Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Leoš Janáček

ŠÁRKA

Pietro Mascagni

CAVALLERIA RUSTICANA

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

D'ADDA, LORENZINI, VIGORELLI, BBPR
BMW vi porta sulla strada della grande musica.
BMW
Partner Ufficiale del Teatro alla Scala
www.bmw.it
Piacere di guidare
BMW Financial Services: la più avanzata rivista nei servizi finanziari. BMW
Castrol
Incontro al vertice della tecnologia.

Leonardo

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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.

GENERALI

FONDAZIONE
Amici della Fenice
STAGIONE 2010

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

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

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

Caratteristiche tecniche:
estensione fa^1 - fa^5,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 gennaio 2010 ore 18.00
Luca Mosca

Manon Lescaut

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 10 marzo 2010 ore 18.00
Enzo Restagno

Dido and Aeneas

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 14 maggio 2010 ore 18.00
Lorenzo Arruga

Don Giovanni

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 21 giugno 2010 ore 18.00
Giorgio Pestelli

The Turn of the Screw
(Il giro di vite)

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 22 settembre 2010 ore 18.00
Michele Dall'Ongaro

Rigoletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 25 ottobre 2010 ore 18.00
Massimo Contiero

L'elisir d'amore

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 3 dicembre 2010 ore 18.00
Sandro Cappelletto

Il killer di parole

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 19 luglio 2010 ore 18.00
Sergio Trombetta

Le corsaire

©2009 Samsung Electronics Co., Ltd. Screen images are simulated.

TV Samsung a tecnologia LED.
Un passo oltre l'Alta Definizione.

Benvenuti in un mondo completamente nuovo, dove la tecnologia LED di Samsung vi offre immagini con un dettaglio e una risoluzione mai visti prima. Colori più brillanti, neri più profondi e immagini più nitide. Da Samsung, i TV LED ultrapiatti.

Full HD 1080p

LED TV SERIE 7000

TV LED Samsung.
L'evoluzione del televisore. samsung.it

SAMSUNG

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Radio3

Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2010

trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice

venerdì 29 gennaio 2010 ore 19.00
Manon Lescaut

domenica 14 marzo 2010 ore 19.00
Dido and Aeneas

martedì 18 maggio 2010 ore 19.00
Don Giovanni

venerdì 25 giugno 2010 ore 19.00
The Turn of the Screw

domenica 5 settembre 2010 ore 19.00
La traviata

sabato 25 settembre 2010 ore 19.00
Rigoletto

venerdì 29 ottobre 2010 ore 19.00
L'elisir d'amore

venerdì 10 dicembre 2010 ore 19.00
Il killer di parole

Concerti della Stagione sinfonica 2009-2010

trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Andrea Molino (giovedì 19 novembre 2009)
Gabriele Ferro (venerdì 15 gennaio 2010)
Eliahu Inbal (sabato 20 febbraio 2010)
John Axelrod (venerdì 5 marzo 2010)
Ottavio Dantone (venerdì 30 aprile 2010)
Dmitrij Kitajenko (sabato 5 giugno 2010)
Juraj Valčuha (venerdì 2 luglio 2010)

www.radio3.rai.it – per le frequenze: numero verde 800.111.555

Montegrappa

ITALIA

meneguzzo.net | © elmo & montegrappa S.p.A.

GRAN TEATRO LA FENICE

220TH ANNIVERSARY OF "IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"

Limited Edition

montegrappa.com

STATO ITALIANO

REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI VENEZIA

Soci sostenitori

Fondazione di Venezia

Soci benemeriti

GENERALI

CASINÒ DI VENEZIA

SAVE AEROPORTO MARCOPOLO S.p.A.

CONFINDUSTRIA Venezia

Autorità portuale

superjet INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

Consiglio di Amministrazione

Massimo Cacciari
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

Fabio Cerchiai
Achille Rosario Grasso
Giorgio Orsoni
Luciano Pomoni
Giampaolo Vianello
Gigliola Zecchi Balsamo
Davide Zoggia
consiglieri

---

sovrintendente
Giampaolo Vianello

direttore artistico
Fortunato Ortombina

direttore musicale
Eliahu Inbal

Collegio dei Revisori dei Conti

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.

Soci Ordinari

Fondazione Amici della Fenice

Comité Français pour la Sauvegarde de Venise

Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura Venezia

Cassa di Risparmio di Venezia S.p.A.

Consorzio Venezia Nuova

Marsilio

PricewaterhouseCoopers

l'Adige

Radio Dolomiti

Corriere dell'Alto Adige

Corriere del Trentino

Rubelli

Studio De Poli Venezia

Cattolica Assicurazioni

La Linea

Signoretti

ŠÁRKA

opera in tre atti
libretto e musica di
Leoš Janáček

CAVALLERIA RUSTICANA

melodramma in un atto
libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

musica di Pietro Mascagni

Teatro La Fenice
venerdì 11 dicembre 2009 ore 19.00 turno A
domenica 13 dicembre 2009 ore 15.30 turni B e P
mercoledì 16 dicembre 2009 ore 19.00 turno D
venerdì 18 dicembre 2009 ore 19.00 turno E
domenica 20 dicembre 2009 ore 15.30 turno C

Janáček «ascolta le voci». Disegno di Eduard Milén. A Milén (1891-1976) si devono le scene e i figurini per la prima rappresentazione della *Volpe astuta*.

Sommario

5 La locandina

7 Janáček 'rusticano'
di Michele Girardi

11 Franco Pulcini
Šárka, «ouverture appassionata» di un catalogo unico

21 Leoš Janáček
Cavalleria rusticana (1892)

23 Aldo Salvagno
Questioni di Cavalleria

35 *Šárka*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi

71 *Šárka* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani

73 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

77 *Cavalleria rusticana*: libretto e guida all'opera
a cura di Agostino Ruscillo

103 *Cavalleria rusticana* in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani

105 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung

109 Emanuele Bonomi
Bibliografia

121 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Mascagni trionfa a Venezia
a cura di Franco Rossi

Pietro Mascagni, autocaricatura, pubblicata nel «Teatro illustrato», gennaio 1912.

ŠÁRKA

opera in tre atti

libretto di Leoš Janáček

dal dramma di Julius Zeyer

musica di Leoš Janáček

prima rappresentazione assoluta: Brno, Teatro nazionale, 11 novembre 1925

prima rappresentazione italiana

edizione critica a cura di Jiří Zahrádka
editore proprietario Universal Edition, Wien - Editio Moravia, Brno
rappresentante per l'Italia Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano

personaggi e interpreti

Přemysl Mark Steven Doss
Ctirad Andrea Carè
Šárka Christina Dietzsch
Lumír Shi Yijie

CAVALLERIA RUSTICANA

melodramma in un atto

libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti *e* Guido Menasci

dalle scene popolari omonime di Giovanni Verga

musica di Pietro Mascagni

prima rappresentazione assoluta: Roma, Teatro Costanzi, 17 maggio 1890

editore proprietario Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Santuzza Anna Smirnova
Lola Elisabetta Martorana
Turiddu Walter Fraccaro
Alfio Angelo Veccia
Lucia Silvia Mazzoni

maestro concertatore e direttore Bruno Bartoletti

regia Ermanno Olmi

scene Arnaldo Pomodoro - *costumi* Maurizio Millenotti

light designer Fabio Barettin - *movimenti coreografici* Barbara Pessina

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Il costume di Santuzza è stato realizzato dalle detenute del carcere femminile della Giudecca, nell'ambito del progetto europeo Equal-Rjuscire.

direttore dei complessi musicali di palcoscenico	Marco Paladin
direttore degli allestimenti scenici	Massimo Checchetto
direttore di scena e di palcoscenico	Lorenzo Zanoni
maestro di sala	Stefano Gibellato
altro maestro di sala	Joyce Fieldsend
altro maestro del Coro	Ulisse Trabacchin
altro direttore di palcoscenico	Valter Marcanzin
aiuto regista	Luca Ferraris
assistente alle scene	Dialmo Ferrari
maestri di palcoscenico	Raffaele Centurioni Ilaria Maccacaro
maestro rammentatore	Pier Paolo Gastaldello
maestro alle luci	Gabriella Zen
consulenti linguistici	Maria Elena Cantarello Leona Peleskova
capo macchinista	Vitaliano Bonicelli
capo elettricista	Vilmo Furian
capo sartoria e vestizione	Carlos Tieppo
capo attrezzista	Roberto Fiori
responsabile della falegnameria	Paolo De Marchi
coordinatore figuranti	Claudio Colombini
scene	Marc Art (Treviso)
attrezzeria	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
costumi	Tirelli (Roma)
calzature	Bruno Pieroni (Roma), C.T.C. (Milano)
parrucche e trucco	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
sopratitoli	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

Janáček ‘rusticano’

Il Teatro La Fenice chiude la programmazione del 2009 in simmetria rispetto alla stagione precedente con un ulteriore dittico inedito: se nel dicembre del 2008 *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), seconda pietra miliare del ‘verismo’ musicale, seguiva *Von heute auf morgen* (1930), commedia musicale di Arnold Schönberg, il padre della dodecafonia, qui compare *Cavalleria rusticana*, unanimemente ritenuta capostipite del verismo, preceduta dalla *première* italiana della prima opera di Leoš Janáček, *Šárka*, soggetto ‘epico’ nato nel seno della mitologia cèca.

I due lavori, appartenenti a sfere estetiche differenti, sono accostabili poiché *Cavalleria* segue di due anni la prima stesura di *Šárka* (1888), frutto di un impulso creativo irresistibile provato da un compositore trentaquattrenne formatosi lontano dalle tavole dei palcoscenici, eppure nato per il teatro musicale. Non avendo ottenuto l’autorizzazione da Julius Zeyer, autore del testo originale, Janáček accantonò la partitura, composta per intero (ma orchestrata solo per due terzi), per prenderla nuovamente in considerazione nel 1918, quando da due anni il suo talento era sotto gli occhi del mondo, dopo la prima a Praga di *Jenůfa* (1916) e la conferma venuta dalla ripresa viennese in quello stesso anno, nella versione tedesca di Max Brod. In questo volume presentiamo la prima traduzione italiana dal cèco del libretto, che il curatore Emanuele Bonomi desume dall’edizione critica della partitura e ‘ricostruisce’ metricamente valendosi della *pièce* pubblicata nel 1887. La scelta è obbligata, dato che nel 1919 «le linee vocali furono largamente riscritte e, con l’aiuto dei due poeti František Procházka e Ota Zítek, vennero aggiunti i versi delle sezioni musicali rimaste prive di testo», spiega Bonomi.

Nel saggio iniziale Franco Pulcini, tra i massimi studiosi del teatro di Janáček, richiama la nostra attenzione sul fatto che «nel 1924, un anno prima della prima tardiva rappresentazione di *Šárka* nel 1925 […], il musicista scrisse: “La mia *Šárka*? Tutto in essa è vicino ai miei ultimi lavori. [Ne è] l’ouverture appassionata”». E poiché «dei geni si raccolgono con cura persino le briciole, [come] scriveva Fedele D’Amico, sostenitore italiano di Janáček fin dalla prima ora», a maggior ragione ci appresteremo «a un ascolto molto attento di un’opera prima […] in cui l’autore dichiara di scorgere il proprio stile maturo, uno fra i più originali del teatro del Novecento!». Dichiarazione da sottoscrivere, anche perché l’opera tiene benissimo sotto il profilo drammatico, oltre a offrire alcune pagine di altissimo livello musicale.

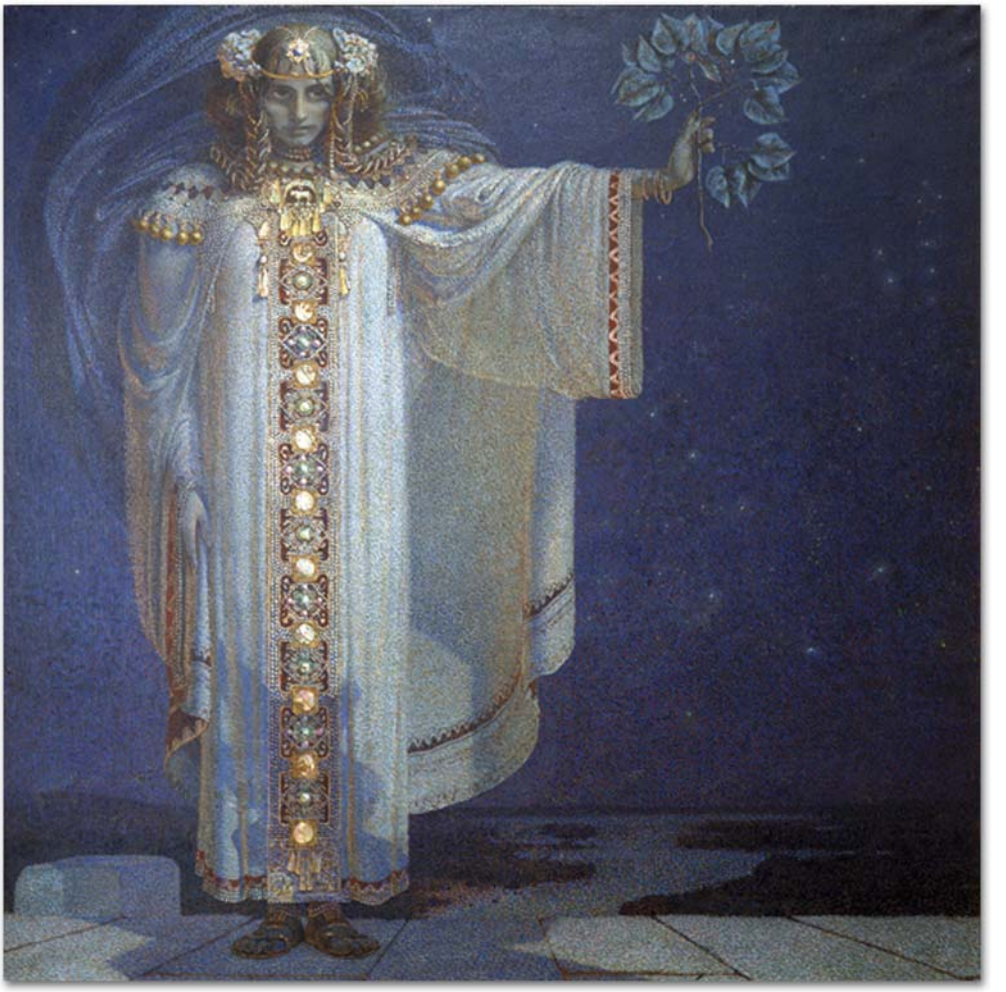
Nella seconda parte del dittico si passa da una prima italiana alla riproposta di uno dei lavori più eseguiti di tutta la storia del melodramma, fin dalla sera della *première* nel

1890, che «probabilmente fu il più grande successo tributato a un'opera che la storia della ricezione ricordi, trasformando istantaneamente il livornese Mascagni da oscuro compositore di provincia a celebrità, quasi il vate destinato a rinnovare i fasti della tradizione operistica italiana». Ce lo rammenta, nel saggio *Questioni di Cavalleria*, Aldo Salvagno, il quale ricapitola gli elementi che rendono il capolavoro di Mascagni *primus inter pares* fra una serie di altri titoli ben definiti da Stefano Scardovi come 'melodrammi plebei', nonché *primus tout court* di un manipolo di altre opere tratte dalla *pièce* di Verga in nome della 'libera concorrenza' (ai fiumi di denaro derivanti dai diritti d'autore). Il confronto porta a paragoni divertenti con i racconti che oggidì vanno di moda, come le *telenovelas*, e a qualche appunto sul concetto di *sequel* (come *Jr. Butterfly*, seconda, recentissima puntata di *Madama Butterfly*), qui rappresentato dalle vicende di *Santuzza* di Oreste Bimboni (1895) – si legga in particolare l'elenco di parodie mascagnane a p. 34.

Tra le ragioni di questo successo clamoroso campeggia la continuità con la tradizione del teatro musicale italiano precedente, e la ripresa di elementi che forniscono i presupposti di ogni dramma. «L'azione ineluttabilmente tragica», nota Agostino Ruscillo nella guida all'ascolto, «permeata dalle opposizioni simboliche del sacro e del profano, e i sentimenti umani così descritti, con le contrapposizioni amore-passione e gelosia-vendetta, si ergono all'altezza di archetipi tragici e consegnano *Cavalleria rusticana* a modello per melodrammi seriori dove, insieme all'elemento religioso, non mancherà la celebrazione del culto dell'amore e della morte».

Questo successo è attestato dalla recensione che Janáček pubblicò in occasione della prima a Brno di *Cavalleria* nel 1892, e che riproponiamo nella parte saggistica come cerniera fra i saggi sulle due opere. Il documento attesta l'ammirazione del compositore cèco per il lavoro del più giovane collega italiano, e stimola qualche riflessione sulla componente 'naturalista' del suo teatro, a contatto con l'astro nascente della parabola verista. Janáček sembra conquistato dalle novità musicali dell'opera di Mascagni, e in particolare dalla forza con cui esplodono i sentimenti dei protagonisti. Non menziona invece, curiosa omissione critica, la funzione drammatica dell'ambiente sociale siciliano, che giocherà un ruolo molto importante anche nel suo teatro, a cominciare da *Jenůfa*, dove il clima arcaico del villaggio soffoca le aspirazioni della protagonista, così come condiziona l'agire di Santuzza e Turiddu. E non meno evidente risulterà il ruolo attivo della religione, attestato dal salotto in stile slovacco di Kostelnička nell'atto secondo, dove Jenůfa si è rifugiata per partorire il 'figlio della colpa', un luogo che rigurgita di oggetti di culto. Jenůfa sarà la prima donna incinta e ragazza-madre che calca un palcoscenico, e anche qui non è difficile scorgere il riferimento a Santuzza, la cui 'colpa' è chiarita da Turiddu nel finale: «Resta abbandonata, lei che mi si è data». Contiguità che testimoniano fin dal 1892 l'appartenenza di Janáček alle tendenze del teatro europeo del tempo: sarà poi il suo linguaggio musicale, e le scelte drammatiche che implica, a rendere questo compositore uno tra i giganti più originali di tutta la lunga storia dell'opera.

Michele Girardi



Vitezlav Karel Mašek (1865-1927). Libuše profetessa. Parigi, Musée d'Orsay.

Antonio Bonamore (1845-1907), *Cavalleria rusticana* (scena 3, scena ultima). Tavole pubblicate nell'«Illustrazione italiana» in occasione della prima scaligera (gennaio 1891)

Franco Pulcini

Šárka, «ouverture appassionata» di un catalogo unico

Una prima italiana

Janáček amò e difese sempre la sua prima e sfortunata opera, scritta a trentatré anni tra il gennaio e l'agosto del 1887 e destinata ad andare in scena solo trentotto anni dopo. Si tratta della prima composizione teatrale di un musicista la cui formazione giovanile – corale, ecclesiastica, sinfonica, folcloristica – non aveva compreso l'opera. È curioso scoprire che uno dei maggiori operisti del Novecento vide per la prima volta un'opera in teatro a venticinque anni passati. I primi autori che gli capitò di incontrare sono Cherubini, Gounod, Verdi, Smetana. Non si interessò alla riforma di Wagner, ma molto alla musica del *Tristan*, di cui pubblicò un'analisi proprio nel 1885, quando aveva deciso di scrivere anche lui per il teatro.

Il primo frutto di questo amore musicale rimase però sempre nel suo animo. Nel 1924, un anno prima della prima tardiva rappresentazione di *Šárka*, mentre ultimava *Příhody Lišky Bystroušky* (La volpe astuta), il musicista scrisse: «La mia *Šárka*? Tutto in essa è vicino ai miei ultimi lavori. [Ne è] l'ouverture appassionata. Le oscure foreste odorano di muschio».[1] *Šárka* è un nome di donna ancora molto diffuso in terra cèca, dall'etimologia naturalistica: *Šarka* (senza prolungamento della a) significa campo erboso irregolare e con un avvallamento. Ma il musicista voleva presumibilmente sottolineare la componente naturalistico-impressionistica che caratterizza anche *La volpe astuta* o *Káťa Kabanová*. Basterebbero comunque le sue parole («vicino ai miei ultimi lavori»!) per apprestarsi a un ascolto molto attento di un'opera prima, definita dall'autore come l'«ouverture appassionata» del suo catalogo. Dei geni si raccolgono con cura persino le briciole, scriveva Fedele D'Amico, sostenitore italiano di Janáček fin dalla prima ora; figurarsi una pagina in cui l'autore dichiara di scorgere il proprio stile maturo, uno fra i più originali del teatro del Novecento!

L'opera musicale di Leoš Janáček (1854-1928) è basata su una sintassi musicale nata dallo studio delle inflessioni della lingua parlata cèca, intese come diagrammi sonori della vita emotiva; uno stile che ha trascinato i destini della musica moderna verso un'istintualità fonica primordiale, verso quel «puramente umano» da molti vagheggia-

[1] Leos Janáček, *Phled do života i díla* [Uno sguardo alla vita e all'opera], autobiografia a cura di Adolf Veselý, Brno, F. Borový 1924, p. 93.

to – da Nietzsche a Freud – al limitare del secolo ventesimo. Ma l'originalità di Janáček – artista ribelle, folclorista tragico e operista degli infelici –, molto ammirata fin dagli anni Venti dall'intellighenzia europea, malgrado la sua schizoide forza innovativa ha inaspettatamente finito per venire apprezzata dal grosso pubblico dell'opera, che si appassiona oggi ai suoi titoli non meno di quanto avvenga con Strauss, Berg, Šostakovič o Britten. Il compositore di *Jenůfa* o della dostoevskiana *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti) – quest'autentico *Wozzeck* slavo – non sta creando difficoltà d'ascolto maggiori rispetto agli altri colossi del Novecento. E ora che abbiamo Janáček nelle orecchie, è giunto il momento di ascoltare quest'opera misconosciuta, contemporanea dell'*Otello* di Verdi, che trova solo nel 2009, a centoventidue anni dalla stesura, la sua prima esecuzione in Italia.

Mito e simbolismo

L'antico mito di Šárka, tramandato per iscritto da Dalimil – presunto autore della prima cronaca boema in lingua cèca all'inizio del Quattordicesimo secolo –, colpì la fantasia degli artisti romantici forse più ancora del mito della principessa Libuše. La narrazione di Dalimil deriva a sua volta dalla *Chronica bohemorum* di Cosmas, che descrive un gioco delle parti, con uomini e donne che inscenano una finta guerra per una delle classiche celebrazioni della primavera della tradizione slava – diciamo che si tratta di una specie di variante cèca del *Jeux des cités rivales* (Gioco delle città rivali) dal *Sacre du printemps* di Stravinskij. Dalimil ne fece al contrario una vicenda realistica, per quanto mitica. Ricordiamo almeno due altri musicisti, oltre a Janáček, che hanno trattato la vicenda di Šárka e della guerra delle amazzoni nella sua versione sanguinaria: Bedřich Smetana nel 1875 nell'omonimo terzo poema sinfonico del ciclo *Má Vlast* (La mia patria), e Zdeněk Fibich nella sua opera *Šárka*, scritta nel 1897, e quindi dieci anni dopo quella di Janáček, e con un soggetto trattato in modo differente dalla librettista Anežka Schulzová.

La leggenda di Šárka si ricollega direttamente a quella di Libuše, che siamo costretti a riassumere, altrimenti si rischia di non capire. La principessa Libuše, dopo aver sposato Přemysl, l'uomo della campagna, e aver passato nelle sue mani le redini del potere, profetizza le invasioni e le sventure della Boemia e, ciò nonostante, l'immortalità del popolo cèco. Alla sua morte le donne capeggiate da Vlasta, escluse dalla gestione del potere, si ribellano violentemente contro una società che da matriarcale sta divenendo patriarcale. La più battagliera delle vergini insorte è però la bellissima Šárka, molto devota a Vlasta. Con questa insurrezione ha inizio il mito di Šárka e la trama dell'opera.

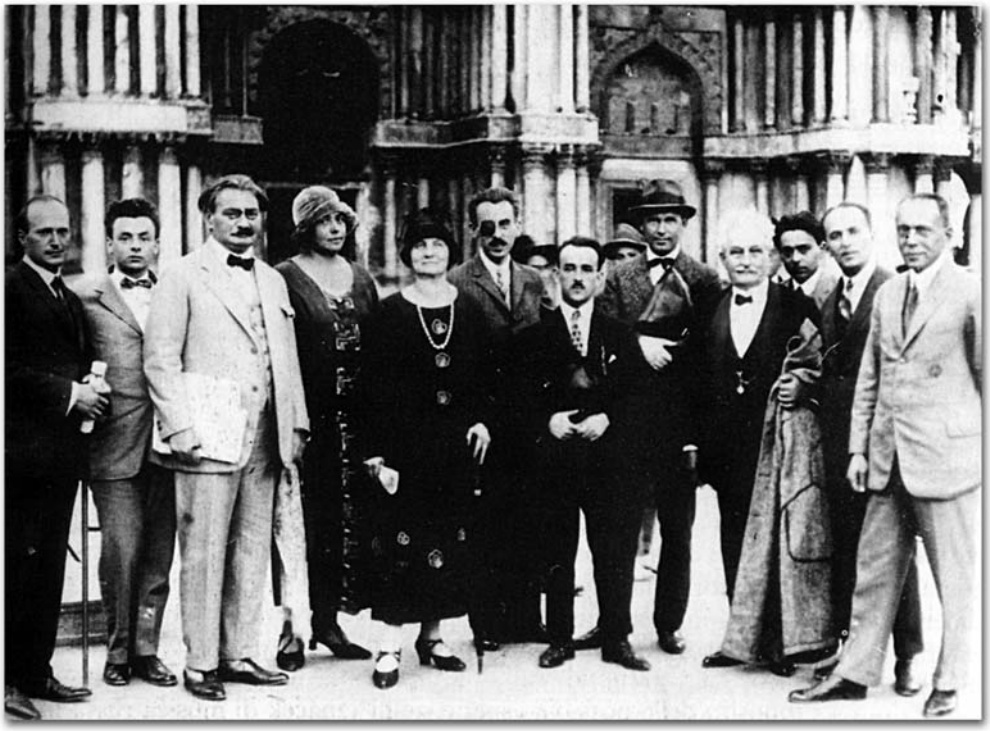
Mentre gli uomini si recano in armi al castello delle donne per soffocare la rivolta, costoro giungono urlando, in assetto di guerra, a Libice, base degli uomini in quel momento assenti. Uno solo è rimasto a guardia, Ctirad, e sebbene disponga di uno scudo e di una mazza magici appena ereditati, si nasconde prudentemente dietro il trono su cui è stato composto il cadavere di Libuše. Le amazzoni deluse si allontanano, e Šárka si sofferma ancora per oltraggiare con aspre parole il cadavere della principessa; rim-

proverandole debolezza, si appresta a strapparle il velo e la corona, quando interviene Ctirad con le armi magiche e la scaccia restandone nel contempo incantato.

Risentita per l'affronto subìto, Šárka cova vendetta. Ma il mistero dell'*odi et amo* e la sua contraddittoria psiche femminile la tradiscono. L'odio si tramuta – come in Isotta o nella Milada del *Dalibor* di Smetana – in un amore che la porterà alla morte. Coinvolgendo le compagne, prepara un tranello per sottrarre agli uomini le armi magiche. Si fa legare a un albero e, quando Ctirad sopraggiunge, gli spiega di essere stata accusata e condannata come traditrice. La severa e un po' gelosa Vlasta le rimprovererebbe infatti di essersi arresa all'amore per lui, e non alle armi magiche (una dichiarazione piuttosto involuta…). Con un repentino guizzo di slealtà soffia in un corno: il segnale convenuto. Le valchirie boeme irrompono e trucidano l'improvvido Ctirad. Immediatamente Šárka si pente del gesto, e quando a Vyšehrad viene bruciato il cadavere dell'amato, disperatamente innamorata, si trafigge con una spada gettandosi nel rogo per morire con lui.

Per *Šárka* il musicista si servì della *pièce* in versi di Julius Zeyer (1841-1901), data alle stampe proprio nel 1887, anno della composizione dell'opera. Zeyer è un noto scrittore romantico cèco, ma sostanzialmente un autore minore rispetto al modello letterario di Jaroslav Vrchlický, il grande di quel tempo. Zeyer, come molti praghesi, aspirava a una raffinatezza e ricchezza linguistica che ricercava nelle espressioni letterarie europee. Egli stesso aveva iniziato a poetare in tedesco e in gioventù aveva viaggiato molto: Italia, Francia, Russia, Europa del Nord, Grecia, Tunisia. Il suo animo di cantore romantico lo portò tuttavia verso un'epica nazionalistica cèca ormai agli sgoccioli. Carattere difficile, chiuso, malinconico, tendenzialmente pessimista, non stupisce che abbia elaborato un dramma che inizia con due cadaveri in scena e che all'inizio si svolge sotto terra.

Nella trama drammatica che Janáček trasse da Zeyer, oltre ai cori contrapposti dei guerrieri e delle amazzoni, vi sono solo quattro personaggi: tre uomini oltre all'eroina. Lo stesso Přemysl, vedovo della profetessa Libuše, espone subito i termini della guerra tra i sessi. L'imberbe Ctirad è un eroe per dovere familiare, anche in quanto legittimo erede delle armi magiche di Trut, ma in lui spicca soprattutto il suo aspetto di giovane inesperto nelle questioni dell'amore. Il profumo della primavera, cara alle antiche religioni slave, risveglia in lui i sensi, mettendo un po' in ombra l'aggressività del belligerante assetato di vendetta. Šárka è ben più coraggiosa di lui, come lo è delle sue compagne, che restano superstiziosamente atterrite di fronte al cadavere di Libuše, mentre lei si accinge a strapparle velo e corona. Solo le armi magiche permettono a Ctirad di avere la meglio sulla bella e crudele amazzone, e di scacciarla innamorandosene. Ed è proprio la purezza dello sguardo mite di Ctirad a incantare ed ammansire per un attimo Šárka. La sacerdotessa della luna fa violenza al suo cuore turbato e bisognoso d'amore nell'ideare la trappola per il nemico-amato. La brevità dell'incontro permette comunque di osservare che la donna, dopo aver immaginato di essere trascinata per i capelli al cospetto della moglie del nemico (che in realtà esiste solo nella sua gelosa fantasia!), decide di tradirlo proprio nel momento in cui egli le esprime tutta la sua deli-



Janáček (il quarto da destra) a Venezia in una foto di gruppo scattata in occasione del terzo Festival della Società internazionale per la musica contemporanea (1925), nel corso del quale si eseguì il suo primo Quartetto per archi.

cata mitezza, la sua passione, il suo desiderio di dividere la vita con lei. Forse questo passo del libretto – non certo il solo con implicazioni simboliste – dovrebbe essere interpretato da uno psicanalista. Tra l'altro Šárka si avventa sulle compagne subito dopo che esse le hanno ucciso Ctirad, che aveva fra le braccia fino a un minuto prima. Il cadavere del mancato eroe, sbranato dai cani dopo essere stato abbandonato nei boschi come estremo oltraggio delle amazzoni, è il secondo dell'opera ad avere un'esposizione rituale. Šárka, dopo aver varcato la porta d'oro del castello di Vyšehrad, compie un pubblico gesto di pentimento. Restituisce all'amato defunto, e al genere maschile, lo scudo e la mazza di Trut e si dichiara innamorata anche in quanto sconfitta. Nel compianto finale i saggi Přemysl e Lumír compiangono la perdita della forza e della giovinezza dell'uomo. Šárka si trafigge con la spada per accomunare il suo destino a quello di Ctirad; e la pira in fiamme – letto nuziale per i mancati amanti – viene attizzata da venti che spargeranno per il paese il «miracolo», o meglio, il «mistero» dell'amore.

In questo soggetto mitico saltano all'occhio alcuni dei temi più appariscenti del teatro wagneriano: armi dalla potenza soprannaturale (*Siegfried*), eserciti di donne battagliere (*Die Walküre*), incertezza tra magia e amore (*Tristan*), tradimento e olocausto

(*Götterdämmerung*). L'influenza di Wagner è tuttavia molto meno forte di quanto si potrebbe pensare leggendo la trama. Janáček si serve di motivi conduttori, ma intesi come organismi musicali che si trasformano per soddisfare le varie situazioni drammatiche. Il suo stile è tendenzialmente monotematico: un *continuum* di microvariazioni di cellule tematiche imparentate. I simboli mitici del libretto – mazza ferrata (o forse ascia) e scudo – a cui Wagner avrebbe dato importanza, vengono ignorati dalla musica, che si accende solo in presenza di forti passioni. Tutta l'opera è immediatezza drammatica. Scrive Helfert: «Janáček non ha concepito la sua *Šárka* come un mito romantico, ma come una semplice tragedia di vendetta e di amore appassionati. [...] Fin dalle prime opere è un pioniere del realismo».[2] E proprio nel disaccordo tra il libretto mitico e la realizzazione musicale realistico-drammatica è da ricercarsi la causa della scarsa affermazione di *Šárka*. Non troviamo in essa quanto ci aspetteremmo.

Le frustrazioni di un nazionalista

L'odissea di quest'opera, come pure quella di *Osud* (Destino), fa sospettare che il giovane Janáček oltre a tante altre difficoltà abbia avuto anche una certa dose di sfortuna durante la sua faticosa carriera. Nella stesura del libretto sfrondò il poema di quei romanticismi della poesia di Zeyer non funzionali alle sue intenzioni realistiche – romanticismi che, fra parentesi, sarebbero stati assunti dalla musica – e si mise al lavoro. Quando scrisse a Zeyer per chiedere ufficialmente il permesso di musicare *Šárka*, questi, seccato per non essere stato avvisato prima, non glielo concesse.[3] Il secco rifiuto ha probabilmente anche un'altra motivazione: la scottatura per la rinuncia di Dvořák, sei anni prima (1881), a musicare un libretto di *Šárka* che Zeyer gli aveva appositamente preparato. Janáček insistette con il poeta, ma questi fu irremovibile e gli scrisse una lettera di terribile fermezza in cui spiegava che, a parte la scorrettezza di intonare un testo senza l'autorizzazione dell'autore, non permetteva la diffusione di un suo lavoro sfrondato e modificato. Zeyer, scrivendolo, aveva pensato a Dvořák – che, secondo le sue abitudini, sicuramente lo avrebbe musicato così com'era, senza tagli e varianti – e non tollerava che finisse magari massacrato da un oscuro maestro di provincia.

Il musicista, pieno di entusiasmi e di speranze, ne rimase amareggiato. Nella prospettiva della nascita di un'arte colta prettamente morava, aveva progettato di dedicare questa sua opera al Teatro nazionale di Brno che era ancora in costruzione, esattamente come Smetana, in un clima di analogo nazionalismo, aveva espressamente composto la sua *Libuše* per il Teatro nazionale di Praga, inaugurato proprio con quest'opera. Lo

---

[2] L'articolo in questione risale al 1925, e si legge in VLADIMIR HELFERT, *O Janáčkovi*, Praha, Edition HM, 1949.

[3] La lettera di Zeyer a Janáček è riportata in BOHUMÍR ŠTĚDROŇ, *Janáček in Briefe und Erinnerungen*, Praha, Artia, 1955, p. 55. Due lettere di Zeyer sono riportate in traduzione inglese anche nell'introduzione alla partitura dell'opera – LEOŠ JANÁČEK, *Šárka*, edizione critica a cura di Jiří Zahrádka (con la supervisione di Sir Charles Mackerras), 2 voll., Wien-Brno, Universal Edition-Editio Moravia, 2000, p. XXXVI.

stesso legame dei soggetti di *Libuše* e di *Šárka* indica che Janáček intendeva porsi nella scia del nazionalismo mitico di Smetana, malgrado musicalmente preferisse Dvořák. E dire che aveva avuto qualche piccolo incoraggiamento: prima ancora del rifiuto dello scrittore aveva mandato, per averne un parere, il manoscritto della riduzione per pianoforte proprio a Dvořák, che aveva dimostrato di apprezzare la sua produzione corale. Questi gli aveva risposto di persona: «dosti dobře» [abbastanza bene], ma «více melodie» [più melodia].[4] Un simile giudizio da parte di Dvořák, che si era rigirato tra le mani il libretto di *Šárka* per tre anni prima di decidersi a restituirlo, non era trascurabile. Incoraggiato da un autorevole parere moderatamente lusinghiero, Janáček fece una revisione dello spartito seguendo i consigli del noto collega. Vladimir Helfert, che aveva potuto prendere visione della prima stesura dell'opera, chiarisce che essa faceva uso di motivi conduttori wagneriani, eliminati nella seconda. Janáček, sperando invano in un ripensamento di Zeyer, giunse a strumentare i primi due atti. Poi, rendendosi conto di lavorare inutilmente, data l'impossibilità di una rappresentazione dell'opera senza il permesso dell'autore del testo poetico da cui era tratto il libretto, mise tutto da parte.

Solo trent'anni più tardi, nel 1918, scriverà all'amica Gabriela Horvátová, celebre soprano (interprete di Kostelnička in *Jenůfa* a Praga due anni prima): «Cercavo qualcosa in una cassapanca e ho trovato la partitura del primo e del secondo atto della mia *Šárka*. Non sapevo che fosse già finita in partitura».[5] Stimolato da questo ritrovamento si adoperò per una rappresentazione. L'Accademia cèca, al contrario di Zeyer, morto nel 1901, non ebbe difficoltà a concedere l'autorizzazione per il libretto: ora a chiederla era un celebre compositore e non più un giovane maestro di musica. L'allievo Osvald Chlubna strumentò l'atto terzo nel 1919 e, dopo un'ulteriore revisione dell'autore, correzioni della strumentazione e delle linee vocali e una messa a punto del libretto a cura di František Proházka, *Šárka* fu rappresentata per la prima volta nel 1925 a Brno col sottotitolo di «opera eroica», in coppia con il balletto *Don Juan* di Gluck. L'autore si diede subito molto da fare per far pubblicare almeno lo spartito per canto e pianoforte che purtroppo, malgrado i suoi sforzi, non vide la luce prima della sua morte, avvenuta nel 1928.

La musica

Jan Racek ha pronunciato su *Šárka*, con particolare riferimento al suo presunto profumo naturalistico, parole entusiastiche:

> Janáček ha saputo cogliere l'atmosfera di questo atto [il primo] con un'atmosfera impressionisticamente annebbiata, così vicina alla sfera armonica dell'opera di Debussy *Pelléas et Mélisande* (1902), e ciò quattordici anni prima della nascita di quest'opera!».[6]

---

[4] JAROSLAV VOGEL, *L. Janáček, Život a dílo* [L. J. vita e opera], Praha, Státní hudební vydavatelství, 1963, p. 86.
[5] *Korespondence Leoše Janáčka s Gabrielou Horvátovou*, Praha, Hudební Matice, 1950, p. 58.
[6] JAN RACEK, *Leoš Janáček člověk a umělec* [L. J. uomo e artista], Brno, Krajské Nakladatelství v Brně, 1963, p. 52.

Veduta di Hukvaldy (in tedesco Hochwald), il paese natale di Janáček. Litografia di August C. Haun (1815-1894).

L'analisi della partitura dà solo parzialmente ragione al critico moravo. Un passo preimpressionistico è soprattutto l'attacco dell'atto terzo, ma direi che è un'eccezione. Non si tratta dell'armonia debussyana libera dai semitoni, che elabora concatenazioni di none parallele, ma di un'armonia tradizionale arricchita di alterazioni, che denota, in questo caso, un gusto originale per sonorità che potremmo definire opache. Ad esempio la musica del lungo preludio, quel senso di attesa, di disordine romantico, sembrano aderire con molta esattezza al clima culturale tardo-ottocentesco. La scrittura potrebbe a tratti ricordare Josef Suk, che però all'epoca della stesura di *Šárka* aveva solo quattordici anni. Magari qualcuno potrebbe trovare qualche analogia con il fraseggio e lo slancio romantico di un Brahms, ma con un'instabilità armonica molto più pronunciata: un Brahms che amasse il *Tristano*. La presenza di ritmi e di moduli melodici popolari colloca inoltre la pagina in un mondo sonoro che sta tra Smetana e Dvořák, forse, e in questo caso eccezionalmente, con una maggiore vicinanza a Smetana. La scrittura armonica comprende in sé anche interventi timbrici, oltre alle usuali regole della concatenazione scolastica (che di lì a poco Janáček sconvolgerà), fra le quali è evidente un'eredità smetaniana nell'abbondante uso dell'accordo di quarta e sesta. Però l'orchestrazione è molto più nervosa e irregolare rispetto ai predecessori della musica cèca.

Una scena di *Šárka* (scritta nel 1887 ma rappresentata solo nel 1925). Da *Leoš Janáček*, a cura di Franco Pulcini, s.l., s.d. (pubblicato in occasione della mostra tenuta, dal 20 dicembre 1992 al 24 maggio 1993, al Conservatorio Giuseppe Verdi di Torino).

Sempre nel preludio vi sono momenti in cui la strumentazione a scatti anticipa passi di *Taras Bulba* (1915-1918), la migliore composizione sinfonica di Janáček insieme alla più tarda *Sinfonietta*. L'orchestrazione di *Šárka* si è ormai discostata dall'orchestrazione classica di Dvořák, abbandonando la compattezza dei raddoppi per una strumentazione analitica, in cui ogni strumento si presenta con il suo timbro puro. Aggrovigliate densità di impasti non facilmente leggibili dall'orecchio traducono un groviglio di passioni umane inconfessate che scivolano nella tragedia non trovando un equilibrio esistenziale. In qualche passo ascoltiamo l'orchestrazione ribollente della Tetralogia.

La parte vocale declamatoria si distacca ancor più decisamente dalla tradizione musicale cèca; lo aveva capito bene Dvořák consigliandogli laconicamente «più melodia». Janáček infatti misura e contiene la linea del canto, per favorire la continuità musicale e l'incalzare del dramma. La stringatezza strutturale e l'incisività della linea vocale, che solo raramente si apre al lirismo, sono già un abbozzo del geniale stile di *Jenůfa*, anche se in *Šárka* non compaiono ancora dichiaratamente le «melodie parlate». L'intervento eroico di Přemysl è di una concisione inaspettata e il melodizzare di Ctirad esprime una vaghezza amorosa poco in linea con la sua vocalità di *Heldentenor*. E questo è un trat-

to di originalità. Nel perenne tono cupo del *continuum* armonico-strumentale emergono i cori guerrieri (più smetaniani che wagneriani) che denotano un'invidiabile sicurezza di mano. La formazione di maestro di coro di Janáček gli permetteva già allora rari livelli di precisione ed efficacia nella scrittura corale. Il tessuto musicale rivela una moderna rinuncia alle melodie memorizzabili in favore di frammenti tematici, questi, a volte, con forte pregnanza semantica. Le possiamo chiamare proto-melodie-parlate. Ci sono le ripetizioni di frasi tipiche del teatro di Janáček (e della realtà). Alcuni moduli melodici sono esattamente uguali a quelli che ritroveremo in *Jenůfa*. Se ne ascoltano di molto significativi nel canto tormentato della protagonista, tutta immersa nel suo conflitto interiore fra languore erotico e furente fedeltà tribale.

La brevità del lavoro e la conseguente concisione di ogni scena determinano una concitazione narrativa già tipica dello stile successivo di Janáček. L'amore mancato fra due esseri che vivono due diversi conflitti – Ctirad abdica, anche se con naturalezza, al suo dovere eroico di guerriero – porta con sé una confusione mentale dei due protagonisti che proprio le ambiguità armoniche sottolineano. A proposito di modernità, il lungo preludio all'atto terzo pare composto vent'anni dopo. La brevità temporale dell'atto conclusivo, quello in cui l'eroismo si umanizza, è compensata da un clima di dolente elegia che allunga l'epilogo con equilibrio. Il concertato finale ha grande densità di scrittura ed efficacia.

Janáček aveva già trovato in questa prima partitura operistica quel suo stile melodico un po' irascibile, fatto di scatti violenti, quasi brutali, accompagnati da quelle particolari figurazioni che battezzerà *sčasovka*: un rapido motivo dinamico e ondeggiante, adagiato su lunghi aloni armonici sostenuti da pedali. Le forme chiuse, inoltre, sono usate con molta parsimonia. Si pensi all'invocazione alla luna della protagonista nell'atto secondo che, in qualsiasi altro compositore dell'Ottocento, sarebbe stata ritagliata come un quadro a sé stante, incorniciato da un inizio e una fine, e che invece in quest'opera passa quasi inosservata nel flusso incalzante della musica.

Queste sono presumibilmente le innovazioni che portarono il compositore a considerare *Šárka* come un lavoro stilisticamente già proprio, o quanto meno un lavoro in cui il suo linguaggio era a grandi linee conquistato. Non a caso Janáček ebbe sempre fiducia in questa sua prima opera (a differenza di quanto avvenne con la seconda) e, malgrado il tardivo ritrovamento, nutrì speranze di una pubblicazione.[7] Ancora nel 1928, anno della morte, contattò Brod perché gli preparasse una traduzione in tedesco, ma questi, oberato di lavoro, declinò gentilmente l'incarico.[8]

---

[7] Ne parla in una lettera al regista O. Zítek (ŠTĚDROŇ, *Janáček in Briefe und Erinnerungen* cit., p. 52).

[8] *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*, Praha, Státní Nakladatelství Krásné Literatury a Umûní, 1953, pp. 229-231.

L'alba dell'eros tragico

Šárka, nel complesso, è un'opera in cui ritroviamo i primordi di uno stile musicale e di una poetica che daranno frutti migliori quando si potranno sposare con soggetti adeguati. La sua immediatezza realistico-drammatica male si accompagna a un libretto mitico-romantico; anche se nell'originalità di questa immediatezza possiamo già riconoscere l'autore dei capolavori operistici successivi. Una certa contrazione drammaturgica e qualche eccesso di rapidità, nel palese timore che l'azione potesse ristagnare, sono i limiti più evidenti di *Šárka*, tenendo presente il soggetto mitico. Proprio in quest'opera che nel libretto presenta chiare analogie con alcuni soggetti wagneriani (discusse nelle pagine precedenti), Janáček toccò, come scrive Vogel, «fra i suoi lavori un record di brevità».[9] L'opera dura infatti un'oretta, con la punta estrema di un terzo atto di sedici minuti. Eppure Janáček, oltre a Wagner, aveva ben presente il caso della *Libuše* di Smetana, alla quale la sua *Šárka* si ricollega direttamente per trama e intenti, chiaro esempio di statuaria immobilità e di ieratico *pathos* festivo. Non si può escludere che quest'opera, oltre ad affascinare per i suoi tratti di nascente realismo della parola, manifesti una sorta di caricaturale ridimensionamento (magari inconscio) nei confronti della prolissità wagneriana. La particolare stringatezza del lavoro è, d'altro lato, in linea con quello che nel *Concertino* diventerà un autentico processo di miniaturizzazione.

Elemento caratterizzante di *Šárka*, pur nella sua brevità, resta comunque un appassionato lirismo di maggiore temperatura rispetto a quello dell'opera cèca, in cui è facile cogliere il motivo conduttore dell'intera creazione di Janáček – l'eros – come ha sostenuto Helfert:

> Altro aspetto dell'espressione drammatica di Janáček è la partecipazione del suo lirismo alla tragicità. Questo già appare in *Šárka*, e seguirà Janáček fino alle ultime opere, così come lo avevamo conosciuto nei cori. Le espressioni liriche di Janáček hanno un tono fondamentalmente tragico. Janáček non sapeva rallegrarsi totalmente nella musica entro una passione amorosa felice come Smetana. Nel suo lirismo erotico si fa sentire nel contempo la malcelata coscienza di quanto difficilmente si conquistino le gioie vitali. Nel suo erotismo sempre si mescolano conflitti tragici, che è necessario superare, o che talora possono sopraffare la gioia amorosa. Lo si mostra in *Jenůfa*, *Destino*, *Káťa Kabanová*, nella *Volpe astuta* e nell'*Affare Makropulos*. Ovunque l'erotismo si tramuta in tragedia. E questo carattere è già pienamente sviluppato in *Šárka*, questa tragedia dell'amore tradito, come l'intendeva Janáček. La drammatizzazione del lirismo di Janáček inizia nel primo periodo della sua creazione autonoma; l'abbiamo incontrata nella *Meditazione cantata* e in *Minaccia* [cori, n.d.t.] e cresce in intensità sul terreno dell'elaborazione drammatica in *Šárka*. Subito nella sua prima opera giunge a una personale fusione di lirismo e tragicità. L'uno approfondito dall'altra.[10]

---

[9] JAROSLAV VOGEL, *Leoš Janáček Leben und Werk*, Praha, Alkor Edition Kassel, 1958, p. 131.

[10] VLADIMIR HELFERT, *Leoš Janáček v poutech tradice* [L. J. nelle catene della tradizione], 5 voll., Brno, Nákladem Oldfiicha Pazdírka, 1939, p. 371.

Leoš Janáček

Cavalleria rusticana (1892)

Fra i compositori ve ne sono molti che si liberano delle loro catene, scuotono la polvere delle varie teorie di un intero millennio, e gioiscono della loro riacquistata libertà nel progresso armonico e tonale, con tale manifesto piacere, da far quasi provare ai poveri mortali un senso di vertigine. Mi sto riferendo a Mascagni.

Lui si è spinto in alto, come un'allodola; su, in alto. Lo segui con l'occhio e invidii la via sulla quale è fuggito il tuo sguardo; ma scruti anche nella profondità dell'infinito azzurro e inizi a perdere il peso dell'uomo. Infatti, vi sono diversi passaggi della sua opera che sorprendono per la loro modernità armonica e la loro perfezione formale. Pongo al primo posto l'aria di Alfio «Il cavallo scalpita»; una forma di rondò, affilata con precisione e ingegnosamente variata nelle sue ripetizioni. Altre melodie, come «No, no, Turiddu – rimani», spirano tenerezza, profumano di dolcezza, ma non smentiscono l'influenza di Verdi e anche di Saint-Saëns. Altre melodie chiuse seguono un *cliché*: per esempio l'aria di Lola «Fior di giaggiolo» e l'aria di Turiddu «Vivo [*sic*] il vino spumeggiante»; mentre altre ancora contrastano decisamente, e con tale convincente veridicità da farti sentire colpi al cuore. Prendiamo, per esempio, l'addio di Turiddu «Mamma, quel vino è generoso».

Dal punto di vista drammatico, la scena fra Santa e Turiddu è costruita con maestria. Una fatale passione cresce dalla fiamma gelida del loro primo incontro. Pensi che in ogni momento debba avvenire un'esplosione, ma, ancora nella scena di Lola, il fuoco bruciante è solo alimentato; e Santa in lacrime seguita più volte a supplicare Turiddu, giungendo alla fine all'urlo stridulo: «A te la mala Pasqua, spergiuro!». In questa scena la recitazione della sig.ra Vollnerová (Santa) e del sig. Burian (Turiddu) non è stata sufficientemente meditata. La loro eccessiva vivacità nell'aria di Lola non permetteva la realizzazione di un *climax*. Comunque, le esigenze del canto erano più rispettate all'inizio. Entrambi cantavano con amore ed entusiasmo; nelle prossime riprese seguiranno senz'altro calma e prudenza. Siamo solo a un piccolo passo da una perfetta esecuzione, e questo passo non è impossibile. Il sig. Šir ha cantato bene la parte di Alfio. C'era, in certi suoni, un'emozione talora particolare di singole note e intere frasi; qui è necessario rallentare il passo e approfondire alcuni passaggi con maggiore nitidezza. Nell'aria «Il cavallo scalpita», il salto di quinta discendente e seconda minore ascendente è uno di questi casi.

Luigi Bazzani (1836-1927), bozzetto scenico per la prima rappresentazione assoluta di *Cavalleria rusticana*.

Il coro e l'orchestra partecipano a gran parte dei numeri dell'opera. Riescono nell'esecuzione con coraggio e sicurezza; nel riprendere quest'interessante opera gli esecutori acquisteranno sicuramente maggiore vivacità e, nel contempo, maggiore delicatezza.

(traduzione dall'inglese di Franco Pulcini)[1]

[1] La traduzione della recensione è stata tratta da LEOŠ JANÁČEK, *Janáček's uncollected Essays on music*, selected, edited and translated by M. Zemanová, Marion Boyars Publishers Ltd., London, 1989, pp. 174-175; è già apparsa in italiano in FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993, pp. 287-288.

Aldo Salvagno

Questioni di *Cavalleria*

Un nuovo genere d'opera?

È opinione diffusa, fin dalla sua creazione, considerare *Cavalleria rusticana* di Mascagni il manifesto del verismo musicale (anche se Mascagni non fu mai d'accordo con questa definizione). Il verismo fu un movimento tutto italiano, che prese forma dapprima in ambito letterario per poi svilupparsi, a partire dagli anni Novanta dell'Ottocento, in ambito operistico grazie ai lavori di numerosi compositori appartenenti alla cosiddetta «Giovane Scuola». In virtù dello straordinario successo dell'opera capostipite, i musicisti crearono altri prodotti del genere, alimentando un vero e proprio filone 'plebeo' con caratteristiche stilistico-musicali, ma soprattutto librettistiche, simili, che enumeriamo qui di seguito in forma sintetica:[1]

1. intonazione di soggetti a carattere truculento, con personaggi della borghesia e/o del popolo che agiscono d'istinto, quasi sempre accecati dalla gelosia; una condizione che determina la
2. preferenza per l'impiego di una lingua di basso livello, adattata alla condizione sociale del personaggio;[2]
3. contemporaneità della vicenda narrata;
4. ambientazione realistica della trama che si svolge quasi sempre nell'Italia del Sud, ritratta con particolare attenzione alla *couleur locale*;

---

[1] La sistemazione concettuale delle categorie ermeneutiche per l'analisi delle opere di transizione (tra il regno di Verdi e quello di Puccini) e 'veriste' si sviluppa odiernamente a partire dal saggio di EGON VOSS, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», 31, 1978, pp. 303-313, prosegue con JAY REED NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Press, 1980, e trova una formulazione imprescindibile grazie a ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo, Atti del 1° Convegno internazionale di studi su Ruggero Leoncavallo*, a cura di Jürgen Maehder e Lorenza Guiot, Milano, Sonzogno, 1993, pp. 13-31; l'attenzione si focalizza sulla linea del melodramma di e per le masse nell'importante volume di STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994.

[2] Non è raro trovare nella librettistica di questo periodo espressioni come «meretrice abbietta» (*Pagliacci*) o «in quell'immondo amplesso della tua carne impura» (*Zazà*). Sono lontani i tempi in cui le campane erano i «sacri bronzi» e la chiesa era il «tempio»: ora s'intonano libretti con titoli quali *Dramma in vendemmia* (Fornari 1896), *Un mafioso* (Mineo 1898), *Vendetta zingaresca* (Montilla 1899), *Lyna, ovvero I malnutriti* (Bartolucci 1907).

5. 'tinta' religiosa popolare, data da preghiere, inni, celebrazione di matrimoni e feste paesane, o addirittura ponendo l'elemento religioso (di matrice cristiano-cattolica) al centro dell'opera;
6. finale tragico, tra i cui fattori scatenanti primeggia un
7. adulterio, talvolta causa di un 'duello rusticano' che termina con l'uccisione dell'amante;
8. personaggi appartenenti generalmente a una condizione sociale bassa;
9. uso del coro come *vox populi* che commenta l'azione;
10. preferenza per la forma dell'atto unico.[3]

Questi elementi, tutti presenti in *Cavalleria rusticana*, se in ambito letterario possono vantare una certa originalità, poche novità apportano tuttavia alla storia dell'opera, dove, a parte le ambientazioni forzatamente retrodatate e geograficamente indefinite (spesso per motivi di censura), si vive di amori nascosti e/o negati, di tradimenti, di finali tragici, di preghiere rivolte alla Vergine da un singolo personaggio o da un popolo intero, di duelli, di personaggi anche di bassa estrazione che agiscono per gelosia, invidia, interesse proprio.

Nel 1888, all'epoca della composizione di *Cavalleria rusticana*, Mascagni era un esordiente squattrinato che aveva riposto tutte le sue speranze di carriera nella vittoria al concorso organizzato annualmente dalla Casa Musicale Sonzogno. Era ben lontana da lui l'intenzione di creare un genere nuovo e di diventare il capofila di una intera generazione di musicisti, quelli della «Giovane Scuola». Eppure, grazie allo straordinario e ininterrotto favore di cui godette la sua opera nonostante i numerosi punti deboli, si trovò proiettato sulla ribalta internazionale proprio come inventore di un nuovo modo di far teatro lirico.

Dal punto di vista musicale, *Cavalleria rusticana* presenta poche innovazioni importanti: la Siciliana cantata dietro le quinte da Turiddu, una serenata in dialetto con accompagnamento dell'arpa inserita a sorpresa nel Preludio;[4] lo Stornello di Lola, che come la Siciliana interrompe un discorso musicale già avviato per introdurre un riferimento all'amante del tenore; la mancanza di un concertato vero e proprio (forse, come in *Pagliacci*, non se ne sentì la necessità vista la brevità dell'opera), momento che da sempre, sia musicalmente che testualmente, rappresentava uno dei *topoi* dell'opera italiana, banco di prova per l'abilità degli autori.

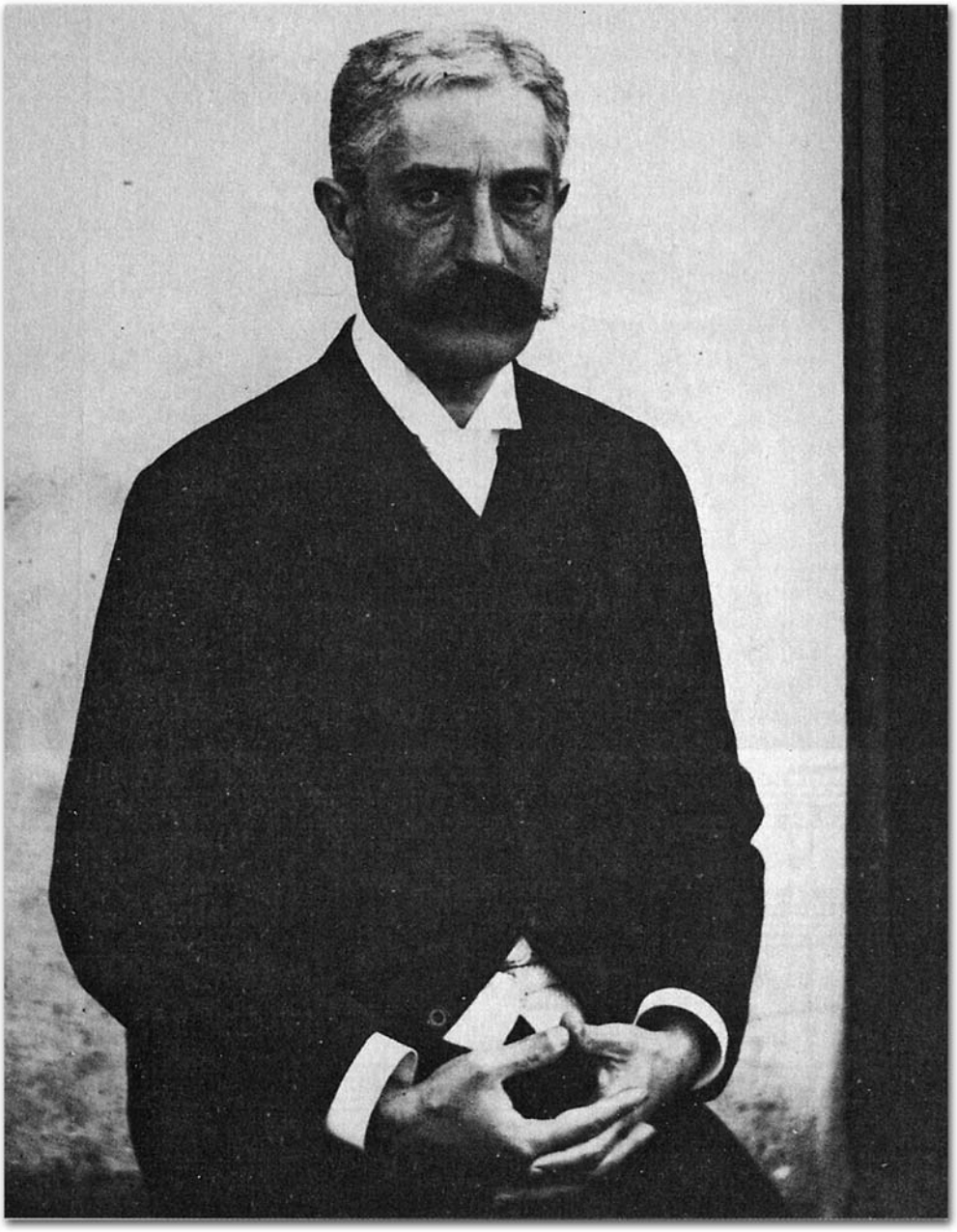
---

[3] La scelta dei librettisti e conseguentemente dei compositori di adottare la forma dell'atto unico probabilmente rispecchiava il modello principe del verismo letterario, e cioè la novella. Ma rispondeva anche a esigenze di condensazione della materia drammatica, in opposizione all'opera tradizionale in tre o più atti (cfr. *Geschichte und Dramaturgie des Operneinakters*, a cura di Sieghart Döhring e Winfried Kirsch, Laaber, Laaber-Verlag, 1991).

[4] Un esempio musicale di intervento fuori scena con funzioni drammaturgiche simili a quelle della siciliana di *Cavalleria* si trova in *Dinorah* di Meyerbeer (1859), la cui *ouverture* viene improvvisamente interrotta da un coro interno che narra l'antefatto, in modo che lo spettatore possa essere informato e si trovi già *in medias res* quando inizia l'opera. Ma il canto fuori scena (con accompagnamento di uno strumento a pizzico) che interrompe un'azione era già stato ampiamente sfruttato e lo sarebbe stato ancora: «Deserto sulla terra» nel *Trovatore* e «Cielo di stelle orbato» nel *Simon Boccanegra* sono solo due fra gli esempi più noti in ambito italiano.

Mascagni con i primi esecutori di *Cavalleria rusticana*. Il secondo in piedi da sinistra è il direttore d'orchestra Leopoldo Mugnone (1858-1941), cui si dovettero varie prime esecuzioni assolute, tra le quali quelle del *Conte di Gleichen* di Auteri Manzocchi, *Tosca* (e la prima italiana della *Rondine*), *La figlia di Iorio* di Franchetti, *Mese Mariano* di Giordano.

Mascagni con Franchetti e Puccini.



Giovanni Verga (1840-1922) in un autoritratto fotografico (1887). Dalla sua *Cavalleria rusticana* (Torino, Carignano, 1884) deriva il libretto delle omonime opere di Mascagni e di Monleone, come anche quello di *Mala Pasqua* di Gastaldon.

Al contrario, in un momento storico in cui anche in Italia l'opera andava erodendo le forme chiuse del melodramma romantico, proiettandosi verso il modello *durchkomponiert*, ritroviamo in *Cavalleria* una struttura articolata per numeri chiusi e incrostata di reminiscenze cabalettistiche,[5] e una scrittura in prevalenza omofonica e accordale,[6] decorata da un'orchestrazione ancora in fase di affinamento (che accanto a momenti di piena felicità creativa offre talvolta soluzioni piuttosto ruvide, senza apprezzabili motivazioni drammatiche). La scrittura vocale di *Cavalleria rusticana* esige poi in molte delle sue parti un'emissione *di forza* con esiti stentorei, che generazioni di tenori e soprani nati e cresciuti nella cultura verista hanno pensato di rendere ancor più esasperata riempendo di singulti e accenti inopinati la linea melodica, e trasformando in una sorta di grido belluino per esempio i Fa_3 e Fa_4 di «Bada! – Dell'ira tua non mi curo!» (42^2, che Mascagni prescrive invece di intonare «*con moltissima forza*») o la successiva maledizione «A te la mala Pasqua» (che Santuzza sillaba su $Fa\flat_4$ e $Mi\flat_4$ «*nel colmo dell'ira, quasi parlato*», un effetto lancinante più vicino a modalità espressioniste che a verità pedestri).[7] «Hanno ammazzato compare Turiddu», che «*una donna grida disperatamente*», è invece già scritto così nella *pièce* di Verga,[8] e Mascagni lo enfatizza per far percepire una rottura effettiva del codice operistico.

Oltre che nel valore musicale di molte delle sue pagine, le ragioni della fortuna di *Cavalleria rusticana* vanno ricercate anche altrove: senz'altro nella scelta del soggetto, nella brevità dello stesso e nell'immediatezza con cui viene tradotto in musica; ma anche soprattutto in una melodia sempre eloquente e di facile memorizzazione, a cui l'esigente ma tradizionalissimo pubblico italiano e la critica, una volta tanto schierata tutta dalla stessa parte, non smisero di tributare lodi. Probabilmente aleggiava sulle platee di allora la voglia di un'opera basata su un soggetto che avrebbe potuto essere preso verosimilmente dalla realtà, con l'ennesima e intrigante storia di corna, ma 'contemporanee', non portate da qualche insoddisfatta regina donizettiana del passato. Lo stes-

---

[5] Una reminiscenza cabalettistica, con tanto di ripresa, dà vita alla parte finale del Duetto n. 6d tra Alfio e Santuzza, «Ad essi non perdono», che chiude la prima parte di *Cavalleria* prima dell'Intermezzo.

[6] Vedasi l'inizio del Finale (n. 9), in cui l'intera orchestra suona all'*unisono* e per raddoppi, o anche la prima parte trattata in stile di corale del celeberrimo Intermezzo sinfonico (n. 7). Essa è seguita da una sezione appassionata in Fa, la cui melodia principale, con bell'effetto di contrasto, viene condotta dagli archi, che si muovono divisi in tre parti, per raddoppi su tre ottave, accompagnati dall'*ostinato* dell'arpa, soluzione che richiama apertamente un paio di melodie strumentali (del corno, e dei flauti con fagotti) oltre a quella vocale nel Preludio (da 50: cfr. PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, Berlin, Bote & Bock, s.d. [1919], pp. 136-137; i passi sono citati col riferimento alla cifra di chiamata e al numero di battute che la precedono, in esponente a sinistra del numero, o la seguono, a destra).

[7] Le urla disumane che enfatizzano questi passaggi musicali hanno nascita precoce, dato che si possono già ascoltare nelle prime registrazioni dal vivo dell'opera (1902 e 1903), realizzate al Metropolitan di New York con interpreti quali Emma Calvé (1858-1942) ed Emilio De Marchi (1861-1917), nelle quali l'agogica viene dilatata a dismisura (come fa lo stesso Mascagni nella celebre incisione del 1940: si ascolti la Siciliana affidata a Beniamino Gigli). Anche Gemma Bellincioni Stagno (1864-1950), prima protagonista dell'opera, sottolinea alcuni passaggi della Romanza di Santuzza (n. 5) registrata nel 1903 (l'emistichio «io piango, io piango, io piango!» pronunciato al culmine dello strazio) con emissione pressoché parlata.

[8] «PIPPUZZA *accorre dal fondo gridando*: / Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!» (GIOVANNI VERGA, *Cavalleria rusticana,* scene popolari, Torino, F. Casanova, 1884).

so Verga, l'autore del soggetto originale dal quale Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci trassero il loro libretto, mai avrebbe immaginato un così florido avvenire musicale e quindi cinematografico per i suoi compari Turiddu e le sue Santuzze.[9]

«Cavalleria» e le sue sorelle, tra palcoscenico e tribunali

Fin dall'inizio, piuttosto che vederla ridotta a libretto da altri, Verga avrebbe preferito che Mascagni intonasse direttamente la sua versione teatrale della novella *Cavalleria rusticana* che, non a caso, aveva segnato anche per lui, come per il compositore, l'esordio fulminante della sua carriera. Originariamente inserita nella raccolta *Vita dei campi*, pubblicata nel 1880, la novella era stata adattata dal suo stesso autore per il teatro con l'aggiunta di nuove scene, e rappresentata con straordinario successo al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio del 1884, con Eleonora Duse quale protagonista d'eccezione. Il soggetto realistico così permeato di amore tragico, di gelosia, di ira violenta, di vendetta e onore, di morte, e contornato da un'aura di intensa religiosità, che a tratti sfiora il bigottismo, interessò fin da subito non solo Mascagni, ma diversi musicisti e librettisti, sempre alla ricerca di soggetti nuovi, di possibili *best seller*, che potessero interessare il difficile pubblico italiano, sempre pronto a cogliere l'elemento passionale, emotivo e violento ed allo stesso tempo genuino e realistico, meglio se rivestito di un'aura religiosa ammonitrice.

L'elemento religioso, infatti, con le sue implicazioni fauste e nefaste, è il vero protagonista sia della novella che dell'opera (o piuttosto delle opere, se si considerano, come vedremo, tutte le versioni principali successivamente musicate del soggetto verghiano). E non solo perché la vicenda si svolge il giorno di Pasqua o perché sono presenti nel libretto numerosi spunti e riferimenti di carattere 'sacro',[10] ma anche per la scelta non casuale dei nomi dei personaggi, il cui significato anticipa in qualche modo la trama: la 'gna Nunzia è l'Annunciazione (nell'opera, mamma Lucia, 'portatrice di luce'); Turiddu, cioè Salvatore, 'il Salvatore' che si fa ammazzare il giorno di Pasqua (sebbene il Salvatore in quel giorno normalmente resusciti); Santuzza, 'la Santa'; Alfio, dal latino «albus» ossia 'bianco', e quindi 'immacolato'. Quanto a Lola, due possono essere i significati: diminutivo di Dolores, cioè Addolorata, «provata dal dolore», oppure in

[9] Fra le versioni cinematografiche dell'opera ricordiamo quelle del 1908 (regia di Mario Gallo), 1916 (regia di Ugo Falena, con Gemma Bellincioni Stagno), 1924 (regia di Carmine Gargiulo), 1927, 1939 (regia di Amleto Palermi) e 1953 (regia di Carmine Gallone) per finire con quella di Franco Zeffirelli del 1982.

[10] Gioverà ricomporre una piccola quanto eloquente lista di riferimenti 'religiosi', a cominciare dal paradiso profano che compare nel Preludio («e si ce muoru e vaju'n paradisu / si nun ce truovo a ttia, mancu ce trasu»), per continuare con le formule pie («Io ringrazio il Signore e bacio in terra!», «Oh! Il Signore vi manda»), le esortazioni («Andate, o mamma, ad implorare Iddio», «E v'assista il Signore; io me ne vado», «Per me pregate Iddio»), i paralellismi («fate come il Signore a Maddalena»), le invocazioni («Ah! nel nome di Dio, Santa, che dite?»), le sacre promesse («e ve lo giuro nel nome di Dio»), l'espressione di sensi di colpa («sono scomunicata», «oggi è Pasqua ed il Signor vede ogni cosa»), le celebrazioni («Inneggiamo, il Signor non è morto»), fino alle maledizioni («A te la mala Pasqua»).

dialetto siciliano, la «dispensatrice d'amore», etimologia che mette in risalto il ruolo che sia Verga che Mascagni le conferiscono.

Ben quattro furono i compositori a cimentarsi con il soggetto di *Cavalleria rusticana* dal 1890 al 1907, e sempre in maniera decisamente poco 'cavalleresca', se si considerano le liti per questioni di diritti non rispettati che hanno accompagnato la fortuna (invero piuttosto scarsa) di queste opere. Controversie scoppiate quasi sempre tra il compositore di turno, l'editore, il librettista, il depositario dei diritti d'autore, nelle quali dovette intervenire finanche la giustizia per dirimere le accuse di plagio e di mancato riconoscimento dei diritti d'autore dovuti a Verga. Oltre a Mascagni gli altri musicisti 'rusticani' furono il torinese Stanislao Gastaldon con *Mala Pasqua* (Roma, Teatro Costanzi, 1890), il fiorentino Oreste Bimboni con *Santuzza* (Palermo, Politeama Garibaldi, 1895) e il genovese Domenico Monleone con un'altra *Cavalleria rusticana* (Amsterdam, 1907). Il primo compositore che trattò il soggetto di Verga, anche se non per il teatro d'opera, fu però Giuseppe Perrotta, catanese come lo scrittore oltre che suo buon amico, che nel 1884 scrisse un bozzetto sinfonico in due parti della durata di una decina di minuti col medesimo titolo.[11]

Dei 'moschettieri rusticani', il primo in ordine di tempo a veder rappresentato il proprio lavoro fu Gastaldon, che aveva partecipato al concorso dell'editore Sonzogno, come Mascagni. La sua *Mala Pasqua*,[12] dramma lirico in un atto su libretto di Gian Domenico Bartocci Fontana ispirato in tutto e per tutto alla novella di Verga, venne ritirata dallo stesso autore prima della fine del concorso, quando venne ufficiosamente a sapere che il suo lavoro si sarebbe classificato ultimo, e soprattutto che il lavoro vincitore era interamente basato sullo stesso soggetto. Tentando di mettere in difficoltà il rivale, Gastaldon si affrettò a rielaborare l'opera dividendola in tre atti, per farla rappresentare prima di quella di Mascagni.[13] *Mala Pasqua* andò in scena per quattro sere al Teatro Costanzi di Roma dal 9 aprile 1890, ottenendo un buon successo di pubblico e di critica grazie anche alla presenza sulla scena di due fuoriclasse come Elena Teodorini (nel ruolo di Carmela, la Santuzza verghiana) e Antonio Cotogni (Alfio). *Cavalleria rusticana*, che nonostante gli ostacoli finì per imporsi al Concorso Sonzogno, fu

---

[11] Giuseppe Perrotta (Catania, 1843-1910) fu autore di numerose romanze per voce e pianoforte, nonché di opere quali *Bianca di Lara*, *Il conte Ianno*, *Il trionfo d'amore* (sulla *pièce* di Giacosa) e *Il piffero di montagna*. La parte prima del suo bozzetto reca come sottotitoli *Notte*, *Voce d'amore* e *Pene di Santuzza*; la seconda: *Giorno di Pasqua*, *Gelosia* e *Catastrofe*. Commissionato dallo stesso Verga e rappresentato il 29 luglio 1886 al Teatro Pacini di Catania con la direzione del maestro Giuseppe Pomè, il lavoro di Perrotta è musica di scena, che elabora una sorta di commento musicale al dramma.

[12] Gli esordi operistici di Gastaldon (Torino 1861 - Firenze 1939) risalgono al 1887 con *Fatma*, su libretto dell'illustre scapigliato Marco Praga. *Mala Pasqua* era la sua seconda opera: al giorno d'oggi è nota soprattutto per l'aria *Musica proibita* («Ogni sera di sotto al mio balcone [...]. Vorrei baciare i tuoi capelli neri»), affermatasi come romanza italiana tra le più popolari di ogni tempo.

[13] «Devi sapere che Gastaldon (anzi il cav.re Gastaldon) concorse pure colla *Cavalleria* e riuscì l'*ultimo*. Offeso di questo esito mise sottosopra Roma ed ora appoggiato da un forte partito politico e da un principe romano, vuole mettere in scena la sua *Cavalleria* al Costanzi» (lettera di Mascagni a Lina Mascagni, Roma, 3 marzo 1890, in PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, 2 voll., Lucca, LIM, 1996, I, p. 110).

rappresentata il 17 maggio dello stesso anno nel medesimo teatro (come previsto nel bando), con protagonisti due interpreti d'eccezione come Gemma Bellincioni e il marito Roberto Stagno. Probabilmente fu il più grande successo tributato a un'opera che la storia della ricezione ricordi, trasformando istantaneamente il livornese Mascagni da oscuro compositore di provincia a celebrità, quasi il vate destinato a rinnovare i fasti della tradizione operistica italiana, il degno successore di Verdi. La sera della *première* l'opera durò quasi due ore: quasi tutti i pezzi furono bissati, senza contare la sessantina di uscite in scena di Mascagni per ricevere le meritate ovazioni.[14]

Dopo l'esito trionfale, Mascagni contattò Verga per risolvere la questione dei diritti d'autore. Verga pretese i diritti su tutte le successive rappresentazioni, ma le cose si complicarono nel momento in cui alla 'cavalleresca causa' volle partecipare anche l'editore Sonzogno, che nel frattempo si accingeva a pubblicare l'opera. La diatriba Verga-Mascagni-Sonzogno sui diritti di esecuzione e sui relativi introiti spettanti ad ognuno diventò una vera battaglia giudiziaria in quanto l'offerta pecuniaria proposta dall'editore non soddisfaceva mai Verga.[15] La vicenda si trascinò per diversi mesi fino a quando il tribunale di Milano, nel 1893, emise la sua sentenza che riconobbe a Verga la bella somma di 143.000 lire. Neanche questa soluzione però convinse l'avido scrittore siciliano, che nel 1902 autorizzò Domenico Monleone a scrivere un'altra *Cavalleria rusticana*, su libretto del fratello Giovanni. L'opera fu rappresentata ad Amsterdam il 5 febbraio del 1907 con discreto successo,[16] ma quando cominciò a circolare nei teatri italiani, Mascagni e Sonzogno querelarono dapprima Verga per aver dato il permesso a un altro compositore di scrivere un'opera sullo stesso soggetto, nonostante l'editore gli avesse saldato il suo compenso qualche anno prima, e quindi lo stesso Monleone con l'accusa di non aver corrisposto i diritti d'autore. Seguì un'altra *querelle* giudiziaria nella quale vinsero con ampio margine Mascagni e Sonzogno, e Monleone fu costretto non solo a rimborsare Verga per le spese processuali sostenute, ma anche a cambiare titolo e libretto al suo lavoro, che nel 1914 venne rappresentato come *La giostra dei falchi*.

L'unico dei 'moschettieri rusticani' a non essere coinvolto in cause legali o vicende giudiziarie fu Bimboni.[17] Del melodramma in un atto *Santuzza* si sa poco, se non che

---

[14] Troppo presto incensato come il nuovo Verdi, Mascagni cercò per tutta la vita di ripetere il successo di *Cavalleria*. Ma proprio questo successo clamoroso finì per pesare come un macigno sulle sue scelte future, mai più così fresche, spontanee e coerenti con la sua poetica musicale.

[15] Il dibattito fu così significativo da indurre uno dei più celebri esperti di diritto a occuparsene; cfr. CARLO FRANCESCO GABBA, *Intorno ai diritti dell'autore del libretto di un'opera di canto: a proposito della celebre controversia Verga-Sonzogno-Mascagni,* Pisa, Nistri, 1891.

[16] Tra i personaggi dell'opera c'è come nella novella lo zio Brasi, lo stalliere, mentre mamma Lucia torna a chiamarsi Nunzia. Verga collaborò con i fratelli Monleone anche per un'altra opera, *Il mistero*, rappresentata a Venezia nel 1921.

[17] Oreste Bimboni (Firenze, 1846-1905), musicista poliedrico ed eclettico, figlio di musicisti, svolse un'intensa attività in Europa, soprattutto a Vienna e Berlino, come direttore d'orchestra e compositore, ma anche come professore di canto a Boston. Organizzò anche una serie di concerti in Germania con l'orchestra della Scala nel 1895. Oltre a *Santuzza* scrisse anche altre due opere liriche: *La modella* (Berlino, 1882) e *Hainuk* (Bucarest, 1883).

Eleonora Duse (1858-1924) nella parte di Santuzza (Verga). Disegno di Ciro Galvani (1867-1956). Roma, Biblioteca e Raccolta teatrale del Burcardo.

Copertina (firmata da Alfredo Hohenstein; 1854-1928) del libretto di *Mala Pasqua* di Stanislao Gastaldon (Roma, Costanzi, 19 aprile 1890). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Nel libretto figura, come interprete di Alfio, il grande Antonio Cotogni (1831-1918; primo interprete italiano di Nélusko nell'*Africaine* e di Posa nel *Don Carlo*, al Comunale di Bologna rispettivamente nel 1865 e nel 1867), mentre Vittorio Frajese (*Dal Costanzi all'Opera. Cronologia completa degli spettacoli, 1880-1960*, Roma, Capitolium, 1978) indica il nome di Aristide Franceschetti. Nella Raccolta Rolandi anche lo spartito Ricordi.

il soggetto prende solo spunto dalla novella verghiana ma l'argomento trattato è di pura invenzione del librettista Giuseppe Corrieri. A tutt'oggi, di quest'opera è reperibile solo il libretto. Rappresentata con esito buono al Politeama Garibaldi di Palermo l'8 gennaio 1895,[18] l'opera mette in scena il séguito di *Cavalleria rusticana*. La vicenda ha inizio con i funerali di Turiddu e narra della disperazione di Santuzza, assillata da atroci rimorsi per aver rivelato ad Alfio la tresca con Lola:

SANTUZZA
Turiddu è morto, è morto, ed io l'ho ucciso,
io, furente d'amor, di gelosia.

Santuzza non regge a tanta disperazione e in preda al delirio si lascia morire; ne deriva un altro addio a mamma Lucia, questa volta molto più esplicito e conciso:

SANTUZZA
Mamma baciatemi,
Turiddu mi chiama,
(*Abbraccia Lucia)*
mi vuole lassù.

Nell'opera di Bimboni i personaggi sono solo tre: Santuzza, mamma Lucia e un sacrista, mentre Lola ed Alfio sono solo evocati. Dal grido di «hanno ammazzato compare Turiddu!» si passa alla celebrazione dei suoi funerali nella stessa piazza e nella stessa chiesa dove alla donna, scomunicata, era proibito entrare. L'agonia di Santuzza pervade tutta la scena, mentre il coro si limita a commentare gli avvenimenti. Una *Cavalleria rusticana 2* dunque, vero e proprio *sequel* che oggi non potrebbe che essere una *fiction* dai sicuri primati d'ascolto.

Pur non escludendo la possibilità di ulteriori puntate, magari ad opera di qualche giovane compositore che si cimenti in un *Turiddu jr*. in cui il figlio della colpa, guidato dal senso dell'onore, aspetta il vecchio compar Alfio per ammazzarlo investendolo con la sua auto all'uscita della medesima chiesa,[19] a rendere omaggio alla 'saga rusticana' hanno pensato decine di compositori italiani e stranieri nel corso dei decenni suc-

---

[18] Il dato è tratto da ORESTE BIMBONI, *Santuzza*, melodramma in un atto di G. Corrieri, Palermo, Barravecchia, 1895, p. 5, da cui vengono i versi citati in seguito, rispettivamente alle pp. 12 e 15. Colgo l'occasione per ringraziare la dott.ssa Maria Pia Ferraris dell'Archivio storico Ricordi, che mi ha gentilmente messo a disposizione il libretto di *Santuzza*.

[19] Esistono già i *sequel* di *Madama Butterfly* e di *Pagliacci*. Il compositore giapponese Shigeaki Saegusa è autore di *Jr. Butterfly*, andata in scena l'8 aprile 2004, in occasione del centenario dell'opera pucciniana. L'opera, in tre atti, comincia dove Puccini, Illica e Giacosa l'avevano terminata. Il bambino di Butterfly va in America, cresce, finché un giorno torna in Giappone, accolto dall'anziana Suzuki che gli mostrerà il coltello con cui sua madre si era tolta la vita. Anch'egli come il padre si innamorerà di una giapponese: qui la storia potrebbe ripetersi all'infinito, se non fosse che trattasi di amore vero ma destinato anch'esso a finire tragicamente, visto che per caso correva il 6 agosto 1945, dunque il giorno infausto della bomba atomica che gli USA gettarono su Nagasaki. Per *Pagliacci 2* invece bisogna rivolgersi al compositore francese, ma nato in Guinea, Gaston Louis Christopher Borch (1871-1926), autore del *Silvio*, opera in un atto su libretto proprio, composta nel 1897 e rappresentata il 7 marzo 1898 a Christiania (Oslo), in Norvegia, e assai più recentemente all'italo-tedesco Peter Francesco Marino, autore di *Mutter Bajazzo*, atto unico rappresentato all'Opera di Hannover il 20 marzo 2008.

cessivi al trionfo dell'opera. Anziché far proseguire l'albero genealogico dei Macca (il cognome di Turiddu nella novella di Verga), questi artisti hanno spesso preferito rivisitare in chiave parodistica le avventure e disavventure del nostro compare Turiddu quando era in vita.[20] Qualche titolo: *Cavalleria Berolina*, farsa-parodia in un atto di Bogumil Zepler (Berlino, 1891); *Cavalleria rustico-romana*, operetta-parodia di Luigi Pierangeli su libretto di Oreste Raffaelli (Roma, Teatro Rossini, novembre 1891); *Cavalleria rustico-villana* di Tartarin su libretto proprio e di Luigi Mantegna (Milano, Teatro Fossati, 3 dicembre 1892); *Cavalleria domestica*, opera buffa di Carlo Cordara (rappresentazione privata, casa Cordara, 1892); *Cavalleria del Tarell*, opera-parodia di Gaetano Grossi su libretto di Ermenegildo Corti (Buenos Aires, Teatro del Pentiampo, ottobre 1892); *Cavalleria rusticana* di E. Campanella (Napoli, Teatro Rossini, settembre 1894); l'esilarante *Cavalleria Futschikana*, musica di Bernard Dessau e libretto di J. Thiele (Amburgo, Teatro Ernst Drucker, 1895) o *Artilleria rusticana* (Vienna, 1891). Anche in questi casi, si tratta comunque e sempre di «questioni di cavalleria».

[20] La parodia ed il travestimento di opere note era una prassi consolidata già alla metà dell'Ottocento, soprattutto in area napoletana: qui nacquero parodie come *Aida di Scafati* (1873) di Matteo Fischietti; *Un amore col trovatore* (1859) di De Luca; *I due ciabattini* (1860) di Francesco Ruggi, con brani parodiati dalla *Traviata*, o ancora *Il traviato* del 1855 su libretto di Marco D'Arienzo.

ŠÁRKA

Libretto di Leoš Janáček

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

Julius Zeyer, il librettista di *Šárka* di Janáček. Zeyer (1841-1901) fu soprattutto autore drammatico e narratore. La sua *Legenda z Erinu* servì da libretto per l'opera omonima di O. Ostřcil. Da suoi racconti derivano i libretti di *Rispa* di Karel Moor (1898) e *El Christo de la Luz* di Vladimír Ambros (1930).

Šárka, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

In virtù delle curiose e travagliate vicissitudini compositive ed editoriali subite dall'opera, la pubblicazione del libretto proposta nelle pagine seguenti assume come riferimento i versi intonati nella partitura di *Šárka*, pubblicata nel 2000 e curata da Jiří Zahrádka per conto degli editori Universal Edition e Editio Moravia.[1]

Il primo titolo operistico di Janáček, derivato dall'omonimo dramma in versi di Julius Zeyer che uscì in tre numeri sulla rivista «Česká Thalia» a partire dal gennaio del 1887,[2] fu composto con notevole rapidità nei mesi successivi alla comparsa della *pièce*, tanto che nell'agosto dello stesso anno il compositore inviò lo spartito a Dvořák per un suo giudizio.[3] Tenendo conto dei suggerimenti del collega, Janáček corresse quindi lo spartito dell'opera e chiese allo stesso tempo a Zeyer il permesso di musicare il suo testo. Nonostante il rifiuto oppostogli da questi, il musicista continuò comunque il lavoro: entro giugno del 1888 completò una seconda versione dell'opera e orchestrò i primi due atti, ma senza il consenso del poeta la speranza di rappresentarla restava vana, così che per quasi trent'anni – e ancora incompleta nell'orchestrazione – Janáček dimenticò del tutto la sua creazione. Soltanto nel gennaio del 1918 il musicista ritrovò tra le sue carte la partitura di *Šárka*, e l'attività riprese; l'orchestrazione dell'atto terzo venne affidata dal compositore all'allievo Osvald Chlubna, mentre nel 1919 Janáček preparò una terza versione dell'opera, per la quale le linee vocali furono largamente riscritte e, con l'aiuto dei due poeti František Procházka e Ota Zítek, vennero aggiunti i versi delle sezioni musicali rimaste prive di testo.

---

[1] Leoš Janáček, *Šárka*, edizione critica a cura di Jiří Zahrádka (con la supervisione di Sir. Charles Mackerras), 2 voll., Wien-Brno, Universal Edition-Editio Moravia, 2000. Dalla partitura sono tratti gli esempi musicali, individuati mediante l'atto, la cifra di richiamo e il numero di battute in apice che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra). Nella guida le tonalità minori sono contrassegnate con l'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); si sono omesse le indicazioni di tonalità in presenza di modulazioni continue, come accade di frequente.

[2] Julius Zeyer, *Šárka*, «Česká Thalia», 1 gennaio, 15 gennaio e 1 febbraio 1887; ripubbl. in Id., *Dramatická díla. II. Stará Historie – Sulamit – Šárka*, Praha, Nákl. České grafické společnosti «Unie», 1918, pp. 177-203 («Spisy», 25).

[3] Bisogna anche tener conto dell'interesse di Dvořák, documentato dalle cronache di allora, verso *Ctirad*, la quarta parte del poema *Vyšehrad* a cui Zeyer stava lavorando fra la fine del 1878 e l'inizio dell'anno successivo. Il compositore stesso avrebbe chiesto allo scrittore una riduzione drammatica del poema (pubblicata con il titolo di *Šárka* nel 1887), ma non intraprese mai il lavoro (cfr. Janáček, *Šárka* cit., Preface, pp. xviii-xix).

Abbiamo desunto il libretto dalla partitura attribuendogli una disposizione metrica sulla base del dramma di Zeyer. La sola modifica apportata al testo è stata l'eliminazione, ai fini di una maggiore scorrevolezza nella lettura, dei numerosi riferimenti a sezioni in recitativo, rilevanti solo dal punto di vista musicale – per maggiori dettagli si consulti la guida musicale posta a piè di pagina, alla quale rimandano le cifre con esponente in numero arabo inserite all'interno del testo. Si è cercato di riprodurre l'assetto metrico originale del dramma (su piedi trocaici e giambici), mantenendo il rientro semplice, e utilizzando in un unico caso quello strofico («Dub statný stál na hoře» – «Una grossa quercia era sul monte», III, 17).

ATTO PRIMO		p. 41
ATTO SECONDO		p. 51
ATTO TERZO		p. 59
APPENDICI:	*L'orchestra*	p. 67
	Le voci	p. 69

ŠÁRKA

Opera o třech jednáních
hudbu složil
Leoš Janáček

Libreto Leoš Janáček podle Dramatu Julia Zeyera

OSOBY	
PŘEMYSL, *kníže, choť zemřelé Libuše*	Baritono
CTIRAD, *bojovník oddaný Přemislovi*	Tenore
ŠÁRKA, *bojovnice z Vlastiny družiny*	Soprano drammatico
LUMÍR, *člen Přemislova dvora*	Tenore
SBOR VLADIKŮ	Tenori, bassi
SBOR BOJOIVNIC	Soprani, alti
SBOR JINOCHŮ	Tenori, bassi
SBOR DÍVEK	Soprani, alti

První jednání se odehrává na nádvoří hradu Libice a v hrobce kněžny Libuše.
Druhé jednání se odehrává v dikovém a pustém údolí.
Třetí jednání se odehrává na nádvoří Vyšehradu.

ŠÁRKA

opera in tre atti
musica di
Leoš Janáček

Libretto di Leoš Janáček, dal dramma di Julius Zeyer
traduzione italiana dall'originale di Emanuele Bonomi (© 2009)

PERSONAGGI	
PŘEMYSL, *principe, consorte della defunta Libuše*	Baritono
CTIRAD, *guerriero, fedele di Přemysl*	Tenore
ŠÁRKA, *amazzone al seguito di Vlasta*	Soprano drammatico
LUMÍR, *membro della corte di Přemysl*	Tenore
CORO DI GUERRIERI	Tenori, bassi
CORO DI AMAZZONI	Soprani, contralti
CORO DI GIOVINETTI	Tenori, bassi
CORO DI FANCIULLE	Soprani, contralti

L'atto primo ha luogo alla corte del castello di Libice e presso la tomba della principessa Libuše.
L'atto secondo ha luogo in una valle selvaggia e deserta.
L'atto terzo ha luogo alla corte di Vyšehrad.

1. JEDNÁNÍ

Na jedné straně průčelí hradu. Na druhé skála, v ní kovové dveře vedoucí do hrobky Libušiny. Balvan před hrobkou, hrobka klene se dozadu. Libice.[1]

(Pod duby, u stolů: Přemysl a Vladykové)

ATTO PRIMO

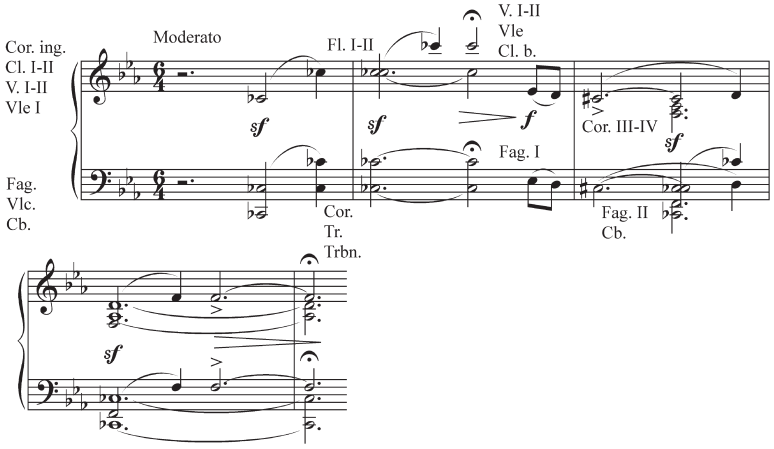
A Libice: da un lato la facciata del castello, dall'altro una roccia, con una porta di metallo che conduce alla tomba di Libuše. Una gran pietra è posta davanti alla tomba che si estende verso il fondo.

(Sotto una quercia, seduti a un tavolo, Přemysl e un gruppo di guerrieri)

---

[1] Per la prima versione dell'opera Janáček aveva composto una complessa *ouverture*, scartata poi a favore di una compatta introduzione di dimensioni più contenute, che ha la funzione principale di suggerire la cupa e tragica 'tinta' del lavoro. Una prima sezione (*Moderato* – $\frac{6}{4}$, Mi♭), caratterizzata da una massiccia orchestrazione di stampo wagneriano dominata da minacciosi accordi degli ottoni per registri compatti, presenta due elementi melodici ricorrenti: un salto ascendente di ottava accanto a un movimento discendente di due semitoni:

ESEMPIO 1 (9A)



Segue quindi un'agitata sezione *Allegro*, basata su rapidi e nervosi incisi puntati di archi e legni, che conducono a un pieno orchestrale in *accelerando*. La sezione conclusiva, infine, riprende il materiale musicale dell'inizio abbinandolo a un doloroso tema in tonalità minore affidato a violini, flauti e oboi su un morbido accompagnamento in quintine di violoncelli primi e fagotti:

ESEMPIO 2 (I)

PŘEMYSL

Jak za hory se slunce chýlí,[2]
tak odešla jsi, Libušo,
a zlatý tvého lidu věk
kles s tebou v tmavý hrob.
Již minulo léto, blahý sen,
a Morana bledá volá!
Má podobu Vlasty, jež třímá meč
a kosí mých reků bohatý květ,
ó, krvavá žnečka a krutá.

SBOR VLADYKOVÉ

Jak děsné to jméno
ode rtů znělo!
Již kypí mi krev,
ať začíná seč,
již dychtím po boji!

PŘEMYSL

Come il sole è tramontato dietro i monti,
così te ne sei andata, Libuše,
e il secolo dorato del tuo popolo
è sepolto con te in una tomba oscura.
Finita è l'estate, il sogno beato,
e la pallida Morana ci chiama!
A Vlasta lei assomiglia, e con la spada in mano
uccide tutti i miei valorosi cavalieri,
o crudele mietitrice assetata di sangue.

CORO DI GUERRIERI

Terribile è il nome
pronunciato dalle tue labbra.
Già mi ribolle il sangue,
che inizi la battaglia,
ho sete di guerra!

---

[2] Senza soluzione di continuità con l'introduzione, il sipario si alza sul commosso lamento di Přemysl (*Adagio* – $\frac{3}{2}$, mi♭), derivato dal tema udito nella sezione conclusiva del brano orchestrale. In origine l'arioso del basso era preceduto da un esteso coro di guerrieri, i cui interventi polifonici punteggiavano di continuo anche il brano solistico; per esigenze di espressione drammatica – una delle linee guida seguite dal compositore nella revisione dell'opera – Janáček eliminò poi le parti corali, confinandole solamente a brevi interventi tra le due strofe del basso e concentrando il proprio interesse su un unico personaggio, che diventa in tal modo espressione del suo intero popolo. Il carattere del brano, nel quale gli arpeggi dell'arpa vengono sorretti da cupi accordi degli ottoni gravi, è quello di un compianto solenne e rassegnato sulla rovina della propria terra:

ESEMPIO 3 (I, 191)

PŘEMYSL

Zdaž vlasti sad má zhuben být?
Kdy vesna vzešla nám?
Má rušit záští posvátný
tvůj poklid, Libušo?
Noc svatá kráčí doubravou
a hradu se blíží,
snad nese krásný mír,
jak nám, tak budoucím!

(Zvuky roků)[3]

Kdo šerem lesů přichází?

PŘEMYSL

Deve forse perire la mia patria,
ora che la primavera è giunta?
È l'odio che deve turbare
la tua pace benedetta, Libuše?
La santa notte accarezza le querce
e si avvicina al castello,
possa essa donare la pace
a noi e ai nostri figli!

(Squilli di corni)

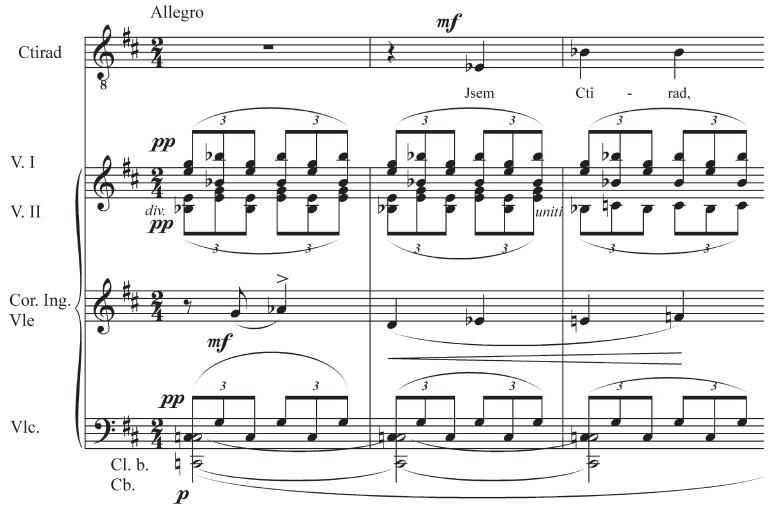
Chi giunge dall'ombra della selva?

[3] Preceduto dal suono di un corno e da rapide figurazione staccate in quintine degli archi, fa il suo ingresso trionfale il giovane Ctirad, il cui grandioso saluto iniziale alla corte di Přemysl (*Moderato maestoso* – $\frac{3}{2}$, Re) ben rispecchia il rango eroico del personaggio. La frase del tenore, introdotta da un ampio intervallo di sesta discendente da intonarsi a piena voce, si distingue per la sua carica di sincero entusiasmo, un sentimento rafforzato dalla successiva risposta fragorosa dell'intera orchestra, il cui ottimismo speranzoso interrompe il clima plumbeo che aveva finora dominato la scena:

ESEMPIO 4 (4)

Dopo alcune rapide battute di recitativo segue il vero e proprio arioso del tenore, nel quale Ctirad spiega ai guerrieri di Libice il motivo del suo arrivo al castello. A una sezione iniziale (*Allegro* – $\frac{2}{4}$), dove una sinuosa melodia, prima affidata a corno inglese e viole, quindi a clarinetto basso e violoncelli su rapide figurazioni in terzine dei violini divisi, ricalca il procedere cromatico della voce, segue una sezione più lirica (*Moderato* – $\frac{3}{2}$-$\frac{4}{2}$), caratterizzata da frasi ampie e cantabili, sorrette da un accompagnamento strumentale sempre più massiccio:

ESEMPIO 5 (5)



SBOR VLADYKOVÉ
Na bílém koni vjíždí cizí muž!
Jakou zvěst přináší?
CTIRAD
Sláva ti, velký Přemysle!
Sláva i bohatýrům,
jichž velké činy slaví ves, národ!
PŘEMYSL
Buď vítán a rci nám jméno své,
co vede tě v tento osamělý hrad?
CTIRAD
Jsem Ctirad, Dobrovoje syn!
Přisahal jsem, že rukou mou
klesne Vlastin pych.
K Vyšehradu jsem spěl,
však tak mi otec děl:
„Jdi na Libici, pustý hrad,
tam najdeš Přemysla!
Tam v šeré kobce složil Trut
svůj štít a mlat!
Ty's jeho zbroje dědicem,
sám tak ustanovil."
Tak otec děl,
teď víš, proč přišel jsem!

CORO DI GUERRIERI
Su un bianco cavallo arriva lo straniero!
Quali notizie reca?
CTIRAD
Gloria a te, grande Přemysl!
E gloria anche a voi, eroi,
le cui imprese sono celebrate da tutti!
PŘEMYSL
Sii il benvenuto, ma svelaci il tuo nome,
cosa ti porta in questo castello isolato?
CTIRAD
Sono Ctirad, figlio di Dobrovoj!
Ho giurato di punire di mia mano
l'orgoglio di Vlasta.
Mi affrettavo verso Vyšehrad,
ma mio padre mi disse:
«Vai al castello di Libice
e troverai Přemysl!
Là in un antro oscuro
Trut depose mazza e scudo!
Di quelle armi tu sei l'erede,
lui stesso l'ha deciso».
Così disse mio padre,
ora sai perché son giunto!

Al giovane risponde Přemysl che, con un discorso punteggiato da una scrittura orchestrale che si muove prevalentemente per accordi tenuti (*Meno mosso, quasi adagio* – $\frac{3}{2}$), conforta l'eroe nella sua impresa, rivolgendogli parole degne di un nobile e saggio sovrano. Su insistite figurazioni irregolari, simili a quelle che avevano introdotto l'ingresso di Ctirad, Přemysl e i suoi guerrieri escono quindi a cavallo, lasciando il giovane solo in scena.

PŘEMYSL
Pojď v náruč mou, Ctirade!
Mladý hrdino! Buďchrabrým tak,
jak býval otec tvůj!
A vejdi v lůna země
a vynes ze šeré kobky
dědictví své na jasný den.
Poctivě vládni zbrojí svou,
síly své užívej moudré
a zůstaň věren odkazu
slavných předků svých.

(Všichni mimo Ctirada odcházejí. Volání a dusot kopyt ztrácí v lese)[4]

Nuž vzhůru, vladyci! Na Vyšehrad!

SBOR VLADYKOVÉ
Hoj! Na Vyšehrad, na Děvín!
Hoj! Již chvěj se, sídlo vzpoury!
Hoj! Na sladkou lásku zapomeň.
Hoj! Jsi pán, ne otrok bídný.
Hoj! Hoj! Hoj! Hoj!
(Odcházejí)

CTIRAD (*samoten*)
Posvátné ticho,
přesladké šero,

PŘEMYSL
Vieni e abbracciami, Ctirad,
mio giovane eroe! Sii prode
come lo fu tuo padre!
Scendi allora nella tomba
e dall'antro oscuro riporta
alla luce quello che ti spetta.
Impugna le armi con onore,
usa la tua forza con saggezza
e rimani fedele alla gloria
dei tuoi illustri antenati.

(Tutti escono tranne Ctirad. Squilli e rumori di cavalli si perdono nella selva)

Avanti, guerrieri! A Vyšehrad!

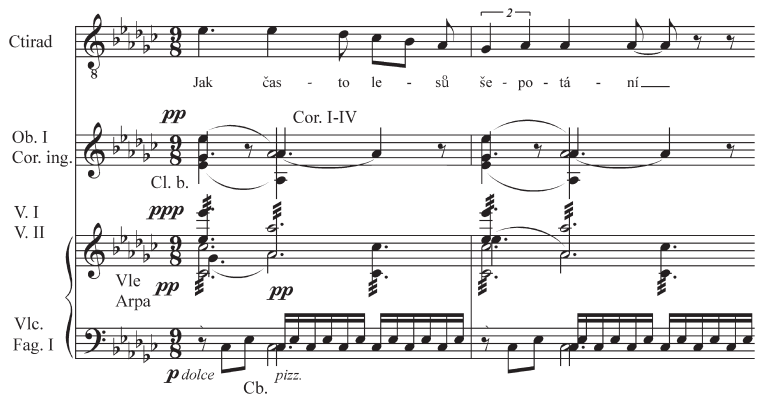
CORO DI GUERRIERI
Hoj! A Vyšehrad, a Děvín!
Hoj! Tremino i ribelli!
Hoj! Bando all'amore e al piacere.
Hoj! Siamo signori, non schiavi.
Hoj! Hoj! Hoj! Hoj!
(Se ne vanno)

CTIRAD (*solo*)
Sacro silenzio,
dolcissima oscurità,

---

[4] Persisi nel bosco i bellicosi richiami degli ottoni, Ctirad contempla in un delizioso arioso (*Più lento* – $\frac{9}{8}$) la pace e il silenzio del luogo deserto. Il quadro – un ricalco per molti versi del celebre 'mormorio della foresta' del *Siegfried* wagneriano – descrive un placido paesaggio notturno rischiarato dalla luce lunare, nel quale le ampie frasi cantabili della voce vengono accompagnate in un crescendo emotivo da una trama orchestrale che abbandona i clangori precedenti per farsi più leggera e ricca di rimandi. Delicati *tremoli* dei violini con sordina sopra accordi dell'arpa suggeriscono la brezza del crepuscolo, mentre i più diversi rumori del bosco sono richiamati in un gioco di semplici alternanze da clarinetto e flauto, che più avanti passa a imitare il dolce canto di un usignolo:

ESEMPIO 6 (10^{15})



jak dobře zná moje srdce
čarodějnou vaši moc!
Jak často lesů šepotání
v šeré síně vnikalo,
když otec na bílém dvorci
o bojích bohatýrů,
o lásce lůzných žen vyprávěl.
Ó, sne o sladké lásce,
ó, přelude kouzelný,
jak často kolem skrání oblétáš!
Jak z jara bílý motýl,
jenž zmizí v modrý jas!

(Zár mesíce vychází nad lesem, ozývá se zpěv slavíka)

Ó, pěj, slavíku milý
a bílá luno sviť,
ó, poletuj kolem skrání
sladký lásky sne!

SBOR BOJOVNICE (*z dálky*)
Bouříme krajem,
a běda, kam
zapadne náš voj!

CTIRAD
To lítých bojovnic
divé volání!
Z mé duše prchá sen
o blahu milování!
Tak slavík vyplašen
zlověstným krákoráním
do dáli ulétá.

(Spěchá ke hrobce, odvalí balvan, otevře dveře hrobky. Sluj vzplane jasem)

Kroč, noho, přes posvátný práh!
Trut tak velel a zlatá kyne sláva!

(Vstupuje do sluje širokými do skály vtesanými schody. Sluj září modravým jasem. Uprostřed stojí zlatý stolec, na něm odpočívá mrtvá Libuše, zahalena hustým závojem, na hlavě zlatou korunu. U jejích nohou Trutův mlat a štít)

Ó, jaký zázrak plní sluje hloub!

Hle, zlatý trůn, mlat Trutův a mohutný štít.

(Zvedá zbraň. Klidně)
Ó, svatý stíne velké věštkyně,
odpusť mi, smělému vetřelci.

bene conosce il mio cuore
il vostro potere incantatore.
Quante volte il mormorare della selva
è penetrato nelle stanze buie,
quando mio padre nel bianco cortile
narrava le battaglie degli eroi
e gli amori di bellissime dame.
O sogno di tenera passione,
o miraggio incantevole,
che spesso mi volteggi sul capo!
Come la bianca farfalla in primavera,
scompari nell'azzurro del cielo!

(Il chiarore lunare appare sulla selva, si ode il canto di un usignolo)

Oh, canta, caro usignolo
e tu, bianca luna, risplendi,
oh, vola sul mio capo
dolce sogno d'amore!

CORO DI AMAZZONI (*da lontano*)
Morte e distruzione,
sventura a chi
ci intralcia il cammino!

CTIRAD
Questo è il grido di battaglia
delle amazzoni selvagge!
Dalla mia anima svanisce
il tenero sogno d'amore!
E l'usignolo, impaurito
da queste grida sinistre,
vola via lontano.

(Corre nella tomba, rimuove la pietra e apre la porta. La luce rischiara la grotta)

Varcherò questa soglia santa!
Trut l'ha ordinato e la gloria mi aspetta!

(Entra nella grotta attraverso larghi scalini intagliati nella roccia. La grotta risplende di una luce bluastra. Al centro si erge un trono dorato sul quale siede la defunta Libuše, coperta da un velo pesante, con una corona d'oro sul capo. Ai suoi piedi la mazza e lo scudo di Trut)

Oh, quale miracolo riempie il profondo della [grotta!

Ecco il trono dorato, la mazza e lo scudo [possente di Trut.

(Raccoglie le armi. Calmo)
O sacro spirito della grande profetessa,
perdona l'intruso temerario.

(Klesne na kolena a skloní hlavu)
Hle, klesám v prach před tvou velebností.
Hoden-li budu, bych
vždy k vítězství pozvedl štít, čistý jak slunce.
Vůli tu mám a srdce nespoutané.

SBOR BOJOVNICE (*za scénou*)[5]
Ó, běda, kam zapadne náš voj!
(Blíží se)
Běda!
(Objevují se na valech. Vyhrnou se na nádvoří)

ŠÁRKA
Hrad stojí opuštěn.
V čin velký předsevzetí zraje již!

SBOR BOJOVNICE
Nuž, Šárko, mluv,
proč jsi nás přivedla sem?

ŠÁRKA
Sen nejsmělejší skutkem buď!
(Ohlíží se)
Od hrobky kámen leží odvalen.
Buď, ruko, tobě dík, jež chystala
jsi dráhu krokům mým!

(Si inginocchia e china il capo)
Ecco, mi inchino al cospetto della tua maestà.
Se sarò degno, solleverò
trionfante questo scudo chiaro come il sole.
Ferma è la mia volontà e intrepido è il cuore.

CORO DI AMAZZONI (*fuori scena*)
Sventura a chi ci intralcia il cammino!
(Avvicinandosi)
Sventura!
(Compaiono sulle mura e invadono il cortile)

ŠÁRKA
Il castello è vuoto.
Ora l'intenzione diventerà impresa!

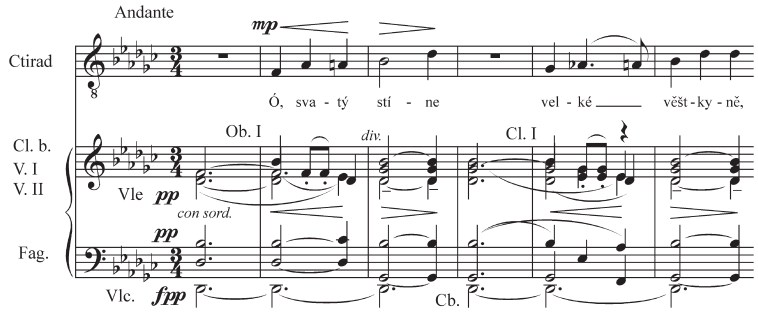
CORO DI AMAZZONI
Parla, Šárka,
perché ci hai portato qui?

ŠÁRKA
Che il sogno diventi azione audace!
(Si guarda attorno)
La pesante pietra è lontana dalla tomba.
Sia grazie alla mano che prima di me
ha preparato il cammino!

---

[5] Il «tenero sogno d'amore» del tenore viene però interrotto d'improvviso: rapide figurazioni in terzine ribattute degli archi su minacciosi movimenti cromatici dei fiati preludono al sopraggiungere di un feroce gruppo di amazzoni, il cui canto di battaglia inizia a farsi sentire in lontananza (*Allegro* – $\frac{9}{8}$-$\frac{3}{4}$). Scosso dalle loro urla, Ctirad torna con la mente alla propria missione e si affretta a recuperare le armi nella tomba di Libuše. Alla vista del trono dorato della regina, il giovane non può però trattenere lo stupore e, dopo alcune battute in recitativo, intona su una densa trama accordale dell'orchestra una solenne invocazione (*Andante* – $\frac{3}{4}$, Sol♭) al «sacro spirito della grande profetessa» dall'andamento *calmo* e severo:

ESEMPIO 7 ([24]15)



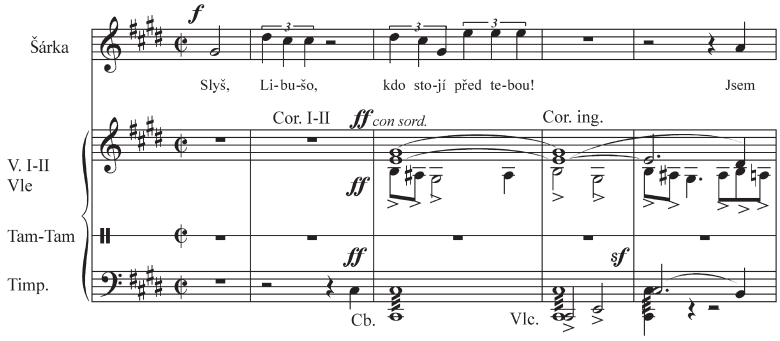
Mentre Ctirad sta ancora pregando all'interno della tomba, il gruppo di amazzoni entra in scena. Alla loro testa è Šárka, il cui carattere fiero e aggressivo trova immediato riscontro nella cupa sonorità degli ottoni e nei violenti gesti a piena orchestra in ritmo anapestico che accompagnano ogni suo intervento. Dopo aver scoperto con gioia che il castello è deserto e che la pesante pietra che chiudeva la tomba è stata spostata, la donna decide di portare a termine l'impresa tanto sognata – rubare la corona di Libuše – e si affretta nel sepolcro lasciato aperto.

CTIRAD (*uvnitř sluje*)
Ó, svatý stíne velké věštkyně!
Hle, klesám v prach před tvou velebností!
ŠÁRKA
Již zeje prostor.
Do lůna země
mne sledujte.
(Spěchájí do sluje)
CTIRAD (*uvnitř sluje vyskocí*)
Kdo ticho posvátné
hlukem ruší rouhavě?
Nuž uhlídám, zda bouří běšů roj
a pak je zaplašim.
(Stoupne za stolec Libušin. Šárka a bojovnice vstupují do sluje)[6]
ŠÁRKA
Nuž vzhlédněte, kam jsem vás uvedla!
Zde Libuša!
SBOR BOJOVNICE
Ó, Šárko, ó, nejdi blíž!
Jak slunce zář,
tak cloní nás
velké věštky veleba.
ŠÁRKA
Nikdy nechvěje se srdce mé!
Strhla jsem s nebe tlupu rudých hvězd

CTIRAD (*all'interno della grotta*)
O sacro spirito della grande profetessa!
Ecco, mi inchino al cospetto della tua maestà!
ŠÁRKA
Libera è la via.
Seguitemi nel grembo
della terra.
(Si precipitano nella grotta)
CTIRAD (*trasale di colpo*)
Chi osa turbare il silenzio
di questa soglia sacra?
Vedrò se sono le demoniache
amazzoni e le caccerò.
(Si nasconde dietro il trono di Libuše. Šárka e le amazzoni entrano nella grotta)
ŠÁRKA
Guardate dove vi ho portate!
Ecco Libuše!
CORO DI AMAZZONI
O Šárka, non avvicinarti!
Come il caldo sole,
così nella sua maestà
risplende la profetessa.
ŠÁRKA
Mai il mio cuore ha avuto timore!
Dal cielo ho strappato alcune chiare stelle

---

[6] Una volta discesa nella tomba (*Andante* – ¢), Šárka mostra con orgoglio alle compagne l'obiettivo della spedizione, ma queste, timorose nel vedere il cadavere maestoso della regina ancora assiso sul trono, le consigliano ripetutamente di allontanarsi. Deridendo la loro prudenza, l'amazzone si dirige invece verso il trono; prima con vigorosi accenti in recitativo (*Andante* – ¢), sorretti da violenti sussulti degli archi e scanditi da colpi di tam-tam sul *tremolo* dei timpani, svela alla sovrana defunta la propria identità, quindi prorompe in una feroce invettiva (*Moderato* – ¢) nella quale sopra un incessante *ribattuto* di archi e legni gravi la voce alterna frasi dal profilo melodico più definito a brevi interventi in declamato con salti improvvisi nel registro grave o acuto:
ESEMPIO 8 (25[1])



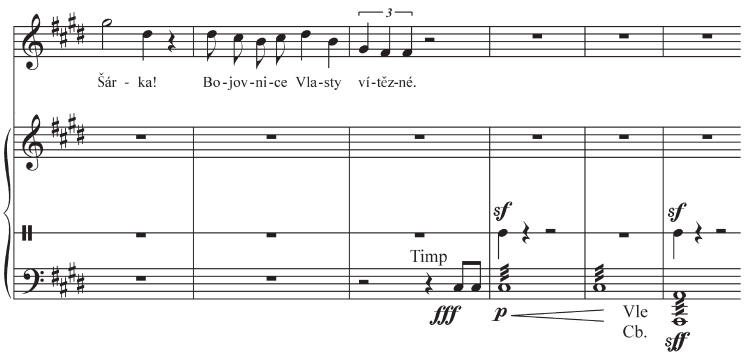
a prozkoumala žhavý jejich rum.
Hvězdné trosky poučily mne,
že š korunou, jež zdobí Libuši,
věčné vítězství do hrdých
hradeb Vlasty zavítá!
(Učiní několik kroků k trůnu)

SBOR BOJOVNICE
Nás jímá strach!
Ó, Šárko, stůj!

e ho osservato il bagliore delle loro ceneri.
Sentite cosa mi hanno rivelato,
la corona che adorna Libuše
porterà vittoria eterna
alle mura del castello di Vlasta!
(Fa qualche passo verso il trono)

CORO DI AMAZZONI
La paura ci blocca!
O Šárka, fermati!

segue nota 6



Nel momento in cui Šárka sta per prendere come trofeo la corona dorata di Libuše, Ctirad emerge da dietro il trono, dove si era nascosto nel frattempo, riuscendo a mettere in fuga l'amazzone e le sue compagne, non prima però che questa abbia giurato tremenda vendetta. L'atto si conclude infine con una breve sezione affidata al solo tenore (*Adagio* – $\frac{3}{2}$, Sol), nella quale il morbido controcanto dei clarinetti e delle viole su un accompagnamento in *pianissimo* del corno e degli archi, quindi in chiusura la sognante melodia di violini primi, corni e corno inglese che raddoppiano la voce, diventa espressione del nascere improvviso della passione amorosa:

ESEMPIO 9 (31[10])

ŠÁRKA
Já se směji!
(Vystupuje směle před trůn)
Já vámi pohrdám!
Slyš, Libušo, kdo stojí před tebou!
Jsem Šárka! Bojovnice Vlasty vítězné.
Ty bylas velkou hvězdou zářící,
však Vlasta sluncem jest
a sláva její konce nedozná!
Přišla jsem, bych ti sňala korunu
tvou čarovnou, již žena největší
jen nosit smí. Tou ženou Vlasta jest,
ne ty, jež v mrzký prach
své čelo pokořilas před mužem!
Do prachu padni, ženo Přemysla,
dej korunu, závoj,
(Vztahuje ruce po koruně)
mrtvolo!

CTIRAD (*vystoupí z pozadí*)
Stůj, zmije příšerná,
sic rozdrtí
čelo tvoje Trutův mlat!

ŠÁRKA
Kdo jsi, jenž ničíš mne jedním slovem?

(Libuše se stolcem se za rachotu propadává, tma se rožpřoštře)

SBOR BOJOVNICE (*chvátají ze sluje*)
Nás hltí trna.

ŠÁRKA
Ó, boži!
(Příserně)
Krví tvou své záští ukojím.
(Zdrcena pomalu vychází ze sluje)

CTIRAD
Jak slunné její oči vbodají
se v moji tvář a slast
a smrt mou duší zmítají!
(Tvář do dlaní skrývá)

ŠÁRKA
Io ne rido!
(Si avvicina fiera al trono)
Vi disprezzo!
Ascolta, Libuše, chi ti sta innanzi!
Sono Šárka! Un'amazzone della vittoriosa Vlasta.
Un tempo eri la stella più lucente,
ma Vlasta ora è il sole
e la sua gloria non ha confini!
Sono arrivata a prendere la tua corona
splendente, che solo una grande regina
può portare. Quella donna è Vlasta,
non tu, che nella polvere
ti sei inchinata dinanzi a un uomo!
In ginocchio, moglie di Přemysl,
dammi la tua corona,
(Tende le mani sul diadema)
cadavere!

CTIRAD (*esce da dietro la scena*)
Ferma, vipera sacrilega,
o la mazza di Trut
ti fracasserà la testa!

ŠÁRKA
Chi sei tu per distruggermi con una sola parola?

(Libuše e il suo trono si schiantano rumorosamente al suolo, l'oscurità invade la scena)

CORO DI AMAZZONI (*escono correndo dalla grotta*)
Le tenebre ci inghiottono.

ŠÁRKA
Oh, dei!
(Con rancore)
Il tuo sangue sazierà il mio odio.
(Esce sconfitta poco alla volta dalla grotta)

CTIRAD
I suoi occhi luminosi mi trapassano
lo sguardo e le delizie
della morte mi agitano l'anima!
(Si nasconde il viso tra le mani.)

2. JEDNÁNÍ

údolí divoké, pusté. Kmeny staleté zpřevráceny. časné jitro.[7]

(Bojovnice vyčkávaji boj. Jsou rozloženy pod dubem. Šárka v zadumání sestupuje se skály, na jejímž temeni plane oheň. Bledý měsíc zapadá do mlhy)

ŠÁRKA (*zadumána*)
Proč zachvělo se srdce mé,
když ke mně pozved zářivý zrak?

SBOR BOJOVNICE
Již zbledly hvězdy,
slunce vychází.
Buď vítána, zoro!

ŠÁRKA
Proč zachvělo se srdce mé,
když ke mně pozved zářivý svůj zrak?
Jeho jasný zrak jak světla jasné zdroje,
a temný přec, jak bleskonosný mrak.
Já o něm blouznim. Ó, boži, v pomoc pospíchejte!
Vždyť jsem smrtelná, smilování mějte!
(Obrací se k zapadajícímu měsíci)
Ó, svatá luno, božstvo vznešené,

ATTO SECONDO

Una valle selvaggia e deserta. Tronchi contorti di alberi secolari. Alba.

(Le amazzoni, in attesa della battaglia, sono accampate sotto una quercia. Šárka, assorta, scende da una roccia, sulla quale sta bruciando un fuoco. Una pallida luna sta calando tra la nebbia)

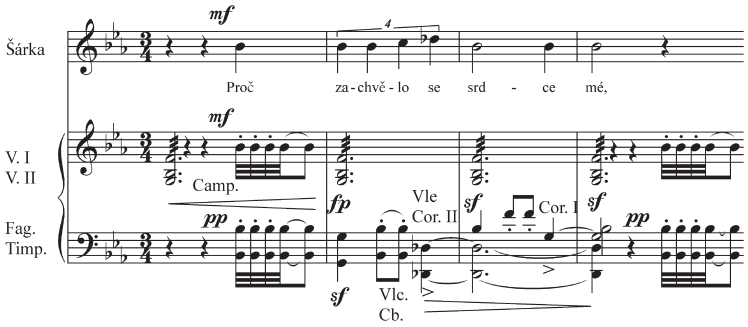
ŠÁRKA (*inquieta*)
Perché il mio cuore ha battuto così forte
quando ha posato lo sguardo luminoso su me?

CORO DI AMAZZONI
Si spengono le stelle
quando sorge il sole.
Benvenuta, aurora!

ŠÁRKA
Perché il mio cuore ha battuto così forte
quando ha posato lo sguardo luminoso su me?
Il suo sguardo puro è come chiara sorgente,
eppure cupo come nube di tempesta.
Il suo ricordo mi tormenta. Dei, aiutatemi!
Pietà di me, povera mortale!
(Si rivolge alla luna calante)
O sacra luna, divinità maestosa,

---

[7] La cellula ritmica anapestica che aveva punteggiato il discorso orchestrale durante la discesa di Ctirad nella tomba e, successivamente, i primi interventi del soprano, apre anche l'atto secondo (*Andante* – $\frac{3}{4}$, → mi♭), dove, affidata a oboe e clarinetto solisti, quindi a violoncelli e contrabbassi e abbinata a un ripetuto inciso di biscrome ribattute di violini e campanelli, si fa suggestiva metafora del tarlo insinuatosi nella mente di Šárka:
ESEMPIO 10 (II, 1[2])



Mentre un coro femminile – basato anch'esso sul medesimo materiale musicale – saluta l'arrivo dell'alba, la donna è tormentata al pensiero di essersi innamorata di Ctirad ed esprime la sua preoccupazione in un arioso dall'andamento tranquillo che ripresenta (cfr. es. 9) l'estatica frase dei violini intonata poco prima dal tenore.

ty bílý květe plný tajemství,
jenž vykvetl jsi z černé skvělosti,
slyš můj k tobě volající hlas!
Měj slitování, luno, s kněžkou svou!
Zkroť v duši mojí divé plameny!
Vrať mi dávný, dávný starý klid!

SBOR BOJOVNICE
Co dumáš, Šárko?
Snad bledý strach
tě děsí před bojem?

ŠÁRKA (*zastře si tvář*)[8]
Dík tobě, luno! Bohům dík!
Hlas děvic vede zpět zabloudilou
z bludiště vidin.
Již slabost zmizela a divý žár
nezkrotné nenávisti chvátí mne.
Po krvi žízním muže hrdého,
jenž směle zmařil velký záměr můj!
Jak černý pták po celou noc
kol skrání mi létala divná lest.
Jeho lapit chci v síť chytrých výmyslů!
Bez boje padne v prach a Trutův mlat
a štít bude mou kořistí!

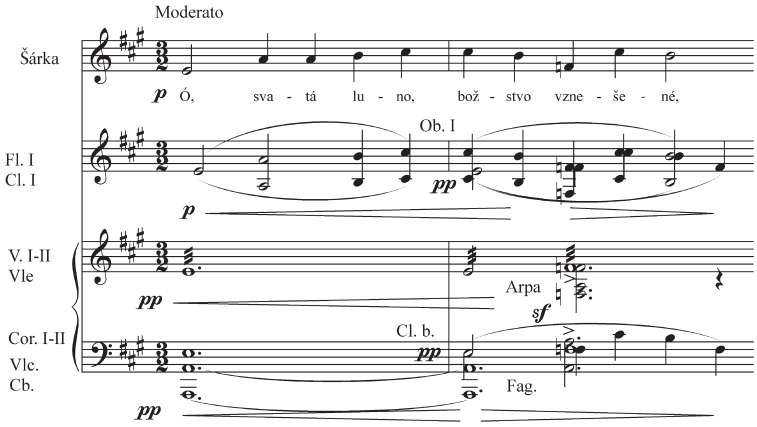
bianco fiore colmo di segreti
che fiorisci nel buio splendore,
ascolta la mia voce che ti invoca!
Pietà, luna, della tua sacerdotessa!
Spegni nel mio animo le fiamme della passione
e restituiscimi la pace di un tempo!

CORO DI AMAZZONI
A cosa pensi, Šárka?
È il timore che ti assale
prima della battaglia?

ŠÁRKA (*si copre il viso con le mani*)
Grazie, luna! Grazie agli dei!
Le vostre voci virginali mi conducono
fuori da questo labirinto di illusioni.
La debolezza scompare e ritorna
la calda fiamma dell'odio sfrenato.
Ho sete del sangue dell'eroe
che ha osato rovinare il mio piano!
Come un nero uccello per tutta la notte
un audace inganno mi ha sorvolato la mente.
Voglio attirarlo in una rete ben disposta!
Senza combattere cadrà nella polvere
e mazza e scudo di Trut saranno miei!

[8] Per scacciare dal cuore le «fiamme della passione» Šárka si rivolge quindi alla luna e le affida una delicata preghiera (*Moderato* – 3/2, La), svolta su una lirica frase ascendente raddoppiata dal flauto e accompagnata da arabeschi dei legni e accordi di arpa sul *tremolo* sottovoce di violini e viole:

ESEMPIO 11 (6[1])



Dopo che in una sezione più movimentata (*Allegro*), derivata dal materiale musicale precedente, la donna ha ripreso poco alla volta il pieno controllo di sé, l'angoscia cede presto il posto alla sete di vendetta. Su un rabbioso trillo di fagotti e archi gravi Šárka svela il terribile piano alle compagne e ordina loro di legarla a un albero per attirare Ctirad nella trappola.

SBOR BOJOVNICE
Jak plane ti zrak, jak září ti tvář,

Ó, Sárko, zjev nám záměry své!

ŠÁRKA
Zde k tomu dubu mne přivažte
a zanechte osudu.
Vy pak samy v lese skryjte se,
dokud mého rohu hlas
nezavolá vás!

SBOR BOJOVNICE (*přivazují Šárku*)
Ó, jak jsou tajemny
tvé duše záměry!
Však jest nám činiti,
co káže slovo tvé.

ŠÁRKA
Co znamená, ach, palčivý můj bol?
Snad přízrak lásky opět děsí mne?
Nepocítím než záští divoké
a slabost prchla z duše mé hrdinské!

(Zacházejí na všechny strany. Sama)

Ó, klame lživý, zchytralý,[9]
na ret můj slétni jako lesní pták
na kvetoucí hlohu ratolest.

(Dusot koně – krákorání havrana)

CORO DI AMAZZONI
Come brillano i tuoi occhi, come bruciano le tue [guance!
O Šárka, svelaci il tuo piano!

ŠÁRKA
Legatemi adesso a questa quercia
e lasciatemi al mio destino.
Voi invece nascondetevi nella selva,
finché non udrete il suono
del mio corno!

CORO DI AMAZZONI (*legano Šárka*)
Oh, come sono misteriose
le intenzioni del tuo animo!
Ma è nostro dovere
obbedire alle tue parole.

ŠÁRKA
Cosa significa questo ardente dolore?
È il fantasma dell'amore che mi tormenta?
Desidero in me soltanto l'odio feroce
e ogni debolezza d'animo abbandonerà il mio [cuore!

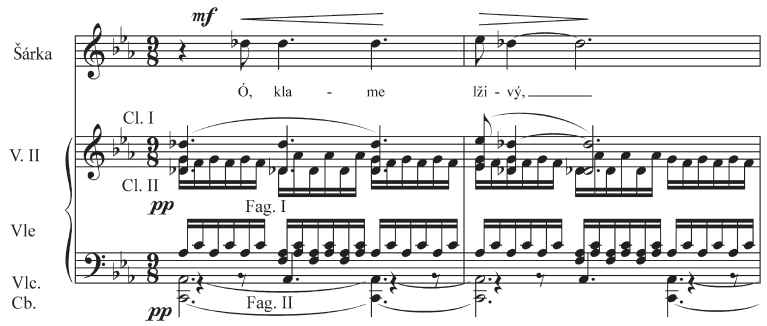
(Le amazzoni si disperdono in tutte le direzioni. Šárka resta sola)

O parole false e astute,
volate sulle mie labbra come l'uccello di bosco
che si posa su un ramo fiorito di biancospino.

(Rumore di cavallo, gracchiare di corvo)

[9] Rimasta sola, Šárka ha giusto il tempo di prepararsi all'agguato, prima che il giovane entri in scena a cavallo. È il timbro del clarinetto ad accompagnare le parole del soprano, mentre rapide volate degli archi sopra una densa e statica trama orchestrale sembrano suggerire allo stesso tempo lo stato di immobilità del personaggio e il lento trascorrere dell'attesa:

ESEMPIO 12 (13[4])



Ten havran zvěstuje ti velký žal,
ó, hrdý muži, předčasnou smrt!

CTIRAD (*objeví se v pozadí na koni*)
Dol divoký a pustý
a v slunci skví se roucho bělostné!

ŠÁRKA (*volá*)
Já hynu! Pomoc!
Což nikdo neslyší?

CTIRAD (*seskočí z koně*)
Co znamená to žalostné volání?
Již spěchám na pomoc!

ŠÁRKA
Volání marné jest, bohové!
Na pomoc přispějte ubohé!

CTIRAD
Tos, Šárko, ty?
Nuž chop se zbraně, kněžko měsíce!

ŠÁRKA
Buď vítán, bohatýre,
buď vítán, nejlítější vrahu můj!

CTIRAD
Tys svázána? A bledá tvář
se k nebi obrací?

ŠÁRKA
Chci smrt! Ubij mne!
Jen smrt!

CTIRAD
Z mé duše prchá nenávist!
Kdo svázal tě?
(Přetíná provazy)
Jsi volná! Nuž mluv.

ŠÁRKA
To Vlasta učinila závistná,[10]
že nezdařil se pokus můj,
to vítanou jí bylo záminkou,
by dávno tajemného záští blesk

Il corvo ti annuncia un grande dolore
e una morte prematura, fiero eroe!

CTIRAD (*appare a cavallo da dietro la scena*)
Selvaggia e deserta è la valle
e un abito bianco risplende al sole!

ŠÁRKA (*chiamando*)
Muoio! Aiuto!
Nessuno mi sente?

CTIRAD (*scende da cavallo*)
Cosa significano queste grida dolorose?
Correrò in aiuto!

ŠÁRKA
Non sentite il mio appello, dei?
Venite in soccorso alla misera!

CTIRAD
Sei tu, Šárka?
Prendi le armi, sacerdotessa della luna!

ŠÁRKA
Sii benvenuto, eroe,
benvenuto, mio feroce assassino!

CTIRAD
Sei legata e il tuo pallido viso
è rivolto in preghiera al cielo?

ŠÁRKA
Voglio morire! Uccidimi!
Vieni morte!

CTIRAD
Dal mio cuore scorre via l'odio!
Chi ti ha legata?
(Scioglie le corde)
Sei libera! Ora parla.

ŠÁRKA
È stata la gelosa Vlasta,
tu hai rovinato la mia impresa
e questo le ha fornito il pretesto
per vendicarsi di me

segue nota 9

All'arrivo di Ctirad soltanto il rullare del timpano avverte il tenore dell'imminente pericolo: tutto intorno è silenzio, rotto soltanto dalle disperate grida della donna. Non appena il giovane riconosce l'amata, l'estatica frase discendente udita alla fine dell'atto primo inizia a far capolino nell'orchestra e con squisita maestria drammatica Janáček sfrutta tutto il suo potenziale evocativo punteggiando attraverso le sue ossessive ripetizioni l'intero scambio di battute iniziale tra i due personaggi, dominato dalle cupe sonorità degli ottoni.

[10] Il duetto che segue è certamente lo scorcio più ispirato della partitura: non soltanto ne costituisce lo snodo drammatico principale, e forse l'unico di una vicenda costruita per la maggior parte su estesi monologhi e statici quadri corali, ma è anche indicativo della cura del compositore per rendere rapida l'azione limitando al minimo i

na hlavu mou se snesl.
Zde v temném lese na mne zasyčela:
„To nebyl Trut, co plašilo
tě z kobky! Ne, to schvátil jeho zrak
tu zrádnou duši tvou!“ Pak kázala
mne svázat a usmrtit.V tom
tvůj kůň zařehtal a děvy prchaly,
neb strachem naplnil je Trutův mlat a štít!
Jsem v moci tvé! Než však zemru,
chci vědět, kdo byl mým vítězem?

Rci jméno své!

e svelare il suo segreto rancore.
In questa fitta selva disse con rabbia:
«Non è stato Trut che ti ha cacciato
dalla tomba! No, è stato lo sguardo di Ctirad
a impossessarsi della tua anima!» Poi ha ordinato
di legarmi e uccidermi. Ma quando hanno udito
il tuo cavallo le vergini sono svanite
perché temono la mazza e lo scudo di Trut!
Sono in tuo potere. Ma prima di uccidermi
lascia che ti chieda, chi è stato il mio vincitore?

Dimmi il tuo nome!

---

segue nota 10

mezzi musicali impiegati. Se a Wagner occorre quasi un'ora e mezza per la scena d'amore centrale nel *Tristan und Isolde*, il giovane Janáček non ha bisogno che di una ventina di minuti. Il peso drammatico di Šárka nel duetto è predominante e due sono i temi che si alternano nella narrazione con cui il soprano tesse con astuzia crudele le fila del suo inganno. Agli insinuanti arabeschi dei violoncelli divisi con sordina (*Andante* – $\frac{3}{4}$), chiare metafore delle spire con cui la donna avvolge il giovane

ESEMPIO 13 (20^{11})

CTIRAD
Ctirad sluju a bílý otcův dvůr
na břehu stojí ladné Sázavy!
ŠÁRKA
Ó, Ctirade, jak byls mi osudným!
Tys zmařil podnik, který slávou měl
mou hlavu ověnčit.
Kloním hlavu tu, smrt svou čekajíc!
CTIRAD
Ó, Šárko, vstaň! Já nedychtím
po krvi bezbranných!

CTIRAD
Mi chiamo Ctirad e la bianca dimora di mio padre
si trova sulle rive del fiume Sázava!
ŠÁRKA
O Ctirad, mi sei stato fatale!
Hai rovinato il piano che doveva
coronare di gloria il mio capo!
Mi inchino a te e aspetto la morte!
CTIRAD
O Šárka, alzati! Non voglio
il sangue di chi è indifeso!

---

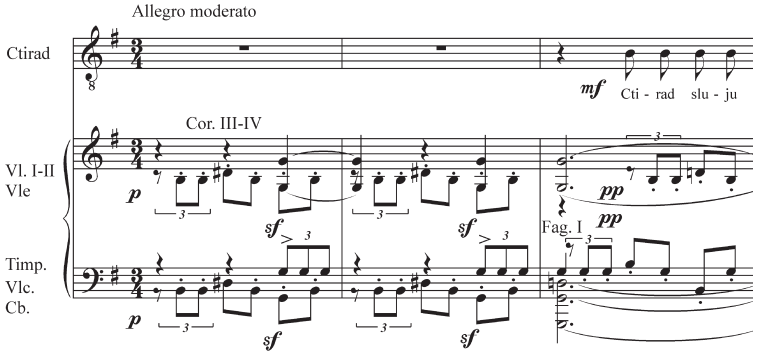
segue nota 10

segue una breve sezione (*Lento* – $\frac{3}{4}$) dal falso tono lamentoso, nella quale la voce del soprano viene raddoppiata dal flauto e dal clarinetto:

ESEMPIO 14 (21)

Ctirad appare fin dall'inizio stregato dalle parole dell'amazzone e si limita a scarni interventi di risposta: prima su marziali figurazioni staccate degli archi (*Allegro moderato* – $\frac{3}{4}$, Sol) si presenta al cospetto della bella amazzone,

ESEMPIO 15 (24²)



quindi rassicura Šárka che non la porterà con sé come trofeo di battaglia. Dopo alcune battute di recitativo la donna, accesa di improvvisa passione, si abbandona fra le braccia dell'eroe, ma l'idillio amoroso dura soltanto pochi istanti, il tempo di un estatico e calmo abbraccio (*Andante* – $\frac{3}{8}$, Re♭-si♭), suggerito in orchestra dalle note tenute di legni, ottoni e archi nel registro grave:

ŠÁRKA
Ó, běda mně,
pak jsem tvou zajatou?
Ty vlasy mé otočíš
kol silné ruky své, a tak mne povlečeš
na bílý dvůr, kde žena tvá tě čeká.
Ta zlým na mne zrakem zasvítí,
když ležet budu před ní v pokoře.
To vidět mám?
A bohům klnout, jež mne neslyší!
Buď milostiv!
(Padne na tvář a leží bez hnutí)
A usmrť mne!

CTIRAD (*klekne vedle ní a skloní se nad ní*)
Nemám ženy a nikdy nepřijdeš
na otcův bílý dvůr, leč vůlí svou!

ŠÁRKA (*vstane*)
Díky tobě, vítězi!
Však po boku tvém žít a bojovat?
Ó, boži, na pomoc spějte ubohé!

CTIRAD
Ó, Šárko, tys čarovný květ
na srdci mém, jež k tobě
láskou, nesmírnou láskou mře!

ŠÁRKA
Ó, boži, vždyť klesám

ŠÁRKA
Oh, me misera,
sono tua prigioniera?
Afferrerai le mie chiome
con la tua mano forte e mi trascinerai
nella tua dimora, dove tua moglie ti aspetta.
Lei mi fisserà con sguardo malvagio
quando mi prostrerò umile davanti a lei!
Questo dovrò sopportare?
E maledire gli dei che non mi ascoltano?
Sii misericordioso!
(Cade con il viso a terra e rimane immobile)
Uccidimi!

CTIRAD (*si inginocchia chinandosi su di lei*)
Non ho moglie e non verrai mai
nella bianca dimora di mio padre senza volerlo!

ŠÁRKA (*si alza*)
Ti ringrazio, vincitore!
Ma devo vivere e combattere al tuo fianco?
O dei, soccorrete la misera!

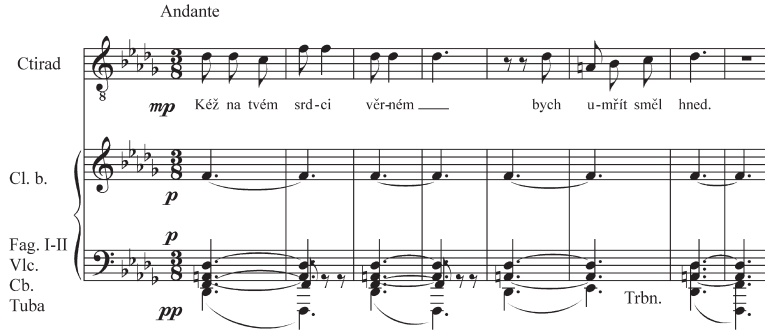
CTIRAD
O Šárka, sei un delizioso fiore
per il mio cuore, che ora muore
per te di un amore senza fine!

ŠÁRKA
Oh, dei, mi abbandono

---

segue nota 10

ESEMPIO 16 (29)



D'improvviso, però, Šárka si riscuote e, liberatasi dall'abbraccio, lancia con il corno il segnale alle compagne. Sopra un denso accompagnamento a piena orchestra caratterizzato da insistiti incisi in quintine (*Più mosso* – $\frac{3}{4}$) le amazzoni piombano veloci sulla loro preda e, prima che Ctirad riesca a recuperare le armi, lo trafiggono a morte. Le ultime disperate parole del giovane all'indirizzo della donna (*Moderato* – $\frac{3}{4}$) lasciano comunque il segno e nella fulminea chiusura dell'atto, basata sulla ripresa del motivo di reminiscenza amorosa, Šárka ha giusto il tempo di rimpiangere la perdita dell'amato e di rinnegare con orrore il perfido inganno.

v blahu neskonalém!
(Klesne mu do náruče. Zůstanou v objetí)

CTIRAD
Kéž na tvém srdci věrném
bych umřít směl hned.
Tím neskonalým blahem,
bych umřít směl hned!

ŠÁRKA (*se vyvinuje sama z objetí*)
Po boku jeho žít?
(Náhle se vzchopí odhodlaně)
Nemohu!
(Chytne roh a zatroubí)

CTIRAD
Co činíš?

ŠÁRKA
Tím rohem vítám noc,
když hasne den.
A den můj zmírá,
již kvačí noc.

(Na všech stranách se objevují bojovnice)

SBOR BOJOVNICE
Bouříme krajem a běda,
kam donese vítr náš voj!
Hledáme boj!

CTIRAD (*spěchá pod dub pro svou zbraň*)
Šárko, nechvěj se! Já chráním tě!
Ó, Šárko!
(Nedoběhne již pro zbraň)

ŠÁRKA
Jsi zrazen a ztracen!

CTIRAD (*raněn bojovnicemi klesá*)
žel mládí mého!
žel otce mého, jehož kvílení
dvůr bílý slýchat bude noc a noc!
žel však nejvíc žel, šárko, ukrutná,
žel tvé zrady, třikrát žel!

(Bojovnice dobíjejí Ctirada. Šárka se vrhá na družky)

ŠÁRKA
Litice!
Pryč, přišery ukrutné!
Můj Ctirade!
(Padá na jeho mrtvolu)
Já bídná, nešťastná!

a una immensa felicità!
(Cade nelle sue braccia e rimangono avvinti)

CTIRAD
Potessi morire così
sul tuo cuore fedele!
Potessi morire così
con questa gioia perfetta!

ŠÁRKA (*si libera dal suo abbraccio*)
Vivere al suo fianco?
(Riprendendosi d'un tratto)
Non posso!
(Afferra il corno e lo suona)

CTIRAD
Cosa fai?

ŠÁRKA
Con il corno saluto la notte,
quando il giorno scompare.
Ora il mio giorno muore,
e la notte si avvicina.

(Le amazzoni accorrono da tutte le parti)

CORO DI AMAZZONI
Morte e distruzione,
sventura dove il vento ci porta!
Cerchiamo battaglia!

CTIRAD (*corre sotto la quercia per recuperare la armi*)
Šárka, non temere! Ti difendo!
Oh, Šárka!
(Non raggiunge le armi)

ŠÁRKA
Ingannato e perduto!

CTIRAD (*cade a terra ferito dalle amazzoni*)
Ahimè per la mia giovinezza!
Ahimè per mio padre, il cui lamento
risuonerà ogni notte nella sua dimora!
Ahimè soprattutto per te, crudele,
che rimpiangerai per tre volte il tradimento!

(Le amazzoni uccidono Ctirad. Šárka si getta tra le compagne)

ŠÁRKA
Mostri!
Andatevene crudeli!
Mio Ctirad!
(Cade sul suo cadavere)
Me misera e infelice!

3. JEDNÁNÍ

Vyšehrad. Nádvoří posázené lipami.[11]

(Přemysl na kamenném stolci, kolem něho Vladikové. Někteří stojí v pozadí na hradbách a hledí v krajinu, kterou se vine Vltava. Je hluboké šero. Zazní táhlý zvuk trouby a zabušení na bránu)

PŘEMYSL

Mou duši jímá truchlé, tušení.
Otevřle bránu!

(Brána se rozlétne, objeví se sbor mužů, nesoucích hořící louče. Uprostřed čtyři muži s pokrytými márami na ramenou. V jejich čele Lumír, zároveň s nimi vejde lid)

LUMÍR

Postavte na zem drahé břímě!

PŘEMYSL

Co to znamená?
Rci, kdo leží pod přikrovem,
jej kropíš slzou svou?

ATTO TERZO

Vyšehrad. Un cortile circondato da tigli.

(Přemysl siede su un trono di pietra, attorniato dai suoi guerrieri. Alcuni, dalle mura in fondo alla scena, scrutano le terre attraversate dalla Moldava. È il crepuscolo. Si ode un prolungato suono di tromba e dei colpi che battono sulle porte)

PŘEMYSL

Un triste presagio invade la mia anima.
Aprite le porte! Cosa significa?

(Le porte si aprono e compare un gruppo di uomini che portano delle torce accese. Al centro quattro di loro guidati da Lumír reggono sulle spalle una bara coperta; dietro uomini e donne)

LUMÍR

Posate a terra il carico prezioso!

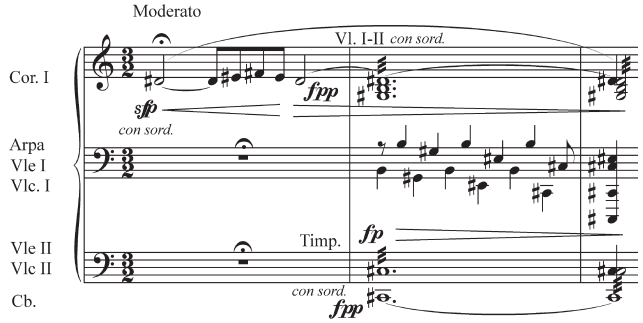
PŘEMYSL

Cosa significa questo?
Dimmi, chi giace sotto il coperchio,
che tu inondi di lacrime?

---

[11] Al contrario di quello precedente, l'ultimo atto dell'opera – una dolorosa litania funebre per la morte di Ctirad – è di natura essenzialmente statica, in stile quasi oratoriale. A un'introduzione orchestrale (*Moderato* – $\frac{3}{2}$, →) costruita intorno a un breve inciso affidato in apertura ai corni e poi ripreso dagli altri fiati sopra una mesta figurazione discendente sincopata degli archi con sordina,

ESEMPIO 17 (III, 221)



seguono alcune battute in recitativo, svolte su cupi accordi degli ottoni, sulle quali Přemysl accoglie il corteo funebre guidato da Lumír. Con un severo declamato (*Allegro moderato* – 𝄵) questi deposita a terra il cadavere del giovane e, su richiesta del sovrano che ha riconosciuto nell'ucciso l'amico Ctirad, narra il suo assassinio in una sezione dal carattere più cantabile (*Un poco meno mosso* – 𝄵), nella quale la voce, accompagnata da un ossessivo inciso puntato di legni e violini su morbide figurazioni in sestine di viole e violoncelli, si muove per brevi frasi costruite per gradi congiunti. Quindi, sullo stesso materiale musicale, il coro giura vendetta, mentre Přemysl piange amaramente la perdita del giovane.

LUMÍR
Psi hrdého uštvali jelena,
jak lovec zvěř.

SBOR VLADYKOVÉ
Přetěžkou chcem pomstu
za krvavý čin!

PŘEMYSL (*nadzvedne příkov*)
Toť Ctirad,
mého druha syn!
Kdo spáchal jej?

LUMÍR
To Šárka učinila závistná
a děvic nezkrotný její sbor!
V lup divým šelmám vyvrhla jej v les,
by duše jeho věčně těkala
od stromu k stromu klidu zbavená.

SBOR VLADYKOVÉ
Pomsta nás volá! Spěchejme v boj!

PŘEMYSL
Dřív ať plamenů rudých roj jej zhltí
a vznítí naši krev!

SBOR VLADYKOVÉ
Ať vznítí naši krev!

(Muži z lidu rovnají iranici, na kterou položí Ctirada)

PŘEMYSL
Ó, jinochu, jak s nebe hvězda[12]
spadne v tmavou noc,
tak urvala tě krutá Morana!

(Brána se otevírá, objeví se Šárka, ověnčena kvítím a pod závojem. Nese Trutův mlat a štít)

SBOR VLADYKOVÉ
Kdo zjevil se nám v středu truchlících,
zda z bohyň některá to blažených,
že Vyšehradu brána dokořán
se otvírá před krokem vznešeným?

LUMÍR
I cani hanno sbranato il cervo,
come il cacciatore fa con la preda.

CORO DI GUERRIERI
Vogliamo vendetta
per questo atto terribile!

PŘEMYSL (*solleva il coperchio*)
Questo è Ctirad,
figlio del mio amico!
Chi lo ha ucciso?

LUMÍR
È stata la crudele Šárka
con la sua indomita schiera di vergini.
L'hanno abbandonato alle bestie nella selva,
perché la sua anima vaghi in eterno
da un albero all'altro senza trovare pace.

CORO DI GUERRIERI
La vendetta ci chiama. Corriamo alle armi!

PŘEMYSL
Che il fuoco divori il suo corpo
e accenda il nostro sangue!

CORO DI GUERRIERI
E accenda il nostro sangue!

(Alcuni uomini tra la folla preparano la pira funebre e vi depongono Ctirad)

PŘEMYSL
O giovane, come una stella
cadente in una notte oscura,
la crudele Morana ti ha rapito!

(Si aprono le porte e compare Šárka velata, con una corona di fiori. Porta la mazza e lo scudo di Trut)

CORO DI GUERRIERI
Chi viene a visitare noi dolenti,
forse una delle divinità benedette,
perché la porta di Vyšehrad si apre
davanti alla maestà del suo incedere?

---

[12] Dopo che il sovrano ha iniziato a intonare un lamento straziante (*Adagio* – $\frac{9}{8}$), sorretto da incisi singhiozzanti delle viole sul tremolo dei violoncelli, d'improvviso su fragorosi colpi di contrabbassi, arpa e tam-tam le porte del castello si aprono e mostrano Šárka, vestita da sposa, che porta con sé le armi di Ctirad. Il suo incedere solenne lungo la sala (*Con moto* – $\frac{9}{8}$), a cui Janáček dà significativamente un carattere di processione nuziale, viene commentato dai presenti, che sopra figurazioni in quintine di violini, flauti e arpa, esprimono il loro stupore per la bellezza della donna.

PŘEMYSL
Zlým chvěje se mé srdce tušením.

LUMÍR
Od temene plyne jí jak mléčná dráha závoj třpytící.

Je divukrásná, jako čarný sen!

PŘEMYSL
Zřím v oku jejím stopy zločinu!

LUMÍR
Mluv, bledý zjeve, co tě vede k nám?

ŠÁRKA
Vy divíte se, bohatýrové,[13]

PŘEMYSL
I suoi occhi svelano l'ombra del delitto! Com'è [bella!

LUMÍR
Il velo chiaro che la copre risplende come la via [lattea.
La sua bellezza è come un sogno incantato!

PŘEMYSL
Il mio cuore è scosso da un triste presagio.

LUMÍR
Dicci, pallida visione, cosa ti porta da noi?

ŠÁRKA
Vi meravigliate, eroi,

[13] Le parole con cui Šárka si presenta (*Moderato* – $\frac{3}{4}$, Mi) hanno un sapore arcano per la corte di Přemysl, dal momento che la protagonista non rivela la sua identità, ma sono la voce e l'orchestra a svelare il suo delitto attraverso la ripresa variata e ravvicinata di due motivi di reminiscenza: quello dell'estasi amorosa (cfr. es. 9), intonato alla fine dell'atto primo da Ctirad e affidato ora al corno inglese e al corno, e quello falsamente lamentoso con cui il soprano aveva teso l'inganno al guerriero (cfr. es. 14):

ESEMPIO 18 (12)

Dopo che Šárka si è avvicinata al cadavere dell'amato riconsegnandogli le armi, riprende con un maestoso concertato (*L'istesso tempo, ben ritmico*) l'unanime cordoglio, al quale ora partecipa anche l'amazzone, la cui linea vocale, dal profilo molto irregolare, svetta sulle altre inerpicandosi man mano verso il registro acuto.

jak zlatá brána otevřela se
před kroky mými samoděk?
Vždyť nesu Trutův štít a mlat!
A což nevíte, že zlatá brána Vyšehradu
vždy se otvírala, on když přicházel?

LUMÍR
Ty neseš Trutův mlat?
Ó, mluv, kdo jsi?
Mé srdce buší hrozným tušením!

ŠÁRKA
Ó, netaž se! Dej mi, zemříti
po boku toho, jehož miluji,
Můj Ctirade, můj vítězi!
Zde tvoje zbraň, s ní vejdeš do noci!

SBOR VLADYKOVÉ
Zda rozumím těm slovům záhadným?

ŠÁRKA
Ó, běda slávě tvé,
ó, běda síle tvé a jaré mladosti!
Ó, Ctirade, můj vítězi,
otevři slunné oči své
a září jejich jasnou,
ať vzplá mi spása!
Ó, běda, zhasly a nikdy víc
neozáří duše mé!
Ó, Ctirade, můj Ctirade!

PŘEMYSL, LUMÍR
Ó, běda slávě tvé,
ó, běda síle tvé,
ó, běda jaré mladosti!

SBOR JINOCHŮ
Ó, řekni nám, druhu náš,
proč ležíš něm a bled?

ŠÁRKA
Sama jsem nad sebou
slunce zář zhasila.

PŘEMYSL
Ó, běda mladosti!

LUMÍR
Ó, řekni nám, druhu náš,
proč ležíš něm a bled?

ŠÁRKA
Tma děsivá teď kol a kol
a celý svět je pouhá noc!

che le porte dorate si siano aperte
da sole dinanzi ai miei passi?
Porto la mazza e lo scudo di Trut!
Ignorate che le porte di Vyšehrad
si aprivano sempre al suo arrivo?

LUMÍR
Porti la mazza di Trut?
Parla, chi sei?
Il mio cuore sente un oscuro presagio!

ŠÁRKA
Oh, non chiedere e fammi morire
al lato di chi amo!
Mio Ctirad, mio guerriero!
Ecco le tue armi, portale nella notte!

CORO DI GUERRIERI
Cosa significano queste parole misteriose?

ŠÁRKA
Ahimè, hai perduto gloria, forza
e la tua bella giovinezza!
O Ctirad, mio vincitore,
apri i tuoi occhi chiari
così che il loro splendore
possa darmi la redenzione!
Ahimè, si sono spenti e mai più
illumineranno la mia anima!
O Ctirad, mio Ctirad!

PŘEMYSL, LUMÍR
Ahimè, hai perduto la gloria,
Ahimè, hai perduto la forza
e la tua bella giovinezza!

CORO DI GIOVINETTI
Oh, dicci, amico nostro,
perché sei muto e pallido?

ŠÁRKA
Io stessa ho
spento il tuo sole.

PŘEMYSL
Ahimè, la tua bella giovinezza!

LUMÍR
Oh, dicci, amico nostro,
perché sei muto e pallido?

ŠÁRKA
Una terribile oscurità ci circonda
e la cupa notte avvolge tutto il mondo!

LUMÍR
Proč zhasl tvého oka svit
a úsměv retů tvých?
Druhu náš, proč zhasl tvého oka svit?

PŘEMYSL, SBOR JINOCHŮ
Ó, řekni nám, ó, řekni nám,
proč zhasl tvého oka svit
a úsměv retů tvých?

ŠÁRKA
Jen zář hranice vzplane
světla mi jasná.

LUMÍR a PŘEMYSL (*současně*)
Proč zhasl tvého oka svit
a úsměv retů tvých?

ŠÁRKA
Plameny svaté očistou
buďte duši zoufalé!

SBOR DÍVEK (*házejí lipové ratolesti na hranici*)[14]
Dub statný stál na hoře

LUMÍR
Perché la luce dei tuoi occhi
e il sorriso delle labbra si sono spenti?
Amico nostro, perché si sono spenti?

PŘEMYSL, CORO DI GIOVINETTI
Oh, dicci, amico nostro,
perché la luce dei tuoi occhi
e il sorriso delle labbra si sono spenti?

ŠÁRKA
Solo il calore del rogo
riporterà la luce.

PŘEMYSL e LUMÍR (*insieme*)
Perché la luce dei tuoi occhi
e il sorriso delle labbra si sono spenti?

ŠÁRKA
Sacre fiamme, purificate
la mia anima disperata!

CORO DI FANCIULLE (*gettano rami di tiglio sulla pira*)
Una grossa quercia era sul monte

[14] Su un accordo di dominante il concertato si interrompe, lasciando spazio a un coro femminile (*Andante con dolore* – $\frac{3}{4}$, Mi-sol♯) che, su un testo di derivazione popolare, segna l'inizio della vera e propria cerimonia funebre con le donne che gettano rami di tiglio sulla pira. Il brano, dal carattere strofico, descrive un dolore trattenuto e composto, espresso attraverso i delicati interventi dei due diversi gruppi corali accompagnati da sinuose melodie dei legni sopra figurazioni in *pizzicato* degli archi. Nel ritornello le voci, prima alternate, si uniscono, mentre l'orchestra si irrobustisce con l'inserimento di un'arpa e con flauti, oboi e violini che raddoppiano le parti corali:
ESEMPIO 19 (17)

a nebes blesk jej rozdrtil
a svrhl jej na sirou zem.
Jun dobrý šel lesem
a bledá smrt
dech vyrvala mu
z prsou mladých.
Ó, plačte, děvy, plačte!
Ó, plačte, roňte slzy své!

(Jinoši tlučou meči o štíty. Lumír přistoupí s hořicí pochodní k hranici)[15]

LUMÍR
Vyšlehni, rudý plameni,
a zacloň lůžko jinocha!

ŠÁRKA
Stůj, pěvče!
V noci mračný klín neodejde sám!
(Vrhne se na hranici)
Jsem Šárka, která uvrhla jej v hrob
a vlastní vůlí trestám svůj čin!
(Probodne se a klesne vedle Ctirada)

quando un fulmine dal cielo la colpì
schiantandola con forza al suolo.
Un guerriero attraversava la selva
quando la pallida morte lo incontrò
strappandogli il respiro
dal giovane petto.
Oh, piangete, fanciulle,
oh, versate le vostre lacrime!

(I giovani battono con le spade i loro scudi. Lumír si avvicina alla pira funebre con una torcia.)

LUMÍR
Alzatevi al cielo, rosse fiamme,
e inghiottite il suo letto mortale!

ŠÁRKA
Aspetta, cantore!
Non andrà solo nella notte oscura!
(Si getta nel rogo)
Sono Šárka, l'ho portato nella tomba
e di mia mano pagherò il mio delitto!
(Si trafigge e cade accanto a Ctirad)

segue nota 14

[15] Quando, infine, sulle stesse figurazioni sincopate udite nell'introduzione all'atto, la cerimonia sta per giungere alla sua naturale conclusione con l'accensione della pira funeraria sulla quale è stato posto il cadavere dell'eroe (*Meno moderato*), Šárka mette in atto il suo proposito suicida e, dopo essersi svelata come autrice del delitto sopra vigorose frasi basate su un intervallo di sesta ascendente – da confrontarsi con la frase eroica con cui Ctirad era entrato in scena nell'atto iniziale –, si immola come la Brünnhilde wagneriana. Rapide variazioni dello stesso inciso costituiscono le agitate reazioni dei presenti (*Allegro* – $\frac{3}{4}$), prima che un vigoroso coro (*Adagio, molto espressivo e lugubre* – $\frac{3}{4}$, Mi♭-Do), introdotto da Lumír, concluda l'opera in chiave ottimistica, esaltando la redenzione della protagonista attraverso l'amore.

SBOR VLADYKOVÉ
Ó, úžas, úžas!
Neklamal nás sluch?
To Šárka!

LUMÍR (*hodí pochodeň na hranici*)
Vyšlehni k nebi, plameni,
a obou svatebního lože clonou buď!

SBOR VLADYKOVÉ
Vyšlehni k nebi, rudý plameni,
a svatebního lože clonou buď!

LUMÍR
A ty, ó, větře, zaduj v širý kraj
a hlásej světu velký lásky div!

PŘEMYSL
A ty, ó, větře, zaduj v širý kraj
a hlásej světu velký lásky div!

SBOR VLADYKOVÉ
A ty, ó, větře!
A hlásej světu velký lásky div!

CORO DI GUERRIERI
Oh, terrore!
Il nostro udito ci inganna?
È Šárka!

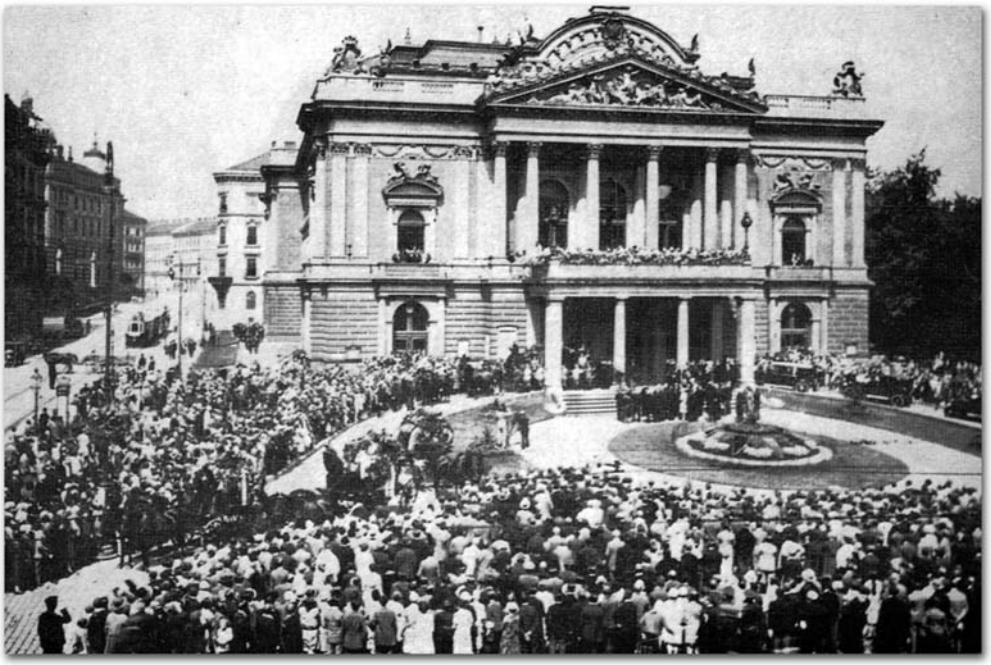
LUMÍR (*getta la torcia sul rogo*)
Alzatevi al cielo, fiamme,
e inghiottite il loro letto nuziale!

CORO DI GUERRIERI
Alzatevi al cielo, rosse fiamme,
e inghiottite il loro letto nuziale!

LUMÍR
E tu, vento, soffia su tutto il paese
e annuncia al mondo il miracolo dell'amore!

PŘEMYSL
E tu, vento, soffia su tutto il paese
e annuncia al mondo il miracolo dell'amore!

CORO DI GUERRIERI
E tu, vento!
Annuncia al mondo il miracolo dell'amore!



Il funerale di Janáček. Nello sfondo, il Teatro nazionale di Brno, che ospitò le prime rappresentazioni di tutte le opere di Janáček, tranne *Výlety páně Broučkovy* (*Osud* sarebbe stata eseguita alla Radio di Brno nel 1934, prima di essere messa in scena – sempre a Brno – nel 1958, in una versione adattata da Václav Nosek).

L’orchestra

2 Flauti (anche ottavini)
2 Oboi
Corno inglese
2 Clarinetti in Si♭ e La
Clarinetto basso in Si♭
2 Fagotti
Controfagotto

Arpa

Violini I
Violini II
Viole
Violoncelli
Contrabbassi

4 Corni in Fa
2 Trombe in Fa e Mi♭
3 Tromboni
Bassotuba

Timpani
Campanelli
Piatti
Tam-tam

Le vicende legate all’orchestrazione di *Šárka* sono connesse in modo inscindibile con le circostanze del tutto particolari che accompagnarono la tormentata stesura dell’opera. Dopo aver preparato una seconda versione del lavoro in due atti – un’operazione nella quale, con ogni evidenza, giocarono un ruolo di primo piano i preziosi consigli di Dvořák, al quale Janáček aveva inviato nell’estate del 1887 lo spartito per un suo giudizio –, il compositore orchestrò nei primi mesi del 1888 l’atto primo e parte del secondo. Quello che ora costituisce l’atto terzo, pensato allora come quadro conclusivo di un’opera ancora suddivisa in scene secondo l’ingresso e l’uscita dei personaggi, rimase invece nella sola riduzione pianistica; entro la fine dell’anno Janáček doveva ormai essersi rassegnato all’idea che Zeyer non gli avrebbe mai consentito di utilizzare come libretto la sua *pièce* e abbandonò l’opera con l’orchestrazione ancora incompleta.

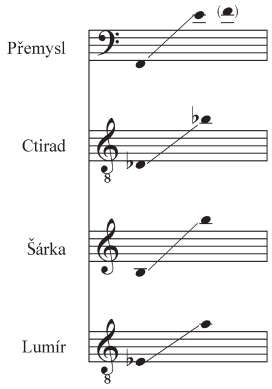
Trent’anni dopo il musicista, allora nel pieno della sua maturità artistica e destinato di lì a qualche mese a vedere il suo primo capolavoro realistico imporsi sulle scene europee – nel febbraio del 1918 *Jenůfa* (*Její pastorkyna*) venne allestita con grande successo a Vienna –, ‘riscoprì’ la sua sfortunata creazione giovanile e decise di portare a termine il lavoro, sottoponendolo a una revisione completa. A fronte però di un aggiornamento della linea vocale secondo i dettami realistici maturati a partire dagli anni Novanta e incentrati intorno alla ricerca di una declamazione naturalistica il più pos-

sibile aderente alle intonazioni della lingua parlata, l'accompagnamento strumentale rimase pressoché inalterato, fatta eccezione per qualche intervento sporadico. Non solo, Janáček non volle intervenire di persona nell'orchestrazione dell'atto terzo e affidò l'incombenza all'allievo Osvald Chlubna che, secondo la sua testimonianza, lavorò senza avere a disposizione la partitura dei due atti iniziali.

Nonostante le ultime piccole modifiche apportate dapprima nel febbraio del 1919 – quando finalmente l'Accademia cèca delle Scienze, divenuta proprietaria dei diritti di Zeyer dopo la morte del poeta (1901), consentì al compositore di utilizzare il libretto –, quindi nel 1925 – data nella quale l'opera ebbe la sua *première* al Teatro nazionale di Brno –, l'orchestrazione rimase per la maggior parte inalterata rispetto alla stesura originale. Rispetto alla produzione posteriore l'opera occupa un posto particolarissimo, dal momento che la sua prima versione venne scritta prima degli studi pionieristici che il musicista condusse, insieme all'amico František Bartoš, sul repertorio popolare moravo, cèco e slovacco. Non sorprende allora che manchino completamente quegli elementi melodici, ritmici e armonici di derivazione folclorica che permeano in modo così pervasivo le sue partiture seriori e, al tempo stesso, che l'orchestrazione abbia molti più punti in comune con i principali titoli tragici di Smetana, Dvořák e Fibich, piuttosto che con alcuni dei capolavori maturi di Janáček come *Jenůfa* oppure *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti). A differenza di questi ultimi l'orchestra in *Šárka* è ricca e piena – in modo particolare nella sezione dei fiati, che comprendono nel registro grave un clarinetto basso e un controfagotto –, caratterizzata da densi impasti di archi e legni e dominata dalle sonorità robuste e 'guerresche' dei corni.

Soltanto con gli anni il musicista affinò la propria tecnica orchestrale fino ad acquisirne il pieno magistero nelle opere realistiche del secolo successivo, delle quali i ruvidi interventi degli ottoni, il costante cicaleccio degli archi e le batterie di percussioni costituiscono alcune delle cifre stilistiche principali. Niente di tutto ciò è presente in una partitura di foggia 'wagneriana' come *Šárka*: al contrario dell'asprezza e della fragilità orchestrale raggiunta nei lavori tardi, Janáček adotta uno stile vigoroso e opulento, preferendo lavorare sulla combinazione dei timbri strumentali piuttosto che sulla loro indipendenza. Tra i momenti più suggestivi al riguardo basti citare lo snodo drammatico principale dello splendido duetto nell'atto centrale tra Šárka e Ctirad, quando l'inganno mortale tessuto dalla vendicativa amazzone viene suggerito con rara efficacia e ammirevole asciuttezza di mezzi musicali dal morbido controcanto dei violoncelli divisi con sordina accompagnato dagli accordi in *pianissimo* dell'arpa.

Le voci



Le scelte vocali adottate da Janáček per *Šárka*, un lavoro che il musicista aveva composto nella speranza che fosse allestito a Praga, rispecchiano i numerosi cambiamenti verificatisi nella vita teatrale della città a partire dai primi anni Ottanta. Con la riapertura nel 1883 del Teatro nazionale (Národní divadlo) a seguito del terribile incendio che due anni prima aveva seriamente danneggiato l'edificio appena inaugurato, si era aperta una nuova era per l'opera cèca. Le maggiori dimensioni del nuovo teatro rispetto al precedente Teatro provvisorio (Prozatímní divadlo) permisero infatti di esaltare gli aspetti sfarzosi e scenografici dei nuovi spettacoli nazionali ed europei; allo stesso tempo il repertorio operistico subì un notevole ampliamento – tra le *premières* presentate al pubblico praghese nel primo decennio di attività basti citare *Carmen* (1884), *Aida* (1884) e *Lohengrin* (1885) –, ragion per cui si creò l'esigenza di trovare nuovi tipi vocali. Per i titoli wagneriani iniziò a emergere una giovane generazione di cantanti dal taglio eroico e drammatico, mentre per quelli appartenenti alla corrente verista fu necessario formare una compagnia di cantanti-attori, la cui interpretazione fosse impostata su metodi più plastici e naturalistici.

Il ruolo di Šárka rappresenta un *unicum* nella produzione lirica di Janáček: ad eccezione del caso particolarissimo di Emilia Marty, ambigua protagonista del successivo *Věc Makropulos* (*L'affare Makropulos*, 1926), si tratta infatti dell'unico soprano drammatico presente nel suo catalogo. Non solo; la costante impostazione declamatoria della parte, poco incline al lirismo se non nella pacata invocazione alla luna in apertura dell'atto secondo, forse l'unico momento nel quale il personaggio si abbandona al sogno impossibile di un'estasi amorosa, riflette la trasformazione dei ruoli femminili dalle eroine liriche di Smetana a quelle sanguinarie e compiutamente tragiche delle opere tarde di Dvořák e Fibich. Šárka è in questo senso, insieme a Marina nel *Dimitrij* di Dvořák, uno dei primi esempi di donna crudele e vendicativa nel teatro cèco, caratterizzata da una vocalità potente e ben timbrata, capace di dominare facilmente un registro molto ampio con frequenti e improvvisi salti al grave o all'acuto.

Per i tre ruoli maschili Janáček attinse, invece, dai principali tipi vocali utilizzati nelle opere di Smetana. Sul modello di Dalibor, che alterna accenti eroici a morbide espan-

Janáček dinanzi alla sua casa; alla finestra la moglie Zdeňka. Brno, Moravské Muzeum.

sioni liriche, il personaggio di Ctirad fu concepito nei termini di un nobile *Heldentenor*, una tipologia molto amata dal compositore, che la sfrutta anche in alcuni titoli successivi – si prendano ad esempio i casi di Laca e Števa in *Jenůfa*, di Živný in *Osud* (Destino, 1903-1907), di Boris in *Káťa Kabanová* (1922). Přemysl e Lumír, affidati rispettivamente a un basso dal registro molto esteso e a un tenore drammatico, rappresentano d'altro canto due personaggi nobili ma assai poco impegnati nella vicenda.

Šárka in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Tra le opere di Leóš Janáček (Hukvaldy, Moravia, 1854-Ostrava 1928) si contano almeno cinque capolavori indiscussi: *Jenůfa* (1904), *Káťa Kabanová* (1921), *Příhody Lišky Bystroušky* (La volpe astuta, 1924), *Věc Makropulos* (L'affare Makropulos, 1926) e *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti, 1930). Tuttavia Janáček approdò relativamente tardi al teatro musicale. Nelle prime decadi della sua esistenza laboriosa il giovane organista, direttore di coro, insegnante, studioso di psicoacustica e della tradizione folklorica preferì infatti coltivare soprattutto la musica corale e da camera e la critica teatrale. Quest'ultima attività gli consentì di ampliare le sue conoscenze e di tenersi costantemente aggiornato sugli esiti più recenti della produzione contemporanea.

Šárka costituisce la prima prova in ambito drammatico del compositore moravo, ormai più che trentenne. Nel gennaio-febbraio 1887 apparve nella rivista teatrale «Česká Thalie» un dramma di Julius Zeyer in origine destinato come libretto a Dvořák, ma da lui mai intonato. La *pièce*, desunta dalle antiche leggende tramandate dalla cosiddetta cronaca di Dalimil, scritta all'inizio del Trecento in lingua cèca, ha il suo epilogo nel castello di Vyšehrad presso Praga, luogo deputato delle memorie nazionali boeme. Janáček si mise a lavorare con entusiasmo e in pochi mesi, verso la metà dell'estate 1887, ultimò lo spartito di *Šárka*. Ciò nonostante lo scrittore negò sdegnosamente l'utilizzo del suo scritto al musicista sconosciuto, sperando forse in un ripensamento da parte di Dvořák. Nel 1888 Janáček smise di lavorarvi e lasciò giacere il lavoro per circa trent'anni. Nel 1918 il compositore, ormai famoso, ritrovò il manoscritto della sua prima opera, già completo nei primi due atti, e affidò ad Osvald Chlubna, uno dei suoi allievi, l'orchestrazione del terzo ed ultimo atto. Dopo un'ulteriore revisione *Šárka* fu rappresentata nel Teatro nazionale di Brno l'11 novembre 1925, per celebrare i settant'anni del musicista.

Forse su sollecitazione della Tetralogia wagneriana, lo scandaglio della mitologia slava si esplica in forme rappresentative idealmente cicliche. In effetti *Šárka* di Janáček costituisce la continuazione di una precedente opera di Smetana, *Libuše* (1881). D'altra parte Smetana aveva già trattato la leggenda della vergine guerriera nella terza parte del poema sinfonico *Má Vlast* (La mia patria, 1874-1879), intitolata appunto *Šárka*. Tuttavia già in quest'opera d'esordio Janáček assume una posizione critica nei confronti del sentimentalismo e dell'irrealismo di matrice romantica. Anche se le vicende di questo suo primo dramma sono ricavate dal mito, il compositore evidenzia l'impossibilità di qualsiasi catarsi consolatoria e trova modo di contrapporsi apertamente alla tradizione operistica del tempo, Wagner e Smetana *in primis*. Non a caso il libretto, cui l'intonazione musicale conferisce una bellezza smagliante, non si limita ad illustrare genericamente il conflitto tra il genere maschile e quello femminile, ma assume come tema centrale l'incontro impossibile tra gli amanti. Viene così posto in primo piano il fatale ingranaggio psicologico che suscita sì l'innamoramento, ma nel contempo vieta la realizzazione dell'amore.

Anche la realizzazione musicale di *Šárka* è innovativa, tanto che Dvořák, cui l'inesperto compositore si era rivolto per alcuni consigli, gli suggerì laconicamente «più melodia». Janáček tende a rinunciare a melodie facilmente memorizzabili in favore di frammenti tematici reiterati, una sorta di proto-melodie parlate. La sintassi musicale di Janáček, nata dallo studio delle inflessioni della lingua cèca, sollecita una realizzazione orchestrale capace di sottili individuazioni emotive. «Janáček riserva un ruolo dominante alla musica: è lei che racconta, che svela la psicologia dei personaggi, che commuove, che sorprende, che medita, che avvince e che giunge perfino ad organizzare l'insieme e a determinare l'architettura» del dramma (Milan Kundera). La ripresa di questa composizione poco nota, anello significativo nello sviluppo dell'opera cèca successiva a Smetana, è pertanto un doveroso risarcimento conoscitivo verso uno dei massimi compositori teatrali del Novecento.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

La vicenda si svolge dopo la morte di Libuše, mitica veggente e sovrana della nazione cèca. Durante il suo regno i cèchi e la popolazione femminile in particolare avevano vissuto un periodo d'oro. Dopo la morte della regina la situazione è invece degenerata: sotto il principe Přemysl, vedovo e successore di Libuše, le donne amazzoni in rivolta si sono organizzate in un esercito sanguinario capitanato da Vlasta. Tra esse Šárka è la guerriera più feroce e indomabile.

Nel castello di Libice il principe Přemysl piange la morte della consorte Libuše, considera le terribili conseguenze della sua scomparsa e implora la pace. Giunge Ctirad, nobile di antica schiatta e figlio di Dobrovoj, amico di Přemysl: il giovane si ripromette di domare l'orgogliosa schiera femminile a condizione di poter disporre della mazza e dello scudo di Trut. Přemysl gli concede di accedere alla tomba di Libuše per prelevare le armi preziose.

Mentre l'intrepido Ctirad sta per entrare nel sepolcro, dov'è custodito il corpo della regina defunta, sente giungere un gruppo di amazzoni. Il principe si nasconde dietro il trono di Libuše. A capo delle donne, Šárka si rivolge insolentemente alla sovrana morta. Ella vorrebbe sottrarle la corona per consegnarla a Vlasta, l'indomita che mai ha voluto soccombere a un uomo. Per scongiurare tutto ciò il principe Ctirad esce allo scoperto, la regina Libuše in trono pare animarsi e si schianta al suolo, le amazzoni fuggono spaventate. Šárka giura vendetta, invece Ctirad si sente magicamente attratto dagli occhi luminosi della bella e audace guerriera.

ATTO SECONDO

All'alba, in una valle selvaggia, Šárka è sconvolta dal ricordo del principe. Benché oscuramente affascinata dal giovane, decide di farlo cadere in un tranello. A questo fine si fa legare ad un albero dalle compagne, apparentemente sola e indifesa. Quando il principe trova la fanciulla in difficoltà, impietosito la libera e si innamora di lei. Šárka, profondamente turbata, gli si abbandona, ma improvvisamente riscuotendosi, ricorda quanto ha stabilito con le compagne e con il corno le chiama affinché lo uccidano. Assalito da ogni parte il principe muore, addolorato per la giovinezza perduta, per l'infelicità causata al padre e soprattutto per il tradimento inaspettato della donna amata. In preda alla disperazione, Šárka cade riversa sul cadavere di Ctirad.

ATTO TERZO

In un cortile circondato da tigli nella rocca di Vyšehrad, al crepuscolo Přemysl è turbato da presentimenti luttuosi. Un corteo guidato dal nobile Lumír riporta il corpo del principe Ctirad ucciso dalle compagne di Šárka. I guerrieri giurano vendetta. Ctirad viene deposto solennemente

sulla pira funebre. All'improvviso appare Šárka, velata e con le armi di Trut sottratte a Ctirad. Ella si accusa della morte dell'amato e trafittasi si getta tra le fiamme, tra il cordoglio e lo stupore dei presenti che compiangono i due innamorati.

Argument

PREMIER ACTE

L'action se déroule après la mort de Libuše, mythique voyante et souveraine de la nation tchèque. Pendant son règne, les tchèques et surtout la population féminine avaient vécu un âge d'or, mais après la mort de la reine, sous le prince Přemysl, veuf et successeur de Libuše, la situation a dégénéré: les amazones en révolte ont constitué une armée sanguinaire, commandée par Vlasta. Parmi elles, Šárka est la guerrière la plus forte et la plus indomptable.

Au château de Libice, le prince Přemysl pleure la mort de son épouse Libuše, en envisage les affreuses conséquences, et implore la paix. Survient Ctirad, noble d'ancienne souche et fils de Dobrovoj, un ami de Přemysl; le jeune prince compte dompter la fière troupe des femmes, pourvu qu'il puisse disposer de la hache et du bouclier de Trut. Přemysl lui donne la permission de pénétrer dans le tombeau de Libuše, pour y récupérer les armes précieuses.

Au moment où l'intrépide Ctirad est sur le point d'entrer dans le tombeau où gît la reine morte, il entend arriver un groupe d'amazones. Le prince se cache derrière le trône de Libuše. Sárka, à la tête des femmes, apostrophe avec insolence la souveraine morte: elle voudrait lui soustraire sa couronne pour la donner à la fière Vlasta, qui n'a jamais voulu se soumettre à un homme. Afin de conjurer tout ça, le prince Ctirad sort à découvert; la reine Libuše paraît s'animer et s'écroule au sol, les amazones s'enfuient, épouvantées. Šárka jure vengeance, alors que Ctirad est séduit comme par enchantement par les yeux étincelants de la belle et audacieuse guerrière.

DEUXIÈME ACTE

À l'aube, dans une vallée sauvage, Šárka est troublée par le souvenir du prince. Bien qu'obscurément fascinée par le jeune homme, elle décide de lui tendre une piège, se fait attacher à un arbre par ses compagnes et reste apparemment seule et désarmée. Lorsque le prince trouve la jeune fille en détresse, il s'attendrit, la libère et s'en éprend. Šárka tombe dans ses bras, profondément bouleversée, mais à la dernière minute elle sursaute brusquement, se souvient du guet-apens qu'elle avait orchestré et appelle ses compagnes avec son cor, pour qu'elles tuent Ctirad. Assailli de toutes parts, le prince meurt, navré de la perte de sa jeunesse, de la douleur que sa mort va causer à son père et surtout de la trahison inattendue de sa bien-aimée. Šárka s'écroule, désespérée, sur le corps inanimé de Ctirad.

TROISIÈME ACTE

Dans une cour entourée de tilleuls à la citadelle de Vyšehrad, au crépuscule, Přemysl est troublé par de funestes pressentiments. Un cortège conduit par le noble Lumír ramène au palais le corps du prince Ctirad, tué par les amazones. Tous les guerriers jurent vengeance, pendant que Ctirad est déposé solennellement sur le bûcher funéraire. Tout à coup apparaît Šárka, voilée, portant les armes de Trut enlevées à Ctirad: elle s'accuse de la mort de l'homme aimé et se jette dans les flammes, provoquant le chagrin des présents, qui plaignent, ahuris, le triste sort des deux amoureux.

Synopsis

ACT ONE

The plot is set after the death of Libuše, a mythical prophet and sovereign of the Czech nation. Under her reign, the Czechs and the female population enjoyed a golden age. However, after the Queen's death, the situation degenerated: under Prince Premysl, Libuše's widower and successor, the amazon women rebelled and formed a sanguinary army, led by Vlasta. Amongst them was Šárka, the most ferocious and unconquerable warrior of all.

In the Castle of Libice, Prince Premysl is lamenting the death of his wife, Libuše. Thinking about the terrible consequences her death will have, he begs for peace. Ctirad arrives, of ancient noble birth and son of Dobrovoj, a friend of Přemysl's: the young man promises to tame the proud female army as long as he is allowed to use Trut's axe and shield. Přemysl allows him to enter Libuše's tomb to collect the precious weapons.

While an intrepid Ctirad is about to enter the sepulchre where the body of the deceased queen is resting, he hears a group of amazon women arrive. The prince hides behind Libuše's throne. Leading the women is Šárka and she insolently turns towards the dead sovereign. She would like to take her crown and give it to Vlasta, the indomitable spirit who has always refused to yield to a man. Prince Ctirad comes out of hiding to hinder all of this and Queen Libuše seems to come back to life on her throne, falling to the ground and thus making the amazon women flee in fear. Šárka promises revenge but Ctirad is somehow magically attracted by the bright eyes of this beautiful, audacious warrior.

ACT TWO

At dawn, in a waste land valley, Šárka is troubled by the prince's memory. Although she is mysteriously fascinated by the young man, she decides to set a trap for him. She therefore has her companions bind her to a tree by, apparently alone and defenceless. When the prince finds the young girl in difficulty he is overcome with pity and frees her, falling in love with her in the process. Šárka is profoundly agitated and gives in to him but suddenly comes to her senses and remembers the plan she made with her companions; she then summons them with the horn so they can kill him. Attacked from all sides, the prince dies, grief-stricken for his lost youth, the unhappiness he caused his father and above all, this betrayal by the woman he loved. Overcome with desperation, Šárka falls on her back on the corpse of Ctirad.

ACT THREE

In a courtyard surrounded by lime trees in the fortress of Vyšehrad, at twilight Přemysl is overcome with doleful presentiments. A procession led by the nobleman Lumír is bearing the body of Prince Ctirad, who was killed by Šárka's companions. The warriors swear revenge. Ctirad is solemnly placed on the funereal pyre. Šárka suddenly appears, wearing a veil and bearing Trut's weapons which she has taken from Ctirad. She accuses herself of her beloved's death and after stabbing herself she throws herself on the flames, amidst the grief and amazement of those who are mourning the two lovers.

Handlung

ERSTER AKT

Die Handlung spielt nach dem Tod der sagenumwobenen Seherin Libuše, deren Herrschaft von den Böhmen, speziell der weiblichen Bevölkerung, als Goldenes Zeitalter empfunden worden ist. Nach dem Tod der Königin hat sich die Lage in Böhmen drastisch verschlechtert: als Libušes Gemahl, Prinz Přemysl, den Thron besteigt, schließen sich die von der Kriegerin Vlasta angeführten Amazonen zu einem blutrünstigen Heer zusammen und entfesseln einen Aufstand. Als Grausamste und Unbändigste von allen tritt dabei Šárka in Erscheinung.

Auf Schloß Libice trauert Prinz Přemysl um seine verstorbene Gemahlin Libuše. Eingedenk der schrecklichen Folgen ihres Ablebens sehnt er den Frieden herbei. Der junge Prinz Ctirad, ein Sohn von Přemysls Freund Dobrovoj aus einem alten Adelsgeschlecht, schwört, die stolzen Amazonen mithilfe von Trusts Streitaxt und Schild zu bezähmen. Přemysl gewährt ihm Zutritt zu Libušes Grab, wo die besagten Wunderwaffen aufbewahrt werden.

Doch im selben Augenblick, in dem Prinz Ctirad sich anschickt, die Grabkammer der Königin zu betreten, hört er eine Schar Amazonen nahen und verbirgt sich hinter Libušes Thron. Šárka setzt sich an die Spitze der Kriegerinnen und wendet sich forsch an die verstorbene Königin: Ihre Krone gebühre nun der unbändigen Vlasta, die noch nie einem Mann im Zweikampf unterlegen sei. Um den Kronraub zu vereiteln, tritt Ctirad aus seinem Versteck. Fast scheint es, als erwache Libuše zu neuem Leben. Doch dann stürzt die tote Königin jäh zu Boden. Die Amazonen ergreifen panikartig die Flucht. Šárka schwört Rache, während sich Ctirad von den leuchtenden Augen der ebenso schönen wie kühnen Kriegerin unwiderstehlich angezogen fühlt.

ZWEITER AKT

Im Morgengrauen in einem wilden Tal. Šárka kann den Prinzen nicht vergessen. Obwohl sie sich von dem Jüngling magisch angezogen fühlt, beschließt sie, ihm eine Falle zu stellen: Zum Schein läßt sie sich von ihren Gefährtinnen an einen Baum fesseln. Als Prinz Ctirad sie in ihrer scheinbar misslichen Lage entdeckt, wird er von Mitgefühl ergriffen. Er befreit Šárka und verliebt sich augenblicklich in sie. In einem wahren Sturm der Gefühle gibt sich Šárka dem Prinzen zunächst hin, erinnert sich jedoch bald wieder an ihren Plan. Mit ihrem Horn gibt sie den Amazonen das vereinbarte Zeichen, Ctirad zu töten. Mit einer Klage über seine verlorene Jugend, das dem Vater zugefügte Leid und vor allem den unerwarteten Verrat der Geliebten stirbt Ctirad unter den wütenden Hieben der Kriegerinnen. In jäher Verzweiflung bricht Šárka neben dem Leichnam des Geliebten zusammen.

DRITTER AKT

Ein von Linden gesäumter Hof auf der Burg Vyšehrad. Bei Einbruch der Dämmerung wird Přemysl von unguten Ahnungen ergriffen. Ein von Ritter Lumír angeführter Trauerzug trifft ein und bringt den Leichnam des von Šárkas Kriegerinnen erschlagenen Prinzen Ctirad. Die Recken schwören sich Rache. Ctirad wird feierleich aufgebahrt und den Flammen übergeben. Da erscheint die in einen Umhang gehüllte Šárka mit Truts Waffen, die sie Ctirad abgenommen hat. Sie bekennt ihre Schuld am Tode des Geliebten, stürzt sich ins Schwert und wird ebenfalls ein Raub der Flammen. Von Trauer und Entsetzen ergriffen, beweinen die Anwesenden die beiden Geliebten.

CAVALLERIA RUSTICANA

Libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci

Edizione a cura di Agostino Ruscillo,
con guida musicale all'opera

Mascagni con i librettisti di *Cavalleria rusticana*, Giovanni Targioni-Tozzetti (1863-1934) e Guido Menasci (1867-1925). I due librettisti scrissero insieme, per Mascagni, anche *I Rantzau*, *Silvano* e *Zanetto*, e per Giordano *Regina Diaz*; al solo Targioni si devono (per Mascagni) i libretti di *Pinotta* e *Nerone*.

Cavalleria rusticana, libretto e guida all'opera

a cura di Agostino Ruscillo

Il libretto di *Cavalleria rusticana* nasce dalla collaborazione tra Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci (a quest'ultimo si è soliti attribuire le cesellature finali). Gli autori dovevano trasporre le nove «scene popolari siciliane» di Verga nei tempi di un atto unico (condizione imposta dalla seconda edizione del Concorso Sonzogno bandito nel luglio 1888).[1] Il tutto venne confezionato con la medesima rapidità d'azione insita già nella fonte: il dramma pur avendo proporzioni «microscopiche» è – come osservò Amintore Galli all'indomani della ripresa scaligera del gennaio 1891 – di una «potenza senza pari: ogni personaggio ha un suo proprio tipo e spiccatissimo, nell'azione nulla di stentato o di superfluo, tutto è logico, tutto è vero, tutto pieno di vita, l'interesse continuo e sommo».[2]

Mascagni avverte che il lavoro teatrale di Verga gli consente di scrivere una musica che possa estrinsecare i sentimenti dei personaggi, sempre animati da passioni vere e potenti; Galli ritiene che Mascagni abbia raggiunto tale obiettivo quando afferma che in *Cavalleria* «l'uomo del melodramma di un tempo è trasformato nell'uomo della vita reale».[3] Lo scopo è perseguito con coerenza sino alla catastrofe finale, annunciata da un grido acuto e diffusa per mezzo della parola recitata: singolare rottura di codice in un'opera dove il canto non arresta mai la sua forza propulsiva, che interrompe l'azione, invece, nell'istante della catastrofe (evidentemente ha ragione Mario Morini quando afferma che quel grido «taglia l'opera come una riga di sangue» e che deve intendersi come «un lampo imprigionato nella melodia»[4]). *Cavalleria* diventa così l'archetipo del melodram-

---

[1] È opportuno ricordare che accanto alla commissione musicale, il Concorso Sonzogno prevedeva anche una commissione letteraria della quale facevano parte tra gli altri Antonio Ghislanzoni e Felice Cavallotti; la commissione assegnò il premio di mille lire agli autori di *Cavalleria*. Nella prima edizione del concorso la giuria aveva bocciato *Le villi* di Puccini.

[2] Amintore Galli, *Cavalleria rusticana*, «Il teatro illustrato», xi/121, Milano, Edoardo Sonzogno, gennaio 1891, p. 7. Sulla stessa lunghezza d'onda il commento di uno fra i librettisti più attivi sul fronte verista: «È questo il dramma umano che incatena, interessa lo spettatore e lo commuove e commovendolo lo conquista e lasciandogli impressioni profonde, lo migliora: scopo precipuo di ogni arte» (Arturo Colautti, *La Giovane Scuola Italiana*, ivi, xii/143, novembre 1892, p. 163).

[3] Galli, *Cavalleria rusticana* cit., p. 7.

[4] Mario Morini, *Introduzione a «Cavalleria rusticana»*, in *«Cavalleria rusticana». 1890-1990: cento anni di un capolavoro*, a cura di Pietro e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, p. 13.

ma verista – o 'plebeo' –, lanciando la voga dell'opera in un atto, diviso in due parti da un intermezzo strumentale.[5]

Il libretto è una chiara trasposizione in versi della *pièce* verghiana messa in scena per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio del 1884 dalla compagnia di Cesare Rossi, con Eleonora Duse nel ruolo di Santuzza.[6] A parte le inevitabili modifiche della struttura linguistica (sebbene alcune espressioni restino identiche nelle due versioni), il libretto conserva immutata la successione degli eventi drammatici e la caratterizzazione dei personaggi (Santuzza incarna la donna passionale, Turiddu il maschio superbo, Alfio l'uomo d'onore, Lola la donna vanitosa e superficiale). Le aggiunte sono ridotte a pochi elementi: qualche coro, il brindisi e una canzone.

La presente edizione del libretto si basa sull'edizione a stampa di Edoardo Sonzogno edita in vista della *première*:[7] le successive ristampe (si sono consultate, a titolo esemplificativo, una riedizione del 1893, una del 1928 e un'altra del 1955) concordano perfettamente con questo testo, che non offre particolari problemi editoriali. Gli interventi praticati sono riconducibili alla *emendatio* di pochi refusi, alla modernizzazione di grafie obsolete (in particolare la *j* e stata sostituita con la *i*), e a minime integrazioni della punteggiatura. Inoltre si è intervenuti con il corsivo nel testo per evidenziare le parole e i versi non intonati; le cifre romane in esponente rimandano alle varianti fra libretto e partitura, ivi comprese le differenze tra le didascalie; le cifre arabe richiamano l'attenzione del lettore sulla guida all'ascolto o su alcune osservazioni circa la *dispositio* del testo poetico.

L'analisi è stata condotta sulla partitura d'orchestra dell'opera stampata a Berlino col testo in italiano e tedesco, da cui sono tratti gli esempi, individuati mediante la cifra di richiamo e in apice il numero di battute che la precedono (a sinistra) o la seguono (a destra).[8] Inoltre si è tenuto come riferimento anche lo spartito per canto e pianoforte pubblicato a Milano dalla Casa Musicale Sonzogno (n. di lastra 492).

ATTO UNICO p. 83

APPENDICI: *L'orchestra* p. 99
Le voci p. 101

[5] Cfr. STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994.

[6] Mascagni poté assistere alla ripresa del dramma a Milano, nel febbraio 1884, allestito dalla compagnia Pasta; in quell'occasione era presente anche Gianni Salvestri, poeta, e amico suo e di Verga, il quale avrebbe voluto che il livornese si cimentasse nell'immediato futuro in una rilettura musicale del dramma siciliano.

[7] «*CAVALLERIA RUSTICANA* / *melodramma in un atto* / *di* / G. TARGIONI-TOZZETTI e G. MENASCI / *musica del maestro* / PIETRO MASCAGNI / MILANO / EDOARDO SONZOGNO, EDITORE / 14 – Via Pasquirolo – 14». In questa fonte il nome del tenore è scritto Turiddo, che abbiamo corretto in Turiddu (come in tutti i libretti successivi).

[8] PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, Berlin, Bote & Bock, s.d. [1919], rist. New York, Dover, 1993. Nella guida le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori); una freccia significa che si modula. Gli esempi si pubblicano per gentile concessione dell'Editore proprietario.

Pietro Mascagni

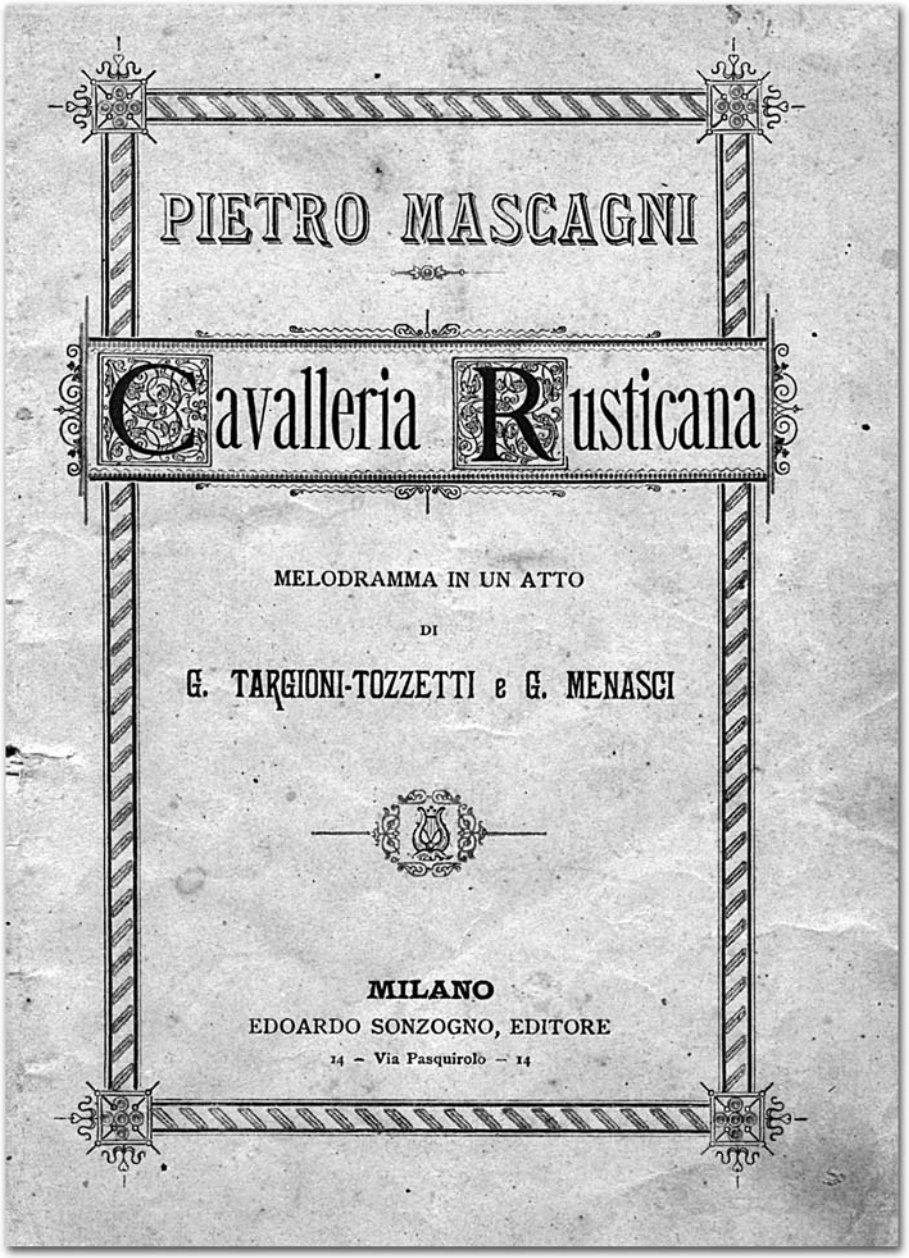
CAVALLERIA RUSTICANA

melodramma in un atto
di
G.[iovanni] Targioni-Tozzetti e G.[uido] Menasci

PERSONAGGI	VOCI
SANTUZZA	Soprano
LOLA	Mezzosoprano
TURIDDU	Tenore
ALFIO	Baritono
LUCIA	Contralto

Coro di contadini e contadine. Coro interno.

Il presente melodramma è tolto dalle scene popolari omonime di Giovanni Verga.



Copertina del libretto per la prima rappresentazione di *Cavalleria rusticana*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Nella Raccolta sono conservati tre esemplari, tutti con firma del musicista e due con dedica (al professor Aurelio Di Donato e al professor Cesare Blasetti). Nelle sue schedine, Rolandi specifica che i libretti non contengono né l'indicazione del teatro né gli interpreti; ma «si tratta di 1ª ediz., perché l'esemplare fu acquistato da mio padre quando mi condusse (sul finire di maggio 1890) a sentire l'opera al Teatro Costanzi»; e segnala alcune varianti nell'edizione di Livorno, agosto 1890. Cantavano: Gemma Bellincioni (Santuzza), Annetta Guli (Lola), Roberto Stagno (Turiddu), Gaudenzio Salassa (Alfio), Federica Casali (Lucia).

ATTO UNICO

(A sipario calato)[2]

La scena rappresenta una piazza in un paese della Sicilia. Nel fondo, a destra, chiesa con porta praticabile. A sinistra l'osteria e la casa di mamma Lucia. È il giorno di Pasqua.[1]

TURIDDU

O Lola ch'hai di latti la cammisa[3]
[I]si' russa e janca comu la[I] cirasa,
quannu t'affacci fai la vucca a risa,
biato *ppi*[II] lu primu *cu la* vasa!

---

[1] Nel passaggio dalla *pièce* di Verga all'opera, *Cavalleria rusticana* perde quattro personaggi, e vede ridotte al minimo indispensabile le disposizioni sceniche. La prima di queste didascalie focalizza l'azione in una tipica piazza di paese dove sono collocati due luoghi, la chiesa (espressione dei valori etico-religiosi della collettività) e l'osteria (espressione dei valori laico-mondani del paese), visivamente posizionati l'uno di fronte l'altro e che rappresentano simbolicamente la contrapposizione tra il sacro e il profano.

[2] PRELUDIO (*Andante sostenuto* – 𝄴, Fa). Si configura come un'introduzione espositiva che ricalca il genere del poema sinfonico, caratterizzato soprattutto dall'assunzione di un'idea poetica che si fonda su una matrice letteraria. Nel nostro caso piuttosto che alla novella, dove il personaggio di Santuzza è praticamente assente, Mascagni sembra ispirarsi alla *pièce*, che prende forma sulla figura di questa donna sedotta e abbandonata, vittima del tradimento di Turiddu. Il principale materiale tematico del Preludio è tratto dalle parti vocali e strumentali legate al personaggio di Santuzza, soprattutto dalla Romanza «Voi lo sapete, o mamma» e dalla seconda parte del Duetto Santuzza-Turiddu, e viene qui preannunciato in forma di piccoli episodi collegati tra loro. L'opera si apre con una frase musicale (es. 1) corrispondente al materiale orchestrale (31) sul quale Santuzza esorta Lucia a recarsi in chiesa per «implorare Iddio», frase che prende vita da un accordo di settima di seconda specie (Fa II^{7}):

ESEMPIO 1 – Preludio, bb. 1-8 (orchestra).

La frase conseguente è interamente costruita su un pedale di dominante il cui tema sale, animandosi, verso l'acuto, arricchendosi sul finire di un sottile cromatismo (che retoricamente, per tradizione, sta a simboleggiare il dolore), fino a scolpire, in un fortissimo generale, la ripetizione dell'accordo di settima. Con tale armonia Mascagni desidera simboleggiare qualcosa o qualcuno: Turiddu, cioè colui che «tolse l'onore» a Santuzza (si veda l'accordo a $^{9}45$ sull'ultima sillaba di «Turiddu»). Il secondo periodo di questa prima sezione anticipa quanto si ascolterà più avanti: il tema del pianto di Santuzza («La tua Santuzza piange e t'implora», es. 11) in re, che si blocca con un'inattesa e geniale frattura del discorso musicale per dare spazio alla Siciliana, momento centrale del Preludio, come se la musica, con il suo crescendo, spalancasse d'improvviso una finestra, proiettando così l'ascoltatore nel vortice di passioni che pervade la vita dei due amanti, Lola e Turiddu.

[3] SICILIANA (*Andante* – 𝄵, fa). Turiddu ama Lola da prima della sua partenza per il servizio militare, ma la donna ha sposato Alfio, un carrettiere (sul conflitto di classe e sulle questioni di critica sociale tipiche del verismo letterario cfr. nota 8). L'evento musicale è prodotto sul palcoscenico a sipario calato; ad accompagnare il tenore vi è solo l'arpa che scandisce il classico ritmo della siciliana. L'utilizzo dei versi in dialetto stravolge le regole del melodramma, ma è proprio il testo verbale a proiettare gli ascoltatori in Sicilia, teatro della vicenda. La Serenata è in forma A-B con codetta finale, che rimarca le due strofe tetrastiche costruite su endecasillabi, di chiara marca 'popolareggiante'. Sul «*perdendosi*» del suono tenorile riprende la narrazione dell'orchestra che prosegue col materiale tratto dall'*a due* del Duetto Santuzza-Turiddu (40), dove esplode il pieno contrasto tra i protagonisti. L'ultima prolessi è il tema del cantabile «No, no Turiddu» (38^{8}), e la ripresa del tema del pianto di Santuzza. Secondo Gavazzeni, Mascagni compone giustapponendo gli episodi in maniera tale da creare un «serrata dialettica» del discorso musicale, preparando assai bene il dramma che si svolgerà sulla scena.

[I] «si bianca e russa comu la».

[II] «cui ti dà».

[III]*Supra* la porta *to*'[III] lu sangu è spasu,
ma nun [IV]m'importa si cci moru occisu…[IV]
ma si cci[V] muoru e vaju'n paradisu
si nun [VI]*cidu tia* mancu *cci*[VI] trasu.

(Traduzione)

O Lola, bianca come fior di spino,
quando t'affacci tu, s'affaccia il sole;
chi t'ha baciato il labbro porporino
grazia più bella a Dio chieder non vôle.
C'è scritto sangue sopra la tua porta,
ma di restarci a me non me n'importa;
se per te mojo e vado in paradiso,
non c'entro se non vedo il tuo bel viso.

SCENA PRIMA[4]

CORO

[III] «Ntra la puorta tua».

[IV] «me mpuorta si ce muoru accisu».

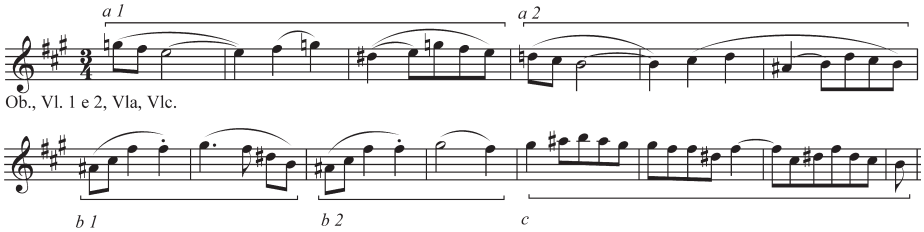
[V] «e s'iddu».

[VI] «ce truovo a ttia, mancu ce».

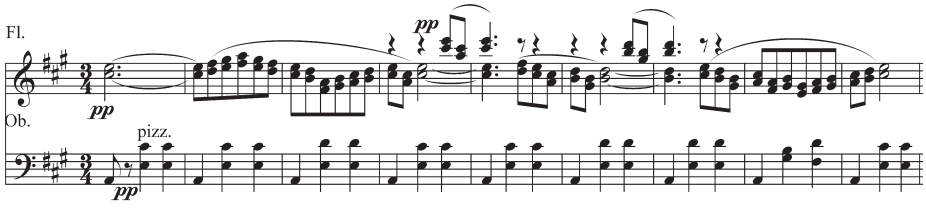
[4] È Pasqua. Suonano le campane a festa da «dentro la chiesa» (intonate su La e Mi, la cui oscillazione crea tre moduli ritmici, ognuno dei quali è più breve del precedente di un quarto di valore). S'alza la tela e l'orchestra ancora una volta commenta l'azione prima dei personaggi: parte il tema di Pasqua (es. 2), costituito da tre frasi – X (11 bb.), Y (14 bb.) e Z (9 bb.) – che non soggiacciono alla quadratura del discorso musicale ma si distendono lungo un fraseggio irregolare. Prima che attacchi il coro di donne (es. 3) udiamo una doppia esposizione dell'intero tema di Pasqua con tinte orchestrali differenti. Le frasi X e Y mostrano come Mascagni si muova con disinvoltura e maestria, facendo presagire anche su questo piano l'incedere della tragedia: la frase X parte con una triade di si minore (La II) sul pedale di tonica, mentre la frase Y (costruita attraverso brevi incisi melodici, a1+a2+b1+b2+c, che danno vita a un modulo di 3+3+2+2+4 battute) è ascrivibile alla regione armonica della dominante (mi, poi Mi). Nella frase Z, inoltre, l'effetto timbrico delle terze di oboi con gli echi dei flauti ha il chiaro scopo di connotare l'ambiente rurale e preparare l'ingresso del coro.

ESEMPIO 2a – tema di Pasqua, frase X (1)

ESEMPIO 2b. – tema di Pasqua, frase Y (2)



ESEMPIO 2c – tema di Pasqua, frase Z (3)



DONNE (*di dentro*)
Gli aranci olezzano[5]
sui verdi margini,
cantan le allodole
tra i mirti in fior;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.

UOMINI (*di dentro*)
In mezzo al campo tra le spiche d'oro
giunge il rumore delle vostre spole,
noi stanchi riposando dal lavoro
a voi pensiamo, o belle occhi-di-sole.
O belle occhi-di-sole, a voi corriamo,
come vola l'augello al suo richiamo.

(Il coro entra in scena)

DONNE
Cessin le rustiche
opre: la Vergine
serena allietasi
del Salvator;
tempo è si mormori
da ognuno il tenero
canto che i palpiti
raddoppia al cor.

UOMINI
In mezzo al campo tra le spiche d'oro
giunge il rumore delle vostre spole,
noi stanchi riposando dal lavoro
a voi pensiamo, o belle occhi-di-sole.
O belle occhi-di-sole, a voi corriamo,
come vola l'augello al suo richiamo.

(Il coro attraversa la scena ed esce)

SCENA II[6]

SANTUZZA *e* LUCIA

SANTUZZA ([VII]*entrando*[VII])
Dite, mamma Lucia...
LUCIA (*entra*[VIII])
Sei tu?... Che vuoi?
SANTUZZA
Turiddu ov'è?

---

[5] Il coro, in *Cavalleria rusticana*, non funge mai da sfondo sonoro: rappresenta il popolo di questo piccolo paesino e, in quanto tale, partecipa all'azione. Nell'arco dell'opera si contano ben quattro interventi connessi a momenti rituali della vita comunitaria: un coro d'ambiente con annesso canto di lavoro, un inno al mestiere del carrettiere, una preghiera e un brindisi. Il Coro d'introduzione definisce il carattere agreste del luogo, non connotato come siciliano: il verismo di *Cavalleria* non è dunque fotografia. Le donne cantano dall'interno la melodia «Gli aranci olezzano» (es. 3), contrappuntata nelle dodici battute di ripetizione della prima strofa da una sinistra scala cromatica discendente di violini primi e viole all'ottava che si inabissa dal Mi_4 al $Do\sharp_3$:
ESEMPIO 3 – «Coro d'introduzione» ([7]13).

Gli uomini, sempre dall'interno, proseguono all'unisono («In mezzo al campo»), e dopo l'entrata in scena del coro tutte le sezioni successive acquistano coesione grazie a connessioni tematico-orchestrali tratte dalle frasi Y e Z del tema di Pasqua. Per differenziare i due gruppi vocali Mascagni adotta una scrittura polimetrica: gli uomini in **c** e le donne in $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{4}$ (si vedano le due melodie sovrapposte a [5]10).

[6] Apre la «Scena e sortita di Alfio» ([13]12. *Largo* – $\frac{3}{4}$, fa♯) la fila dei violoncelli con un tema sinistramente angoscioso (es. 4a) su un ritmo sincopato, che assumerà solo nel prosieguo una connotazione ben precisa: il tradimento subìto da Santuzza che determina il suo desiderio di vendetta contro Turiddu e la catastrofe finale. La seconda frase musicale (12) trasmette un breve sprazzo di illusione: Santuzza spera di trovare Turiddu a casa della madre; ma la sua speranza viene delusa ed ella rifiuta l'invito a entrare di Lucia essendo «scomunicata»: sull'ultima sillaba si ripresenta il tema della vendetta, questa volta eseguito col raddoppio dei contrabbassi, e sottoposto finalmente a un testo chiarificatore enunciato da Santuzza: «Quale spina ho in core!».

[VII] «*entra e si dirige alla casa di Lucia*».

[VIII] «*sortendo*».

LUCIA

Fin qui vieni a cercare
il figlio mio?

SANTUZZA

Voglio saper soltanto,
perdonatemi voi, dove trovarlo.

LUCIA

Non lo so, non lo so, non voglio brighe!

SANTUZZA

Mamma Lucia, vi supplico piangendo,
fate come il Signore a Maddalena,
ditemi per pietà, dov'è Turiddu…

LUCIA

È andato per il vino a Francofonte.

SANTUZZA

No!… l'han visto in paese ad alta notte…

LUCIA

Che dici?… se non è tornato a casa!

(Avviandosi all'uscio di casa)
Entra!…

SANTUZZA (*disperata*)

Non posso entrare in casa vostra…
Sono scomunicata!

LUCIA

E che ne sai
del mio figliolo?

SANTUZZA

Quale spina ho in core!

SCENA III

ALFIO, CORO *e dette*

ALFIO

Il cavallo scalpita,[7]
i sonagli squillano,
schiocca la frusta. – Ehi là! –

segue nota 6

ESEMPIO 4 – «Scena Santuzza e Lucia» ([13]12).

[7] Sopraggiunge Alfio, guidando il suo carretto siciliano con tanto di «schiocchi di frusta e tintinnio di sonagli»: la presentazione del personaggio (concepita come un'aria di sortita alla vecchia maniera) manca nella *pièce* di Verga. Proprio nell'entrata di Alfio v'è qualche particolarità metrica: la ritmica del verso presenta un insolito cozzo tra senari (in prevalenza sdruccioli) e settenari (tronchi). Dopo una breve introduzione orchestrale ([18]16. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$, mi), parte una formula classica d'accompagnamento alla linea melodica, la cui banalità viene riscattata non solo dall'inflessione della seconda e della quarta battuta del canto (es. 5a), ma anche e soprattutto dalle sue insistenti modulazioni: si passa dal mi iniziale a sol, per approdare temporaneamente a Mi♭ (interpretato enarmonicamente sul finire della frase dagli archi come Re♯, sensibile di Mi, permettendo di rientrare nella tonalità d'impianto). La musica sconfessa il testo: l'instabilità tonale la rende allegra, agitata, ma anche, per certi versi, irritante.

ESEMPIO 5a – «Sortita di Alfio» ([13]17).

ESEMPIO 5b – tema del carrettiere ([17]17)

Soffi il vento gelido,
cada l'acqua *e*[IX] nevichi,
a me che cosa fa?

CORO
O che bel mestiere[8]
fare il carrettiere
andar di qua e di là!

ALFIO
M'aspetta a casa Lola[9]
che m'ama e mi consola,
ch'è tutta fedeltà.
Il cavallo *scalpiti*,[X]
i sonagli *squillino*,[XI]
è Pasqua, ed io son qua![XII]

CORO
O che bel mestiere
fare il carrettiere
andar di qua e di là![XIII]

LUCIA
Beato voi, compar Alfio, che siete
sempre allegro così!

ALFIO[XIV]
Mamma Lucia,
n'avete ancora di quel vecchio vino?

LUCIA
Non so; Turiddu è andato a provvederne.

ALFIO
Se è sempre qui! – L'ho visto stamattina
vicino a casa mia.

LUCIA (*sorpresa*)
Come?

SANTUZZA ([XV]*rapidamente*[XV])
Tacete.

(Dalla chiesa odesi intonare l'alleluja)

ALFIO
Io me ne vado, ite voi altri in chiesa.
(Esce)

CORO INTERNO (*dalla chiesa*)
Regina cœli, lætare. – Alleluja![10]
Quia, quem meruisti portare. – Alleluja!
Resurrexit sicut dixit. – Alleluja!

[IX] «o».

[8] Al termine dell'esposizione di Alfio i tenori del coro rispondono con la canzone del carrettiere (es. 5b), accompagnata da legni e archi, che sottolinea come sia piacevole la vita di chi si sposta in continuazione (anche se al tempo stesso lo obbliga ad allontanarsi dal letto nuziale). Rispetto alla novella è sintomatico che nell'opera si perda la netta contrapposizione tra ricco e povero, che nella matrice letteraria è il vero conflitto: la Lola di Verga sceglie infatti Alfio per una più sicura prospettiva del futuro. Il motivetto nella sua semplicità è funzionale: invece che in mi è impostato nella tonalità omologa di Mi; la linea melodica (modulo di 2+2+4 battute) si muove armonicamente per dominanti secondarie, su un tetracordo che da Mi scende a Si. Il coro quindi non è un semplice spettatore degli eventi che riguardano i protagonisti ma, come in questo caso, è in grado di legarsi alle loro vicissitudini.

[9] Sul finire della canzone veloci volatine di semibiscrome salgono verso l'acuto (flauti, clarinetti, violini primi), preannunciando un cambio nell'agogica: la ripresa del cantabile di Alfio è più lenta ([8]18. *Andante sostenuto*) rispetto alla prima esecuzione, mentre l'attacco della melodia (il Mi) è in anacrusi anziché in tesi, con uno spostamento d'accento che viene rimarcato in orchestra, sulle parole più significative, dalle due arpe. Se il testo ci rassicura sulla fedeltà coniugale di Lola, lo sfasamento ritmico della melodia rispetto alla sua prima enunciazione allude a qualcosa che sta andando storto – il rapporto adulterino della moglie, che Alfio ignora, ma noi no. Un ultimo gesto musicale, retorico, ratifica quanto appena affermato: il tritono Do-Fa♯ intonato da Alfio sul testo «È Pasqua, ed io sono qua!», che non lascia presagire nulla di buono sulla sua presenza in paese.

[X] «scalpita».

[XI] «squillano»

[XII] Aggiunta:«*(A questo punto le coriste entrano in iscena)*».

[XIII] Aggiunta:«*(Il coro esce, alcuni entrano in chiesa, altri prendono direzioni diverse.)*».

[XIV] Aggiunta:«*(spigliato)*».

[XV] «*a Lucia rapidamente*».

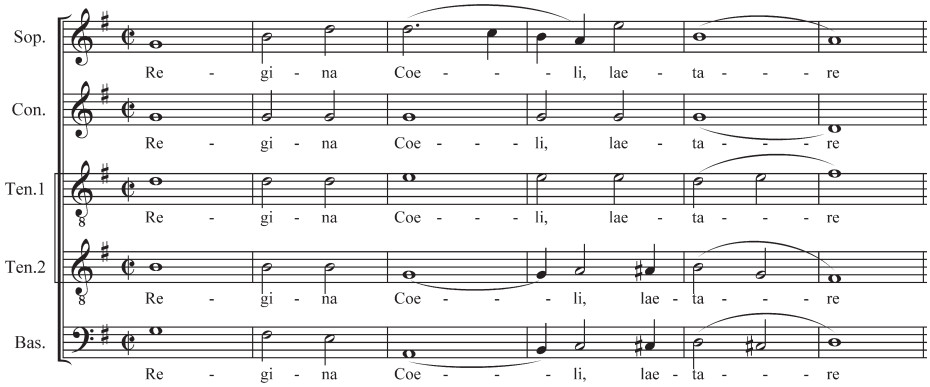
[10] Si ode dall'interno della chiesa il suono dell'organo (22[12]. *Moderato assai* – ¢, Sol) – timbro emblematico del 'sacro' – che introduce l'antifona mariana *Regina cœli*, intonata *a cappella* dalla cantoria, cui risponde il popolo 'rusticano' con l'*Alleluja*:

[xvi]CORO ESTERNO (*sulla piazza*)
Inneggiamo, il Signor non è morto,[11]
ei fulgente ha dischiuso l'avel,
inneggiamo al Signore risorto
oggi asceso alla gloria del ciel!

CORO INTERNO (*dalla chiesa*)
Ora pro nobis Deum. – Alleluja!
Gaude et lætare, Virgo Maria. – Alleluja!
Quia surrexit Dominus vere. – Alleluja!

segue nota 10

ESEMPIO 6a – «Preghiera» (22[24])



La dipendenza tra la Preghiera e l'inizio del successivo Intermezzo (evidenziata da Mascagni nel manoscritto datato «Cerignola, 26 ottobre 1888», in cui scrive «imitando la Preghiera») è molto stretta,

ESEMPIO 6b – Intermezzo, bb. 1-4 (trasposte all'ottava sotto)

e suggerisce un rapporto di ripresa fra i due brani che crea delle cesure nell'atto unico, suddividendolo in tre sezioni: A) dal Coro d'introduzione alla Preghiera; B) dalla Romanza di Santuzza al Duetto Santuzza-Alfio e all'Intermezzo; C) dal Coro «A casa, a casa, amici» alla fine. Sul finire del canto antifonale, con un bell'effetto timbrico (accordi scanditi a guisa di organo da trombe e tromboni), i fedeli entrano in scena intonando un grandioso corale, un inno che fa le veci di un vero e proprio concertato, assente nell'opera.

[xvi] Aggiunta: «*(Uomini e donne entrano e si schierano innanzi alla chiesa in atteggiamento devoto)*». / CORO ESTERNO, SANTUZZA, LUCIA *(sulla piazza)*

[11] Con l'attacco dell'Inno (22[45]. *Largo maestoso* – $\frac{12}{8}$, Sol) si passa dalla fede cristianamente vissuta alla fede laicamente vissuta. Questa seconda parte della scena, anche in virtù del luogo in cui si svolge – il sagrato della chiesa –, richiama alla memoria la celebrazione di una sacra rappresentazione, nella quale la resurrezione del Signore diviene sorgente di speranza per tutti. Vi è qui un'invenzione tutta mascagnana, non prevista dai librettisti: al coro si aggiunge Santuzza, trasformata quasi in celebrante del rito. Ella s'appropria dei versi corali per innalzare al Signore il 'suo' inno, col quale guida il popolo «alla gloria del ciel»; anche in virtù della tragica religiosità di cui *Cavalleria* è pervasa, il gesto ci fa intuire come ella stessa porterà al sacrificio il suo agnello Turiddu, consegnandolo al carnefice Alfio:

CORO ESTERNO (*sulla piazza*)
Dall'altare ora fu benedetto,
quest'olivo che amava il Signor;
porti e accresca nell'umile tetto
la domestica pace e l'amor!
(Il coro esce lentamente)[XVII]

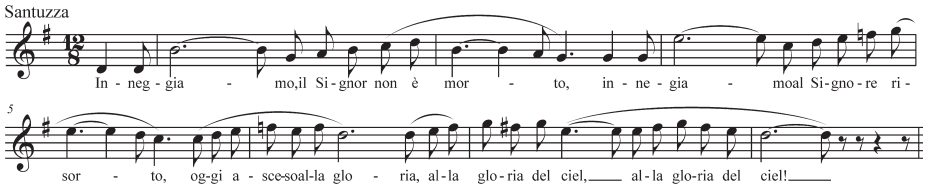
SCENA IV

LUCIA *e* SANTUZZA

LUCIA
Perché m'hai fatto segno di tacere?
SANTUZZA[XVIII]
Voi lo sapete, o mamma, prima d'andar soldato[12]
Turiddu aveva a Lola eterna fè giurato.
Tornò, la seppe sposa; e con un nuovo amore
volle spegner la fiamma che gli bruciava il core:
m'amò, l'amai. Quell'invida d'ogni delizia
[mia,[13]
del suo sposo dimentica, arse di gelosia…

segue nota 11

ESEMPIO 7 – (723).



[XVII] «*(Tutti entrano in chiesa tranne Santuzza e Lucia)*».

[XVIII] Aggiunta: «*(mestamente con semplicità)*».

[12] Appropriandosi della melodia di Santuzza al termine della grande scena corale, l'orchestra accompagna l'ingresso del popolo in chiesa, mentre restano in piazza Santuzza e Lucia. Di nuovo pochi accordi dell'organo concludono il numero chiuso dell'inno: da qui in poi si entra a vele spiegate nel dramma e anche la musica assume un nuovo colore drammatico. È giunto il momento solistico della primadonna, e la commovente Romanza di Santuzza (*Largo assai sostenuto* – $\frac{2}{4}$, mi) non delude le attese. L'oboe anticipa il tema dell'amore della protagonista, un amore triste, in tonalità minore, che evolve in un impeto di rabbia disegnato dai violini primi con un motivo che dall'acuto s'inabissa verso il basso secondo il tradizionale procedimento retorico della catabasi, arricchito sul *climax* da un passaggio cromatico:

ESEMPIO 8 – «Romanza di Santuzza e scena » ([8]27).

Il racconto si sviluppa su un'ottava di settenari doppi a rima baciata, ricca di *enjambement*: Mascagni plasma il verso per moduli di due battute; poi coglie al volo alcuni punti del testo («m'amò, l'amai») per spezzare la linea melodica, che dal registro vocale passa a quello orchestrale ([6]29: i violini ripropongono il tema con cui inizia la romanza). Dopo un La_4 col punto coronato, quasi un grido di rabbia della donna, l'orchestra chiude la sezione cantabile della Romanza in mi, con le bb. 5-10 dell'es. 8 rinforzate in *fortissimo* dai legni.

[13] Il racconto entra quindi nel momento di più alta tensione, che l'orchestra fa percepire come effetto di chiaroscuro, passando dalla tonalità di mi a quella di do♯ e introducendo un tema (fagotto e violoncelli) che descrive il

Me l'ha rapito.[14] Priva dell'onor mio rimango:
Lola e Turiddu s'amano, io piango, io piango,
[io piango!

LUCIA
Miseri noi, che cosa vieni a dirmi
in questo santo giorno?[15]

SANTUZZA[XIX]
Io son dannata…[16]
Andate, o mamma, ad implorare Iddio,
e pregate per me. – Verrà Turiddu,
vo' supplicarlo un'altra volta ancora!

LUCIA (*avviandosi alla chiesa*)
Aiutatela voi, Santa Maria!
(Esce)

SCENA V

SANTUZZA *e* TURIDDU

TURIDDU (*entrando*)
Tu qui, Santuzza?[17]

SANTUZZA
Qui t'aspettavo.

segue nota 13

ESEMPIO 9 – tema della gelosia di Santuzza (30).

Questo tema presenta alcune affinità con quello della vendetta: ritmo sincopato di violini e viole; struttura modulare (in questo caso 4+4+2+2+1+1+2 bb., secondo lo schema *a1+a2+b1+b2+c+c+d*). Ancora una volta assistiamo alla caratteristica precipua dell'arte di Mascagni: l'incisività melodica è resa per mezzo di un continuo accostamento di cellule motivico-tematiche che, in virtù della loro brevità, possono essere continuamente modellate e, al caso, intagliate.

[14] Il rapporto adulterino che Turiddu intrattiene con Lola, rende drammatica la situazione di Santuzza («Priva dell'onor mio rimango»): secondo la cultura meridionale ottocentesca, infatti, la donna sedotta era da ritenersi addirittura «scomunicata». Possiamo percepire l'alta temperatura di questo racconto anche nelle azioni che il compositore rappresenta in forma di drammaturgia sonora: Mascagni fa riapparire, come reminiscenza, il tema dell'amore di Santuzza (es. 10) nella tonalità omologa maggiore rispetto alla sua prima enunciazione (es. 8) e leggermente variato dal punto di vista melodico:

ESEMPIO 10 – tema dell'amore di Santuzza (30[18]).

[15] A sottolineare la disperazione della povera Lucia («Miseri noi»), che declama il suo testo *recto tono* sulla corda di recita Mi, violoncelli e viole disegnano una scala cromatica discendente dal Mi_2 al Mi_1.

[XIX] Aggiunta: «*(con disperazione)*».

[16] L'orchestra (31) accompagna l'esortazione di Santuzza rivolta a Lucia con il tema con cui si apre il Preludio (cfr. es. 1), pregno di un'aura religiosa. Lucia si reca in chiesa scossa dalla condotta del figlio, implorando l'aiuto della Madonna.

[17] Subito dopo arriva Turiddu, infastidito dalla presenza di Santuzza: il suo stato d'animo è reso con un motivo di semicrome caratterizzato da un intervallo di seconda aumentata, che riascoltiamo altre due volte nel mezzo del loro recitativo. L'apertura del dialogo tra Santuzza e Turiddu (31[22]. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$) è disposta su due quarti-

TURIDDU
È Pasqua, in chiesa non vai?
SANTUZZA
Non vo.
Debbo parlarti…
TURIDDU
Mamma cercavo.
SANTUZZA
Debbo parlarti…
TURIDDU
Qui no! Qui no![18]
SANTUZZA
Dove sei stato?
TURIDDU
Che vuoi tu dire?…
A Francofonte!
SANTUZZA
No, non è ver!
TURIDDU
Santuzza, credimi…
SANTUZZA
No, non mentire;[19]
ti vidi volgere giù dal sentier.
E stamattina, all'alba, t'hanno scorto
presso l'uscio di Lola.
TURIDDU
Ah! m'hai spiato!
SANTUZZA
No, te lo giuro. A noi l'ha raccontato
compar Alfio, il marito, poco fa.
TURIDDU
Così ricambi l'amor che ti porto?
Vuoi che m'uccida?
SANTUZZA
Oh! questo non lo dire…
TURIDDU
Lasciami dunque, invan tenti sopire
il giusto sdegno colla tua pietà.[20]
SANTUZZA
Tu l'ami dunque?

segue nota 17

ne di quinari doppi che suggerirebbero «soluzioni musicali di carattere concertato a due, e non il violento scontro drammatico a cui assistiamo», come ha fatto notare Luigi Baldacci aggiungendo che Mascagni «risolve e dissolve nei suoi sintagmi melodici qualsiasi materiale metrico, e noi non ci accorgiamo quando dal doppio quinario si passa all'endecasillabo per poi tornare al metro di partenza». Questo lungo duetto segue con una certa libertà i principi della cosiddetta «solita forma», dove sezioni cinetiche si alternano a sezioni statiche: 0. scena: «Tu qui Santuzza?»; 1. tempo d'attacco: «E stamattina all'alba» (^{19}32. *Andante* – $\frac{3}{4}$, La); 2. cantabile: «Bada, Santuzza, schiavo non sono» (33^{14}. $\mathbf{c}$-$\frac{3}{4}$, la); 3. tempo di mezzo: «Fior di giaggiolo» (^{21}34 – $\frac{6}{8}$, Fa); 4. cabaletta: «No, no, Turiddu, rimani ancora» (38^{8}. *Andante appassionato* – $\frac{6}{8}$, La♭).

[18] Dopo l'esclamazione di Turiddu scatta in orchestra un nuovo motivo, affidato per l'ennesima volta a violoncelli e contrabbassi, le cui estremità disegnano un arco che va da Mi_2 a $Mi♭_1$: la linea melodica richiama il tema della sortita di Alfio (si veda l'es. 5a). Per mezzo del paratesto orchestrale, con il quale commenta l'azione scenica, Mascagni ci fa penetrare nello stato d'animo del personaggio: in questo preciso momento Turiddu teme che Alfio possa sentire il contenuto della loro animata discussione.

[19] Santuzza sa dunque dove Turiddu ha passato la notte. Mascagni intona i goffi endecasillabi di «E stamattina, all'alba, t'hanno scorto» come un settenario più quadrisillabo: la necessità gli deriva dal fatto di rendere palese a Turiddu lo scoprimento dell'incontro «presso l'uscio di Lola» inserendo qui uno spunto melodico come reazione alla precedente sezione cinetica. La melodia, in ritmo acefalo, osserva fedelmente gli accenti su seconda e penultima del settenario, ma viene inframmezzata imprevedibilmente con un breve intervento in stile parlante («No, te lo giuro»). L'atteggiamento che ne risulta è quello di un dialogo acceso e animato, ricco di *pathos*. Lo stesso Turiddu si appropria del motivo dello scoprimento sul testo «invan tenti sopire», rafforzato in ottava dall'orchestra, facendo intendere di non voler lasciare la sua amante Lola.

[20] Fra l'*Andante* di Santuzza e la sezione seguente («Tu l'ami dunque?») – nella quale Santuzza aggredisce Turiddu con una serie di interrogativi che si bloccano solo allo scatto vocale del tenore verso il La_3 acuto, subito strozzato con un salto d'ottava al grave – si ode la riproposizione, una terza minore sopra, del motivo del timore (cfr. nota 18), rinforzato questa volta anche dal suono del trombone (33).

TURIDDU
No!
SANTUZZA
Assai più bella
è Lola.
TURIDDU
Taci, non l'amo.
SANTUZZA
L'ami…
Oh! maledetta!
TURIDDU
Santuzza?
SANTUZZA
Quella
cattiva femmina ti tolse a me![21]
TURIDDU
Bada, Santuzza, schiavo non sono
di questa vana tua gelosia!
SANTUZZA
Battimi, insultami, t'amo e perdono,
ma è troppo forte l'angoscia mia.[xx]

SCENA VI
LOLA *e detti*

LOLA (*dentro alla scena*)
Fior di giaggiolo,[22]
gli angeli belli stanno a mille in cielo,
ma bello come lui ce n'è uno solo.
(Entrando. Sarcastica)
Oh! Turiddu… È passato Alfio?
TURIDDU (*impacciato*)
Son giunto
ora in piazza. Non so…
LOLA
Forse è rimasto
dal maniscalco, ma non può tardare.
(Ironica)
E… voi… sentite le funzioni in piazza?…
TURIDDU
Santuzza mi narrava…
SANTUZZA (*tetra*)
Gli dicevo
che oggi è Pasqua e il Signor vede ogni cosa!
LOLA
Non venite alla messa?
SANTUZZA
Io no, ci deve
andar chi sa di non aver peccato.
LOLA
Io ringrazio il Signore e bacio in terra!
SANTUZZA (*ironica*)
Oh, fate bene, Lola!
TURIDDU (*a Lola*)
Andiamo, andiamo!
Qui non abbiam che fare.
LOLA (*ironica*)
Oh! rimanete!

---

[21] Si infiammano gli animi e si scalda pure l'orchestra con un giochetto ritmico banale quanto efficace: una propulsione ritmica degli archi sul testo scandito da Santuzza «Quella cattiva femmina ti tolse a me»; e a seguire lo sbotto di Turiddu che nega l'amore per Lola e schernisce la donna per la sua gelosia: il tema è in la, raddoppiato da clarinetto, corno e trombone (con trombe, flauti e oboe che scandiscono il ritmo in sestine) e si alterna poi tra i due personaggi. Quando è affidato a Santuzza cambiano l'armonia e il colore orchestrale: qui siamo nella tonalità relativa maggiore, Do; il raddoppio in orchestra è dato per un breve inciso da tromba e oboe, per poi proseguire a flauto, clarinetto e violini primi, divisi all'ottava. Il *tutti* generale è prescritto sull'*a due* conclusivo.

[xx] Aggiunta: «*(troncando nel sentire avvicinarsi Lola)*».

[22] L'acceso dialogo tra la tradita e il seduttore è interrotto da Lola, che sta andando in chiesa cantando uno stornello ([21]34 – $\frac{6}{8}$, Fa), contrappuntato elegantemente in orchestra da un assolo dell'oboe. La donna, che ha anche la sfacciataggine di chiedere all'amante se il marito sia da quelle parti, scambia, con tono ironico e di scherno, un singolare quanto realistico *tête-à-tête* con Santuzza. Mascagni, ancora una volta, mostra di saper dosare i tempi drammaturgici: il brano popolare, di fattura non certamente siciliana quanto piuttosto toscana o laziale, serve ad allentare l'azione scenica e creare un'ennesima dilatazione prima della catastrofe, ma soprattutto spinge verso la catastrofe, funzione cinetica tipica di un tempo di mezzo.

SANTUZZA (*a Turiddu*[XXI])
Sì, resta, resta, ho da parlarti ancora!
LOLA
E v'assista il Signore; io me ne vado.
(Entra in chiesa)

SCENA VII

SANTUZZA *e* TURIDDU

TURIDDU (*irato*)
Ah! lo vedi, che hai tu detto…?
SANTUZZA[XXII]
L'hai voluto, e ben ti sta.
TURIDDU (*le s'avventa*)
Ah! perdio!
SANTUZZA
Squarciami il petto!
TURIDDU (*s'avvia*)
No!
SANTUZZA (*trattenendolo*)
Turiddu, ascolta!
TURIDDU
Va'!
SANTUZZA
No, no, Turiddu, rimani ancora.[23]
abbandonarmi dunque *tu* vuoi?
TURIDDU
Perché seguirmi, perché spiarmi
sul limitare fin della chiesa?
SANTUZZA
La tua Santuzza piange e t'implora;
come cacciarla così tu puoi?
TURIDDU
Va', ti ripeto, va' non tediarmi,
pentirsi è vano dopo l'offesa!
SANTUZZA (*minacciosa*)
Bada!…

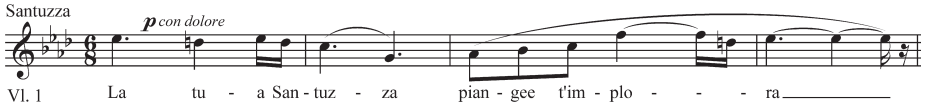
[XXI] Aggiunta: «*con fermezza*».

[XXII] Aggiunta: «*(fredda)*».

[23] Qui sentiamo le più belle melodie dell'opera: quelle che producono sul pubblico un effetto irresistibile (e che si sono già ascoltate nel Preludio). Tutta la scena è oro finissimo. Santuzza scongiura Turiddu di non abbandonarla (38[8]. *Andante appassionato* – $\frac{6}{8}$, La♭, es. 11), ma l'uomo è seccato del suo inseguimento. Allora la donna tenta di muovere a compassione l'interlocutore (cfr. es. 12):

ESEMPIO 11 – «Duetto (Santuzza e Turiddu)»: tema del convincimento (38[8]).

ESEMPIO 12 – tema del pianto (39[5]).



Carl Dahlhaus ha fatto notare come in questo duetto la drammaturgia mascagnana «ubbidisca piuttosto alle regole del melodramma che a quelle del realismo», soprattutto quando, «incurante del fatto che i personaggi sono mossi da affetti opposti pur mostrando nella melodia una falsa concordia, Mascagni fa sfociare il cantabile in un unisono forzato (40[3], *Grandioso con sempre crescente passione*)». Al termine dell'*a due* (40[11]. *Andante molto sostenuto* – $\frac{2}{4}$, Mi♭) un assolo lancinante dell'oboe richiama alla nostra attenzione il tema dell'amore di Santuzza, un semitono sotto la precedente esposizione (il gesto musicale ha un importante valore semantico). Irritato dalle suppliche, Turiddu la respinge con violenza ed entra in chiesa. Dal clarinetto e fagotto, e da viola e violoncello, parte una velocissima scala cromatica ascendente, quasi a voler scolpire il gesto. La scala si tronca su un *tremolo* dei violini primi e secondi divisi, e Santuzza, con una vocalità tipica delle opere veriste, *quasi parlato*, maledice Turiddu augurandogli la «mala Pasqua».

TURIDDU[XXIII]

Dell'ira tua non mi curo!
(La getta a terra e fugge in chiesa)

SANTUZZA (*nel colmo dell'ira*)

A te la mala Pasqua, spergiuro![XXIV] [24]

SCENA VIII

SANTUZZA *e* ALFIO[XXV]

SANTUZZA[XXVI]

Oh! Il Signore vi manda, compar Alfio?[25]

ALFIO[XXVII]

A che punto è la messa?

SANTUZZA

E tardi omai,
ma per voi: Lola è andata con Turiddu!

ALFIO (*sorpreso*)

Che avete detto?

SANTUZZA

Che mentre correte
all'acqua e al vento a guadagnarvi il pane,
Lola v'adorna il tetto in malo modo!

ALFIO

Ah! nel nome di Dio, Santa, che dite?

SANTUZZA

Il ver. Turiddu mi tolse l'onore,[26]
e vostra moglie lui rapiva a me!

[XXIII] Aggiunta: «*(con moltissima forza)*».

[XXIV] Aggiunta: «*(cade affranta ed angosciata)*».

[24] Turiddu non si è lasciato convincere e la vendetta deve essere portata a compimento. Maledizione e vendetta hanno adornato, con le combinazioni più disparate, molti melodrammi verdiani, ma se lì gli anatemi erano scagliati da uomini, in *Cavalleria* lo spietato sentimento è professato da una donna, e per giunta popolana. Mascagni unisce la maledizione, espressa verbalmente, alla vendetta, espressa musicalmente. Infatti, la drammaturgia sonora della catastrofe interiore verso la quale si dirige il duetto trova il suo *climax* proprio in una sorta di stretta orchestrale al 'numero' vero e proprio: Mascagni fa esplodere in orchestra il tema della vendetta di Santuzza ([4]43. *Largo molto sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Fa), un semitono sopra la sua prima esposizione, rafforzato da fagotti, tromboni e bassotuba, disegnando l'angoscia della donna con delle volatine di semibiscrome ai violini e ai legni (all'unisono).

ESEMPIO 13 – tema della vendetta ([4]43)

[XXV] Aggiunta: «*(Sorte Alfio e s'incontra con Santuzza)*».

[XXVI] Aggiunta: «*(rianimandosi, ad Alfio)*».

[25] L'uscita in scena di Alfio ([12]44. *Allegretto* – $\frac{2}{4}$) è sorretta dal motivo della sua aria di sortita, affidato al colore timbrico di clarinetti e fagotti, nella sua seconda formulazione («M'aspetta a casa Lola», cfr. *supra*, nota 9). La forma del duetto fra Santuzza e Alfio è tipicamente ottocentesca: anche in questo numero Mascagni echeggia, anche se in modo concentrato, la macchina drammaturgica della 'solita forma'. Santuzza denuncia a compare Alfio il tradimento della moglie, rivelandogli che i due amanti s'incontrano in casa sua quand'egli è al lavoro: sulla narrazione dei fatti s'ode in orchestra la reminiscenza del tema della gelosia, affidato a fagotto e violoncelli (44[6]. *Un poco agitato* – $\frac{2}{4}$, do). A parer di Francesco d'Arcais, uno dei primi critici che scrisse all'indomani della *première*, il duetto risulta fin troppo dilatato: Mascagni avrebbe dovuto far cantare meno Santuzza (la denuncia andava fatta con poche parole e poche note), rimanendo più fedele a Verga.

[XXVII] Aggiunta: «*(tranquillo)*».

[26] Parte il *cantabile* di Santuzza (45[8]. *Largo* – $\frac{2}{4}$, re): Alfio è dapprima incredulo e la minaccia di morte, credendola mentitrice, ma poi si convince. Santuzza ha trovato il complice per portare a termine la sua vendetta. Subito dopo la confessione v'è il pentimento: Santuzza vorrebbe ritornare sui suoi passi; ma oramai il dado è tratto e parte la furia di Alfio, per nulla disposto a perdonare il tradimento della moglie e, soprattutto, l'affronto di Turiddu, e deciso a vendicarsi prima che il sole tramonti.

ALFIO[xxviii]

Se voi mentite, vo' schiantarvi il core!

SANTUZZA

Uso a mentire il labbro mio non è!
Per la vergogna mia, pel mio dolore
la triste verità vi dissi, ahimè!

ALFIO

Comare Santa, allor grato vi sono.

SANTUZZA

Infame io son che vi parlai così!

ALFIO

[xxix]*No, giusta siete stata, io vi condono:*
in odio tutto l'amor mio finì…
Infami loro: ad essi non perdono;[27]
vendetta avrò pria che tramonti il dì.[xxix]

(Escono)[28]

SCENA IX

(Tutti escono di chiesa. Lucia traversa la scena ed entra in casa)[29]

LOLA, TURIDDU *e* CORO

UOMINI

A casa, a casa, amici, ove ci aspettano[30]
le nostre donne, andiam.
Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

DONNE

A casa, a casa, amiche, ove ci aspettano
i nostri sposi, andiam.
Or che letizia rasserena gli animi
senza indugio corriam.

([xxx]Il coro si avvia[xxx])

TURIDDU (*a Lola che s'avvia*)
Comare Lola, ve ne andate via
senza nemmeno salutare?

[xxviii] Aggiunta: «*(minaccioso)*».

[xxix] «Infami loro: ad essi non perdono; / vendetta avrò pria che tramonti il dì. / Io sangue voglio, all'ira m'abbandono: / in odio tutto l'amor mio finì…».

[27] La reazione di Alfio (47[13] – **c**-$\frac{2}{4}$, fa) è impostata verso gli estremi acuti della tessitura baritonale. La struttura di questa furiosa cabaletta segue uno schema tripartito (A-B-A'). L'orchestrazione prescrive un *tremolo* agli archi e ai timpani per la sezione A, che si muove armonicamente sulla tonica, e il timbro degli ottoni per la sezione B, alla dominante. Il duetto è chiosato da una codetta orchestrale (48[13]. *Allegro assai* – fa) che chiuderà anche l'intera opera, segnando la continuità fra la delazione e la sua tragica conseguenza.

[28] L'orchestra ha un nuovo momento solistico con l'Intermezzo sinfonico (*Andante sostenuto* – $\frac{3}{4}$, Fa), che, come abbiamo osservato, ha la funzione di articolare, al pari della Preghiera (cfr. nota 10), la parte centrale dell'opera, tutta impostata sui duetti tra i protagonisti, con l'ultima, che conduce alla catastrofe: siamo, quindi, nel momento decisivo della vicenda. L'Intermezzo è costruito in due sezioni, A e B, nettamente contrastanti tra loro anche per via della strumentazione: la prima sezione (cfr. es. 6b) si basa sul quartetto degli archi, con un piccolo lamento affidato all'oboe (49); nella seconda (50) arpe e organo accompagnano una dolcissima melodia eseguita all'unisono dagli archi (senza il contrabbasso): secondo alcuni storici la melodia deriva da un *Salve Regina* scritto da Mascagni in giovanissima età nel 1881.

[29] È terminata la funzione religiosa e i paesani escono di chiesa diretti alle proprie case: in orchestra di nuovo le campane a festa e il tema di Pasqua (frase X, es. 2a); poi, sul passaggio di Lucia che rientra in casa (51), il tema muta sia dal punto di vista tonale, passando da La a Fa, che sotto il profilo timbrico, con l'assolo dell'oboe. L'inizio della terza parte dell'opera richiama simmetricamente l'inizio della prima (il Coro d'introduzione). La sua struttura formale presenta una divisione in due metà dal carattere contrastante: gaia la prima, con la scena del brindisi, e drammatica la seconda, con l'addio di Turiddu alla madre.

[30] La scrittura di questo coro (51[16]. *Larghetto* – $\frac{2}{4}$, fa) è fortemente omoritmica e accordale: la frase musicale è prima presentata dal coro maschile, diviso in tre corde di recita, e poi ripresa in maniera identica dal settore femminile; a chiusura del brano le voci procedono insieme, con un'imitazione molto stretta delle parti, per concludere con una terza piccarda.

[xxx] «*(Lola e Turiddu escono dalla chiesa)*».

LOLA
Vado
a casa: non ho visto compar Alfio!
TURIDDU
Non ci pensate, verrà in piazza.
([xxxi]Al coro[xxxi])
Intanto
amici, qua, beviamone un bicchiere.
(Tutti si avvicinano alla tavola dell'osteria e prendono i bicchieri)

Viva il vino spumeggiante[31]
nel bicchiere scintillante,
come il riso dell'amante
mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch'è sincero,
che ci allieta ogni pensiero,
e che annega l'umor nero
nell'ebbrezza tenera.

CORO
Viva il vino spumeggiante, ecc.
(Si ripete il brindisi)
TURIDDU (*a Lola*)
Ai vostri amori!
(Beve)
LOLA (*a Turiddu*)
Alla fortuna vostra!
(Beve)
TURIDDU
Beviam!
CORO
Beviam! Rinnovisi la giostra![32]

PRIMO DEL CORO
Un bicchiere!
SECONDO DEL CORO
Un bicchiere!
TERZO DEL CORO
Un altro!
QUARTO DEL CORO
Un altro!
PRIMO DEL CORO
Al più felice!
TURIDDU
Alla bella!
LOLA
Al più scaltro!
CORO
Viva il vino spumeggiante
nel bicchiere scintillante,
come il riso dell'amante
mite infonde il giubilo!
Viva il vino ch'è sincero,
che ci allieta ogni pensiero,
e che annega l'umor nero
nell'ebbrezza tenera.

SCENA X
ALFIO *e detti*

ALFIO
A voi tutti salute![33]
CORO
Compar Alfio, salute.

[xxxi] «*(rivolgendosi al coro che s'avvia)*».

31 Turiddu, in compagnia di Lola, invita tutti a bere un bicchiere all'osteria di sua madre (54[16]. *Larghetto* – $\frac{2}{4}$, Sol): il personaggio viene qui caratterizzato con tematiche oraziane: amicizia, vino e *carpe diem*. Sembra quasi l'atteggiamento di un condannato a morte che esprima il suo ultimo desiderio. Il testo poetico, strutturato su due tetrastici di ottonari (verso, tra l'altro, privilegiato da Verdi in momenti in cui il tono testuale diventava 'popolareggiante'), inneggia al culto edonistico del vino, «il miele del cuore», come lo definisce Omero.

32 «Rinnovisi la giostra», ovvero si ripeta il giro dei bicchieri di vino. Il coro s'impossessa del materiale musicale del brindisi di Turiddu, amplificandolo: il modello verdiano del brindisi dell'*Otello* guidato da Jago, col medesimo carattere popolare, è ben presente in questa scena. Il clima festaiolo, tipicamente da commedia, prepara sapientemente l'atmosfera dell'epilogo, predisponendo lo spettatore a una migliore percezione di quella «legge ineluttabile della fatalità» – come la definisce Lorenzo Bianconi – tipica, tra l'altro, del verismo musicale: la catastrofe finale.

33 Nel bel mezzo dell'allegria arriva Alfio ([9]60. Finale, *Andante con moto* – **c**). I paesani e Turiddu gli danno il benvenuto; quest'ultimo, poi, gli offre anche da bere, ma Alfio, sdegnato, rifiuta freddamente. Turiddu comprende immediatamente la situazione e getta in terra il vino, raggelando i presenti. Anche Lola s'impaurisce ([7]61,

TURIDDU
Benvenuto! con noi dovete bere:
(Empie un bicchiere)
ecco, pieno è il bicchiere.

ALFIO (*respingendolo*)
Grazie. Ma il vostro vino io non l'accetto,
diverrebbe veleno entro il mio petto!

TURIDDU (*getta il vino*)
A piacer vostro!

LOLA
Ahimè! che mai sarà?

ALCUNE DONNE ([xxxii]*a Lola*[xxxii])
Comare Lola, andiamo via di qua.
(Tutte le donne escono conducendo Lola)

TURIDDU
Avete altro da dirmi?

ALFIO
Io nulla!

TURIDDU
Allora
sono agli ordini vostri.

ALFIO
Or ora?

TURIDDU
Or ora!
(Alfio e Turiddu si abbracciano. – Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio)

ALFIO (*con intenzione*)
Compar Turiddu, avete morso a buono…
c'intenderemo bene, a quel che pare!

TURIDDU
Compar Alfio, lo so che il torto è mio;[34]
e ve lo giuro nel nome di Dio
che al par d'un cane mi farei sgozzar,
ma… s'io non vivo, resta abbandonata…
povera Santa!… lei che mi s'è data…
vi saprò in core il ferro mio piantar!

ALFIO (*freddamente*)
Compare, fate come più vi piace;
io v'aspetto qui fuori, dietro l'orto.
(Esce)

SCENA XI

LUCIA *e detti, meno* ALFIO

TURIDDU
Mamma, quel vino è generoso, e certo[35]
oggi troppi bicchier ne ho tracannato…
vado fuori all'aperto…
Ma prima voglio che mi benedite
come quel giorno che partii soldato…
e poi… mamma… sentite…
s'io… non tornassi… voi dovrete fare
da madre a Santa, ch'io le avea giurato
di condurla all'altare. –

---

segue nota 33

«Ahimé che mai sarà?»): l'azione è sottolineata da un motivetto, che poggia su un ostinato del basso rimarcato ritmicamente a colpi di grancassa, affidato prima alle viole e poi ai violoncelli, e sul quale le donne si ritirano spaventate insieme a Lola. I rivali si abbracciano, e, rispettando la tradizione siciliana, Turiddu morde l'orecchio destro di Alfio, sfidandolo così a duello.

[xxxii] «*(Alcune donne del coro si consigliano fra loro, poi si avvicinano a Lola dicendole sotto voce:)*».

[34] Un tema struggente dei violoncelli (62[4]. *Largo* – $\frac{3}{4}$, mi) anticipa la confessione di Turiddu che ammette di essere nel torto e di meritare la morte, ma dichiara che non si lascerà uccidere perché ha degli obblighi verso Santuzza, per esclamare infine con impeto «Vi saprò in core il ferro mio piantar!», espressione sottolineata in orchestra da una violenta sequenza di blocchi accordali anomali. Una veloce reminiscenza del tema del carrettiere (64[12]. *Moderato* – $\frac{2}{4}$, mi), su cui s'innesca un'altro breve quanto significativo richiamo mnestico (al verso «vendetta avrò pria che tramonti il dì»), accompagna l'uscita di Alfio (e qui è palese il ricordo dell'uscita di Escamillo, nell'atto terzo di *Carmen*).

[35] Rimasto solo, Turiddu chiama la «mamma!» ([13]65. *Allegro giusto-Andante con moto-Allegro agitato* – $\frac{2}{4}$-$\frac{3}{4}$, la♭-La♭). La scena mette ancora una volta in risalto i due luoghi che caratterizzano la piazza di questo paesino, evidenziandone il valore simbolico. Il popolo che prima invocava la madre di Dio in chiesa, ora è presso l'osteria di mamma Lucia, che simboleggia il contraltare al sacro, dove Turiddu 'recita' una preghiera profana di misericordia e d'intercessione alla madre terrena. Suggestivo l'accompagnamento dell'orchestra con il *tremolo* dei violini divisi a quattro parti. L'inquietudine di Turiddu è resa perfettamente con declamazioni intermittenti (le pause tra una porzione di testo e l'altra lasciano percepire lo stato d'agitazione in cui versa il suo animo). L'*excusatio non petita*

LUCIA
Perché parli così, figliuolo mio?
TURIDDU
Oh! nulla!... È il vino che mi ha suggerito!
Per me pregate Iddio! –
Un bacio, mamma... un altro bacio... addio!
(L'abbraccia ed esce precipitosamente)

SCENA XII

LUCIA, SANTUZZA *e detti*

LUCIA (*disperata, correndo in fondo*)
Turiddu?! Che vuoi dire?

(Entra Santuzza)
Santuzza!...[36]
SANTUZZA (*getta la braccia al collo di Lucia*)
Oh! madre mia![xxxiii]
(Si sente un mormorio lontano)
DONNE (*correndo*)
Hanno ammazzato compare Turiddu!...[37]
(Tutti gettano un grido –[xxxiv] *cala precipitosamente il sipario.)*

FINE

segue nota 35

del figlio («quel vino è generoso») precede un'invocazione: Turiddu chiede una benedizione e preghiere se non dovesse tornare più. Significativo l'arco melodico della frase dell'addio definitivo («S'io non tornassi, fate da madre a Santa»), costruito sulla figura retorica della catabasi: dopo aver toccato l'apice della tessitura, Si♭$_3$, la voce scende al Fa♭$_2$, tracciando così il famigerato *diabolus in musica*). Carl Dahlhaus ha osservato che la vera conclusione dell'opera è l'addio di Turiddu a Lucia; tale congedo è da ritenersi un'innovazione rispetto la tradizione operistica in quanto anziché essere il riflesso lirico della catastrofe, precede l'epilogo tragico, sovvertendone l'ordine.

[36] Lucia è sconvolta, non comprende le frasi deliranti del figlio, e inseguendolo s'imbatte in Santuzza, che l'abbraccia senza darle spiegazioni. L'orchestra, con enfasi (67^{81}. *Maestoso e grandioso* – 𝅗𝅥𝅗𝅥, Fa), esplode nel tema dell'amore di Santuzza:

ESEMPIO 14. «Finale» (67^{81})

[xxxiii] Aggiunta: «*(La scena si popola, l'agitazione si scorge sul volto di tutti che scambievolmente s'interrogano con terrore.)*».

[37] Pochi attimi dopo si sente un mormorio lontano, e poi un grido (67^{94}. *Allegro* – 𝅝). L'uccisione di Turiddu avviene dietro le quinte, rinunciando così a un'altra convenzione ottocentesca che prescriveva un *tableau* finale nel quale comparissero, in ragione di una comunicazione meramente visiva, morenti e sopravvissuti. Accorrono tutti in piazza, ed esplode un grido generale rimarcato da un *più che fortissimo* dell'orchestra. Il segnale dell'esito tragico compiuto è ancora una volta trasmesso dall'orchestra, con la perorazione, *a tutta forza*, del tema della vendetta di Santuzza:

ESEMPIO 15 – (67^{102})

Il motivo è dunque passato attraverso la prospettiva della donna tradita, sulla quale si ritorce l'anatema della *mala Pasqua* che ha scagliato contro l'amato. A seguire una coda sinfonica ricca di cromatismo, che avevamo già udito al termine del duetto Santuzza-Alfio, sulla quale cade rapidamente la tela, e che condurrà all'enfasi dell'accordo finale di fa minore (tonalità della «Siciliana»). L'azione ineluttabilmente tragica, permeata dalle opposizioni simboliche del sacro e del profano, e i sentimenti umani così descritti, con le contrapposizioni amore-passione e gelosia-vendetta, si ergono all'altezza di archetipi tragici e consegnano *Cavalleria rusticana* a modello per melodrammi seriori dove, insieme all'elemento religioso, non mancherà la celebrazione del culto dell'amore e della morte.

[xxxiv] Aggiunta:«*(Santuzza cade priva di sensi, Lucia sviene ed è sorretta dalle donne del coro.)*».

L'orchestra

2 Ottavini	4 Corni (in Mi e Fa)
2 Flauti	3 Trombe (in La e Si♭)
2 Oboi	3 Tromboni
2 Clarinetti (in La e Si♭)	Bassotuba
2 Fagotti	
	Timpani
2 Arpe	Grancassa
	Piatti
Violini I	Rullante
Violini II	Tam-tam
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

Campane, arpa e organo

L'orchestra di *Cavalleria rusticana* non richiede un organico di grandi dimensioni, pur restando tradizionalmente ancorata ai modelli di fine Ottocento. Il linguaggio è essenzialmente tonale, nel senso più tradizionale del termine, e la lezione wagneriana risulta quasi ininfluente.

Nell'arte di strumentare Mascagni è maestro, e lo si verifica soprattutto nelle pagine sinfoniche che, nonostante le dimensioni ridotte dell'opera, sono largamente diffuse nella partitura; oltre al Preludio e all'Intermezzo, si evidenziano altri due momenti: la prefazione orchestrale al Coro d'introduzione, caratterizzata da tre temi sottoposti unicamente a trattamento sinfonico, e le battute che precedono l'avvio del dramma nella scena Santuzza-Lucia («Dite, mamma Lucia»), dalle quali sgorga il tema della vendetta, il motivo ricorrente più importante dell'opera.

L'Intermezzo è una pagina musicale che ha sempre sedotto gli ascoltatori. Il manoscritto pubblicato in facsimile nell'edizione Dover, datato «Cerignola 26 ottobre 1888», riporta la prescrizione «imitando la Preghiera» (e abbiamo già sottolineato il forte grado di parentela con il *Regina cœli*). Il brano è caratterizzato da un tema, sot-

toposto a un maestoso *crescendo*, condotto all'unisono dagli archi, che si fonde con gli accordi arpeggiati dell'arpa e con quelli sostenuti con solennità religiosa dall'organo interno. Il grazioso esito delle singole note basse dell'arpa che fanno risuonare la dominante e la tonica, a $^{2}49$ e $^{1}50$, proviene – come rileva Eduard Hanslick nel 1892 all'indomani della rappresentazione viennese – dal duetto di Faust e Margherita nel *Mefistofele* di Boito.

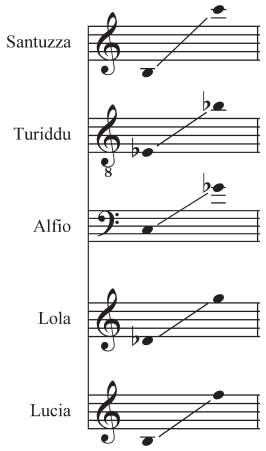
Il *topos* timbrico è uno degli espedienti usati da Mascagni per fornire ulteriori informazioni all'ascoltatore: il tema della vendetta di Santuzza ($^{13}12$) nasce nel registro grave dei violoncelli accompagnato da un accordo sincopato di fa♯ affidato a viole e violini, e riappare poco dopo (15^{8}) nella medesima tonalità con l'aggiunta dei contrabbassi; ha poi un posto d'onore nella coda del Duetto Santuzza-Turiddu subito dopo l'invettiva «A te la mala Pasqua, spergiuro!», questa volta però rinforzato da fagotti, tromboni e bassotuba (ma in fa); ricompare infine subito dopo l'uccisione di Turiddu, in un fragoroso *unisono* generale e «c*olla massima forza*», a sottolineare il tragico epilogo (la rumorosa ed enfatica perorazione richiama alla mente certi finali di Ponchielli). Anche il tema della gelosia di Santuzza (30) ha le stesse caratteristiche di quello della vendetta: registro grave (violoncelli e fagotti), do♯ (poi in do a 44^{7}), accompagnamento sincopato di viole e violini.

L'oboe accompagna l'amore di Santuzza per Turiddu (insinuandosi poi nello Stornello di Lola, per ricordare la rivale). Esso raddoppia tutta la Romanza «Voi lo sapete, o mamma»; successivamente (30^{18}), all'unisono con i violini primi, fa nascere in orchestra il tema dell'amore di Santuzza, che riudremo in *più che fortissimo* sull'abbraccio di Santuzza e Lucia che precede la morte di Turiddu. Un'ultima segnalazione merita la tinta dell'addio di Turiddu alla madre, in cui Mascagni sottolinea l'emozione del figlio con un trepidìo di *tremoli* dei violini soli, divisi, nella tonalità languida di la♭: una scelta che cattura l'ascoltatore, grazie al modo di conferir rilievo a melodie sempre superbamente costruite in funzione del loro effetto drammatico.

Il versante criticabile dello strumentale mascagnano è il suo accondiscendere al fragore, facendo dell'allegria rusticana un tumulto da scena di rivolta, come quando, nella «canzone del carrettiere», fa risuonare insieme al coro ottoni, timpani, grancassa e piatti. Altrettanto discutibile, poi, è il frequente raddoppio della linea vocale con le trombe, come pure i passaggi rapidi e variati delle trombe nel primo Coro e nella Canzone di Alfio.

Bisogna anche sottolineare che molti spunti melodici delle parti vocali, soprattutto nel duetto tra Santuzza e Turiddu, sono raddoppiati dell'orchestra (con la preferenza data ai violini primi, seguiti da flauti, oboi e clarinetti). L'orchestra è utilizzata da Mascagni non solo per accompagnare con sfumature timbriche i cantanti, ma assurge già a quel ruolo di narratore tipico dell'opera letteraria coeva. Elemento che contribuì in modo rilevante al clamoroso successo di *Cavalleria rusticana*, determinando una vera e propria moda nella librettistica e nel melodramma italiano di fine secolo.

Le voci



Cavalleria rusticana debuttò al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890 con un *cast* d'eccezione: Gemma Bellincioni e Roberto Stagno, rispettivamente nei panni di Santuzza e Turiddu.[1] Tra le più grandi abilità della ventiseienne Bellincioni vi era quella di saper gestire il palcoscenico come la più consumata delle attrici; Stagno, più anziano di lei di un quarto di secolo (sarebbe morto poco dopo, nel 1897), con *physique du rôle* non idoneo alla parte, aveva un'organizzazione vocale particolarmente estesa negli acuti quanto deficitaria nel registro centrale, tuttavia calda e vibrante.

Ebbene, ciò che si chiede a Santuzza è proprio di essere grande attrice: la protagonista di *Cavalleria* nasce dall'interpretazione di Eleonora Duse, in un ruolo teatrale pensato *ad hoc* per lei. Ma questo impegno deve essere sostenuto con la padronanza di una scrittura vocale molto impegnativa, che ben s'inserisce nella tipologia del soprano drammatico, caratterizzata da un timbro tendenzialmente scuro e capace di un volume vigoroso, che lavora prevalentemente nel registro centrale, ma con forti sbalzi verso l'acuto. Santuzza canta una romanza di grande effetto, «Voi lo sapete, o mamma», ed è protagonista di due duetti, il primo passionale nel quale affronta Turiddu, l'altro, con compar Alfio, nel momento della vendetta. Da queste pagine traggono origine quelle formule che diverranno il marchio della vocalità verista: inflessioni aggressive, taglienti, molto spesso a rappresentazione del grido (nella Romanza, il *fortissimo* sul La_4 acuto con punto coronato a 29); oppure, intervalli che s'inabissano repentinamente, soprattutto in concomitanza con invettive («Me l'ha rapito», «Turiddu, ascolta!»). I continui dislivelli conducono la voce a sbalzi non sempre ideali per l'igiene vocale, ma che al contempo garantiscono una sorta d'impostazione del fraseggio che Rodolfo Celletti ha definito «vagamente populista», a imitazione cioè del linguaggio «naturale» e «gergale». Nel duetto col tenore, subito dopo l'interruzione dello Stornello di Lola, vi sono due passaggi melodici di un'eloquenza straordinaria, caldi e impul-

[1] Gli altri interpreti della *première* furono Gaudenzio Salassa (Alfio), Annetta Guli (Lola) e Federica Casali (mamma Lucia).

sivi al contempo: l'*Andante appassionato* «No, no, Turiddu», dal quale sgorga il successivo «La tua Santuzza piange e t'implora», le cui linee melodiche non oltrepassano il Fa_4 se non negli *a due* dove si slanciano fino a un $La\flat_4$.

Il ruolo tenorile è altrettanto difficile soprattutto se pensiamo al minor tempo che il dramma gli concede rispetto alla protagonista: Turiddu gioca tutte le sue carte per conquistare il pubblico solo dalla seconda metà dell'opera (a parte la Siciliana a sipario calato). Leggendo la parte di Turiddu nello spartito si ha l'impressione che Mascagni l'abbia immaginata per un lirico-spinto, con una buona omogeneità timbrica nella zona di passaggio, dove molto spesso gravita la voce. Nel Brindisi – la pagina che più si confà allo spirito del teatro musicale verista (ricca com'è di *rallentandi*, e soprattutto con quel raddoppio di tempo sulle due semiminime di «Viva il vino ch'è sincero», non prescritto ma entrato oramai nella consuetudine esecutiva) – il tenore la fa da padrone, così come nell'addio alla mamma, un passo che esige un'inflessione dolce, eterea, imponendo all'interprete di procedere sul canto piano, con dolcissime smorzature dettate dal testo poetico.

Il melodramma romantico ci ha abituati a una contrapposizione nobile tra tenore e baritono, anche quando quest'ultimo simboleggi il male. Nell'opera dei 'bassifondi' v'è, come ha acutamente notato Stefano Scardovi, «un antagonismo a sfondo sessuale» che sfocia in una conclusione tragica, relegando spesso il baritono al ruolo di caratterista. Nel capolavoro di Mascagni la sua sortita «Il cavallo scalpita», che ce lo dipinge come ingenuamente e felicemente cornuto, potrebbe portarci a questa conclusione, ma il suo personaggio assume ben altro spessore drammatico nel duetto finale con Santuzza. Ritenuto inutile e sgraziato da molti critici, questo duetto è invece necessario per l'evoluzione del dramma. La reazione canora di Alfio alla conoscenza dei fatti («Infami loro, ad essi non perdono»), con una perdita di *self control* tradotta musicalmente nella reiterazione di piccole porzioni di testo e musica, è costruita in una zona acuta del registro baritonale, che insiste soprattutto sulla quarta Do_3-Fa_3, toccando nell'*a due* della stretta finale il $Sol\flat_3$. In questo duetto sono richiesti, in virtù di codesti slanci umani e passionali, una buona ampiezza di volume e una espressività forte e incisiva. Non devono infine mancare agli interpreti di Alfio una buona potenza drammatica della declamazione e finezza d'accento. Per Alfio lo scontro con Turiddu è un 'regolamento di conti' e non una vendetta, che spetta nell'opera a Santuzza, offesa e ferita nella sua dignità femminile.

Ci preme infine spendere due parole sul ruolo di mamma Lucia. Su di lei gravano le conseguenze morali e materiali del comportamento dissoluto del figlio, Turiddu, suo unico punto d'appoggio. Lucia non ha un momento statico che ci permetta di ricordarla melodicamente, anzi canta poco, molto spesso *recto tono* («Miseri noi, che cosa vieni a dirmi», ^{731}) e nello stile recitativo. Il suo silenzio corrisponde però alla necessità degli altri di confidarle le proprie angosce: le due arie più importanti dell'opera la vedono infatti come destinataria.

Cavalleria rusticana in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

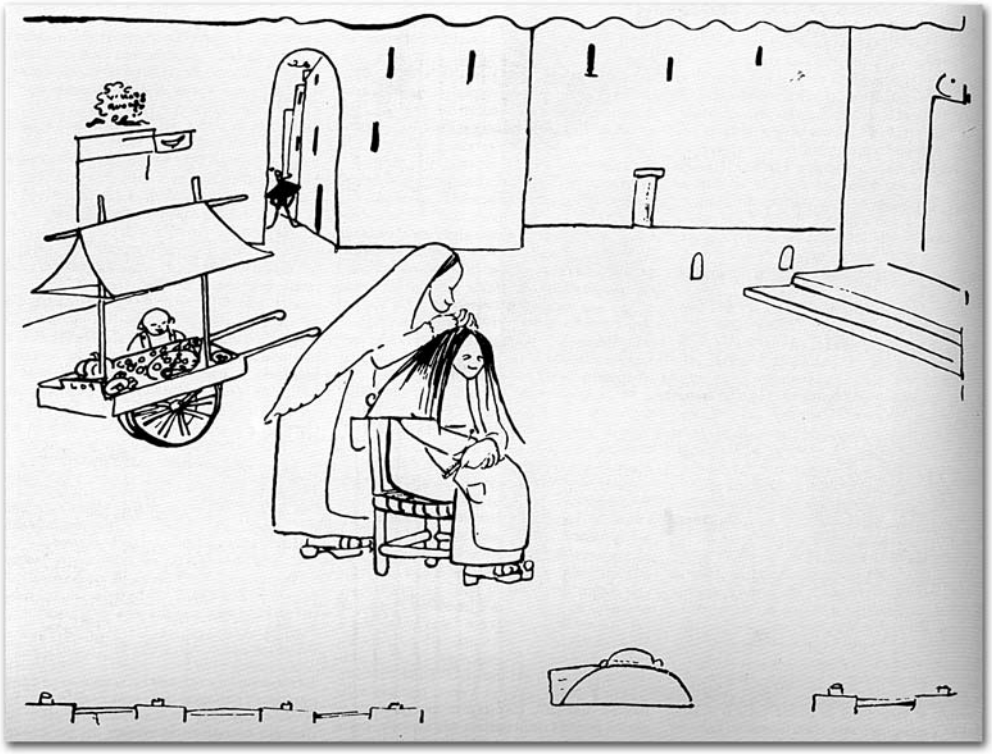
La novella *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga (Catania 1840-1922) fu pubblicata, assieme ad altri celebri racconti come *Rosso Malpelo* e *Jeli il pastore*, nella raccolta *Vita dei campi*, edita a Milano da Treves nel 1880. A questa silloge, primo capolavoro della narrativa verghiana, seguirono altri importanti lavori come i romanzi *I Malavoglia* (1881) e *Mastro Don Gesualdo* (1889), contrassegnati anch'essi da una visione oggettiva e non consolatoria del mondo contemporaneo e da un interesse spiccato per le classi sociali più svantaggiate.

In seguito al successo ottenuto dalla novella *Cavalleria rusticana* lo stesso Verga provvide a una trasposizione teatrale, portata in scena per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884: protagonista d'eccezione Eleonora Duse nella parte di Santuzza. Il ventenne Pietro Mascagni (Livorno 1863-Roma 1945) ebbe modo di vedere il dramma a Milano qualche settimana dopo. Nel 1888, quando l'editore Sonzogno bandì il suo secondo concorso per un atto unico, Mascagni pensò di ricavarne un'opera. Il musicista livornese, all'epoca direttore della banda e del teatro di Cerignola in Puglia, incaricò due letterati suoi concittadini, Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, di rielaborare il soggetto di Verga. Il libretto fu completato nel dicembre 1888, la musica nel maggio 1889. L'opera vinse il concorso ed Edoardo Sonzogno fece mettere in programma le tre composizioni finaliste (le altre due erano *Rudello* di Vincenzo Ferroni e *Labilia* di Niccola Spinelli) nel corso di una stagione breve al Teatro Costanzi di Roma. Il capolavoro di Mascagni, interpretato dai coniugi Gemma Bellincioni e Roberto Stagno sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, fu dato il 17 maggio 1890 ed ottenne ovazioni trionfali.

Sul piano formale *Cavalleria rusticana* di Mascagni presenta elementi di evidente tradizionalismo: si pensi all'armonia, all'attraente vena melodica, all'organizzazione in numeri chiusi che già Verdi aveva nettamente superato in *Otello* (1887). Tuttavia l'ambientazione rurale e semplice nel clima passionale e assolato del Mediterraneo legittima l'accostamento con *Carmen* di Bizet (1875), vero modello di Mascagni. Con *Cavalleria rusticana* il compositore istituì e lanciò il verismo musicale, che si avvale principalmente di un'ambientazione 'plebea' e a forti tinte, di un tipo di vocalità sforzata e a tratti stentorea, di una realizzazione orchestrale che pare rispecchiare in presa diretta lo stato d'animo dei personaggi. Inoltre la messa in primo piano del colore locale stimola soluzioni drammaturgiche originali, come avviene prima dell'apertura del sipario, quando Turiddu canta una serenata a Lola in siciliano nel corso del preludio.

Capolavoro che segnò la fine di un'epoca più che la scoperta di un nuovo orizzonte stilistico, *Cavalleria rusticana* «si colloca a uno snodo della storia operistica italiana che la rende – senza intenzione – un concentrato di contraddizioni, o quanto meno di convergenze antitetiche: tutte brillantemente risolte sul piano dell''effetto' drammatico, cioè della comunicazione immediata» (Adriana Guarnieri).

Il suo straordinario successo non fu mai più ripetuto dal compositore, che pure continuò a scrivere lavori teatrali tra cui *L'amico Fritz* (1891), poi *Iris* (1898) e *Le maschere* (1901), ambe-



Caricatura pubblicata dal «Guerin Meschino» in occasione della prima scaligera di *Cavalleria rusticana*. Didascalia: «Che questa sia la musica verista / Vedell se po' e sentill a prima vista». Da *Mascagni*, Milano, Electa, 1984.

due su libretto di Luigi Illica, e *Parisina* (1913), frutto della collaborazione con Gabriele D'Annunzio. Nel giro di pochi mesi *Cavalleria rusticana* di Mascagni fu rappresentata nelle principali città d'Europa e d'America e per più di un secolo ha fatto parte del repertorio di importanti cantanti e direttori d'orchestra, a partire da Mahler che la incluse nei programmi della Staatsoper di Vienna. In genere è accostata a *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), non dissimile per concisione e caratteri formali.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO UNICO

È il mattino di Pasqua in un paese della Sicilia. A sipario calato Turiddu canta una serenata a Lola, da lui amata e a lui promessa in sposa prima che partisse per il servizio militare. Nel frattempo, però, Lola si è sposata al carrettiere Alfio. Per consolarsi Turiddu ha sedotto Santuzza e le ha giurato di portarla all'altare. Tuttavia egli non riesce a dimenticare Lola, con la quale anzi intrattiene una relazione appassionata.

Un gruppo di popolani saluta la giornata festiva primaverile. Santuzza si reca dalla madre di Turiddu, Lucia, per lamentarsi del comportamento del fidanzato. Ma Lucia non sa neppure che Turiddu è in paese: lo crede a Francofonte ad acquistare del vino. La conversazione animata delle due donne è interrotta da Alfio, marito di Lola, di ritorno dal lavoro. Di buon umore, egli conferma di aver visto Turiddu nei pressi di casa sua quel mattino. Partito Alfio, Santuzza mette al corrente Lucia della tresca di Turiddu con Lola ed esprime tutta la propria disperazione di donna tradita. Mamma Lucia, scossa da queste notizie, si avvia verso la chiesa.

Sulla piazza si presenta Turiddu, che risponde in modo dapprima evasivo e poi irritato alle domande insistenti di Santuzza. Passa per la piazza Lola, che si sta recando a messa. Ella chiede a Turiddu se abbia visto suo marito, ma di fronte all'ostilità di Santuzza preferisce allontanarsi ed entrare in chiesa. Esasperato, Turiddu vorrebbe seguire Lola, ma Santuzza lo implora di rimanere e infine, non riuscendo a trattenerlo, lo maledice per aver infranto la promessa di nozze. Giunge Alfio, che trova Santuzza sola e sconvolta. Al colmo dell'amarezza ella racconta al carrettiere come sua moglie e Turiddu abbiano ripreso a frequentarsi mentre lui è assente. Il marito tradito, dapprima incredulo, minaccia di morte la donna nel caso ella mentisse. Poi, convinto della verità della rivelazione, se ne va e promette di vendicarsi.

Uomini e donne sciamano dalla chiesa al termine della funzione pasquale. Turiddu invita i paesani a bere all'osteria. Egli chiede anche ad Alfio, da poco sopraggiunto e scuro in volto, di partecipare al brindisi, ma Alfio respinge il bicchiere. Turiddu, compresa la situazione, getta via il vino, mentre Lola e le altre donne se ne vanno spaventate. La sfida è lanciata: secondo l'uso siciliano i due rivali si abbracciano e Turiddu morde l'orecchio destro ad Alfio. Con questo gesto egli accetta di rendere soddisfazione in duello al rivale. Egli si addossa la responsabilità dell'accaduto e si dichiara pronto a lasciarsi uccidere, se non fosse per Santuzza che ha promesso di sposare. Alfio, impassibile, se ne va dicendogli che lo attenderà dietro l'orto.

Turiddu si rivolge alla madre appena giunta e, incolpando il vino appena bevuto, dice di volersi allontanare per prendere una boccata d'aria. Prima di congedarsi le chiede di occuparsi di Santuzza nel caso egli non dovesse tornare. La madre, allarmata, vorrebbe spiegazioni dal figlio

ma questi si limita a chiederle una benedizione, dei baci e fugge via. Arriva Santuzza alla ricerca di Turiddu: le due donne si rendono conto della sventura che le sovrasta. La piazza si riempie di paesani e una voce di donna, carica di orrore, grida: «Hanno ammazzato compare Turiddu!».

Argument

ACTE UNIQUE

C'est le matin de Pâques dans un village sicilien. Avant le lever du rideau, Turiddu chante une sérénade à Lola, sa bien-aimée, qui était sa fiancée avant qu'il ne partît faire son service militaire; pourtant, à son retour, il l'a trouvée mariée au charretier Alfio. Pour se consoler, il a séduit Santuzza et lui a promis de l'épouser, ma il n'a pas pour autant oublié Lola: au contraire, il est devenu son amant.

Un groupe de villageois salue le jour de fête printanier. Santuzza s'approche de la mère de Turiddu, Lucia, pour se plaindre de la conduite de son fiancé. Mais Lucia ne sait même pas que Turiddu est resté au village; elle croit qu'il est allé acheter du vin à Francofonte. La conversation entre les deux femmes est interrompue par Alfio, le mari de Lola, qui rentre de bonne humeur de son travail; c'est lui qui confirme qu'il a vu Turiddu près de sa maison, au petit matin. Après le départ d'Alfio, Santuzza fait part à Lucia de l'intrigue entre Turiddu et Lola, et exprime tout son désespoir de femme trompée. Mamma Lucia, bouleversée par ces nouvelles, s'achemine vers l'église.

Turiddu apparaît et répond d'abord évasivement, puis avec irritation aux questions pressantes de Santuzza. Lola traverse la place, en allant à la messe; elle demande à Turiddu s'il a vu son mari, mais devant l'hostilité de Santuzza poursuit son chemin et entre dans l'église. Turiddu, exaspéré, voudrait la suivre, mais Santuzza l'implore de rester et enfin, ne parvenant pas à le retenir, le maudit, car il a brisé la promesse de mariage qu'il lui avait faite. À ce point-là survient Alfio, qui trouve Santuzza seule et bouleversée. Telle est son amertume qu'elle révèle au charretier que sa femme le trompe avec Turiddu pendant son absence. D'abord le mari trahi n'y croit pas et menace Santuzza de mort, si elle lui ment; puis il finit par se convaincre qu'elle lui dit la vérité et part, furieux, en jurant de se venger.

Les villageois sortent de l'église à la fin de l'office de Pâques. Turiddu invite ses amis à boire chez lui et offre un verre à Alfio qui vient de se joindre aux hommes, mais le charretier, le visage sombre, le repousse: Turiddu comprend et jette le vin, pendant que les femmes, effrayées, éloignent Lola. Le défi est lancé: selon la coutume sicilienne, les deux rivaux s'embrassent, et Turiddu mord l'oreille droite d'Alfio. Ainsi il accepte de donner satisfaction à son rival en se battant en duel, tout en assumant ses responsabilités: il se ferait même tuer, s'il n'avait pas promis à Santuzza de l'épouser. Alfio part, impassible, en lui donnant rendez-vous derrière la maison.

Turiddu s'adresse à sa mère, qui vient d'arriver, en prétendant que son vin est trop généreux, et lui dit qu'il va prendre un peu l'air dehors. Avant de prendre congé, il lui demande de s'occuper de Santuzza au cas où il ne reviendrait pas. Lucia, inquiète, lui demande des explications, mais Turiddu se borne à lui demander sa bénédiction et des baisers, puis s'enfuit. Santuzza arrive et se jette dans les bras de Lucia: les deux femmes ont un pressentiment du malheur qui va leur arriver. La place se remplit de villageois et une femme hurle, horrifiée: «On a tué compère Turiddu!»

Synopsis

ONE ACT

Easter morning in a town in Sicily. With the curtain down, Turiddu is singing a serenata for his beloved Lola, and he was to wed before he leaves to do military service. In the meanwhile, however, Lola has married Alfio, the carter. Turiddu has seduced Santuzza to console himself and also promised he will lead her to the altar. Nevertheless, he is unable to forget Lola and they are still having an affair.

A group of locals are greeting the spring time festive day. Santuzza goes to Turiddu's mother Lucia, to complain about her fiancé's behaviour. But Lucia does not even know that Turiddu is in town: she thought he was in Francofonte buying wine. The lively conversation between the two women is interrupted when Lola's husband, Alfio arrives, on his way back from work. In a good mood, he confirms he saw Turiddu near his home that morning. Once Alfio has left, Santuzza tells Lucia about Turiddu's affair with Lola, expressing all the desperation of a woman who has been betrayed to the full. Shocked by this news, Mamma Lucia heads towards the church.

Turiddu appears in the local square, replying to Santuzza's insistent questions evasively at first, but then annoyed. Lola is crossing the square, on her way to mass. She asks Turiddu if he has seen her husband, but when she sees how hostile Santuzza is, she decides to leave and go into the church. Exasperated, Turiddu wants to follow Lola but Santuzza begs him to stay and in the end, no longer able to make him stay, she curses him for having broken his promise of marriage. Alfio arrives only to find Santuzza alone and distraught. Overcome with bitterness, she tells the carter that his wife and Turiddu are seeing one another again when he is away. After his initial disbelief, the betrayed husband threatens the woman with death if she should be lying. Once he is convinced what she is saying is true, he takes his leave, promising revenge.

Men and women are leaving the church once Easter mass has finished. Turiddu invites the locals to drink something at the inn. He also asks Alfio, who has just arrived and is dark with rage, to join them but Alfio spurns the offer. Once Turiddu has understood what is going on, he throws away his wine, while Lola and the other women leave in fright. The challenge is to begin: in accordance with Sicilian tradition, the two rivals embrace and Turiddu bites Alfio's right ear. With this gesture he accepts he will give his rival satisfaction in the duel. He assumes all responsibility for what has happened and claims he would be willing to let himself be killed, if it were not for Santuzza, whom he has promised to marry. Alfio remains unperturbed and leaves, saying he will be waiting for him behind the orchard.

Turiddu turns to his mother who has just arrived, and says he needs to take a breath of fresh air, blaming it on the wine. Before leaving, he asks her to take care of Santuzza should he not return. Worried, his mother asks her son for explanations but he just asks her for her blessing, a kiss, and leaves as quickly as possible. Santuzza arrives, looking for Turiddu – The two women realize what is about to happen. The square fills up with the locals and a woman's voice shouts out in horror: «They have murdered neighbour Turiddu!»

Handlung

EINAKTER

In einem sizilianischen Dorf wird der Ostersonntag eingeläutet. Hinter dem geschlossenen Vorhang singt Turiddu eine Serenade für seine Geliebte Lola, um deren Hand er vor seiner Einberu-

fung zum Militär angehalten hatte. In seiner Abwesenheit hat Lola jedoch den Fuhrmann Alfio geheiratet. Auf der Suche nach Trost und Vergessen hat Turiddu Santuzza verführt und ihr die Ehe versprochen. Da es ihm jedoch nicht gelingt, Lola zu vergessen, geht er ein Verhältnis mit ihr ein.

Die Dorfbewohner begrüßen das Frühlingsfest. Santuzza begibt sich zu Turiddus Mutter Lucia, um sich über das Benehmen ihres Verlobten zu beklagen. Lucia ahnt jedoch nicht einmal, dass Turiddu im Dorf ist: sie wähnt ihn beim Weinkauf in Francofonte. Das Gezeter der beiden Frauen wird von Lolas Gemahl Alfio unterbrochen, der eben von der Arbeit heimkehrt. Er ist guter Dinge und bestätigt den beiden, er habe Turridu am Morgen in der Nähe seines Hauses gesehen. Als Alfio seines Wegs zieht, schenkt die verzweifelte Santuzza Lucia reinen Wein ein: Turiddu hat ein Verhältnis mit Lola. Mamma Lucia ist erschüttert und begibt sich zur Kirche.

Turiddu erscheint auf dem Dorfplatz. Nach anfänglichem Zögern reagiert er gereizt auf Santuzzas eindringliche Fragen. Auf dem Weg zur Messe kommt auch Lola am Dorfplatz vorbei. Sie fragt Turiddu, ob er ihren Mann gesehen habe. Unter Santuzzas feindseligen Blicken setzt sie ihren Weg zur Kirche jedoch rasch fort. Der aufgebrachte Turiddu schickt sich an, Lola zu folgen. Als er trotz Santuzzas flehentlicher Bitte, bei ihr zu bleiben, fortgeht, verflucht ihn das Mädchen, weil er sein Eheversprechen gebrochen hat. Alfio kommt hinzu und nimmt sich der verlassen dastehenden Santuzza an. Sie schüttet dem Fuhrmann ihr Herz aus und verrät ihm, dass sich seine Gemahlin hinter seinem Rücken mit Turridu trifft. Der gehörnte Ehemann ist zunächst ungläubig. Er droht Santuzza, sie umzubringen, falls sich ihre Anschuldigung als Lüge herausstellen sollte. Er ahnt jedoch, dass sie die Wahrheit gesagt hat, und schwört Rache.

Männer und Frauen strömen nach der Ostermesse aus der Kirche. Turiddu lädt seine Landsleute zu einem Glas ins Wirtshaus ein. Auch den eben erst eingetroffenen, sichtlich erzürnten Alfio bittet er, sich dazuzugesellen, doch Alfio lehnt brüsk ab. Turiddu begreift die Lage und wirft sein Glas fort, während Lola und die anderen Frauen des Dorfes entsetzt auseinander laufen. Das Duell scheint unausweichlich: nach sizilianischem Brauch umarmen sich die Rivalen und Turiddu beißt Alfio zum Zeichen seiner Satisfaktionswilligkeit ins rechte Ohr. Er nimmt alle Schuld auf sich. Nur um Santuzzas Willen, der er die Ehe versprochen habe, sei er nicht bereit zu sterben. Ungerührt geht Alfio mit den Worten ab, er erwarte Turridu hinter seinem Garten.

Turiddu wendet sich an die eben hinzugekommene Mutter: Er habe zu viel Wein getrunken und brauche dringend etwas frische Luft. Beim Abschied bittet er sie, sich Santuzzas anzunehmen, falls er nicht zurückkehren sollte. Bestürzt verlangt Lucia eine Erklärung, doch Turiddu bittet sie lediglich um ihren Segen, gibt ihr einen Kuss und verschwindet. Santuzza erscheint auf der Suche nach Turiddu: den beiden Frauen wird ihr Unglück schlagartig bewußt. Als sich der Platz mit Menschen gefüllt hat, ertönt der markerschütternde Schrei einer Frauenstimme: «Gevatter Turiddu ist erschlagen worden!».

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Figura eccentrica quanto ricca di interesse, Janáček raggiunse notorietà internazionale solo dopo il 1916 quando, ormai a più di sessant'anni d'età, il suo primo capolavoro, *Její Pastorkiňa* (La sua figliastra; conosciuta all'estero con il titolo di *Jenůfa*), sebbene in una versione largamente rivista nella parte orchestrale dal direttore Karel Kovařovic, debuttò trionfalmente al Teatro nazionale di Praga, prima di imporsi negli anni successivi anche all'estero. Lo stile dell'opera, nel quale gli elementi melodici, ritmici e armonici sono indissolubilmente legati all'ambiente folclorico da cui provengono, differiva in modo sostanziale dal linguaggio d'importazione tedesca trapiantato in Boemia dai ben più noti connazionali Smetana e Dvořák, ed era stato fino ad allora considerato troppo provinciale per le platee di Praga, allora una delle città più importanti dell'impero asburgico. Il lavoro, allestito per la prima volta nel 1904 nel teatro di Brno, città natale del compositore, dovette così attendere più di dieci anni per essere rappresentato nel più importante teatro cèco e le sue tormentate vicende esemplificano forse al meglio le difficoltà con cui critica e pubblico accettarono l'originalità rivoluzionaria di Janáček. Pur se iniziato decisamente in ritardo, tale processo di rivalutazione ha comunque bruciato le tappe e ha saputo imporre la genialità e l'importanza dell'artista nel breve volgere di pochi decenni.

La fortuna critica di Janáček ha vissuto così un graduale e inarrestabile crescendo a partire dai primi anni Trenta, un interesse che si è concretizzato in modo particolare nella pubblicazione nel periodo immediatamente successivo alla morte del compositore (1928) di una messe straordinaria di materiale documentario, epistolare, biografico e analitico. Tappe fondamentali in tal senso sono stati l'opera veramente ciclopica curata da Artuš Rektorys e Jan Racek,[1] che hanno edito in una ventina d'anni un'amplissima selezione del ricco epistolario del musicista, e la prima biografia del compositore, firmata, su incarico dello stesso Janáček, dall'amico Max Brod,[2] scrittore e giornalista, che contribuì inoltre con la sua traduzione tedesca del libretto di *Jenůfa* alla definitiva diffusione europea dell'opera. A completare il panorama bibliografico di quegli anni furono al-

---

[1] *Janáčkův archiv*, I-VII a cura di Artuš Rektorys, VIII-IX a cura di Jan Racek e Artuš Rektorys, Praha, Hudební matice, 1934-1953: I. *Korespondence Leoše Janáčka s Artušem Rektorysem*, 1934, rist. ampl. 1949 = IV; II. *Korespondence Leoše Janáčka s Otakarem Ostrčilem*, 1948; III. *Korespondence Leoše Janáčka s F. S. Procházkou*, 1949; V. *Korespondence Leoše Janáčka s libretisty Výletů Broučkových*, 1950; VI. *Korespondence Leoše Janáčka s Gabrielou Horvátovou*, 1950; VII. *Korespondence Leoše Janáčka s Karlem Kovařovičem a ředitelstvím Národního divadla* (Corrispondenza di Janáček con K. Kovařovic e la Direzione del Teatro Nazionale), 1950; VIII. *Korespondence Leoše Janáčka s Marií Calmou a MUDr Františkem Veselým*, Praha, Orbis, 1951; IX. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*, Praha, Snklhu, 1953.

[2] MAX BROD, *Leoš Janáček. Život a dílo* (L. J. Vita e opere), Praha, Hudebni matice, 1924; trad. ted. Wien, Wiener Philharmonischer Verlag, 1925, rist. ampl. Wien, Universal Edition, 1956. Sui rapporti tra il musicista e lo scrittore si consulti CHARLES SUSSKIND, *Janáček and Brod*, pref. di Charles Mackerras, New Haven-London, Yale, 1985 (contiene un'antologia della loro corrispondenza).

cune importanti monografie dedicate alla vita e all'opera del musicista – è il caso dei lavori di Adolf Emil Vašek e Vladimír Helfert[3] –, accompagnate da una serie di raccolte di memorie, tra cui spicca il contributo firmato da Leoš Firkušný,[4] che contiene le recensioni del giovane Janáček per la rivista «Hudební listy» nel periodo 1884-1888.

La disperata situazione politica che vide la Boemia diventare protettorato tedesco dalla metà degli anni Trenta, per poi entrare a far parte durante la seconda guerra mondiale del *Reich* nazista, agì da ostacolo insormontabile per la neonata ricerca su Janáček, che si fermò quasi del tutto fino ai primi anni Cinquanta. Nei due decenni successivi, comunque, la definitiva affermazione in patria delle opere del musicista moravo e la loro contemporanea diffusione sui palcoscenici internazionali contribuì in modo decisivo a riportare l'attenzione della critica musicologica sulla figura di Janáček. A nuove e più aggiornate biografie – tra i titoli più fortunati e meritevoli segnaliamo gli studi di Jaroslav Vogel e Hans Hollander[5] –, si affiancarono i primi, seppur incompleti e lacunosi, cataloghi tematici e bibliografici,[6] mentre la risonanza europea dell'artista stimo-

---

[3] Adolf Emil Vašek, *Po stopách Dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu* (Sulle tracce del Dottor L. J. Capitoli e documenti della sua vita e della sua opera), Brno, Brněnské knižní nakladatelství, 1930; Vladimír Helfert, *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje. I. V poutech tradice* (L. J. Quadro di una lotta umana e artistica. I. Sui sentieri della tradizione), Brno, Oldřich Pazdírek, 1939. Due anni dopo la morte del compositore comparve anche la prima biografia in francese curata da Daniel Muller, *Leoš Janáček*, Paris, Rieder, 1930 («Maîtres de la musique ancienne et moderne», 6); rist. Paris, Éditions d'aujourd'hui, 1975.

[4] Leoš Firkušný, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery* (L. J. come critico dell'opera di Brno), Brno, Oldřich Pazdírek, 1935 – a integrazione del volume suggeriamo la lettura di Bohumír Štědroň, *Leoš Janáček kritikem brněnské opery v letech 1890-1892* (L. J. come critico dell'opera di Brno negli anni 1890-1892), «Otázky divadla a filmu», I, 1970, pp. 207-248. Negli anni successivi lo stesso autore ha curato inoltre una monografia che si propone di analizzare l'intera produzione lirica del musicista, Id., *Odkaz Leoše Janáčka České opeře* (Il lascito di J. all'opera cèca), Brno, Luda Čermanková, 1939. Tra le testimonianze dirette relative alla persona e all'attività artistica di Janáček citiamo Jan Kunc, *Leoš Janáček*, «Hudební rozhledy», IV, 1911, pp. 121-134, 185-189; *Leoš Janáček. Pohled do života a díla* (L. J. Uno sguardo sulla sua vita e la sua opera), a cura di Adolf Veselý, Praha, František Borový, 1924, rist.«Olomouc matice», XX, 1988, pp. 225-240; Osvald Chlubna, *Vzpomínky na Leoše Janáčka* (Ricordi di L. J.) e Václav Jiřikovský, *Vzpomínky na Leoše Janáčka*, «Divadelní list Zemského Divadla v Brně», VII, 1931-1932, pp. 101-104, 125-127, 169, 172, 289-290 e pp. 12, 248-250.

[5] Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček*, Praha, Státní hudební vydavatelství, 1963 (il volume è una versione aggiornata del precedente *Leoš Janáček. Dramatík*, Praha, Hudební matice, Umělecké besedy, 1948); trad. ted. di Pavel Eisner, *L. J. Leben und Werk*, Kassel, Alkor, 1958; trad. ingl. di Geraldine Thomsen-Muchová, London, Paul Hamlyn, 1962, rist. London, Orbis Publishing, 1981; Hans Hollander, *Leoš Janáček. Leben und Werk*, Zürich, Atlantis Verlag, 1964; trad. ingl. di Paul Hamburger, *Leoš Janáček. His Life and Work*, London, J. Calder, 1963. Degni di menzione sono inoltre Jan Racek, *Leoš Janáček. Člověk a umělec* (L. J. L'uomo e l'artista), Brno, Krajské nakladatelství, 1963; trad. ted. *Leoš Janáček. Mensch und Künstler*, Leipzig, Reclam, 1962, 1971[2]; Milena Černohorská, *Leoš Janáček*, Praha, Statní hudební nakladatelství, 1966 (il testo fu tradotto nello stesso anno in inglese, francese, tedesco e russo).

[6] *Leoš Janáček. Obraz života a díla* (Un ritratto della vita e delle opere di L. J.), a cura di Jan Racek, Brno, Výbor pro pořádání oslav Leoše Janáčka, 1948 (contiene un catalogo delle opere, pp. 31-54; un elenco degli scritti, pp. 55-61; una bibliografia sistematica, pp. 62-88; e una sezione iconografica, pp. 89-104); *Leoš Janáček na světových jevištích* (L. J. sui palcoscenici mondiali), a cura di Theodora Straková, Brno, Leoš Janáček Museum, 1958 (presenta il catalogo della mostra tenutosi nella città natale del compositore in occasione del centenario della nascita); Vladimír Telec, *Leoš Janáček 1854-1928. Výběrová bibliografie* (L. J. Bibliografia scelta), Brno, Universitní knihovna v Brně, 1958 («Výběrové seznamy Universitní knihovny v Brně», 26); Bohumír Štědroň, *Dílo Leoše Janáčka. Abecední seznam Janáčkových skladeb a úprav* (Le opere di L. J. Un catalogo alfabetico delle composizioni e degli arrangiamenti di J.), Praha, Hudební rozhledy, 1959; trad. ingl. di Zikmund Konečný, *The Work of Leoš Janáček*, Praha, Czechoslovak Composers' Association, 1959. Dello stesso autore è una interessante rassegna iconografica, dedicata alle fotografie del musicista, Bohumír Štědroň, *Leoš Janáček v obrazech* (L. J. in fotografia), Praha, Státni pedagogické nakladatelství, 1958, ed. ampl. 1980.

Josef Václav Myslbek (1842-1922), Šárka e Ctirad (il gruppo fu terminato nel 1895). Praga, Vyšehrad.

lò finalmente l'attenzione degli studiosi all'estero. Nel 1955 comparve in traduzione inglese un'importante per quanto limitata selezione delle lettere di Janáček,[7] alla quale seguirono negli anni Sessanta alcuni preziosi contributi prodotti dai primi convegni di studi dedicati al compositore,[8] oppure pubblicati da alcuni dei più affermati studiosi della musica slava, come Gerald Abraham[9], Ljudmila Poljakova[10] e in Italia Luigi Pestalozza.[11]

Gli anni Settanta e Ottanta hanno certamente assistito al periodo di maggiore fervore degli studi sul musicista moravo: il panorama bibliografico si è notevolmente arricchito e ha definito in modo più preciso i contorni esistenziali e artistici della figura del compositore. Tra i lavori più significativi prodotti in quegli anni citiamo il poderoso catalogo curato da Jaroslav Procházka,[12] primo tentativo scientifico di registrare sistematicamente tutte le opere musicali di Janáček, le monografie firmate da Bohumír Štědroň,[13] Ian Horsbrugh[14] e Kurt Honolka,[15] accompagnate dai

---

[7] *Janáček ve vzpomínkách a dopisech* (J. nei ricordi e nelle lettere), a cura di Bohumír Štědroň, Praha, Topičova edice, 1946; trad. ingl. ampl. di Geraldine Thomsen-Muchová, *Leoš Janáček. Letters and Reminiscences*, Praha, Artia, 1955.

[8] *Leoš Janáček a soudobá hudba. Mezinárodní hudebně vědecký kongres. Brno 1958* (L. J. e la musica contemporanea. Conferenza musicologica internazionale. Brno, 1958), Praha, 1963 («Knižnice Hudebních rozhledů», 7); *Colloquium Leoš Janáček et musica europæa. Brno 1968*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, International Musical Festival, 1970 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 3). Sulla ricezione in patria e all'estero delle opere del musicista si leggano *Opery Leoše Janáčka na brněnské scéně* (Le opere di L. J. sulle scene di Brno), a cura di Václav Nosek, Brno, Statní divadlo v Brně, 1958; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Janáčkovy opery ve světle zahraničních kritik* (Le opere di J. alla luce della critica straniera), «Časopis moravského muzea», L, 1965, pp. 231-242. Incentrato invece sulla storia del principale teatro di Praga nel primo Novecento – periodo nel quale vennero per la prima volta allestiti i capolavori realistici di Janáček – è JAN NĚMEČEK, *Opera Národního divadla v období Karla Kovařovice 1900-1920* (L'opera al Teatro nazionale di Praga durante la direzione di Karel Kovařovic, 1900-1920), Praha, 1968-1969.

[9] GERALD ABRAHAM, *Realism in Janáček's Operas*, in ID., *Slavonic and Romantic Music. Essays and Studies*, London-New York, Faber & Faber-St. Martin's Press, 1968, pp. 83-98.

[10] LJUDMILA POLJAKOVA, *Opernoe tvorčestvo Leoša Janačka*, Moskva, Muzyka, 1968.

[11] LUIGI PESTALOZZA, *Leoš Janáček*, «L'Approdo musicale», X, 1960, pp. 3-74 (il saggio contiene in appendice un *Prospetto cronologico della vita e delle opere* curato da Vittorio Fellegara).

[12] JAROSLAV PROCHÁZKA, *Hudební dílo Leoše Janáčka. Chronologický soupis dokončených i neúplných skladeb, úprav i skladeb zamýšlených s vyznačeným dodatečným opusovým číslem a doplněný soupisem tiskových edic* (Le opere di L. J. Catalogo cronologico degli abbozzi e delle opere incompiute, degli arrangiamenti e delle composizioni pensate con altro numero d'opera e completato con l'elenco delle edizioni a stampa), Frýdek-Místek, Okresní vlastivědné muzeum ve Frýdku-Místku, 1979 («Materiály», 4). Tra gli altri cataloghi bibliografici ricordiamo JAROMIRA KRATOCHVÍLOVÁ, *Dílo Leoše Janáčka. Výběrová bibliografie* (Le opere di L. J. Bibliografia scelta), Brno, Státní vědecká knihovna, 1978; THEODORA STRAKOVÁ, *Janáčkovy opery «Šárka», «Počátek románu», «Osud» a hudebně-dramatická torza. Ke genezi děl, stavu pramenů and jejich kritické intepretaci* (Le opere di J. *Šárka, L'inizio di un romanzo, Destino* e i frammenti musicali e drammatici. Sulla genesi delle opere, lo stato delle fonti e la loro interpretazione critica), «Časopis moravského musea», LXV, 1980, pp. 149-158. Chi fosse interessato a una dettagliata raccolta di materiale iconografico può consultare *Iconographia janáčkiana. K 120. výročí narození Leoše Janáčka* (Iconografia janačekiana. Per il 120° anniversario della nascita di L. J.), a cura di Theodora Straková, Brno, Moravské Zemské Muzeum, 1975.

[13] BOHUMÍR ŠTĚDROŇ, *Leoš Janáček. K jeho lidskému a uměleckému profilu* (L'immagine di L. J. come uomo e artista), Praha, Panton, 1976 (include una sezione bibliografica aggiornata).

[14] IAN HORSBRUGH, *Leoš Janáček. The Field that Prospered*, New York-Newton Abbot, David & Charles, Scribner's, 1981.

[15] KURT HONOLKA, *Leoš Janáček. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit*, Stuttgart, Belser, 1982. Tra gli altri volumi comparsi in quegli anni che presentano vita e opere del compositore citiamo GUY ERISMANN, *Janáček ou La passion de la vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 1990²; *Leoš Janáček-Materialien. Aufsätze zu Leben und Werk*, a cura di Jakob Knaus, Zürich, Leoš Janáček-Gesellschaft, 1982; SVATAVA PŘIBÁŇOVÁ, *Leoš Janáček*, Praha, Horizont, 1984.

preziosi studi sulla produzione operistica di Erik Chisholm[16] e Michael Ewans.[17] Nuovi convegni internazionali di studi,[18] organizzati nella città natale del compositore, hanno analizzato il contesto storico-culturale che ha fatto da sfondo al suo originalissimo percorso creativo e hanno delineato il complesso e curioso rapporto con il più anziano Dvořák; l'epistolario del musicista ha subito non solo un notevole ampliamento,[19] ma ha beneficiato seppur in minima parte di alcune traduzioni,[20] che lo hanno reso così più accessibile al grande pubblico; infine dal 1978 è stata intrapresa la pubblicazione dell'edizione critica delle opere, realizzata congiuntamente dalle case editrici Bärenreiter di Kassel e Supraphon di Praga.[21]

Negli ultimi trent'anni la figura di Janáček ha infine acquisito la giusta importanza: quasi tutte le sue opere fanno ormai parte del circuito operistico corrente e il suo genio artistico ha ottenuto pieno riconoscimento a livello internazionale, a cominciare dalle pagine a lui dedicate da Carl Dahlhaus, nel contesto della sua analisi sui fondamenti del realismo operistico.[22] Un ruolo fondamentale a tal proposito ha svolto la costante attività di ricerca e di divulgazione di John Tyrrell, 'padre' a tutti gli effetti della impresa recente di 'recupero' del compositore; tra i suoi contributi assunti al rango di autentici capisaldi degli studi su Janáček, occorre citare la monumentale e recentissima biografia in due volumi,[23] culmine di quasi quarant'anni di lavoro e impreziosita dalla enorme mole di materiale inedito contenuto al suo interno; il catalogo completo e aggiornato delle opere,[24] pubblicato insieme a Nigel Simeone e Alena Němcová e unico al momento a contenere l'elenco completo dei numerosi scritti del compositore; la monografia incentrata sul re-

---

[16] Erik Chisholm, *The Operas of Leoš Janáček*, Oxford, Pergamon Press, 1971.

[17] Michael Ewans, *Janáček's Tragic Operas*, London, Faber & Faber, 1977. Al novero dei contributi dedicati alla produzione lirica di Janáček possiamo aggiungere Tibor Kneif, *Die Bühnenwerke von Leoš Janáček*, Wien, Universal Edition, 1974.

[18] *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra (Brno, 2-5 ottobre 1978)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Janáčkova společnost, 1983 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 13); *Colloquium Dvořák Janáček and their Time (Brno, 1984)*, a cura di Rudolf Pečman, Brno, Česká hudební společnost, 1985 («Colloquia on the History and Theory of Music at the International Musical Festival in Brno», 19).

[19] Segnaliamo in particolare *Leoš Janáček. Vzpomínky, dokumenty, korespondence a studie* (L. J. Reminiscenze, documenti, corrispondenza e studi), a cura di Bohumír Štědroň, Praha, Supraphon, 1986 («Hudba v zrcadle doby», 10); nell'edizione completa della corrispondenza di Dvořák è possibile reperire una grande quantità di lettere indirizzate a Janáček: *Antonín Dvořák. Korespondence a dokumenty. Kritické vydání* (A. D. Epistolario e documenti. Edizione critica), a cura di Milan Kuna e altri, 10 voll., Praha, Supraphon-Bärenreiter, 1987-2004, II. *Korespondence odeslaná (1885-1889)* – (Lettere. 1885-1889).

[20] *Leoš Janáček. Leaves from his Life*, a cura di Vilem Tausky e Margarer Tausky, London, Kahn & Averill, 1982; *Leoš Janáček. Briefe an die Universal Edition*, a cura di Ernst Hilmar, Tutzing, Hans Schneider, 1988; *Janáček's uncollected Essays on Music*, a cura di Mirka Zemanová, London, Marion Boyars Publishers, 1989.

[21] *Souborné Kritické vydání děl Leoše Janáčka – Kritische Gesamtausgabe der Werke von Leoš Janáček*, a cura di Jiří Vysloužil, Leoš Faltus, Rudolf Pečman, Theodora Straková e Miloš Štědroň, Kassel-Praha, Bärenreiter-Supraphon, 1978-.

[22] Carl Dahlhaus, *Il realismo nella melodia operistica e la struttura drammaturgica*, in Id., *Il realismo musicale. Per una storia della musica ottocentesca* [Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1982], Bologna, il Mulino, 1987, pp. 131-146.

[23] John Tyrrell, *Janáček. Years of a life. I. (1854-1914) The Lonely Blackbird. II. (1914-1928) Tsar of the Forests*, 2 voll., London, Faber & Faber, 2006-2007.

[24] Nigel Simeone, John Tyrrell e Alena Němcová, *Janáček's Works. A Catalogue of the Music and Works of Leoš Janáček*, Oxford, Clarendon Press, 1997. Di utile lettura è anche il volume di Nigel Simeone, *The First Editions of Leoš Janáček. A Bibliographical Catalogue with Reproductions of Title Pages*, Tutzing, Hans Schneider, 1991 («Musikbibliographische Arbeiten», 11).

pertorio operistico,[25] condotta attraverso le molte lettere e testimonianze relative alla creazione, pubblicazione e allestimento di ciascuno dei nove titoli; per concludere con due volumi[26] che raccolgono una messe abbondante di materiale epistolare, il primo dedicato alla fitta corrispondenza tra il musicista e la musa del suo ultimo periodo creativo, Kamila Stösslová, il secondo alle memorie della moglie Zdenka, fedele compagna di un'intera esistenza. Tra gli altri titoli editi di recente segnaliamo inoltre la ricca monografia di Franco Pulcini,[27] tuttora l'unica consacrata a Janáček disponibile in lingua italiana, e i tre lavori firmati da Meinrad Saremba, Mirka Zemanová e Michael Brim Beckermann.[28]

La prima opera di Janáček – impostata su un linguaggio musicale derivato dalla tradizione del sinfonismo di matrice tedesca e destinato come tale ad essere subito abbandonato nei capolavori realistici posteriori – occupa una posizione particolarissima all'interno del catalogo del musicista, rappresentando di fatto un *unicum* nella sua produzione teatrale. Nonostante tali peculiarità e la cura meticolosa con cui l'autore stesso la sottopose a continue revisioni nella speranza di vederla imporsi sulla scena, *Šárka* è però presto caduta nell'oblio, senza suscitare molto interesse nella critica. Tra i pochi titoli specifici segnaliamo la testimonianza diretta di Osvald Chlubna,[29] allievo prediletto del musicista a cui Janáček affidò l'orchestrazione dell'atto terzo, il breve prospetto critico firmato da Vladimír Helfert[30] e i due articoli di Anna Mazlová e Miloš Štědroň,[31] entrambi incentrati sul rapporto tra il libretto e la sua fonte, il poema in versi di Julius Zeyer.

* * *

La poliedrica carriera operistica di Mascagni è stata di norma trascurata in favore dell'unico e primo capolavoro giovanile, *Cavalleria rusticana*, un dramma potente e sanguigno che al suo apparire risollevò di colpo la fortuna dell'opera italiana, dandole nuova linfa e un'energia musicale di-

---

[25] JOHN TYRRELL, *Janáček's Operas. A Documentary Account*, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1992.

[26] LEOŠ JANÁČEK, *Intimate Letters. Leoš Janáček to Kamila Stösslová*, trad. ingl. di John Tyrrell, London-Boston-Princeton, Faber & Faber-Princeton University Press, 1994; rist. London, Faber & Faber, 2005; ZDENKA JANÁČKOVÁ, *My Life with Janáček. The memoirs of Zdenka Janáčková*, trad. ingl. di John Tyrrell, London, Faber & Faber, 1998. Tra gli altri lavori di John Tyrrell ricordiamo, *Janáček and the Speech-melody Myth*, «Musical Times», CXI, 1970, pp. 793-796; ID., *Leoš Janáček. «Káťa Kabanová»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982 («Cambridge Opera Handbooks»); ID., *The Cathartic Slow Waltz, and Other Finale Conventions in Janáček's Operas*, in *Music and Theatre. Essays on Drama and Music in Honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 333-352; ID., *Czech Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 («National Traditions of Opera») – il volume costituisce a tutt'oggi l'unico studio di vasto respiro sul teatro d'opera in lingua cèca.

[27] FRANCO PULCINI, *Janáček. Vita, opere, scritti*, Firenze, Passigli, 1993 (il volume contiene un'appendice che presenta una interessante antologia di scritti). Sempre in lingua italiana citiamo MARIO BORTOLOTTO, *Janáček come cattivo lettore*, in ID., *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 45-63.

[28] MEINRAD SAREMBA, *Leoš Janáček. Zeit – Leben – Werk – Wirkung*, Kassel, Bärenreiter, 2001; MIRKA ZEMANOVÁ, *Janáček. A Composers's Life,* London, John Murray, 2002; MICHAEL BRIM BECKERMANN, *Janáček and His World*, Princeton, Princeton University Press, 2003.

[29] OSVALD CHLUBNA, *Několik slov k Janáčkově «Šárce»* (Qualche parola su *Šárka* di J.), in *Opery Leoše Janáčka na Brněnské scéně* cit., pp. 4-10.

[30] VLADIMÍR HELFERT, *Janáčkovy neznámé opery. «Šárka»* (Le opere sconosciute di J. *Šárka*), «Hudební rozhledy», I, 1924-1925, pp. 48-55; ripubbl. in ID., *O Janáčkovi*, Praha, Hudební matice, 1949, pp. 23-38.

[31] ANNA MAZLOVÁ, *Zeyerova a Janáčkova «Šárka»* (*Šárka* di Zeyer e J.), «Časopis moravského musea», LIII-LIV, 1968-1969, pp. 71-88; MILOŠ ŠTĚDROŇ, *Janáček a Zeyerův verš v opeře «Šárka»* (J. e il verso di Zeyer nell'opera *Šárka*), «Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity», XXI, 1986, pp. 41-48.

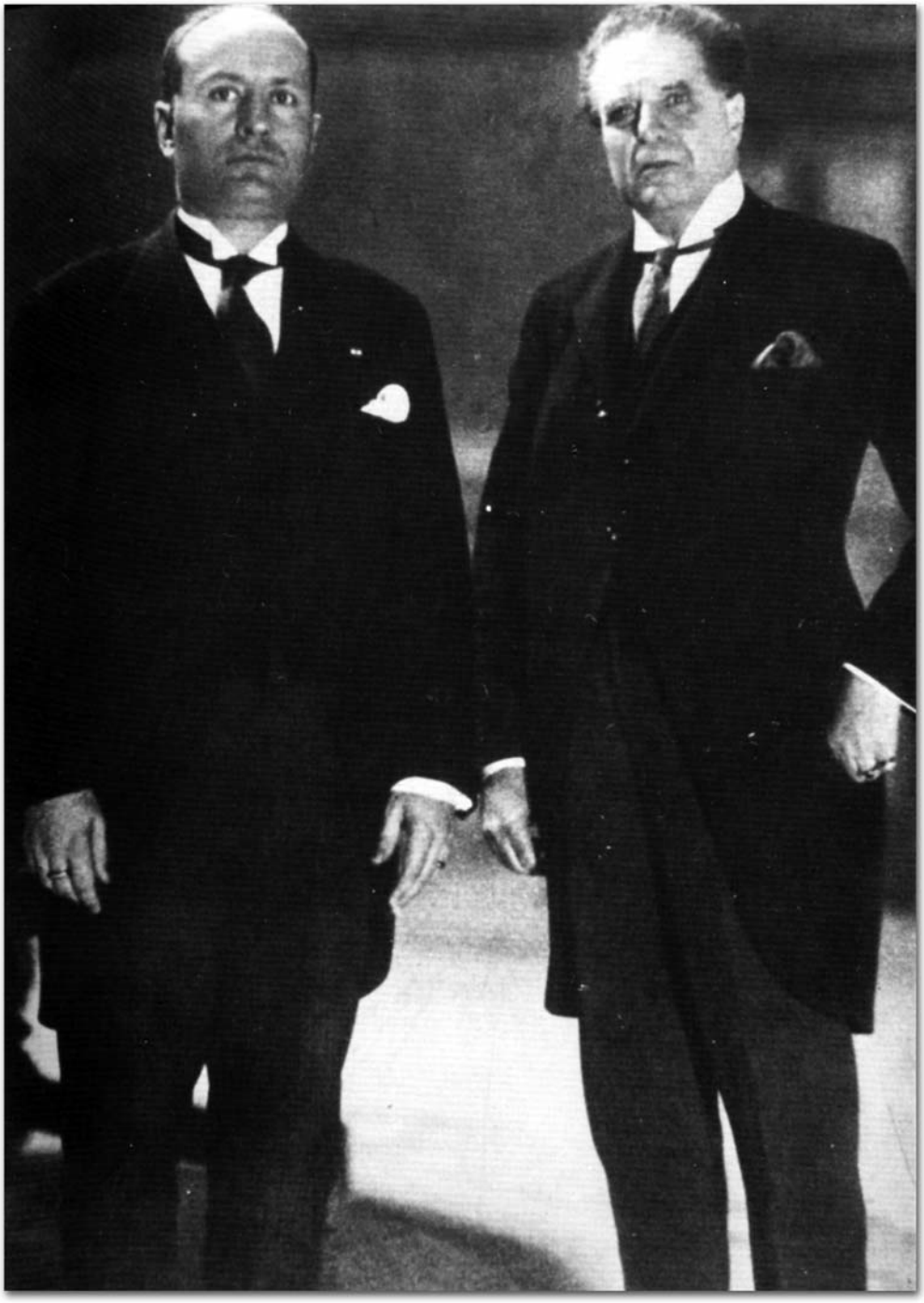
retta e teatrale. Eppure, a ben guardare, il musicista livornese fu un autore controverso e problematico, dal temperamento esuberante e combattivo come pochi, un atteggiamento che lo indusse a non copiare mai se stesso, ma al contrario a tentare sempre nuove strade per affermare il proprio talento artistico e replicare lo strepitoso successo internazionale ottenuto al debutto sulla scena. Per più di cinquant'anni, dalla comparsa di *Cavalleria* nel maggio del 1890, Mascagni fu una delle presenze dominanti nel panorama musicale italiano, imponendosi grazie alla sua personalità magnetica, mista di integrità e arroganza, come il principale depositario e continuatore di una gloriosa tradizione nazionale, aliena da influssi stranieri e imperniata intorno a un concetto artistico di 'italianità' che il compositore cercò con tutte le sue forze di propagandare dovunque. La sua fu un'esistenza di eccessi – umani, artistici e non solo –, vissuta in modo talmente singolare e accompagnata da una così numerosa schiera di devoti sostenitori della sua musica da essere etichettata con i termini, divenuti di uso comune ed entrati persino in alcuni dizionari, 'mascagnano' e 'mascagnismo'. Per mantenere uno stile di vita irregolare e dispendioso il musicista si adoperò in modo frenetico e massacrante per promuovere, in veste in primo luogo di direttore d'orchestra, le sue composizioni in tutta Europa; sul versante politico, d'altro canto, schierandosi apertamente contro l'entrata in guerra dell'Italia nei due conflitti bellici mondiali si meritò l'appellativo di 'bolscevico', quindi quello di 'fascista' (per l'atteggiamento di simpatia e partecipazione con cui guardò al regime di Mussolini).[32]

Almeno fino agli anni Ottanta del secolo scorso, le vicende bibliografiche relative al compositore sono state singolari quasi quanto la sua fortuna operistica. Nonostante le ragioni profonde del suo teatro muovessero verso direzioni meno semplici e lineari del 'verismo' musicale inaugurato con *Cavalleria rusticana*, l'immediata e trionfale entrata dell'opera nel repertorio di tutti i teatri europei la trasformò rapidamente agli occhi del pubblico e della critica nell'incarnazione *tout court* dell'estetica mascagnana. Per tutta la sua carriera l'autore cercò poi coraggiosamente di voltare pagina, cercando il successo attraverso nuove e più complesse vie artistiche, ma dopo una serie di fallimenti la sua divenne una speranza vana e dovette rassegnarsi suo malgrado al destino di essere solo 'l'autore di *Cavalleria*'. Nella letteratura di lingua inglese e tedesca, in particolare, il nome di Mascagni è stato per quasi tutto il secolo pressoché ignorato: gli unici accenni relativi alla sua produzione operistica sono contenuti nei libri su Puccini oppure su altri aspetti dell'opera italiana, mentre la sua biografia è infarcita di errori e viene condotta in maniera generalmente approssimativa.[33] In Italia la ricerca sul compositore è stata, al contrario, molto vasta, ma non ha

---

[32] Al riguardo si vedano HELMUT GOETZ, *Die Beziehungen zwischen Pietro Mascagni und Benito Mussolini*, «Analecta Musicologica», XVII, 1976, pp. 212-253; FIAMMA NICOLODI, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Fiesole, Discanto, 1984 («Contrappunti», 19): include un vasto apparato bibliografico e un'estesa appendice che offre una ricca scelta di documenti, testimonianze e carteggi provenienti dagli archivi storici del regime (pp. 306-472); HARVEY SACHS, *Music in Fascist Italy*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1987, 2000[2]; trad. it. *Musica e regime*, Milano, Il Saggiatore, 1995.

[33] Nei paesi di lingua tedesca la rappresentazione di *Cavalleria rusticana*, e in un secondo tempo dei principali titoli veristi, fu accolta da uno strepitoso trionfo popolare e sollevò consensi unanimi nel mondo musicale berlinese e viennese. Tra i critici più entusiasti basti citare Eduard Hanslick, che pubblicò una serie di articoli appassionati sulle opere di Mascagni: *Die moderne Oper. VI. Aus dem Tagebuche eines Musikers. Kritiken und Schilderungen*, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur, 1892, pp. 171-180 (su *Cavalleria rusticana*); ID., *Die moderne Oper. VII. Fünf Jahre Musik (1891-1895)*, ivi, 1896, pp. 37-46 (sull'*Amico Fritz*); 70-79 (sui *Rantzau*). Tra i titoli che comparvero all'indomani della *première* citiamo inoltre VICTOR FELIX DWELSHAUVERS-DÉRY, *Die «Cavalleria rusticana» und ihre Bedeutung für Deutschland. Kritische Auseinandersetzung*, Leipzig, Wild, 1892; e un primo abbozzo biografico, curato da Arthur Brehmer sulla base di memorie e aneddoti raccolti di persona dall'autore: PIETRO MASCAGNI, *Aus dunklen Tagen. Lebensabriss*, a cura di Arthur Brehmer, Wien, J. Dirnböck, 1893. In lingua inglese il primo contributo degno di nota è contenuto in RICHARD ALEXANDER STREATFEILD,



Benito Mussolini riceve Mascagni a Palazzo Chigi (1927).

prodotto ugualmente alcun risultato definitivo. I numerosi titoli biografici pubblicati durante la sua vita si sono distinti per il costante carattere agiografico della narrazione;[34] al contrario, nei quarant'anni successivi alla morte, la presenza del musicista nei cataloghi editoriali è rimasta praticamente invariata, dal momento che non è stata data alle stampe alcuna monografia di rilievo, fatta eccezione per il fondamentale e imponente studio curato da Mario Morini,[35] nel quale una preziosa serie di contributi e documenti inediti hanno gettato luce, per la prima volta, su aspetti ancora inesplorati dell'attività di Mascagni.

Gli anni Ottanta, come abbiamo già accennato, hanno segnato un punto di svolta decisivo negli studi mascagnani, sia in ambito musicologico che in quello più propriamente artistico. Alcuni dei titoli più significativi del compositore – tra cui *Guglielmo Ratcliff*, *Le maschere* e *Iris* – hanno finalmente beneficiato di qualche sporadica ripresa, pur senza affermarsi in repertorio,

---

sona dall'autore: PIETRO MASCAGNI, *Aus dunklen Tagen. Lebensabriss*, a cura di Arthur Brehmer, Wien, J. Dirnböck, 1893. In lingua inglese il primo contributo degno di nota è contenuto in RICHARD ALEXANDER STREATFEILD, *Masters of Italian Music*, London, Osgood, McIlvaine & Co., 1895 (su Mascagni pp. 163-188). Esauritasi l'onda iniziale del successo, gli studi dedicati al compositori scemarono poi man mano nei decenni successivi e si ridussero, per la maggior parte, a esili recensioni oppure a saggi di scarsa importanza: THEODOR WIESENGRUND ADORNO, *Mascagnis Landschaft. Zum 70. Geburtstag*, «Vossische Zeitung», VII, 1933, p. 7; rist. in ID., *Gesammelte Schriften*, 20 voll., a cura di Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1970-1980, XVIII. *Musikalische Schriften* V, pp. 271-272; WILHELM ALTMANN, *Pietro Mascagni*, «Die Musik», XXVI, 1933-1934, pp. 185-188; LUDWIG KÁRPÁTH, *Das Dioskurenpaar Mascagni-Leoncavallo*, «Begegnung mit dem Genius», Wien, Fiba, 1934, pp. 365-374; FERRUCCIO BONAVIA, *Pietro Mascagni*, London, Cassell, 1952 («The Music Masters», 3); JOHN W. KLEIN, *Mascagni and his Operas*, «Opera», VI, 1955, pp. 623-631; ID., *Pietro Mascagni and Giovanni Verga*, «Music and Letters», XLIV, 1963, pp. 350-357; KLAUS GEITEL, *Der unbekannte Mascagni*, «Theater und Zeit», XI, 1963-1964, pp. 106-110.

[34] Nel novero vanno certamente inclusi GINO MONALDI, *Pietro Mascagni. L'uomo e l'artista*, Roma, Enrico Voghera, 1898; GIANNOTTO BASTIANELLI, *Pietro Mascagni*, Napoli, Riccardo Ricciardi, 1910 («Contemporanei d'Italia», 3); EDOARDO POMPEI, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Roma, Tipografia Editrice Nazionale, 1912; GUIDO COGO, *Da «Cavalleria rusticana» a «Parisina»*, Milano, Libreria Editrice Milanese, 1914; ID., *Il nostro Mascagni*, Vicenza, Cristofari, 1931; GIOVANNI ORSINI, *Vangelo d'un mascagnano*, Milano, Vecchi, 1926; ALFREDO DE DONNO, *Modernità di Mascagni*, Roma, Casa editrice Pinciana, 1932; MARIO RINALDI, *Musica e verismo*, Roma, De Santis, 1932. Ai rapporti del musicista con D'Annunzio sono dedicati due interessanti articoli, GUIDO MAGGIORINO GATTI, *Gabriele D'Annunzio and Italian Opera Composers*, «Musical Quarterly», X/2, 1924, pp. 263-288; LUCIANO TOMELLERI, *Gabriele D'Annunzio ispiratore di musicisti*, «Rivista Musicale Italiana», XLIII, 1939, pp. 161-233 (su *Parisina* pp. 213-219); mentre i due anniversari del 1940 e 1963, rispettivamente cinquantenario della *première* di *Cavalleria* e centenario della nascita del compositore, contribuirono a dare nuova linfa agli studi mascagnani: *Nascita e gloria di un capolavoro italiano. Cinquantenario della «Cavalleria rusticana». Le lettere ai librettisti durante la creazione del capolavoro (inedite)*, a cura di Giovanni Cenzato, Milano, Edizioni d'Arte Emilio Bestetti, 1940; RENZO DE RENSIS, *I cinquant'anni di «Cavalleria rusticana»*, «Musica d'oggi», XXII, 1940, pp. 123-125; ALFREDO JERI, *Mascagni*, Milano, Garzanti, 1940; CLAUDIO FRATTA CAVALCABÒ, *Mascagni e Puccini. Battaglie, vittorie e distrazioni*, Parma, La Giovane Montagna, 1942 («I Quaderni della Giovane Montagna», 103); GUIDO PANNAIN, *Il cinquantenario di un successo*, in ID., *Ottocento musicale italiano*, Milano, Curci, 1952; GIANANDREA GAVAZZENI, *Il teatro di Mascagni nel suo tempo e nel nostro*, «Rivista di Livorno», IV, 1952, pp. 205-221; ANGELO ANSELMI, *Pietro Mascagni*, Milano, Gastaldi, 1959; *Pietro Mascagni. Comitato onoranze nel I. centenario della nascita. Contributi alla conoscenza della sua opera*, Livorno, Soc. Editrice Il Telegrafo, 1963; DANIELE CELLAMARE, *Pietro Mascagni. «Cerignola, culla della mia Musica»*, Roma, Fratelli Palombi, 1965.

[35] *Pietro Mascagni. I. Caratteri ed aspetti dell'estetica mascagnana II. Alla ribalta del suo tempo*, a cura di Mario Morini, 2 voll., Milano, Sonzogno, 1964; il lavoro è a tutt'oggi lo studio più completo dedicato al musicista e comprende un'ampia scelta di letteratura critica (Hanslick, Torchi, Abbiati, Pizzetti), lettere, documenti, una biografia, un elenco di tutte le *premières* così come delle rappresentazioni più importanti delle opere di Mascagni, una bibliografia sterminata (circa 1000 titoli!), infine una discografia catalogata per arie.

mentre a partire dal 1985 una serie di convegni tenutisi con cadenza regolare nella sua città natale di Livorno e organizzati dalla Casa Musicale milanese Sonzogno, proprietaria di quasi tutto il suo catalogo teatrale, ha esplorato le opere meno conosciute dell'autore, svelandone gli stretti rapporti con il contesto storico-culturale dell'epoca.[36] Non solo, dopo quasi quarant'anni di disinteresse, la vita del musicista toscano è tornata ad essere oggetto di narrazione[37] e nella seppur modesta biografia di Roberto Iovino[38] se n'è indagato con ampia dovizia di particolari anche il versante romantico – nello specifico la lunga storia d'amore con Anna Lolli. L'approssimarsi del centenario dell'allestimento di *Cavalleria rusticana* è servito poi da stimolo ulteriore al rinvigorirsi della ricerca mascagnana,[39] e ad allargare lo sguardo sulla abbondante e versatile produzione del musicista hanno contribuito in modo significativo una serie di studi condotti sull'intero repertorio verista di fine Ottocento e primo Novecento, tra i quali degni almeno di menzione sono il corposo volume curato da Renato Mariani,[40] la monografia di Jay Reed Nicolaisen,[41] che prende in esame un periodo trascuratissimo della storia dell'opera italiana come quello della 'transizione' (1870-1890), la collezione di saggi a più mani edita da Electa nel 1984[42] e l'articolo di Jürgen Maehder su due delle opere più ardite e moderne di Mascagni, *Guglielmo Ratcliff* e *Parisina*.[43]

Negli ultimi vent'anni l'interesse della musicologia internazionale nei riguardi del compositore ha registrato un relativo 'raffreddamento', una circostanza legata in primo luogo al contemporaneo e repentino sviluppo degli studi su Leoncavallo e, soprattutto, Puccini – nei primi anni Novanta l'acquisizione da parte della Biblioteca Cantonale di Locarno del Fondo Ruggero Leoncavallo ha dato inizio a una serie di convegni sul musicista napoletano, mentre nel 1996 è stato fondato il Centro studi Giacomo Puccini, dinamica istituzione che ha avviato dal 2007 il progetto dell'Edizione nazionale delle opere dell'autore. In ambito editoriale tale tendenza ha trovato riscontro in una diminuzione quantitativa, ma non certo qualitativa del catalogo mascagnano, che

---

[36] *Studi su Pietro Mascagni*. Atti del I. convegno internazionale di studi su Pietro Mascagni (Livorno, Palazzo civico, Sala consiliare, 13-14 aprile 1985), a cura di Fedele D'Amico e Mario Morini, Milano, Sonzogno, 1987; *Mascagni e l'«Iris» fra simbolismo e floreale*. Atti del II. convegno di studi su Pietro Mascagni (Livorno, Palazzo civico, Sala consiliare, 7-8 maggio 1988), a cura di Mario Morini e Piero Ostali, Milano, Sonzogno, 1989; *«Il piccolo Marat». Storia e rivoluzione nel melodramma verista*. Atti del III. convegno di studi su Pietro Mascagni (Livorno, Palazzo Civico, Sala Consiliare, 9-10 giugno 1989), a cura di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990.

[37] Ad aprire la strada è stata l'agile monografia di NEDO BENVENUTI, *Pietro Mascagni nella vita e nell'arte*, Livorno, Nuova Fortezza, 1981; rist. *Pietro Mascagni. La vita e le opere*, Livorno, De Batte, 2004.

[38] ROBERTO IOVINO, *Mascagni, l'avventuroso dell'opera*, Milano, Camunia, 1987.

[39] Tra i contributi dati alle stampe in concomitanza con l'anniversario citiamo: *«Cavalleria rusticana» 1890-1990. Cent'anni di un capolavoro (Livorno 4-21 settembre 1990)*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990; CESARE ORSELLI, *Le occasioni di Mascagni*, Siena, Edizioni di Barbablù, 1990 («Quaderni di saggistica», 5) (contiene saggi su numerose opere di Mascagni, tra le quali *Guglielmo Ratcliff, Cavalleria rusticana, L'amico Fritz, Iris, Le maschere, Parisina, Rapsodia satanica*); ALAN MALLACH, *The Mascagni Tour of 1902. An Italian Composer Confronts the American Musical World*, «Opera Quarterly», VII/4, 1990, pp. 13-37. Nel cinquantenario della morte, invece, è stato pubblicato un corposo catalogo delle diverse mostre allestite nei principali luoghi mascagnani, corredato di un ricco apparato bibliografico: *Mascagni ritrovato. 1863-1945. L'uomo, il musicista. Mostra itinerante per il cinquantenario della scomparsa*, a cura di Caterina Criscione e Learco Andalò, Milano, Sonzogno, 1995.

[40] RENATO MARIANI, *Verismo in musica e altri studi*, Firenze, Olschki, 1976 («Historiae Musicae Cultores», 30).

[41] JAY REED NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition. 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Press, 1980.

[42] *Mascagni*, a cura di Claudio Casini, Franca Cella, Fiamma Nicolodi e Guido Salvetti, Milano, Electa, 1984.

[43] JÜRGEN MAEHDER, *The Origins of Italian Literaturoper. «Guglielmo Ratcliff», «La figlia di Iorio», «Parisina», and «Francesca da Rimini»*, in *Reading Opera*, a cura di Arthur Groos e Roger Parker, Princeton, Princeton University Press,1988, pp. 92-128.

Mascagni Accademico d'Italia.

si è arricchito di un nuovo titolo biografico in lingua inglese firmato da David Stivender,[44] di un interessante volume miscellaneo sulle reciproche influenze musicali tra Mascagni e Puccini[45] e, soprattutto, di una sostanziosa raccolta curata da Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia che ha reso fruibile gran parte del materiale epistolare lasciatoci dal compositore.[46] Infine, tra i titoli più recenti occorre citare il prezioso compendio bio-bibliografico di Roger Flury[47] e l'imponente monografia di Alan Mallach,[48] che costituisce senz'ombra di dubbio la ricostruzione biografica e artistica più completa e affidabile attualmente in commercio.

La letteratura specifica su *Cavalleria rusticana* è amplissima, ma, per la maggior parte, si tratta di materiale – articoli, saggi e recensioni – di carattere prettamente divulgativo. All'interno del nutrito novero segnaliamo solamente, oltre agli atti del già citato convegno di studi sul capolavoro mascagnano,[49] i due minuziosi titoli editi da «L'avant-scène Opéra» e il volume in lingua tedesca curato da Attila Csampai e Dietmar Holland.[50] Di taglio più scientifico sono, invece, due interessanti studi entrambi pubblicati nel centenario della prima rappresentazione: nel primo Matteo Sansone[51] ha tracciato un congruo parallelismo tra il verismo letterario di Verga e Capuana e quello musicale, sottolineando come in quest'ultimo la dimensione emotiva della vicenda al pari della sua collocazione geografica assumano un ruolo molto maggiore; nel secondo Aida Favia-Artsay firma un articolo provocatorio, in cui ipotizza che l'opera sia stata in realtà abbozzata da Ponchielli, che avrebbe poi consegnato il lavoro all'allievo di conservatorio.[52]

---

[44] DAVID STIVENDER, *Mascagni. An Autobiography Compiled, Edited and Translated from Original Sources*, New York, PRO/AM Music Resources-Kahn & Averill, 1998.

[45] *Puccini e Mascagni*. Atti della giornata di studi (Viareggio, 3 agosto 1995), Lucca, Pacini, 1996 («Quaderni della Fondazione Festival Pucciniano», 2).

[46] PIETRO MASCAGNI, *Epistolario*, a cura di Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia, 2 voll., Lucca, LIM, 1996-1997. Tra le precedenti raccolte di lettere ricordiamo anche REMO GIAZOTTO, *Quattordici lettere inedite di Pietro Mascagni*, «Nuova rivista musicale italiana», IV, 1970, pp. 493-513.

[47] ROGER FLURY, *Pietro Mascagni. A Bio-Bibliography*, London, Greenwood Press, 2001 («Bio-Bibliographies in Music», 82). Il volume ha scalzato l'ormai datata *Bibliografia delle opere di Pietro Mascagni*, «Bollettino bibliografico musicale», VIII/12, 1932, pp. 3-22.

[48] ALAN MALLACH, *Pietro Mascagni and His Operas*, Boston, Northeastern University Press, 2002.

[49] Vedi nota 39.

[50] *Cavalleria rusticana-Pagliacci*, «L'avant-scène Opéra», n. 50, 1983; *Pietro Mascagni, «Cavalleria rusticana» / Ruggero Leoncavallo, «Der Bajazzo». Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai e Dietmar Holland, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987.

[51] MATTEO SANSONE, *Verga and Mascagni. The Critics' Response to «Cavalleria rusticana»*, «Music & Letters», 1990, LXXI/2, pp. 198-214.

[52] AIDA FAVIA-ARTSAY, *Did Mascagni write «Cavalleria»?*, «Opera Quarterly», 1990, VII/2, pp. 83-89.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Mascagni trionfa a Venezia

Dopo la conclusione della fortunata stagione di carnevale-quaresima 1890, la Nobile Società Proprietaria del Teatro La Fenice si interroga sulle concrete possibilità di allestire la successiva stagione invernale, evenienza che avrebbe messo in serio pericolo le casse non così floride del teatro: tra le tante idee che emergono dalla lettura dei verbali della Società, si fa strada anche la possibilità di usufruire quasi di un anno sabbatico, garantendo comunque al pubblico la possibilità di assistere ad alcune recite straordinarie. In particolare il candidato impresario, Piontelli, propone una rosa di tre possibilità: la prima prevede una pre-stagione (l'«autunnino») con *Cavalleria rusticana* e una stagione che possa aprire più tardi, con un paio di opere tra le quali *Le Cid* di Massenet. La seconda punta su una serie di ventisei recite di carnevale, con l'allestimento della *Regina di Saba* di Goldmark, *Giulietta e Romeo* e «altra grandiosa», mentre una terza proposta punta a sole venti recite di carnevale con due sole opere (le due già proposte, o eventualmente una possibile variante).

La convocazione dell'assemblea straordinaria (11 ottobre 1890)[1] vede all'ordine del giorno solo la discussione della proposta di Piontelli, che non sembra esaltare i soci presenti: il verbale è abbastanza trasparente in proposito, dietro le formule rituali. Sono ben pochi gli interventi, e spesso esprimono il disagio di un'aspettativa delusa. In particolare Alessandro Levi manifesta tutta la propria contrarietà ad aprire il teatro in sordina:

> Dichiara che per suo conto non accetta la stagione dell'autunnino essendoché in quest'epoca mancano le principali famiglie che frequentano il teatro. Crede invece che il Piontelli potrebbe fare un buon progetto per 25 recite di carnevale con tre opere grandiose scelte dal repertorio Ricordi, perché quello del Sonzogno non va, non gira.

Levi prende chiaramente posizione a favore di Ricordi, penalizzato da una palese inclinazione della dirigenza verso Sonzogno che già aveva realizzato la precedente stagione[2] e che riapparirebbe anche in questa con un lavoro solido come *Cavalleria*. Il presidente Fornoni replica piccato, dando prova di conoscere profondamente sia la gestione di una realtà importante come la Fenice, sia il mondo musicale:

> Le osservazioni fatte dal socio cav. Levi circa la *Cavalleria rusticana* non sono prive di fondamento e la Direzione in parte divide l'idea; ma ci sono altre ragioni per le quali codesto lavoro si dovrebbe rappresentare in autunnino, ragioni che la Direzione ha trovato plausibili. In carnevale la *Cavalleria rusticana* si rappresenta in moltissimi teatri d'Italia; darla da noi in autunnino avrebbe una certa priorità. La Cal-

---

[1] *Processi verbali delle Convocazioni dal 5 Gennaio 1888 a 8 Maggio 1903* (tutti i documenti citati sono ospitati nell'Archivio storico del Teatro La Fenice).

[2] In programma solo opere della sua scuderia, quali *Carmen*, *Gli Ugonotti*, *La sonnambula*, *Amleto*, *I pescatori di perle* e persino un insolito *Orfeo ed Euridice*.

> vé ed il Valeso in carnevale non solo liberi e con codesti artisti l'esecuzione sarebbe di primo ordine. V'ha di più che non dare questo lavoro alla Fenice quest'anno si corre il pericolo di vederlo dato in teatri minori. Tornelli avrebbe sommo desiderio che il cav. Levi sedesse un poco sulle scranne della Direzione del teatro; se questo facesse rettificherebbe certamente le sue idee. Pretendere tre opere grandiose per 40 mila lire di dote sarebbe lesinare tutto, incominciando dagli artisti ché per averli discreti bisogna pagarli bene. Tre opere come *La regina di Saba*, *Otello*, *Giulietta e Romeo* sono spettacoli grandiosi e costosissimi.

In difesa del parente, Augusto Levi interviene a sua volta ricordando come Piontelli abbia tanti peccatucci da farsi perdonare a Venezia, alludendo palesemente a sue precedenti amministrazioni in altri teatri e sottolineando le perplessità che la sua nomina avrebbe destato anche nel pubblico, e ribadisce come paiano del tutto leciti i dubbi su un'opera della durata di poco più di un'ora. La votazione di ciascuna proposta presentata non raccoglie che pochi consensi, rispettivamente quattro, otto e dieci favorevoli, contro un numero di contrari che si attesta attorno alla trentina di voti: alla luce di queste valutazioni si provvede ad aggiornare la seduta.

Devono passare quasi tre mesi perché si giunga ad una nuova convocazione: dopo essersi ripresi dai festeggiamenti per il capodanno, i soci si ritrovano il 3 gennaio nelle sale del teatro, ancora una volta con un ordine del giorno nel quale prevale la parte artistica.[3] Il tempo trascorso ha consentito di risolvere alcune incertezze: organizzare ora una stagione è ovviamente impossibile, quindi l'unica strada percorribile per aprire comunque il teatro è quella di mettere in cantiere un pugno di recite straordinarie da realizzare attorno a *Cavalleria*. Di fronte a un'assemblea più numerosa (cinquantotto persone), il consigliere Ravà appoggia la direzione e ricorda come per garantire la qualità di una stagione non si debbano prendere in esame solo la struttura e i titoli, bensì anche e soprattutto il valore degli interpreti. La proposta, che non prevede alcuna alternativa, viene votata a maggioranza con una forte opposizione interna: trentasette voti favorevoli contro ventuno contrari. Questo risultato irrita profondamente il presidente Fornoni, che lamenta non solo e non tanto la spaccatura creatasi, quanto il silenzio (polemico?) degli oppositori. A fronte di una sollecitazione tanto evidente, intervengono i soci Papadopoli, Treves e Grimani che giustificano il loro voto contrario: le motivazioni sono diverse e vanno da motivi 'politici', quali l'impatto di un teatro chiuso sulla municipalità, alle obiezioni sulla durata dello spettacolo. La documentazione delle spese ci permette di esporre i costi e i benefici relativi a questa vicenda:[4] la proposta comprende la cessione del teatro all'impresa per la breve durata di venti giorni, scevra dai compensi attribuiti agli interpreti ma gravata comunque da costi fissi che ammontano complessivamente a oltre ottantamila lire, a fronte dell'impiego di ventotto persone per ciascuna delle venti sere previste (dove sono chiaramente comprese anche le prove di ogni tipo). La cifra sembra abbastanza ragionevole ed equilibrata anche ove si considerino i compensi versati agli interpreti, fra i quali spiccano quelli per la prima donna Elisa Frandin (3.600 lire) e per il tenore Oxilia (6.750 lire), che sostituirà il debole Nouvelli.

A fronte di questo limitato impegno economico ma anche gestionale, spiccherà evidente il successo di pubblico: alle nove rappresentazioni (24 gennaio – 10 febbraio 1891) presenziarono ben 6.506 persone, con una media di 930 persone paganti a recita, francamente rara nella storia del

---

[3] *Processo verbale di sabato 3 gennaio 1891*, ore 3 pom.«1. Comunicazioni della Direzione circa una proposta pervenutale di dare n. 6 rappresentazioni straordinarie dell'opera nuova *Cavalleria rusticana* con artisti degni del Teatro La Fenice, e completando lo Spettacolo con intermezzi sinfonici»; a questo segue una proposta meno importante riguardante l'ospitalità da offrire ad una società di tipo artistico, quindi nulla a che vedere con l'attività del teatro.

[4] *Spettacoli 72 – 1890-91 e 1891-92*, n. 446.

Mascagni dirige *Cavalleria rusticana* al Teatro La Fenice di Venezia, 1940; regia di Carlo Acli Azzolini, scene di Donatello Bianchini (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino). Archivio storico del Teatro La Fenice.

teatro. Pur all'interno di una situazione assai regolare, i picchi di maggior presenza coincisero ovviamente con l'apertura e con l'allestimento del *Paradiso e la Peri*, dimostrando come la commistione iniziale tra l'opera e brani dell'*Arlesiana* di Bizet suonasse un poco ostica alle orecchie di un pubblico abituato diversamente. Tanto pubblico, tanto incasso: tra ingressi, affitti delle seggiole e abbonamenti il totale salì a lire 39.776,25, cifra del tutto ragguardevole.

Ritornando ai preparativi, dopo le perplessità più volte manifestate dai soci viene ovviamente il momento di serrare le fila e di cercare di sottolineare nel modo più convincente l'originalità della serata: il primo tentativo mira a procurare la presenza del compositore, al quale viene inviato un mieloso telegramma dove si esaltano le sue capacità:

> Egr. Sig. M:° Cav. Pietro Mascagni
> Egli è con sommo piacere che la Direzione di questo Teatro ha contribuito che la di Lei celebrata Opera *Cavalleria Rusticana* sarà riprodotta su queste scene, le cui gloriose tradizioni artistiche hanno fama Europea.
>
> Agli allori raccolti nel nostro teatro a tante celebrità musicali ne sarà aggiunto un altro; quello meritato dalla Sign. Vostra.
>
> La scrivente sarebbe fortunata di vederla in Venezia in occasione della festa artistica che Le prepara per la sera del 24 corr., 1a rappresentazione della *Cavalleria rusticana*
>
> Con tutta considerazione
>
> La Direzione – Venezia 17 Genn. 91

Pure a fronte di un invito tanto cerimonioso, il compositore è costretto a rifiutare; il suo felice rapporto con il teatro veneziano raggiungerà l'apice soprattutto con la prima italiana di *Isabeau*, nel gennaio del 1912. Per adesso la direzione del teatro è costretta ad accontentarsi di un cordiale telegramma:

> Onoratissimo invito ricevuto altrettanto dolente trovandomi impossibilitato muovermi per condizioni salute miei bambini, feci già vero sacrifizio allontanarmi per assistere esecuzione vicina Napoli compiacciomi che editore Sonzogno abbia incaricato egregio maestro Galli assistere ultime prove mio lavoro. Prego accogliere miei ringraziamenti sentitissimi. Mascagni

Naturalmente è tutta una rete di rapporti quella che viene intessuta anche in questa occasione; prima di tutto è importante assicurarsi il *placet* di Sonzogno, che arriverà presto, attraverso l'intermediazione di Galli.

Faticosamente si arriva alla stesura del contratto d'appalto, nel quale sono fissate le sei serate minime, l'inizio e la fine del periodo nel quale prodursi e gli interpreti, poi mantenuti con l'eccezione della parte di Lola, inizialmente affidata a Felicina Crippa, che poi verrà sostituita da Cesira Manfredini. Una ulteriore modifica venne apportata in corso d'opera con la sostituzione – dopo le due prime recite – del tenore Ottavio Nouvelli con Giuseppe Oxilia, sostituzione concordata e approvata da Sonzogno che vigila sull'intera operazione:

> 2. Gli artisti di canto non potranno dall'Impresa esser cambiati se non col permesso scritto della Direzione che lo accorderà nel solo caso che le sostituzioni, previamente assentite dall'editore dello spartito, migliorino le proposte originarie nei riguardi di maggior rinomanza degli artisti sostituendi e allo scopo di contribuire per quanto è possibile al miglior successo dello spettacolo.
>
> Il maestro direttore d'orchestra e concertatore sarà il signor Armando Seppilli.
>
> 3. Il numero dei professori d'orchestra non potrà esser minore di 68, così i coristi dovranno essere non meno di 42 uomini e 24 donne che verranno istruiti e diretti da abile maestro scritturato pure dall'impresa.
>
> 4. La scena dello spettacolo e così pure il vestiario dovranno esser nuovi.
>
> 5. La prova generale dovrà essere uguale alla recita e quindi obbligati tutti gli artisti di canto e masse corali indossare i rispettivi costumi e possibilmente anche le prime parti lo indosseranno.
>
> Gli artisti di canto dovranno cantare in piena voce onde impedire false interpretazioni da parte degli invitati d'obbligo.[5]

Troviamo immediato riscontro della esecuzione nell'articolo apparso sulla «Gazzetta di Venezia» il 25 gennaio 1891. Il recensore Giulio di Mugrensano prima si dedica a sottolineare tutti gli aspetti negativi del brano, per poi recuperare nella descrizione del lavoro degli artisti e dell'allestimento.

> Dopo quanto, già forse troppo, si è scritto intorno al fortunato, popolare spartito di Pietro Mascagni, non mi pare proprio che sia il caso di ripetere disamine analitiche. Il giovane autore livornese intuì nelle semplici e potenti scene del Verga una situazione drammatica […]. Non giustifica però le eccessive lodi della critica, sulle quali trovo purtroppo quasi sempre riflesso l'entusiastico applauso del pubblico. Si parlò perfino di un nuovo Bizet […], si ebbe l'ardire di affermare che Giuseppe Verdi, dopo esaminata la *Cavalleria*, disse che oramai poteva morire contento. La panzana fu divulgata; peggio, fu creduta! […] Ho detto che il Mascagni ha intuito la situazione drammatica. Non ha però altrettanto intuito il dramma; e ben giustamente osserva l'amico Depanis della «Gazzetta letteraria» che nelle varie situazioni egli vide il pezzo da fare, non il processo psicologico da sviluppare; i personaggi non hanno fisionomia propria: la musica non ha nessun colore locale, tanto che l'autore fa cantare a Lola, siciliana, uno stornello toscano.

---

[5] *Consuntivo 1890-91, 1891-92*, n. 277: contratto d'appalto – 16 gennaio 1891.

Le critiche di Mugrensano suonano negative anche quando parla dello spettacolo, e quando rimprovera il baritono Marescalchi di spavalderia interpretativa, se non di vera e propria gigioneria. Al contrario parole favorevoli sono riservate sostanzialmente all'intero *cast*, anche quando ad esempio si cerca di convincere il pubblico della bontà dell'interpretazione di un Turiddu un poco sfiatato (di qui la sostituzione con Oxilia) grazie alla sua presenza scenica:

> Il pubblico, affollatissimo nelle poltrone, in platea e in loggione, meno numeroso nei palchi, ascolta in silenzio tutto il preludio, nel quale si presentano i migliori spunti melodici dello spartito, ed alla fine scoppia in un applauso sincero al bravo Seppilli, che diresse con somma sapienza. Una parte del successo va anche dovuta all'esecuzione della protagonista e dell'orchestra. Perfetta interprete del carattere creato dal Mérimée, che non rende con minore volontà il poetico e delicato personaggio di Mignon, Elisa Frandin doveva riuscire appassionata Santuzza, quale più vera, più drammaticamente efficace, più artista nel più alto senso della parola lo stesso Verga non potrebbe desiderare. Ed egregiamente, riguardo all'azione, la secondò il tenore Nouvelli. La sign. Manfredini cantò una Gna Lola molto seducente, tale da far comprendere come Turiddu non poteva resistere al fascino della sua antica amante [...]. Il maestro Seppilli concertò e diresse l'opera con zelo, con amore e con intelligente cura dei particolari, dando con sicurezza buon colorito ed ottenendo lodevolissimo assieme e dalla massa orchestrale e dalla corale, la quale fu abbastanza bene istruita dal maestro Carcano. Prima dell'opera l'orchestra eseguì l'*Arlésienne*, intermezzi di Giorgio Bizet.

Le sette recite messe assieme, una più del previsto e – come abbiamo visto – con presenze particolarmente confortanti, conducono in porto una piccola stagione che non a caso era stata originariamente pensata come un 'autunnino', un vero e proprio cammeo dedicato a Mascagni integrato all'ultimo momento con *Il paradiso e la Peri*, azione musicale in un prologo e tre atti (poi messi da parte) di Jacopo Bombardella per la musica di Carlo Sernagiotto. Da questo momento *Cavalleria rusticana* inizia anche alla Fenice una strada che sarà ricca di enormi soddisfazioni.

Cavalleria rusticana al Teatro La Fenice di Venezia, 1940; regia di Carlo Acli Azzolini, scene di Donatello Bianchini (allestimento del Maggio Musicale Fiorentino). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Cavalleria rusticana al Teatro La Fenice di Venezia, 1949; regia di Augusto Cardi (rappresentata con *La via della finestra* di Zandonai). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Cavalleria rusticana a Venezia e al Teatro La Fenice

Melodramma in un atto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci, musica di Pietro Mascagni; ordine dei personaggi: 1. Santuzza 2. Lola 3. Turiddu 4. Alfio 5. Lucia

1891 – *Recite straordinarie*

24 gennaio 1891 (9 recite).*

1. Elisa Frandin 2. Cesira Manfredini 3. Ottavio Nouvelli (Giuseppe Oxilia) 4. Arturo Marescalchi 5. Emilia Bernardi – M° conc.: Armando Seppilli; m° coro: Raffaele Carcano; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

* preceduta dalla suite *L'arlésienne* di Bizet (24, 28.I, 7, 10.II) e dall'azione musicale *Il paradiso e la Peri* di Sernagiotto (31.I, 1, 2, 4, 5, 7.II)

1920-1921 – *Stagione d'autunno e carnevale*

9 gennaio 1921 (7 recite).

1. Valeria Manna (Natalina De Sanctis) 2. Vera De Cristoff 3. Alessandro Dolci (Piero Pasquetto) 4. Luigi Lucci 5. Bianca Moreno – M° conc.: Guido Farinelli; m° coro: Ferruccio Cusinati.

* seguita da *Pagliacci*, di Ruggero Leoncavallo.

1927 – *Stagione di carnevale*

6 gennaio 1927 (6 recite).*

1. Bianca Scacciati 2. Berenia Liberi 3. Giulio Rotondi 4. Piero Zennaro 5. Rina Bassi – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. sc.: Vincenzo De Crescenzo

* preceduta da *Gianni Schicchi* di Puccini.

1940 – Stagione Lirico-Sinfonica

19 febbraio 1940 (1 recita).*

1. Lina Bruna Rasa 2. Vittoria Palombini 3. Alessandro Ziliani 4. Raffaele De Falchi 5. Natalia Nicolini – M° conc.: Pietro Mascagni; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Acli Azzolini; scen.: Donatello Bianchini; all.: Maggio Musicale Fiorentino.

* serata di gala a celebrazione del cinquantenario di *Cavalleria rusticana*, con la Sinfonia dalle *Maschere*, l'Intermezzo da *Amica* e l'Inno al sole da *Iris*, di Mascagni.

1942 – *Stagione lirica d'autunno*

10 ottobre 1942 (2 recite).*

1. Gianna Pederzini 2. Bianca Montali Berti 3. Alessandro Granda 4. Carlo Togliani 5. Carmen Tornari – M° conc.: Gianandrea Gavazzeni; m° coro: Sante Zanon; reg.: Gastone Da Venezia.

* preceduta da *Madonna Imperia*, di Franco Alfano.

Cavalleria rusticana al Teatro La Fenice di Venezia, 1963; regia di Aldo Mirabella Vassallo, scene di Sciamarello (rappresentata con *Pagliacci* di Leoncavallo). In scena, sopra: Fiorenza Cossotto (Santuzza), Giuseppe Gismondo (Turiddu); sotto: Fiorenza Cossotto (Santuzza), Annalia Bazzani (Lucia). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1948-1949 – *Stagione lirica di carnevale*

29 gennaio 1949 (2 recite).*

1. Gianna Pederzini 2. Vittoria Palombini 3. Antonio Annaloro 4. Raffaele De Falchi (Afro Poli) 5. Giacinta Berengo-Gardin – M° conc.: Nino Sanzogno; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardi; dir. sce.: Gianrico Becher.

* preceduta da *La via della finestra*, di Riccardo Zandonai

1956 – *Stagione lirica popolare di primavera*

5 giugno 1956 (3 recite).*

1. Simona Dall'Argine 2. Clara Betner 3. Antonio Annaloro 4. Lino Puglisi 5. Federica Nicolich – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; bozz.: Enzo Dehò.

* seguita da *Pagliacci*.

1957 – *Concerti sinfonici di primavera* – Piazza San Marco

28 luglio 1957 (1 recita).*

1. Giulietta Simionato 2. Mafalda Masini 3. Carlo Bergonzi 4. Piero Guelfi 5. Renata Villani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Riccardo Moresco.

* seguita da *Pagliacci*.

1963 – *Stagione lirica invernale*

5 gennaio 1963 (3 recite).*

1. Fiorenza Cossotto 2. Rosa Laghezza 3. Giuseppe Gismondo 4. Felice Schiavi 5. Annalia Bazzani – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Mirabella Vassallo; bozz.: Sciamarello.

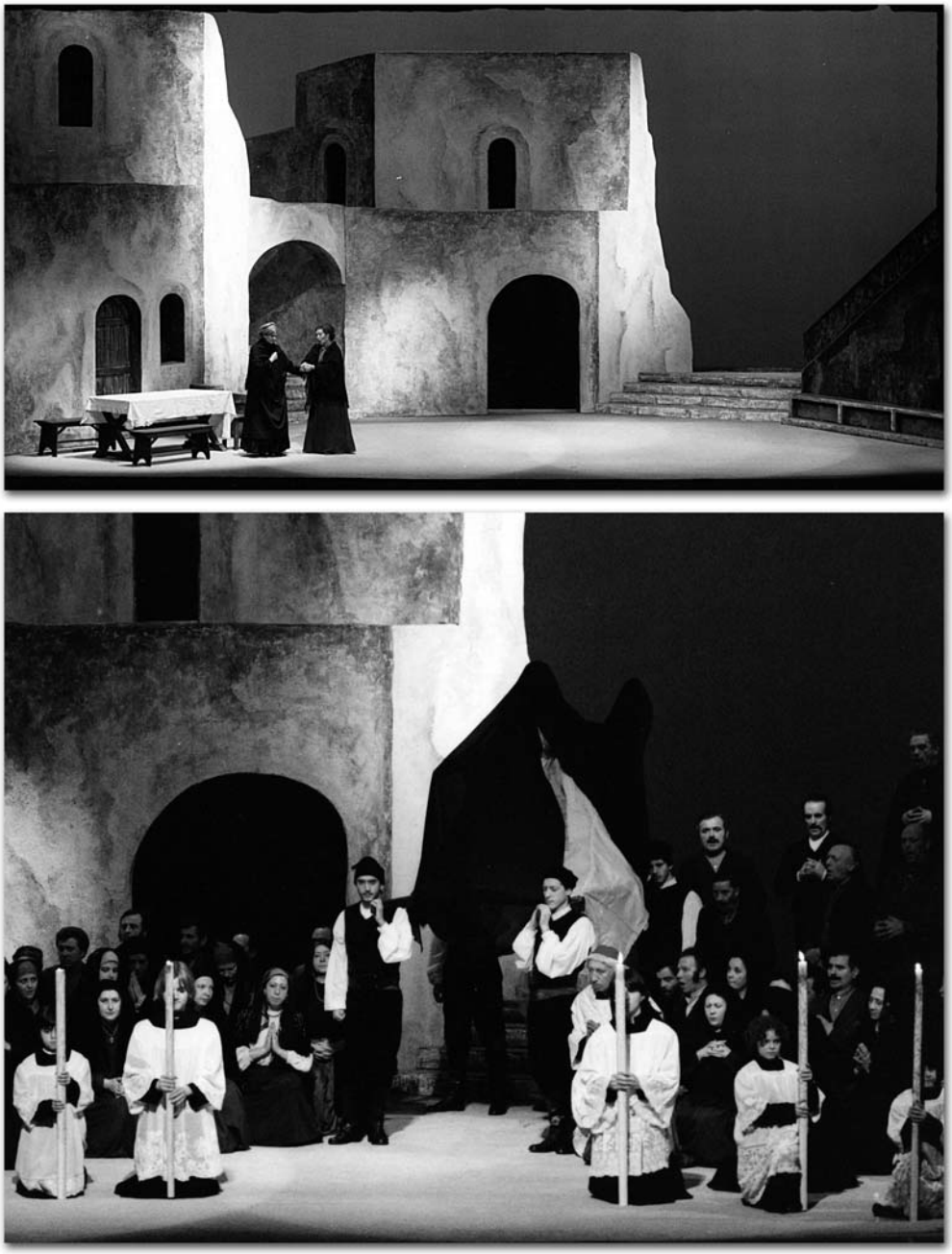
* seguita da *Pagliacci*.

1980 – *Stagione lirica*

18 gennaio 1980 (7 recite).

1. Fiorenza Cossotto 2. Leonia Vetuschi (Laura Bocca) 3. Renato Francesconi (Angelo Mori) 4. Walter Alberti (Giovanni Ciminelli) 5. Rina Pallini (Annalia Bazzani) – M° conc.: Gianluigi Gelmetti; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Patrizia Gracis; scen.: Mario Ronchese; ass. cost.: Enrica Biscossi.

* seguita da *Gianni Schicchi*.



Cavalleria rusticana al Teatro La Fenice di Venezia, 1980; regia di Patrizia Gracis, scene di Mario Ronchese, costumi di Enrica Biscossi (rappresentata con *Gianni Schicchi* di Puccini). In scena, sopra: Rina Pallini (Lucia), Fiorenza Cossotto (Santuzza). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le opere di Leoš Janáček a Venezia e al Teatro La Fenice

1941 – *Manifestazioni musicali*

Jenůfa, opera in tre atti di Gabriela Preissová (prima rappresentazione italiana) – 11 marzo 1941 (2 recite).

1. La vecchia Buryja: Maria Luisa Cova 2. Laka Klemeň: Piero Pauli 3. Števa Buryja: Enrico Lombardi 4. La campanara Buryja: Gina Cigna 5. Jenůfa: Germana Di Giulio 6. Il giudice: Mattia Sassanelli 7. La moglie del giudice: Fedora Solveni 8. Karolka: Suzanne Danco 9. Barena: Maria Predite 10. Jano: Luciana Bernardi 11. La zia: Elvira Guadagnin – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Fulchignoni; cor.: Britta Schellander; bozz.: Camillo Parravicini; real. scen.: Fabio Pieragnoli; fig.: Titina Rota.

1973 – *Stagione lirica*

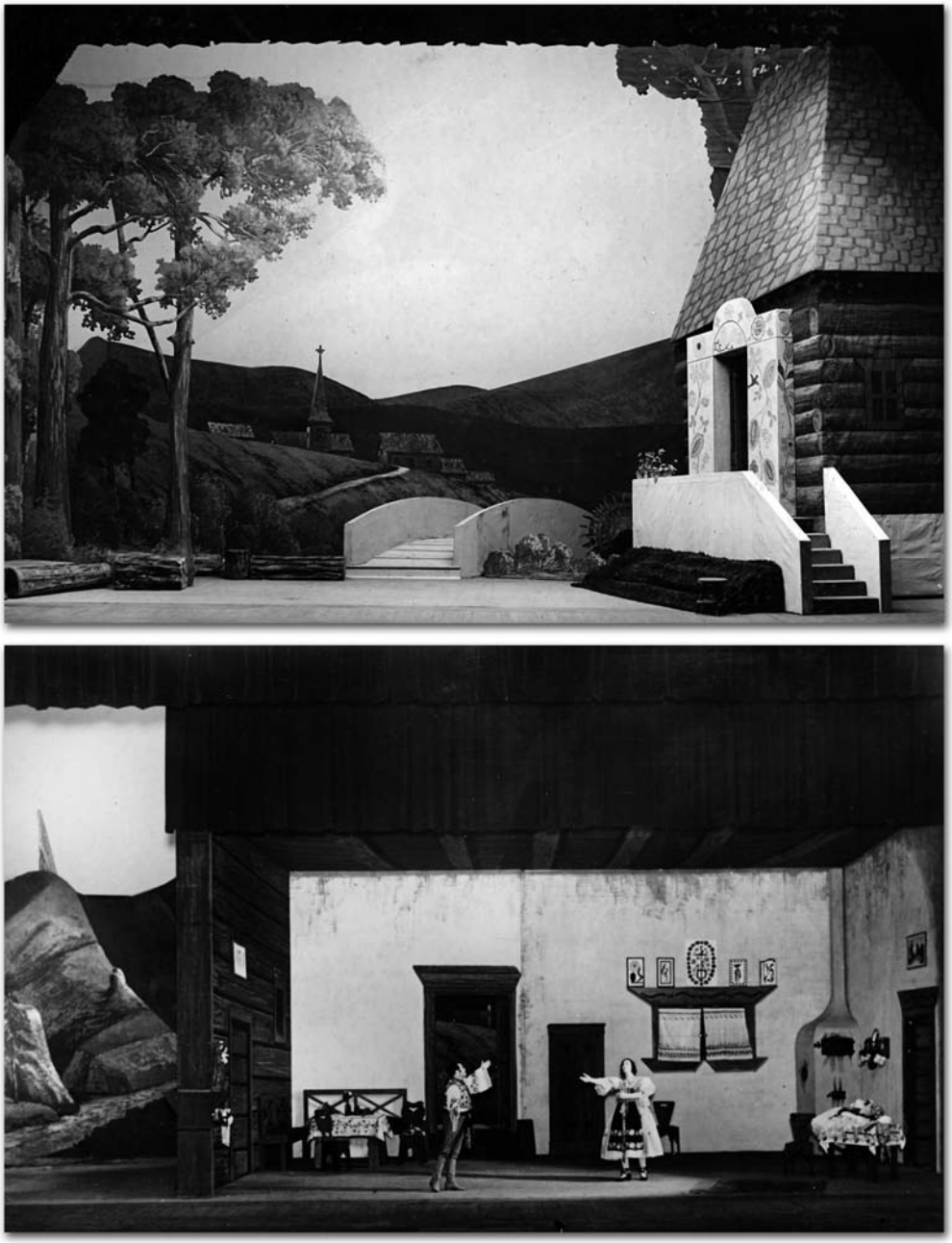
Z mrtvého domu (Da una casa di morti), opera o třech jednáních (prima rappresentazione veneziana) – 19 gennaio 1973 (6 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančikov: Dalibor Jedlicka 2. Aljeja: Helena Tattermuschova (Jana Jonasova) 3. Filka Morozov: Beno Blachut 4. Un grande prigioniero: Jaroslav Striska 5. Un piccolo prigioniero: Karen Bermann 6. Il comandante della prigione: Antonin Svorc 7. Un vecchio prigioniero: Rudolf Vonasek 8. Skuratov: Ivi Zidek 9. Čekunov: Josef Heriban 10. Un prigioniero ubriaco: Miroslav Mach 11. Un cuoco: Miroslav Sindelar 12. Il fabbro: Rene Tucek 13. Il sacerdote: Jaromir Belor 14. Čerevin: Victor Koci 15. Una prostituta: Marie Vesela 16. Šapkin: Milan Karpisek 17. Šiškov: Přemysl Koci 18. Una guardia: Vaclav Pokorny; persone della pantomima 19. Don Giovanni e il bramino: Rene Tucek 20. Kedril: Milan Karpisek 21. Elvira: Jaroslav Cejka 22. Un cavaliere: Oldrich Kaplan 23. Il mugnaio: Zdenek Duda 24. Un vicino: Stanislav Michler 25. Uno scrivano: Norbert Stallich 26-28. diavoli: Ladislav Glaser, Karel Kmoch, Karen Vitistka – M° conc.: Bohumil Gregor; m° coro: Milan Maly; reg.: Ladislav Stros; scen.: Vladimir Nyvlt; cost.: Marcel Pokorny; complessi artistici e allestimento del Teatro nazionale di Praga.

1985 – *Opere liriche, teatro musicale, balletto*

Da una casa di morti, opera in tre atti (versione ritmica it.: Giovanni Morelli) – 14 novembre 1985 (5 recite).

1. Alexandr Petrovič Gorjančikov: Gastone Sarti 2. Aljeja: Silvana Manga 3. Filka Morozov, in prigione sotto il nome di Luka Kuzmič: Aldo Bottion 4. Il deportato grasso: Antonio Balbo 5. Il deportato violento: Renzo Stevanato 6. Il comandante del reclusorio: Nicola Pigliucci 7. Il deportato vecchio: Renato Cazzaniga 8. Skuratov: Carlo Gaifa 9. Čekunov: Franco Boscolo 10. Il deportato ubriaco: Pio Bonfanti 11. Il cuoco: Giovanni Antonini 12. Il fabbro: Bruno Tessari 13. Il Pope: Ledo Freschi 14. Il deportato giovane: Bruno Bulgarelli 15. La prostituta: Jolanda Michieli 16. Šapkin: Giuseppe Botta 17. Šiškov: Armando Ariostini 18. Čerevin: Ferrero Poggi 19. L'attendente: Ivan Del Manto 20. Il deputato Kedril: Maurizio Scardovi 21. Il deportato Don Giovanni: Maurizio Volo 22-29-36. Interpreti della pantomima: Mario Aguerre, Aldo Baglio, Giovanni Calò, Rosario Candamano, Ruggero Cara, Olivier Corretger, Riccardo Magherini,



Jenůfa al Teatro La Fenice di Venezia, 1941 (in italiano); regia di Enrico Fulchignoni, scene di Fabio Pieragnolo (da bozzetti del Teatro nazionale di Praga, di cui si riprende l'allestimento), coreografia di Britta Schellander. Prima rappresentazione italiana. Nella parte di Kostelnička, Gina Cigna (1900-2001; una celebre Gioconda, Norma e specialmente Turandot). Foto Giacomelli. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Marcello Valli – M° conc.: Jan Latham Koenig; reg.: Franco Però; scen. e cost.: Antonio Fiorentino; ideaz. pantomima: Marina Spreafico.

1999 – *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

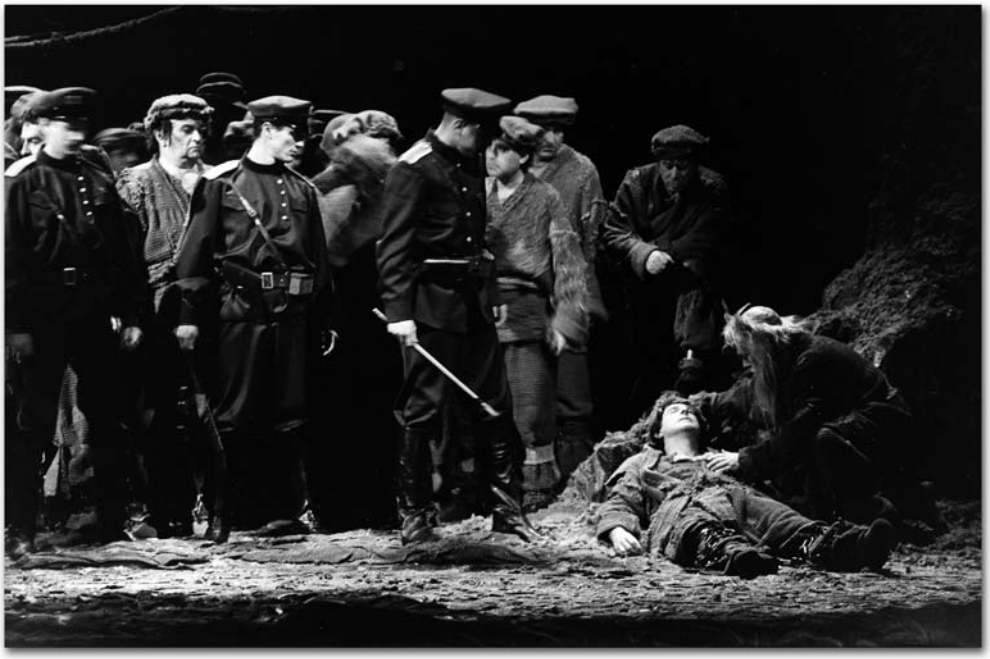
Příhody Lišky Bystroušky (La volpe astuta), opera o třech jednáních (prima rappresentazione veneziana) – 12 novembre 1999 (5 repliche)

1. Bystrouška, la volpe: Livia Ágh 2. Guardacaccia: Ivan Kusnjer 3. Zlatohřbitek, volpe maschio: Annette Jahns 4. Maestro: Ludovít Ludha 5. Parroco: Richard Novák 6. Moglie del guardacaccia: Sonia De Amicis 7-8. Lapák il cane - Harasta, un ambulante: Nikola Mijailovic 9-10. Gallo - Pásek, il locandiere: Gianluca Sorrentino 11. Pásková, la moglie del locandiere: Olga Scalone 12. Tasso: Franco Boscolo 13. Zanzara: Riccardo Botta 14. Civetta: Tea Demurishvili 15. Picchio: Matteo Lee Yeong Hwa 16. Ghiandaia: Beatrice Louw Hanlee 17. Chocholka, la chioccia: Carla Centi Pizzuttilli 18. Libellula: James Huxtable 19. Sogno di Bystrouška: Jane Anders) – M° conc.: Zoltan Pesko; m° coro: Giovanni Andreoli; reg.: David Pountney; sc.: Maria Bjørnson; cost.: Maria Bjornson; allestimento della Welsh National Opera.

2002-2003– *Stagione di lirica e balletto*. PalaFenice al Tronchetto

Káťa Kabanová, opera o třech jednáních (prima rappresentazione veneziana) – 17 gennaio 2003 (5 repliche)

1. Marfa Ignatěvna Kabanová (Kabanicha): Karan Armstrong 2. Tichon Ivanyč Kabanov: Christoph Homberger 3. Katěrina (Káťa): Gwynne Geyer 4. Varvara: Julia Gertseva 5. Savjol Prokofjevič Dikoj: Feodor Kuznetsov 6. Boris Grigorjevič: Clifton Forbis 7. Váňa Kudrjáš: Peter Straka 8. Glaša: Larissa Demidova 9. Fekluša: Silvia Mazzoni 10. Kuligin: Davide Pelissero 11. Una donna tra la folla: Misuzu Ozawa 12. Un passante: Roberto Menegazzo – M° conc.: Lothar Koenigs; m° coro: Piero Monti; reg. David Pountney; sc.: Ralph Koltai; cost. Sue Willmington.



Da una casa di morti a Venezia, La Fenice al Malibran, 1985 (in italiano; traduzione ritmica di Giovanni Morelli); regia di Franco Però, scene e costumi di Antonio Fiorentino, coreografia della pantomima di Marina Spreafico. Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La volpe astuta a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1999; regia di David Pountney, scene e costumi di Maria Bjørnson. In scena, sopra (I): Lívia Ágh (Bystrouška). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith; sotto (II): Ludovít Ludha (Maestro), Ivan Kusnjer (Guardacaccia), Richard Novák (Parroco). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La volpe astuta (II) a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1999; regia di David Pountney, scene e costumi di Maria Bjørnson. In scena: Annette Jahns (Zlatořbítek), Lívia Ágh (Bystrouška). Foto Graziano Arici & Mark E. Smith. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Káťa Kabanová a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2003; regia di David Pountney, scene di Ralph Koltai, costumi di Sue Willmington. Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto Michele Crosera.

San Marco Hotels

HOTEL
SATURNIA&INTERNATIONAL
VENEZIA

Ristorante
La Colomba

BAUER
VENEZIA

TECNOLOGIE INDUSTRIALI

THETIS

SESTEL
Servizi di Supporto Tecnico Logistici

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

Sovrintendenza

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Cristina Rubini

Direzioni operative

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola

Barbara Montagner
addetta stampa

Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Giuseppina Cenedese
Gianni Pilon
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile

*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Direzione artistica

Fortunato Ortombina *direttore artistico*
Eliahu Inbal *direttore musicale*
Bepi Morassi *direttore della produzione*
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile
Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente
Lorenzo Zanoni
direttore di scena e palcoscenico
Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione
Silvia Martini ◊
Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore
Francesca Piviotti

Area tecnica

◊ a termine

Macchinisti, falegnameria, magazzini

Vitaliano Bonicelli
capo reparto
Andrea Muzzati
vice capo reparto
Roberto Rizzo
vice capo reparto
Paolo De Marchi
responsabile falegnameria
Michele Arzenton
*nnp**
Roberto Cordella
Antonio Covatta
*nnp**
Dario De Bernardin
Luciano Del Zotto
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Roberto Mazzon
Carlo Melchiori
Francesco Nascimben
Pasquale Paulon
*nnp**
Stefano Rosan
Claudio Rosan
Paolo Rosso
Massimo Senis
Luciano Tegon
Mario Visentin
Andrea Zane
Pierluca Conchetto ◊
Franco Contini ◊
Cristiano Gasparini ◊
Enzo Martinelli ◊
Francesco Padovan ◊
Giovanni Pancino ◊
Manuel Valerio ◊

Elettricisti e audiovisivi

Vilmo Furian
capo reparto
Fabio Barettin
vice capo reparto
Costantino Pederoda
vice capo reparto
Alessandro Ballarin
Alberto Bellemo
Andrea Benetello
Michele Benetello
Marco Covelli
Cristiano Faè
Stefano Faggian
Federico Geatti
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Marino Perini
*nnp**
Alberto Petrovich
*nnp**
Tullio Tombolani
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen

Attrezzeria

Roberto Fiori
capo reparto
Sara Valentina Bresciani
vice capo reparto
Salvatore De Vero
Vittorio Garbin
Romeo Gava
Paola Milani
Dario Piovan
Roberto Pirrò ◊

Interventi scenografici

Marcello Valonta
Giorgio Mascia ◊

Sartoria e vestizione

Carlos Tieppo ◊
capo reparto
Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Sandra Tagliapietra
Tebe Amici ◊
Valeria Boscolo ◊
Silvana Dabalà ◊
Luisella Isicato ◊
Stefania Mercanzin ◊
Nicola Zennaro
addetto calzoleria

◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Marco Paladin ◊
direttore dei complessi musicali di palcoscenico

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Joyce Fieldsend ◊
altro maestro di sala

Raffaele Centurioni ◊
Ilaria Maccacaro ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Gabriella Zen ◊
maestro alle luci

Orchestra del Teatro La Fenice

Violini primi
Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Enrico Balboni Δ ◊
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Chiaki Kanda • ◊
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Cristiano Giuseppetti ◊

Violini secondi
Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Esaù Josuè Iovane ◊

Viole
Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli
Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi
Matteo Liuzzi •
Stefano Pratissoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino
Franco Massaglia

Flauti
Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi
Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Gianni Viero • ◊
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese
Renato Nason

Clarinetti
Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso
Salvatore Passalacqua

Fagotti
Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti
Fabio Grandesso

Corni
Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe
Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni
Giuseppe Mendola •
Federico Garato
Domenico Zicari • ◊

Tromboni bassi
Athos Castellan
Claudio Magnanini

Tuba
Alessandro Ballarin

Timpani
Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni
Claudio Cavallini
Gottardo Paganin
Barbara Tomasin • ◊

Pianoforte
Carlo Rebeschini •

Arpe
Brunilde Bonelli • ◊
Elisabetta Ghebbioni • ◊

Organo
Ulisse Trabacchin • ◊

Δ primo violino di spalla
• prime parti
◊ a termine
* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

Coro del Teatro La Fenice

Soprani	*Alti*	*Tenori*	*Bassi*
Nicoletta Andeliero	Valeria Arrivo	Domenico Altobelli	Giuseppe Accolla
Cristina Baston	Mafalda Castaldo	Ferruccio Basei	Carlo Agostini
Lorena Belli	Claudia Clarich	Salvatore Bufaletti	Giampaolo Baldin
Anna Maria Braconi	Marta Codognola	Cosimo D'Adamo	Julio Cesar Bertollo
Lucia Braga	Roberta De Iuliis	Dionigi D'Ostuni	Antonio Casagrande
Mercedes Cerrato	Elisabetta Gianese	*nnp**	A. Simone Dovigo
Emanuela Conti	Lone Kirsten Loëll	Enrico Masiero	Salvatore Giacalone
Chiara Dal Bo'	Manuela Marchetto	Stefano Meggiolaro	Umberto Imbrenda
Milena Ermacora	Misuzu Ozawa	Roberto Menegazzo	Massimiliano Liva
Susanna Grossi	Gabriella Pellos	Dario Meneghetti	Gionata Marton
Michiko Hayashi	Francesca Poropat	Ciro Passilongo	Nicola Nalesso
Maria Antonietta Lago	Orietta Posocco	Marco Rumori	Emanuele Pedrini
Loriana Marin	Nausica Rossi	Bo Schunnesson	Mauro Rui
Antonella Meridda	Paola Rossi	Salvatore Scribano	Roberto Spanò
Alessia Pavan	Rita Celanzi ◊	Massimo Squizzato	Claudio Zancopè
Lucia Raicevich		Paolo Ventura	Franco Zanette
Andrea Lia Rigotti		Bernardino Zanetti	Roberto Bruna ◊
Ester Salaro		Carlo Mattiazzo ◊	
Elisa Savino		Matteo Pavlica ◊	
Caterina Casale ◊		Dario Prola ◊	
Anna Malvasio ◊			

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
29 / 30 / 31 gennaio
2 / 3 / 4 febbraio 2010

Manon Lescaut

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Manon Lescaut Martina Serafin
Il cavaliere Des Grieux Walter Fraccaro
Lescaut Dimitris Tiliakos

maestro concertatore e direttore
Renato Palumbo

regia
Graham Vick

scene e costumi
Andrew Hays *e* **Kimm Kovac**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con la Fondazione Arena di Verona

Teatro La Fenice
11 / 14 / 16 febbraio 2010

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Enrico Iviglia
Bartolo Elia Fabbian
Rosina Manuela Custer
Figaro Christian Senn
Basilio Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore
Daniele Rustioni

regia
Bepi Morassi

scene e costumi
Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
direttore del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
14 / 16 / 18 / 20 / 21 marzo 2010

Dido and Aeneas
(Didone ed Enea)

musica di **Henry Purcell**

personaggi e interpreti principali

Didone Ann Hallenberg
Enea Marlin Miller
La maga Julianne Young

maestro concertatore e direttore
Attilio Cremonesi

regia, scene, costumi e coreografia
Saburo Teshigawara

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
L'opera sarà introdotta dalla prima rappresentazione assoluta di una nuova creazione coreografica di Saburo Teshigawara su musiche di Henry Purcell, interpretata dai danzatori della Compagnia KARAS di Tokyo

Teatro La Fenice
18 / 19 / 20 / 21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 maggio 2010

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus Mozart**

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Markus Werba / Simone Alberghini
Donna Anna Aleksandra Kurzak / Elena Monti
Don Ottavio Marlin Miller / Leonardo Cortellazzi
Donna Elvira Carmela Remigio / Maria Pia Piscitelli
Leporello Alex Esposito / Simone Del Savio

maestro concertatore e direttore
Antonello Manacorda

regia
Damiano Michieletto

scene
Paolo Fantin

costumi
Carla Teti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con il Festival Mozart di La Coruña

Teatro La Fenice
25 / 27 / 29 giugno
1 / 3 luglio 2010

The Turn of the Screw
(Il giro di vite)

musica di **Benjamin Britten**

maestro concertatore e direttore
Jeffrey Tate

regia, scene e costumi
Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice
nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
21 / 22 / 23 / 24 / 25 luglio 2010
Bayerisches Staatsballett
München

Le corsaire

(Il corsaro)

coreografia di **Marius Petipa, Ivan Liška**

musica di **Adolphe Adam, Léo Delibes, Riccardo Drigo**

ricostruzione della coreografia
di Marius Petipa
Doug Fullington
arrangiamento musicale e drammaturgia
Maria Babanina
scene e costumi
Roger Kirk
Orchestra del Teatro La Fenice
direttore **Myron Romanul**

Teatro La Fenice
5 / 8 / 10 / 11 / 12 / 18 / 19 / 26 settembre
3 ottobre 2010

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali
Violetta Valéry Patrizia Ciofi

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung

regia
Robert Carsen

scene e costumi
Patrick Kinmonth

coreografia
Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25 / 28 / 29 settembre
1 / 2 / 5 / 6 ottobre 2010

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Rigoletto Roberto Frontali
Gilda Désirée Rancatore

maestro concertatore e direttore
Myung-Whun Chung
(25, 28, 29/9, 1, 2/10)

regia
Daniele Abbado

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 / 30 / 31 ottobre
2 / 3 / 4 / 5 / 6 / 7 novembre 2010

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali
Adina Désirée Rancatore / Beatriz Díaz
Nemorino Celso Albelo / Shi Yijie
Belcore Roberto De Candia / Simone Piazzola
Il dottor Dulcamara Bruno de Simone

maestro concertatore e direttore
Matteo Beltrami

regia
Bepi Morassi

scene e costumi
Gian Maurizio Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
10 / 12 / 14 / 16 / 18 dicembre 2010

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** *e* **Claudio Ambrosini**

libretto e musica di **Claudio Ambrosini**
commissione della Fondazione Teatro La Fenice

regia
Francesco Micheli

prima rappresentazione assoluta

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con l'Opéra national de Lorraine

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice
19 novembre 2009 ore 20.00 turno S
20 novembre 2009 ore 17.00 turno U
direttore

Andrea Molino

Bruno Maderna
Requiem per soli, cori e orchestra (1946)
prima esecuzione assoluta
soprano Carmela Remigio
mezzosoprano Veronica Simeoni
tenore Mario Zeffiri
basso Simone Alberghini

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti
con il contributo scientifico della Fondazione Giorgio Cini

Basilica di San Marco
17 dicembre 2009 ore 20.00 solo per invito
18 dicembre 2009 ore 20.00 turno S
direttore

Attilio Cremonesi

Giuseppe Tartini
Pastorale in la maggiore op. 1 n. 13, trascrizione per violino e archi di Ottorino Respighi
violino Roberto Baraldi

Antonio Vivaldi
Concerto per violino, archi e basso continuo in mi maggiore RV 270 *Il riposo. Per il S. Natale*
violino Roberto Baraldi

Giovanni Legrenzi
«Credidi», salmo per contralto, archi e basso continuo
controtenore Antonio Giovannini

Francesco Manfredini
Concerto grosso in do maggiore op. 3 n. 12 *Per il Santissimo Natale*
violini Roberto Baraldi, Alessandro Molin
violoncello Alessandro Zanardi

Giovanni Legrenzi
«O mirandum mysterium», mottetto per contralto, archi e basso continuo
controtenore Antonio Giovannini

Johann Pachelbel
Canone in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice
in collaborazione con Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran
9 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
10 gennaio 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Michael Boder

Ludwig van Beethoven
Fidelio op. 72b: Ouverture

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante per violino, viola e orchestra in mi bemolle maggiore KV 364
violino Giulio Plotino
viola Alfredo Zamarra

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 97 *Renana*
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
15 gennaio 2010 ore 20.00 turno S
16 gennaio 2010 ore 20.00 f.a.
direttore

Gabriele Ferro

Ludwig van Beethoven
Coriolano, ouverture in do minore op. 62
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia concertante per oboe, clarinetto, corno, fagotto e orchestra in mi bemolle maggiore KV Anh. I, 9
oboe Marco Gironi
clarinetto Alessandro Fantini
corno Andrea Corsini
fagotto Roberto Giaccaglia

Johannes Brahms
Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
20 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
21 febbraio 2010 ore 17.00 turno U*
direttore

Eliahu Inbal

Antonín Dvořák
Sinfonia n. 5 in fa maggiore op. 76
Sinfonia n. 7 in re minore op. 70

Orchestra del Teatro La Fenice
* in collaborazione con Amici della Musica di Mestre

Stagione sinfonica 2009-2010

Teatro Malibran
27 febbraio 2010 ore 20.00 turno S
28 febbraio 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Eliahu Inbal

Robert Schumann
Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Anton Bruckner
Sinfonia n. 6 in la maggiore WAB 106

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran
5 marzo 2010 ore 20.00 turno S
6 marzo 2010 ore 20.00 f.a.
direttore

John Axelrod

Anton Webern
Passacaglia op. 1

Arnold Schoenberg
Verklärte Nacht (Notte trasfigurata) op. 4

Johannes Brahms
Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
2 aprile 2010 ore 20.00 turno S
3 aprile 2010 ore 20.00 f.a.
direttore

Alain Altinoglu

Robert Schumann
Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore op. 38 *Primavera*
revisione di Gustav Mahler

Wolfgang Amadeus Mozart
Requiem in re minore KV 626 per soli, coro e orchestra
soprano Patrizia Biccirè
mezzosoprano Manuela Custer
tenore Marlin Miller
basso Mirco Palazzi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice
10 aprile 2010 ore 20.00 turno S
11 aprile 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler
Sinfonia n. 9 in re maggiore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
30 aprile 2010 ore 20.00 turno S
2 maggio 2010 ore 17.00 turno U
direttore

Ottavio Dantone

André Campra
Messe de Requiem: *Introït*

Johann Sebastian Bach
Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Wilhelm Friedmann Bach
Concerto per clavicembalo, archi e basso continuo in fa minore
clavicembalo Ottavio Dantone

Johann Sebastian Bach
Suites per orchestra n. 2 e n. 3 BWV 1067-1068
rielaborazione di Gustav Mahler

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Teatro Malibran
5 giugno 2010 ore 20.00 turno S
6 giugno 2010 ore 20.00 turno U
direttore

Dmitrij Kitajenko

Claude Debussy
Images per orchestra: *Rondes de printemps*

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 9 in mi bemolle maggiore op. 70

Nikolaj Rimskij-Korsakov
Šeherazada, suite sinfonica op. 35

Orchestra del Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro Malibran
11 giugno 2010 ore 20.00 turno S
12 giugno 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Pietari Inkinen

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Johannes Brahms
Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
2 luglio 2010 ore 20.00 turno S
4 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Juraj Valčuha

Carl Maria von Weber – Gustav Mahler
Die drei Pintos (I tre Pinti): Entr'acte

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Franz Schubert
Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944
La grande

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
9 luglio 2010 ore 20.00 turno S
10 luglio 2010 ore 20.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

Richard Strauss
Tod und Verklärung (Morte e trasfigurazione), poema sinfonico op. 24

Johannes Brahms
Schicksalslied (Canto del destino) op. 54 per coro e orchestra

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008
a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen* – RUGGERO LEONCAVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009
a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, *Agrippina*, 6, 160 pp. ess. mus.: saggi di Stefano La Via, Carlo Vitali, Tarcisio Balbo, Emanuele Bonomi

LEOŠ JANÁČEK, *Šárka* – PIETRO MASCAGNI, *Cavalleria rusticana*, 7, 152 pp. ess. mus.: saggi di Franco Pulcini, Leoš Janáček, Aldo Salvagno, Emanuele Bonomi, Agostino Ruscillo

Responsabile musicologico
Michele Girardi

Redazione
Michele Girardi, Elena Tonolo

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

concessionarie per la pubblicità
A.P. Comunicazione
VeNet comunicazioni

finito di stampare
nel mese di dicembre 2009
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.
Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€110	«Emerito»	€ 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo
Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana
Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli
Tesoriere Luciana Bellasich Malgara
Collaboratori Nicoletta di Colloredo
Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:
- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione
- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

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

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri
- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni
Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti
- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987[1], 1996[2] (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981[1], 1984[2], 1994[3];

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.

Presidente
Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione
Fabio Cerchiai
Marco Cappelletto
Pierdomenico Gallo
Giorgio Orsoni
Giampaolo Vianello

Direttore
Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale
Giampietro Brunello
Presidente
Alberta Bortignon
Carlo Dalla Libera
Sindaco Supplente
Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

FENICE SERVIZI TEATRALI

foto © Michele Crosera

Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:
Fest srl, Fenice Servizi Teatrali
San Marco 4387, 30124 Venezia
Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677
info@festfenice.com - www.festfenice.com

Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zuccheri aggiunti o grassi aggiunti, senza glutine e anche senza colesterolo. Una strada sicura riservata ai vostri gusti. **www.galbusera.it**

Galbusera