Cancian
Lunardo Hm!
Corno
Fag. I
Fag. II, Timp.
sf p

L'accordo di settima secondario senza la terza è più che altro un colore, non ha funzione strutturale. Sembrerebbe una sottodominante di Si bemolle minore, ma poi la musica tenderà a gravitare in Fa (minore e maggiore). Il grugnito viene prolungato con delle esclamazioni violente dei *rusteghi*, che vorrebbero tirare il collo alle loro legittime spose. Il bassotuba è protagonista, uno straziante disegno del fagotto porta alla battuta di Lunardo, che in quanto corifeo riprende l'iniziativa: «parlemo, consegemose».

⁶⁴ E i *rusteghi* si consigliano, con piccole frasi idiomatiche, veramente una specie di linguaggio primordiale rispetto a quello più articolato di Felice. Una sorta di recitativo 'punteggiato', vira a Do maggiore quando escogitano le punizioni da infliggere alle donne, tra cui primeggia naturalmente il non farle parlare; lepidizza: ammazzarle proprio no, perché gira gira senza donne non si sta: il «no se sta» ripetuto da tutti i bassi dà lo spunto a un *Andante con moto* ambientato nella zona tonale di Mi minore/Sol maggiore. Quindi, siamo al punto di prima? questo sembrerebbe dire il fagotto che ribatte un Sol grave.

vegnimo a dir el merito,
cossa avemio da far?
Per la puta xe facile
e ò stabilio.
Prima de tuto a monte el matrimonio.

SIMON e CANÇIAN (*assieme*)

A monte, a monte.

LUNARDO

La mandarò in t'un liogo
lontana da sto mondo
e tuto xe finio.

Ma le muger, paroni.

come avemio da far per castigarle?

(*A Cançian*)

Disè el vostro parer.

CANÇIAN

Mi, veramente ...

son intrigà.

SIMON

Podaressimo ficarle

anca ele in un ritiro:

se se pol cussì sbrigar.

LUNARDO (*grugnito dubitativo*)

Hm! ...

CANÇIAN

Sì, un caenasso, quatro muri,

se se pol cussì sbrigar.

CANÇIAN e SIMON (*assieme*)

E serarghe fin i scuri

darghe poco da magnar;

e impedirghe, fermi, duri,

che no le abia da parlar.

LUNARDO

Che no le abia da parlar?

Veci cari ... sto castigo,

mi ve digo,

in tre dì le fa crepar.

SIMON

Che le crepa!

LUNARDO

Eh, andemo, pò,

via ... coparle ... propio no!

CANÇIAN

Ma no certo, parché za ...

volta cerca ... zira ... fa ...

senza done no se sta.

LUNARDO

E un bon legno qualche volta?⁶⁵

CANÇIAN

E se pò le se rivolta?

LUNARDO e SIMON (*assieme*)

Revoltarse?

CANÇIAN

Eh! ... ghe n'è stae ...

⁶⁵ *Ex abrupto* Lunardo propone delle sane bastonate; il dialogo si inframmette a frammenti dell'*Andante con moto*, tra La e Mi maggiore, e anche stavolta finisce con il fagotto solo; il discorso è simmetrico, tanto che questa sezione controbatte il «no se sta» della precedente con un «gnente se fa»

ESEMPIO 27:(292, bb. 11-17)

La differenza tra i *rusteghi* e le donne è anche questa: mentre le donne usano duttilmente il materiale per portare avanti il discorso drammatico-musicale, i *rusteghi* fanno *molto rumore per nulla*, ritrovandosi sempre al punto di partenza.

LUNARDO e SIMON (*assieme*)

Quà l'amigo l'à ciapae,
so muger ghe l'à petae.

LUNARDO

No so quala far.

SIMON

Mandela ai parenti.

LUNARDO

Per farne smatar.

CANÇIAN

Mandela in campagna.

LUNARDO

Fin l'erba la magna.

SIMON

Ben, feghe parlar.

LUNARDO

Xe come al deserto
voler predicar.

SIMON e CANÇIAN (*insieme*)

Sereghe i abiti,
serè le zogie,
tegnila al suto,
mortifichela.

LUNARDO

Ho provà tuto!

Gnente se fa.

SIMON

O capio, caro amigo, fè cussì.

LUNARDO

Come?

SIMON

Godevela
tal qual la xe.

LUNARDO

Eh, capisso anca mi
che rimedio pur troppo no ghe nè!

Mo parcossa le done tute quante⁶⁶
no è impastade de zucaro e de miel?

SIMON e CANÇIAN

De zucaro e de miel?

LUNARDO

Ah, magari! Mo che delizie sante
che in tera ne faria provar el ciel.

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN

Ah! Che delizie sante,
che zogia, che piaser!
Mah! ...

SIMON

Dir che in cielo gh'è anzoli a miera
e che fursi de femene ghe n'è,
e che a farne beati quà zo in tera
a nu ne bastarà che i fusse tre.

CANÇIAN

Ah, che godi, che gioia, che contento,
che delizia, che gusto, che piacer!
Ah, el saria de natura el gran portento
e tuti la vorìa sta gran muger!

LUNARDO, SIMON e CANÇIAN (*assieme*)

Mah! ...

Ma no, no me tegno⁶⁷

le voi castigar,
s'anca dovesse
precipitar
e zo co un bon legno,
e anca credesse doverle copar,
zo voi pestar!
Spacarghe la testa
e farghe la festa,
schizzarghe quei grugni
a forza de pugni,
e a modo de mi
strozzarle cussì.

⁶⁶ L'*Andante sostenuto* in Fa maggiore (e poi l'*Andante espressivo* «Mo parcossa») è il 'vero' terzetto, scritto nella maniera cantabile che un giorno apparterrà ai tre ministri di *Turandot* (nel 'siparietto' dell'atto II). È un altro pezzo strofico tipo *vaudeville*: i tre *rusteghi* a turno intonano la melodia, con un identico ritornello, col testo che echeggia l'ultimo verso del *solo*.

⁶⁷ Il cambiamento di presupposti psicologici avviene con uno slittamento di terza, con il Re bemolle maggiore di un *Presto*: i *rusteghi* hanno ripreso l'ira,

SCENA II^aFELICE *e detti**(Felice entra: grida di meraviglia degli uomini vedendo Felice.)*

FELICE

Siori gentilissimi⁶⁸

grazie del bon amor.

LUNARDO

Oè digo!

SIMON e CANÇIAN (*assieme*)

Che insolenza!

Che ardir.

LUNARDO

Che prepotenza!

FELICE

Li go sentii, lustrissimi,

patroni colendissimi,

lodarne de bon cuor

e coi più profondissimi

inchini d'umiltà

mi vegno ... da de là.

CANÇIAN

E sè vegnuda quà

a sfidarne in sto modo?

FELICE

Cossa è stà? Cossa ò fato?

CANÇIAN

No me fè parlar,

dona mata ...!

LUNARDO e SIMON (*assieme*)

Bravo Cançian!

FELICE

Parlè pur. Son quà a posta.

CANÇIAN

Vegni a casa co mi.

FELICE

Sior no.

CANÇIAN

Ma andemo,

segue nota 67

ESEMPIO 28 (297, bb. 1-5)

Presto

Lunardo *f* *p* *sempre p*

Simon

Cançian

Ma no no me te gno le voi ca-sti-gar s'an-ca do-ves-se pre-ci-pi-tar

f *pp* *f* *pp*

con un reiterato frammento ritmico che diventa vorticoso – poi ricadendo sul Fa maggiore – come l'idea grezza e ossessiva che hanno del rapporto con le donne. Nel caricamento dei toni rispetto alla commedia c'è un sentore del clima eccessivo della cultura teatrale europea del periodo. Sarebbe forse eccessivo scoprire in questi innocenti *Quatro rusteghi* i prodromi della svolta veristica dei *Gioielli della Madonna*?

⁶⁸ Felice entra col tono gentile e grazioso (*Due volte meno mosso*) con cui aveva fatto il suo ingresso in scena nell'atto I. Compare, secondo la partitura, «*con una luce alla porta [...] sempre ridendo. La stanza diventa chiara*»: il Do maggiore ne è il corrispettivo. Simbolismo evidente, con una punta di illuminismo settecentesco, esplicitato: Felice è la ragione che fa giustizia delle tenebre e delle pessime abitudini, e d'ora in poi assumerà il controllo della situazione, riducendo al silenzio le argomentazioni dei *rusteghi*. Comincia per il momento con il sommergerli di melodia, una melodia costruita come un *Satz* (all'inizio due semifrasi identiche) che nella prosecuzione fa largo uso del La acuto e di una lunga cadenza. Non molto tempo dopo fa la sua comparsa il *ribattuto* che è un po' il suo marchio di fabbrica, ma soprattutto costituisce l'annuncio che si è messa al lavoro. Vedremo come.

che cospeto de Diana ...⁶⁹

FELICE

Oè, paron, anca mi
so cospetizar saveu?
Coss'è? Chi me credèu?
M'aveu trovà in t'un gatolo?
Sogio la vostra sguatara?
Ste maniere se dopara
co una dona civil?
Coss'è sto manazzar?
E sto cospetizar?
Coss'è sto alzar le man?
A mi cospeti?
A mi manazze?
Co una mia pari
ste manierazze?
Xe sti siori che ve incita?
Ste asenae,
ste bulae
imparae le avè da lori?
V'à dà volta el cervelo sior Cançian?
SIMON
Aveu sentiù che racola?

LUNARDO

Ghe tirarave el colo ...
E el tase quel pandòlo ...

FELICE

Via, no le dise gnente,
patroni reveriti?
Parlo co tuti tre, placidamente.
Se avè da dir, parlè.

LUNARDO e SIMON (*assieme*)

La diga cara siora ...

FELICE

Eh, via tasè là ... satrapi,⁷⁰
tasè, orsi d'inferno,
che co sto modo che tratè le done
no le ve pol amar in sempiterno.
Vegnimo al fato, no
vegnimo a dir el merito,
vegnimo al fato.
Sior Lunardo so fia vol maridar:
gnente l'à da saver, guai se la'l vede.
Piasa o nol piasa, la lo ga da tor.
Ma el puto xe bon,
nol xe gnanca bruto,
l'è san, dopo tuto

⁶⁹ Cançian fa la voce grossa e bestemmia, quando Felice si rifiuta di seguirlo, e la risposta di lei è tutta in un veloce cantato sillabico. Quando passa la scalmana, Felice riattacca il suo tema, con la sua caratteristica appoggiatura del secondo grado alterato, in La maggiore: è la sua faccia lusingante oppure per dirla con la partitura, quella *liebenswertig*. I *rusteghi* sono ancora tranquilli, pare abbiano il coltello dalla parte del manico ma, quando accettano di sentire le argomentazioni di Felice, in realtà hanno già ceduto, come uno che si rassegni a guardare negli occhi l'ipnotizzatore.

⁷⁰ Ed ecco il monologo di Felice, banco di prova per Wolf-Ferrari, che lo supera brillantemente e riesce a rendere in musica un brano teatrale molto lungo senza tediare gli spettatori, facendone capire inoltre le argomentazioni. Da un lato, il compositore lascia alla parola la sua preminenza in una rapida sillabazione, dall'altro, concede all'orecchio qualche momento 'arioso' che riprende elementi già ascoltati in precedenza. Felice tocca tutte le corde e a lei è dato quel trascorrere le tonalità (anzi, abbozzarle) che ai *rusteghi* non è concesso. Il suo discorso è spesso in declamato (uno dei modelli potrebbe essere l'atto IV di *Otello*, soprattutto dall'entrata di Emilia, ma con una punta di verismo); qualche icastica settima diminuita rincarà il tono di urgenza della perorazione: settime diminuite che spostano l'ambiente sonoro da Sette a Ottocento, con un effetto spiazzante. La struttura non è facilmente riassumibile; i punti salienti sono 1. l'ingresso di Felice in *Allegro moderato*: Do maggiore come «tempo d'attacco» che al termine vira verso il Sol 2. la tirata contro il «cospetizar» di Cançian senza centro tonale 3. il La maggiore mellifluido con cui Felice si fa ascoltare 4. il primo 'scatto', Felice inveisce e si porta in Fa diesis (minore e alla fine maggiore), che è ancora una protasi all'argomentazione 5. *Tranquillo assai* in Fa maggiore/Si bemolle (minore/maggiore) con *solo* dell'oboe nella seconda parte – anch'esso si rompe nell'invettiva («le assassinè») e si conclude su un accordo di La maggiore 6. *Allegro giusto* con l'*ostinato* in Re maggiore quando Felice motiva il trucco che hanno usato, e che utilizza una progressione cromatica (un tetracordo) 7. una sezione di *accelerando* in 6/16 continuamente modulante che conclude l'arringa, che svolta a mezzo del cammino da un pedale di Fa diesis a Fa maggiore, e riutilizza la progressione. Ci sono alcune vere 'trovate', come il *ribattuto* di due oboi unisoni nel registro grave: un effetto 'sbagliato' per la tessitura dello strumento e per l'unisono, ma che funziona.

el ghe piasarà.
 E seu mo seguro
 ch'el gh'abia da piasar?
 E se nol ghe piase,
 sior testa de muro?
 Gavè una fia sola,
 par Diana gavè,
 e l'assassinè?
 Sior sì, xe sta ben che i se veda,
 so mare no aveva coragio,
 Marina s'à raccomandà,
 mi ò avuo l'invenzion de la mascara,
 mi el conte Riccardo ò pregà:
 i s'à visto, i s'à piasso, i è contenti
 i è beati, i se ga consolà.
 (A Lunardo)
 Vu la tera basar dovaressi,
 compatibile è vostra muger.
 (A Simon)

Xe laudabile siora Marina,
 mi go agido per gran mio bon cuor.
 Se sè omeni persuadeve,⁷¹
 se sè tangari intestardeve.
 La puta è onesta,
 onesto è el puto,
 nualtre semo
 done d'onor.
 La fortuna v'à agiutà
 che una dona avè trovà,
 una dona de proposito
 che no s'à mai spaventà
 e in sto caso scabrosissimo
 la ga tuto combinà.
 E la gran bestialità
 che da mostri iragionevoli
 con mezi riprovevoli
 stevi quasi combinando,
 anca i fulmini sfidando

segue nota 70

ESEMPIO 29 (307, bb. 1-13)

Allegro molto

Felice *scattando* *p* *accelerando*

E seu mo se - guro ch'el gh'abia da piasar? E se nol ghe piase sior te - sta de muro? Gavè u - na fia sola, par Dia - na ga -

Archi *f* *p*

rit. *f* *2*

vè, e l'as - sas - si - nè? Sior sì, xe sta ben che i se ve - da, so ma - re no ave - va co - ra - gio

Tutti *pizz.* *p* *cresc.*

V.le, Vc., Cb. *p*

⁷¹ Funzionalissimo l'*accelerando*, con il *ribattuto* che si sviluppa nei violini I, allo stringersi dell'arringa. Il tono insistente di Felice è favorito dalle finali sdruciole. Sul «che ve vegna la tarantola» il tetracordo discendente stavolta è nella tonalità «giusta» di Fa maggiore, segno che stiamo arrivando alla perorazione finale. E Goldoni? Nella commedia ha scritto «I ho messi in sacco, ma con rason»: qui c'è tutta una filippica contro i *rusteghi* cui si augurano le peggiori sciagure, terminata con un poderoso trillo sul «crepè» – ricorda vagamente le ingiurie di Falstaff a Bardolfo nell'atto III.

sul più belo l'à sventà,
e cussì senza far scandali,
proprio come fa i anzoli,
da vergogna, dano e biasemo,
quattro rusteghi à salvà;
che da resto e da tangari,
se da essere bisbetici
co testarda ingratitudine
tanto ben lo disprezzè:
che ve vegna la tarantola,
l'orbariola, i cali, el fistolo,
che de cuor ve lo desidero
e mi balo se crepè.
Perché za mi fasso calcolo
che nè gnente no pericola,
nè che el mondo no se sgangara
se anca el colo ve rompè.
Ò fenio la mia renga,⁷²
el cielo sia lodato:
tuto considerato
aplaudi el matrimonio e l'avvocato.

CANÇIAN

Sentì mo, sior Lunardo ...
siora Felice ...
gavarà anca le so debolezze ...
(*Sorridendo soddisfatto e superbo*)
Ma qualche volta, bìà confesarlo ...
la xe pò ... una gran dona de garbo.

FELICE (*a Cançian*)
N'è vero sior Cançian?

LUNARDO
Ma ve digo cussì ...

FELICE

Eh, che l'è una vergogna, sior grubian!
Mi! Mi! Aspetè mi ...

LUNARDO (*in falsetto per lo sforzo*)
Comandeu vu patrona?

FELICE (*dalla porta*)
Sior sì, comando mi.

(*Via*)

LUNARDO

Se le vien, no me tegno.

SIMON

Insomma za,⁷³
voltila, zirila,
done barone.
no se ghe pol,
o cole brute
o cole bone.
lore fa tuto
quel che le vol.

SCENA III^a E ULTIMA

FELICE, MARINA, MARGARITA, LUÇIETA *e detti, poi*
FILIPETO, MAURIZIO *e RICCARDO*

FELICE

Vele quà pentìe, contrìe
le domanda perdon.

LUÇIETA, MARINA *e* MARGARITA (*assieme*)

Grazia,⁷⁴

grazia, grazia, domandemo

⁷² La conclusione è simile a quella goldoniana, ma decisamente implausibile col nuovo assetto 'invettivo'. «Ò fenio la mia renga» sta al posto giusto nel tono franco ma accattivante adoperato da Felice nella commedia, non con questo sfogo che, però, in qualche modo libera le energie compresse nella partitura fino a quel momento. Le sfumature dialettiche si apprezzano in un dramma parlato meglio che in un'opera, che deve essere più 'iconica'. Ed è per questo che Felice finisce col dire a Lunardo «comando mi». Se il problema di una commedia, come ben avvertivano Boito e Verdi, è trovare l'interesse per il finale e per lo scioglimento in un diagramma emotivo che decresce, Wolf-Ferrari vi ha posto rimedio col rimandare il più possibile la conclusione di Felice; quello che segue, ormai, nonostante qualche resistenza ulteriore dei *rusteghi*, è congedo; il tono può tornare quello addolcito e distaccato della rappresentazione idealizzata.

⁷³ Simone commenta che «insomma za, voltila» le donne fanno tutto quel che vogliono; è un passo *Un poco adagio, grazioso* in Re maggiore intercalato con un *Mosso grazioso (Allegro moderato)* che riecheggia il passo mellifluido di Felice – come al solito gli altri si uniscono, a dispetto del libretto, e comincia a montare il finale ultimo vero e proprio.

⁷⁴ Stante quello che abbiamo detto sull'utilizzo della barcarola, non sembrerà stravagante più di tanto che essa sia usata dalle donne, come *summa* complessiva dell'opera, per chiedere perdono. Il pezzo è semi-agito: Wolf-

suplichemo compassion
dala pena squasi morte
se inchinemo quà a implorar.

LUNARDO (*a Margarita*)
Se me fa anca de queste?

FELICE
No la ga colpa,
son causa mi.
Parlè co mi.

LUNARDO (*a Luçieta*)
Cossa meritaressistu
ti, frasconcela?

FELICE
No la ga colpa,
parlè co mi.

LUNARDO
Omeni in casa, ah?
Morosi sconti?

FELICE
Criè co mi,
son causa mi.

LUNARDO
Eh, andeve a far squartar anca vu!

FELICE (*ridendo*)
Oè!

CANÇIAN
Come parleu con mia muger?

LUNARDO
Eh, caro vu,
non posso più.

LUÇIETA, MARINA e MARGARITA
Grazia, grazia domandemo.
suplichemo compassion.⁷⁵

MARINA (*a Felice*)
Cussì pulito
la xe giustada?

SIMON
Anca vu siora
meritaressi
'na strapazzada.

MARINA
Mi vago in leto.

FELICE
Spetè un pocheto.

El poaro sior Lunardo
gaveva in corpo ancora
la colara in ritardo,
e el l'à mandada fora.
Desso che'l s'à sfogà
el ne perdona tuto
e se vegnarà el puto
i se maridarà.
N'è vero sior Lunardo?

LUNARDO
Siora sì, siora sì.
(*Ribellandosi improvvisamente*)
Siora no!

FELICE, MARINA e MARGARITA (*assieme*)
Oh!

MAURIZIO
Via de quà.

LUÇIETA e FILIPETO (*assieme piangono*)

LUNARDO
Coss'è sto fifar, desgraziada?

FELICE, MARINA e MARGARITA
Oh, basta cospeto,⁷⁶

segue nota 74

Ferrari sovrappone due situazioni che nel libretto (sembra) dovevano restare distinte (e ispirate a Goldoni nella scena corrispondente): una, la richiesta collettiva di grazia; l'altra, l'accusa di Lunardo a madre e figlia con Felice che s'interpone ogni volta. Nel libretto è quindi molto più chiaro il motivo dell'imbizzarrimento di Lunardo contro la moglie di Cançian.

⁷⁵ Della barcarola viene spremuto tutto fino all'ultima stilla; intervallata da un semplice recitativo e piano piano più esangue, fino a che Lunardo tenta l'ultima ribellione, uscendo dalle lusinghe del Fa maggiore 'malinconico' con un improvviso scarto cromatico.

⁷⁶ Le donne rispondono in un energico *Presto* in Do maggiore, mentre Filipeto e Luçieta piangono. È l'ultimo insieme dell'opera, nel solito 2/4 rapido e incomprensibile, in cui le misure e i gesti melodici vengono reiterati parossisticamente; Riccardo si scava una nicchia per commentare il bello spettacolo (su una macchia di Re bemolle all'origine di una progressione). L'approdo è un grande unisono; la conclusione è in perfetto stile buffo tra Sette e Ottocento.

s'è un omo o un putelo?
Co fa le girandole
voltè e rivoltè.
Coss'ele ste smorfie?
Coss'è sti strambezzi?
E sti putelezzi?
Dixè e desdixè!

MARINA e MARGARITA
Mo gh'intro anca mi
e digo: sior sì,
se in peto avè cuor,
sior sì, el l'à da tor.

LUÇIETA
Oh cielo che pene,
oimiei cossa far?
O santi salvene
salvene, che afar.

MAURIZIO
Ah, strighe, demoni.

CANÇIAN
Serpenti, dragoni.

SIMON
Perfina coi zigghi
volè soprafar?

RICCARDO
Non serve che in piazza
men vada a diletto,
spettacol più gaio
di questo non v'è. Ah, Ah!

LUNARDO (*che non ne può più*)
Eh, che el se la toga,⁷⁷
che el se destriga,
che el se marida,
che el se la peta.
Che mi son agro
no posso più.

MARGARITA
Caro colù.
FELICE (*a Lunardo scherzando*)

E se vegnarà el puto
i se maridarà.
N'è vero sior Lunardo?

LUNARDO (*a Luçieta amorevolmente*)
Luçieta.

LUÇIETA
Sior?

LUNARDO
Vien quà.

⁷⁷ La resa di Lunardo (in Goldoni era Maurizio a cedere per ultimo) è urlata, come di un uomo che ha sopportato troppo:

ESEMPIO 30 (329-330)

rit. Tempo di Walzer (due volte meno mosso)

Margarita

Lunardo

Ca - ro co - lù!

Che miso agro no posso più no pos - so più!

Margarita ne approfitta per riconciliarsi, prima dell'enunciazione *ff* della coda dell'intermezzo (che poi è sempre la barcarola, qui chiamata «Walzer»). C'è ancora il tempo per una ultima ricapitolazione di vari temi, che si congedano dall'ascoltatore: il contratto nuziale, l'ingresso di Felice, il tema di Luçieta. Dopo questa vista panoramica e concentrata di tutte le peripezie, in vista dell'arrivo al porto, Lunardo non può non commuoversi, e maschera la sua commozione con l'invito a cena.

LUÇIETA (*accostandosi bel bello*)

Vegno.

LUNARDO

Te vustu maridar?

(*Luçieta, confusa non risponde*)

LUNARDO

Via respondi, te vustu maridar?

LUÇIETA (*tremando*)

Sior sì, sior sì.

LUNARDO

Frascheta,
ti l'ha visto el novizzo, ah?

LUÇIETA

Sior sì.

LUNARDO

Sior Maurizio.

MAURIZIO (*ruvido*)

Cossa ghè?

LUNARDO

Via caro vecio, no me respondè,
vegnimo a dir el merito.

cussì da rustego ...

MAURIZIO

Bruto baron ... vien quà

FILIPETO (*rincuorato*)

Son quà.

MAURIZIO

Xestu pentìo?

FILIPETO (*battendosi il petto*)

Sior sì.

MAURIZIO

Vara che anca maridà
ti à da dependar da mi.

FILIPETO

Sior sì, sior sì.

MAURIZIO

Siora Luçieta, v'aceto per fia
e el ciel ve benedissa.

Deve la man.

FILIPETO

Come se fa?

FELICE

Mo via deghe la man.

MARINA e FELICE (*congiungono le mani di Filipeto e di Luçieta*)

Cussì.

MARINA (*commossa*)

Povarazzo!

(*Lunardo si asciuga gli occhi*)

MARGARITA (*commossa*)

Sior Simon, sior Cançian
sè vu i compari.

SIMON (*commosso*)

Siora, sì, semo quà.

CANÇIAN (*commosso*)

Col cuor in man.

LUNARDO (*commosso*)

Su via puti stè liegri,

no stemo più a fifar ...

(*Con voce soffocata dalla commozione*)

Eviva tuti, è ora de disnar.⁷⁸

(*Lunardo con Margarita, Simon con Marina e Felice con Cançian e Riccardo si avviano verso il fondo lentamente ed escono. Luçieta rimane sola con Filipeto, attende un bacio, ma egli non capisce e rimane indeciso. Luçieta fugge ridendo e Filipeto la insegue e la bacia*).

FINE

⁷⁸ Un breve *Andante* dal tono pastorale, con le ance doppie, piatti, triangolo e un tamburello basco accompagna il corteo dei personaggi, con la tromba in sordina quasi prefigurazione di un ... Walhalla gastronomico. La chiusa dell'opera non è affidata alla voce, ma al breve inseguimento tra Luçieta e Filipeto, che si baciano; è la definitiva vittoria dei giovani, la loro emancipazione dai vecchi. E il bacio è illustrato dalla scala discendente degli archi che, dopo essere stata ascoltata nel preludio e nella scena d'amore a prima vista tra i due fidanzati, si spegne in una serie di terze. La tela cala, in modo simmetrico a quando si è levata, in Do maggiore: un ultimo omaggio 'tonale' a *Falstaff*, l'opera che Wolf-Ferrari amava più d'ogni altra.

I QUATTRO RUSTICI

OPERETTA IN TRE ATTI

IN PROSA E MUSICA

REDUZIONE

di FORTUNATO PONTECCHI

Musica della Maestra ADOLFA GALLORI

Rappresentata dalle Alzette dell'Istituto Piana
nel Carnevale del 1883

FIRENZE-ROMA

TIPOGRAFIA DEI FRATELLI BENCINI

1883.

Frontespizio del libretto de *I quattro rustici* di Adolfa Gallori. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Testo interamente in italiano (largo il ricorso ai dialoghi in prosa); nella Raccolta Rolandi anche lo spartito. Il presente libretto consente di rettificare un'informazione di G. Ortolani, che menziona un melodramma «con musica di Adolfo Gallori», rappresentato nel 1891 (cfr. *Opere complete di Carlo Goldoni*, vol. XVIII, Venezia, 1914, p. 107). Si ha notizia di un'opera omonima – incompiuta – di Pietro Raimondi (libretto di Luigi Scalchi).

L'orchestra

2 Flauti (il II anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi (il II anche Corno inglese)	3 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	1 Bassotuba
1 Arpa	Percussioni:
Violini I	Triangolo, Tamburo basco,
Violini II	Piatti, Timpani, Grancassa,
Viole	<i>Glockenspiel</i>
Violoncelli	
Contrabbassi	

L'orchestra dei *Quattro rusteghi* non ha, quanto alla composizione, niente di particolare rispetto a un'orchestra *italiana* di fine Ottocento/inizio Novecento; nonostante l'opera sia stata rappresentata in Germania, la compagine è molto più ridotta rispetto a un'orchestra wagneriana e Straussiana (se pensiamo soprattutto a *Elektra* e alla sua batteria di clarinetti), nonostante l'ammirazione di Wolf-Ferrari per entrambi i compositori. Notiamo l'assenza tipica di alcuni strumenti diffusi nelle orchestre tedesche, come il controfagotto; e anche di strumenti usuali nel teatro in musica di qua e di là dalle Alpi (il clarinetto basso). Il problema del basso della famiglia degli ottoni è risolto, come nelle orchestre tedesche, con un bassotuba.

La caratteristica principale non è l'assenza di strumenti dalla tavolozza, ma che la sonorità orchestrale sia ridotta spesso solo a quella 'classica': il bassotuba e anche i tromboni sono adoperati con cautela, l'orchestra *a due* predomina ed è sufficiente ad accompagnare discretamente la «nota e parola» sillabica che *bisogna* intendere. Le trombe sono spesso confinate nel registro medio-grave. I *tutti* sono piuttosto morbidi e non *strepitosi*. Normalmente, il compito di portare avanti il discorso spetta agli archi, coi violini I abbastanza impegnati tecnicamente. L'orchestrazione di Wolf-Ferrari è, come tutta l'opera, nel solco di *Falstaff*, con un richiamo al tardo Settecento; se proprio ci sono ascendenze tedesche, senza dubbio vanno cercate non in Wagner (*Meistersinger* a parte), ma nel Brahms delle prime due *Sinfonie*, soprattutto i terzi movimenti.



Santi Centineo, bozzetto scenico per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).

La sonorità solo strumentale ha spazio nei cambi scena e negli intermezzi, senza però nessun virtuosismo, nessuna acrobazia solistica o direttoriale: il suono degli strumenti non è mai parallelo alle voci, non commenta, ma *accompagna e rievoca*. I passi caratteristici, le incursioni nel grottesco o nell'inusitato, sono veramente rari: citiamo l'orchestrazione 'selettiva' (del tipo verdiano, da *Nabucco* in poi) della mini-romanza di Margarita nell'atto primo – spesso tagliata, del resto –, l'uso del bassotuba per punteggiare i grugniti di Lunardo (gli ottoni e tutti i timbri gravi, timpano compreso, denotano i *rusteghi*), e naturalmente l'inizio dell'atto terzo.

Le voci

Luçieta

Marina

Felice

La serva

Margarita

Filipeto

Riccardo

Cançian

Simon

Maurizio

Lunardo

falsetto

falsetto

falsetto

Quest'opera che fa a meno dei cori fa anche a meno della usuale distribuzione dei ruoli, con l'obbligo di un soprano di un tenore e di un baritono a primeggiare: e questa è anche l'obiezione che Wolf-Ferrari avrebbe mosso a Suggana al momento di scegliere l'argomento dei *Rusteghi* goldoniani. Stante che Luçieta e Filipeto sono i due innamorati, tenore e soprano, e Riccardo un altro tenore, i due tenori avrebbero fatto una magra figura e il soprano non avrebbe cantato poi tanto. Wolf-Ferrari poi si convinse, e accettò la scommessa, usando inoltre una batteria di bassi per interpretare i *rusteghi*, due soprani e un mezzosoprano per le donne più mature.

Non è facile decidere chi siano i protagonisti. Avanti agli altri, Felice e Lunardo: l'una, è la portabandiera dei valori 'moderni' delle donne, ed è l'unica che tenga in scacco il proprio marito; Lunardo, ancora più che in Goldoni, è di fatto il protagonista assoluto, colui che impersona la mentalità retriva dei *rusteghi*, il loro corifeo (d'altronde trovare quattro bassi di pari livello sarebbe stato un problema in ogni epoca!). Se l'estensione dei quattro bassi è in genere molto simile, Lunardo deve avere la padronanza di tutti i registri; spesso infatti canta nell'ottava più grave, ma i suoi scoppi d'ira sono nel registro acuto. Il suo ruolo è un banco di prova notevole ed è stato interpretato da

grandissimi bassi. Nessuno degli altri *rusteghi* insiste nel registro acuto con note troppo esposte, e sono parti più semplici vocalmente, da buffo: Simon più importante di

Cançian e Maurizio; Cançian e Simon sono quelli più leggeri (sebbene la partitura definisca Maurizio «anche basso-baritono»). Il falsetto è adoperato spessissimo e in modo esteso, soprattutto nel duetto dell'atto II tra Lunardo e Simon. In genere si può dire dei *rusteghi* una cosa valida per tutti i ruoli dell'opera: non c'è spazio per il virtuosismo vocale, abbandonato a favore di una grande individuazione dei personaggi tramite il registro e i *tic* melodici.

Luçieta è un soprano lirico-leggero, più a suo agio sopra il rigo, perfetto *analogon* di Nannetta. Tra le donne-soprano 'adulte', Marina deve essere più cantante e Felice più attrice: la prima canta da sola molto di più della collega almeno fino alla fine dell'opera, quando Felice si lancerà nel suo grande monologo. Monologo fatto, tuttavia, più di gesti e cambiamenti di rotta improvvisi che non di canto disteso. A Marina, invece, è affidata la melodia più importante dell'opera. Ambedue debbono usare tutti i registri, soprattutto quello centrale ma con frequenti incursioni 'di petto'. Poche le note lunghe, poche le frasi legate di ampio respiro. Mai come ne *I quattro rusteghi* vedere le disposizioni in partitura risulta ingannevole: Marina e Felice possono cantare indifferentemente l'una sopra o sotto l'altra. Margarita è invece un contralto (mezzosoprano lo dice la partitura) caratterista; la parte non è lunghissima, ma è stata comunque interpretata da grandi cantanti.

Dei due tenori, quello 'comprimario' è Riccardo, tenore di squillo (lo squillo che deve usare per autoidentificarsi alla fine dell'atto primo); Filipeto è vocalmente molto simile – ovviamente – a Fenton, e in parte a Ernesto. Di Fenton non ha gli acuti, e nemmeno l'intraprendenza e quel tono da attor giovane che gli consente di dominare gli assieme dell'atto primo.

Completa il quadro una serva di Marina introdotta per comodità dai librettisti, un (mezzo)soprano che ha pochissime battute nel secondo quadro dell'atto primo. Insomma, se volessimo ridurre l'organico vocale alle vecchie categorie, potremmo dire che ci vogliono quattro prime parti (Lunardo, Felice, Marina, Luçieta); tre importanti comprimari (Margarita e Filipeto, e se vogliamo Simon, che però non ha pezzi solistici); un gradino sotto Cançian, Maurizio, Riccardo; infine un secondo soprano. Ma una graduatoria del genere, in quest'opera 'corale' senza coro, ha poco significato!

I quattro rusteghi, in breve

a cura di Gianni Ruffin

Se l'«opera italiana», nel periodo storico a cavallo tra Otto e Novecento presenta dei soggetti talmente eterogenei da rendere sostanzialmente impossibile l'assunzione di una qualche categoria estetica unificante, ancor meno opportuno sembra il ricorso ad espressioni o termini-etichetta del tipo di «opera romantica», «opera buffa», «opera verista» ecc. L'unità della sua concezione storica diventa allora un vero e proprio paradosso per chi ha tentato di delinearne una panoramica definita, circoscritta a quell'epoca.

Di questa grande varietà il veneziano Ermanno Wolf-Ferrari fu il principale interprete, nella prospettiva del «ritorno» al Settecento, sperimentata peraltro anche da Puccini (*Manon Lescaut*, 1893: ma con ben altri propositi, ed esiti ...), Mascagni (*Le maschere*, 1901) e Cilea (*Adriana Lecouvreur*, 1902), che in lui conobbe, tuttavia, l'interprete più assiduo. Da *Le donne curiose* (1903) a *Il campiello* (1936) questa sua vena si esprime soprattutto sotto l'egida di due fondamentali numi tutelari: per la musica Mozart (inteso soprattutto come l'autore de *Le nozze di Figaro*) e per i testi Goldoni, dalle cui commedie attinse l'argomento anche per *Gli amanti sposi* (1925), *La vedova scaltra* (1931) oltre che per la più celebre fra le sue opere: *I quattro rusteghi*.

Questo lavoro si serviva del libretto che Giuseppe Pizzolato aveva desunto dal precedente adattamento compiuto da Luigi Sugana (il librettista de *Le donne curiose*) dalla commedia *I rusteghi* (1760) di Goldoni. Non esordì tuttavia in Italia, dato che, dopo il fiasco veneziano della *Cenerentola* (1900), Wolf-Ferrari aveva preso l'abitudine di presentare le proprie creazioni al pubblico tedesco, ottenendo ben'altra accoglienza da quella riservatagli nella penisola: col titolo *Die vier Grobiane*, *I quattro rusteghi* andarono in scena il 19 marzo 1906 allo Hoftheater di Monaco, in Baviera (il Ländler originario del padre, con la cui capitale Wolf-Ferrari intratteneva un rapporto preferenziale); a capo dell'orchestra era il grande direttore austriaco Felix Mottl.

Fu un successo strepitoso, ulteriormente significativo se si considera che, oltre al fatto di proporsi ad un pubblico d'assai elevata competenza musicale (del tutto pronto a cogliere le allusioni alle delicatezze mozartiane che popolano la partitura), la versione tedesca del libretto giocoforza pregiudicava lo strettissimo rapporto «ludico» intessuto dalla musica di Wolf-Ferrari con il testo, già di per sé dotato della strabordante inventiva linguistica che caratterizza il dialetto veneziano (si ricorda che l'unico personaggio ad esprimersi in italiano è il «foresto» conte Riccardo). Nonostante fosse venuto a mancare questo basilare nesso, un pubblico aduso al repertorio lirico e sinfonico della seconda metà dell'Ottocento, come quello della capitale bavarese, non ebbe difficoltà ad apprezzare come valore autonomo la straordinaria inventiva con la quale Wolf-Ferrari gestiva l'orchestrazione e l'intarsio motivico, per una drammaturgia musicale che dimostrava di non «limitarsi» alla regressione nostalgica verso i sicuri lidi dell'eufonia mozartiana, avendo ben compreso ed assimilato a fondo la lezione del *Falstaff* di Verdi né disdegnando (persino) qualche eco wagneriana.



Santi Centineo, bozzetto scenico per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).

Quanto all'Italia, è significativo che *I quattro rusteghi* siano sempre stati una presenza costante nelle nostre sale fin dal 1914, anno della prima al Teatro Lirico di Milano, la cui compagnia emigrò alla Fenice di Venezia nello spazio di una settimana (2 e 10 giugno 1914). La prima scaligera ebbe luogo nel 1922, diretta dalla prestigiosa bacchetta di Ettore Panizza, e di lì l'opera riscosse ulteriori soddisfazioni in altri teatri, grandi e piccoli, della penisola. Il resto è storia dei nostri tempi: *I quattro rusteghi* è una delle ultime opere italiane ad essere entrata stabilmente nel repertorio dei teatri nazionali ed internazionali.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

QUADRO PRIMO. L'azione si volge a Venezia verso il 1750, mentre il carnevale sta per finire. Luçietta, figlia di primo letto del ricco antiquario Lunardo, lamenta con la matrigna Margarita (con lei solidale) il divieto di non partecipare alle feste impostole dal *rustego* padre (un autoritario intrattabile), e spera nel matrimonio per sottrarsi all'insopportabile situazione. Ben altre intenzioni ha Lunardo, che sopraggiunge e confida alla moglie di aver invitato a cena i suoi *rusteghi* amici, con mogli al seguito: il ricco borghese Cançian con Felice, il mercante Simon con Marina e il cognato di quest'ultima, Maurizio. Lo scopo del convito è quello di fidanzare la figlia con Filipeto, figlio di Maurizio, ma prima delle nozze, come chiedono le buone usanze, i due giovani non dovranno incontrarsi. Margarita non condivide il progetto, ma nel frattempo Lunardo e Maurizio avviano la definizione del contratto matrimoniale.

QUADRO SECONDO. Marina stende il bucato sulla terrazza di casa quando viene raggiunta dal nipote Filipeto, che si lagna per le decisioni paterne sul matrimonio – in tutto analoghe a quelle di Lunardo. Arriva Simon, che allontana il giovane e comunica alla moglie l'invito a cena per la sera stessa, ma senza nemmeno precisare chi sia l'ospite; le rimostanze della donna vengono placate da Felice, che sopraggiunge insieme al marito e al loro nobile amico forestiero: il conte Riccardo. Marina viene così a sapere che l'invito previsto per la sera è a casa di Lunardo e si mostra particolarmente lieta quando Felice le annuncia il piano delle nozze di Luçietta e Filipeto, e d'accordo con lei nel far incontrare i due giovani, a dispetto degli usi. Tutti si allontanano; ultimo ad uscire è Cançian, che sopporta l'atteggiamento da cicisbeo del conte solo per amore di Felice, alla quale, allontanandosi, è caduta un sciarpa che egli raccoglie e bacia con trasporto.

ATTO SECONDO

Sola in camera, Luçietta prega la madonna perché le faccia avere al più presto un marito giovane e bello. La raggiunge Margarita, che la aiuta a prepararsi per la cena, suscitando il risentimento di Lunardo, il quale coglie l'occasione della presenza di Simon (nel frattempo arrivato insieme a Marina) per sfogare la propria irritazione e rievocare il bel tempo antico in cui le donne erano obbedienti ed assai meno smorfiose. Giunge anche Felice che, rimasta sola con le altre donne, espone loro il piano che consentirà ai promessi sposi d'incontrarsi: approfittando del carnevale, Filipeto arriverà travestito da donna, col conte Riccardo come accompagnatore. Subito dopo il piano viene attuato: i due giovani s'innamorano a prima vista, riuscendo perfino a scambiare qualche parola. L'incontro viene interrotto dall'ingresso di tre dei *rusteghi*: Lunardo, Simon e Cançian; mentre Filipeto si eclissa nella stanza attigua insieme al conte Riccardo, Lunardo annuncia solen-



Santi Centineo, bozzetto scenico per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).

nemente le nozze e – suscitando la preoccupazione delle donne – spiega che Maurizio è andato a prendere il figlio per unirlo ai convitati.

Arriva Maurizio, che non ha trovato il figlio a casa, ma sa che è uscito in compagnia del conte. L'occasione induce Cançian a sfogare il proprio risentimento verso Riccardo che, avendo ascoltato tutto dalla stanza attigua, irrompe fra i convitati e smaschera lo stesso Filipeto. La furiosa indignazione dei quattro *rusteghi*, che minacciano seri provvedimenti, si scontra contro quella delle donne, in un crescendo generale che sfiora il parapiglia.

ATTO TERZO

Nell'oscurità della propria bottega, Lunardo discute con Cançian e Simon sul modo più efficace per castigare l'impudenza femminile. Interviene allora Felice, la quale, oltre ad assumersi le responsabilità di quanto accaduto, cerca di ridurre i *rusteghi* alla ragione, chiedendo se il rispetto della vecchia convenzione valga il rischio di condannare Luçieta all'infelicità per il resto della sua vita. Tanto dice e fa che i burberi capiscono e perdonano. Ella allora fa entrare Margarita, Luçieta e Marina, pentite ed in lacrime, che sciolgono le ultime durezza di Lunardo, il quale a sua volta fa entrare Filipeto. Quindi tutti si allontanano; ad uscire per ultimi sono i due giovani: Luçieta si aspetta qualcosa, ma l'inesperto Filipeto capisce solo quando la vede sorridere e fuggir via divertita. Allora la rincorre e, raggiuntala, la bacia.

Argument

ACTE PREMIER

PREMIER TABLEAU. L'action se déroule à Venise vers 1750, dans les derniers jours du carnaval. Lucietta, fille du premier lit du riche antiquaire Lunardo, se plaint avec sa belle-mère Margarita (qui la soutient), car son *rustego* de père (c'est-à-dire un tyran acariâtre et intraitable) lui a interdit de participer aux divertissements, et espère bientôt se marier pour se soustraire à cette situation intolérable. Mais Lunardo a tout autres intentions. Il vient annoncer à sa femme qu'il a convié à dîner ses amis *rusteghi* avec leurs femmes: le riche bourgeois Cancian avec Felice, le marchand Simon avec Marina et le beau-frère de celle-ci, Maurizio. Lunardo confie à Margarita qu'il a décidé de marier Lucietta à Filipeto, fils de Maurizio, mais les deux jeunes gens ne vont pas se rencontrer avant les noces, selon les usages. Margarita n'est pas d'accord, mais entre-temps Maurizio arrive, pour rédiger le contrat de mariage.

DEUXIÈME TABLEAU. Marina est en train d'étendre le linge sur la terrasse de sa maison, lorsque son neveu Filipeto arrive, en se plaignant de ce mariage décidé entièrement par son père – exactement comme l'avait fait Lunardo pour sa fille. Simon arrive, renvoie brusquement le jeune homme et annonce à sa femme qu'ils sont conviés à dîner tous les deux ce soir-même, sans pourtant lui dire chez qui; les remontrances de Marina sont apaisées par Felice, qui survient avec son mari et leur noble ami étranger, le comte Riccardo. Marina apprend ainsi que l'invitation prévue sera chez Lunardo, et se félicite tout particulièrement du projet de mariage entre Lucietta et Filipeto. Elles aussi, comme Margarita, sont bien décidées à faire rencontrer les deux jeunes gens, en dépit des usages. Tous partent; Cancian est le dernier à sortir. Il tolère le comte et ses manières affectées de chevalier servant seulement pour l'amour de Felice; il ramasse l'écharpe que sa femme a laissée tomber en partant et l'embrasse avec passion.

ACTE DEUXIÈME

Lucietta, seule dans sa chambre, prie la Vierge pour qu'elle lui donne au plus tôt un mari jeune et beau. Margarita vient l'aider à se préparer pour le dîner, mais ça enrage Lunardo, qui exhale sa colère en évoquant avec Simon (qui est arrivé entre-temps avec Marina) le bon vieux temps où les femmes étaient dociles et beaucoup moins capricieuses. Felice arrive elle aussi, et lorsqu'elle reste seule avec les autres femmes, leur expose son plan pour faire rencontrer les fiancés: profitant du carnaval, Filipeto viendra déguisé en femme, escorté par le comte Riccardo. Le plan est exécuté aussitôt: les deux jeunes gens tombent amoureux l'un de l'autre sur-le-champ, et arrivent même à échanger quelques mots. L'arrivée imprévue de Lunardo, Simon et Cancian interrompt la scène; pendant que Filipetto se cache dans la pièce voisine avec le comte Riccardo, Lunardo annonce solennellement les noces et dit que Maurizio est allé chercher son fils - ce qu'inquiète les femmes.

Maurizio revient sans son fils, qui n'était pas à la maison: il serait sorti avec le comte Riccardo. En entendant le nom du comte, Cancian laisse éclater sa rage et sa rancune à l'égard de Riccardo, qui entendant tout ça sort de sa cachette et fait irruption parmi les convives, en démasquant ainsi le même Filipeto. C'est presque la bagarre: les quatre *rusteghi*, furieux, grondent et tonnent, mais les femmes ne sont pas en reste, dans un crescendo général.

ACTE TROISIÈME

Dans la sombre boutique de l'antiquaire, Lunardo, Cancian et Simon sont en train d'ourdir une punition exemplaire pour châtier l'impudence de leurs femmes. Leur conciliabule est interrompu

par Felice, qui prend sur elle toute la responsabilité de ce qui s'est passé et tâche de leur faire entendre raison: est-ce que l'observance d'une ancienne coutume vaut le risque de condamner Lucietta à être malheureuse pour le reste de sa vie? Elle dit et fait tant qu'ils finissent par comprendre et pardonner. Felice fait alors entrer Margarita, Lucietta et Marina, en larmes et repenties; Lunardo s'adoucit et fait entrer à son tour Filipeto. Tous partent; les derniers qui sortent sont les deux fiancés. Lucietta s'y attend quelque chose, mais le timide Filipeto ne comprend que lorsqu'elle lui sourit, avant de s'enfuir d'un air amusé. Le jeune homme lui court finalement après, l'attrape et l'embrasse.

Synopsis

ACT ONE

SCENE ONE. It is set in Venice around 1750 while Carnival is drawing to a close. Lucietta, the daughter of the wealthy antique dealer Lunario's first wife, is telling her stepmother Margarita (who agrees with her), how unfair it is that she is not allowed to take part in the parties given by her *rustego* father (an intractable authoritarian), and she hopes to escape this unbearable situation by getting married. Lunardo's intentions differ greatly; he arrives with his *rusteghi* friends, followed by their wives and he reveals to his wife that he invited them for a dinner party: the wealthy bourgeois, Cançian and Felice, the merchant Simon and Marina, and the latter's brother-in-law, Maurizio. The aim of the dinner party is the engagement of Lunardo's daughter with Filipeto, Maurizio's son, but before the wedding, as is customary, the couple are not to meet. Margarita disagrees with the plan but in the meanwhile, Lunardo and Maurizio draw up the marriage contract.

SCENE TWO. Marina is hanging the washing on the terrace when her nephew Filipeto arrives, complaining about his father's decision as regards his wedding – in complete accordance with Lunardo. Simon arrives and sends his son away. He tells his wife the dinner invitation is for that very evening but does not bother to say who the host is to be. Felice arrives with her husband and their noble foreign friend, Count Ricardo, and she manages to calm Marina's grievances. Marina thus discovers that the invitation that evening is at the Lunardo house and is particularly happy when Felice announces the wedding plans for Lucietta and Filipeto. The two women agree that the young couple should meet – despite tradition. Everyone leaves, the last being Cançian, who only tolerates the Count's gallantry for his wife's sake; while leaving, she drops her scarf, which he picks up and kisses with passion.

ACT TWO

Alone in her chamber, Lucietta is praying to the Virgin Mary to send her a young handsome husband as soon as possible. Margarita arrives and helps her get ready for the dinner, arousing Lunardo's resentment, who is taking advantage of Simon's presence (he arrived together with Marina) to vent all his anger and remember ancient times gone by when women were obedient and much less affected. Felice also arrives and, once alone with the other women, tells them of her plan that will allow the future bride and groom to meet each other: taking advantage of Carnival, Filipeto is to dress as a woman, accompanied by Count Riccardo. The plan is carried out immediately afterwards: the young couple fall in love with each other at first sight, and they are even able to exchange a few words. The meeting is interrupted by the entrance of three of the *rusteghi*: Lunardo, Simon and Cançian, while Filipeto slips away into the next room together with Count

Riccardo. Lunardo solemnly announces the wedding and – arousing the women’s uneasiness – explains that Maurizio has gone to get his son to ask him to join the dinner guests.

Maurizio arrives saying he was unable to find his son at home but knows he left together with the Count. The occasion makes Cançian give vent to all the resentment he feels towards Riccardo who, having heard everything from the room next door, bursts in, revealing Filipeto’s disguise. The great indignation of the four *rusteghi*, who are threatening serious punishment, is matched by that of the women in a general crescendo that ends up in general commotion.

ACT THREE

In the darkness of his shop, Lunardo is discussing the best way to punish female impudence with Cançian and Simon. Felice then interrupts, not only assuming responsibility for what happened, but also trying to make the *rusteghi* see reason by asking if respecting old traditions is worth the risk of condemning Luçieta to life-long unhappiness. She is so convincing that the tyrants understand and agree to forgive. She then has Margarita, Luçieta and Marina enter, repentant and in tears, thus dissipating any remnants of harshness in Lunardo, who then has Filipeto join them. Everyone leaves, the last being the young couple: Luçieta is awaiting something, but Filipeto is so inexperienced he does not realise what until he sees her smile and leave in amusement. He rushes after her and when he catches up, kisses her.

Handlung

ERSTER AKT

ERSTER AUFZUG. Die Handlung spielt um 1750 in Venedig, wo eben der Karneval zuende geht. Luçieta, Tochter aus erster Ehe des reichen Antiquars Lunardo, beschwert sich bei der (ihr beipflichtenden) Stiefmutter Margarita darüber, dass der despotische, *derbe** Vater ihr die Teilnahme an allen Karnevalsfeiern verboten hat; sie hofft daher bald zu heiraten, um der unerträglichen Situation ein Ende zu setzen. Lunardo hat indes eigene Pläne für sie. Er tritt mit seinen beiden *derben* Freunden auf (dem reichen Bürger Cançian mit seiner Gattin Felice und dem Kaufmann Simon mit seiner Gattin Marina nebst deren Schwager Maurizio). Im Vertrauen eröffnet Lunardo seiner Frau, er wolle ein Festmahl geben, um Luçieta mit Maurizios Sohn Filipeto zu verloben. Nach guter Sitte dürfen sich die beiden Verlobten jedoch nicht vor ihrer Hochzeit begegnen. Während Margarita ihren Mißmut darüber zum Ausdruck bringt, erörtern Lunardo und Maurizio den Ehevertrag.

ZWEITER AUFZUG. Marina hängt auf der heimischen Terrasse ihre Wäsche auf, als ihr Neffe Filipeto eintrifft und sich bei ihr über den Entschluß seines Vaters beklagt – der zugleich ja auch Lunardos Entschluß ist. Simon tritt auf und schickt den Jüngling fort. Er teilt seiner Gemahlin kurzerhand mit, dass sie zu einem Festmahl eingeladen seien, nennt jedoch nicht den Namen des Gastgebers. Marinas Mißfallen legt sich, als Felice nebst ihrem Gatten und einem befreundeten ausländischen Adligen, dem Grafen Riccardo, eintrifft. Marina erfährt nun, dass das besagte Mahl im Hause Lunardos stattfinden soll. Mit großer Freude vernimmt sie von Felice, dass sich Luçietas und Filipeto vermählen werden. Die beiden Freundinnen beschließen, gegen alle Gepflogenheiten ein Stelldichein für das künftige Paar zu arrangieren. Im Abgehen verliert Felice einen Schuh, den der Graf rasch aufhebt und leidenschaftlich küßt. Cançian, der die Bühne als Letzter verläßt, nimmt dieses geckenhafte Getue nur aus Liebe zu seiner Frau hin.

ZWEITER AKT

Luçieta ist alleine auf ihrem Zimmer und betet zu Maria, sie möge ihr so bald wie möglich einen jungen, hübschen Ehemann schicken. Margarita kommt hinzu und hilft ihr bei den Vorbereitungen für das Festmahl. Dies verstimmt Lunardo, der seinem Ärger Luft macht, indem er dem just mit Marina eintreffenden Simon von den guten alten Zeiten vorschwärmt, in denen die Frauen zu gehorchen hatten und sich nicht zierten. Auch Felice tritt auf. Als die Frauen unter sich sind, weiht diese die Freundinnen in ihren Plan ein, unter Ausnutzung des Karnevals ein Treffen für das künftige Brautpaars einzufädeln: Filipeto soll als Frau verkleidet in Begleitung des Grafen Riccardo seine Aufwartung machen. Der Plan wird rasch in die Tat umgesetzt: Luçieta und Filipeto verlieben sich auf der Stelle und wechseln sogar ein paar Worte. Doch ihr heimliches Stelldichein wird vom Auftritt der drei *grogen Kerle* – Lunardo, Simon und Cançian – jäh unterbrochen. Filipeto zieht sich mit Graf Riccardo ins Nebenzimmer zurück und Lunardo gibt feierlich die Verlobung bekannt. Mit einiger Bestürzung vernehmen die Frauen, dass Maurizio sich auf den Weg gemacht habe, um Filipeto abzuholen.

Maurizio kehrt unverrichteter Dinge zurück: wie nicht anders zu erwarten, hat er seinen Sohn nicht zu Hause angetroffen. Er hat jedoch erfahren, dass dieser gemeinsam mit dem Grafen ausgegangen ist. Und nutzt die Gelegenheit, um Cançianos ganzen Unmut gegen Riccardo Luft zu machen. Der Graf, der alles vom Nebenraum mit angehört hat, platzt aufgebracht herein und demaskiert Filipeto. Dies schürt den Groll der vier *grogen Kerle*, die mit ernsthaften Folgen drohen. Der Versuch ihrer Frauen, sie zu beschwichtigen, gipfelt in einem wüsten Tumult.

DRITTER AKT

In seinem abgedunkelten Laden bespricht Lunardo mit Cançian und Simon, wie die weibliche Unverschämtheit am besten gesühnt werden könnte. Felice kommt hinzu. Sie übernimmt die alleinige Verantwortung für alles Vorgefallene und bemüht sich, die *grogen Männer* zur Raison zu bringen: ob es etwa gerechtfertigt sei, Luçieta aus Rücksicht auf überkommene Sitten zu lebenslangem Unglück zu verdammen? Es gelingt ihr schließlich, die mürrischen Alten zu überzeugen. Als sie die reumütigen, in Tränen ausbrechenden Margarita, Luçieta und Marina hereinführt, läßt sich auch Lunardo vollends erweichen und führt seinerseits Filipeto herein. Endlich gehen alle ab, zuletzt das junge Liebespaar: Luçieta scheint auf etwas zu warten, doch der unerfahrene Filipeto begreift dies erst, als seine Braut lachend davonläuft. Er folgt ihr, holt sie bald ein und gibt ihr den ersehnten Kuß.

(*venez. *rustego* zu it. *rustico* = derb, bäuerlich)

Bibliografia

a cura di Daniele Carnini

Delle due metà del *puzzle* Wolf-Ferrari, quella tedesca e quella italiana, la più attenta alla sua figura (almeno nell'ultimo periodo) si è dimostrata la prima. D'altronde non rispecchia anche un *topos* critico sul compositore, quel suo essere bifronte (figlio di due culture, e dotato in due campi come la pittura e la musica), che è stato usato anche nei primi tempi come grimaldello analitico?¹ (Avvertiamo da subito il lettore che la letteratura su Wolf-Ferrari è scarsa. Quella su *I quattro rusteghi* si limita a qualche accenno qui e là: *Le donne curiose*, per dirne una, hanno sicuramente avuto maggior seguito, oltre ad aver inaugurato il fortunato binomio Wolf-Ferrari/Goldoni.)

Per trovare qualcosa di commestibile e di recente per il pubblico non poliglotta, bisogna volgersi per esempio ai volumi di sala dei teatri. Tra questi segnaliamo quello di *Sly*² per Torino, se non altro per alcuni interessanti articoli; intanto, la bibliografia di Marco Emanuele,³ nella sua stringatezza utilissimo punto di partenza e che appunto nominiamo per prima; poi un testo di Johannes Streicher (uno dei rari musicologi che si sia occupato costantemente di Wolf-Ferrari in tempi vicini a noi, come vedremo) sui prestiti 'popolari' in *Sly*, ma che contiene anche un accenno alla melodia più famosa de *I quattro rusteghi*,⁴ e il saggio che apre il volume, a firma di Adriana Guarnieri.⁵ Il fatto che sia necessario ricorrere a scritti legati a una produzione teatrale per rimpinguare una bibliografia italiana altrimenti largamente deficitaria la dice lunga sulla sorte recente di Wolf-Ferrari al di qua delle Alpi. Un motivo di questa mancanza di opinioni critiche su riviste italiane specializzate può essere così schizzato: quando Wolf-Ferrari era in vita e famoso gli si dedicò spazio, perché il suo tipo di scrittura era congruente alla mentalità nostalgica dei critici e di gran parte dell'*establishment* musicale. Quando, invece, l'Italia, tra gli anni Cinquanta e i primi Ottanta, si è 'modernizzata', ha ricusato del Novecento italiano tutto quello che furoreggiava fino alla Seconda guerra mondiale, *in primis* l'opera tradizionale e le forme passatiste: Wolf-Ferrari cadde cioè (ma non da solo) sotto la scure dell'avanguardia. Adesso quel periodo si sta (ri)valutando, e il clima è sicuramente più favorevole a questo compositore, anche se non quanto gli anni Trenta e Quaranta, fino all'anno della sua scomparsa. È in quel periodo, infatti, che si trovano le maggiori emergenze bibliografiche, situate sul crinale tra critica musicale (giornalistica) e stu-

¹ Fin dall'articolo scritto in occasione della prima assoluta da WILHELM MAUKE, «*I quattro rusteghi*», «Rivista musicale italiana», XIII, 1906, pp. 315-320, e dalla recensione dello spettacolo da parte di EDGAR ISTELE, *Uraufführung des dreiaktigen Lustspiels «Die vier Grobiane» [...]*, «Neue Zeitschrift für Musik», LXXIII (1906), pp. 292-293.

² *Sly, ovvero la leggenda del dormiente risvegliato*, Torino, Teatro Regio, Stagione d'opera 2000-2001.

³ MARCO EMANUELE, *Libri, dischi e web*, *ivi*, pp. 67-71.

⁴ JOHANNES STREICHER, *Musica popolare o plagio? Una polemica su «Sly»*, *ivi*, pp. 39-48.

⁵ ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, «*Invece di lottare, io faccio il morto*», *ivi*, pp. 8-24.

dio biografico: con una cospicua prevalenza del lato aneddotico. In particolare, il libro di De Rensis, intimo di Wolf-Ferrari,⁶ costituisce una miniera di piccole notizie, che evidentemente gli sono state riferite dall'autore, e quindi dovrebbero essere consone a quello che il compositore amava dire su se stesso. Ci sono anche molte annotazioni che colgono nel segno,⁷ e altre che in modo quasi grottesco riflettono il clima dell'epoca.⁸ De Rensis si occupò anche di tirare le somme alla morte di Wolf-Ferrari, componendone più o meno un elogio funebre,⁹ mentre il suo allievo Adriano Lualdi ha dedicato al compositore un commosso ritratto nel suo libro di ricordi.¹⁰

In italiano possiamo trovare anche gli scritti di Wolf-Ferrari su se stesso e sul mondo: le sue *Considerazioni*,¹¹ manifesto poetico-pedagogico che riflette bene il passatismo (appunto) del suo carattere. Non ci si attenda chissà che speculazione profonda, ma piuttosto un vago elogio della bellezza, che sa di sottoprodotto crociano. Anche le *Considerazioni* contengono (oltre l'introduzione firmata da Giovanni Gentile, l'uomo che costituiva il «punto di riferimento filosofico» di Wolf-Ferrari) una notizia biografica corposa, redatta da Giulio Cogni, che sembra più uno schizzo 'di carattere' sul compositore e sulla sua musica.¹² Di Wolf-Ferrari abbiamo anche una nutrita testimonianza epistolare; molte lettere sono ancora inedite e si ritrovano disperse in vari rivoli,¹³ ma molte altre sono disponibili in una raccolta curata da Mark Lothar (ovviamente in tedesco).¹⁴

Il corrispettivo germanico del lavoro di De Rensis è il volume di Alexandra Carola Grisson che si segnala per una messe ancora più grande di dati sull'infanzia del compositore e addirittura sui suoi antenati!¹⁵ Questa biografia è stata definita abbastanza appropriatamente «etwas panegyrisch»,¹⁶ ed è seguita dagli aforismi di Wolf-Ferrari, oltre a contenere una lunga lettera aperta di

⁶ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937.

⁷ «L'azione scenica si fonda sul dialogo, alla condizione di non lasciar perdere una sola parola, altrimenti svanisce ogni efficacia, su intrecci che corrono diritti e senza indugi (quindi evitando la tentazione di commentare e sinfonizzare), su personaggi che nulla hanno da celare della loro interiorità.» (*ivi*, p. 65). Anche se De Rensis tratta di *Le donne curiose*, l'opinione espressa si può applicare a gran parte della produzione di Wolf-Ferrari.

⁸ «In un palco, il Capo del Governo aveva assistito all'intero spettacolo, e alla fine volle compiacersi col Maestro. Gli disse, tra l'altro: «Questa sua musica tanto semplice dev'essere molto difficile a comporsi, è vero?». Nell'acuta osservazione del Duce [...]» (*ivi*, p. 100). *Si parva licet*, non sorprende che questo condottiero dalla mente così acuta abbia prodotto, tra gli altri disastri, il discorso del 10 giugno 1940.

⁹ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari – Commemorazioni*, Siena, Ticci, 1948, («Quaderni della Accademia Musicale Chigiana»). Una serie di articoli uscirono alla morte del compositore o poco dopo, tra cui LUIGI COLACICCHI, *Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)*, «Rassegna musicale», XVIII, 1948, pp. 479-480, e JAMES RINGO, *Ermanno Wolf-Ferrari, an appreciation on his work*, «Rivista musicale italiana», LI, 1949, pp. 224-247.

¹⁰ ADRIANO LUALDI, *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, specialmente le pp. 253-278 e 377-427.

¹¹ ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943.

¹² GIULIO COGNI, *Wolf-Ferrari uomo* (*ivi*, pp. 11-38), in cui si può leggere questo gustoso aneddoto, tipico di Wolf-Ferrari: «Un giorno Giacomo Puccini domandò a Wolf-Ferrari perché scrivesse sempre commedie musicali, e indugiasse a misurarsi col dramma. «Perché il dramma mi fa troppo duramente soffrire: e io non so soffrirci dentro!» rispose timido il maestro. E il lucchese bonariamente di rimando: «Col tempo ci si abitua!»». La prefazione di Gentile è riportata per intero in questo volume e commentata da Giovanni Guanti (p. xx).

¹³ Già pubblicate per esempio in *Ermanno Wolf-Ferrari an Karl Straube. Fünf Briefe aus den Jahren 1901 und 1902. Erstabdruck*, «Musica», XXIII/4, 1969, pp. 338-342, e anche LINI HÜBSCH-PFLEGER, *Unveröffentlichte Briefe Ermanno Wolf-Ferraris*, «Zeitschrift für Musik», CXII, 1951, pp. 24-27.

¹⁴ ERMANNO WOLF-FERRARI, *Briefe aus einem halben Jahrhundert* a cura di Mark Lothar, München-Wien, Langen Müller, 1982.

¹⁵ ALEXANDRA CAROLA GRISSON, *Ermanno Wolf Ferrari: Autorisierte Lebensbeschreibung*, Regensburg, Bosse, [1941] («Von deutscher Musik»), ristampata e modificata nel 1958 per il decennale della scomparsa del compositore.

¹⁶ HERBERT ROSENDORFER, *Skizze zur Biographie Ermanno Wolf-Ferraris*, in PETER HAMANN et al., *Ermanno Wolf-Ferrari*, Tutzing, Schneider, 1986, pp. 13-39 («Komponisten in Bayern, 8»).



Giusy Giustino, figurini (Lucietta e Filipeto) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).

Ermanno Wolf-Ferrari a proposito di Wagner, più volte ristampata.¹⁷ Prima ancora, in occasione del sessantesimo compleanno del compositore, era uscita la monografia di Stahl, la cui lettura non ci pare fruttuosa più di tanto.¹⁸

Wilhelm Pfannkuch ha curato la voce del vecchio MGG, forse la più completa delle voci enciclopediche su Wolf-Ferrari¹⁹ in attesa della nuova edizione, con una bibliografia datata ma abbondantissima. Non sorprenda: Pfannkuch si addottorò con una tesi sulle opere di Wolf-Ferrari,²⁰ e ancora oggi quella dissertazione, lavoro introvabile, e ormai ultracinquantenne (pubblicata quattro anni dopo la morte del compositore!), costituisce un punto imprescindibile da cui partire per la valutazione dello stile di Wolf-Ferrari; a Pfannkuch si deve la definizione perfettamente calzante di *Mosaikstil* a proposito del procedere di Wolf-Ferrari (i tedeschi si sono subito focalizzati sull'uso, se non anti-, almeno non-wagneriano del materiale motivico), ripresa poi da Seedorf.²¹

¹⁷ Possiamo leggerla in italiano alle pagine 151-161 delle *Considerazioni* cit.

¹⁸ ERNST LEOPOLD STAHL, *Ermanno Wolf-Ferrari*, Salzburg, Kiesel, 1936. *I quattro rusteghi* sono esaminati alle pp. 34-38.

¹⁹ WILHELM PFANNKUCH, voce «Wolf-Ferrari, Ermanno», in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter, 1968, XIV, coll. 814-818.

²⁰ Id., *Das Opernschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, PhD diss., Kiel, 1952.

²¹ THOMAS SEEDORF, *Studien zur kompositorischen Mozart-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert*, Laaber, Laaber, 1990 («Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 2»).



Giusy Giustino, figurini (Simon e Maurizio) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).²⁸ + 30

Anche se non strettamente monografico, il lavoro di Seedorf è forse il migliore approccio al compositore veneziano. Prima di tutto, perché la veduta dello studioso è anche in buona parte storiografica, e indaga sul mito del «nuovo Mozart» attraverso le esperienze di vari compositori di inizio secolo: la *Mozart-Renaissance* è acutamente interpretata scindendo i dati reali da quelli posticci; in secondo luogo, perché Seedorf si pone il problema della commedia in musica del Novecento storico; e infine perché Wolf-Ferrari è oggetto di analisi stilistica (e compositiva, in genere) con una grande panoramica sulle singole opere.²²

Altra monografia, dall'aspetto frammentario dovuto alla concezione (vari articoli sullo stesso argomento), è quella che costituisce l'ottavo volume della raccolta *Komponisten in Bayern*:²³ alcuni degli autori si sono occupati in altre sedi di Wolf-Ferrari. Curioso il tono di vaghezza con cui si intitolano gli articoli: *Skizze*,²⁴ *Erinnerungen*,²⁵ *Betrachtungen* (è il lavoro di Hamann, da notare anche perché si occupa di musica strumentale),²⁶ *Gedanken*.²⁷ Fa eccezione l'interessante saggio di Anton Würz, focalizzato sulle opere.²⁸

²² *I quattro rusteghi* sono trattati (soprattutto il quadro primo) alle pp. 47-48.

²³ HAMANN *et al.*, *Ermanno Wolf-Ferrari* cit. Il volume, come anche il libro di Lothar sopracitato, è seguito da un catalogo delle opere.

²⁴ ROSENDORFER, *Skizze* cit.

²⁵ ANTON WÜRZ, *Erinnerungen an Ermanno Wolf-Ferrari*, *ivi*, pp. 67-84.

²⁶ PETER HAMANN, *Betrachtungen zur Instrumentalmusik Wolf-Ferraris*, *ivi*, pp. 85-105.

²⁷ ROBERT MAXYM, *Gedanken zu Wolf-Ferraris Opern aus der Praxis eines Dirigenten*, *ivi*, pp. 107-114.

²⁸ ANTON WÜRZ, *Ermanno Wolf-Ferrari als Opernmeister*, *ivi*, pp. 115-149.



Giusy Giustino, figurini (Marina e Felice) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 2006 (allestimento in coproduzione col Teatro Bellini di Catania).

Molto più fertile il campo dissodato da coloro che si sono occupati di commedia in musica del Novecento. Il già citato Johannes Streicher si è occupato della questione, lambendo Wolf-Ferrari più di una volta: con un interessante studio sul *typus* di Arlecchino a inizio Novecento,²⁹ nel paragone tra Usiglio e Wolf-Ferrari a cimento sullo stesso soggetto,³⁰ e infine con un *Avviamento di un catalogo* di opere buffe tra il 1875 e il 1929 in appendice a un articolo uscito recentemente;³¹ nessuno di questi scritti si occupa in particolare de *I quattro rusteghi*, ma due scendono nel dettaglio su *Le donne curiose*, che dei *Rusteghi* per molti versi sono il corrispettivo (un gruppo di donne contro un gruppo di uomini), oltre ad essere accoppiate per cronologia e fonte goldoniana,³²

²⁹ JOHANNES STREICHER, *Falstaff und die Folgen: l'Arlecchino moltiplicato. Zur Suche nach der lustige Person in der Italienischen Oper seit der Jahrhundertwende*, in *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge der Salzburger Symposions 1993*, a cura di Peter Csobádi et al., Salzburg, Müller-Speiser, 1994, pp. 273-288. Sono personalmente grato a Johannes Streicher per avermi fornito questo e altro materiale bibliografico.

³⁰ Id., *Goldoni dopo Goldoni: Usiglio, Wolf-Ferrari e «Le donne curiose»*, in *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Goldoni (1707-1793). Atti dell'incontro di studio (Narni, 11-12 dicembre 1993)*, a cura di Galliano Ciliberti e Biancamaria Brumana, Perugia, Cattedra di Storia della musica dell'Università degli studi di Perugia-Centro di studi musicali in Umbria, 1994, pp. 99-111 («Quaderni di Esercizi. Musica e spettacolo, 5»).

³¹ Id., *Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del IV convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 2005, pp. 69-100.

³² Fin da LEOPOLD SCHMIDT, *«Die neugierigen Frauen» / «Die vier Grobianen»*, in Id., *Aus dem Musikleben der Gegenwart*, Berlin, A. Hofmann, 1909, pp. 140-146.



I quattro rusteghi (III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1941; regia di Enrico Frigerio, scene di Antonio Roversalli e Giovanni Battista Santoni (è il vecchio allestimento scaligero risalente al 1922, e quindi più volte ripreso). Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

ma esercitano naturalmente un fascino maggiore, che deriva loro dall'appartenenza al filone delle maschere in musica. Naturalmente altre opere di Wolf-Ferrari hanno raccolto qualche briciolo di attenzione,³³ mentre ulteriori spunti sull'argomento possono essere reperiti in pubblicazioni più generali.³⁴

³³ MATTEO SANSONE, *La malavita nell'opera: «A basso porto», «I Gioielli della Madonna»*, in *Francesco Cilea e il suo tempo: Atti del convegno internazionale di studi (Palmi-Reggio Calabria, 20-22 ottobre 2000)*, a cura di Gaetano Pitarresi, Reggio Calabria, Edizioni del Conservatorio «F. Cilea», 2002, pp. 369-384; PETER G. DAVIS, *Reawakened sleeper*, «Opera news», LXVI/10, aprile 2002, pp. 30-34; ANGELIKA RAHM, «Un dottor della mia sorte»: *Der Arzt in der Komischen Oper*, in *Die lustige Person auf der Bühne* cit., pp. 227-234.

³⁴ MARIO MORINI, *Da «Falstaff» a «Gianni Schicchi»*, «L'opera», IV/10 (gennaio-marzo 1968), pp. 53-57; e soprattutto VIRGILIO BERNARDONI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986. Per uno sguardo complessivo è ancora opportuno consultare ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985 (v: *Storia della musica italiana da Sant'Ambrogio a noi*). Inoltre cfr. PIETRO SGADARI DI LO MONACO, *Novecento musicale: scritti e cronache*, Palermo, Flaccovio, 1952.

A parte va menzionato il sito *internet* di Laureto Rodoni, che tratta di molti compositori, ma è focalizzato su Busoni e in subordine su Wolf-Ferrari;³⁵ contiene scansioni, fotografie, rimandi, ed è assai ricco di documenti anche piuttosto rari (Rodoni si è tra l'altro occupato *in primis* della biografia dell'allievo di Wolf-Ferrari, Adriano Lualdi).

Lasciamo per ultimi i dizionari musicali, che sono abbastanza laconici. Eppure, visto che sono costretti, a differenza di altre pubblicazioni, a occuparsi di tutti i compositori di cui si ha notizia, costituiscono *magna pars* della bibliografia, oltre che un sintomo prezioso dell'andamento della fama del compositore. Le due biografie del *New Grove*³⁶ e del *Grove 2001*,³⁷ ambedue redatte da Waterhouse, sono rimaste in pratica invariate (la voce è stata oltretutto ripresa, nello spazio temporale tra le due edizioni, nel *Grove Opera*). Due dati vengono messi in luce, a cominciare dal paradosso che Wolf-Ferrari (e si vede dalla bibliografia) sia conosciuto più che altro per la produzione degli anni 1902-1909, in un catalogo invece decisamente eterogeneo; a seguire, l'influsso dell'operazione-*Maschere* di Mascagni. Un'aria migliore si respira, sempre nel *Grove Opera*, alla voce relativa a *I quattro rusteghi*.³⁸ Waterhouse attribuisce il libretto del lavoro anche a Luigi Sugana oltre che a Pizzolato (giustamente, stando almeno alla narrazione di De Rensis), benché, a dispetto del compositore, sostenga che la melodia che apre il quadro secondo sia una melodia «familiar Venetian popular». Della voce MGG di Pfannkuch abbiamo già detto, occorre ricordare non più che *en passant* quella del *DEUMM*³⁹ e citare invece con interesse quella di Manuela Schwarz nella *Pipers*;⁴⁰ sulla scorta di una lettera di Wolf-Ferrari a Otto Hoedel, la Schwarz mette in risalto il fatto che il «sugo della storia» non è nel contrasto (goldoniano) tra *Grobheit* degli uomini e grazia delle donne, ma nell'eterna lotta tra vecchi e giovani. Questo, in attesa (e nella speranza) che il nuovo MGG e il *Dizionario biografico* – le voci sono ancora da estendere – si affidino a qualcuno che abbia studiato la materia, e non a dei generici cultori.

Non suoni un paradosso, dunque, che la bibliografia di Wolf-Ferrari sia ancora da scrivere, almeno nel paese che gli ha dato i natali: sempre che al successo delle sue opere sulla scena corrisponda una voga musicologica, ancora lenta a delinearsi.

³⁵ www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/wolfbusoni.html (si legga, in queste pagine, il commento di Roberto Campanella, nella rubrica *online*). Anche l'estensore della presente bibliografia si è molto giovato della fatica di Rodoni.

³⁶ JOHN C. G. WATERHOUSE, voce «Wolf-Ferrari [Wolf], Ermanno», *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, xx, pp. 506-508.

³⁷ Id., voce «Wolf-Ferrari [Wolf], Ermanno», *The new Grove dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001², xxvii, pp. 508-510.

³⁸ Id., voce «*Quattro rusteghi*, I», *The new Grove dictionary of opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, iii, pp. 1194.

³⁹ CARLO PARMENTOLA, voce «Wolf-Ferrari, Ermanno (I)», in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1988, viii, pp. 540-541.

⁴⁰ MANUELA SCHWARZ, voce «*Die vier Grobiane*», in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, a cura di Carl Dahlhaus, Piper, München-Zürich, 1997-, vi, pp. 755-757.



Giuseppe Cherubini, bozzetto scenico (II) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 1952. Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia.

I quattro rusteghi (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia di Cesco Baseggio, scene di Giuseppe Cherubini. Archivio storico del Teatro La Fenice di Venezia. In scena: Gianna Pederzini (Margarita), Mariella Adani (Luçieta).

Online

a cura di Roberto Campanella

Nostalgia del futuro

Tra i compositori della prima metà del Novecento la figura di Ermanno Wolf-Ferrari si segnala per l'attitudine decisamente schiva, che lo portò a scegliere una vita appartata, alla larga dalle mode del suo tempo, soprattutto da quel propagandato 'ritorno all'antico', in cui la generazione dell'Ottanta vedeva il possibile rinnovamento della musica nazionale, e invece innestandosi nel corpo, ancora vivo per lui, della tradizione tardo-ottocentesca. La lezione mitteleuropea si intrecciava, con esiti a volte originali, a quella dell'ultimo Verdi e di Puccini, dando vita ad una cospicua produzione strumentale ed operistica, che forse meriterebbe un po' più d'attenzione, soprattutto qui in Italia.

«Amai trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore, / la più antica difficile del mondo»,¹ dirà di se stesso Umberto Saba, pressoché contemporaneo al musicista veneziano, e come lui geloso della «beatitudine romita»² in cui si svolgeva la sua esistenza, mentre andava maturando un'esperienza poetica assolutamente personale ed aliena da ogni sperimentalismo. Non si pretende qui di tracciare un parallelo tra la poetica di Saba e quella di Wolf-Ferrari né, ancor meno, tra le loro scelte a livello politico e culturale; certo è, comunque, che questi due personaggi risultano accomunati dalla loro posizione 'eccentrica' rispetto alle tendenze culturali dominanti, nonché dall'affettuoso rapporto con le rispettive città natali: Trieste e Venezia, antiche capitali entrambe immerse in un lungo crepuscolo. Forse anche per le loro languide atmosfere le due città diventano, nell'uno e nell'altro caso, fonti d'ispirazione. Un altro personaggio che non può non tornare alla mente è Diego Valeri, poeta ancora legato alla metrica tradizionale e alla rima, 'vittima eccellente', come il musicista, dell'attrazione fatale esercitata dalla città lagunare, che nella *Guida sentimentale di Venezia* diviene soprattutto un luogo dell'anima. Però anche in questo caso le divergenze politiche e culturali sono notevoli...

Wolf-Ferrari e Venezia, Wolf-Ferrari e Goldoni; ma il compositore ha diverse sfaccettature, e solo in una visione complessiva si può capire il valore di un artista che non solo nel nome coniugava due culture, quella tedesca e quella italiana e veneziana, anche se la prima è tutto sommato prevalente, considerando la totalità della sua produzione, in particolare quella strumentale. Più spiccata, ovviamente, l'influenza italiana (e vagamente mozartiana) nelle opere, ma anche in questo caso l'eleganza dell'armonia, la raffinatezza dei colori orchestrali, la padronanza delle forme musicali fanno pensare una volta di più – oltre che agli ineguagliabili esempi del *Falstaff* e del *Gianni Schicchi* – alla sua lunga frequentazione dell'ambiente musicale d'oltralpe, cui peraltro si accostò con la disposizione d'animo del conservatore, attento a coglierne soprattutto gli elementi di continuità con il passato più o meno recente.

¹ UMBERTO SABA, *Amai*, da Id., *Mediterranee*, 1946, vv. 1-4.

² UMBERTO SABA, *Dopo la tristezza*, da Id., *Trieste e una donna*, 1910-1912, v. 16.

Il *web* – venendo allo scopo fondamentale della presente rubrica – non si rivela particolarmente generoso con il nostro autore, ma neanche particolarmente avaro, cosicché il ritratto che se ne può ricavare è abbastanza rifinito, pur senza troppe pretese di completezza, come del resto ci ha ormai abituato il magmatico universo telematico.

Un sito si segnala rispetto a tutti gli altri, ed è quello consultabile sul portale (in continua evoluzione) curato dall'elvetico Laureto Rodoni. Tra le pagine che lo compongono (in buona parte in italiano), una nutrita serie è dedicata alla musica della prima metà del Novecento, in particolare agli anni tra le due guerre con riferimento all'ambiente italiano, nonché a quello tedesco e svizzero-tedesco. Viene offerta al riguardo una ricca raccolta di documenti, saggi e carteggi davvero interessanti, anche perché contribuiscono a far luce su un periodo che ha in qualche modo subito una sorta di rimozione da parte della critica, vuoi perché segnato dall'ascesa e l'affermazione di due regimi tra i più infausti della storia, vuoi per le posizioni estetiche assunte da alcuni suoi esponenti, arroccatisi il più delle volte su una vana rivisitazione del passato, che si tradusse talora in una banalizzazione, falsamente divulgativa, di forme musicali classiche, del repertorio d'altri autori o di musica popolare. Nonostante tutto, però, va ribadito che è sempre meritorio indagare anche su questo periodo di storia della musica, guardandosi naturalmente da anacronistiche nostalgie e dando 'a Cesare ciò che è di Cesare' (cautela che certi giudizi riportati sulle pagine che ci accingiamo ad esaminare sembrano peraltro ignorare, essendo per la maggior parte usciti dalla penna di alcuni dei protagonisti di quella stagione artistica o di critici con loro schierati). Il vulcanico Rodoni si occupa, altresì, dell'attività dell'*Opernhaus* di Zurigo, mettendo a disposizione varie recensioni.³

Oltre ai siti dedicati a Busoni, Malipiero, Lualdi, ad altri gravitanti nell'orbita della cosiddetta «generazione dell'Ottanta» (Casella, Alfano, Respighi e Pizzetti), a Montemezzi, Richard Strauss e Alban Berg, troviamo quello riguardante appunto Ermanno Wolf-Ferrari. L'*home page*, che reca in alto un rimando ipertestuale a *Italian music during the fascist period*, presenta tra l'altro la firma e un bel ritratto fotografico del Maestro, cui si aggiungono due documenti autografi, tra cui uno schizzo del tema della canzone *El specio me ga dito che son bela da I quatro rusteghi* (chissà, forse il galante omaggio ad una donna), oltre a un collegamento interno ad alcune recensioni riguardanti un'edizione zurighese dell'appena citato capolavoro del musicista veneziano, la cui *première* si è svolta all'*Opernhaus* il 22 settembre 2002, sotto la collaudata bacchetta di Nello Santi: il direttore – si legge nell'entusiastico resoconto dello stesso Rodoni – ha ricevuto, a conclusione della serata, uno spiritoso *cadeau* dal sovrintendente del teatro Alexander Pereira: «un lupo di *pelouche* con sulla groppa una scatola rossa. Il pubblico ha subito afferrato il senso del lupo ("Wolf" in tedesco). Ma la scatola? "Contiene una Ferrari", ha esclamato ridendo Pereira, prima di congedarsi». È proprio il caso di concludere – con Baudelaire – che la realtà è avvolta in un sacrale mistero e «l'homme y passe à travers des forêts de symboles»!⁴

Ma addentriamoci nel sostanzioso quanto caotico sito. Sulla pagina dell'indice campeggiano altri ritratti che mostrano l'autore in diversi momenti della sua esistenza a partire dall'età di sedici anni, insieme alle foto della casa natale a Venezia e della 'romita' dimora di Planegg presso Monaco di Baviera, dove per alcuni anni continuerà la sua *splendid isolation*. Quanto ai contenuti indicati, troviamo innanzi tutto la già ricordata edizione zurighese dei *Quatro rusteghi* (con recensioni in italiano e in tedesco, e un breve profilo di Wolf-Ferrari, a firma dello stesso Rodoni, dal titolo

³ <http://www.rodoni.ch> e, nello specifico, <http://www.rodoni.ch/busoni/indexrodonich.html>.

⁴ <http://www.rodoni.ch/busoni/wolffbusoni/>.

significativo: *Un autore isolato*). Seguono ulteriori argomenti riguardanti i *Rusteghi*: di nuovo lo spettacolo dell'*Opernhaus* di Zurigo (su cui si trovano, in tedesco, altre recensioni, oltre alla presentazione del *cast*), la voce corrispondente del *Dizionario dell'Opera* (edizione *online* del volume edito da Baldini & Castoldi, sempre analitico nel riassunto), la commedia goldoniana (ma il collegamento è difettoso, e bisogna accedere al sito d'origine⁵), il libretto in veneziano e il *resumé* in tedesco, varie recensioni,⁶ un breve testo tratto da *Wolf-Ferrari: una vita d'artista* di Raffaello De Rensis (vedi oltre), in cui si racconta la genesi dell'opera, ricordando le parole di colorito diniego con cui il Maestro inizialmente reagì alla proposta fattagli dall'amico Sugana (che riportiamo ignorando i problemi ortografici): «Xestu mato? Quattro veci brontoloni, do vece e per solo conforto lirico do mone, uno maschio e l'altra femena. Come vustu che se possa far?»), infine il programma di sala della 'storica' produzione zurighese del 2002, che è possibile acquistare *online*.

L'indice continua citando l'introduzione biografica di Giulio Cogni alle *Considerazioni attuali sulla musica* di Wolf-Ferrari (vedi oltre): un profilo apologetico e retorico, non privo, tuttavia, d'interesse laddove offre notizie sulla vita (non proprio socievole) che il Maestro conduceva nella «grande, silenziosa e ritiratissima» villa di Planegg:

In quel silenzio passa tutto l'anno, solo, con la gentile signora e la sua solitudine. Infrangono il silenzio le urla frequenti di quattro immensi e feroci cani di razza, che assalgono letteralmente il visitatore che vi capita, non risparmiandogli, se il maestro e la signora non sono pronti ad allontanarli, un certo fuggevole spavento.

Siamo nei primissimi anni Quaranta, un periodo davvero infelicitissimo per la Germania e per il mondo, e il clima che emana da queste righe come da altre (ad esempio quelle che tracciano un ritratto 'guerriero' della moglie: «Questa bruna donna germanica, sportiva, esuberante di energia e di forza vitale, pronta a cogliere, nello sport e nella vita, l'immediatezza della situazione») non possono non provocare qualche brivido.

Altre indicazioni rimandano ad alcune biografie dell'artista: tre in italiano (la prima, corredata anche da una foto della madre, ad opera di Carlo Parmentola e Roberto Zanetti, la seconda, più sintetica, tratta dal volume *La musica italiana nel Novecento* del solo Zanetti,⁷ la terza anonima, seguita dall'analisi di brevi brani sinfonici dalle opere più famose), due in inglese (mutuate rispettivamente dal sito del Metropolitan di New York e da quello – non più attivo – di Bob Fro-ne, che offre anche un riassunto de *I gioielli della Madonna*) e l'ultima in tedesco di Maria Grätzel (*Ermanno Wolf-Ferrari Pendler zwischen Kulturen*, letteralmente: «Ermanno Wolf-Ferrari pendolare fra culture»).

La ridondante pagina dell'indice contiene, inoltre, riferimenti a *La vita nuova* (la giovanile cantata, di cui si offre il testo con traduzione a fronte in tedesco), alle opere pubblicate da Chester & Novello, all'esilio zurighese, riguardo al quale vengono riportate varie lettere,⁸ ad altre due lettere indirizzate a Gino Marinuzzi e ad alcuni disegni giovanili (che testimoniano di indubbie doti grafiche del giovane Ermanno, ereditate dal padre).

⁵ <http://www.classicalitaliani.it/index098.htm>.

⁶ GIORGIO VIGOLO, *Gusto e grazia di Wolf-Ferrari nei «Quattro rusteghi»*, Roma, Teatro dell'Opera, 6 maggio 1958; ADRIANO LUALDI, «*I quattro rusteghi*» di E. Wolf-Ferrari alla Scala, 3 maggio 1923; RENATO BARILLI, «*I quattro rusteghi*» al «Costanzi» di Roma, 28 dicembre 1923; il libretto si trova all'indirizzo: <http://www.rodioni.ch/busoni/wolffbusoni/librettorusteghi/libretto1.html>.

⁷ ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985.

⁸ Una lettera di Wolf-Ferrari a Busoni dopo la prima di *Arlecchino* (non di Busoni come indicato erroneamente nell'indice) e un'altra serie di lettere «dall'esilio».

La pagina continua con indicazioni relative a vari saggi e articoli: *Ermanno Wolf-Ferrari* di Roberto Zanetti,⁹ *Ermanno Wolf-Ferrari e Ferruccio Busoni* di Carlo Parmentola,¹⁰ *Le due anime del maestro Wolf-Ferrari* di Quirino Principe,¹¹ *Breve scheda introduttiva su Ermanno Wolf-Ferrari* di Guido Salvetti,¹² un saggio in tedesco di Alexandra Carola Grisson (di cui vengono offerti i primi quattro capitoli), altri testi dell'ex allievo Adriano Lualdi, il già citato saggio di Raffaello De Rensis (di cui si mette a disposizione il testo integrale), un saggio di Elvio Giudici (*Wolf-Ferrari in Italia oggi*), una recensione relativa a *I gioielli della Madonna*,¹³ due recensioni a *Il campiello*,¹⁴ le già citate *Considerazioni attuali sulla musica* (di cui si rende disponibile un'ampia scelta di capitoli). L'indice si conclude con riferimenti all'opera *Sly*,¹⁵ seguiti da brevi recensioni (con foto di copertina) e vari collegamenti riguardanti le edizioni di opere di Wolf-Ferrari disponibili su CD.¹⁶

Tra gli altri siti, segnaliamo innanzi tutto quelli che propongono qualche notizia sulla vita. Alcune pagine del *Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center*, offrono una breve biografia in varie lingue (inglese, francese, portoghese, mentre quelle in spagnolo e italiano non sono ancora disponibili), redatta per una produzione al Met (avvenuta nel 2002) dell'opera *Sly*, su cui (sempre in varie lingue) si forniscono informazioni relative alla genesi, un dettagliato riassunto con foto di scena e altro.¹⁷ Una stringata biografia in spagnolo è proposta dal sito cileno *Beethoven radioemisoras*.¹⁸

In inglese un rapido profilo biografico è inserito ancora in una sintetica presentazione di *Sly*, nella quale se ne sottolinea il carattere verista, ravvisabile soprattutto a partire dall'atto secondo, quando la vicenda comincia ad assumere tinte tragiche.¹⁹ Un'altra biografia in questa lingua si trova nella corrispondente edizione della libera enciclopedia *Wikipedia*, ricca di rimandi ipertestuali.²⁰

Altrettanto ipertestuale è la sintesi della vita presente sull'edizione tedesca della stessa enciclopedia, cui fa seguito l'elenco delle composizioni, divise per genere, oltre a due *link*: uno al sito Rodoni, già ampiamente illustrato, l'altro a *Die deutsches Bibliothek*, che fornisce il catalogo delle opere disponibili (la lista dettagliata può essere ricevuta per posta elettronica oppure copiata di-

⁹ Da *La musica italiana nel Novecento* cit.

¹⁰ Dalla *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977.

¹¹ Da «Il sole 24 ore», del 13 dicembre 1998 (un'accorata perorazione in favore del musicista dimenticato in Italia, ma apprezzato in Austria e Germania).

¹² Da *Musica in scena*, Torino, UTET, 1996.

¹³ GIORGIO VIGOLO, *Pudori perduti*, Roma, Teatro dell'Opera, 12 gennaio 1954.

¹⁴ CARMELO DI GENNARO, *Un Campiello italiota* (sonora stroncatura non alla rappresentazione, ma all'opera in sé, Bologna, Teatro Comunale, 26 febbraio 1998) e ALDO BELLONI, «*Il campiello*» alla Scala (probabilmente si tratta della prima assoluta del 1936, diretta da Gino Marinuzzi).

¹⁵ Libretto integrale e sintesi, saggi e recensioni, il programma di sala dell'*Opernhaus* di Zurigo relativo alla produzione del maggio 1998 con José Carreras.

¹⁶ <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/linkswolf.html>.

¹⁷ <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=1> (in inglese), <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=3> (in francese), <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=4> (in portoghese). Quella in spagnolo è ancora in preparazione (<http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=2>) come quella in italiano (<http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=5>).

¹⁸ http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=524.

¹⁹ <http://www.geocities.com/Vienna/8917/wolf.html>.

²⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Ermanno_Wolf-Ferrari.

rettamente cliccando prima su «download» e poi su «bildschirm».²¹ Un'ulteriore brevissima biografia in tedesco si trova sul sito della casa editrice musicale Josef Weinberger di Francoforte.²² Tra i siti in tedesco merita un cenno anche *Klassik Heute*, che propone una cronologia della vita, un commento critico dal titolo alquanto enfatico (*Mozart redivivus*) e un CD Naxos in cui un grande tenore del passato, Richard Tauber, interpreta (in tedesco) arie da opere, tra cui *Madona unter Tränen* («Madonna con sospiri») da *I gioielli della Madonna*.²³

Il sito olandese *Klassiekemuziekguides.net* offre un'altra breve sintesi della vita del compositore, arricchita da belle foto, dando anche la possibilità di ascoltare un frammento dal duo op. 33b (con un'ottima qualità audio).²⁴ Nulla che sia degno di nota, se si cercano altre biografie in italiano: «Nemo propheta in patria»!

Nemmeno su *I quattro rusteghi* si riesce a reperire granché, a parte il sito elvetico *Impresario*, che propone alcune recensioni (in tedesco) all'edizione zurighese dei *Rusteghi* del 2002.²⁵ Di maggiore fortuna godono le edizioni discografiche sia quelle dell'opera oggetto del presente volume, sia quelle relative alla produzione complessiva del compositore, compresa la musica strumentale, che sembra incontrare ancora oggi il favore di un pubblico sufficientemente vasto di estimatori, soprattutto all'estero, così da giustificare la presenza sui cataloghi delle case discografiche.

Tra i siti più rilevanti, il francese *Abeillemusique.com* promuove un'edizione de *I quattro rusteghi*, registrata a Torino il 21 dicembre 1969, con la partecipazione di interpreti del calibro di Magda Olivero, Fedora Barbieri e Nicola Rossi Lemeni, sotto la direzione di Ettore Gracis.²⁶

Musicweb international propone una recensione all'edizione de *I quattro rusteghi* realizzata dalla Fonit-Cetra nel 1953 con Alfredo Simonetto a capo dell'Orchestra lirica di Milano della RAI.²⁷ Di questa edizione il francese *Alapage.com* consente di ascoltare numerosi per quanto brevi frammenti, così come propone vari 'assaggi' da quella edita da Mondo Musica (1999), con Bruno Bogo sul podio dell'orchestra del Teatro La Fenice di Venezia (registrazione del 1967). Ma il sito propone vari altri ascolti relativi ai più diversi generi musicali, consentendo di formarsi un'idea un po' meno convenzionale del compositore, la cui solidissima preparazione musicale si unisce, nei pezzi più riusciti, ad una buona capacità d'invenzione.²⁸

Analogamente il tedesco *JPC Musique à la carte* offre una discografia abbastanza ricca, che comprende anche la produzione sinfonica e da camera, consentendo un discreto numero di interessanti ascolti, per quanto, come i precedenti, inevitabilmente frammentari.²⁹

Sempre riguardo alle composizioni strumentali, il sito dell'Ex novo ensemble presenta un CD monografico comprendente la *Kammersymphonie* op. 8 per pianoforte, quintetto d'archi e quin-

²¹ <http://dispatch.opac.ddb.de/DB=4.1/LNG=DU/LRSET=1/SET=1/SID=d404985a-a/TTL=21/NXT?FRST=1-21>.

²² <http://www.josefweinberger.de/Weinberger/Komponisten/wolf-ferrari.html>.

²³ http://www.klassik-heute.de/4DACTION/web_a_kuenstler_suche?Page=komponist&Suchwort=Suche&ID=3137.

²⁴ http://www.klassiekemuziekguides.net/componisten/wolf_ferrari.htm e http://www.klassiekemuziekguides.net/audio/wolfferrari_duo.htm.

²⁵ <http://www.impresario.ch/review/revwolqua.htm>.

²⁶ <http://www.abellemusique.com/produit.php?cle=6368>.

²⁷ <http://www.musicweb-international.com/classrev/2002/Dec02/ErmannoWOLF.htm>.

²⁸ http://www.alapage.com/mx/?type=2&tp=L&fulltext=ermanno+wolf+ferrari&sort=defaut&devises=&cid=36391132695698&cap=1&donnee_appel=GOOGL&sv=X_M.

²⁹ <http://www.jpc.de/jpcng/SESSIONID/8e846b2e7f2cdbae01a60831d85d714c/home/hitlist>.

tetto di fiati e il Quintetto op. 6 per pianoforte ed archi³⁰ (di questa registrazione è disponibile anche un'accurata recensione di Edward Neill³¹).

Tornando a *I quattro rusteghi* e al teatro musicale, il sito della EMI Classics tedesca presenta un cofanetto, uscito nel 2002, costituito da due pregevoli CD contenenti *ouvertures* e brani orchestrali rispettivamente da opere di Cherubini e Wolf-Ferrari per l'interpretazione di Neville Marriner alla testa dell'Academy of St. Martin in the Fields, con la possibilità di ascoltare un frammento di ogni traccia: *I quattro rusteghi* sono rappresentati dal preludio e l'intermezzo, eseguiti in modo magistrale. Ma anche gli altri brani non sono da meno.³²

Un altro CD di ottimo livello, contenente *ouvertures* e intermezzi da opere di Wolf-Ferrari (ASV, 1994, Royal Philharmonic Orchestra diretta da José Serebrier), è pubblicizzato sul portale *Amazon.co.uk*, sempre con la possibilità di brevi ascolti tra cui di nuovo qualche battuta dal preludio dei *Rusteghi*.³³

Sull'opera in programma nella corrente stagione della Fenice, ma spesso in cartellone anche nel passato, non si può non consultare l'Archivio storico del Teatro, di cui da qualche tempo è stato messo in rete un buon numero di documenti, portando avanti l'ambizioso progetto di schiudere al pubblico 'navigante' i suoi 'tesori'. La ricerca può avvenire in base a diversi criteri: cliccando sull'espressione corrispondente dell'indice, si possono ottenere, ad esempio, le «locandine» oppure (solo per certi spettacoli) la «documentazione iconografica», ovvero tutte le informazioni e i documenti riguardanti i singoli «eventi». Nel nostro caso basta digitare «*I quattro rusteghi*» sull'apposito spazio del modulo di ricerca, per ottenere informazioni, locandine e foto.³⁴

Chiudiamo con un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*. Si tratta di un'imponente banca dati, che fornisce ragguagli sulle rappresentazioni operistiche in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Nel caso dell'opera in questione, selezionando sulla pagina dell'indice la voce «rappresentazioni» e poi digitando «Ermanno Wolf-Ferrari» e «*I quattro rusteghi*» nei campi corrispondenti del modulo di ricerca, si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato. Ne risulta una lunga sequela di spettacoli.³⁵

Nel congedare questa 'carnevalistica' rassegna, esprimiamo l'auspicio che il mondo dell'opera e dello spettacolo abbia un posto sempre più degno nel cuore di tutti noi, e che in futuro nessuno possa più 'vantarsi' con le parole dei due 'rustici' goldoniani:

LUNARDO: Mi al di d'ancuo no so cossa che sia un'opera, una comedia.

SIMON: Mi i m'ha menà una sera per forza all'opera, e ho sempre dormìo.³⁶

³⁰ <http://www.exnovoensemble.it/files/discografia.shtml>.

³¹ <http://www.exnovoensemble.it/files/wolferrarinote.shtml>.

³² <http://www.emiclassics.de/xml/6/550017/5751602.html>.

³³ http://www.amazon.co.uk/exec/obidos/ASIN/B0000030TZ/qid=1132517470/sr=1-1/ref=sr_1_24_1/202-8537384-3523046.

³⁴ <http://www.teatrolafenice.it/archivio/index.jsp?l=IT>.

³⁵ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

³⁶ GOLDONI, *I rusteghi*, II.5.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

Gli anni difficili di un *rustego* ...

Accanto ai faldoni che testimoniano passo passo la vita del Teatro, l'archivio storico della Fenice conserva anche un importante epistolario riguardante le lettere indirizzate da Ermanno Wolf-Ferrari all'amico veneziano Alessandro Vardanega, autore di alcuni testi dedicati alla città di Asolo e alla chiesa di San Geremia, ma soprattutto insegnante di materie letterarie, e quindi particolarmente interessato agli aspetti poetici fino a quelli puramente metrici della lingua italiana. Lo scambio epistolare (solo la parte indirizzata dal compositore allo studioso veneziano giace in archivio) è di notevole interesse e documenta un periodo del tutto significativo, che comprende i prodromi della seconda guerra mondiale, il suo terribile sviluppo e la sua comunque amara conclusione, soprattutto per il musicista lacerato fra due culture a regime, quale figlio di una italiana e di un tedesco. Fino al 1943 Wolf-Ferrari si trova a Planegg, nei pressi di Monaco di Baviera, si sposta quindi in questa città per poi raggiungere Bad Aussee, in Austria; dal 1946 sono inoltre documentati alcuni viaggi e il breve soggiorno in Svizzera che fu preludio del definitivo ritorno a Venezia. Sono lettere prevalentemente personali che terminano evidentemente con la ripresa dei contatti diretti con l'amico proprio nella città natale, nell'imminenza della morte che di lì a poco lo coglierà. I legami con il letterato veneziano dovevano essere abbastanza stretti da portare alla formazione di un rapporto spontaneo, anche se pur sempre regolato da quell'atteggiamento di equilibrio e di distacco che difficilmente è assente in una persona oramai prima sessantenne e poi settantenne.

Gli spunti che emergono da questa quarantina di lettere sono molto numerosi e afferiscono a tematiche varie, contribuendo a dipingere una persona moderata, accorta, gentile, apprensiva ma anche pronta ad esporsi manifestando simpatie e antipatie, motivate o meno. Affiora costantemente una profonda malinconia dovuta alla lontananza della città natale, unita ad una sorta di disincantata delusione per quella che il compositore ritiene una scarsa attenzione alla propria produzione musicale: in realtà, come vedremo, il legame non fu affatto modesto, anche se certamente la presenza delle musiche di Wolf-Ferrari nei teatri tedeschi era sicuramente assai più marcata, se non addirittura cospicua. Il «mestiere di musicista», come lo stesso compositore usa definirlo, appare proposto con continuità, con equilibrio e anche con grande serenità: sono veramente molto numerosi i riferimenti alla programmazione dei suoi lavori teatrali, soprattutto *I quattro rusteghi*, *Il campiello* e *Sly*, che continuano a essere messi in scena dai maggiori teatri europei senza distinzione di tendenza politica anche in un presente veramente molto delicato da questo punto di vista. Ecco quindi che in anni di protezionismo e di nazionalismo la programmazione tedesca (certamente la più frequente) si accosta spontaneamente a quella italiana ma anche a quella inglese, scene comunque da considerarsi sicuramente favorevoli alla musica di Wolf-Ferrari. In realtà però gli anni qui documentati, abbandonato il periodo della composizione operistica, sottolineano quasi esclusivamente la produzione strumentale, della quale si dà conto ripetutamente, talvolta descrivendo anche una sia pur piccola parte della tecnica compositiva messa in atto, come avviene

almeno nel caso di un brano assai particolare, confezionato partendo da un tema musicale proposto non da un musicista bensì da un pittore veneziano di buona fama, Ettore Tito. Queste descrizioni risultano assai interessanti, anche perché contribuiscono ad offrirci e a riproporci uno spaccato di vita veneziana, che tratteggia la presenza di tanti artisti e personaggi principalmente del mondo musicale del momento, da Trentinaglia a Bianchini, da Guarnieri a Liviabella ad altre personalità le cui abilità e le cui competenze sono valutate non sempre in modo positivo.

Il rapporto con il pittore appare coinvolgente; il 2 agosto del 1939 Wolf-Ferrari comunica all'amico la conclusione del proprio lavoro sul tema offerto da Tito: «ho finito di strumentare e di scrivere in buona copia *Gli Arabeschi* (così li chiamo) per orchestra su un'aria del pittore Ettore Tito op. 22»,¹ mentre a distanza di poco più di un anno commenta con l'amico le numerose qualità di un ritratto confezionato durante una delle sue rare pause veneziane; l'originalità e la qualità del lavoro figurativo balzano evidenti all'occhio:

Prima di tutto: il ritratto di Tito. Non ne fui affatto esterrefatto, come dice; ma afferrato con forza quasi violenta. Poi, più lo guardo e più mi si ingrandisce dentro di me. Mia moglie ne è addirittura entusiasta. Ora attendo con impazienza la fotografia ... ufficiale. (Planegg 23 novembre 1940)

La manifesta attitudine e dedizione al comporre diventa un modo anche per ricordare la propria storia e le proprie preferenze, tra le quali giganteggia la figura di Richard Wagner:

Prima di 15 anni ero sempre innamorato di un grande musicista e poi di un altro: Wagner ora lo adoro, ora lo odiavo (questo non mi è successo per nessun altro). E sempre mi pareva che l'autore amato fosse il solo ad aver ragione. (Planegg, 26 febbraio 1939)

Eppure, ad onta delle caratteristiche e della fama oramai indiscutibile di Wagner, Wolf-Ferrari non manca di accogliere anche possibili raffronti tra la sua musica e quella delle proprie opere; ecco nascere, accanto a valutazioni e a confronti amicali, anche insperati accenni alla valutazione da attribuire al genere serio e a quello leggero:

Il suo raffronto tra *Campiello* e ... *Walkiria* sembra assai più azzardato di quello che è [...]. E poi il tragico non è superiore al comico già di per sé. La gioia non è meno rispettabile del dolore, purché ci sia veramente. Non solo l'aver messo in rapporto Liviabella e me è un suo capolavoro, ma altrettanto l'aver fatto avvicinare Tito e me. I grandi artisti sono rari: quindi ho avuto poche occasioni di avvicinarne. (Planegg, 21 marzo 1939)

Non c'è motivo quindi per sentirsi inferiore neppure a Wagner, a maggior ragione vista la frequenza con la quale i propri lavori vengono messi in scena: gli stessi *Rusteghi* vantano con La Fenice una consuetudine che inizia nel 1914 (prima rappresentazione veneziana) per poi proseguire nel 1923, nel 1926 e nel 1929. E la presenza di Wolf-Ferrari nel tempio veneziano della lirica non è limitata a queste apparizioni: il secolo si era aperto nel suo segno, con la prima rappresentazione assoluta di *Cenerentola*, ed era proseguito cinque anni più tardi con l'attività di direttore d'orchestra, nel segno di un raffinato programma nel quale erano state programmate musiche di Haydn e Mozart ma anche di Boieldieu e di Rameau.

Nel 1924 la ripresa de *Il segreto di Susanna* si associa a quella de *Le donne curiose* e alla prima assoluta de *Gli amanti sposi*, mentre cinque anni più tardi l'allestimento di *Sly* itera i succes-

¹ Planegg, 2 agosto 1939. Tutte le lettere di seguito citate sono indirizzate da Ermanno Wolf-Ferrari a Alessandro Vardanega e conservate nell'archivio storico del teatro; questo documento e il seguente sono anche consultabili in riproduzione digitale nel sito web dell'archivio stesso (<http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/index.jsp>).



Franco Laurenti (1928-1980), bozzetto scenico (t) per la ripresa de *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 1967.

si della prima assoluta milanese del 1927. La disponibilità della Fenice nei confronti di Wolf-Ferrari è ulteriormente testimoniata da *La vedova scaltra* nel 1931, nemmeno due mesi dopo la prima romana: negli anni successivi l'interesse pare però in calo, con la sola ripresa de *Il segreto di Susanna* nel 1934. Il segnale forse più marcato di questo allontanamento è però da vedersi nel ritardo con il quale *Il campiello* giunge alla Fenice: dovranno trascorrere ben tre anni perché l'opera, pur di grande successo, si trasferisca dalla Scala, che l'aveva tenuta a battesimo, a Venezia (1939). La ricomparsa de *I quattro rusteghi* nel 1941 costituisce una breve interruzione del silenzio che circonda il pur gradito Wolf-Ferrari, e si dovrà attendere il suo ritorno a Venezia nel 1946 per ritrovare nei cartelloni *Il campiello* e *I quattro rusteghi*, seguiti a distanza di pochi mesi da *La vedova scaltra*, nel 1947. Una risorsa inaspettata è offerta dalla doppia nazionalità del compositore: nella *tournee* del 1948 del teatro a Monaco di Baviera viene rappresentato *Il segreto di Susanna*, mentre la morte del compositore sollecita sia un importante concerto celebrativo sia l'ulteriore ripresa de *Il campiello* nel 1949, oltre ad essere motore di un recupero di questa tradizione post-goldoniana, portando negli anni Cinquanta alla ripresa dei *I quattro rusteghi*, nel 1952 e nel 1954, de *Le donne curiose* nel 1955 in una successiva trasferta tedesca a Monaco, e de *La vedova scaltra* nel 1956.

Non ci troviamo sicuramente di fronte a una forma di ostracismo nei confronti di Wolf-Ferrari, anche se è vero che la strada intrapresa dalla musica veneziana in questi anni sembra oscillare tra uno sguardo al futuro e uno al glorioso passato veneziano, rappresentati ambedue paradossalmente dalla tradizione inaugurata dal festival della Biennale. Suona invece certamente come poco

accorta (e giustificabile solo nei segreti meandri di una privatissima corrispondenza) la pretesa di inaugurare la riapertura dell'ormai 'comunale' La Fenice con una propria opera, soprattutto ove si consideri che il lavoro scelto a questa bisogna non fu certo né orientato ad una concorrenza locale, né assolutamente scontato, visto che si trattava del verdiano *Don Carlo*. Ma le difficoltà economiche alle quali oramai è soggetto il povero Wolf-Ferrari lo pongono in rotta di collisione con le autorità locali, soprattutto quando si parli di un suo trasferimento a Venezia:

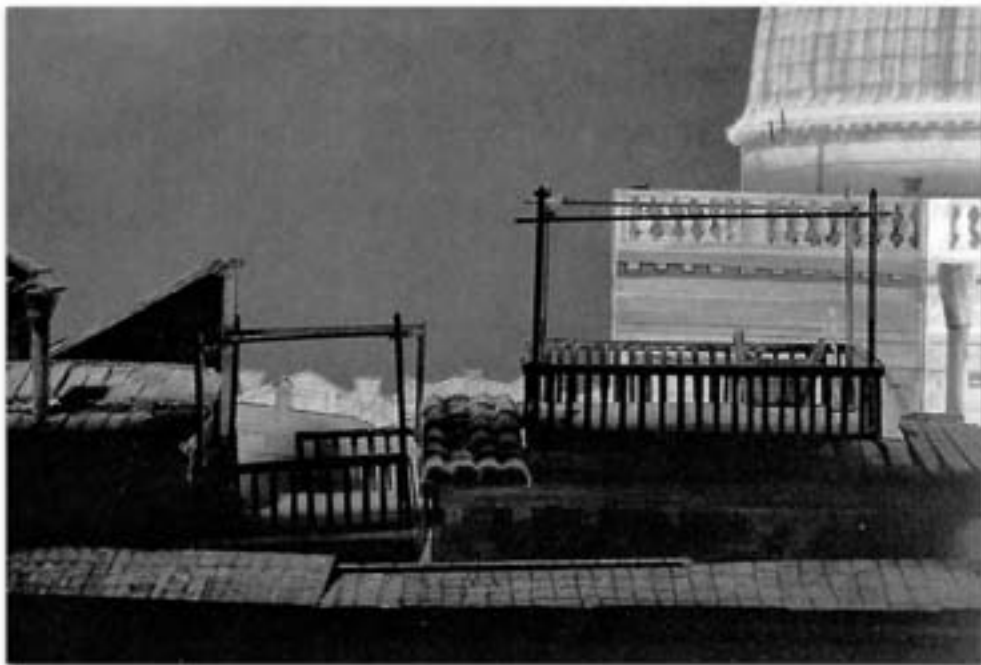
Terzo punto: credo anch'io che un quartetto Guarnieri, Trentinaglia, Bianchini e E. W. F. potrebbe far bene a Venezia e anzi a questo proposito sono rimasto sorpreso che quel t. d. c. di C. sia ancora a quel posto e, peggio ancora, che continui stupidamente imperterritito il sistema filoamusicista creato dal defunto regime. Lei lo sa: dando ai grandi Teatri delle dotazioni immense, essi furono resi indipendenti dal pubblico (!), credendo di fare cosa buona per l'arte. Invece se ne servirono i mancati, stabilendo che ogni opera, piacesse o no, si dovesse fare tre volte (magari a teatro vuoto ... ad onta dell'abbonamento) con questo 'contrappasso': che un'opera che avesse successo, anche lei non si dovesse mai fare più di tre volte. Ecco raggiunta la 'giustizia': eguaglianza completa fra l'artista che è tale per grazia di Dio, e quello che si crede tale solo perché vorrebbe lui. Ed ora questo cretino di cui sopra si crede in dovere di continuare questo sciocco sistema anche adesso, dopo il più completo capovolgimento che si sia mai visto. Ma come mai, la Fenice possiede tale dotazione che può prendersi il lusso di impiparsi del pubblico? (Bad Aussee, 15 maggio 1946)

La frecciata iniziale, sottolineata da un epiteto poco gentile (siglato con vezzosa *pruderie*, ma di non difficile scioglimento, peraltro) dovrebbe essere rivolta a Mario Corti, violinista e compositore italiano di incerta fama, dal 1940 al 1946 sovrintendente della Fenice e a sua volta effettivamente compromesso con l'ormai defunto regime, pur essendovi sopravvissuto, come molti altri fascisti più o meno 'impegnati'. È questa una presa di posizione assolutamente inconsueta da parte di una persona profondamente moderata nell'esprimersi; sono evidentemente le gravi difficoltà economiche che suscitano la sua profonda amarezza, ed è su questa linea interpretativa che vanno lette le altre sue affermazioni, da quando si rifiuta di partecipare a pubblici concorsi di composizione (alla sua età, poi...),² a quando ricorda come i suoi introiti siano profondamente compromessi dal risultato della guerra: «La distruzione della maggior parte dei teatri tedeschi (che erano la fonte maggiore dei miei guadagni) è per me una specie di rovina se lo stesso fosse anche in Italia» (Bad Aussee, 14 marzo 1946). La diffusione capillare dei teatri tedeschi, la frequenza con la quale essi ospitavano opere soprattutto goldoniane, le difficoltà economiche della Germania si riflettono inevitabilmente sui propri magri introiti:

La Germania, coi suoi 200 teatri era la fonte principale dei miei guadagni, perché tutti mi eseguivano. Ora essa per me non esiste più: 3/4 dei teatri distrutti, e quelli che restano senza dote; il marco svalutato [...]. E in Italia, che guadagni posso avere? Forse Lei non sa che le recite di Venezia furono una eccezione e che da parecchio tempo le mie opere in Italia non si danno più: troppi cantanti e troppo studio richiedono. Altro non si fa che Verdi e Puccini. (Bad Aussee, 15 maggio 1946)

È proprio questa la fonte principale della sua amarezza, e la tristezza del momento lo induce a ripensare masochisticamente ai momenti più gioiosi, alle piccole e grandi soddisfazioni che non gli possono essere tolte:

² «Ha fatto benissimo a rispondere, internamente, con ironia alle proposte che io mandi alla Fenice un mio pezzo inedito 'concorrendo' per una esecuzione! ... Non ho mai mandato un mio pezzo di musica a qual si sia concorso quando ero principiante; immaginarsi adesso! Non ho mai provato a far carriera e forse appunto per questo la carriera si fece da sé» (Wolf-Ferrari a Vardanega, Planegg 5 luglio 1942).



Gianni Quaranta, Modellino (1) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 1973.

Ella mi ricorda la frase che mi disse un giorno una signora veneziana che non seppi mai chi fosse, la quale volle conoscermi di persona mentre, insieme, si aspettava nell'anticamera del Podestà in Palazzo Farsetti: ella subito mi disse: «Maestro, dopo che si è ascoltato la sua musica «se se sente più boni». Questa è stata [...] la frase che più mi diede soddisfazione riguardo alle mie musiche [... come quella del] Console americano a Trieste che, al mio arrivo all'Alberto mi accolse con una lettera nella quale mi scriveva «Ella ha la soddisfazione di poter dire morendo: io lascio il mondo un po' più bello di come l'ho trovato». (Bad Aussee, 10 luglio 1946)

Naturalmente la guerra attraversa e segna queste lettere solo apparentemente serene, soprattutto in virtù di un attento controllo postale: il timbro «Geprüft, Oberkommando der Wehrmacht» sulla busta della lettera del 24 febbraio 1940 è testimonianza dell'avvenuta censura; la virulenza della guerra è solo accennata anche negli spostamenti di domicilio dovuti alle difficoltà di ogni giorno, che costringono il compositore prima a trasferirsi in centro a Monaco, salvo poi doversene andare per evitare gli ovvii pericoli derivanti dai bombardamenti: «Quindi Ella già saprà che mi sono rifugiato qui lontano dalle bombe, già fino dal Settembre scorso» (Altaussee, 3 giugno 1944).

Gli accenni musicali si fanno via via più radi: una buona sintesi viene predisposta nel 1940, quando il compositore torna a parlare della sua predilezione per Wagner, ma anche dell'ottica nella quale correttamente collocare le migliori composizioni del passato:

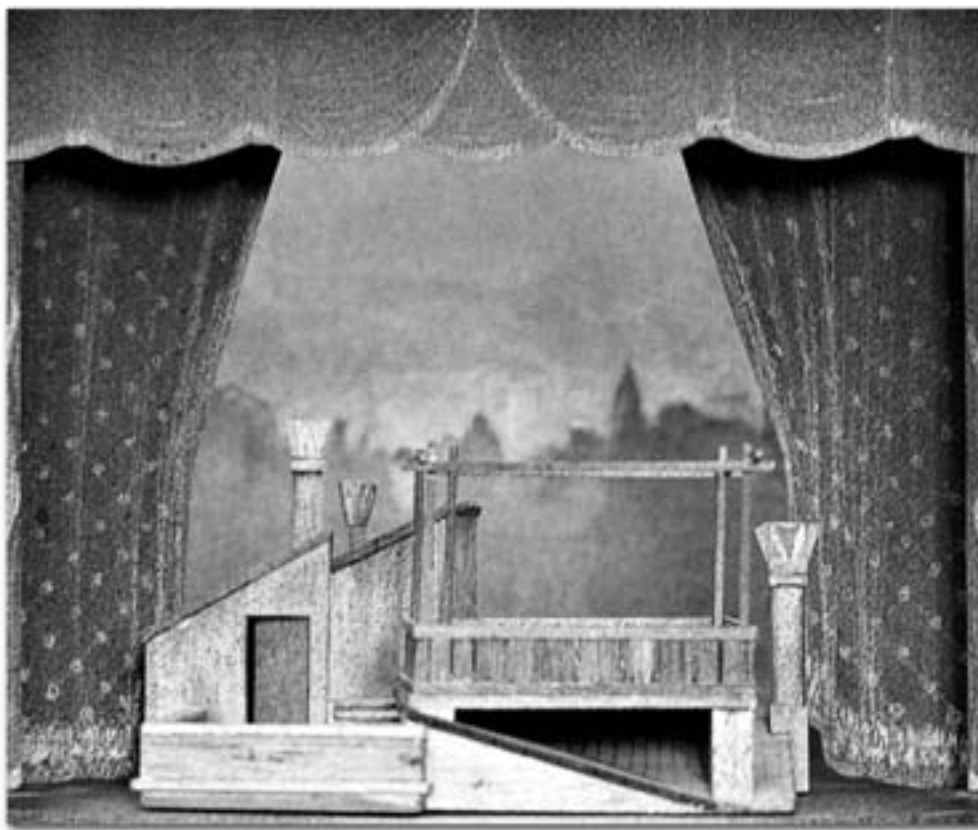
Il *Tristano* è la VITA stessa che parla dal profondo. C'è una Verità tale, che quella di una esecuzione capitale, o di una operazione chirurgica (che non sono scherzi!) non può essere maggiore, né più lacerante. Come ha capito bene Lei, che cosa sia quel filtro!! Ad onta che Wagner nel poema si esprima chiaro e faccia vedere che i due si amano fin da prima, ed ora preferiscono la morte al dirselo, e che bevono il

filtro credendolo il veleno, così che, oramai, giacché credono di morire, si confessano di amarsi, ad onta di tutto ciò, c'è gran parte del pubblico che crede (come Re Marke e Brangäne) che quel loro amore sia effetto del filtro!! E criticano Wagner per questo! [...] Quanto ai *Rusteghi* a Trieste, si vedrà se si potrà andarci; tutto dipende anche dalla data [...]. Non si può esprimere meglio ciò che Ella chiama il nucleo di un'opera d'arte. La capacità di vedere una sintesi è ciò che distingue colui che chiamano genio da quello che chiamano talento: questo non vede che a pezzi, tutta pluralità senza unità. Si sa bene che la musica ha tanti mezzi materiali per saldare i pezzi tra loro (la carta velina, come Lei la chiama) assai più che colle parole si può unire nota a nota fino a formar dei chilometri di musica mai interrotta. Ma restano sempre pezzi uniti. Mentre quando la sintesi è fondamentale, anche le pause uniscono, perché tutto è un'unità a priori. Ci sono delle opere vecchie, fatte addirittura a pezzi staccati, come il *Barbiere*, il *Rigoletto*, il *Don Giovanni*, che con tutto ciò sono più unite di certe opere che, viste dall'esterno, sono tutte di un pezzo per chi le guarda senza accorgersi delle saldature, e anche quando queste non ci fossero sarebbe sempre analisi e non sintesi. [...] L'idea del divino è proprio questa infinità. Infinità che ci può essere in una musica di otto battute e mancare in un'opera mastodontica. Ci son tanti musicisti che appunto confondono l'enorme (la balena) coll'infinito interiore, che non si distingue per alcuna grandezza, né in più né in meno. (Planegg, 24 febbraio 1940)

La visione e l'analisi di tanti lavori di altri autori offre l'occasione per parlare anche delle proprie composizioni, elaborando osservazioni e teorie che spesso sono orientate ad illustrare la propria poetica.³ Ma il filo rosso che unisce e collega tutti gli scritti del periodo post-bellico è dato dalle angosce sul proprio futuro, che lo inducono a inseguire un trasferimento a Venezia, quasi un vero e proprio *regressus ad uterum*: prima gli viene proposto un eremo (peraltro assai esclusivo, una stanza nella locanda che Cipriani ha da pochi anni allestito in quel di Torcello, ma che già vanta ospiti illustri), poi balena la possibilità di ottenere una carica onorifica che lo conforti e lo faccia sentire parte viva della città.⁴ Possiamo solo immaginare quanto sia costato a Wolf-Ferrari provvedere a queste perorazioni, seguire trame lontane, intercedere per i più piccoli favori in un'età avanzata e forte di una posizione che oramai egli immaginava data per acquisita. A maggior ragione va quindi sottolineato lo stile e persino il pudore con il quale il compositore sollecita delle attenzioni che gli sembrano comunque dovute, e la sua eleganza stride con le continue richieste, spesso molto esplicite, che appaiono in numerose lettere di tanti altri uomini di spettacolo di quegli anni, da Malipiero a Mascagni, o di tanti pur illustri studiosi, Torre Franca tra tutti. Pur nella sua eleganza e nella sua discrezione, Wolf-Ferrari assomiglia sempre più a uno dei propri personaggi, a un dignitoso e burbero rappresentante di un tempo che non c'è più e che manifesta tutto il suo disagio nel doversi adattare ad una Venezia che non riconosce e nella quale si sente oramai profondamente a disagio. Quasi un *rustego* ...

³ «Lo so per prova: perché la mia musica scritta da giovane (*I Rusteghi*, p. e.) non fa che rispecchiare questa calma, da cui zampilla. *Il campiello* (scritto da vecchio, 30 anni dopo), non è certamente più sereno dei *Rusteghi*. E noti che da giovane ero contornato di seccature e intemperie continue, che mi venivano dalla mia prima moglie, a cui questa isola di pace nel cuore mancava completamente» (Wolf-Ferrari a Vardanega; München 20 gennaio 1943).

⁴ Quanto tenga a queste attenzioni è documentato anche dalla seguente richiesta: «È perduta la possibilità della Presidenza del B. Marcello? Io non solo accetterei, ma ne sarei felice, trattandosi d'un posto libero da impegni d'orario e onorario, cioè non da impiegato» (Wolf-Ferrari a Vardanega; Zürich, 23 ottobre 1946).



Lauro Crisman, Modellino (1) per *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice di Venezia, 1988.

Le riprese de *I quattro rusteghi* al Teatro La Fenice

1914 – *Recite straordinarie*

I quattro rusteghi, commedia musicale in tre atti, versi di Giuseppe Pizzolato, dalla commedia di Carlo Goldoni, musica di Ermanno Wolf-Ferrari – prima rappresentazione a Venezia, 10 giugno 1914 (4 recite).

1. Lunardo: Antonio Pini Corsi 2. Margarita: Guerrina Fabbri 3. Luçieta: Sara Fidelia Solari 4. Maurizio: Carlo Rossi 5. Filipeto: Pio Scopinich 6. Marina: Giulia Tess 7. Simon: Ugo Cannetti 8. Cançian: Silvio Queirolo 9. Felice: Ebe Boccolini-Zacconi 10. Riccardo: Guido Ciccolini 11. Una giovane serva di Marina: Geni Sadero – M° conc.: Piero Fabbroni; scen.: Costantino Magni; cost.: Chiappa; Orchestra dell'unione orchestrale di Milano.

Prima rappresentazione assoluta a München, Hoftheater, 19 febbraio 1906, nella traduzione tedesca di Hermann Teibler, e con il titolo *Die vier Grobiane*, Musikalisches Lustspiel; prima rappresentazione italiana a Milano, Teatro Lirico, 2 giugno 1914: la compagnia portò lo spettacolo in *tournée*, la cui prima tappa fu Venezia.

1923 – *Recite straordinarie*

I quattro rusteghi – 2 giugno 1923 (2 recite).

1. Lunardo: Carlo Scattola 2. Margarita: Guerrina Fabbris 3. Luçieta: Sara Fidelia Solari 4. Maurizio: Carlo Rossi 5. Filipeto: Francesco Dominici 6. Marina: Giulia Tess 7. Simon: Ugo Cannetti 8. Cançian: Davide Carnevali 9. Felice: Ebe Boccolini Zacconi 10. Riccardo: Alberto Pavia 11. Una giovane serva di Marina: Elvira Lucca-Cannetti – M° conc.: Piero Fabbroni; m° sost.: Carlo Walter; m° ramm.: Augusto Govoni; scen.: Bertini e Pressi.

2.vi: «Spettacolo di gala in onore di S.E. Benito Mussolini».

1925-1926 – *Stagione lirica di carnevale*

I quattro rusteghi – 1 gennaio 1926 (7 recite).

1. Lunardo: Carlo Scattola 2. Margarita: Guerrina Fabbri 3. Luçieta: Bruna Dragoni 4. Maurizio: Carlo Rossi 5. Filipeto: Enrico Montanari 6. Marina: Ebe Ticozzi 7. Simon: Ugo Cannetti 8. Cançian: Angelo Zoni 9. Felice: Maria Labia 10. Riccardo: Alfredo Mattioli 11. Una giovane serva di Marina: Maria Bianchi – M° conc.: Piero Fabbroni; m° sost.: Alfredo Simonetto; m° ramm.: Arnaldo Cattaneo.

1929 – *Stagione d'autunno*

I quattro rusteghi – 13 settembre 1929 (3 recite).

1. Lunardo: Salvatore Baccaloni 2. Margarita: Elvira Casazza 3. Luçieta: Anna Sassone-Soster 4. Maurizio: Ottorino Lunardi 5. Filipeto: Pietro Girardi 6. Marina: Rosa Bardelli 7. Simon: Ugo Cannetti 8. Cançian: Giuseppe Menni 9. Felice: Giulia Tess 10. Riccardo: Luigi Cilla 11. Una giovane serva di Marina: Lina Conti – M° conc.: Antonio Guarnieri; dir. messa in scena: Emilio Zago; m° ramm.: Augusto Govoni; scen.: Bertini e Pressi.

Stagione organizzata in occasione dell'Esposizione del Settecento italiano e delle gare internazionali di tennis e motonautiche.

1941 – *Manifestazioni musicali dell'anno XIX [dell'«era fascista»]*

I quattro rusteghi – 22 marzo 1941 (3 recite).

1. Lunardo: Enrico Molinari 2. Margarita: Elvira Casazza 3. Luçieta: Gianna Perea-Labia 4. Maurizio: Mattia Sassanelli 5. Filipeto: Aldo Sinnone 6. Marina: Dolores Ottani 7. Simon: Mario Gubbiani 8. Cançian: Ottavio Serpo 9. Felice: Iris Adami-Corradetti 10. Riccardo: Eugenio Valori 11. Una giovane serva di Marina: Fedora Solveni – M° conc.: Antonio Guarnieri; reg.: Enrico Frigerio; scen.: Antonio Rovescalli, Giovanni Battista Santoni; all.: Teatro alla Scala.

1946-1947 – *Stagione lirica invernale*

I quattro rusteghi – 18 gennaio 1947 (3 recite).

1. Lunardo: Enrico Molinari 2. Margarita: Amalia Bertola 3. Luçieta: Mirka Bereny 4. Maurizio: Cristiano Dallamanga 5. Filipeto: Vladimiro Badiali 6. Marina: Fulvia Trevisan 7. Simon: Giuseppe Noto 8. Cançian: Bruno Carmassi 9. Felice: Augusta Oltrabella 10. Riccardo: Alfredo Poggianti 11. Una giovane serva di Marina: Giacinta Berengo-Gardin – M° conc.: Alfredo Simonetto; reg.: Giulia Tess.

1951-1952 – *Stagione lirica di carnevale*

I quattro rusteghi – 24 gennaio 1952 (4 recite).

1. Lunardo: Vito De Taranto 2. Margarita: Agnese Dubbini 3. Luçieta: Ornella Rovero 4. Maurizio: Carlo Ulivi 5. Filipeto: Rodolfo Moraro 6. Marina: Elena Rizzieri 7. Simon: Antonio Casinelli 8. Cançian: Bruno Carmassi 9. Felice: Dolores Ottani 10. Riccardo: Angelo Mercuriali 11. Una giovane serva di Marina: Tosca Da Lio – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Giuseppe Marchioro; scen.: Giuseppe Cherubini; real. scen.: Antonio Orlandin, Mario Ronchese.

1954 – *Stagione estiva*

I quattro rusteghi – 28 agosto 1954 (3 recite).

1. Lunardo: Fernando Corena 2. Margarita: Cloe Elmo 3. Luçieta: Elena Rizzieri 4. Maurizio: Marcello Cortis 5. Filipeto: Mario Carlin 6. Marina: Silvana Zanolli 7. Simon: Marco Stefanoni 8. Cançian: Eraldo Coda 9. Felice: Magda Olivero 10. Riccardo: Luciano Della Pergola 11. Una giovane serva di Marina: Anna Lia Bazzani – M° conc.: Alfredo Simonetto; reg.: Federico Wolf-Ferrari; m° sost.: Augusto Cherri; m° ramm.: Carlo Polacco; bozz. e cost.: Mario De Luigi; real. scen.: Antonio Orlandin, Mario Ronchese; real. cost.: Jolanda Morelli, Gian Arnaldo Bortoluzzi; parr.: Edgardo Fugagnoli.

1956-1957 – *Stagione lirica invernale*

I quattro rusteghi – 5 aprile 1957 (3 recite).

1. Lunardo: Vito De Taranto 2. Margarita: Gianna Pederzini 3. Luçieta: Mariella Adani 4. Maurizio: Silvio Maionica 5. Filipeto: Alvinio Misciano 6. Marina: Ilva Ligabue 7. Simon: Ivo Vinco 8. Cançian: Melchiorre Luise 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Glauco Scarlini 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Cesco Baseggio; m° ramm.: Carlo Polacco; bozz.: Giuseppe Cherubini; dir. scena: Giovanni Rossi.

Rappresentazione in onore dei partecipanti alla XVIII Assemblea dell'Unione Provincie d'Italia.

1961-1962 – *Stagione sinfonica autunnale*

I quattro rusteghi – 13 ottobre 1961 (1 recita).

1. Lunardo: Italo Tajo 2. Margarita: Vittoria Palombini 3. Luçieta: Alberta Valentini 4. Maurizio: Mario Borriello 5. Filipeto: Agostino Lazzari 6. Marina: Elena Rizzieri 7. Simon: Marco Stefanoni 8. Cançian: Cristiano Dalamangas 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Glauco Scarlini 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Giulia Tess; m° ramm.: Carlo Polacco; m° coll.: Eugenio Bagnoli; bozz. scen.: Giuseppe Cherubini; real. scen.: Antonio Orlandin, Mario Ronchese; dir. scena e ass. reg.: Mario Boschini; isp. masse: Alessandro Guastini.

Recita straordinaria: «Serata di gala in onore dei partecipanti alla IV Assemblea dei Comuni d'Italia».

1961-1962 – *Stagione lirica invernale*

I quattro rusteghi – 23 gennaio 1962 (3 recite).

1. Lunardo: Italo Tajo 2. Margarita: Fedora Barbieri 3. Luçieta: Mariella Adani 4. Maurizio: Mario Borriello 5. Filipeto: Agostino Lazzari 6. Marina: Elena Rizzieri 7. Simon: Giorgio Taddeo 8. Cançian: Alessandro Maddalena 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Mario Guggia 11. Una gio-

vane serva di Marina: Franca Rigato – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Giulia Tess; m° coll.: Aldo Danieli; all. scen.: Giuseppe Cherubini; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese.

1966-1967 – *Stagione lirica invernale*

I quattro rusteghi – 4 febbraio 1967 (4 recite).

1. Lunardo: Giorgio Tadeo 2. Margarita: Rena Garazioti 3. Luçieta: Adriana Martino 4. Maurizio: Paolo Pedani 5. Filipeto: Ugo Benelli 6. Marina: Edda Vincenzi 7. Simon: Alfredo Mariotti 8. Cançian: Alessandro Maddalena 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Mario Guggia 11. Una giovane serva di Marina: Lina Vani – M° conc.: Bruno Bogo; reg.: Cesco Baseggio; m° coll.: Eugenio Bagnoli; m° ramm.: Carlo Polacco; scen. e cost.: Franco Laurenti; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese.

1968 – *Tournée in Spagna dei complessi del Teatro La Fenice*

I quattro rusteghi – Madrid, Teatro de la Zarzuela, 16 maggio 1968 (2 recite).

1. Lunardo: Giorgio Tadeo 2. Margarita: Rena Garazioti 3. Luçieta: Adriana Martino 4. Maurizio: Alfredo Mariotti 5. Filipeto: Pietro Bottazzo 6. Marina: Edda Vincenzi 7. Simon: Alessandro Maddalena 8. Cançian: Renato Cesari 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Ennio Buoso 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Bruno Bogo; reg. Cesco Baseggio; bozz.: Franco Laurenti; real. scen.: Antonio Orlandini, Mario Ronchese; Orchestra sinfonica della RTV spagnola.

1968-1969 – *Stagione lirica*

I quattro rusteghi – 10 giugno 1969 (3 recite).

1. Lunardo: Giorgio Tadeo 2. Margarita: Rena Garazioti 3. Luçieta: Adriana Martino 4. Maurizio: Alfredo Mariotti 5. Filipeto: Ugo Benelli 6. Marina: Edda Vincenzi 7. Simon: Alessandro Maddalena 8. Cançian: Renato Cesari 9. Felice: Silvana Zanolli – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Franco Laurenti.

Opera offerta ai partecipanti al XXVII Congresso internazionale dell'AIPPI del Comune di Venezia; ingresso per invito.

1971-1972 – *Stagione lirica*

I quattro rusteghi – 12 febbraio 1972 (1 recita).

1. Lunardo: Giorgio Tadeo 2. Margarita: Fedora Barbieri 3. Luçieta: Daniela Mazzucato-Meneghini 4. Maurizio: Paolo Pedani 5. Filipeto: Renzo Casellato 6. Marina: Jolanda Michieli 7. Simon: Alessandro Maddalena 8. Cançian: Vito Susca 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Giorgio Goretti 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Nino Verchi; reg.: Carlo Acly Azzolini; m° coll.: Piero Ferraris; scen. e cost.: Franco Laurenti; all.: Teatro La Fenice. Rappresentazione straordinaria per il CL anniversario della fondazione della Cassa di Risparmio di Venezia.

1972-1973 – *Stagione lirica*

I quattro rusteghi – 13 marzo 1973 (6 recite).

1. Lunardo: Giorgio Tadeo 2. Margarita: Fedora Barbieri 3. Luçieta: Adriana Martino (Daniela Mazzucato-Meneghini) 4. Maurizio: Alfredo Mariotti 5. Filipeto: Pietro Bottazzo (Carlo Gaifa)

6. Marina: Edda Vincenzi (Jolanda Michieli) 7. Simon: Alessandro Maddalena 8. Cançian: Renato Cesari (Gianni Socci) 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Riccardo: Sergio Tedesco (Mario Ferrara) 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg.: Filippo Crivelli; m° coll.: Ezio Lazzarini; scen.: Gianni Quaranta; cost.: Dada Saligeri; nuovo allestimento.

1980 – *Carnevale del Teatro La Fenice*

I quattro rusteghi – 15 febbraio 1980 (3 recite).

1. Lunardo: Alfredo Mariotti 2. Margarita: Rosa Laghezza 3. Luçieta: Mariella Adani 4. Maurizio: Franco Boscolo 5. Filipeto: Ennio Buoso 6. Marina: Cecilia Valdenassi 7. Simon: Ivo Vinco 8. Cançian: Giovanni Antonini 9. Felice: Silvana Zanolli 10. Il conte Riccardo: Mario Guggia 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Maximiano Valdés; reg.: Paolo Trevisi; Scen. e cost.: Giuseppe Gambino; all.: Teatro comunale di Treviso.

In collaborazione con La Biennale di Venezia.

1987-1988 – *Opere*

I quattro rusteghi – 4 marzo 1988 (5 recite).

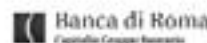
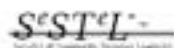
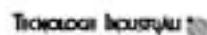
1. Lunardo: Francesco Ellero D'Artegna 2. Margarita: Nucci Condò 3. Luçieta: Rosetta Pizzo 4. Maurizio: Franco Boscolo 5. Filipeto: Luigi Petroni 6. Marina: Floriana Sovilla 7. Simon: Ivo Vinco 8. Cançian: Francesco Signor 9. Felice: Elena Mauti-Nunziata 10. Riccardo: Ugo Benelli 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Evelino Pidò; reg.: Gianfranco De Bosio; reg. coll.: Boris Stetka; scen. e cost.: Lauro Crisman; ass. cost.: Enrica Biscossi; all.: Teatro La Fenice.

1989 – *La Fenice per il carnevale*

I quattro rusteghi – martedì 24 gennaio 1989 (4 recite).

1. Lunardo: Francesco Ellero D'Artegna 2. Margarita: Nucci Condò 3. Luçieta: Rosetta Pizzo 4. Maurizio: Franco Boscolo 5. Filipeto: Luigi Petroni 6. Marina: Floriana Sovilla 7. Simon: Ivo Vinco 8. Cançian: Francesco Signor 9. Felice: Elena Mauti-Nunziata 10. Riccardo: Ugo Benelli 11. Una giovane serva di Marina: Annalia Bazzani – M° conc.: Evelino Pidò; reg.: Gianfranco De Bosio (ripr. da Boris Stetka); scen. e cost.: Lauro Crisman; all.: Teatro La Fenice.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



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

Paolo Cucchi *direttore di palcoscenico*

Lorenzo Zanoni

Walter Marcanzin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*

Simonetta Bonato

Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*

Stefano Callegaro

Giuseppina Cenedese

*nnp**

Gianni Mejato

Gilberto Paggiaro

*nnp**

Daniela Serao

Thomas Silvestri

Roberto Urdich

*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Pierangelo Conte *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti

Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda

Santino Malandra

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

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin

Antonella D'Este

Lucio Gaiani

Salvatore Guarino

Alfredo Iazzoni

Stefano Lanzi

Renata Magliocco

Fernanda Milan

*nnp**

Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni

Andrea Carollo

*nnp**

Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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*
 Roberta Ferrari *aiuto maestro di sala*

Maria Cristina Vavolo *maestro di palcoscenico*
 Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
 Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
 Enrico Balboni • ¹
 Gisella Curtolo •
 Nicholas Myall •
 Nicola Fregonese • ¹
 Pierluigi Pulese
 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

Violini secondi

Alessandro Molin •
 Gianaldo Tatone •
 Enrico Enrichi
 Mania Ninova
 Luciano Crispilli
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fraschini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Marco Paladin
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
 nnp*
 Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli •
 Massimo Piva • ¹
 Antonio Bernardi
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Roberto Volpato

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
 Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratissoli •
 nnp*
 Marco Petruzzi
 Ennio Dalla Ricca
 Walter Garosi
 Giulio Parenzan
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarinetti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
 Roberto Giaccaglia •
 Fabio Grandesso • ¹
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero •
 Alberto Brini • ¹
 Mirko Bellucco
 Gianfranco Busetto
 Eleonora Zanella

Tromboni

Giovanni Caratti •
 Massimo La Rosa •
 Giuseppe Mendola • ¹
 Athos Castellan
 Federico Garato
 Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Artistica**

Emanuela Di Pietro
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro 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

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
Roberto De Biasio
Luca Favaron
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti

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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</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 ¹ <i>assistente ai costumi e responsabile vestizione</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Sandra Tagliapietra <i>vice capo reparto</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto		Bernadette Baudhuin
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Romeo Gava		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Vittorio Garbin		Annamaria Canuto
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Paola Milani		Elsa Frati
Antonio Covatta	Michele Benetello	Dario Piovan		Lorenzina Mimmo
<i>nnp*</i>	Marco Covelli			Luigina Monaldini
<i>nnp*</i>	Cristiano Faè			Nicola Zennaro
Dario De Bernardin	Stefano Faggian			<i>addetto calzoleria</i>
Luciano Del Zotto	Federico Geatti			
Paolo De Marchi	Euro Michelazzi			
Bruno D'Este	Roberto Nardo			
Roberto Gallo	Maurizio Nava			
Sergio Gaspari	Marino Perini			
Michele Gasparini	<i>nnp*</i>			
Giorgio Heinz	Alberto Petrovich			
Roberto Mazzon	<i>nnp*</i>			
Carlo Melchiori	Teodoro Valle			
Francesco Nascinben	Giancarlo Vianello			
Adamo Padovan	Massimo Vianello			
Pasquale Paulon	Roberto Vianello			
<i>nnp*</i>	Tullio Tombolani			
Arnold Righetti	Marco Zen			
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				
Andrea Zane				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Stagione 2005-2006

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

11 / 13 / 15 / 17 / 19 / 20 / 23
novembre 2005

La juive (L'ebrea)

musica di **Fromental Halévy**

*prima rappresentazione a Venezia
in lingua originale*

personaggi ed interpreti principali

Éléazar Neil Shicoff / John Uhlenhopp

Jean-François de Brogni Roberto Scandiuizzi / Riccardo Zanellato

Léopold Bruce Sledge / Giovanni Botta

Eudoxie Annick Massis / Daniela Bruera

Rachel Iano Tamar / Francesca Scaini

maestro concertatore e direttore

Frédéric Chaslin

regia **Günter Krämer**

scene **Gottfried Pilz**

costumi **Isabel Ines Glathar**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Wiener Staatsoper

Teatro La Fenice

25 / 28 / 31 gennaio
2 / 5 / 7 febbraio 2006

Die Walküre (La Valchiria)

musica di **Richard Wagner**

*prima giornata dell'«Anello del Nibelungo» in
tre atti*

personaggi ed interpreti principali

Siegmund Christopher Ventris

Hunding Kristinn Sigmundsson

Wotan Greer Grimsley

Sieglinde Petra Lang

Brünnhilde Janice Baird

Fricka Doris Soffel

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Darko Petrovic**

Patrick Kinmonth

drammaturgia **Ian Burton**

*una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth*

Orchestra del Teatro La Fenice

in coproduzione con *Oder der Stadt Köln*

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 25 / 26
febbraio 2006

I quattro rusteghi*

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi ed interpreti principali

Lunardo Roberto Scandiuizzi /

Giovanni Tarasconi

Margarita Cinzia De Mola / Marta

Moretto

Lucietta Roberta Canzian / Sabrina

Vianello

Filipeto Emanuele D'Aguanno / Enrico

Paro

maestro concertatore e direttore

Tiziano Severini

regia **Davide Livermore**

scene **Santi Centineo**

costumi **Giusy Giustino**

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Massimo

Vincenzo Bellini di Catania

** in occasione del centenario della prima*

rappresentazione, Monaco 1906

*Manifestazione per il Carnevale di Venezia
2006*

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile 2006

Die Zauberflöte

(Il flauto magico)

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Pamina Isabel Rey / Eva Kirchner

Sarastro Matthias Hölle / Ethan Herschenfeld

Tamino Herbert Lippert

Königin der Nacht Clara Polito /

Penelope Randall Davis

Papageno Alex Esposito / Vito Priante

Papagena Sofia Soloviy

maestro concertatore e direttore

Günter Neuhold

regia **Jonathan Miller**

scene e costumi **Philip Prowse**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Opernhaus Zürich

una produzione realizzata con il contributo di

Consorzio Venezia Nuova

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO

Teatro La Fenice

19 / 21 / 23 / 25 / 27 maggio 2006

Luisa Miller

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi ed interpreti principali

Il conte di **Walter Alexander Vinogradov**

Rodolfo **Giuseppe Sabbatini / Vittorio Grigolo**

Luisa **Darina Takova**

Federica **Ursula Ferri**

maestro concertatore e direttore

Maurizio Benini

regia **Arnaud Bernard**

scene **Alessandro Camera**

costumi **Carla Ricotti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

allestimento Nazionale Reisopera

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 giugno

1 luglio 2006

Lucio Silla

musica di

Wolfgang Amadeus Mozart *

personaggi ed interpreti principali

Lucio Silla **Roberto Saccà**

Giunia **Annick Massis**

Cecilio **Monica Bacelli**

Lucio Cinna **Veronica Cangemi**

maestro concertatore e direttore

Tomas Netopil

regia **Jürgen Flimm**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**

nuovo allestimento in coproduzione con il
Salzburger Festspiele

** in occasione del 250° anniversario della
nascita*

Teatro Malibran

13 / 15 / 17 / 19 settembre 2006

Didone

musica di **Francesco Cavalli**

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

Teatro La Fenice

23 / 24 / 26 / 27 / 28 settembre 2006

Romeo e Giulietta

musica di **Sergej Prokof'ev**

coreografia **John Cranko**

scene e costumi **Jürgen Rose**

Bayerische Staatsballet

interpreti principali

Lucia Lacarra

Alen Bottaini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

13 / 15 / 18 / 20 / 22 ottobre 2006

L'Olimpiade

prima rappresentazione in tempi moderni

musica di **Baldassare Galuppi ***

maestro concertatore e direttore

Andrea Marcon

regia **Dominique Poulange**

scene e costumi **Francesco Zito**

Venice Baroque Orchestra

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

** in occasione del 3° centenario della nascita*



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STILI & INTERPRETI

Teatro La Fenice

giovedì 13 ottobre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 7 in do maggiore op. 60
Leningrado

direttore

Dmitrij Kitajenko

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

martedì 29 novembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Der Schauspieldirektor: Ouverture
Sinfonia n. 34 in do maggiore KV 338

Ernst von Dohnányi

Sinfonia n. 1 in re minore op. 9

direttore

György G. Ráth

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 3 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Carl Maria von Weber

Der Freischütz: Ouverture
Concerto per clarinetto e orchestra n. 1
in fa minore op. 73

Robert Schumann

Requiem op. 148 per soli, coro e
orchestra

direttore

Stefan Anton Reck

clarinetto Alessandro Fantini

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 10 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 32 in sol maggiore KV 318

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 20 *Il 1° maggio*

per coro e orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op.
38 *Primavera*

direttore

Friedemann Layer

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 16 dicembre 2005 ore 20.00,
Turni S-T

Richard Strauss

Don Juan

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenata notturna in re maggiore KV
239

Luigi Dallapiccola

Variazioni

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
KV 543

direttore

Bernhard Klee

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

mercoledì 21 dicembre 2005 ore
20.00, Turno S

*Apertura delle celebrazioni dedicate
a Baldassare Galuppi (1706-1785)
nel terzo centenario della nascita*

Baldassare Galuppi

«Nunc dimittis», cantico R I.2.5

Kyrie R I.1.3

Gloria R I.2.18

Credo R I.3.3

prima esecuzione in tempi moderni

direttore

Claudio Scimone

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del coro

Emanuela Di Pietro

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

domenica 8 gennaio 2006 ore 17.00,
Turni S-T

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Alexander von Zemlinsky

Die Seejungfrau

direttore

Gerd Albrecht

Orchestra del Teatro La Fenice

STILI & INTERPRETI

Teatro Malibran

sabato 11 febbraio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Ave verum corpus
mottetto per coro e orchestra in re
maggiore KV 618
Sinfonia n. 38 in re maggiore KV 504
Praga

Robert Schumann

Nachtlied op. 108

Edward Elgar

Variations on an Original Theme
(*Enigma*) op. 36

direttore

Jeffrey Tate

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro Malibran

venerdì 10 marzo 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 33 in si bemolle maggiore
KV 319

Robert Schumann

Requiem für Mignon
per soli, coro e orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 10 in mi minore op. 93

direttore

Gabor Ötvös

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 aprile 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Ein Sommernachtstraum: Ouverture
Sinfonia n. 4 in la maggiore op. 90
Italiana

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

direttore

Kurt Masur

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 6 maggio 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Edward Elgar

Serenade per archi op. 20

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 40 in sol minore KV 550

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

direttore

Sir Andrew Davis

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

domenica 4 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro: Ouverture
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 6 in si minore op. 54

direttore

Gennadi Rozhdestvensky

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 9 giugno 2006 ore 20.00,
Turni S-T

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 31 in re maggiore KV 297
Parigi

Luca Mosca

Down by the delta - cantata per coro e
orchestra su testo di Gianluigi Melega
commissione Fondazione Teatro La
Fenice di Venezia

prima esecuzione assoluta

Karlheinz Stockhausen

Formel per orchestra

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

direttore

Michel Tabachnik

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

sabato 8 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Ralph Vaughan Williams

Toward the Unknown Region
per coro e orchestra

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 15 in sol maggiore KV 124
Concerto per clarinetto e orchestra in la
maggiore KV 622

direttore

Sir Neville Marriner

clarinetto Andrew Marriner

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

venerdì 14 luglio 2006 ore 20.00,
Turno S

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 29 in la maggiore KV 201

Johannes Brahms

Schicksalslied op. 54 per coro e
orchestra

Dmitrij Šostakovič

Sinfonia n. 1 in fa minore op. 10

direttore

Michail Jurowski

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del coro
Emanuela Di Pietro



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2005-2006

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2004-05 a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

GOFFREDO PETRASSI, *Morte dell'aria e Il cordovano*, 2, 142 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Daniela Tortora, Goffredo Petrassi, Daniele Carnini

JULES MASSENET, *Le roi de Lahore*, 3, 174 pp. ess. mus.: saggi di Jean-Christophe Branger, Steven Huebner, Gian Giuseppe Filippi, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIOACHINO ROSSINI, *Maometto II*, 4, 176 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Marco Beghelli, Gian Giuseppe Filippi, Stefano Piana, Michela Niccolai

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *La finta semplice*, 5, 160 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, Carlida Steffan, Davide Daolmi

RICHARD WAGNER, *Parsifal*, 6, 182 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti, Denis Krief, Riccardo Pecci

GAETANO DONIZETTI, *Pia de' Tolomei*, 7, 158 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Emanuele d'Angelo, Gabriele Dotto, Christian Gangneron, Giorgio Pagannone, Francesco Bellotto

RICHARD STRAUSS, *Daphne*, 8, 152 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Marco Marica, Giovanni Guanti

JACQUES OFFENBACH, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, 9, 192 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Davide Daolmi, Marco Gurrieri, Michela Niccolai

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

ERMANN WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Daniele Carnini

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 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 febbraio 2006 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00