





# VON HEUTE AUF

---

# MORGEN (Dall'oggi al domani)

*opera in un atto op. 32*  
*libretto di Max Blonda*

*musica di Arnold Schönberg*

# PAGLIACCI

---

*dramma in due atti*  
*libretto e musica di*

**Ruggero Leoncavallo**

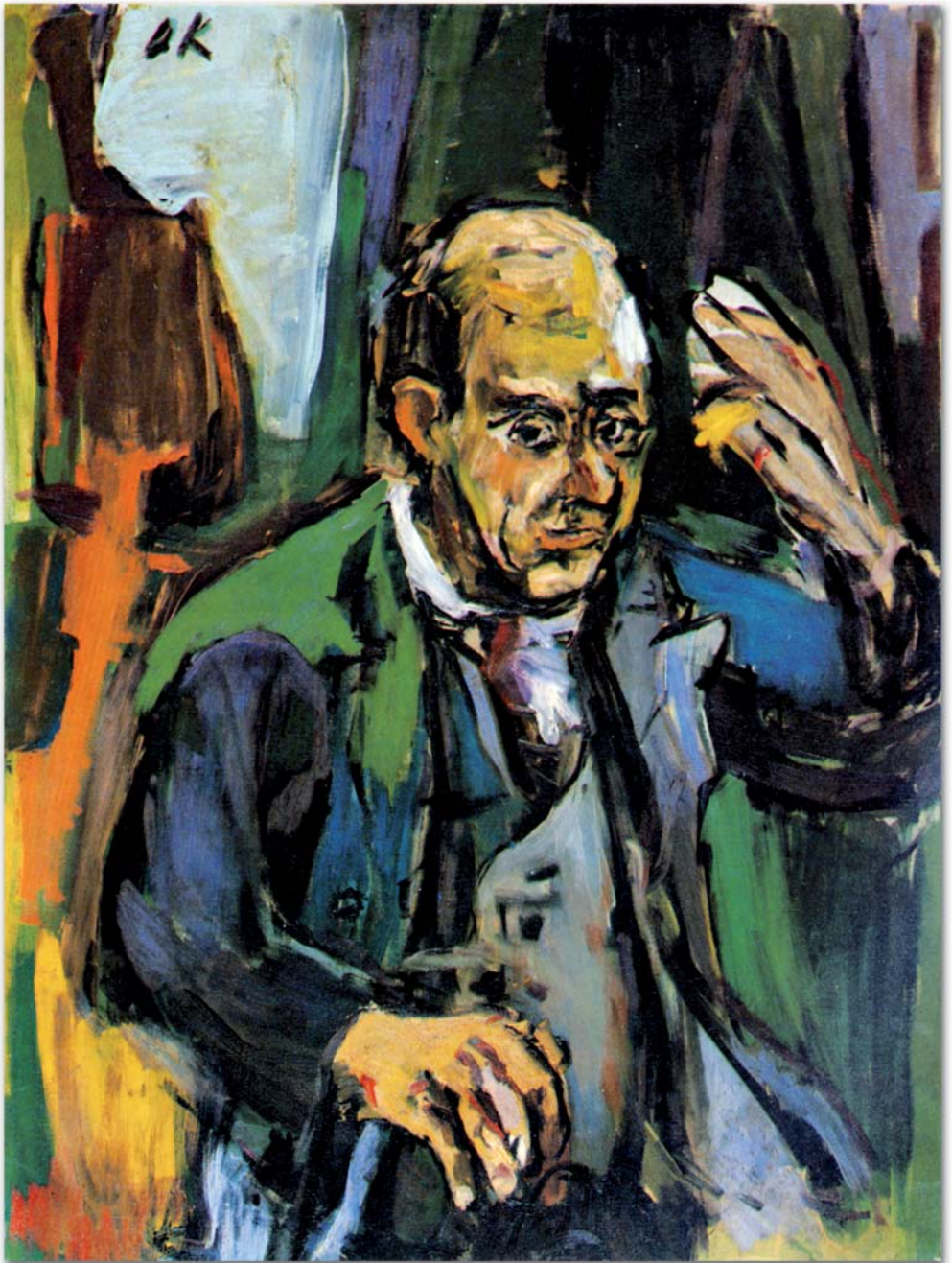
## **Teatro La Fenice**

venerdì 12 dicembre 2008 ore 19.00 turni A1-A2 **+3**  
domenica 14 dicembre 2008 ore 15.30 turni B1-B2  
martedì 16 dicembre 2008 ore 19.00 turni D1-D2  
giovedì 18 dicembre 2008 ore 19.00 turni E1-E2  
sabato 20 dicembre 2008 ore 15.30 turni C1-C2

---

La Fenice prima dell'Opera 2008 **9**





Oscar Kokoschka (1886-1980), *Arnold Schönberg* (1924). Olio su tela. Londra, Marlborough Fine Art.

## Sommario

- 5 La locandina
- 7 La realtà allo specchio  
di Michele Girardi
- 13 Anna Maria Morazzoni  
Un gioco pericoloso
- 23 Virgilio Bernardoni  
Cantante, uomo, istrione: declinazioni del personaggio  
in *Pagliacci* di Leoncavallo
- 35 *Von heute auf morgen*: libretto e guida all'opera  
a cura di Federico Fornoni
- 79 *Von heute auf morgen* in breve  
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 81 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 85 *Pagliacci*: libretto e guida all'opera  
a cura di Federico Fornoni
- 121 *Pagliacci* in breve  
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 123 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 127 Federico Fornoni  
Bibliografia
- 135 *Online*: «Realtà, realtà, signori! realtà»  
a cura di Roberto Campanella
- 143 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Operazione dittico  
a cura di Franco Rossi





Ruggero Leoncavallo (1907).

# VON HEUTE AUF MORGEN

(DALL'OGGI AL DOMANI)

*opera in un atto op. 32*

*libretto di* Max Blonda

*musica di* Arnold Schönberg

editore proprietario Schott Music, Mainz, rappresentante per l'Italia Sugarmusic, Milano

*personaggi e interpreti*

*Il marito* Georg Nigl  
*La moglie* Brigitte Geller  
*L'amica* Sonia Visentin  
*Il cantante* Mathias Schulz  
*Il bambino* Michelangelo D'Adamo

## PAGLIACCI

*dramma in due atti*

*libretto e musica di* Ruggero Leoncavallo

editore proprietario Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

*personaggi e interpreti*

*Nedda (nella commedia Colombina)* Adina Nitescu  
*Canio (nella commedia Pagliaccio)* Piero Giuliacci  
*Tonio (nella commedia Taddeo)* Juan Pons  
*Peppe (nella commedia Arlecchino)* Luca Casalin  
*Silvio* Marco Caria  
*Due contadini* Francesco Sauzullo  
Piergiorgio Freddi

*maestro concertatore e direttore* Eliahu Inbal

*regia* Andreas Homoki

*scene* Frank Philipp Schlössmann

*costumi* Gideon Davey

*light designer* Franck Evin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro* Claudio Marino Moretti

*Piccoli Cantori Veneziani*

*maestro del Coro* Diana D'Alessio

*in lingua originale con sopratitoli in italiano*

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

*prima di ogni rappresentazione verrà proiettato,  
in collaborazione con Fondazione Bevilacqua La Masa, Teatro La Fenice, illycaffè,  
con il sostegno generale di Fondazione di Venezia e il sostegno tecnico di Epson, il film  
William Kentridge. (REPEAT) from the beginning / Da Capo  
a cura di Francesca Pasini*

---

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestri di sala</i>	Luca De Marchi Stefano Gibellato
<i>altri maestri di sala</i>	Alberto Boischio Luigi Di Bella
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Martina Weber
<i>maestri di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni Ilaria Maccacaro
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>altro maestro del Coro</i>	Elena Rossi
<i>(Piccoli Cantori Veneziani)</i>	
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene</i>	Fondazione Arena di Verona
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Sartoria Brancato (Milano)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) CTC (Milano)
<i>parrucche e trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani



## La realtà allo specchio

Un dittico inedito di opere brevi – un atto unico vero e proprio di Arnold Schönberg, due atti con prologo, ma struttura da atto unico, di Leoncavallo – chiude la stagione 2008 del Teatro La Fenice e la serie relativa della «Fenice prima dell'opera». *Von heute auf morgen* e *Pagliacci*: un titolo ingiustamente poco noto in Italia, il primo, seguito dall'«apoteosi del teatro popolare», celebrata in Piazza San Marco nel 1957 – come ricorda Franco Rossi –, dove fu dato insieme al compagno di sempre, in piena sintonia d'ideali poetici, *Cavalleria rusticana*. Anche nell'opera di Mascagni un gesto d'autore rompe la convenzione rappresentativa con lo scopo di palesare il 'vero', la siciliana di Turiddu che spezza il preludio strumentale, alla quale risponde il prologo di Leoncavallo. Dal canto suo, è vera *tranche de vie*, senza forzature particolari, la vicenda raccontata da Schönberg, che ci mostra persino una conversazione telefonica in un interno borghese moderno (siamo negli anni Trenta del Novecento), dove due coniugi in crisi ritrovano la loro armonia proprio quando entrambi vengono apertamente messi alla prova dal possibile tradimento dell'altro.

C'è dunque interazione in questo nuovo dittico, che ci fa vedere una realtà 'adulterina' riflessa da specchi differenti: Schönberg scrive un atto spensierato, ricco di ironia rivolta sia alla prassi amorosa borghese, sia verso il concetto di 'moda', e lo risolve con ottimismo mostrando un'esperienza condivisa e rifiutata in nome dell'amore vero, mentre Leoncavallo procede a senso unico verso la catastrofe, velandola con l'espedito della commedia (teatro nel teatro) per potenziarne la conclusione, col duplice omicidio del solito marito geloso e violento. E se, come afferma Canio nell'atto primo di *Pagliacci*, «il teatro e la vita non sono la stessa cosa» magari «il vissuto che può avere originato la descrizione di questo "gioco pericoloso" tra una coppia regolare e una eventuale» in *Von heute auf morgen* – come scrive Anna Maria Morazzoni nel saggio iniziale – «può suggerire un collegamento diretto con la relazione tra i coniugi Schönberg: il compositore non era estraneo al sentimento e al tormento della gelosia e la personalità della seconda moglie – giovane, spiritosa, elegante e corteggiata [la si ammira fotografata col marito a p. 18] – poteva offrirgli elementi di preoccupazione».

Si è molto discusso sulla scelta 'metateatrale' di Leoncavallo, che trova peraltro precedenti a bizzeffe nel mondo letterario francese (dalla *Femme de Tabarin* di Catulle Mendès, 1876, modello diretto del compositore napoletano, scendendo fino al *Théâtre de Clara Gazul* di Prosper Mérimée, 1825): nel secondo saggio Virgilio Bernardoni, pur

tenendo presenti le indagini sin qui svolte sugli aspetti più evidenti del dramma (manifesto del ‘verismo’ musicale attuato mediante scambio «tra finzione e verità»), preferisce «concentrare l’attenzione sul punto di vista del personaggio, sulla sua ‘voce’ e sulle modalità mediante le quali esso si costituisce quale soggetto agente. Un orientamento che mira al cuore della poetica veristica, individuata da Leoncavallo con intuito pre-pirandelliano nella dialettica tra ‘personaggio’ e ‘persona’. L’incommensurabilità tra l’aspetto esteriore dell’attore e la sostanza dell’uomo, infatti, è ciò che rende effettivamente tragico il dramma della gelosia del protagonista Canio, il quale vive così profondamente la dicotomia attore/uomo da rimuginarci sopra nel monologo pronunciato tra sé e sé alla fine dell’atto primo: “Bah, se’ tu forse un uom! Tu se’ Pagliaccio!”, sviluppando così il ‘concetto’ culminante dell’allocuzione che il commediante Tonio, lo “scemo” che quasi *fool* shakespeariano coglie il fondo delle cose, rivolge al pubblico prima che lo spettacolo abbia inizio: “piuttosto che le nostre povere / gabbane d’istriorni, le nostr’anime / considerate, poiché noi siam uomini / di carne e d’ossa”».

Se Leoncavallo colse con *Pagliacci* un successo indiscutibile, grazie alla carica comunicativa delle sue scelte narrative e musicali, Schönberg non ebbe lo stesso riscontro, nonostante rientrasse nei suoi obiettivi. Impiegò il metodo dodecafonico, ma non per amore della novità a ogni costo, bensì con lo scopo di conseguire, come rileva Federico Fornoni nella guida all’ascolto, «l’unitarietà complessiva del lavoro. In altre parole, la serie verrebbe ad assumere una funzione drammaturgica in senso tradizionale. Tale legame con la tradizione si riscontra anche ad altri livelli, in primo luogo, quello formale. Nel flusso continuo del discorso musicale che caratterizza *Von heute auf morgen*, sono pur sempre riconoscibili arie, duetti e persino un quartetto, inframmezzati da recitativi o fulminei interludi orchestrali».

L’opera, particolarmente vivificata da un’orchestrazione sempre varia e interessante, tiene benissimo sotto il profilo musicale e drammaturgico, grazie anche a un libretto molto ben costruito, dovuto a Gertrud Kolisch Schönberg. Dopo aver passato in rassegna l’atto unico di coppia anche come questione ‘di genere’, Anna Maria Morazzoni (che ha anche rivisto il testo tedesco e la traduzione italiana che qui offriamo al lettore) conclude sostenendo che «la vicenda semplice di questa *Zeitoper*, riassumibile nella scoperta dei lati celati di una persona che si presume di conoscere approfonditamente, è avvertita e descritta dalla coppia Schönberg come un episodio singolare, sia nel senso della stravaganza sia in quello dell’unicità. [...] Auspicabilmente, la sensibilità contemporanea ha abbandonato la presunzione di conoscere (e di afferrare) l’altro nel rapporto affettivo e la pervasività della scoperta di lati celati nella soggettività si rivela forse come il sintomo più autentico di una relazione d’amore». Ben diversa è invece la sorte della coppia al centro di *Pagliacci*, dove la mancata comprensione l’uno dell’altra è una concausa della catastrofe. Anche in questa mescolanza di commedia e tragedia offerta dalle vicende, oltre che di stili musicali e presupposti etici, sta l’interesse di questo nuovo ‘dittico’.

Michele Girardi



Frank Philipp Schlössmann, bozzetti scenici per *Von heute auf morgen* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Andreas Homoki, costumi di Gideon Davey.



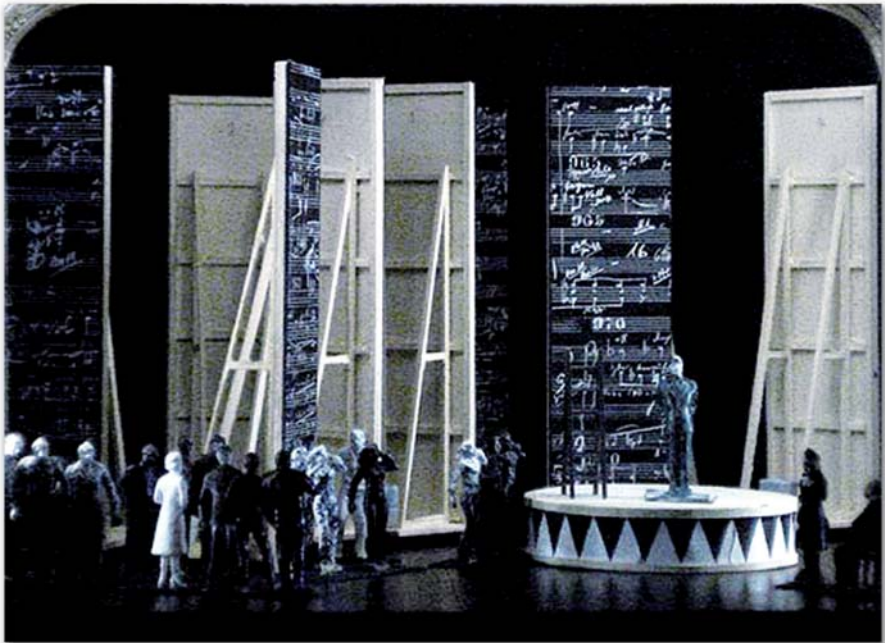
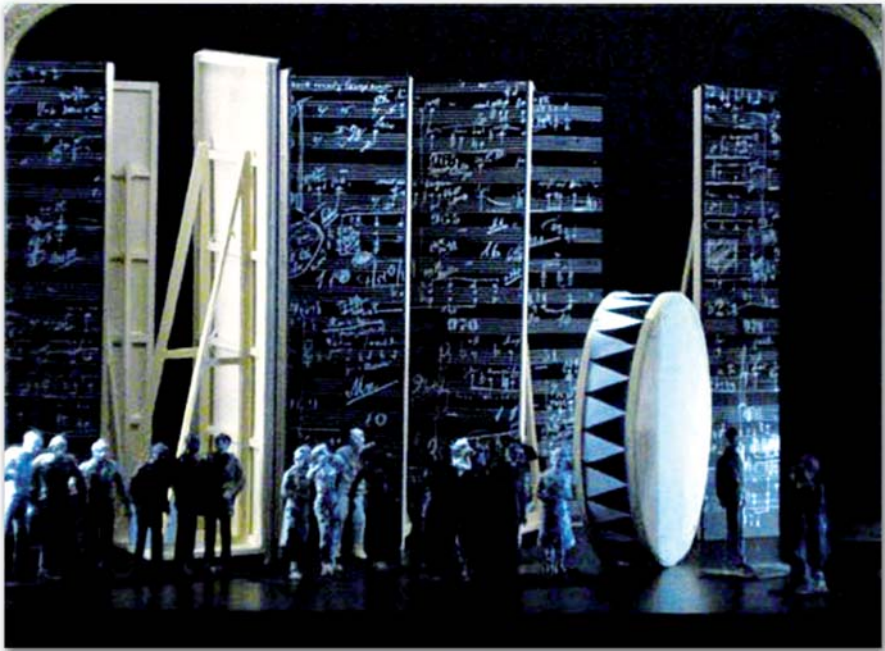
Gideon Davey, figurini per *Von heute auf morgen* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Andreas Homoki, scene di Frank Philipp Schöllsmann.





Gideon Davey, figurini per *Pagliacci* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Andreas Homoki, scene di Frank Philipp Schössmann.





Frank Philipp Schlössmann, bozzetti scenici per *Pagliacci* al Teatro La Fenice di Venezia, 2008; regia di Andreas Homoki, costumi di Gideon Davey.

Anna Maria Morazzoni

## Un gioco pericoloso

I casi di sodalizio artistico tra coniugi offrono materia di riflessione in termini di *gender studies*, in quanto paiono confermare la marginalità o la subordinazione del ruolo femminile rispetto a quello maschile. Anche in una situazione di sincera e solida solidarietà esistenziale, tale da indurre a condividere un orientamento estetico in senso creativo, il protagonismo autentico rimane appannaggio maschile.

Nel caso di *Von heute auf morgen* la qualificazione di genere (sessuale) non rientra nelle condizioni più frequenti nella storia musicale, cioè quelle in cui la donna svolge il ruolo 'subordinato' di interprete (come cantante – da Annina Giraud alle sorelle Stolz fino a Lotte Lenya e Cathy Berberian – o come strumentista, Clara Schumann *in primis*) per la musica dell'uomo, e non soltanto del proprio marito, bensì si declina in termini creativi con una moglie che stende un testo perché il proprio marito lo metta in musica. Tuttavia, anche questa condivisione delle responsabilità autoriali non ha finora condotto a un'inversione di piani: non mi sono noti casi uguali e contrari, mentre mi è grato ricordare una recente situazione analoga per *Cronaca del luogo*, azione musicale di Luciano Berio su libretto di Talia Pecker Berio (Salisburgo, 1999).

Un piano di riflessione ulteriore in termini di *gender studies* è offerto dal livello di autonomia riconosciuto reciprocamente nel sodalizio artistico tra coniugi e, anche da questo punto di vista, la consueta prevalenza maschile non si smentisce. Nel nostro caso, nel dedicarsi alla scrittura del libretto, la personalità femminile della coppia si viene a trovare in condizioni di autonomia limitata sia per principio – ogni compositore interviene in qualche modo sul testo nell'intonarlo – sia per le condizioni specifiche di stesura: Gertrud e Arnold Schönberg idearono insieme il soggetto e vi lavorarono congiuntamente fino all'approdo alla stesura finale nella situazione privata e privilegiata di un soggiorno a Roquebrune-Cap-Martin nell'autunno 1928. La tranquilla serenità di una situazione appagante dopo soli quattro anni di matrimonio è attestata dallo scambio di messaggi amorosi (una consuetudine per la coppia e una stravaganza illuminante rispetto alla solita immagine seria del compositore), che in questo periodo prende spunto dall'attività comune: «Dimentica le preoccupazioni di oggi e domani, mentre tu componi e Max Blonda scrive il testo, hai altre cure», scriveva Gertrud al marito che a sua volta le rivolgeva il seguente suggerimento: «Sempre la moglie di oggi! E da oggi a domani! E co-

~~DAS EBHEPROBLEM.~~

1

*Uhrwerk beginnt.*

A. Scene: Vorhang geht auf. Man sieht vorne ein Schlafzimmer welches durch eine (offene) Schiebetür vom weiter hinten ~~liegenden~~ ~~Wohnzimmer~~ ~~getrennt~~ ist. ~~Das Wohnzimmer hat eine Glasveranda auf den Garten. Im Schlafzimmer rechts ein Fenster links eine Tür. Modern eingerichtet. Durch die Jalousie des Fensters fällt ein Mondlicht auf die schräg gegenüber dem Fenster stehende (Tisch). Eingebaute ~~Küchen~~ etc. Die Bühne ist ~~via~~ ~~auf~~ ~~den~~ ~~Wand~~ ~~fenster~~. Vorhang auf, Musik beginnt.~~

*Touche Licht*  
*meist Licht*  
*Touche Lampe*

Man hört das Öffnen der Eingangstür. Hierauf wird die linke Tür geöffnet. Die Frau tritt ein hinter ihr der Mann. Sie geht rasch zum Nachtschere ~~hündel~~ ~~in~~ ~~der~~ ~~schwach~~ ~~leuchtende~~ ~~Leuchte~~ während er ~~sich~~ ~~langsam~~ ~~sinnend~~ ~~nach~~ ~~vorn~~ ~~geht~~ ~~und~~ ~~sich~~ ~~in~~ ~~einen~~ ~~Fauteuil~~ ~~setzt~~. Inzwischen legt die Frau. ~~während~~ ~~des~~ ~~Gesangs~~ ~~des~~ ~~Mannes~~ ihren Mantel ab, ~~hängt~~ ~~ihn~~ ~~in~~ ~~den~~ ~~Wand~~ ~~kasten~~, nachdem sie ihn ausgebürstet hat. Beide in Abendtoilette, die Frau aber bescheiden.!

Mann: Schön war es dort!  
Geh ~~nur~~ ~~ein~~ ~~weilen~~ ~~zu~~ ~~Bett~~ ~~schlafen~~.  
Du weisst ich überdenke gerne  
Die Erlebnisse ~~des~~ ~~Tages~~.  
Die ~~ich~~ ~~an~~ ~~Tagen~~ ~~schade~~!  
*braut Mann abweisend und*

Frau: ~~beim~~ ~~Kasten~~ ~~den~~ ~~Mantel~~ ~~(hinein)~~ ~~hängend~~  
Ich bin garnicht müde!  
Auch möcht'ich noch nachsehn,  
Ob ~~das~~ ~~Kind~~ ~~schläft~~! ~~(geht ab)~~  
~~Man~~ ~~schaut~~ ~~durch~~ ~~das~~ ~~Wohnzimmer~~ ~~(ab)~~

Mann: Ja das war ein entzückendes ~~weib~~ ~~(ab)~~ ~~weib~~ ~~(ab)~~  
Sie geht mir nicht aus dem Kopf!  
Diese Augen, ~~der~~ ~~Mund~~, die herrlichen Zähne!  
Diese schmiegsame Gestalt!-  
Na, wenn ich nicht verheiratet wäre! *To To To To To*  
Die könnte mir gefährlich werden! — — —

La pagina iniziale del dattiloscritto (Arnold Schönberg Center, Vienna, segnatura T 77.13), che reca il titolo *Das Eheproblem* (Il problema coniugale), con correzioni e integrazioni.

si via. Tuo Bubusch». <sup>1</sup> La stretta collaborazione del compositore alla stesura del libretto è attestata dai numerosi interventi autografi presenti nelle fonti; inoltre, la composizione fu avviata precocemente, cioè nello stesso periodo della redazione del testo e prima della sua conclusione. Tuttavia, Schönberg non rispettò puntualmente la versione definitiva licenziata insieme alla moglie e continuò ad apportare cambiamenti, per quanto minori, nel corso dell'intero arco compositivo. <sup>2</sup>

Nonostante la felicità delle condizioni d'origine, Gertrud Schönberg non firmò il libretto con il proprio nome. I coniugi decisero di ricorrere a uno pseudonimo, ma lo scelsero in modo da rendere palese che fosse tale. Secondo la testimonianza di Nuria Schoenberg Nono, i suoi genitori «dicevano di aver scelto il nome Max Blonda perché è tanto brutto e inverosimile che nessuno avrebbe potuto inventare un nome simile: di solito, quando si inventa un nome, si vuole che suoni bene». <sup>3</sup> La pubblicazione in proprio nel 1929 e nel 1930 (nonostante l'interesse del giovane editore berlinese Benno Balan) permise di non dirimere la questione della paternità del testo in relazione ai diritti d'autore, ma Schönberg la attestò a tutela della moglie con un apposito documento sigillato, che fu aperto soltanto nel 1985. Intanto, alcuni studiosi avevano messo in dubbio l'attribuzione a Gertrud Schönberg, confermando indirettamente quella sfiducia nella musicologia che aveva strappato pagine causticamente critiche a suo marito. Citando nuovamente Nuria Schoenberg Nono:

Nel 1928 decisero di scrivere un'opera insieme e la mamma scrisse il libretto. *Von heute auf morgen* è un'opera comica, ma non del tutto ludica perché il tema della situazione familiare è molto serio e vi si tratta di che cosa è moderno e che cosa è alla moda. Si prendevano gioco dei contemporanei che seguivano le mode musicali del momento. [...] Io seppi che Max Blonda era la mamma non appena appresi dell'esistenza di questo lavoro. Non so se lo sapevano tutti, ma noi in famiglia lo sapevamo.

Dai carteggi intercorsi dall'autunno 1928 alla primavera 1929 tra Schönberg e i musicisti a lui più vicini emerge trattarsi di un 'segreto aperto': sebbene la moglie di Schönberg non sia menzionata esplicitamente nelle lettere, l'informazione sulla vera identità dell'autore del libretto era diffusa negli ambiti più stretti, la conoscevano bene Berg e Webern, ma non Adorno, che non era ammesso al livello di quell'intimo rapporto fiduciario. <sup>4</sup>

<sup>1</sup> Questi e ulteriori foglietti con messaggi d'amore sono pubblicati in *Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, a cura di Nuria Schoenberg Nono, Klagenfurt, Ritter Verlag, 1992 e 1998 (*paperback*), p. 272 (la traduzione è mia).

<sup>2</sup> L'esemplare dattiloscritto del libretto utilizzato nel corso della composizione, che reca sulla sua copertina rossa l'indicazione autografa *Handexemplar* (Arnold Schönberg Center, Vienna, segnatura T 08.04), è spontaneamente descritto da Schönberg come contenente «correzioni» – come tra maestro e allievo – e non «modifiche» o «miglioramenti» come vorrebbe un rapporto di collaborazione paritaria.

<sup>3</sup> Questa affermazione e le successive sono tratte da NURIA SCHOENBERG NONO, *Gertrud Bertha Kolisch Schoenberg. A collection of memories about my mother. An Interview with Anna Maria Morazzoni*, in *Schönberg & Nono*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Firenze, Olschki, 2002, pp. 125-184.

<sup>4</sup> Dal punto di vista della condivisione di informazioni private e riservate, il primo esegeta della Seconda Scuola di Vienna risulta collocato in una posizione marginale. Da Berg fu messo a parte soltanto della relazione con Han-



La scelta del «problema coniugale» come soggetto – attestata dal titolo *Das Eheproblem* attribuito inizialmente all'opera – corrisponde all'intenzione di misurarsi sul campo con la *Zeitoper*, un genere recente al quale arrise un successo tanto ampio quanto effimero negli anni tra il 1926 e il 1931, il periodo della *Neue Sachlichkeit*, immediatamente successivo alla liquidazione della temperie espressionista. Prototipo del nuovo genere fu *Jonny spielt auf* di Ernst Křenek, i cui protagonisti sono un musicista jazz nero e un compositore intellettuale di nome Max – forse citato deliberatamente nello pseudonimo di Gertrud Schönberg –, personaggi emblematici della contrapposizione tra vecchio e nuovo, tra la cultura tradizionale della vecchia Europa e la vitalità innovatrice del Nuovo Mondo. L'esordio del lavoro di Křenek, affidato a Max sulle parole «Du, schöner Berg!» con l'evocazione sonora del cognome di Schönberg (e di Berg), trova risposta nel verso iniziale di *Von heute auf morgen* «Schön, war es dort!», che vi si contrappone in un movimento simbolico di allontanamento e di superamento nello spazio e nel tempo, a sottolineare l'intento critico e parodistico verso un genere alla moda, al quale si dedicarono con successo anche Paul Hindemith (a quel tempo collega di Schönberg a Berlino come docente alla Hochschule für Musik) con *Hin und zurück* e *Neues vom Tage* e Kurt Weill con *Mahagonny* e *Die Dreigroschenoper*. Al di là dello scenario musicale, i coniugi Schönberg furono influenzati nella scelta del soggetto dall'ambiente cosmopolita in cui vivevano da un paio d'anni; come ricorda Nuri Schoenberg Nono,

nella Berlino degli 'anni ruggenti' entrarono in contatto con una vita sociale ben diversa da quella che conducevano a Vienna. Il modernismo imperava in tutti i campi artistici e determinava l'atteggiamento del pubblico a tutti i livelli. Potevano essere tornati a casa dopo una serata trascorsa all'opera o a un ricevimento ed essersi trovati a scambiare commenti sulle persone che avevano incontrate, magari dicendosi «C'era quello stupido tenore» e poi «Potrebbe essere una allegoria di quanto sta accadendo». Purtroppo, lo «stupido tenore» comparve davvero alla prima rappresentazione di *Von heute auf morgen* a Francoforte nel 1930: alla prova generale il cantante che interpretava la parte del Tenore nell'opera si fermò di colpo dicendo: «Un momento, in quest'opera si prende in giro un tenore», se ne andò e si dovette trovare un sostituto per la prima assoluta. I miei genitori seguirono tutte le prove annotando meticolosamente gli aspetti che non ritenevano soddisfacenti, dalla regia ai costumi agli errori musicali.

Il vissuto che può avere originato la descrizione di questo «gioco pericoloso» tra una coppia regolare e una eventuale può suggerire un collegamento diretto con la relazione tra i coniugi Schönberg: il compositore non era estraneo al sentimento e al tormento della gelosia e la personalità della seconda moglie – giovane, spiritosa, elegante e corteggiata – poteva offrirgli elementi di preoccupazione. Tuttavia, i due Schönberg for-

---

na Fuchs, la dedicataria autentica e privata della *Lyrische Suite*, ma non di altre relazioni amorose e soprattutto non fu informato per tempo su questioni di rilevanza artistica pubblica, come la notizia della scelta di Wedekind per la seconda opera. Tra Adorno e Schönberg mancò un'autentica familiarità amicale e con gli anni la distanza si fece sempre più ampia fino a toccare il risentimento (cfr. *Wiesengrund* [1950], in ARNOLD SCHÖNBERG, *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 2008, pp. 615-618).



marono una coppia solida e solidale sin dall'inizio e per tutta la vita, dunque potevano sentirsi indotti a collocare se stessi in quella posizione di superiorità – ed estraneità a relazioni pericolose – alla quale approdano i loro protagonisti innominati e dunque sentirsi propensi a ironizzare su situazioni meno fortunate, per esempio sui frequenti litigi dei coniugi Schreker che frequentavano il loro stesso ambiente a Berlino oppure, secondo un'ipotesi più documentata, sulle difficoltà matrimoniali della figlia maggiore di Schönberg, nata da Mathilde von Zemlinsky, con il marito ed ex allievo Felix Greissle e forse anche con il nipote, quel «Bubi Arnold» nato nel 1923 e destinatario ufficiale del Quintetto per strumenti a fiato op. 26, dedicato invece, ma soltanto privatamente, alla seconda moglie l'anno successivo, quello delle nozze.

Con *Von heute auf morgen* Schönberg completava un trittico teatrale al femminile, dopo *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, che risalgono agli anni tra il 1909 e il 1913. In ciascuna di queste composizioni teatrali la femminilità e le problematiche connesse sono colte con uno sguardo specifico e i personaggi non sono mai individualizzati attraverso un nome proprio. Tuttavia, la declinazione teatrale si mantiene in una dimensione sovratemporale sia per la Donna del monodramma, colta in un momento allucinato della psiche, sia per quella del «dramma con musica», posta a simboleggiare la seduzione terrena che distoglie l'Uomo dal perseguire obiettivi autentici ed elevati; invece, la terza parte del trittico è fortemente connotata dal tempo della sua origine – e conseguentemente datata nella sua efficacia sul palcoscenico – ed è il primo lavoro teatrale a utilizzare sistematicamente la serie dodecafonica.

Sebbene estranea alle due opere teatrali precedenti appena ricordate, la polemica contro la moda e contro gli slogan dettati da mode effimere rappresenta un *Leitmotiv* nel pensiero di Schönberg e nella sua scrittura letteraria.<sup>5</sup> La sua presa di distanza da ogni argomento «alla moda» – nei campi artistico e didattico, tanto quanto in ambito politico, sociale, morale, esistenziale – e la sua straordinaria fermezza nel sottolineare la singolarità delle proprie posizioni e nel pretendere il riconoscimento della relativa primogenitura ricorrono con una verve dai toni particolarmente accesi in relazione ai temi che gli stanno molto a cuore. Uno dei suoi interventi epocali, quasi una summa della sua concezione della Musica Nuova che ha influito su generazioni di lettori, indica sin dal titolo *Musica Nuova, Musica Fuori Moda, Stile e Pensiero*<sup>6</sup> la contrapposizione fondamentale tra il «nuovo» e quanto è meramente «di oggi» in ambito musicale, ma la condanna polemica di qualunque orientamento indotto dalla moda investe qualunque ambito.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Cfr. le formulazioni di questo pensiero nei testi offerti in Appendice.

<sup>6</sup> Cfr. la versione pubblicata in SCHÖNBERG, *Stile e pensiero* cit., pp. 203-214.

<sup>7</sup> Per esempio, un aforisma inedito degli anni Trenta recita: «anche nella moda apparentemente più stupida si nasconde se non proprio una certa logica, almeno una certa consequenzialità temporanea. Il susseguirsi delle mode permette di supporre all'incirca che cosa porterà la prossima; inoltre è possibile mostrare come le mode degli abiti, per esempio, non vengano regolate soltanto dal gusto, ma seguano forse soprattutto la tendenza a trovare quel vestito che è relativamente adatto in tutte le culture, con ogni clima, nella maggior parte delle ore giornaliere, per molte occupazioni. E se una volta predominavano praticità, comodità, resistenza,



Arnold e Gertrud Schönberg sulle rive del lago di Lugano (1930).

Le opere degli anni Venti vantano un rilievo particolare nell'insieme della produzione di Schönberg sia in relazione al «Metodo di composizione con dodici note in rapporto soltanto l'una con l'altra» sia riguardo al rinnovato e ritrovato interesse per le proprie radici ebraiche. Dopo i primi tentativi dodecafonici (definiti tali dal compositore) in alcuni movimenti della *Serenade* op. 24, la produzione fino a *Von heute auf morgen* op. 32 comprende composizioni particolarmente impegnative ed esemplari soprattutto riguardo al rapporto tra la novità del metodo dodecafonico e la tradizione della dottrina delle forme, quali il terzo Quartetto per archi op. 30 e le Variazioni per orchestra op. 31, e del contrappunto rigoroso con canoni e fughe nei brani corali op. 27 e op. 28. Dunque, la questione di fondo relativa a che cosa significhi davvero essere moderni è una riflessione costante di questo periodo e corrisponde in sintesi all'istanza di costruire in base al passato qualcosa che sia suscettibile di evolversi ulte-

---

un'altra ondata cerca la forma, la gradevolezza, la morbidezza. Tali correnti di moda, per quanto molto superficiali, inconse e inadeguate, non stanno in palese contraddizione con correnti simili nel gusto artistico. A volte le seguono zoppicando un poco.» (ivi, p. 14).

riormente nel futuro. Da questo punto di vista l'utilizzo della serie in *Von heute auf morgen* è pienamente maturo: essa è continuamente riproposta anche in più forme simultanee (prevalentemente originale e inversione). La serie di base è costituita da due esacordi permutabili tra loro e offre ulteriori possibilità combinatorie precisamente identificate dalla numerazione delle note presente negli schizzi compositivi.

Nella sua qualità di reazione al modernismo neoclassico (*Der kleine Modernsky* delle *Drei Satiren* op. 28) e alla moda del polistilismo costruito attraverso miscele spesso gratuite e disorganiche tra *clichés* operistici, jazz e musica d'intrattenimento con svariate destinazioni funzionali (ballo, cabaret, birreria, salotto), la musica dell'opera presenta frequenti allusioni a quei linguaggi, rese riconoscibili dall'effetto di straniamento evidente soprattutto nell'articolazione melodica. Sebbene permeata dall'aura della musica 'alla moda', il rigore sia nella condotta dodecafonica, sia nell'articolazione per forme chiuse – recitativi, ariosi e arie su una disposizione sinfonica latente (come nella *Lulu* di Berg<sup>8</sup>) condotta con massima flessibilità ed estrema ricchezza timbrica – e il ricorrere di citazioni (in campo operistico da Wagner a Puccini) manifestano la discrepanza tra il soggetto e gli obiettivi compositivi: il carattere leggero, gaio e anche comico dell'argomento tratto dalla quotidianità si scontra con la sua rappresentazione musicale.

La vicenda semplice di questa *Zeitoper*, riassumibile nella scoperta dei lati celati di una persona che si presume di conoscere approfonditamente, è avvertita e descritta dalla coppia Schönberg come un episodio singolare, sia nel senso della stravaganza sia in quello dell'unicità. Tuttavia, basta interrogarsi senza gli alibi perbenistici e i moralismi indotti da un'educazione di orientamento cattolico, per mettere in questione questa stessa singolarità. Essa si sgretola in una benvenuta pluralità alla prova della sincerità verso se stessi, del legittimarsi a vissuti interiormente liberati. Auspicabilmente, la sensibilità contemporanea ha abbandonato la presunzione di conoscere (e di afferrare) l'altro nel rapporto affettivo e la pervasività della scoperta di lati celati nella soggettività si rivela forse come il sintomo più autentico di una relazione d'amore.

---

<sup>8</sup> Il collegamento di questa composizione con Alban Berg risulta palese se si considera che l'opera di Schönberg andò in scena a Francoforte, nello stesso anno in cui quel teatro celebrava i propri cinquant'anni di attività, un'occasione per la quale Berg scrisse un canone basato su una serie affine a quella di *Von heute auf morgen*, con il seguente testo proprio:

Nei tuoi cinquant'anni di vita  
 hai provato molte gioie e preoccupazioni,  
 non avvenne invano;  
 infatti, ciò che aveva valore  
 rimane tale e quale  
 dall'oggi al domani –  
 per tutta l'eternità.

Appendice: Arnold Schönberg a proposito di *Von heute auf morgen*\*

I

*Von heute auf morgen* vuole essere un'opera gaia e leggera: mostra soltanto che cosa succede dall'oggi al domani, non vale più a lungo, non perdura più a lungo. Ma se il «che cosa» della vicenda fosse pesante, il «come» della rappresentazione deve essere leggero: una storia quotidiana, quasi banale; soltanto chi ne ha voglia deve accettare il suo senso più profondo.

Si mostra che sarebbe preoccupante far vacillare le fondamenta per amore della moda.

Mostra persone che sono così stupide da trasformare in realtà quelle leggi di cui si vanta soltanto la moda; persone che mettono in pericolo la felicità coniugale senza sospettare che magari la moda, accontentandosi dell'apparenza esteriore, al prossimo mutamento magnificherà di nuovo questa felicità.

Se oltre a questo significato a portata di mano, si guarda anche al doppio senso dei tanti giochi di parole, si indovinerà facilmente su quali altri ambiti sarebbe meglio riflettere.

La veste di questi pensieri viene resa visibile come segue.

La coppia torna a casa da un ricevimento e il marito spasima «ancora una volta» per una donna elegante, molto alla moda. La moglie, persona sin troppo casalinga, sentendosi pungolata e minacciata nella sua felicità, gli mostra che «ogni donna sa essere tutt'e due le cose», usando gli abiti di una ballerina, prendendo l'atteggiamento da «donna di mondo» e recitando la parte della monella, conformandosi a tale concezione della vita. Così, incanta il marito, che inizialmente prende sul serio questo gioco, ma infine è spinto a desiderare che ella ritorni «com'era prima». Quasi riappacificati, devono superare però ancora una prova, gli attacchi delle «persone di oggi»: la «donna incantevolmente vivace» e il «celebre tenore», che cerca di conquistare la donna, entrano in scena e applicano le arti seduttive del moderno profluvio di concezioni esistenziali. Invano: infatti quando devono andarsene, senza aver ottenuto nulla, il marito stesso non li trova «già più tanto moderni».

II

Solo un'esigua minoranza di persone si fa un'idea di come sarebbe nella realtà ciò che in forma di slogan è sulla bocca di tutti. Capita come a quel riservista austriaco sul quale, all'inizio della guerra, si raccontava questo aneddoto: entusiasta di lasciare la scrivania e correre al fronte, finì con il suo reparto nei pressi di una foresta dalla quale sparavano soldati russi accampati tra gli alberi. Terrorizzato, urlò verso di loro: «Che cosa

---

\* Testi tratti da SCHÖNBERG, *Stile e pensiero* cit., pp. 453-455.



Frontespizio della partitura di *Von heute auf morgen*.

fate! Come vi salta in mente di sparare! Non vedete che c'è gente? Potrebbe avvenire una tragedia immane!».

Si era immaginato la guerra come un'esercitazione da campo!

Era entusiasta perché non aveva alcuna idea della realtà!

Quanta malvagità non accadrebbe nella vita, nella politica, nell'arte, nelle faccende private se ognuno avesse un'idea dell'effetto, se per esempio il politico si immaginasse coloro che raccomanda di colpire a morte, se il capo vedesse l'effetto di un licenziamento, l'impiegato le conseguenze di un'omissione.



Per quanto siano innocui al confronto gli slogan della moda, per quanto sia irrilevante immaginarsi l'aspetto che si avrebbe con una cravatta grande o piccola, con pantaloni stretti o larghi, con capelli o vestiti lunghi o corti – perché si è ricoperti dalla moda e quella successiva afferma qualcosa di diverso ancora –, è comunque preoccupante che gli slogan di moda investano i fondamenti della vita privata, il rapporto tra i sessi, il matrimonio: infatti, la moda successiva afferma qualcosa di diverso ancora.

E qui non aiuta essere protetti dagli altri, perché quando vengono distrutte le basi fondamentali, al massimo si può ricostruire qualcosa di superficiale.

Eppure ci sono folli senza fantasia, senza capacità d'immaginazione, che decidono di distruggere un'esistenza felice con la stessa leggerezza con cui scelgono una cravatta più grande, un pantalone più largo, capelli o vestiti più lunghi o più corti.

Nessun borghese o piccolo borghese può sottrarsi facilmente ai dettami della moda. Si può perdonargli che diventi, quando questa lo impone, pacifista o eroe di guerra, decadente o moralista, maledetto o morigerato: per fare diversamente è necessario più coraggio di quel che si può chiedere all'uomo medio.

Tuttavia, i deboli vanno incoraggiati, forse qualcuno si accontenta soltanto di ripetere le frasi che fanno tanto moderno! E forse potrà avere il coraggio di restare nei limiti nella decenza.

Forse non è necessario diventare meschini soltanto perché lo fanno gli altri. Forse gli altri lo fanno soltanto per finta!

Il libretto dell'opera *Von heute auf morgen* vuole stimolare tali percorsi del pensiero. Quest'ordine di riflessioni è il suo scopo, nonostante la forma deliberatamente leggera e poco appariscente in cui è calata l'intera vicenda.

Nelle indicazioni seguenti sul contenuto si attira l'attenzione su alcuni momenti non percepibili in una trasmissione radiofonica, cioè su determinate azioni dei personaggi e alcuni effetti scenici soltanto visivi. [...]

## Fonti

I. Arnold Schönberg Center, Vienna, segnatura M 343. Manoscritto.

All'origine di questo testo è la richiesta dell'editore berlinese Benno Balan, che nella sua lettera a Schönberg del primo maggio 1930, chiedeva una presentazione dell'opera per un opuscolo pubblicitario.

II. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz di Berlino, segnatura N. Mus. Nachl. 15,12. Manoscritto conservato nel lascito di Josef Rufer che lo pubblicò interamente in appendice a *Berliner Tagebuch*, Propyläen Verlag, Frankfurt a.M. 1974, pp. 43-46; nella seconda metà del testo, che omettiamo, Schönberg descrive la trama dell'opera in funzione dell'ascolto radiofonico. Infatti, Rufer lesse questa presentazione il 27 febbraio 1930 in occasione della radiodiffusione dell'opera dall'emittente Berlin Funkstunde in un'esecuzione in studio diretta da Schönberg, con Margot Hinnenberg-Lefèbre e Gerhard Pechner nei ruoli principali.

Virgilio Bernardoni

## Cantante, uomo, istrione: declinazioni del personaggio in *Pagliacci* di Leoncavallo

Molto sappiamo di *Pagliacci*, una delle opere più familiari di tutto il repertorio. Tanto che facilmente potremmo essere indotti a ritenere di possederne tutte le chiavi di lettura e che null'altro rimanga da scoprire, confortati in ciò della fruibilità immediata della sua conformazione drammatica e musicale a livello di superficie. È certamente fuor di discussione che la materia narrativa di Leoncavallo si collochi nel contesto del cosiddetto genere 'rusticano' e che la sua opera abbia contribuito in modo determinante sia a incentivare la popolarità di questa tipologia di teatro musicale, inaugurato dalla *Cavalleria* di Pietro Mascagni, sia a rafforzare il processo di divulgazione e volgarizzazione dei temi della letteratura verista.<sup>1</sup> È altrettanto evidente che di questa tendenza pervasiva nell'opera italiana di fine secolo *Pagliacci* accolga il massimo di tratti caratteristici: il dramma passionale, culminante con la morte violenta e brutale di uno o più protagonisti; l'adesione a un taglio narrativo per il quale rapidità di svolgimento è sinonimo di verosimiglianza e di immediatezza; la presentazione di un'umanità semplice, immune da astruse implicazioni psicologiche, incline ad infiammarsi dei sentimenti più elementari – l'amore, la gelosia, la vendetta – e a manifestarli con marcata tensione lirica.<sup>2</sup> Come pure appare ovvio che per la centralità assegnata alla tematica del rapporto tra teatro e vita, tra finzione e verità – adeguatamente sottolineata dal Prologo e esplicitamente svolta nella vicenda, anche grazie all'ausilio dello stratagemma narrativo del teatro nel teatro – *Pagliacci* tenda a proporsi come opera manifesto delle tendenze veristiche.<sup>3</sup> Una dimostrazione quest'ultima dell'ambizione còlta di Leoncavallo, che trova in area francese i modelli teatrali (come *La Femme de Tabarin* di Catulle Mendès, da cui deriva l'espedito del teatro nel teatro)<sup>4</sup> e i principi di poetica (nel proprio schizzo autobiografico lo stesso Leoncavallo riferisce di con-

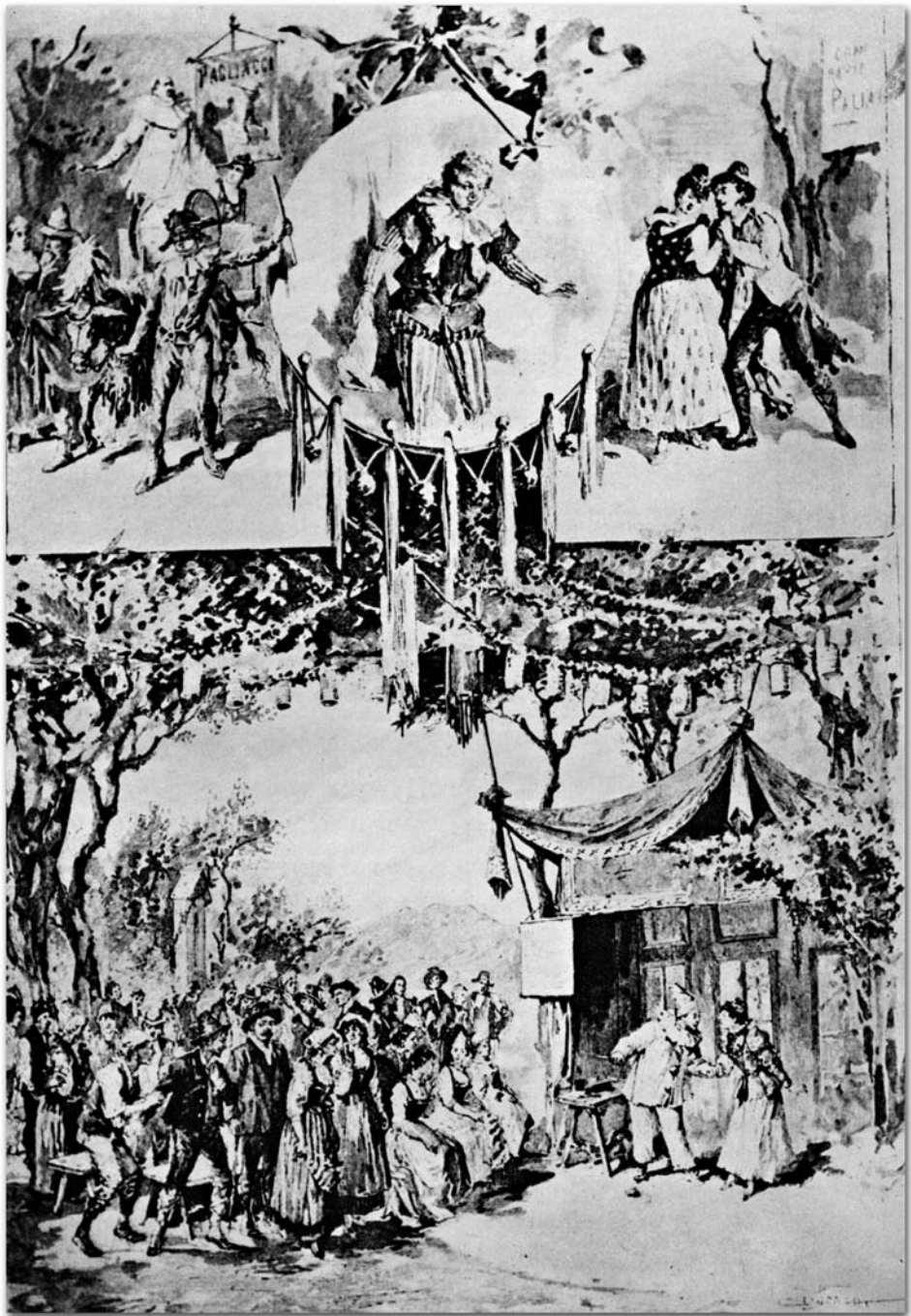
---

<sup>1</sup> Cfr. FOLCO PORTINARI, *Introduzione*, in *Il teatro italiano*, v/3: *Il libretto del melodramma dell'Ottocento*, a cura di Cesare Dapino, Torino, Einaudi, 1985, p. 11.

<sup>2</sup> Si veda VIRGILIO BERNARDONI, *Varianti 'rusticane' nell'opera italiana di fine Ottocento*, in «*Cavalleria rusticana*» 1890-1990: *cento anni di un capolavoro*, a cura di Piero e Nandi Ostali, Milano, Sonzogno, 1990, pp. 75-85.

<sup>3</sup> Si veda ROSSANA DALMONTE, *Il prologo de «I Pagliacci». Nota sul verismo in musica*, «*Musica/Realtà*», 8, 1982, pp. 105-113.

<sup>4</sup> Cfr. MATTEO SANSONE, *The 'Verismo' of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of «Pagliacci»*, «*Music & Letters*», LXX/3, 1989, pp. 342-362.



Carlo Linzaghi, tavola disegnata in occasione della prima rappresentazione assoluta di *Pagliacci*. Da «Il tempo Illustrato», 1892.

tatti personali con Emile Zola avvenuti durante il suo soggiorno a Parigi, nel periodo 1882-1888; contatti forse più millantati che effettivi, tuttavia segno d'attenzione per il dibattito tra naturalisti e romantici che in quel torno d'anni accendeva la vita culturale della capitale francese).<sup>5</sup> Così come è acquisito che proprio tra adesione autoctona ai portati della narrativa rusticana e aspirazione francesizzante alla *tranche de vie*, Leoncavallo s'affranchi una volta tanto dall'apprezzatissimo modello wagneriano, recepito all'italiana sotto specie di drammaturgia 'sinfonica', che già lo aveva spinto a tentare una sorta di 'trilogia' in chiave latina (la progettata serie di opere che avrebbe dovuto connettersi sotto il titolo di *Crepusculum*).

Ciò ricordato, tuttavia, qui intendo proporre una lettura dell'opera che non segue in modo diretto nessuna di queste piste. Preferisco invece concentrare l'attenzione sul punto di vista del personaggio, sulla sua 'voce' e sulle modalità mediante le quali esso si costituisce quale soggetto agente. Un orientamento che mira al cuore della poetica veristica, individuata da Leoncavallo con intuito pre-pirandelliano nella dialettica tra 'personaggio' e 'persona'. L'incommensurabilità tra l'aspetto esteriore dell'attore e la sostanza dell'uomo, infatti, è ciò che rende effettivamente tragico il dramma della gelosia del protagonista Canio, il quale vive così profondamente la dicotomia attore/uomo da rimuginarci sopra nel monologo pronunciato tra sé e sé alla fine dell'atto primo: «Bah, se' tu forse un uom! Tu se' Pagliaccio!», sviluppando così il 'concetto' culminante dell'allocuzione che il commediante Tonio, lo «scemo» che quasi *fool* shakespeariano coglie il fondo delle cose, rivolge al pubblico prima che lo spettacolo abbia inizio: «piuttosto che le nostre povere / gabbane d'istrioni, le nostr'anime / considerate, poiché noi siam uomini / di carne e d'ossa».

In via preliminare, occorre considerare il concorso dell'impianto di *Pagliacci* alla costruzione di uno schema rappresentativo duale, ispirato all'illustrazione di una serie di binomi complementari – quali, appunto, uomo/attore, persona/personaggio – inscritto nella più generale opposizione fra realtà e mimesi. Come è stato osservato, l'opera 'rusticana' di Leoncavallo si distingue sul piano dell'articolazione interna dalla *Cavalleria* di Mascagni: nei *Pagliacci* l'unità narrativa è costituita dalla scena e si regola sull'alternarsi dei personaggi in palcoscenico; mentre in *Cavalleria rusticana*, tendenzialmente concepita a scena unica, la scansione narrativa è dettata dalla sequenza di pezzi lirici che si susseguono secondo la logica della catena di numeri musicali chiusi.<sup>6</sup> In effetti, nel lavoro di Leoncavallo non trova riscontro una sequela di entità drammatico-musicali paragonabili a siciliane, preghiere, stornelli, brindisi che scandiscono invece l'opera di Mascagni. Tuttavia, nei *Pagliacci* l'entità della scena non va considerata come unità narrativa minima, dal momento che in modo sistematico ogni seg-

<sup>5</sup> Circa l'influsso delle idee del realismo sperimentale di Zola su Leoncavallo si veda MASSIMO ZICARI, *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e Storia», XII/3, 2004, pp. 461-486: 462-468.

<sup>6</sup> Cfr. MICHELE GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale «Fin de siècle»*, 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. 60-70: 66-67.

mento dell'opera si configura come somma di più sequenze narrative incapsulate l'una nell'altra. Come si può verificare nella tavola 1, la scena prima dell'atto primo (l'episodio dedicato al quadretto di color locale, con l'arrivo in paese della compagnia di comici girovaghi nel giorno della festa d'agosto), ingloba al proprio interno la «Scena e coro delle campane». Allo stesso modo, nella scena seconda (focalizzata su Nedda e sull'intreccio delle sue relazioni) si staglia la «Scena e duetto» con Tonio. E così via, fino alla scena seconda dell'atto secondo (la rappresentazione della 'Commedia' del capocomico Pagliaccio) che abbraccia una catena di situazioni secondarie: la «Scena comica» fra Nedda-Colombina e Tonio-Taddeo, il «Duetto» amoroso fra la stessa e Pepe-Arlecchino, la «Scena e duetto finale» fra lei e Canio.

TAVOLA 1: Schema delle corrispondenze fra le scene

Prologo	Intermezzo
Atto I	Atto II
Scena I <sup>a</sup>	Scena I <sup>a</sup>
<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Coro: «Son qua!»</li> <li>b) Canio: «Un grande spettacolo»</li> <li>c) Canio: «Un tal gioco, credetemi»</li> </ul>	a) Coro: «Presto! Presto, affrettiamoci»
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Scena e coro delle campane</li> <li>a) Coro: «Din, don – suona vespero»</li> </ul>	
Scena II <sup>a</sup>	Scena II <sup>a</sup> ('Commedia')
<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Nedda: «Qual fiamma avea nel guardo»</li> <li>b) Nedda: «Stridono lassù» ('Ballatella')</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Colombina: «Pagliaccio mio marito»</li> <li>b) Arlecchino: «O Colombina» ('Serenata')</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Scena e duetto (Nedda, Tonio)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Scena comica (Colombina, Taddeo)</li> <li>— Duetto (Colombina, Arlecchino)</li> </ul>
Scena III <sup>a</sup> ('Duetto') (Nedda, Silvio)	
Scena e finale I	Scena e duetto finale
a) Canio: «Vesti la giubba»	<ul style="list-style-type: none"> <li>a) Canio: «No! Pagliaccio non son»</li> <li>b) Canio: «Sperai, tanto il delirio»</li> </ul>

La scansione per segmenti interconnessi è prerogativa delle redazioni musicali di *Pagliacci* e non ha riscontro nel libretto, dove sono registrate soltanto le partizioni primarie. Dal procedimento di composizione per scene incapsulate si può desumere che nel realizzare *Pagliacci* Leoncavallo avvertisse come prioritaria la necessità di rappresentare per via musicale una sorta di slittamento funzionale fra piani narrativi. Di fatto, nell'atto primo le scene principali rappresentano l'ossatura operistica della trama, mediante alcune situazioni drammatiche e musicali tipiche del genere: il coro introduttivo, l'aria d'entrata dei protagonisti (le due parti di quella di Canio «Un grande spettacolo» e «Un tal gioco, credetemi»; e l'assolo descrittivo della 'Ballatella' di Nedda «Stridono lassù»), il duetto sentimentale, il finale interno. Le scene entro la scena vi delineano invece alcuni tratti secondari, propri di quest'opera in particolare, come il pittoresco ambientale (tratteggiato nel coro delle campane) e il grottesco dei carat-



teri (nel duetto Nedda-Tonio). Nell'atto secondo, invece, l'interrelazione tra scena primaria e scene secondarie sortisce l'effetto di conferire consistenza di vero e proprio teatro nel teatro allo svolgimento della Commedia.

L'ossatura delle 'scene entro le scene' di per sé costituisce una specificazione funzionale – sull'asse narrativo consequenziale – dell'assunto del teatro nel teatro che è alla base dell'opera. Quest'ultimo si esplica invece nelle corrispondenze orizzontali fra i due atti, le cui parti vanno a disporre azioni, emozioni e reazioni dei personaggi dell'opera (prevalente nell'atto primo) e della commedia (rappresentata nell'atto secondo) in sequenze perfettamente parallele. Si registra infatti un sistema pervasivo di correlazioni su vasta scala. A partire dal coro di paesani dell'opera (nella tav. 1 indicato come atto I, scena I<sup>a</sup>) che nella commedia si trasforma in coro di spettatori (atto II, scena I<sup>a</sup>/a). Per procedere ordinatamente con le costellazioni simmetriche di relazioni di Nedda-Colombina: ora attenta a scrutare il consorte Canio-Pagliaccio (atto I, scena II<sup>a</sup>/a in corrispondenza con atto II, scena II<sup>a</sup>/a), ora inutilmente corteggiata da Tonio-Taddeo (atto I, scena II<sup>a</sup>/Scena e duetto in relazione a atto II, scena II<sup>a</sup>/Scena comica), quindi pronta a corrispondere all'eros di Silvio-Arlecchino (atto I, scena III<sup>a</sup>/Duetto verso atto II, scena II<sup>a</sup>/Duetto). Per giungere infine alla rappresentazione della gelosia di Canio («io vo' il suo nome», «Il nome! Il nome!»), tratto di congiunzione ossessivo tra opera e commedia, che dà il movente a un duplice assassinio, minacciato nel finale dell'opera, quindi compiuto con fredda ferocia nell'epilogo della «strana commedia», con connessa deviazione sorprendente dal normale orizzonte d'attesa del genere comico.

È ovvio che l'impianto narrativo frammentato fra scene nelle scene e teatro nel teatro risulta fruibile da parte dello spettatore soltanto sulla base di un tacito contratto con l'autore. È infatti necessario che lo spettatore riconosca le convenzioni particolari per cui in *Pagliacci* l'opera è la vita vera e la commedia la sua finzione imitativa, per cui il cantante è l'uomo vero, in carne e ossa, e l'attore ne è la riproduzione mimetica. Col corollario della consapevolezza che il tempo degli eventi narrati – quelli dell'opera-vita – si pone quale corrispettivo realistico del tempo fittizio della narrazione nella commedia-finzione. Sotto questo aspetto *Pagliacci* ci può anche apparire come un campo di applicazione su vasta scala della teoria di Nortrop Frye, che individua nei metodi narrativi della similitudine e dell'analogia i tratti sostanziali della letteratura realistica.<sup>7</sup>

Lo sdoppiamento e l'analogia sono infatti i procedimenti costitutivi fondamentali dell'opera di Leoncavallo. Tra prima e seconda parte dello spettacolo, tra opera e commedia, la trama unica di un identico dramma di gelosia genera due azione distinte che si tengono insieme per via di connessioni di tipo analogico. L'intermezzo sinfonico si configura perciò come corrispettivo sintetico del Prologo, dal quale riprende le melodie cruciali dell'*Andante triste* («Un nido di memorie in fondo a l'anima...»)<sup>8</sup> e del

<sup>7</sup> Si veda NORTROP FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* [*Anatomy of Criticism: Four Essays*, 1957], Torino, Einaudi, 1969.

<sup>8</sup> Questo motivo è qui riprodotto nell'es. 5 della *Guida musicale all'opera*, p. 92.

*Cantabile* conclusivo («E voi, piuttosto che le nostre povere gabbane d'istrioni...»). Il ritmo vitalistico di svolgimento dell'opera impostato nella scena prima dell'atto primo su un vivace tempo di scherzo (un *topos* usuale nell'avvio dei primi atti di Leoncavallo, dal momento che episodi vivaci in 'tempo di scherzo' ricorrono anche in *Chatterton*, *Bohème*, *Zazà*) si stinge nella commedia in uno straniato *Tempo di minuetto*. Gli unici brani concepiti come musiche di scena – la *Ballatella* in cui Nedda rimemora la canzone che la madre le cantava quand'era bambina e la *Serenata* che Arlecchino indirizza a Colombina all'inizio della commedia – cadono in punti perfettamente simmetrici delle due azioni (si vedano nella tav. 1 l'atto I, scena II<sup>a</sup>/b e l'atto II, scena II<sup>a</sup>/b). Lo stesso dicasi per la sequela parallela dei duetti fra Nedda-Tonio e Colombina-Taddeo, da una parte, e Nedda-Silvio e Colombina-Arlecchino, dall'altra.

In questo contesto prende forma il motivo fondamentale dello sdoppiamento tra uomo vero e personaggio, sintetizzato nell'identità scenica di cantante (che assume il senso traslato di uomo in carne e ossa, di persona reale) e attore (che è soltanto un simulacro scenico dell'uomo, la sua mimesi nel personaggio). La metamorfosi dei cantanti dell'opera negli attori della commedia si compie soprattutto mediante il cambio di registro espressivo delle loro 'voci'. Riprendendo e in parte adattando al contesto l'efficace schema descrittivo dei livelli di comunicazione dei personaggi nel genere operistico proposto da Steven Huebner, si può dire che in *Pagliacci* il livello d'espressione dei cantanti sia il «discorso lirico» (*lyrical discourse*), assunto a paradigma comunicativo dell'autenticità, mentre il livello espressivo degli attori si fissa nel «canto esplicito» (*explicit song*), nel quale «i personaggi prendono coscienza di agire da *performers*» e diventano icone dell'artificio estetico.<sup>9</sup> La comunicazione lirica, personale, nell'opera è fuori discussione, ed è tanto pervasiva da contraddistinguere anche fasi di contenuto emotivo scarso o nullo: come l'avviso di servizio del capocomico Canio, «Un grande spettacolo a ventitré ore». All'opposto, nella commedia prevale la comunicazione musicale esplicita, veicolata da tipologie sonore pre-costituite – e per questo impersonali – quali le danze antiche del minuetto e della gavotta. Transizioni dalla realtà del discorso lirico alla mimesi del canto esplicito balzano all'occhio in modo sistematico dal confronto fra i passi simmetrici di opera e commedia. Vediamone brevemente qualche esempio nei brani che coinvolgono il personaggio femminile reale (Nedda) e il suo corrispettivo scenico (Colombina). Il breve monologo di Nedda all'inizio della scena seconda dell'atto primo è un tipico esempio operistico di flusso di coscienza. Nella mente turbata di Nedda si configura l'ombra della probabile reazione di Canio, qualora egli scopra la sua tresca con Silvio; l'orchestra ne commenta passo passo i pensieri coi temi della gelosia, scandito sullo sfondo di unisoni in sincope,

<sup>9</sup> STEVEN HUEBNER, *Naturalism and Supernaturalism in Alfred Bruneau's «Le Rêve»*, «Cambridge Opera Journal», xi/1, 1999, p. 79, n. 8. Le categorie di Huebner si rifanno in modo particolare a quelle di «realistic song» e «operatic song» discusse in PETER KIVY, *Opera talk: A philosophical 'Phantasie'*, «Cambridge Opera Journal», iii/1, 1991, pp. 63-77.



Adelina Stehle (1865-1945). La Stehle esordì al Teatro Sociale di Broni (1881) nella *Sonnambula*. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Pagliacci* (Nedda) e dei *Medici* (Simonetta) di Leoncavallo; fu inoltre la prima Wally e la prima Nannetta. Moglie di Edoardo Garbin (il primo Fenton).

e dell'amore di Nedda e Silvio.<sup>10</sup> Mentre nel passo corrispondente all'inizio della commedia («Pagliaccio, mio marito, / a tarda notte sol ritornerà») l'inquietudine di Colombina è soltanto un fatto esteriore che si riduce a un comportamento attoriale («*passaggiando come inquieta*») e non trova riscontro nella voce del personaggio che si conforma alle movenze aggraziate del trio del minuetto. Transizioni dalla comunicazione personale e quella impersonale si colgono anche nei duetti d'amore, che tra l'altro presentano una cornice simile: in entrambi i casi il duetto vero e proprio è preceduto da un breve episodio di agnizione, è inframmezzato dall'intrusione a parte di Tonio-Taddeo che ricorda la minaccia incombente di Canio, si chiude con un episodio in dissolvenza. Nel duetto dell'atto primo il movimento della musica segue le oscillazioni quasi fisiologiche della passione di Nedda e Silvio, a partire dal grado minimo dell'*Andantino* del racconto di Silvio («Sapea ch'io non rischiava nulla»), per proseguire con l'*Andantino amoroso* della perorazione «Decidi il mio destin, / Nedda, Nedda rimani!» e con l'*Andantino appassionato* della difesa di Nedda («Non mi tentar»), che con un crescendo improvviso diventa l'*Agitato* di «Sì t'amo!» nel punto di svolta del duetto. Dopo di che entrambi i personaggi si abbandonano l'un l'altro nel *Cantabile appassionato*, fino a farsi immemori del mondo («Tutto scordiam!») in un disteso *Largo assai*. Nulla a che vedere con la sbrigativa cenetta in tempo di gavotta di Colombina e Arlecchino (pallida caricatura di Silvio nella commedia).

Metamorfosi di analogia portata toccano anche un personaggio secondario come Tonio, capace di esprimere un'umanità sincera e di manifestare un affetto profondo nel duetto dell'atto primo («So ben che difforme contorto son io») che muta in contraffazione comica nell'atto secondo («Dèi, come è bella!»). Canio, invece, è l'unica *dramatis persona* che resiste allo slittamento dei registri d'espressione che per tutti gli altri scandisce la transizione dall'opera alla commedia: in entrambe le situazioni egli rimane il cantante-uomo che scosso dalle emozioni sulla scena della vita vera non accetta di trasformarsi in attore e di mimare una parvenza qualsivoglia di realtà sulla scena del teatro. Leoncavallo sottolinea con almeno due dettagli questa particolarità di Canio. Il libretto e la partitura non utilizzano mai il nome fittizio di Pagliaccio per contraddistinguere gli interventi: perciò, nella commedia Canio compare sì «in costume da Pagliaccio», ma conserva intatta identità e psicologia. La sua voce rimane quella del lirismo che confligge con gli schemi sonnolenti della commedia di Colombina, Tonio, Arlecchino (si pensi allo scatto melodico di «No! Pagliaccio non son», che suscita nelle comari del pubblico commenti tipo «mi fa piangere», «par vera quella scena») e tocca il *pathos* della confessione più intima («Sperai, tanto il delirio l'accecato m'avea»).

Con l'ingresso in scena di Canio nell'atto secondo la dialettica vita/teatro irrompe con impeto sul palcoscenico sgangherato del teatrino di paese, tanto che la commedia esce sconvolta nel suo placido e innocuo decoro. Colombina è costretta a rimettersi i

<sup>10</sup> Si vedano rispettivamente negli ess. 4 e 3 della *Guida* cit., a p. 92.

panni di Nedda e a tentare con un repentino slittamento verso il lezioso fraseggiare in tempo di gavotta di «Suvvia, così terribile / davver non ti credea!» una fuga nella comunicazione impersonale, espediente escogitato *in extremis* per mettersi al riparo dalla furia tangibile di Canio. Poi anche gli schemi rappresentativi escono sconvolti e tutto precipita in modo prevedibile verso il drammon rusticano; in sé puro effetto scenico, dipinto in orchestra dagli stereotipi d'uso: folate di scale cromatiche ascendenti, tremoli prolungati, repliche concitate di accordi, perorazione motivica in chiusura di sipario.

L'identità integrale di Canio è la rappresentazione vivente del teorema veristico. Non a caso i testi della maggior parte dei suoi brani a solo («Un tal gioco credetemi» e «Vesti la giubba» nell'atto primo; «No! Pagliaccio non son» nel secondo) si conformano alle dichiarazioni di poetica espresse nel Prologo. È sintomatico che gli *a solo* di Canio nella scena prima dell'atto primo siano gli unici privi di corrispettivo nell'atto secondo (cfr. tav. 1) e che quelli che cadono nelle due scene finali («Vesti la giubba» e «No! Pagliaccio non son») stiano in perfetta corresponsione reciproca per quanto concerne i temi del mascheramento e dello svelamento del personaggio. Insomma, si direbbe che grazie alla parte di Canio una serialità verticale, centrata sui capisaldi della poetica veristica di Leoncavallo, attraversi l'intera opera e s'intersechi alle serie orizzontali di scene appaiate per analogia, orientate a esemplificarne l'applicazione attraverso lo svolgimento del *plot* e mediante la codificazione dei livelli interni di discorso.

Un altro punto essenziale della poetica veristica di *Pagliacci*, strettamente connesso alle modalità di declinazione del personaggio, riguarda le modalità d'intervento diretto dell'autore nella rappresentazione. In linea di principio Leoncavallo interpreta in modo ingenuo il principio fondamentale del realismo, tendente a concepire l'opera d'arte come osservazione e restituzione dello «squarcio di vita». Per lui tutto si risolve nella condizione umana che accomuna autore e destinatari dell'opera («l'artista è un uom e [...] per gli uomini scrivere ei deve») e nella capacità dell'autore di provare empatia per la materia del proprio lavoro («Un nido di memorie in fondo a l'anima / cantava un giorno, ed ei con vere lacrime / scrisse...»). Nulla di paragonabile al metodo del romanzo sperimentale di Zola, finalizzato a indagare i meccanismi dei fenomeni umani, a studiare gli individui negli ambienti sociali che essi stessi hanno prodotto e modificato nel tempo e a valutare l'influsso dei contesti sociali sulla trasformazione degli uomini e delle loro stesse passioni. Diciamo che l'autore Leoncavallo si limita a una generica identificazione tra verità della materia (quel tanto di veridicità garantita dal nucleo ispiratore della vicenda: un fatto di cronaca nera verificatosi a Montalto Uffugo di Calabria il 5 marzo 1865)<sup>11</sup> e immedesimazione in essa dell'autore (che aveva registrato quel fatto fra le memorie dell'età infantile) e non dà prova di particolare sensibilità per i delica-

---

<sup>11</sup> Gli atti del relativo processo penale, conservati presso l'Archivio di Stato di Cosenza, si leggono in TERESA LERARIO, *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei «Pagliacci»*, «Chigiana», XXVI-XXVII/n.s. 6-7, 1971, pp. 117-119.





Foto di gruppo per *Zazà*. Da sinistra: Edoardo Garbin (Milo Dufresne), Adelina Stehle, Leoncavallo, Rosina Storchio (*Zazà*; prima Butterfly), Mario Sammarco (*Cascart*).

ti equilibri tra autenticità della materia rappresentata e artificio della sua formulazione artistica: un rapporto di per sé problematico, tanto più in un genere ad elevato tasso di convenzionalità, quale era ancora l'opera italiana di fine Ottocento.

In *Pagliacci* la 'voce' in orchestra del narratore Leoncavallo assume perciò sfumature ambigue. A tratti, come nel caso della marcetta di trombe e gran cassa che proviene da dietro la scena e che dà lo stacco d'avvio a entrambi gli atti, egli sembra ritirarsi e lasciar spazio a una sorta di sonorità dal vero. Per il resto, però, applica strategie d'intervento diretto. In tutto l'atto primo si comporta da narratore onnisciente che con un'appropriata scelta di motivi caratterizzanti denota in orchestra lo sviluppo della trama, commenta le azioni e le emozioni espresse nei discorsi diretti dei

personaggi e ne interpreta l'evoluzione. Nell'atto secondo, invece, egli passa a una condotta compositiva basata sull'analogia motivica (che è altra cosa rispetto alla reminiscenza dei temi caratterizzanti), con cui si limita a segnalare le correlazioni minime tra la realtà esibita nell'opera e la sua mimesi nella commedia.

Di fatto, i rimandi motivici tra le scene parallele dell'opera e della commedia agiscono soltanto da tracce, sono segnali di corrispondenze che non presuppongono uno sviluppo narrativo, appaiono come congelati nelle configurazioni da essi assunte nel corso dell'atto primo. Ciò vale innanzi tutto per le analogie motiviche dirette fra scene parallele: ad esempio, quella che lega i due episodi corali dell'inizio degli atti al termine inneggiante a Pagliaccio;<sup>12</sup> oppure quell'altra del motivo dello sprezzo di Nedda verso i sentimenti di Tonio nella scena seconda («Scena e duetto») dell'atto primo,<sup>13</sup> utilizzato nella commedia per accompagnare gli apprezzamenti irridenti di Taddeo nei confronti di Colombina («So che sei pura»). E vale pure per le analogie motiviche trasversali fra le scene, come quella che connette l'intento di Taddeo di insidiare la solitaria Colombina («Lungi lo sposo») alle premonizioni di Canio («e se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa»)<sup>14</sup> Altra, invece, è la funzione della reminiscenza del motivo dell'amore di Nedda e Silvio al principio della «Scena e duetto» finale dell'atto secondo, al momento in cui Colombina congeda Arlecchino con le stesse parole con cui Nedda aveva congedato Silvio («A stanotte... E per sempre io sarò tua!»). È il suono di una promessa che esclude Canio, che lo ferisce e risveglia in lui il sentimento di gelosia e di vendetta. Non a caso a quel punto il motivo della gelosia sottolinea grave e sommo il suo *a parte* («Nome di Dio!... quelle stesse parole!...») e da lì in avanti il musicista riprende a pieno titolo il ruolo di narratore: cessa la commedia della finzione scenica e riattacca la gran commedia della vita.

In definitiva, per quanto fin qui discusso, *Pagliacci* rimane uno dei pochi lavori del genere verista che riesce a comunicarci il fascino di un'inquietudine drammaturgica. Tuttavia, è assai probabile che Leoncavallo non abbia avuto piena consapevolezza delle implicazioni teoriche e pratiche connesse alle sue scelte. Non l'ebbe all'epoca della creazione dell'opera, quando, ad esempio, aggiunse un elemento sostanziale come il Prologo praticamente a lavoro concluso, al solo scopo di dotare di un brano musicale di spicco la parte del baritono Victor Maurel, che a sua volta tanto si era adoperato in favore dell'opera presso l'editore Sonzogno, e di renderne così il ruolo paragonabile a quello del tenore. Né l'ebbe in seguito, quando rimaneggiò l'opera a più riprese contaminandola con le forme dello spettacolo leggero. D'altra parte, come dimostrano gli stralci di lettere e interviste citate qui di seguito, nel tempo Leoncavallo non maturò mai riflessioni sul realismo che andassero oltre le massime generiche espresse nel suo capolavoro:

---

<sup>12</sup> Si veda l'es. 6, p. 95 della *Guida* cit.

<sup>13</sup> Vedi es. 12, p. 100.

<sup>14</sup> Vedi es. 9, p. 97.



Victor Maurel in un disegno di E. Fontana. Dopo aver esordito a Marsiglia, Maurel cantò la prima volta all'Opéra di Parigi negli *Ugonotti* (Nevers) e nel *Trovatore* (Conte di Luna). Partecipò alle prime rappresentazioni del *Guaraní* (Cacico) e di *Fosca* (Cambro) di Gomes, dei *Pagliacci* (Tonio), di *Otello* (Jago) e di *Falstaff*.  
 Fiorello Giraud (1870-1928). Giraud esordì al Teatro Civico di Vercelli in *Lohengrin*. Partecipò alla prima rappresentazione di *Pagliacci* (Canio); fu il primo Pelléas italiano e un celebrato Sigfrido.

quanto al suo libretto io trovo che è veramente interessante e bello ma per me non va perché io non saprei esprimere dei sentimenti che non sono della vita umana e degli affetti umani sempre.<sup>15</sup>

Io credo nel trattamento realistico di tutti i soggetti operistici, anche nei personaggi di un'opera storica...<sup>16</sup>

Io voglio andare più vicino all'uomo, più vicino al pulsare del cuore umano. Perciò ho scritto su temi quali [...] le gioie e i dolori dei saltimbanchi in *Pagliacci*.<sup>17</sup>

Ovvero, ancora e sempre, in qualsiasi situazione e contesto, la focalizzazione sulla verità che sta «in fondo a l'anima», celata sotto le «povere gabbane d'istrioni». Ciononostante, ancora oggi, più di qualsiasi altra opera 'rusticana', *Pagliacci* continua a parlarci di premonizioni drammaturgiche che il teatro primo-novecentesco avrebbe fatto proprie, indagandone con altra consapevolezza le istanze più problematiche.

<sup>15</sup> Lettera di Leoncavallo a destinatario ignoto, cito da ZICARI, *Drammaturgia verista*, p. 466.

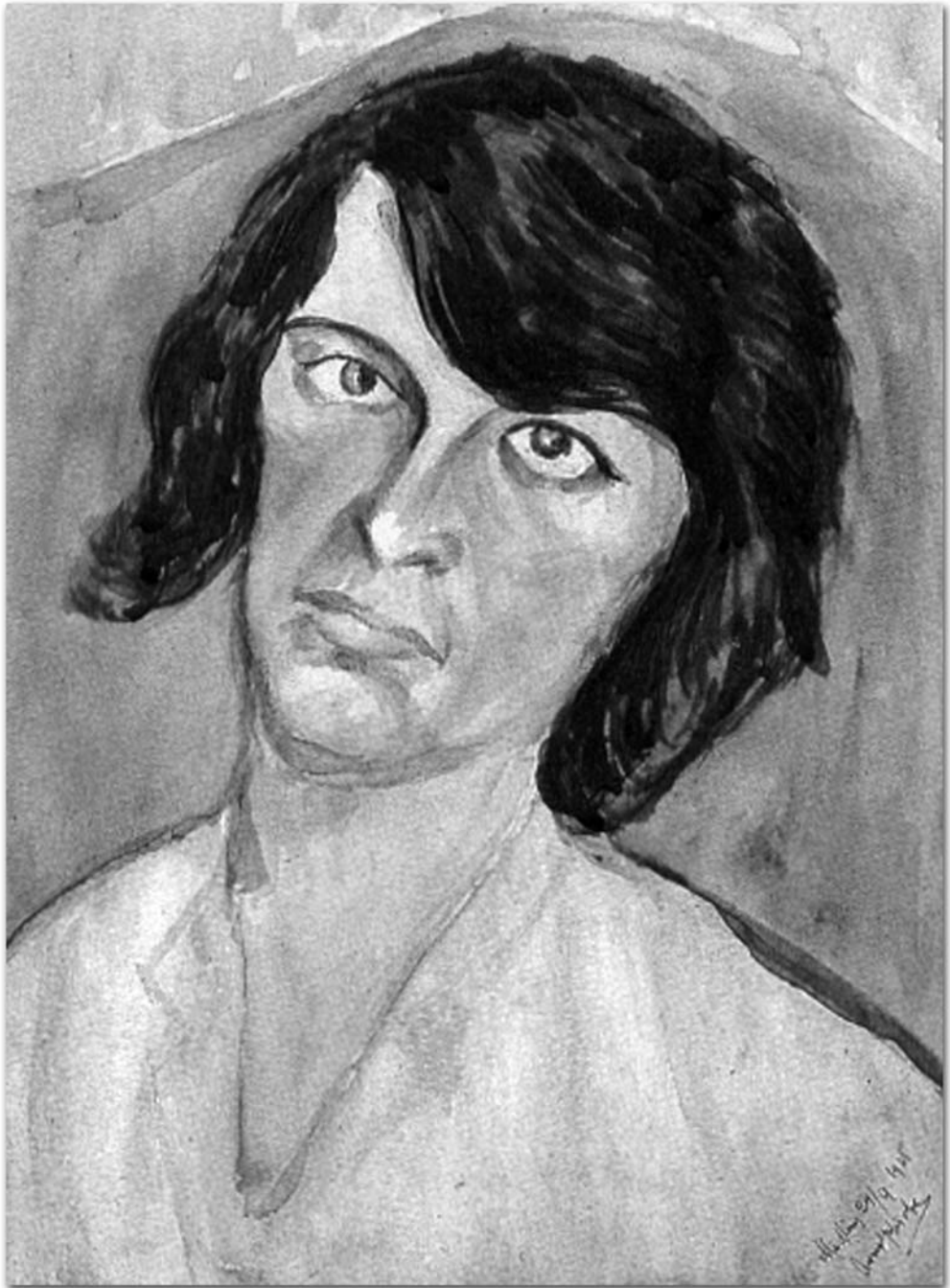
<sup>16</sup> Intervista rilasciata al «Globe», 5 ottobre 1906 (cit. ivi, p. 467).

<sup>17</sup> Intervista rilasciata al «New York Telegraph», 7 ottobre 1906 (cit. ibid.).

# VON HEUTE AUF MORGEN

Libretto di Max Blonda

Edizione a cura di Federico Fornoni,  
con guida musicale all'opera



Gertrud Schönberg in un ritratto del marito. Sorella di Rudolf Kolisch (1896-1978), fondatore ed eponimo del famoso Quartetto, Gertrud (1898-1967) sposò Schönberg nel 1924. Con lo pseudonimo di Max Blonda scrisse per il marito il libretto di *Von heute auf morgen*.



# *Von heute auf morgen*, libretto e guida all'opera

a cura di Federico Fornoni

Quando, negli ultimi mesi del 1928, Arnold Schönberg si accinge a comporre *Von heute auf morgen* insegna a Berlino, la città in cui compositori dallo stile piacevole e comunicativo come Hindemith e Weill hanno creato le proprie opere. Schönberg opta per un soggetto comico, ma con un tasso elevato di critica sociale, e si distacca moltissimo dal linguaggio adottato dai musicisti sunnominati, preferendo perfezionare il proprio bagaglio tecnico, e specialmente le conquiste linguistiche che lo avevano posto al centro dell'attenzione del mondo musicale di allora. Circa venti anni erano passati da *Erwartung* e una quindicina dal completamento della partitura di *Die glückliche Hand*. Da allora il compositore viennese non si era più accostato al teatro musicale: lo fa ora, concependo un lavoro interamente dodecafonico e prendendo le distanze non solo da Hindemith e Weill, ma anche dal suo allievo Alban Berg. Tutta l'opera è basata su un'unica serie sfruttata sia orizzontalmente (svolgimento melodico) che verticalmente (impalcatura armonica). Nella musica dodecafonica, quattro sono le forme principali nelle quali si presenta la serie: originale, inversione (intervalli ribaltati rispetto alla serie originale), retrogrado (dall'ultima nota alla prima), inversione del retrogrado. Schönberg adotta però diffusamente altre soluzioni, quali la trasposizione della serie sulle varie altezze della scala cromatica e il ricorso a permutazioni della stessa. È inoltre utile sottolineare che in molte occasioni la serie non compare nella sua interezza.

Il libretto si deve a Gertrud Kolisch Schönberg, seconda moglie del compositore, che lo firma con lo pseudonimo di Max Blonda. Esaltato da Berg, esso predispone e anticipa l'organizzazione formale della musica, un po' come avveniva nella produzione operistica ottocentesca. Il testo che qui si presenta segue, con opportuni aggiornamenti, l'edizione critica pubblicata nell'edizione delle opere di Arnold Schönberg.<sup>1</sup> La punteggiatura del libretto, che abbiamo scelto di mantenere, è molto differente da quella della partitura, dalla quale mancano anche alcune delle didascalie, del tutto o in parte. Si è provveduto a segnalare attraverso le note in cifre romane le divergenze fra testo e intonazione musicale. Le note in cifre arabe rimandano, invece, alla guida

---

<sup>1</sup> Arnold Schönberg. *Sämtliche Werke*, Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe B, Band 7, Teil 1: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Text und Skizzen*, a cura di Gösta Neuwirth, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1972.

all'ascolto. Le porzioni del libretto in corsivo non sono state poste in musica. Le varie sezioni della partitura cui si fa riferimento sono individuate attraverso il numero, o i numeri, di battuta. L'analisi è stata condotta sulla partitura e sulla riduzione per canto e pianoforte edite nell'ambito dei *Sämtliche Werke*,<sup>2</sup> dalle quali sono tratti anche gli esempi musicali.

ATTO UNICO		p. 41
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 75
	<i>Le voci</i>	p. 77

---

<sup>2</sup> Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe A, Band 7: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Partitur*, a cura di Richard Hoffmann in collaborazione con Werner Bittinger, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1970; Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe A, Band 7, Teil 2: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Klavierauszug*, a cura di Tadeusz Okuljar, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1974.

# VON HEUTE AUF MORGEN OP. 32

Oper in einem Akt  
von  
Arnold Schönberg

Text von  
Max Blonda [Gertrud Schönberg]

PERSONEN	GESANGROLLEN
MANN	Bariton
FRAU	Sopran
FREUNDIN	Sopran
SÄNGER	Tenor
KIND	spricht

# DALL'OGGI AL DOMANI OP. 32

Opera in un atto  
di  
Arnold Schönberg

Testo di  
Max Blonda [Gertrud Schönberg]  
Traduzione di Maria Teresa Mandalari  
(revisione di Anna Maria Morazzoni del testo tedesco e della traduzione)\*

PERSONAGGI	VOCI
IL MARITO	Baritono
LA MOGLIE	Soprano
L'AMICA	Soprano
LA CANTANTE	Tenore
IL BAMBINO	Parte recitata

\* Il libretto accoglie le varianti minori presenti nell'edizione a cura di Juliane Brand (apparsa nel «Journal of the Arnold Schönberg Institute», XIV/2, 1991, pp. 166-228), che ebbe a disposizione fonti non note a Gösta Neuwirth, il curatore del volume degli *Opera Omnia* e del «Testo definitivo» ivi pubblicato: cfr. *Arnold Schönberg. Sämtliche Werke*, Abteilung III, Bühnenwerke, Reihe B, Band 7, Teil 1 cit., pp. 16-30 (AMM).

## EINAKTER

## ATTO UNICO

Ein modernes Wohnschlafzimmer. Die Schränke eingebaut, die Betten herausziehbar. Im Hintergrund eine Glasschiebetür zu Veranda und Garten. Es ist finster.

Un moderno soggiorno-letto: armadi a muro e letti ribaltabili. Sul fondo, una vetrata scorrevole dà su una veranda e un giardino. È buio.

(Die Frau tritt ein; hinter ihr der Mann. Sie dreht ein schwaches Licht auf – eventuell Wandbeleuchtung –, während er langsam, sinnend nach vorne geht und sich mit Hut und Mantel in einen Sessel setzt. Inzwischen legt die Frau ihren Mantel ab. Beide in Abendtoilette, die Frau aber derart, dass der Kleiderwechsel später entsprechende Wirkung hervorbringen kann)

(Entra la moglie; dietro a lei, il marito. Lei accende una luce debole – eventualmente illuminazione a parete – mentre lui lentamente, pensieroso, avanza verso il proscenio e siede su una poltrona con cappello e cappotto. Intanto la moglie si toglie il cappotto: entrambi sono in abito da sera, ma la donna è vestita in modo che il successivo cambio d'abito possa fare effetto)

MANN (*schwärmerisch*)  
Schön war es dort!<sup>1</sup>  
Geh doch indes schlafen!  
Du weißt, ich überdenke gern  
die Erlebnisse des Tages.

MARITO (*con esuberanza*)  
Era bello, là.  
Ma su, vai a dormire!  
Sai che io ripenso volentieri  
alle esperienze della giornata.

<sup>1</sup> *Von heute auf morgen* è la prima opera per il teatro concepita da Schönberg secondo il metodo dodecafonico. Il lavoro si apre con l'esposizione della serie nella sua forma originale (b. 1, *Sehr mäßig*), che lo stesso compositore appunta nei propri schizzi secondo la seguente disposizione:

### ESEMPIO 1



Le prime sei note sono affidate al clarinetto, le note 7-8 (La<sub>b</sub> e Sol<sub>b</sub>) ai violoncelli, e le rimanenti quattro all'oboe. Nel frattempo il controfagotto esegue il rovescio della serie alla quinta inferiore, limitandosi alla metà iniziale, cui segue una permutazione della serie per gradi congiunti proposta dal contrabbasso (prima metà) e dall'arpa (seconda metà). Tale permutazione avrà grande rilievo, ritornando più volte nel corso dell'opera.

### ESEMPIO 2 (bb. 1-7)



FRAU (*beim Schrank, ihren Mantel abbürstend*)  
 Ich bin gar nicht müde.  
 Auch möcht' ich noch nachsehn,  
 ob das Kind schläft.  
 (Ab)

MOGLIE (*vicino all'armadio, spazzolando il cappotto*)  
 Non sono affatto stanca.  
 Vorrei ancora andare a vedere  
 se il bambino dorme.  
 (Esce)

segue nota 1

Mann

*p*

Schoen — war es dort! —

vc. solo  
*p* molto dolce

cor. ingl.  
cl. *fp*

arpa

*mf*

È lo stesso Schönberg, nelle righe che chiudono il suo *Composizione con dodici note*, a spiegare la funzione del metodo seriale, con particolare riferimento al teatro: «Prima di Richard Wagner le opere teatrali consistevano quasi esclusivamente di pezzi indipendenti, la cui relazione reciproca non sembrava musicale. Personalmente, rifiuto di credere che nei grandi capolavori i pezzi siano collegati soltanto dalla coerenza superficiale dell'azione drammatica. Anche se quei pezzi fossero semplici “riempitivi”, desunti da opere precedenti dello stesso compositore, qualcosa deve avere soddisfatto il senso della forma e della logica del maestro. Forse non siamo capaci di scoprirlo, ma certamente esiste. Nella musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità. Credo che Richard Wagner, quando introdusse il suo *Leitmotiv* – con lo stesso scopo per cui io ho introdotto la mia Serie di Base –, potesse avere detto: “Sia fatta unità.”». Attraverso la serie Schönberg è dunque convinto di superare una delle questioni centrali dell'opera in musica: il conseguimento dell'unitarietà complessiva del lavoro. In altre parole, la serie verrebbe ad assumere una funzione drammaturgica in senso tradizionale. Tale legame con la tradizione si riscontra anche ad altri livelli, in primo luogo, quello formale. Nel flusso continuo del discorso musicale che caratterizza *Von heute auf morgen*, sono pur sempre riconoscibili arie, duetti e persino un quartetto, inframmezzati da recitativi o fulminei interludi orchestrali. Così il battibecco iniziale tra i due coniugi prevede proprio l'alternanza tra recitativi e ariosi ora per l'uno, ora per l'altro personaggio. A questa chiarezza formale corrisponde altrettanta chiarezza ritmica con accenni di valzer (bb. 24-28) e scansioni alquanto regolari (ad esempio bb. 151-158). Né mancano incisi tematici quali l'oscillazione di seconda maggiore che sembra legarsi alla figura modaiola dell'amica e che ricompare in diversi punti dell'opera:

ESEMPIO 3 (bb. 98-102)

Mann

Freun - din! Die hat Lau - ne, Witz, — Geist, Hu - mor, — Charme,

MANN

Ja, das war ein entzückend lebendiges Weib!  
 Sie geht mir nicht aus dem Kopf.  
 Diese Augen, dieser Mund, diese herrlichen Zähne,  
 diese schmiegsame Gestalt – – –!  
 Na, wenn ich nicht verheiratet wär,  
 na, die könnte mir gefährlich werden!

FRAU (*ist während der letzten Worte des Mannes zurückgekommen und hat die Betten herausgezogen*)

Träumst du noch immer?  
 Oder bist du müde, du Armer?  
 Komm doch schlafen.  
 Ich habe schon alles zum Frühstück gerichtet  
 und die Betten aufgemacht.  
 Und du hast doch morgen so viel zu tun!

MANN (*verdrossen*)

Ach, lass mich doch.  
 Man hat doch wirklich auf dieser Welt  
 nur das bisschen Träumen!  
 Immer Wirtschaft, Arbeit, Kindergeschrei...  
 Tag für Tag das Gleiche – – –!  
 Hätte man da nicht ab und zu «mal was Andres, was  
 [Neues],  
 man würde vor Alltagsorgen und Langeweile  
 [ersticken.

FRAU

Immer nach einem vergnügten Abend  
 bist du schlecht gelaunt.  
 Auch wusst' ich nicht, dass dir dein Leben so  
 [schrecklich ist.

Bis jetzt glaubt' ich,  
 wir wären sehr glücklich.  
 Was willst du noch mehr?  
 Hast ein schönes Heim  
 und ein liebes Kind  
 und ein Weib, das dich liebt – – –  
 Also sei nicht brummig und komm!  
 Du warst doch vorhin noch so heiter.

MANN

Ja, diesen Abend hab ich mich gut unterhalten.  
 Da war doch deine Freundin!  
 Die hat Laune, Witz, Geist, Humor, Charme – – –;  
 und sie ist sehr schön.

FRAU (*etwas ärgerlich*)

Also komm jetzt!

MARITO

Ah, che donna affascinante e vitale era quella!  
 Non me la tolgo dalla testa.  
 Che occhi, che bocca, che denti magnifici,  
 che figura flessuosa!  
 Ah, se non fossi sposato!  
 Proprio lei potrebbe diventare pericolosa per me!  
 MOGLIE (*sulle ultime parole del marito è tornata indietro e ha tirato fuori i letti*)  
 Stai ancora sognando?  
 O sei stanco, poverino?  
 Vieni a dormire.  
 Ho già preparato tutto per la colazione  
 e aperto i letti.  
 E tu hai tanto da fare, domani.

MARITO (*stizzito*)

Oh! Lasciami stare!  
 Non abbiamo altro al mondo  
 che un po' di sogni...  
 Sempre faccende, lavoro, strilli di figli,  
 ogni giorno la stessa cosa! –  
 Se di tanto in tanto non ci fosse «qualcosa di  
 [diverso, una cosa nuova»,  
 a furia di preoccupazioni quotidiane e di noia si  
 [soffocherebbe.

MOGLIE

Tutte le volte, dopo una serata divertente,  
 sei di cattivo umore.  
 Per di più, non sapevo che la tua vita  
 ti sembrasse così orribile.  
 Finora ho creduto  
 che fossimo molto felici.  
 Che vuoi di più?  
 Hai una bella casa,  
 un bel bambino  
 e una moglie che ti ama. –  
 Dunque, non brontolare, e vieni qua!  
 Eri così sereno prima.

MARITO

Sì, stasera mi sono proprio divertito.  
 C'era quella tua amica:  
 che carattere, che arguzia, che umore, spirito, charme;  
 ed è molto bella.

MOGLIE (*un po' irritata*)

Su, vieni adesso!

MANN

Höre doch auf mit dem ewigen Drängen.  
Ich will nicht. --- Deine Freundin --- na,  
wie findest du *die*<sup>1</sup> eigentlich?

FRAU

Als ich sie heute nach so vielen Jahren  
widersah, hab' ich sie kaum erkannt;  
sie hat sich sehr verändert.

MANN

Sie sieht entzückend aus!

FRAU

Aus der kleinen unansehnlichen Person  
ist ein verführerisches Weib geworden.

MANN

Eine Frau von heute.

FRAU

Ja, die hat sich nicht sorgen müssen  
um Mann und Kinder,  
um Küch' und Haus.  
Da bleibt die Stirne glatt,  
die Augen strahlend;  
das Lächeln eines Mundes, der nie den Schmerz  
[gekannt,  
erfrischt und berauscht,  
und die Brüste, die nur Männerlippen berührt,  
verändern sich nicht.

MANN

Eine eheliche Umarmung gäb ich gerne  
für einen sündigen Kuss dieser Lippen.

FRAU

Ob sie mich wohl auch so verändert gefunden hat?

MANN

Nein, denn sie sagte mir:  
«Ihre Frau ist noch immer das Mädchen,  
das ich in meiner Schulzeit gekannt hab».

FRAU

Ja, damals ersann sie die lustigen Streiche –  
und ich bekam dann die Strafe!  
Hat sie das dir auch erzählt?

MANN

Von den Strafen, Gott sei Dank, nichts.  
Doch von den Streichen – die waren auch lustig.

MARITO

Smettila con quell'eterno insistere.  
Non voglio. – La tua amica,  
tu come la trovi?

MOGLIE

Quando l'ho rivista oggi, dopo tanti anni,  
quasi non la riconoscevo.  
È molto cambiata.

MARITO

Ha un aspetto incantevole!

MOGLIE

La personcina insignificante  
è diventata una donna seducente.

MARITO

Una donna di oggi.

MOGLIE

Eh già, lei non ha dovuto preoccuparsi  
di marito e figli,  
di casa e cucina.  
Così, la fronte resta liscia  
e gli occhi scintillanti;  
il sorriso di una bocca che non ha mai conosciuto la  
[sofferenza,  
rinfresca e inebria,  
e i seni, toccati soltanto da labbra virili,  
non cambiano.

MARITO

Farei cambio volentieri tra un abbraccio coniugale  
e un bacio peccaminoso di quelle labbra.

MOGLIE

Chissà se anche lei mi ha trovata tanto cambiata?!

MARITO

No, perché a me ha detto:  
«Sua moglie è sempre la ragazza  
che ho conosciuto al tempo della scuola!»

MOGLIE

Sì, era lei a inventare gli scherzi più divertenti –  
e poi il castigo toccava a me!  
Ti ha raccontato anche questo?

MARITO

Dei castighi, grazie a Dio, no.  
Ma degli scherzi sì, ed erano davvero divertenti.

<sup>1</sup> «sie».

Wie du ihr immer täppisch in die Falle geplumpst:

das erzählte sie wirklich reizend hübsch.

FRAU (*leicht befremdet*)

Ihr habt euch also über mich so gut unterhalten?<sup>2</sup>

MANN

Ach, bist du empfindlich.

Nun tröste dich; denn der langweilige Patron, der  
[Sänger

FRAU

Der Sänger ---

MANN

hat uns mit seinem Gesang gestört.

FRAU

Die schöne Stimme!

MANN

Ich weiß nicht, was man für Vergnügen

an dem ewigen Musizieren findet!

Wie kann so ein Mensch nur Eindruck machen auf  
[diese Frau?

Bloß durch die Stimme?

Auf diese Frau? Die nur zu wählen braucht  
unter den Besten?

FRAU

Aber so ganz passé schein' ich ja doch nicht zu sein.

Denn, nachdem ich, von dir allein gelassen,  
in einer Ecke dem Gesang des Sängers gelauscht,  
hat er, der Berühmte, sich zu mir gesetzt.

Das hebt das Gefühl des eignen Werts,  
wenn man wieder einmal feurige Blicke,  
leuchtende Augen auf sich gerichtet fühlt.

MANN

Dieser Sänger, mit seinem ewigen faden Gewitzel

Come tu cadessi sempre goffamente in tutti i

[trabocchetti,

questo l'ha raccontato in modo delizioso!

MOGLIE (*un po' seccata*)

Dunque, vi siete divertiti a parlare di me?

MARITO

Oh, come sei permalosa!

Ma consolati, perché quel tipo noioso, quel

[cantante,

MOGLIE

... il cantante!...

MARITO

ci ha disturbati con il suo canto!

MOGLIE

... che bella voce!...

MARITO

... Non so proprio che divertimento

si possa trovare in quell'eterno far musica!

Come può fare impressione su una donna simile un  
[tipo del genere!

Soltanto per la voce?

Su quella donna, che ha soltanto  
l'imbarazzo della scelta?

MOGLIE

Non sembra, però, che io sia poi del tutto *passé*!

Perché, dopo che tu mi hai lasciata sola  
e me ne stavo in un angolo ad ascoltare il canto del  
[tenore,

lui, quella celebrità, è venuto a sedersi accanto a me.

Si riacquista il senso del proprio valore

a sentirsi addosso ancora una volta

occhiate focose,

occhi scintillanti.

MARITO

Questo cantante, con le sue eterne barzellette

[stupide,...

<sup>2</sup> A un breve recitativo, «Ihr habt euch also über mich» – b. 164, *Recit. (rasch)* –, segue un duetto tra moglie e marito. Se la sezione precedente era basata sull'interazione incessante tra i due personaggi e dunque la diffusa presenza del recitativo restituiva tale attivismo, qui ognuno sembra piuttosto chiudersi in se stesso: il marito pensa continuamente all'amica della moglie e quest'ultima al celebre tenore. La tradizionale articolazione tra azione e ripiegamento interiore viene preservata. Le forme dell'opera non si lasciano intravedere solo a livello macrostrutturale, ma anche nelle singole sezioni. Il presente duetto prevede infatti una strofa iniziale per il marito («Ich weiß nicht», b. 170), seguita da una strofa della moglie («Aber so ganz passé» (b. 177, *Mäßig*), ed infine un a *due* su cui il pezzo si chiude («Dieser Sänger» / «und weiss, dass ein Handkuss», b. 191).

FRAU

und weiß, dass ein Handkuss ihm mehr bedeutet

MANN

brachte uns ganz aus der Stimmung.

FRAU

und Seligeres fühlen macht,  
als manche Umarmung den eigenen Mann.  
(*Macht sich im Zimmer zu schaffen*)

MANN

Wie gut, dass er dann wo anders sein Glück  
[versuchte!

denn sogar diese geistreiche Frau  
lauschte interessiert.

FRAU

Köstlich, wie er mit Todesernst sagte:  
(*Kopiert den Sänger*)  
«Ich habe beschlossen, Bassist zu werden:<sup>3</sup>  
seit ich in die Tiefe Ihrer Augen geblickt,  
ist mir meine Höhe... ist's mir auf meiner Höhe zu  
[einsam».

So ein verrückter Kerl!<sup>4</sup>  
(*Lacht*)

MANN

Warum lachst du?

FRAU

Über den Sänger.

MANN

Ja, der ist wirklich lächerlich.

FRAU

So war es nicht gemeint.  
Er machte mir auf so unterhaltende Weise den Hof.

MANN (*ungläubig*)

Dir?

MOGLIE

Si sa che per lui un baciamento è più importante...

MARITO

...ci ha rovinato l'atmosfera.

MOGLIE

...e rende più beati che, per tanti, gli abbracci del  
[proprio marito...  
(*Si mette a riordinare la stanza*)

MARITO

Come ha fatto bene ad andare a spassarsela altrove!

Perché perfino quella donna così spiritosa  
lo ascoltava con interesse.

MOGLIE

Delizioso, sentirlo dire con funerea serietà:  
(*Facendo il verso al cantante*)  
«Ho deciso di diventare un basso.  
Da quando ho guardato nel profondo dei suoi occhi,  
la mia altezza mi fa sentire troppo solo».

Un bel matto davvero!  
(*Ride*)

MARITO

Perché ridi?

MOGLIE

Per il cantante.

MARITO

Sì, è davvero ridicolo.

MOGLIE

Non intendevo questo.  
È che mi faceva la corte in maniera divertente.

MARITO (*incredulo*)

A te?

<sup>3</sup> La moglie ripete al marito i complimenti che il cantante le ha rivolto, situazione sulla quale Schönberg compone una breve arietta dal gusto affettato (b. 199, *Mäßig*). La donna non ripropone solo le parole del tenore, ma ne riprende quelle che scopriremo esserne le caratteristiche musicali. La didascalia del libretto («*kopiert den Sänger*») è mantenuta in partitura, dove compare anche una nota che recita: «*In questo punto particolare si richiede alla cantante di non esagerare, ma di cantare così 'bene' da piacere a se stessa*». Così la linea vocale è caratterizzata dalla propensione a uno spiccato patetismo (ancorché in chiave ironica) che caratterizzerà diversi passi del cantante (in proposito si vedano le bb. 203-206). Basato sulla permutazione per gradi congiunti, che connoterà a più riprese la parte del tenore, il pezzo propone inoltre un accompagnamento orchestrale regolare e un'altrettanto regolare organizzazione fraseologica di 2+2+2+2 battute. Le caratteristiche della tradizione operistica sembrano qui legarsi alla caratterizzazione di un contesto artificioso.

<sup>4</sup> Segue una dinamizzazione dell'azione dovuta ai continui e rapidi scambi di battuta fra i due, che Schönberg rende ricorrendo ad ampi sprazzi di recitativo (da b. 207, *Recit.*).



FRAU

Warum wundert dich das?  
Höre, ich muss dir's erzählen;  
du wirst lachen.  
(*Lacht*)

MANN

Bitte, nein; ich bin nicht neugierig.

FRAU

Du hast mich doch gefragt!  
Stört dich das in deinen Gedanken?

MANN

Was weißt du davon?

FRAU (*allmählich aufgeregter*)

Glaubst du denn, ich weiß nicht den Punkt,  
um den sie sich drehn?  
(*Plötzlich sehr ruhig, verhalten:*)  
Es ist meine Freundin.

MANN

Warum leugnen? Ja!

FRAU

Also ist sie dir lieber als ich?

MANN

Dürfte sie mir denn besser gefallen?

FRAU

Ich frage dich, weil ich ja weiß, dass dich<sup>5</sup>  
zu diesen Frauen nur die Neugier zieht.  
Dass du dir hinter der glänzenden Maske ein  
phantastisches Wunder erhoffst.  
Von jeder neuen Erscheinung, die sich modisch gibt,  
bist du geblendet.  
Doch ist der Reiz der Neuheit vorbei,  
blickst du enttäuscht ins Nichts.  
Ein bisschen zu spät vergleichst du dann mich mit ihr.

MOGLIE

Perché ti stupisce?  
Ascolta, devo proprio raccontartelo:  
riderai.  
(*Ride*)

MARITO

No, ti prego, non sono curioso.

MOGLIE

Ma se me l'hai chiesto!  
Ti disturba nei tuoi pensieri?

MARITO

E tu che ne sai?

MOGLIE (*sempre più eccitata*)

Credi forse che ignori il punto  
intorno a cui ruotano?  
(*Improvvisamente molto quieta, trattenuta*)  
È la mia amica!

MARITO

Perché negare? Sì!

MOGLIE

Dunque la preferisci a me?

MARITO

Dovrebbe piacermi di più?

MOGLIE

Te lo chiedo perché so che soltanto la curiosità  
ti attira verso donne del genere,  
che tu speri in fantastiche meraviglie celate  
dietro quella maschera brillante.  
Ogni fenomeno nuovo che ha un'apparenza alla moda,  
ti cattura.  
Ma, passato il fascino della novità,  
ti rimane la delusione di guardare il nulla.  
Poi, un po' in ritardo, confronti me con lei!

<sup>5</sup> Questo assolo della moglie (corrisponde a un'aria, da b. 224, *Ruhig*) pone con forza il tema centrale dell'opera: la vacuità del gusto corrente. La critica alla moda degli atteggiamenti, dell'abbigliamento e dello stile di vita che emerge dall'intreccio vuole estendersi, nelle intenzioni degli autori, all'intera società, non meno che alle tendenze artistiche coeve. È proprio il compositore a enfatizzare questo aspetto in una lettera a Wilhelm Steinberg, *Generalmusikdirektor* all'Opera di Francoforte: «sotto l'aspetto di banali figure e di eventi quotidiani si vuole mostrare come, al di là e fuori di questa semplice storia coniugale, la scoperta modernità e la moda non vivono soltanto "dall'oggi al domani", in modo malsicuro, così, alla giornata, nel matrimonio, ma anche e non meno nell'arte, nella politica e nelle concezioni della vita». La discussione diviene sempre più accesa («Ich vergleiche nicht», b. 241, *Recit.*) fino a sfociare nel successivo duetto. Si noti come alla frase «Sie eine Frau von Welt» (da b. 242), ritorni il pendolo sulla seconda maggiore, qui sulle note Do# e Re#. Da questo momento in poi i recitativi si faranno estremamente rari, semmai sostituiti da brevi, talora fulminei interludi orchestrali.

MANN

Ich vergleiche nicht. Das wäre doch lächerlich:  
Sie, eine Frau von Welt, und du, die brave Hausfrau.

FRAU

Jede Frau kann beides.

MANN

Nein! Es gibt solche, die jeden entzücken  
und andre müssen sich bescheiden.

FRAU

Du irrst, man muss nicht.  
Ich werde dir's beweisen.

MANN (*ungläubig, ironisch*)

Aber geh!

FRAU

Jetzt reißt mir die Geduld.

MANN und FRAU

Warte, ich werde dir zeigen,<sup>6</sup>  
dass ich durch dich Entmutigte/ter,  
von dir Unterschätzte/ter,  
ans Haus Gefesselte/Gekettete,  
durch die Gewohnheit Entwertete/ter  
auch anders zu leben verstehe.

FRAU

Dann wirst du seh'n, welche Erfolge ich habe.

MANN

Dann wirst du seh'n, welche Opfer ich dir gebracht  
[hab'.

BEIDE

Und vorbei ist es dann mit dem/der  
Entmutigten, Unterschätzten, Entwerteten,  
Geketteten, Gedemütigten, Misshandelten,  
Erstickenden.  
Das ist vorbei!

MARITO

Io non faccio confronti. Sarebbe proprio ridicolo:  
lei, una donna di mondo, e tu, la brava donna di casa!

MOGLIE

Ogni donna può essere entrambe!

MARITO

No! Ci sono quelle che affasciano tutti,  
e altre che devono accontentarsi.

MOGLIE

Ti sbagli, non devono affatto.  
Te lo dimostrerò.

MARITO (*incredulo, ironico*)

Ma va'!

MOGLIE

Ora perdo la pazienza!

MARITO e MOGLIE

Aspetta, ti farò vedere  
che io da te scoraggiato/a,  
da te sottovalutato/a,  
incatenato/a alla casa,  
valorizzato/a dall'abitudine,  
so vivere anche in modo diverso.

MOGLIE

Vedrai, allora, che successi avrò.

MARITO

Vedrai, allora, che sacrifici ho fatto per te!

ENTRAMBI

E allora basta  
con lo scoraggiamento, la sottostima, lo svalutarsi,  
le catene, l'umiliazione, il discredito,  
il soffocamento.  
Saranno finiti per sempre!

<sup>6</sup> Il libretto dispone un'organizzazione testuale assolutamente simmetrica che prevede due 'strofe' parallele seguite da un *a due* in cui moglie e marito hanno le stesse parole. La librettista procede alla maniera dei duetti tradizionali, secondo la diffusissima soluzione dell'*a parte*. Schönberg compone un canone per moto contrario la cui meccanicità sembra sussumere le reazioni dei due (b. 254, *Lebhaft*). Le rispettive personalità scompaiono per lasciar spazio all'artificialità della situazione, quasi fossimo in presenza di due automi. Sarà peraltro utile sottolineare come le parole «durch die Gewohnheit» vengano ripetute numerose volte, secondo una scelta per il resto estranea a quest'opera. Il compositore vuole porre l'accento sull'abitudine, rispetto alla quale la moda si propone come semplice e fallace via di fuga.

FRAU (*beginnt hier, vom Mann nicht beachtet, ihre Verwandlung*)

Nun werde ich mir auch die Haare färben<sup>7</sup>  
und schön bunt mein Gesicht bemalen;  
und Kleider trage ich nur mehr vom ersten Schneider;  
und Verehrer nehme ich serienweise  
und Liebhaber – – genannt Kameraden.  
Mit dem Ersten wird heute noch angefangen;  
um seinen Nachfolger bangt mir nicht sehr;  
doch zögert er zu lange,  
bekommt er auch noch Vorgänger.

MOGLIE (*comincia qui, non vista dal marito, la sua trasformazione*)

Ora mi tingereò anche i capelli  
e mi truccherò il viso vistosamente,  
e porterò soltanto abiti del primo sarto,  
e prenderò corteggiatori in serie  
e amanti – – cosiddetti accompagnatori.  
Fin da oggi comincerò ad averne uno,  
né mi do pensiero del successivo;  
ma se tardasse troppo  
lo farò precedere da altri.

<sup>7</sup> Quest'assolo della moglie (b. 283, *Sehr lebhaft*), che si potrebbe definire come 'aria del travestimento', si segnala per lo spiccato carattere tematico in grado di imprimersi nella memoria al semplice ascolto (fatto piuttosto inconsueto nella musica dodecafonica). Ciò si deve *in primis* alla quartina di semicrome su note ribattute sulla quale si conclude praticamente ogni frase:

ESEMPIO 4 (bb. 283-293)

Frau  
Sehr lebhaft

Nun wer-de ich mir auch die Haa-re fär-ben und schön bunt mein Ge-sicht be-ma-len;  
und Klei-der tra-ge ich nur mehr vom er-sten Schnei-der; und Ver-  
(poco rit.)  
eh- rer neh- mich se-rien-wei-se und Lieb- ha-ber, ge-nannt Ka-me-ra- den.  
a tempo  
(aber wesentlich ruhiger)  
Mit dem Ers- ten wird heu- te schon an- ge- fan- gen; um sei- nen  
poco rit.  
Nach- fol- ger bangt mir nicht sehr; doch zö- gert er zu lan- ge, be-  
kommt er auch noch Vor- gän- ger.

Il pezzo inoltre presenta una limpida articolazione formale tripartita, secondo lo schema A (bb. 283-293) – B (bb. 294-300) – A' (bb. 301-305), in cui la sezione intermedia vede la figura ritmica 'tematica' passare all'orchestra (nello specifico ai violini primi), mentre la voce svolge la serie principale trasposta alla sesta su valori uniformi di minima. Il tutto termina con una coda strumentale che riprende l'inciso tematico e che confluisce nella successivo brano del marito. Ancora una volta Schönberg ricorre dunque ad elementi della tradizione operistica, quali la connotazione tematica e la tripartizione formale e li pone nuovamente in relazione con una situazione fittizia, come solo un travestimento può essere.

Man will doch schließlich auch  
sein eignes Leben leben.  
Und dir wird es leid tun. Du wirst zu mir kommen  
und meine Hand genau so inbrünstig küssen,  
wie du es der Dame heute Abend getan.

MANN (*sie noch immer nicht ansehend*)

Glaubst du wirklich, du kannst mich erschrecken<sup>8</sup>  
durch Zukunftsbilder,  
die fremd mir aus deinem Mund?  
Glaubst du wirklich, du wirst mir interessant,  
weil du Worte gegen mich führst,  
Worte, solche Worte?  
Was hilft es, wenn du damit mein Ohr blockierst?

Alla fin fine, ognuno vuole  
vivere la propria vita.  
E tu, ne soffrirai! Tu verrai  
a baciarmi la mano con il medesimo ardore  
con cui l'hai baciata a quella signora stasera.

MARITO (*continuando a non guardarla*)

Credi davvero di potermi spaventare  
descrivendo un futuro,  
che mi suona estraneo in bocca a te?  
Credi davvero di diventare interessante per me  
buttandomi in faccia parole,  
parole, parole di tal genere?  
A che serve riempirmi le orecchie in questo modo?

<sup>8</sup> L'assolo del marito (b. 314, *Wesentlich weniger rasch*) poggia su un ostinato di quartine di semicrome discendenti per gradi congiunti, inizialmente affidato alla sezione grave dell'orchestra (prima fagotto, poi clarinetto basso, indi due violoncelli, e contrabbasso) e che successivamente si distribuisce sul resto dello strumentale.

ESEMPIO 5 (b. 314)

wesentlich weniger rasch  
(leicht)

Mann

Glaubst du wirk - lich, du kannst mich er -

fag. non legato sempre  
*fp*  
cb.

*fp* *fp*

poco rit.

schre - cken durch Zu - kunfts - bil - der,

cl. basso  
*fp*

*fp* *f*

Ich fliehe mit meinen anderen Sinnen zu der,  
die sie alle besiegen kann.

FRAU (*dreht das Licht auf; es wird strahlend hell; tritt, vollkommen verändert, in effektvollem «Negligé» vor den Mann*)

MANN (*erblickt sie erst jetzt*)

Was ist das? Wie siehst du aus?<sup>9</sup>

Wie kann man sich so verändern?

Ist dieses elegante Wesen meine Frau?

Soll ich meinen Augen trauen?

FRAU

Was ist das? Was höre ich?

Wie kann man sich so verändern?

Ist dieser entzückte Verehrer mein Gatte?

Soll ich meinen Ohren trauen?

MANN

Hast du je etwas andres von mir gehört,  
war es ich nicht, der dich stets in Treue verehrt?

FRAU

Leider habe ich dich da missverstanden.  
Dacht', du findest, ich sei deiner Liebe nicht wert.

MANN

Wann hätte ich je so was gesagt?

FRAU

Sollte mein Gedächtnis mich täuschen?

MANN

Braucht eine schöne Frau Gedächtnis?

FRAU

Oho! Will mein Mann  
plötzlich den Verlebten spielen?  
Das passt nicht zu dir, mein Lieber.  
Als braver Ehemann bist du mir sehr lieb.  
Damit gib dich zufrieden.

Con gli altri sensi scappo da lei,  
che è capace di dominarli tutti.

MOGLIE (*accende la luce. La scena si fa luminosissima. Avanza verso il marito completamente trasformata, in un «negligé» di grande effetto*)

MARITO (*la scorge soltanto adesso*)

Che è questo? Che aspetto hai?

Com'è possibile trasformarsi così?

È mia moglie questa creatura elegante?

Devo credere ai miei occhi?

MOGLIE

Che è questo? Che odo?

Com'è possibile trasformarsi così?

Questo adoratore affascinato è il mio consorte?

Devo credere alle mie orecchie?

MARITO

Hai mai sentito altre parole da me?

Non sono sempre io quello che ti onora con fedeltà?

MOGLIE

Purtroppo, ti ho frainteso, su questo aspetto:  
ho pensato che non mi trovassi degna del tuo amore.

MARITO

Quando mai avrei detto una cosa simile?

MOGLIE

Che la mia memoria mi inganni?

MARITO

Una bella donna ha forse bisogno della memoria?

MOGLIE

Oho! Improvvisamente mio marito vuole  
fare l'innamorato?

Non fa per te questo ruolo, mio caro!

Come bravo consorte, mi sei molto caro;

contentati di questo.

<sup>9</sup> Una lunga pausa coronata mette in risalto il momento in cui il marito s'accorge che la moglie, mentre lui faceva la sua tirata, è riuscita a cambiare radicalmente d'aspetto, fino a mostrarsi in versione *sexy*, indossando un *negligé*. Segue un duetto simmetricamente costruito sia per quanto riguarda il testo sia per quanto riguarda la musica. La prima parte del brano restituisce lo stupore del marito nel vedere la propria consorte stranamente abbigliata dopo il travestimento, al quale la donna immediatamente controbatte ironicamente, approfittando del suo momentaneo stordimento. Schönberg coglie l'occasione per svolgere due strofe musicalmente a specchio per marito (b. 330, *Recit. / a tempo*) e moglie (b. 342), dove la linea vocale della seconda è l'inversione della prima e ne riprende la qualità della scrittura fatta di intervalli vicini e ritmicamente omogenea – semiminime, semiminime puntate e crome –, a mo' di sberleffo. Segue una nuova sezione più movimentata (b. 355, *Sehr lebhaft aber nicht schnell*), allo stesso modo basata sul parallelismo strofico e sull'inversione della serie, ma resa più ritmicamente scattante in virtù della reiterata presenza di due semicrome, temporaneamente decelerata con soste su valori più ampi, per rilanciare la corsa subito dopo. La conclusione è affidata ad un breve assolo della donna (b. 378) che consiglia al marito di non cercare di ricoprire ruoli che non gli competono.



Du machst dich nur lächerlich,  
wenn du anderes versuchst.

MANN

Du irrst, du hast mich noch nicht in richtigen Licht  
[gesehen;<sup>10</sup>

aber jetzt, von dir entflammt,  
von deiner Liebe angefeuert,  
von deinem Lächeln berauscht,  
vom Strahl deiner Augen geblendet,  
von deiner Gestalt bezaubert,  
von deinem Geist angeregt,  
werde ich dir zeigen, was ich bin und kann;  
und meine übergroße Liebe wird dir beweisen,  
dass ich der Einzige bin,  
der zu dir passt,  
dass keiner sonst  
dich so heiß liebt,  
dich so bewundert,  
dich so anbetet,  
dich so vergöttert,  
mein liebes Weib.

FRAU

Glaubst du wirklich, du kannst mich erwärmen<sup>11</sup>  
durch den Tonfall schon,  
mit dem du Erprobtes vorträgst?  
Glaubst du wirklich, du wirst mir interessant,  
wenn du mit Phrasen mich überschwemmst:  
Phrasen, solchen Phrasen?  
Das lässt mich kalt, wenn's mein Gatte noch so heiß

[sagt:

Ich höre nur auf die fremde Stimme, die lockt  
und ohne Gnade mir die Besinnung raubt.

Non fai che renderti ridicolo  
provando a essere diverso!

MARITO

Ti sbagli, non mi hai ancora visto nella giusta luce.

Ma adesso, infiammato da te,  
infocato dal tuo amore,  
inebriato dal tuo sorriso,  
abbagliato dal raggio dei tuoi occhi,  
incantato dalla tua figura,  
eccitato dal tuo spirito,  
ti mostrerò chi sono e posso essere;  
e il mio amore immenso ti dimostrerà  
che sono l'unico  
adatto a te,  
che nessuno ti ama  
con altrettanto ardore,  
ti ammira altrettanto,  
ti adora altrettanto,  
ti idolatra altrettanto:  
amata mia donna!

MOGLIE

Credi davvero di potermi scaldare  
con il tono in cui reciti  
frasi già provate e riprovate?  
Credi davvero di diventarmi interessante  
inondandomi di frasi:  
frasi, e frasi di tal genere?  
Mi lascia fredda, per quanto ardore ci metta il mio  
[consorte:  
io ascolto soltanto la voce estranea,  
che seduce e, irresistibile, mi rapisce i sensi...

<sup>10</sup> Conseguenza dell'ultimo battibecco coniugale è il nuovo assolo del marito (da b. 393, *Mäßig*) in cui l'uomo si pente, dichiarando tutto il suo amore nei confronti della moglie. Sotto il profilo musicale si nota nuovamente una certa regolarità fraseologica, qui garantita dalla successione di arcate melodiche costituite da raggruppamenti di crome seguiti da gruppi di semiminime, salvo ribaltarne l'ordine nella seconda metà dell'aria (a partire da b. 409), quando i versi si fanno più incalzanti e appassionati (non senza qualche velatura ironica).

<sup>11</sup> Le simmetrie già notate nell'organizzazione dei singoli pezzi, non mancano a livello macrostrutturale. Così questo breve pistolotto della donna (b. 421), si riallaccia al *solo* dal medesimo *incipit* (cfr. nota 8). La situazione è però rovesciata. In questo caso è la moglie a respingere il marito e a suscitargli la gelosia. Puntualmente Schönberg coglie l'occasione offertagli dal libretto ed attua un 'capovolgimento' musicale. Permane l'ostinato, ma le quartine di semicrome non sono più discendenti, bensì ascendenti, e la melodia vocale altro non è che l'inversione di quella della precedente aria. Dettagli preziosi in orchestra arricchiscono la situazione di senso: la moglie contesta il calore artificioso testé esibito dal marito («Glaubst du wirklich, du kannst mich erwärmen»), recepito con freddezza, come attestano gli algei suoni armonici di tre violoncelli soli (b. 422).

MANN

Wie? Was? Rauben? Oho! Oho! Wer will dich mir  
[rauben?<sup>12</sup>

FRAU

Der Sänger, der berühmte Tenor.

MANN

Was, dieser hirnlose Komödiant, der nur  
in Opernzitaten denkt und immer irgendwie vom  
[Singen redet?

(*Ihn nachahmend:*)

«Oh, gnädige Frau, ich liebe – pardon –  
mehr die Tiefe – – – die Tiefe Ihrer Augen». –

Ach, das meinst du ja alles nicht im Ernst.  
(*Wirft Mantel und Hut ab, geht auf sie zu*)

Komm, lass dich küssen, Liebling.  
Sag, dass du nur mir allein gehörst.

FRAU (*absichtlich etwas affektiert*)

Nein, mein Herr, da irren Sie.  
Ständig gehöre ich niemand,  
komme aber manchmal gänzlich abhanden,  
denn ich tue, was die Laune mir gebietet  
und was mir Freude macht.

MANN (*unterbrechend*)

Das alles macht dich immer noch begehrenswerter;  
dann liebe ich dich noch heißer.  
Deine Freuden sind auch die meinen.  
Du kennst mich...!

FRAU (*gelangweilt*)

Wie? Ich soll Sie kennen?  
Wäre nicht sehr günstig für Sie.  
Bekanntes ist Uninteressantes.  
Ich suche das Neue.

MANN

Bin ich das nicht?  
Bin ich, durch dich verwandelt, dir nicht ein Neuer?

MARITO

Come? Che? Rapire? Oho! Oho! Chi vuole rapirti a  
[me?

MOGLIE

Il cantante, il celebre tenore.

MARITO

Che?! Quello scervellato commediante, che pensa  
[soltanto  
per citazioni operistiche, e parla sempre di cantare  
(*Imitandolo:*)

«Oh signora gentilissima, io amo – pardon –  
più la profondità... la profondità dei suoi occhi!» –

Ah, non stai parlando sul serio!  
(*Getta cappotto e cappello e le va incontro*)

Vieni ch'io ti baci, tesoro!  
Di che appartieni soltanto a me!

MOGLIE (*con deliberata affettazione*)

No signor mio, lei si sbaglia.  
Stabilmente non appartengo a nessuno,  
talora poi mi smarrisco del tutto,  
perché io faccio quel che mi detta il capriccio  
e soltanto ciò che mi fa piacere.

MARITO (*interrompendo*)

Tutto ciò non fa che renderti ancora più desiderabile,  
così ti amo più ardentemente ancora!  
Il tuo piacere è anche il mio.  
Tu mi conosci...!

MOGLIE (*annoziata*)

Come, io dovrei conoscerla?  
Non sarebbe molto vantaggioso per lei.  
Le cose note sono prive d'interesse.  
Io cerco la novità.

MARITO

E io non lo sono?  
Non sono io forse, trasformato da te, un uomo  
[nuovo per te?

<sup>12</sup> Riprende la discussione (b. 436, *Recit. aber rascher*) e ben presto il marito, ingelosito, canzona il tenore imitando le modalità di espressione attraverso terzine che atteggiano il canto di coloratura, e il falsetto che fa toccare al baritono il La<sub>3</sub> (ed è l'ennesimo esempio dell'utilizzo di stilemi espressivi che mettono a fuoco con eleganza il contesto artificioso). D'altra parte questo 'duetto' ricapitola le situazioni drammatiche precedentemente esposte, riproponendo il problema della falsità della moda che può attrarre solo in quanto novità. Così il marito è affascinato dal nuovo comportamento della moglie (che, tuttavia, è assolutamente fittizio), mentre la moglie, nella sua recita a uso domestico, si dichiara alla continua ricerca di novità.

FRAU

Ein wenig aufgefrischt –  
 doch das verschwindet bald wieder,  
 ein wenig fremd, vielleicht bloß entfremdet,  
 kommen Sie mir vor.  
 Und ziemlich langweilig.  
 Ich brauche Neues; Neue; Abwechslung!

Drum leg' ich jetzt einen Kalender mir an,<sup>13</sup>  
 dort schreibe auf ich, wer eben kommt dran;  
 der zeigt mir auch, wer zu lang schon mein Freund,  
 wen schon vergessen ich soll.

Wie der Zufall sie bringt, nehm ich sie zwar an:  
 Ob alt, aber reich, oder jung, aber arm,  
 ob Sportheld und geizig, doch elegant,  
 oder Philosoph und geistig, doch schlecht gekleidet.  
 Einer nach dem andern, oder auch zwei; nur kein

[System!]

Was Laune gebietet, und die Zeit mir erlaubt...:

So *leb*<sup>11</sup> ich schließlich doch mein eignes Leben.

Und du, mein Lieber, kommst auch vielleicht

[nochmals dran:

bis ich dich vergessen habe;

MOGLIE

Un po' rinnovato...

ma questo scompare presto;  
 lei mi appare un po' estraneo –  
 o forse soltanto estraniato.

E piuttosto noioso.

Ho bisogno di novità, di gente nuova, di

[cambiamento!]

Perciò, adesso mi preparo un'agenda  
 e sarò io a scrivervi chi è di turno;  
 mi indicherà chi è il mio amico da troppo tempo  
 e chi devo dimenticare.

Li prenderò come capiterà, a caso:  
 vecchio ma ricco, giovane ma povero,  
 eroe sportivo e avaro, ma elegante,  
 oppure filosofo e spirituale, ma vestito male...  
 uno dopo l'altro, oppure due, ma senza sistematicità,

Secondo il capriccio e il tempo a disposizione...

Così voglio finalmente vivere la mia propria vita;

quanto a te, mio caro, forse verrà un'altra volta il tuo

[turno,

finché ti avrò dimenticato,

<sup>13</sup> L'apice della finzione si raggiunge in questa 'aria del calendario' (b. 483, *Sehr lebhaft*), in cui la protagonista elenca i suoi possibili amanti dichiarando di volerne segnare i turni su di un'agenda, con l'accompagnamento colorito da arpa, chitarra e mandolino in particolare (una sorta di allusione a timbri da serenata). Tra i suoi amanti potrà trovare posto anche il marito, ma alla stessa stregua di tutti gli altri. Non è un caso che questo brillante assolo altro non sia che una rivisitazione del precedente «Nun werde ich» (cfr. nota 7), cioè del pezzo che la moglie cantava all'inizio della sua recita, nel momento in cui iniziava a travestirsi. Ne ripercorre, infatti, esattamente tutte le altezze e permane l'inciso tematico caratterizzato dalla figura a note ribattute, benché ritmicamente modificato e, in taluni casi, spostato di posizione all'interno della frase:

ESEMPIO 6 (bb. 482-486)

Frau  
 (a tempo)

Drum leg' ich jetzt ei-nen Ka-len-der mir an, dort schrei-be auf ich, wer e-ben kommt dran,  
 der zeigt mir auch, wer zu lang schon mein Freund, wen schon ver-ges-sen ich soll.

Viene conservata anche la coda orchestrale (da b. 505), sebbene qui su di essa riprenda il dialogo. Uno sguardo generale a questa porzione dell'opera rivelerà una precisa costruzione formale nell'alternanza dei pezzi. A partire dai due assoli «Glaubst du wirklich» ritroviamo la stessa struttura fatta di 'aria', rispettivamente per marito e moglie (cfr. note 8 e 11), 'duetto' (note 9 e 12), e 'aria', di nuovo per entrambi (note 10 e 13).

<sup>11</sup> «will».

bis du so viele Nachfolger gehabt hast,  
dass du ausgelöscht bist;  
dann erst darfst du zu hoffen beginnen.  
Nur fürcht ich: den Ersten vergisst man am  
[Schwersten.

finché avrai avuto tanti successori  
da venirme cancellato:  
allora, sì, potrai cominciare a sperare.  
Però, temo che il primo sia il più difficile da  
[dimenticare.

MANN  
Du wirst mich vergessen?

MARITO  
Mi dimenticherai?

FRAU  
Ich müsste...

MOGLIE  
Dovrei...

MANN  
Mich nicht mehr lieben?

MARITO  
Non mi amerai più?

FRAU  
Wenn ich dich wieder lieben wollte...

MOGLIE  
Se volessi amarti di nuovo...

MANN  
Ich verstehe dich nicht.

MARITO  
Non ti capisco.

FRAU  
Das sollte dir doch gefallen.

MOGLIE  
Ma questo dovrebbe piacerti.

Aber wirklich!<sup>14</sup>  
Verständest du mich, wüsstest du, dass ich jetzt  
[tanzen werde.

Davvero,  
se tu mi capissi, sapresti che adesso danzerò.

...halt, vorher etwas zu trinken. Zum Einstimmen.

...alt! Prima qualcosa da bere: per creare l'atmosfera!

MANN  
Hast du etwas zu Hause?

MARITO  
Hai qualcosa in casa?

<sup>14</sup> Riprende la disputa fra i coniugi (b. 516, *Recit.*). La moglie prosegue nella sua finzione, resa musicalmente, sin dall'aria del travestimento e poi nei pezzi seguenti, da ritmi scattanti caratterizzati da valori minuti che restituiscono la sua frenesia. Questo duetto non fa eccezione, ma consente anche di porre a ravvicinato confronto tale atteggiamento con il reale comportamento della protagonista. Ad un certo punto, infatti, il marito esce e va a prendere da bere, lasciando la donna sola in scena (b. 522, *Ruhig*). Lei ne approfitta per esprimere i propri intendimenti e la linea vocale diviene cantabile, a valori più larghi sull'accompagnamento lirico e disteso di violini primi e secondi all'unisono:

ESEMPIO 7 (bb. 521-524)

The musical score consists of two staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Frau' and 'Ruhig'. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody is characterized by wide intervals and a slow, spacious feel. The lyrics under the vocal line are: 'Jetzt, gu - ter Gott, schenk mir Pahn - ta - sie.' The bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'vni I e II'. It starts with a treble clef, the same key signature and time signature. The accompaniment is marked 'p molto espress.' and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with several slurs and accents indicating a driving, expressive accompaniment.

Rientra il marito, la moglie ricomincia la sua commedia e l'andamento ritmico torna ad essere frenetico. La moglie decide di ballare e intona quella che il libretto definisce una «danza alla moda», con l'orchestra pronta fornire il sostegno ritmico. Qui l'atteggiamento critico è rivolto contro la musica che all'epoca maggiormente incontrava i favori del pubblico, ed è difficile non leggere un riferimento alla *Gebrauchsmusik*, ai successi di Paul Hindemith e soprattutto della coppia Bertolt Brecht-Kurt Weill.

FRAU

Du fragst? Statt schon zu laufen.

*(Mann ab; Frau nimmt Champagnergläser aus dem Schrank, stellt sie auf den Tisch, besinnt sich dann und stellt sie auf den Boden)*

Jetzt, guter Gott, schenk mir Phantasie.

Er muss zusammenbrechen.

Verliebt ist er schon und eifersüchtig;  
aber er wünscht noch gequält zu werden.

Also noch etwas Hysterie und Phrasen.

Davon hat man ja heute genug gelesen.

MANN *(kommt zurück, aus einer Flasche Bier einschenkend)*

Zum Glück hab' ich das gefunden.

FRAU

Was, Bier? Ja, will ich denn schuhplatteln?

*(Nimmt die Flasche und schleudert sie – vorsichtig, um nichts zu beschädigen – von sich, so dass sie zerbricht)*

MANN

Ich bitte dich, du weckst das Kind.

FRAU

Ach was! Jetzt tanz ich mit dir. – – –

Vielleicht zum letzten Mal.

Mach das Radio auf!

MANN *(will es tun, besinnt sich aber, unterlässt es)*

Zu spät; das kann man jetzt nicht mehr.

FRAU

So werde ich dazu singen.

*(Singt einige Takte eines populären Modetanzes und zwingt ihn, mit ihr zu tanzen)<sup>III</sup>*

KIND *(im Nachthemd, tritt ein, blickt erstaunt auf die Eltern)*

Mama, was machst du da?

*(Hören auf zu tanzen)*

MANN

Jetzt hast du es geweckt.

FRAU *(barsch)*

Dass man niemals Ruhe haben kann!

KIND

Mama ist böse auf den Papa?

FRAU

Lass mich in Ruhe und geh schlafen.

MOGLIE

E me lo chiedi? Invece di precipitarti!

*(Il marito esce. La moglie prende dall'armadio dei bicchieri da champagne, li dispone sul tavolo, riflette un attimo e poi li posa per terra)*

Ora, buon Dio, donami fantasia!

Dovrà capitolare.

Innamorato lo è, e geloso.

Ma ha voglia ancora di essere tormentato.

Quindi ancora un po' d'isteria e di frasi.

Ne leggiamo abbastanza, oggi, di roba del genere.

MARITO *(ritorna e mesce da una bottiglia di birra)*

Per fortuna ho trovato questa.

MOGLIE

Cosa? Birra? Ma è roba da bassifondi!

*(Prende la bottiglia, la scaglia via, – con attenzione, per non fare danni – in modo da romperla)*

MARITO

Ti prego! Sveglia il bambino!

MOGLIE

Uffa! Ora ballerò con te:

forse per l'ultima volta! –

Accendi la radio!

MARITO *(sta per farlo, ma riflette e rinuncia)*

Troppo tardi! Ora non è più possibile.

MOGLIE

Allora, canterò!

*(Canta alcune battute di una danza alla moda e lo costringe a ballare)*

BAMBINO *(in camicia da notte, entra e guarda stupito i genitori)*

Mamma, che stai facendo?

*(Smettono di ballare)*

MARITO

Ecco che l'hai svegliato!

MOGLIE *(ruvida)*

Che non si possa mai aver pace!

BAMBINO

Mamma è in collera con papà?

MOGLIE

Lasciami in pace e va' a dormire!

<sup>III</sup> Variante: «Singt einige Takte eines modischen Tanzes und nötigt ihn, mit ihr zu tanzen».



KIND

Erst ein Bussi.

*(Will die Mutter küssen; sie drängt es, ihr Kleid schützend, weg)*

MANN

Du willst das Kind nicht küssen?

FRAU (*outriert*)

Ich bin jetzt nicht gelaunt dazu.

MANN (*nimmt das Kind auf den Arm*)

Komm, schlaf noch ein bisschen.

KIND

Mama ist schlimm.

FRAU

Nimm es doch endlich hinaus.

Gib ihm sein Frühstück, damit es still ist.

*(Mann führt das Kind hinaus. Wie er aus dem Zimmer ist, steht sie sofort auf, nimmt Hut und Mantel des Mannes vom Boden auf, räumt die Flasche und die Gläser weg)<sup>iv</sup>*MANN (*in der Türe*)

Ach, ich glaube die Milch ist angebrannt.

Willst du nicht nachsehen?

FRAU

Bist du verrückt, mein Lieber?

Mich interessiert das nicht.

Mach, dass du endlich hereinkommst.

MANN

Gleich! Gleich!

*(Ab)*FRAU (*frohlockend*)

Ich werde dir zeigen. Ich werde dich lehren.

MANN (*kommt zurück; hat sich die Finger verbrannt; Geste: beutelt die Hand, leckt<sup>v</sup> die Finger. Es klingelt*)Es klingelt.<sup>15</sup>

FRAU

Es klingelt. Geh öffnen!

BAMBINO

Prima un bacino!

*(Cerca di baciare la madre; lei, proteggendo il suo vestito, lo spinge via)*

MARITO

Non vuoi baciare il bambino?

MOGLIE (*in tono affettato*)

Adesso non ne ho voglia.

MARITO (*prende in braccio il bambino*)

Vieni, dormi ancora un po'!

BAMBINO

La mamma è cattiva!

MOGLIE

Ma portalo via, dunque!

Dàgli la colazione, così starà quieto.

*(Il marito conduce via il bambino. Appena è uscito, la moglie si alza, raccoglie da terra il cappotto e il cappello del marito e toglie bottiglia e bicchieri)*MARITO (*sulla porta*)

Oh Dio, credo che il latte si sia attaccato.

Non vuoi andare a vedere?

MOGLIE

Sei pazzo, mio caro?

A me queste cose non interessano!

Sbrigati e vieni qua!

MARITO

Subito! Subito!

*(Esce)*MOGLIE (*esultante*)

Ti farò vedere! Ti insegnerò

MARITO (*ritorna; si è scottato le dita; gesto: scuote la mano e si lecca le dita. Suonano alla porta*)

Suonano!

MOGLIE

Suonano! Va' ad aprire!

<sup>iv</sup> Aggiunta: «*Wie sie den Mann kommen hört, wirft sie sich mit einem Sprung wieder auf das Kissen*».

<sup>v</sup> Aggiunta: «*sich*».

<sup>15</sup> Suona il campanello di casa (b. 581, *Flottes Tempo*) e il marito, dopo essere uscito di scena per aprire la porta, ritorna annunciando l'uomo del gas che reclama il pagamento della bolletta. Lo strano personaggio, la cui presenza viene semplicemente evocata, ha però una propria caratterizzazione musicale grazie ad una figura con salto di sesta minore ascendente e poi discendente che compare ogni qualvolta egli venga nominato:

MANN (*widerstrebend ab*)

FRAU (*nimmt einen Schal oder ein anderes Kleid*)

MANN (*wieder zurück, sichtlich irritiert*)

Liebste, der Gasmann ist draussen.

(*Spricht*)

Kommt der jetzt mitten in der Nacht?

FRAU (*überhört absichtlich*)<sup>VI</sup>

Sieh, wie dieses Kleid mir passt. Wie soll ich den  
[Schal dazu tragen?

MANN

Liebste, der Gasmann...

FRAU

Gefällt es dir so besser, oder wenn ich...

MANN

Liebling, so hör mir doch zu, der Gasmann...

FRAU

Ja, was ist denn das?

(*Mit gemachtem Pathos*)

Ich zeige mich dir in Kleidern, in denen man neben  
Königinnen bestehen könnte; und ich deute dir an,  
wie ich... ich überlasse das nicht bloss deiner Phantasie...  
ohne sie... und du: So verliebt bist du, dass du dastehst  
wie ein Kretin und fortwährend lallst: der Gasmann, der  
Gasmann. Zum Kuckuck, was ist denn mit ihm?

MANN

Er kommt mit der Rechnung.

Ich gab dir neulich schon das Geld.

FRAU

Ja, ich weiß. Aber, mein Lieber, du glaubst doch nicht,  
dass ich das Geld noch habe.

Komm, ich werde dir zeigen, was für prachtvolle  
[Dinge

MARITO (*va di malavoglia*)

MOGLIE (*prende uno scialle oppure un altro vestito*)

MARITO (*torna, visibilmente irritato*)

Tesoro, c'è l'esattore del gas!

(*Parlato*)

Adesso viene in piena notte?

MOGLIE (*fa finta di non sentire*)

Guarda come mi sta bene questo vestito. Come devo  
[disporre lo scialle?

MARITO

Tesoro, l'esattore del gas!

MOGLIE

Ti piace di più così, oppure se...

MARITO

Tesoro, ascoltami dunque! L'esattore del gas...

MOGLIE

Cosa stai dicendo?

(*Con pathos artificioso*)

Io mi esibisco a te in abiti che sfidano la concorrenza  
d'una regina, e ti faccio capire che io... non mi affido  
soltanto alla tua fantasia... senza... e tu... sei tanto  
innamorato, tu, da starmi qui davanti come un cretino a  
balbettare: «l'esattore del gas! l'esattore del gas!» Al  
diavolo, che cosa vuole?

MARITO

È venuto per la bolletta. –

Ti avevo già dato i soldi.

MOGLIE

Sì, lo so; ma caro mio, non crederai che io abbia ancora  
quel denaro.

Vieni, ti farò vedere che cose stupende

*segue nota 15*

ESEMPIO 8 (b. 592)



Per la verità la figura pendolare, benché giocata su intervalli diversi, connota l'intera scena, pervadendo tutto lo spettro orchestrale e gettando sprazzi sonori che colpiscono l'orecchio rendendosi facilmente riconoscibili. Anche in questo caso siamo dunque in presenza di una forte connotazione motivica in grado di fornire una precisa 'tinta' alla scena.

<sup>VI</sup> «(*überhört es absichtlich*)».

ich mir dafür gekauft habe.  
Nur um dir zu gefallen.  
Dir allein. Hörst du, was ich sage?

MANN (*hilflos*)

Aber, was soll ich ihm jetzt sagen?

FRAU

Ach so: der Gasmann.

Was kümmert das mich?

MANN

Wenn er es aber sperrt, was dann?

FRAU

Dann ziehn wir ins Hotel.

MANN

Das kostet zu viel.

FRAU

Wir werden eben auf Pump leben, wie das alle  
anständigen Leute heute tun.

Mich macht die Wirtschaft ohnedies schon krank.

Also schnell, hilf mir packen!

(*Springt auf, nimmt einen Koffer und beginnt zu packen. Mann hilft widerwillig. Das Telephon läutet*)

MANN und FRAU

Was ist das?

(*Mann geht hin; Frau reißt ihm das Hörrohr aus der Hand. Mann ab*)

SÄNGER

Halloh!<sup>16</sup>

mi sono comperata con quei soldi.

Soltanto per piacere a te!

A te solo! Mi ascolti?

MARITO (*avvilito*)

Ma che cosa gli dirò, adesso?

MOGLIE

Ah già, l'esattore del gas.

Che me ne importa?

MARITO

Ma se ci taglie il gas, cosa faremo?

MOGLIE

Ci trasferiremo all'albergo.

MARITO

Costa troppo!

MOGLIE

Vivremo di debiti, come fanno oggi

tutte le persone perbene.

Già, io mi sto ammalando con questo sfaccendare in  
[casa.

Dunque presto, aiutami a fare i bagagli!

(*La moglie balza in piedi, prende una valigia e comincia a riempirla. Il marito la aiuta contro voglia. Suona il telefono*)

MARITO e MOGLIE

Chi sarà?

(*Il marito va al telefono; la moglie gli strappa la cornetta di mano. Il marito esce*)

CANTANTE

Pronto!

<sup>16</sup> In precedenza si ha avuto modo di notare come i riferimenti al cantante, e in particolare alle sue modalità di espressione secondo stereotipi operistici, fossero caratterizzati da un'accentuata affettazione. Non è certo un caso che librettista e compositore abbiano scelto un tenore per impersonare una delle due figure immediatamente riconoscibili come modaiole. La decisione si colloca nel più generale rapporto che viene ad instaurarsi con l'opera tradizionale. Il tenore, personaggio di moda e finto, è anche il simbolo della tradizione operistica. Ed è estremamente significativo il fatto che il cantante non si presenti in carne ed ossa, ma attraverso una telefonata, cioè attraverso l'elemento che lo connota: la voce. La stessa moglie, dopo aver strappato la cornetta dalle mani del marito e aver risposto al telefono, lo riconosce dal timbro e l'interlocutore ne resta piacevolmente colpito. Si crea un rapporto tra personaggio alla moda, falso, e 'genere' opera. Ecco dunque le allusioni a Wagner: l'inizio del duetto (*Langsamer*, b. 663) con la duplice risposta al telefono «Halloh!» riprende l'«Hoiho! Hoiho!» che Siegfried lancia, replicando agli uomini di Gunther nell'atto terzo della *Götterdämmerung*; quando il tenore sostiene che la luce della casa provenga dagli «occhi raggianti» («strahlenden Augen») della donna, il marito commenta: «Vedi *Oro del Reno!*» («Siehe "Rheingold!"», b. 694). Ed ecco che in un momento che Rognoni definisce della «più stucchevole effusione tenorile», in coincidenza delle parole del cantante «Beata realizzazione! Sublime compenso!» («Seligste Erfüllung! Hehrster Lohn!»), il marito chiosa sarcastico: «Eccolo che canta di nuovo» («Er singt wieder einmal!»). L'intero duetto è costruito sulla permutazione della serie per gradi contigui, scelta che,

FRAU

Halloh!

SÄNGER

Sie, gnädige Frau, am Telephon?

MANN (*kommt zurück*)

So, jetzt ist er fortgegangen.

FRAU

Der berühmte Tenor.

SÄNGER

Ah, Sie haben mich an meiner Stimme erkannt?

FRAU (*schwärmt absichtlich*)

Ihre Stimme, wer die einmal gehört hat, vergisst sie nicht wieder.

Aber so spät rufen Sie noch an?

SÄNGER

Ich dachte zu früh.

(*Lacht blöd*)

Hoffentlich nicht doch zu spät.

Nämlich wegen unserer Wette:

Ihre Freundin und ich gingen bei Ihnen vorüber; und da sah'n wir durch die Jalousien Licht,

MANN (*wirft geräuschvoll einen Gegenstand in den Koffer*)

FRAU

Ach so.

(*Winkt dem Mann, nicht Lärm zu machen*)

Pst!

SÄNGER

Ich behauptete, daß der Schein

von Ihren strahlenden...

sind Sie noch da?...

FRAU

Ja.

MOGLIE

Pronto!

CANTANTE

Lei, gentile signora, al telefono?

MARITO (*ritorna*)

Ecco, se n'è andato!

MOGLIE

Il celebre tenore.

CANTANTE

Ah, mi ha riconosciuto dalla voce?

MOGLIE (*studiatamente estasiata*)

La sua voce! Chi l'ha udita una sola volta, non la dimentica più.

Ma telefona a un'ora così tarda?

CANTANTE

Pensavo che fosse troppo presto

(*Risata idiota*)

Spero che non sia davvero troppo tardi.

Voglio dire per la nostra scommessa:

la sua amica e io passavamo davanti a casa sua e abbiamo visto luce attraverso le imposte.

MARITO (*getta rumorosamente un oggetto nella valigia*)

MOGLIE

Capisco.

(*Accenna al marito di non fare chiasso*)

Ssst!

CANTANTE

Io sostenevo che la luce

proveniva dai suoi...

Mi sente?

MOGLIE

Sì!

---

*segue nota 16*

ancora una volta, conferisce una contestualizzazione musicale estremamente omogenea e coerente alla scena, e non risparmia ulteriori momenti d'ironia sottile, quando il tenore si fa sotto insinuante («Io osavo sperare ben altro» – «Ich habe anderes zu hoffen gewagt», bb. 738-741), e gli archi lo accompagnano 'a chitarra' ripetendo quartine ascendenti e discendenti (la ripetizione si nota in una partitura dove difficilmente qualcosa si replica): la sua battuta perde *charme* e viene irrimediabilmente banalizzata. Terminata la conversazione al telefono, riprendono i ritmi frenetici e rapidi che definiscono l'azione della moglie e lo scontro col marito. Merita una considerazione il ruolo del telefono, oggetto adattissimo a connotare la 'modernità' e sin qui apparso di rado sulle scene operistiche del tempo; il titolo più significativo è *Věc Makropulos* di Janáček (1926), che aveva anch'egli l'esigenza di caratterizzare il 'moderno' come categoria pertinente allo sviluppo della trama, centrata su una protagonista più che tricenaria! In partitura Schönberg prescrive che «La voce del cantante deve qui (*quasi!*) sentirsi attraverso il telefono, ma in nessun caso mediante altoparlante o megafono, bensì semplicemente come "canto dietro la scena", in principio forse *un poco* nasale, altre volte scoperto: *lontano*. La voce deve risuonare *dolce*».

SÄNGER

...von Ihren strahlenden Augen herrühre.

MANN

Siehe «Rheingold».

SÄNGER

Aber Ihre Freundin, die sehr prosaisch ist...

FRAU

...ja...

SÄNGER

Behauptet, es sei gewöhnliches, elektrisches Licht.

FRAU

...ja...

SÄNGER

Nun entscheiden Sie, gnädige Frau, wer recht hat.

FRAU

Worum geht die Wette?

SÄNGER

Ihre Freundin soll, wenn sie verliert, wenn also ich gewinne, Sie und natürlich auch Ihren Mann bereden, jetzt gleich zu uns in die Bar zu kommen.

FRAU

Und wenn Sie verlieren?

SÄNGER

...ist's meine Pflicht, dass ich den Herrn Gemahl und selbstverständlich auch seine Gattin noch heute nacht in die Bar verlocke.

FRAU

Wir gewinnen also alle auf jeden Fall.

Dann muss ich ein salomonisches Urteil fällen:

Meine aufrichtige Freundin ladet meinen Mann und Sie laden mich in die Bar ein.

SÄNGER

Ich bin entzückt.

FRAU

Von der unparteiischen Zeugin?

SÄNGER

Waren Sie gar nicht voreingenommen?

FRAU

Meinen Sie: Gegen meine Freundin?

SÄNGER

Ich habe anderes zu hoffen gewagt.

MANN

Der Mensch ist unverschämt.

CANTANTE

...occhi raggianti.

MARITO

Vedi *Oro del Reno!*

CANTANTE

Però, la sua amica che è molto prosaica...

MOGLIE

...sì...

CANTANTE

...sostiene che si tratta di semplice luce elettrica.

MOGLIE

...sì...

CANTANTE

Ora decida lei, signora, chi ha ragione.

MOGLIE

Che cosa comporta la scommessa?

CANTANTE

La sua amica, se perde, quindi se vinco io, deve convincere lei, e naturalmente anche suo marito, a venire adesso, subito, da noi qui al bar.

MOGLIE

E se perde lei?

CANTANTE

Spetta a me il dovere di indurre il suo consorte, e naturalmente anche la sua sposa, a venire al bar stanotte.

MOGLIE

Dunque, vinciamo tutti in ogni caso!

Allora devo dare un verdetto salomonico:

la mia fedele amica inviterà mio marito e lei inviterà me al bar.

CANTANTE

Incantato!

MOGLIE

Dalla testimone imparziale?

CANTANTE

Non era affatto prevenuta?

MOGLIE

Intende dire, nei confronti della mia amica?

CANTANTE

Osavo sperare ben altro.

MARITO

Quest'individuo è insolente.

FRAU (*bedeckt die Hörmuschel. Zänkisch*)

Bitte, störe doch nicht.

(*Vorwurfsvoll*)

Er kann ja doch nicht wissen, dass du zuhörst

(*Wieder ins Telefon*)

Haben Sie denn zu hoffen aufgehört?

Jetzt, wo ich hinkomme...?

Was doch eine Erfüllung ist.

SÄNGER

Seligste Erfüllung! Hehrster Lohn...!

MANN

Er singt wieder einmal.

FRAU

...wir gehen schon...

MANN

Lächerlich!

FRAU

Also, in zehn Minuten. Auf Wiedersehn!

MANN

Genug davon!

SÄNGER

Auf Wiedersehn!

MANN

Kannst warten.

FRAU

Komm rasch. Mach dich fertig.

(*Legt den Hörer, zieht ein Abendkleid an*)

MANN

Jetzt, wo wir packen?

FRAU

Packen? Was denn? Warum?

MANN

Du wolltest doch ins Hotel übersiedeln.

FRAU

Ach ja, schon gut, aber jetzt gehen wir in die Bar.

So – bin ich schön?<sup>17</sup>

MANN

Du bist wunderschön.

...Aber, Liebling, bitte geh' nicht so aus.

MOGLIE (*copre la cornetta con la mano. Aggressiva*)

Ti prego, non disturbare!

(*Con tono di rimprovero*)

Non può sapere che stai ascoltando!

(*Di nuovo al telefono*)

Ha smesso di sperare dunque?

Proprio adesso, che sto per venire?

Che è, come dire, una realizzazione!

CANTANTE

Beata realizzazione! Sublime compenso!

MARITO

Eccolo che canta di nuovo.

MOGLIE

...ci stiamo avviando!

MARITO

Ridicolo!

MOGLIE

Allora fra dieci minuti. Arrivederci!

MARITO

Basta con queste storie!

CANTANTE

Arrivederci!

MARITO

Può aspettare!

MOGLIE

Su presto! Preparati!

(*Depone la cornetta, indossa un abito da sera*)

MARITO

Adesso, mentre stiamo facendo i bagagli?

MOGLIE

Bagagli? Quali bagagli? Perché mai?!

MARITO

Ma volevi che ci trasferissimo in albergo.

MOGLIE

Ah già! Benissimo! Ma ora andiamo al bar...

Ecco. Sono bella?

MARITO

Sei splendida. –

Ma... tesoro, ti prego, non uscire così!

<sup>17</sup> Finalmente, dopo un breve interludio strumentale (b. 768, *Sehr lebhaft*), la situazione tra i coniugi comincia ad appianarsi. Prima in un duetto (b. 782) in cui il marito esprime tutta la sua gelosia, e poi in un'aria di quest'ultimo («Jetzt seh ich, dass ich unglücklich bin», b. 834, *Breit*) nella quale reclama disperatamente la sua vecchia compagna di vita. Nel frattempo la moglie si è privata del travestimento, senza da lui essere notata, e torna ad indossare «*un semplice vestito da casa*» («ein einfaches Hauskleid»).



FRAU

Warum?

MANN

Dieses Kleid...!

FRAU

Passt es mir nicht gut?

MANN

Doch, ich habe dich nie so schön geseh'n.  
Aber ich will nicht, dass dich dieser Mensch so sieht...

FRAU

Wer? Der Sänger?

MANN

Ja, ich bin... eifersüchtig.

FRAU

Eifersucht. Lächerlich, veraltete Sentimentalität.  
Wir gehen jeder seinen eignen Weg:  
Mir gefällt der berühmte Tenor, dir meine Freundin,  
das «entzückend lebendige Weib».

MANN (*wütend*)

Zum Teufel mit dieser Person!  
Sie ist schuld an unserm Unglück!

FRAU

An unserm Unglück?

MANN

An meinem Unglück.

FRAU (*freudig*)

Bist du unglücklich?  
(*Reißt, ohne dass der Mann es sieht,<sup>vii</sup> das Kleid vom Leib und zieht ein einfaches Hauskleid an. Auch die Frisur und alles Übrige wie am<sup>viii</sup> Anfang*)

MANN

Jetzt seh' ich, dass ich unglücklich bin.  
Denn mein Glück warst du, so wie du früher warst.  
Mein Glück war meine liebe kleine Frau,  
die ich gering schätzte, weil sie mir treu war,  
die ich verhöhnte, weil sie ihr Haus liebte.  
Die ich verkleinerte, weil ich ihr alles war.  
Ich will meine Frau wieder. Wo bist du? Wo bist du?  
Habe ich dich verloren?

MOGLIE

Perché?

MARITO

Quest'abito!

MOGLIE

Non mi sta bene?

MARITO

Certo! Non ti ho mai vista così bella.  
Ma non voglio che quell'individuo ti veda così...

MOGLIE

Chi? Il cantante?

MARITO

Sì, sono... geloso.

MOGLIE

Gelosia? Ridicolo, sentimentalismo fuori moda.  
Noi andiamo ciascuno per la sua strada:  
a me piace il celebre tenore, a te la mia amica,  
«quella donna affascinante e vivace».

MARITO (*furente*)

Al diavolo quella persona!  
È colpa sua la nostra infelicità!

MOGLIE

La nostra infelicità?

MARITO

La mia infelicità.

MOGLIE (*con gioia*)

Sei infelice?  
(*Senza farsi vedere dal marito, si toglie l'abito e indossa un semplice vestito da casa. Anche l'acconciatura e tutto il resto appaiono come all'inizio*)

MARITO

Mi accorgo, adesso, di essere infelice,  
perché la mia felicità eri tu, così com'eri prima.  
La mia felicità era la mia cara mogliettina,  
che stimavo poco perché mi era fedele,  
che deridevo perché amava la sua casa,  
che schernivo perché io ero il suo mondo.  
Rivoglio mia moglie! Dove sei? Dove sei?  
Ti ho perduta?

---

<sup>vii</sup> «bemerkt».

<sup>viii</sup> «zu».

FRAU (*sie steht vor ihm; jetzt sieht er sie*)  
Soll ich wieder ich sein?<sup>18</sup>

MANN

Ja, nur das wünsch' ich: Dich, wie du früher warst.  
Ich hielt dich für die Frau von gestern;  
Da gabst du die Frau von heute;  
die stellte ich höher als dich.  
Nun weiß ich: Du bist die Frau für's Leben.

FRAU

Jawohl, dein Weib für's ganze Leben,

MOGLIE (*gli sta dinanzi: ora egli la vede*)  
Devo tornare a essere me stessa?

MARITO

Sì! Desidero una cosa sola: te, come eri prima.  
Ti credevo la donna di ieri;  
allora mi hai dato la donna di oggi,  
che io ponevo più in alto.  
Ora lo so: tu sei la donna di tutta la vita.

MOGLIE

Sì certo! Tua moglie per tutta la vita,

<sup>18</sup> In questo modo si giunge al duetto della riconciliazione (b. 851, *Nicht langsamer; bloß ruhiger*), interamente intrecciato intorno alla questione della moda. La moglie, infatti, non si dice disposta a lasciare la famiglia «per un'imposizione della moda» («wenn ein Modequartal Verrücktheit diktiert»), mentre il marito rivuole la sua donna «di ieri» («von gestern») e non quella moderna «di oggi» («von heute»). Entrambi sembrano dunque rifiutare la moda in nome del reciproco amore. In realtà anche queste figure, al pari del cantante e dell'amica, si dimostrano particolarmente attratte da essa. La moglie ammette di essere stata coinvolta e trascinata dal gioco che ha inscenato – e infatti non risponde alla domanda del consorte che vuole sapere se lei fosse effettivamente infatuata del cantante. È poi sempre lei a notare la somiglianza di comportamenti tra il marito e il cantante nel momento in cui si tratta di avvicinarsi a belle donne: i due personaggi non sono poi così lontani. D'altra parte alla fine del duetto trapela che una cosa sono le parole e un'altra i fatti: il marito deve fare meno promesse e, piuttosto, mantenerle. Sotto il profilo musicale il pezzo si regge su due veri e propri 'temi'. Il primo ha carattere prettamente melodico e appare sin dall'inizio,

ESEMPIO 9 (bb. 851-852)



per ricomparire in più occasioni, sia in forma originale – bb. 860-861, 919-920 (all'oboe), 924-925 (ai violoncelli), 934-935, 938-939 (ai fiati, e qui sancisce la conclusione del duetto) –, sia nella sua inversione – bb. 853-854, 866-867, 920-921 (ai violoncelli), 922-924, 936-937. Da notare come ogni ricorrenza preservi l'aspetto ritmico, almeno delle prime quattro note. Il secondo 'tema' altro non è che la serie originale trasposta alla sesta e predisporre non solo la successione delle altezze, ma anche un accompagnamento ben definito:

ESEMPIO 10 (bb. 856-859)

das nicht, wenn ein Modequartal Verruchtheit  
[dikiert,  
bereit ist, Mann und Kind aufzugeben.

MANN (*besorgt*)

...doch du hast nur gespielt?

FRAU

Ein gefährliches Spiel.

MANN

Ich fürchtete, es zu verlieren.

FRAU

Schlimmer: Ich fürchtete, es zu gewinnen,  
denn die Rolle, die ich spielte, riss mich mit sich.

MANN (*erschrickt*)

So gefiel dir der Sänger wirklich?

FRAU (*nicht boshaft*)

Er erinnerte mich an dich...

MANN (*mit Humor*)

Du kränkst mich, ich sehe doch anders aus.

FRAU

Nicht, wenn du schöne Frauen mit feurigen Blicken  
[verschlingst.

MANN

Das war nicht mein Ernst.

FRAU

Etwas Ernst ist immer dabei.

Che per una folle imposizione dell moda

non è disposta a lasciare marito e figlio

MARITO (*preoccupato*)

L'hai fatto per gioco, vero?

MOGLIE

Un gioco pericoloso.

MARITO

Temevo di perdere.

MOGLIE

Peggio: io temevo di vincere;  
perché il ruolo che interpretavo mi trascinava mio  
[malgrado.

MARITO (*costernato*)

Dunque, il cantante ti piaceva davvero?

MOGLIE (*senza cattiveria*)

Mi ricordava te...

MARITO (*con spirito*)

Mi offendi. Non mi assomiglia affatto.

MOGLIE

Non quando divorci le belle donne con sguardi  
[infocati.

MARITO

Non facevo sul serio.

MOGLIE

C'è sempre un po' di serietà in fondo.

segue nota 18

Anch'esso nelle due forme, originale ed inversione, rispettivamente alle bb. 856-857, 930-931 e 862-863, 926-927. L'ultima sezione del duetto, a partire da b. 930, è un *a due* che ricorda soluzioni normalmente adottate nei duetti tradizionali e, in particolare, nei duetti d'amore, nei quali questo tipo di scrittura segnava la vicinanza dei personaggi in questione.

MANN (*misstrauisch*)

Was soll das heißen? Auch das mit dem Sänger?

FRAU (*schiebt die Betten hinein*)

Es ist Tag und wir haben nicht geschlafen.

Ich werde Kaffee bereiten.

(*Ab*)

MANN

Sie antwortet nicht. Bestreitet nicht einmal.

Sollte doch dieser Sänger...?

FRAU (*kommt mit dem Kaffee zurück, hält einen Zettel, die Gasrechnung, in der Hand*)

MANN (*misstrauisch*)

Was hast du da? --- Die bezahlte Gasrechnung?

Bitte, erkläre mir das. Und woher die Kleider?

FRAU (*zu dem Kind, das eben eingetreten ist*)<sup>IX</sup>

Baby, lies, was auf dieser Schachtel steht!

(*Währenddessen schenkt die Frau am Tisch den Kaffee ein; setzt sich, später auch das Kind, dann der Mann*)

KIND

An Fräulein Lisl... Mama...? Tante Lisl...?

MANN (*beschämt*)

Meine Schwester.

FRAU

Deine Schwester. Sie tanzt morgen hier.

Und ich wünsche ihr ebensoviel Erfolg,

in diesen Kleidern, als ich durch sie hatte.

MANN (*setzt sich neben sie, ergreift ihre Hand*)

Bist du böse?... Verzeih mir noch einmal.

FRAU

Soll ich wieder ich sein? Noch einmal?

MANN

Wieder du. Immer nur du. Nie eine andre.

FRAU

Und willst du der bleiben, für den es sich lohnt,  
die zu bleiben, die ich war.

MANN

Du wirst es sehen.

FRAU

Ich hoffe.

MARITO (*sospettoso*)

Che significa questo? Anche nella faccenda del  
[cantante?

MOGLIE (*rimette a posto i letti*)

È giorno, e non abbiamo dormito.

Preparerò il caffè.

(*Esce*)

MARITO

Non risponde! E non protesta nemmeno!

Che questo cantante davvero...?

MOGLIE (*ritorna con il caffè. Ha in mano un foglietto - la bolletta del gas*)

MARITO (*sospettoso*)

Che hai lì?... La bolletta pagata?

Ti prego, spiegami. E allora, gli abiti?

MOGLIE (*al bambino che entra*)

Baby, leggi la scritta su questa scatola.

(*Intanto, la moglie versa il caffè; si siede, poi si siede anche il bambino, e quindi pure il marito*)

BAMBINO

Alla signorina... L... i... s... l... mamma, zia Lisl?

MARITO (*vergognandosi*)

Mia sorella.

MOGLIE

Tua sorella. Domani danzerà qui,

e io le auguro altrettanto successo

quanto ne ho avuto io con questi abiti.

MARITO (*siede vicino a lei, le prende la mano*)

Sei in collera? Perdonami ancora una volta!

MOGLIE

Devo ridiventare me stessa? Di nuovo?

MARITO

Sempre tu. Sempre soltanto tu, e mai un'altra.

MOGLIE

E tu resterai colui per il quale vale la pena  
di restare quella che ero.

MARITO

Lo vedrai.

MOGLIE

Lo spero.

<sup>IX</sup> «zu dem eben eintretenden Kind».

MANN

Was soll ich versprechen?

FRAU

Wenig. Halte mehr.

MANN

Stelle mich auf die Probe...

Nichts ist mir so gleichgültig *als*<sup>x</sup> andere Frauen.

FRAU

Auch wenn sie «entzückend lebendig» sind?

*(Sänger und Freundin werden, von der Straße kommend, auf der Veranda sichtbar)*FREUNDIN und SÄNGER (*leise*)Oho, oho, was seh' ich da:<sup>19</sup>

Da sitzen doch beide.

Stören wir nicht ein Eheidyll, eine Liebesszene!

*(Gehen zum Tisch, begrüßen, der Sänger die Frau, die Freundin den Mann; die Frau schickt das Kind hinaus)*

FRAU und MANN

Zur Nachahmung empfohlen.

FREUNDIN (*zum Mann*) und SÄNGER (*zur Frau*)

Mit mir?

FRAU (*zum Sänger*) und MANN (*zur Freundin*)

Nein, ich meinte mit meiner Freundin/dem Herrn

[Sänger.

FREUNDIN (*zum Mann*) und SÄNGER (*zur Frau*)

Sie scherzen? Sind Sie böse?

Sie waren es doch, der mich

vergebens warten ließ.

MARITO

Che cosa ti devo promettere?

MOGLIE

Poco. Mantieni di più.

MARITO

Mettimi alla prova...

Nulla mi è più indifferente delle altre donne!

MOGLIE

Anche quando sono così «affascinanti e vivaci»?

*(Provenienti dalla strada, il cantante e l'amica appaiono sulla veranda)*AMICA e CANTANTE (*piano*)

Oho! Oho! Che vedo mai?

Eccoli qui seduti entrambi.

Non disturbiamo un idillio coniugale, una scena

[d'amore!

*(Vanno al tavolo, salutano: il cantante la moglie, l'amica il marito; la moglie manda fuori il bambino)*

MOGLIE e MARITO

Se ne consiglia l'imitazione.

AMICA (*al marito*) e CANTANTE (*alla moglie*)

Con me?

MOGLIE (*al cantante*) e MARITO (*all'amica*)

No, intendevo con la mia amica/con il signor

[cantante.

AMICA (*al marito*) e CANTANTE (*alla moglie*)

Scherza? È in collera?

È stato/a lei, a farmi

aspettare invano.

<sup>x</sup> «wie».<sup>19</sup> L'ultimo grande pezzo dell'opera è il quartetto (b. 940, *Moderato anfangs etwas frei*) che finalmente riunisce tutti i personaggi. Se il tenore era stato anticipato dalla sua voce, per la prima volta appare, infatti, in scena anche l'amica della moglie, di cui tanto si è discusso fra coniugi. Il brano ricorre diffusamente alla tecnica contrappuntistica e, nello specifico, a procedimenti canonici che coinvolgono tanto le voci, quanto gli strumenti. La scelta di impiegare soluzioni simili mira a eliminare l'individualità delle personalità coinvolte, tutte inghiottite nel meccanismo tecnico. In realtà Schönberg non rinuncia alle simmetrie del libretto, disponendo gli interventi dei personaggi per lo più a coppie, marito e moglie da una parte, cantante e amica dall'altra, secondo le posizioni che le vedono contrapposte nell'azione. Così o gli interpreti si esibiscono a due a due, oppure l'imitazione si svolge rispettando gli accoppiamenti. Tuttavia nella sezione centrale del quartetto (a partire da b. 1007), una delle più complesse contrappuntisticamente, dove sono previsti gli interventi di tutte e quattro le voci, la parte dell'amica passa prima al cantante e poi alla moglie, mentre quella del cantante viene assunta dalla moglie e successivamente dal marito. I personaggi non sono differenziati perché, ciascuno a modo loro, sono tutti vittime della moda, in quanto uomini moderni, la coppia sposata non meno di quella trasgressiva. Da sottolineare che anche in questo brano campeggia una scoperta e ironica citazione wagneriana. Dopo che marito e moglie offrono agli altri il caffè, il tenore risponde citando il Sigmund della *Walküre* (1.1): «Schmecktest du mir ihn zu».

FREUNDIN und SÄNGER (*zueinander*)

Wir haben uns nicht  
 gelangweilt.  
 Schließlich sind irgendzwei  
 immerhin ein Paar.

FRAU (*zum Sänger*)<sup>xii</sup>

Meine Freundin ist doch  
 so geistreich.

FREUNDIN und SÄNGER

Wir suchten vergessen in Wein, Tanz und Musik.

FREUNDIN (*zum Mann, leise*)

Doch muss ich gestehen:  
 all das war mir nur  
 ein schwacher Ersatz.

MANN und FRAU

Wie schade!

Wollen Sie nicht Kaffee mit uns trinken?

FREUNDIN

Kaffee?  
 Wollen Sie meinen Groll damit  
 wiederbeleben, den ein guter  
 Kognak eingeschläfert hat?

FRAU

So witzig und doch poetisch.

MANN

Wie romantisch Sie das sagen.

FRAU

Doch der gute Kaffee wird kalt.

FREUNDIN und SÄNGER

Wenn *die* Liebe uns nur erwärmt.

Schläfert	Schmeckt
Kognac	Milchkaffee
den Groll ein.	sicher wie Gin.

FREUNDIN

Wie schade, liebster Freund, dass nicht Sie...

SÄNGER

Wie schade, gnädige Frau, dass nicht Sie...

MANN und FRAU (*zueinander*)

Ach Gott, Was nun sagen?  
 Das *hatten*<sup>xi</sup> wir vergessen!  
 (*Zu den Andern*)  
 Wir wussten Sie in bester Gesellschaft.

MANN (*zur Freundin*)

Der berühmte Tenor hat  
 Sie sicher unterhalten.

SÄNGER (*zur Frau, leise*)

Doch muss ich gestehn:  
 ich vergaß Ihrer  
 keinen Augenblick.

SÄNGER

Kaffee?

Oh, süße Hebe. Von Ihnen  
 kredenzt; ...oder wie ich  
 als Siegmund singe:  
 «Schmecktest Du mir ihn  
 zu» ...schmeckt ein Milch-  
 kaffee sicher wie Gin.

FRAU und MANN

So witzig und doch poetisch.  
 Wie romantisch Sie das sagen.  
 Doch der gute Kaffee wird kalt.

<sup>xi</sup> «haben».

<sup>xii</sup> Aggiunta «*seher süß*».



AMICA e CANTANTE (*l'un l'altra*)

Non ci siamo  
 annoiati.  
 Dopo tutto, due persone  
 sono pur sempre una coppia.

MOGLIE (*al cantante*)

La mia amica è  
 arguta e spiritosa.

AMICA e CANTANTE

Abbiamo cercato di dimenticare tra vino, ballo e musica.

AMICA (*al marito, piano*)

Ma devo confessare:  
 tutto ciò è stato per me  
 uno scialbo surrogato.

MOGLIE e MARITO

Che peccato!  
 Non volete bere un caffè con noi?

AMICA

Caffè!  
 Vuol ravvivare il mio  
 rancore, sopito da  
 un buon cognac?

MOGLIE e MARITO (*l'un l'altra*)

Oddio! Che dire ora?  
 Ce ne siamo dimenticati!  
 (*All'altro*)  
 Sapevamo che eravate in ottima compagnia.

MARITO (*all'amica*)

Il celebre tenore  
 ha saputo intrattenerla bene.

CANTANTE (*alla moglie, piano*)

Ma devo confessare:  
 non l'ho dimenticata un istante.

CANTANTE

Caffè?  
 Dolcissima Ebe,  
 offerto da lei... o come canta Siegmund: «Me  
 ne hai infuso il sapore!»... un caffelatte pren-  
 de il sapore del gin!

MOGLIE

Spiritoso, eppure poetico.

MARITO

Quanto romanticismo in queste espressioni.

MOGLIE

Ma il buon caffè si raffredda.

AMICA e CANTANTE

Se l'amore ci scalda,

il cognac            il caffelatte  
 soppisce            prende il  
 il rancore            sapore del gin.

AMICA

Che peccato, carissimo amico, che lei non...

CANTANTE

Che peccato, signora gentilissima, che lei non...

MOGLIE e MARITO

Spiritoso, eppure poetico.  
 Quanto romanticismo in queste espressioni.  
 Ma il buon caffè si raffredda.

FREUNDIN und SÄNGER

mit mir... wir beide... allein... zusammen... wie herrlich

FRAU (*zum Sänger*) und MANN (*zur Freundin*)

Sehr liebenswürdig, sehr schmeichelhaft.

Leider jedoch bin ich unabsehbar lang nicht frei.

Aber vielleicht meine geistreiche Freundin/der

[berühmte Tenor...

FREUNDIN (*zum Mann*) und SÄNGER (*zur Frau*)

Ich dachte, Sie sind

ein Mann/eine Frau von heute.

Nahm an, Ihre Ehe sei modern.

Setzte voraus, Sie legten einander keine Hindernisse

[in den Weg.

Kann Ihnen denn diese reizlose Frau/ dieser

[langweilige Mensch genügen?

Sie, der/die geschaffen ist viele

Frauen/Männer glücklich zu machen,

Sie wollten sich mit einer/einem begnügen?

Was doch heute kein Mensch mehr täte.

Lösen Sie sich aus dieser Verbindung, oder werden

[Sie in ihr frei:

Haben Sie doch endlich den Mut, Ihr eigenes Leben zu leben.

FRAU und MANN (*zusammen*)

Wenn wir beide das uns're leben,

lebt keiner ein andres, als seins.

FREUNDIN und SÄNGER (*zusammen, sie auslachend*)

Ach, wie stimmungsvoll gesagt.

Wie rätselhaft, wie mystisch.

FREUNDIN und SÄNGER

Gehen wir doch,     lieber Mann!  
                              liebe Weib!

Da ist nichts zu machen,

da ist nichts zu holen:

Die

(*Alle Vier*)

sind veraltet,

leben in vergangenen Idealen und Wünschen.

(*Zu Frau und Mann*)

Wir kennen den Preis<sup>xiii</sup> solcher Dinge;

Wir machen einander nichts vor,

bekommen, was wir erwarten.

FRAU (*zum Sänger*) und MANN (*zur Freundin*)

Sehn Sie denn nicht,     lieber Meister!  
                              liebe Freundin!

hier ist nichts zu machen,

hier ist nichts zu holen:

Wir

(*Zueinander, sie glossierend*)

So geht euch billig vor recht.

Doch wünscht ihr,

man mach' es euch nach.

FRAU (*zum Sänger*)

...Vielleicht meine geistreiche Freundin?

<sup>xiii</sup> «Wert».

AMICA e CANTANTE

con me... noi due... soli... insieme... che bello

MOGLIE (*al cantante*) e MARITO (*all'amica*)

Molto gentile, molto lusinghiero.

Purtroppo però prevedo di non essere libero/a tanto presto.

Ma forse la mia amica spiritosa?/ il celebre tenore?

AMICA (*al marito*) e CANTANTE (*alla moglie*)

Pensavo che lei fosse

un marito/una moglie di oggi.

Immaginavo che il suo fosse un matrimonio moderno;

presupponevo che non vi ostacolaste a vicenda.

Può dunque bastarle questa donna insulsa?/Questo

[individuo noioso?

Lei, che può rendere felici molte donne,/molti uomini,

vuole accontentarsi di una/di uno

Sono cose che oggi non farebbe più nessuno.

Si sciolga da questo legame

o si renda libero/a pur mantenendolo:

abbia finalmente il coraggio di vivere la propria vita.

MOGLIE e MARITO (*insieme*)

Se entrambi viviamo la nostra,

ciascuno vive la propria.

AMICA e CANTANTE (*insieme, ridendo*)

Che modo suggestivo di esprimersi.

Com'è misterioso! com'è mistico.

AMICA e CANTANTE

Vede bene, caro marito!  
cara moglie!

qui non c'è nulla da fare,  
non c'è nulla da prendere:

MOGLIE (*al cantante*) e MARITO (*all'amica*)

Vede bene, caro maestro!  
cara amica!

qui non c'è nulla da fare,  
non c'è nulla da prendere:

(*Tutti e quattro*)

Noi siamo invecchiati,  
viviamo di ideali e desideri del passato.

(*A marito e moglie*)

Sappiamo il prezzo di cose del genere;  
noi non ci illudiamo a vicenda,  
prendiamo quello che ci aspettiamo.

(*L'un l'altra, commentandoli*)

Andate a cercarle a buon mercato.  
Però, vorreste  
che gli altri vi imitino.

MOGLIE (*al cantante*)

...forse la mia amica spiritosa?

Wir leben unser eigenes Leben!

MANN (*zur Freundin*)  
...Vielleicht den berühmten Tenor?

FRAU  
Das kommt mir bekannt vor.

MANN  
Das ist ja von gestern.

FREUNDIN und SÄNGER  
Ihr aber seid verblasste Theaterfiguren!  
(*Rasch ab!*)  
(*Mann, Frau und Kind setzen sich an den Frühstückstisch und  
frühstücken während des Folgenden*)

FRAU  
Wir vielleicht schon verblasste,<sup>20</sup>  
sie heute noch in beliebten Farben strahlende Theaterfiguren.  
Aber noch ein Unterschied: Regie führt bei Ihnen die Mode;  
bei uns jedoch...  
(*Sieht sich um*)  
sind sie schon weg...?  
dann wag' ich's zu sagen  
(*Leichthin mit Humor*)  
die Liebe...

MANN  
Und dabei finde ich sie heute schon nicht einmal  
[mehr ganz modern...]

FRAU  
Das ändert sich eben von heute auf morgen...

KIND  
Mama, was sind das: moderne Menschen...?  
*Vorhang.*

<sup>20</sup> L'opera si conclude con un breve discorso della moglie interamente intonato in *Sprechstimme*, attraverso il quale tenta un'ultima volta di distanziare se stessa e il marito dagli altri personaggi (b. 1116, *Maßige Viertel*). Ma a riportare tutti sullo stesso piano ci pensa il bambino: cui spetta l'ultima battuta del lavoro: «Mamma, che vuol dire persone moderne?» («Mamma, was sind das, moderne Menschen?»). Come giustamente ha evidenziato Mario Bortolotto, la domanda rimane senza risposta, perché essa risiede in tutto quanto precede. *Von heute auf morgen* è opera che ricorre integralmente alla dodecafonia, eppure, affonda le radici nel teatro musicale tradizionale cui non mancano sia rimandi espliciti (ad esempio le 'citazioni wagneriane'), sia meno diretti, ma strutturanti rispetto alla concezione del lavoro. È il caso dell'assetto formale che fa ricorso all'aria, al duetto e al quartetto, ma che anche all'interno dei singoli pezzi non manca di disporre simmetrie e parallelismi tipicamente operistici; o ancora dell'utilizzo di scritture musicali, e in special modo vocali, diverse per esprimere situazioni drammatiche e/o psicologiche differenti. Né si può dimenticare la diffusa presenza di veri e propri incisi tematici che possono ricorrere più volte nel corso del lavoro e che il fruitore è facilmente in grado di fissare nella mente. Come in precedenza si è avuto modo di sottolineare, lo stesso ricorso alla serie, risolve un problema prettamente drammaturgico: quello di garantire coesione e unità all'opera. È poi lo stes-

Viviamo ciascuno la propria vita!

MARITO (*all'amica*)  
...forse il celebre tenore?

MOGLIE  
Questo mi sembra di averlo già sentito.

MARITO  
Ma è roba di ieri.

AMICA e CANTANTE

Voi però siete personaggi ingialliti!  
(*Entrambi escono rapidamente*)

(*Marito, moglie e bambino siedono a tavola e fanno colazione sulle frasi seguenti*)

MOGLIE

Noi forse già ingialliti,  
loro oggi, ancora personaggi raggianti nei colori alla moda.  
Ma c'è un'altra differenza: la regia che muove loro è la moda,  
quella che muove noi è invece  
(*Si guarda intorno*)

se ne sono andati...?

Allora oso dirlo:  
(*Disinvolta, spiritosamente*)  
l'amore...

MARITO

Eppure, oggi non li trovo già più tanto moderni.

MOGLIE

Cambia dall'oggi al domani...

BAMBINO

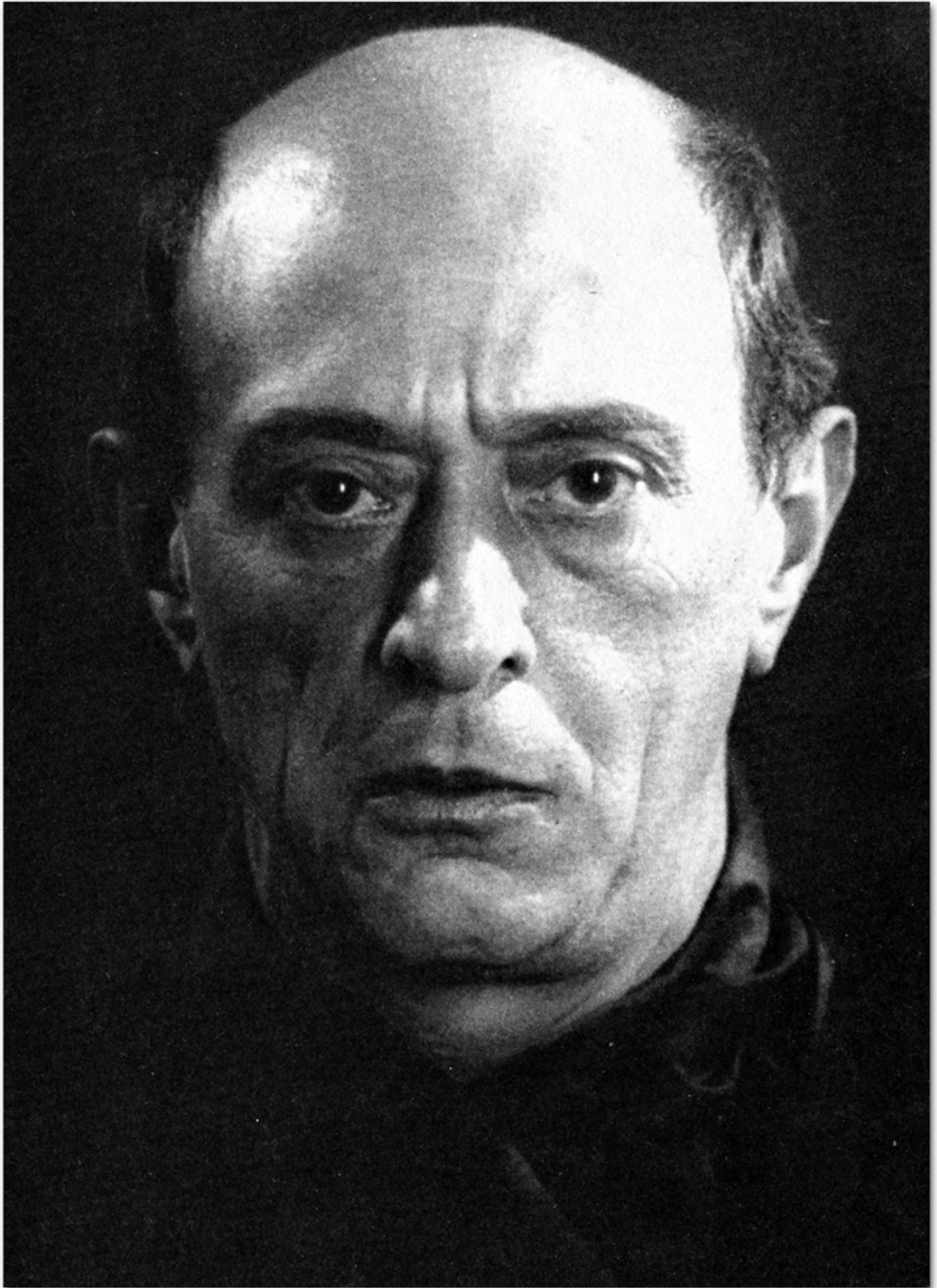
Mamma, che vuol dire persone moderne?

*Sipario.*

---

*segue nota 20*

so Schönberg, nella già citata lettera a Wilhelm Steinberg, a definire il proprio lavoro «un pezzo di canto dalla a alla zeta» («ein Gesangsstück von a-z»), sottolineando così la centralità della voce, elemento principe della tradizione operistica. D'altra parte era proprio il compositore ad essere convinto di poter raggiungere un successo popolare, nonostante la scelta di un linguaggio musicale estremamente arduo. Schönberg non ebbe ragione e dopo le prime rappresentazioni a Francoforte e una ripresa alla radio berlinese, l'opera cadde in oblio. Rimane tuttavia significativo il fatto che il compositore puntasse al successo del suo lavoro, cioè al fine ultimo cui l'opera in quanto genere tende. È poi vero che questa continuità con la tradizione operistica viene, in qualche modo, drammatizzata. Nella gran parte dei casi gli elementi da essa provenienti, a cominciare dalla scelta di un tenore come personaggio, sono infatti utilizzati per realizzare quel mondo affettato che l'opera vuole simboleggiare. Schönberg instaura dunque un duplice rapporto con la tradizione teatrale. Da un lato la assume come elemento cardine nella concezione della sua opera, al punto di volerne fare un successo popolare, dall'altro la sfrutta per porre in rilievo la vacuità e la falsità della vita borghese che sta al centro del lavoro e che ne determina anche il titolo.



Arnold Schönberg in un ritratto fotografico (1927) di Man Ray (1890-1976).



# L'orchestra

2 Flauti (II anche ottavino)	2 Corni
2 Oboi (II anche corno inglese)	2 Trombe
Clarinetto piccolo	3 Tromboni
2 Clarinetti	Bassotuba
Clarinetto basso	Timpani
4 Sassofoni	Piatti
2 Fagotti (II anche corno controfagotto)	Tamburo piccolo
Arpa	Tamburo grande
Pianoforte (eventualmente anche Celesta)	Tam-tam
Mandolino	Triangolo
Chitarra (eventualmente anche Banjo)	Tamburello
Violini I (tra 8 e 10)	Glockenspiel
Violini II (tra 8 e 10)	Xilofono
Viole (tra 6 e 8)	Nacchere
Violoncelli (tra 6 e 8)	Flexaton
Contrabbassi (tra 6 e 8)	

---

L'orchestra che Schönberg adotta in *Von heute auf morgen* è particolarmente ampia, in special modo per quanto riguarda la sezione delle percussioni. Ciononostante non viene mai impiegata in formazione completa, sicché il colore strumentale risulta sempre leggero, e pensato per lasciare il giusto rilievo alla voce. Per altro è utile compiere un distinguo tra strumenti ed esecutori, dato che un singolo musicista deve dedicarsi a più strumenti. Ciò non vale solo per flauto, oboe e fagotto, ma anche per i sassofoni: due sono i sassofonisti previsti, uno per il sax soprano e per il sax contralto, il secondo per il sax tenore e per il sax basso. Discorso a parte concerne la celesta e il banjo. Entrambi gli strumenti sono previsti, ma se non disponibili possono essere sostituiti rispettivamente da pianoforte e chitarra. Comunque sia, pianista e chitarrista sono destinati anche a essi.

L'abbondanza strumentale è piuttosto sfruttata per raggiungere un'estrema varietà di impasti timbrici. Così è diffuso il ricorso agli strumenti a pizzico (arpa, mandolino e chitarra) insieme al pianoforte in varie combinazioni, pianoforte che impiegato con sassofoni, clarinetti, trombe e tromboni conferisce sapore jazzistico e da *night club* ai pas-

si che lo prevedono, come nel caso della canzone accennata dalla moglie. In alcuni pezzi è proprio l'assetto timbrico a colpire immediatamente l'immaginario dello spettatore. Ad esempio l'aria della moglie «Glaubst du wirklich» prevede l'accompagnamento del mandolino, cui poi si aggiungono arpa, chitarra e pianoforte, e il sostegno ritmico di tamburo piccolo e nacchere. L'aria 'gemella' del marito è orchestrata molto più tradizionalmente, quindi anche da questo punto di vista si realizza quel 'rovesciamento' di cui abbiamo trattato nella guida all'ascolto. Gli archi sono spesso utilizzati divisi e in ancor più occasioni a solo (contrabbassi compresi). Una intensificazione della densità strumentale si nota nei brani costruiti canonicamente: il duetto «Warte, ich werde dir zeigen» e il quartetto conclusivo.

Particolarmente incisiva è poi l'orchestrazione nei momenti in cui sono previsti rumori esterni. La radio viene accesa, ma è tardi, la programmazione è interrotta e si ode solo un fruscio indistinto realizzato tramite il *frullato* (*Flatterzunge*) dal flautista sui *tremoli* di fagotto e arpa e sulle note tenute del clarinetto basso e di due corni. Quando suona il campanello di casa, Schönberg ricorre all'ottavino e al flexaton, con il triangolo che sottolinea la conclusione dello squillo. Per quanto riguarda la telefonata del cantante, l'indicazione «Das Telephon läutet» cade in coincidenza dei colpi dei piatti, cui seguono figure pendolari ostinate prima a flauto, pianoforte e xilofono, poi a clarinetto basso, arpa e violoncelli ed infine a flauto, clarinetti, arpa e un violino.

## Le voci

The image shows a musical score for four vocal parts: Mann, Frau, Freundin, and Sänger. Each part is on a separate staff. The Mann part is in bass clef, while the other three are in treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The notes are: Mann (G2, A2, B2), Frau (G4, A4, B4), Freundin (G4, A4, B4), and Sänger (G4, A4, B4). Each part has a long, sweeping slur over the notes, indicating a melisma or a long, sustained note.

L'assetto vocale di *Von heute auf morgen* è composto da quattro parti cantate – marito, moglie, cantante, amica – e da una parte recitata – bambino – che interviene tre volte: la prima quando si sveglia per via delle discussioni fra i genitori e viene respinto dalla madre che si rifiuta di baciargli; la seconda quando legge su una scatola la provenienza dei costumi utilizzati dalla moglie per il suo travestimento; la terza recitando la battuta conclusiva dell'opera. Una breve precisazione necessita l'estensione vocale del marito presentata qui a lato: il personaggio giunge infatti a toccare il La<sub>3</sub>, ma in falsetto. Esiste un netto sbilanciamento nel dosaggio delle parti: se moglie e marito dominano l'intero lavoro, il cantante prende parte al duetto del telefono e al quartetto e l'amica entra in gioco solo nel quartetto finale.

Sotto il profilo tecnico la scrittura vocale è parte integrante e fondante dei procedimenti dodecafonici, mentre stilisticamente appare sillabica e per lo più vicina all'*arioso*, anche se non mancano i momenti di effusione lirica, in special modo assegnati al tenore e parodiati dagli altri personaggi. Se escludiamo la sezione finale, Schönberg praticamente rinuncia alla *Sprechstimme*, scrittura per la voce a metà strada fra parlato e intonazione, in genere utilizzata dal compositore viennese nei momenti di profonda indagine interiore dei propri personaggi. Come già ricordato, in questo caso ci troviamo invece di fronte a figure tutte parte del moderno mondo borghese preda delle mode e, in quanto tali, prive di un autentico spessore psicologico. Naturalmente con i dovuti distinguo: la moglie è certamente il personaggio che ha maggiore consapevolezza e che riesce a portare sulla propria lunghezza d'onda anche il marito. Tuttavia il loro matrimonio non solo è sottoposto alle insidie delle mode che cambiano dall'oggi al domani, ma è esso stesso profondamente convenzionale. È proprio Schönberg nella lettera a Steinberg già citata nella guida, a dare informazioni preziose sull'approccio performativo che devono assumere gli interpreti e sulle caratteristiche dei personaggi. Ne riportiamo alcuni stralci:

La mia musica richiede dei cantanti che siano in grado di eseguire i 9/10 della loro parte fra *pp* e *mf*, per ottenere poi, con un opportuno *forte* e pochi *ff*, gli adeguati effetti di tensione.

Anche il marito è comico fino ad un certo punto. Innanzitutto

per il suo comportamento vacillante, la leggerezza con la quale s'infiamma e l'importanza che egli attribuisce a se stesso. Per contro i tratti spiccati della moglie, che non deve mai essere comica, né avere conseguenze ridicole, sono: accortezza, naturalezza e intimità. [...] Il temperamento che ella deve riuscire ad introdurre nella scena del travestimento avrà sicuramente un effetto convincente se saprà mettervi un po' di collera, di petulanza e di rappresaglia. Tuttavia ella è del tutto priva di complicazioni e trasparente – mentre gli altri tre personaggi sono, ognuno in qualche modo, del genere moderno-snob. [...] Il comico del cantante risiede nella sua autocompiacenza; ma anch'egli senza forza e neppure esagerazione. È talmente spiritoso, saccente da aver successo in ogni genere, adoperando tutti i mezzi a lui consueti, senza caricata affettazione. Mi sarebbe estremamente gradito un tenore di gran successo che cantasse se stesso così come noi lo vediamo. Deve perciò cantare particolarmente bene, liscio, dolce e pieno di espressione; pressappoco come Tauber.<sup>1</sup>

---

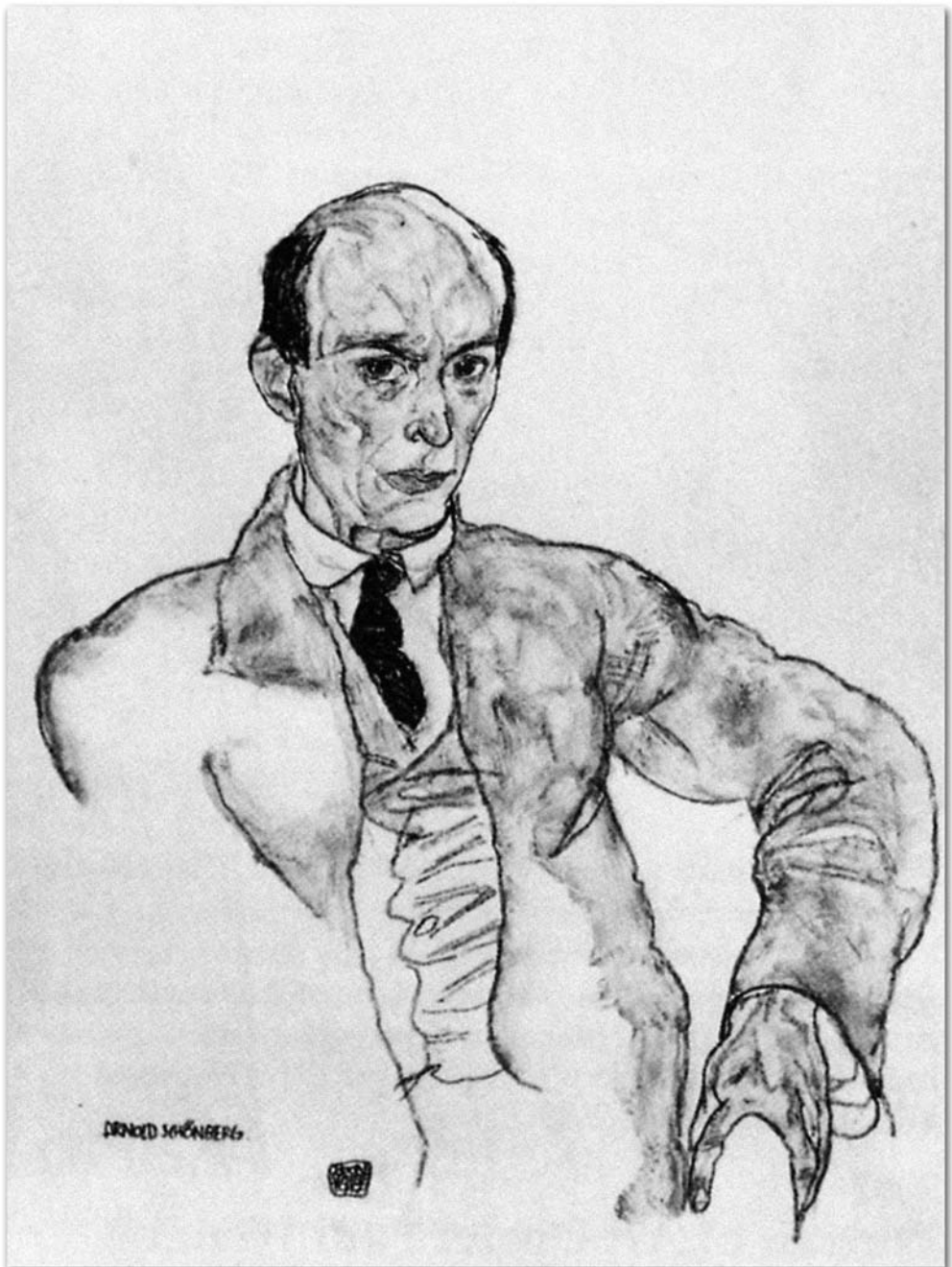
<sup>1</sup> Si cita da LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*, Torino, Einaudi, 1974<sup>3</sup>, pp. 194-200. Il viennese Richard Tauber era, all'epoca, uno fra gl'interpreti più in vista in lingua tedesca, capace di spaziare da Mozart alle operette di Lehár. Era famoso per l'eccellenza del legato e il timbro scuro da lirico pieno.

## *Von heute auf morgen* in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Composta tra il 1928 e il 1929, è la prima opera dodecafonica di Arnold Schönberg per il teatro musicale. Dopo le prove teatrali del periodo espressionista (*Erwartung*, 1909, *Die glückliche Hand*, 1910-1913) il musicista volle cimentarsi col genere delle commedie 'di attualità' di argomento comico, che includono anche canzoni e ballabili, il cui successo era stato decretato in Germania tra il 1920 e il 1930 grazie a Krenek, Hindemith e Weill. Schönberg lavorò alacremente a questa commedia per musica e rivide più volte il libretto approntato dalla seconda moglie Gertrud Kolisch, con lo pseudonimo di Max Blonda. Egli rifiutò alcune offerte editoriali ed affrontò da solo le spese per la pubblicazione della partitura con la speranza di ricavarne notevoli guadagni. *Von heute auf morgen* è invece rimasta una delle opere meno conosciute del musicista.

Questo lavoro, incentrato sul rapporto tra interiorità ed esteriorità, apparenza e sostanza, si ispira forse alla vita coniugale del compositore austriaco Franz Schreker, contemporaneo di Schönberg. Qualche elemento del libretto può essere ricondotto all'*Intermezzo* di Richard Strauss (1924), anch'esso incentrato su problematiche di coppia. Inoltre già nelle *Drei satiren* op. 28 il compositore aveva ironizzato sull'irresponsabilità del modernismo in voga nella produzione musicale colta, in particolare sul neoclassicismo di Stravinskij: questa sua opera comica critica lo stesso atteggiamento nella vita. Nel gennaio 1926 i coniugi Schönberg si erano trasferiti da Vienna a Berlino, dove Arnold era stato chiamato all'Accademia delle Arti come insegnante di composizione e successore di Busoni. *Von heute auf morgen* rivela l'influsso degli ambienti intellettuali dell'avanguardia berlinese, orientati nella vita quotidiana a comportamenti disinibiti e trasgressivi, in campo artistico a un teatro di costume, antiborghese, parodistico. Nella partitura di questa commedia, scritta nello stesso periodo in cui il musicista redigeva il libretto di *Moses und Aron*, Schönberg applicò con radicalità il linguaggio da lui inventato, ossia il «Metodo di composizione con dodici note in rapporto soltanto l'una con l'altra». Tuttavia il compositore volle assecondare le esigenze di leggerezza legate al genere comico: pertanto nelle sue trasformazioni contrappuntistiche la serie dodecafonica assume configurazioni accordali paratonali, ritmi e melodie dal profilo lineare, simulacri di forme chiuse intercalate da ariosi e recitativi, parodie di musiche di consumo come il valzer e il jazz, colori strumentali molto vari (l'orchestra include chitarra, mandolino, pianoforte e flexaton). L'intento, comico ma anche morale, della vicenda si coglie bene nelle parole che il compositore rivolse per lettera al giovane direttore Hans Wilhelm Steinberg poco prima della prima rappresentazione, avvenuta a Francoforte il 1 febbraio 1930: «Il tono deve essere sempre assolutamente leggero. Ma si dovrà poter sentire che dietro la semplicità di questi fatti si nasconde qualcosa: che sotto l'aspetto di banali figure e di eventi quotidiani si vuole mostrare come, al di là e fuori di questo semplice episodio coniugale, la scoperta modernità e ciò che è alla moda durano soltanto "dall'oggi al domani", in modo malsicuro, alla giornata, nel matrimonio come anche, e non meno, nell'arte, nella politica e nelle concezioni della vita».



Egon Schiele (1890-1918), Arnold Schönberg (1917). *Gouache*, acquerello e matita nera. Collezione privata.



# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

### ATTO UNICO

È notte, una coppia sposata è appena rincasata. Marito e moglie hanno incontrato a una festa altre due persone, un'ex compagna di scuola della moglie e un celebre cantante. Il marito è completamente affascinato dalla donna appena conosciuta, diventata ora una creatura seducente e raffinata, e per questo motivo tratta la moglie in modo altezzoso e distaccato. La moglie, invece, rientra subito nei panni della casalinga e si dedica a sbrigare le normali incombenze quotidiane. Nel rievocare la serata il marito loda la bellezza e l'intelligenza dell'amica. Ciò induce a sua volta la moglie a rivelare al marito le *avances* e i commenti lusinghieri del tenore, un uomo dai modi complimentosi e affettati che però ha suscitato in lei la sensazione di essere ancora desiderabile. Quando la moglie nota la reazione ingelosita del marito, decide di impartirgli una bella lezione. Ella indossa di nascosto alcuni indumenti elegantissimi ed appariscenti che l'uomo non aveva mai visto, appartenenti alla sorella di lui e si trasforma nella 'donna d'oggi' evoluta e libera che il consorte tanto ammira. Il marito è così istantaneamente riconquistato. Ma la moglie non è intenzionata a dargliela vinta in tempi brevi.

Infatti la sorprendente trasformazione della donna non è solo esteriore, ma anche psicologica. La moglie è ora una donna illimitatamente capricciosa che vuole vivere nel lusso, bere champagne, avere un'infinità di amanti: il cantante sarà solo il primo di una lunga serie. Il marito deve danzare con lei, forse per l'ultima volta. Il frastuono sveglia il loro bambino, ma la moglie reagisce in modo egoista e freddo. Mostrandosi del tutto disinteressata a quanto avviene attorno a lei, costringe il marito ad accudire il piccolo. Quando stranamente, nel mezzo della notte, suona l'esattore del gas, la donna dichiara di aver speso in vestiti i soldi che il marito le aveva dato per pagare la bolletta. Se il servizio del gas verrà interrotto, essi dovranno trasferirsi in un albergo e si abitueranno a vivere in mezzo ai debiti. La moglie ha appena iniziato a fare le valigie quando per telefono si fa vivo il tenore per invitarla in un locale. La donna gli propone di continuare la bella serata tutti assieme, anche con il marito e l'amica, facendo capire velatamente di essere disponibile a uno scambio di coppie. Solo quando il marito, folle di gelosia, la accusa di aver distrutto la sua felicità, la moglie capisce di aver vinto definitivamente, ritorna la persona di sempre e i due si riconciliano davanti a un caffè fumante. Nel frattempo, stanchi di attendere, l'amica e il cantante vanno a trovarli a casa, ma presto capiscono che la loro presenza non è particolarmente gradita. Essi se ne vanno poco dopo, esprimendo la loro disapprovazione per le idee tradizionaliste e antiquate della coppia. Marito e moglie, mentre fanno colazione, concludono che il loro amore è di gran lunga superiore alla moda, che invece passa «dall'oggi al domani». Il bambino chiede ingenuamente ai genitori che cosa significhi essere «uomini moderni».

## Argument

### ACTE UNIQUE

Dans la nuit, un mari et sa femme rentrent chez eux après une soirée, où ils ont rencontré une ancienne camarade d'école de la femme et un chanteur célèbre. Le mari a été complètement charmé par l'amie de sa femme, qu'il vient de connaître et qui est devenue une femme élégante et sophistiquée, et à cause de cela il traite sa femme d'un air hautain et détaché. Elle, par contre, rentre aussitôt dans son rôle de femme au foyer et s'occupe d'expédier ses tâches habituelles. En évoquant la soirée, le mari loue la beauté et l'esprit de l'amie, ce qui pousse son épouse, à son tour, à lui révéler les avances et les propos flatteurs du ténor, un homme complimenteur, aux manières affectées, qui cependant lui a donné la sensation d'être toujours désirable. Lorsque la femme s'aperçoit de la réaction de jalousie de son mari, elle décide de lui donner une bonne leçon: elle met des vêtements très élégants et voyants, que l'homme n'avait jamais vus auparavant car ils appartenaient à sa sœur, et se transforme en femme moderne – ce type de femme libre et évoluée que son époux admire tellement. Ainsi le mari en est immédiatement conquis, mais sa femme n'a aucune intention de lui céder trop facilement.

La surprenante transformation de la femme ne touche pas seulement son apparence: il s'agit aussi d'un changement psychologique. L'épouse modèle est devenue une femme capricieuse, qui veut vivre dans le luxe, boire du champagne, avoir beaucoup d'amants: le ténor ne sera que le premier d'une longue série. Son mari doit danser avec elle – peut-être pour la dernière fois. Le bruit réveille leur enfant, mais la femme réagit froidement, ne montrant aucun intérêt à l'égard de ce qui se passe autour d'elle; elle refuse de s'occuper du petit garçon et oblige son mari à le faire. Lorsque l'encaisseur du gaz se présente à la porte, étrangement, au cœur de la nuit, la femme déclare qu'elle a dépensé en robes l'argent que le mari lui avait donné pour payer la note. Si la fourniture du gaz sera suspendue, ils seront obligés de déménager dans un hôtel, et il faudra qu'ils s'accoutument à vivre dans les dettes. La femme est en train de faire ses bagages, lorsque le ténor l'appelle au téléphone, pour l'inviter à sortir. Elle lui propose alors de se retrouver tous les quatre, même le mari et l'amie, dans une boîte de nuit pour prolonger la soirée, en lui faisant entendre qu'elle serait disposée à un échange de couples. Seulement quand le mari, fou de jalousie, l'accuse d'avoir détruit son bonheur, elle comprend qu'elle a définitivement gagné et redevient la femme qu'elle était auparavant. Le couple se réconcilie autour d'un café fumant. Entre-temps l'amie et le ténor, las de les attendre, viennent les chercher, mais il comprennent bientôt qu'ils ne sont pas les bienvenus et s'en vont peu après, dessus, en désapprouvant les idées démodées et traditionalistes du couple. Les deux époux, pendant qu'ils prennent leur petit déjeuner, concluent que leur amour est supérieur de loin à la mode, qui passe «du jour au lendemain». L'enfant demande naïvement aux parents qu'est-ce que ça veut dire être «hommes modernes».

## Synopsis

### ONE ACT

It is late at night and a married couple has just returned home. At a party, husband and wife met another couple, a former school friend of the wife's and a famous singer. The husband is completely fascinated by the woman he has just met, a seductive, elegant creature, and this makes him treat his wife condescendingly and aloofly. The wife, on the other hand, goes straight back to being a housewife, taking care of all the daily chores. Talking about the evening, the husband prais-

es the woman's beauty and intelligence. This makes his wife reveal the advances the singer made and the compliments he paid her, a man who was flattering and affected, but who made her feel she was still desirable. When the wife sees her husband is jealous, she decides to teach him a lesson. Without him seeing, she puts on some very elegant, flimsy clothes that he has never seen and that belong to his sister, turning her into the 'modern-day woman', emancipated and free, that her husband so admires. She wins him back immediately. But the wife has no intention of letting him off the hook so quickly.

Indeed, he is soon to discover that his wife's transformation is not only exterior, but also psychological. His wife is now a woman whose caprices know no limits, she wants to live a life of luxury, drink champagne and have an endless string of lovers: the singer is to be just the first in a long series. The husband has to dance with her, perhaps for the last time. The noise wakes up their child, but the wife reacts egoistically and coldly. She is so uninterested in what is going on around her, the husband has no choice but to look after the child. When, for some strange reason the gasman rings the door at midnight, the wife claims she spent the money her husband gave her to pay the gas bill on clothes. If their gas is cut off, they will have to move into a hotel and get used to living a life of debts. The wife has just started packing her bags when the telephone rings – it is the singer inviting them out. The woman suggests they all go together – with her husband and school friend, to a night-club so they can continue their lovely evening, making it clear that she is willing to change partners. It is only when the husband is overcome with jealousy and accuses her of ruining his happiness that the wife realizes she has finally won and once again becomes her natural self. The couple makes up and drinks a steaming cup of coffee. In the meanwhile, fed up with waiting the friend and singer go and visit them at home, but they soon realize that they are not particularly welcome. They leave almost immediately, expressing their disapproval of the couple's traditional, old-fashioned ideas. Husband and wife, however, have breakfast and come to the conclusion that their love is far better than fashion, which goes «from today to tomorrow». The child innocently asks its parents what being «modern men» means.

## Handlung

### EINAKTER

Ein Ehepaar ist nachts heimgekehrt. Auf einem Fest haben sie zwei Personen kennen gelernt: eine alte Schulfreundin der Frau und einen berühmten Sänger. Von der ehemalige Klassenkameradin, die sich zu einer verführerischen, raffinierten Dame entwickelt hat, ist der Mann so angetan, dass er seiner Frau kaum noch Beachtung schenkt. Diese schlüpft sofort in die Hausfrauenrolle und widmet sich ihren alltäglichen Beschäftigungen. Als ihr Mann den Abend noch einmal Revue passieren läßt, lobt er erneut die Schönheit und Intelligenz der Freundin. Seine Frau empfindet dies als Provokation und erzählt nun freimütig von den Avancen und Schmeicheleien des Tenors: trotz seiner etwas umständlichen und affektierten Art habe er ihr das Gefühl gegeben, immer noch begehrenswert zu sein. Angesichts der eifersüchtigen Reaktion ihres Gatten beschließt sie, diesem eine Lektion zu erteilen. Von ihrer Schwester leiht sie sich ein paar ausgesprochen elegante, auffällige Kleider, die ihr Mann noch nie an ihr gesehen hat, und verwandelt sich in die emanzipierte «Frau von heute», die ihr Gatte so bewundert. Obwohl es ihr sofort gelingt, ihren Mann zurückzuerobern, ist sie keineswegs gewillt, ihm so schnell zu verzeihen.

Der überraschende Wandel der Frau vollzieht sich indes nicht nur äußerlich; er hat auch psychologische Folgen. Sie entwickelt sich zu einer unglaublich launischen, genußsüchtigen Frau auf

der Jagd nach Champagner und ständig wechselnden Liebhabern: der Sänger ist nur der erste einer langen Reihe von Geliebten. Ihr Mann muss mit ihr tanzen – vielleicht zum letzten Mal. Als der Lärm ihr Kind aus dem Schlaf weckt, reagiert die Frau egoistisch und kalt. Da sie sich offenbar überhaupt nicht mehr dafür interessiert, was um sie herum geschieht, muss ihr Mann sich um den Kleinen kümmern. Da klingelt plötzlich – mitten in der Nacht! – der Gasmann. Wie die Frau bekennt, hat sie das von ihrem Mann zur Begleichung der Gasrechnung beiseite gelegte Geld für Kleider ausgegeben. Sollte das Gas abgestellt werden, müssten sie in ein Hotel ziehen und sich verschulden. Kaum hat die Frau die Koffer gepackt, klingelt das Telefon: es ist der Tenor, der sie in ein Lokal einlädt. Die Frau schlägt vor, auch ihren Mann und die alte Schulfreundin einzuladen und den Abend in einem Nachtlokal zu beschliessen; dabei gibt sie zu verstehen, dass sie zu einem Partnertausch bereit wäre. Erst als ihr ihr Mann in einem Anfall von Eifersucht vorwirft, sein Glück zerstört zu haben, fühlt sie sich als endgültige Siegerin. Sie kehrt in ihre frühere Rolle zurück und versöhnt sich bei einer Tasse Kaffee mit ihrem Mann. Müde vom langen Warten erscheinen der Tenor und die Schulfreundin bei ihnen zu Hause, begreifen jedoch schnell, dass ihre Anwesenheit nicht erwünscht ist. Sie verleihen ihrem Missfallen über die konservativen, veralteten Ansichten des Paares Ausdruck und gehen. Beim Frühstück kommt das Ehepaar zum Schluß, dass ihre Liebe jeder «von heute auf morgen» vergehenden Mode weit überlegen ist, und ihr Kind stellt ihnen die naive Frage, was «moderne Menschen» eigentlich seien.

# PAGLIACCI

Libretto di Ruggero Leoncavallo

Edizione a cura di Federico Fornoni,  
con guida musicale all'opera



Ruggero Leoncavallo.



# Pagliacci, libretto e guida all'opera

a cura di Federico Fornoni

La recensione apparsa sul «Corriere della sera» del 22-23 maggio 1892, all'indomani della prima rappresentazione di *Pagliacci*, così esordiva:

DAL TEATRO «DAL VERME» PAGLIACCI, OPERA IN DUE ATTI E UN PROLOGO. PAROLE E MUSICA DEL MAESTRO RUGGERO LEONCAVALLO.

Sul manifesto veramente si leggeva in un atto, ma essendo che all'ultima prova, sembrato che riuscisse troppo lungo, lo si è diviso a metà, e si sono così avuti due atti, che non sono punto troppo corti, durando non meno di tre quarti d'ora ciascuno.<sup>1</sup>

Non solo il manifesto, ma anche il libretto stampato per quell'occasione da Sonzogno prevedeva un atto unico, oltre al prologo.<sup>2</sup> Tuttavia, come riferisce nuovamente «Il corriere della sera», l'opera venne rappresentata in due atti sin dalla *première*, suddivisione che venne poi mantenuta e che si ritrova in tutte le fonti successive, partitura a stampa compresa. Per questo motivo la presente edizione fa riferimento principalmente a un libretto pubblicato da Sonzogno nel 1892, ma posteriore alla 'prima', e che presenta un'articolazione in due atti.<sup>3</sup> Questo fu il libretto che venne stampato anche negli anni seguenti (abbiamo consultato le edizioni del 1893, del 1896 e del 1898) e che, dunque, costituisce il testo di riferimento. I pochi passi divergenti del libretto della 'prima' sono comunque trascritti in Appendice. Nella stessa si trovano anche le varianti di un altro libretto importante, perché edito sotto il diretto controllo di Leoncavallo. Non riporta alcuna data ed apparve a Genova «a spese dell'autore» come «dramma in due atti».<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Si cita da LUISA LONGOBUCCO, *I «Pagliacci» di Leoncavallo*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore, 2003, p. 50.

<sup>2</sup> Un'edizione del libretto basata su quella fonte si può leggere in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1453-1485, note alle pp. 1839-1840.

<sup>3</sup> PAGLIACCI / DRAMMA IN DUE ATTI / PAROLE E MUSICA / DI / R. LEONCAVALLO / [fregio] / Milano, Edoardo Sonzogno, 14 - Via Pasquirolo - 14. Si è utilizzato l'esemplare conservato presso il Fondo Leoncavallo della Biblioteca Cantonale di Locarno. Ringrazio Lorenza Guiot, conservatrice del Fondo, per l'assistenza fornitami con grande competenza e disponibilità.

<sup>4</sup> Una copia si trova alla Fondazione Donizetti di Bergamo. Un'ulteriore fonte assume particolare rilevanza, ma non è stata presa in considerazione nella presente edizione perché testimone della fase di lavorazione. Si tratta di una bozza a stampa con correzioni manoscritte probabilmente di Leoncavallo, in un solo atto. Essa è presso il Museo Teatrale alla Scala di Milano, ma una riproduzione si trova anche a Locarno nel Fondo Leoncavallo.

Gli interventi sul libretto *Sonzogno* 1892 si limitano ad emendare i pochi refusi, a uniformare le grafie obsolete (in particolare sostituzione della j con la i), ad aggiungere gli accenti su alcune parole («dèe», «àitalo», «vèr») e a minime integrazioni della punteggiatura (ove possibile effettuate sulla base della partitura).

Attraverso le cifre romane in esponente segnaliamo le varianti tra libretto e partitura, unicamente nei casi di sostituzioni terminologiche, di modifiche metriche e di aggiunte testuali. Le parti di testo poetico in corsivo non sono state intonate da Leoncavallo. Le differenze tra le didascalie di libretto e partitura sono numerose e non si limitano a riduzioni e semplificazioni, ma in alcuni casi comportano veri e propri cambiamenti (significativi quelli della didascalia alla fine dell'atto primo e di quella all'inizio dell'atto secondo). Si è, tuttavia, scelto di riportare unicamente la lezione del libretto.

Le cifre arabe rimandano alla guida all'ascolto condotta sulla base della partitura pubblicata da *Sonzogno* nel 1892 (ristampa: New York, Dover, 1992), dalla quale sono tratti anche gli esempi musicali. *Pagliacci* è opera che conserva la tradizionale suddivisione in 'numeri', ripresa nella guida. Le varie sezioni della partitura sono indicate attraverso l'atto, le cifre di chiamata, eventualmente accompagnati dal numero di battute (in apice) che le precedono (a sinistra) o seguono (a destra). Le tonalità maggiori sono segnalate con la lettera maiuscola, quelle minori con la lettera minuscola.

PROLOGO	p. 91
ATTO PRIMO	p. 94
ATTO SECONDO	p. 107
APPENDICI:	
<i>Varianti del primo libretto</i>	p. 115
<i>L'orchestra</i>	p. 117
<i>Le voci</i>	p. 119

# PAGLIACCI

Dramma in due atti

Parole e musica di  
Ruggero Leoncavallo

PERSONAGGI	VOCI
NEDDA ( <i>nella commedia COLOMBINA</i> ), <i>attrice da fiera, moglie di</i>	Soprano
CANIO ( <i>nella commedia PAGLIACCIO</i> ), <i>capo della compagnia</i>	Tenore
TONIO, <i>lo scemo (nella commedia</i> TADDEO), <i>commediante, gobbo</i>	Baritono
PEPPE ( <i>nella commedia ARLECCHINO</i> ), <i>commediante</i>	Tenore
SILVIO, <i>campagnuolo</i> Contadini e contadine.	Baritono

*La scena si passa in Calabria presso Montalto, il giorno della festa  
di Mezzagosto. – Epoca presente, fra il 1865 e il 1870.*



Copertina del libretto per la prima rappresentazione assoluta di *Pagliacci*. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Adelina Stehle (Nedda), Fiorello Giraud (Canio), Victor Maurel (Tonio), Francesco Daddi (Beppe), Mario Roussel (Silvio).

## PROLOGO

TONIO (*in costume da Taddeo come nella commedia, passando a traverso al telone*)

Si può?...<sup>1</sup>

(*Poi salutando*)

Signore! Signori!... Scusatemi<sup>2</sup>

se solo<sup>1</sup> mi presento. – Io sono il Prologo.

Poiché in iscena ancor le antiche maschere

<sup>1</sup> PROLOGO. Ritenuto da molti commentatori il manifesto del verismo operistico, il prologo di *Pagliacci* invita lo spettatore a reputare reali l'azione e le passioni che saranno rappresentate e a considerare gli attori, non come tali, ma uomini che respirano, «di carne e d'ossa», il tutto finalizzato a «pingere uno squarcio di vita», palese riferimento alla *tranche de vie* di Zola. Non vi è motivo di dubitare che le idee qui espresse fossero effettivamente parte del 'credo artistico' di Leoncavallo, ritenere però che ciò comporti la messa in atto di una sorta di verismo in musica è altra cosa. Innanzitutto il pagliaccio cui sono affidate le parole del prologo si presenta come un uomo vero, dunque al di fuori della finzione. Tuttavia la presenza della musica fa sì che il prologo venga percepito dal pubblico come parte integrante dell'opera. Lo statuto comunicativo autore-spettatore prevede infatti la coincidenza fra attacco della musica e avvio dello spettacolo. A ciò si aggiunga che la musica del prologo entra in relazione con quanto si udrà successivamente. Da un lato, infatti, vengono anticipati i tre temi più importanti dell'opera, dall'altro alcuni passi saranno ripresi nell'Intermezzo. Il prologo rientra dunque a pieno titolo nell'opera, esattamente come gli atti primo e secondo, perciò non può essere avvertito come 'reale'. L'effetto nulla ha a che fare con le prefazioni di ambito narrativo – e il pensiero corre a Verga – nettamente separate dal prodotto artistico che precedono. Per questo motivo la presenza dell'autore che pervade l'intero prologo è quanto di più lontano si possa immaginare dall'osservazione analitica, cruda e oggettiva, ricercata dagli scrittori veristi.

<sup>1</sup> «se da sol».

<sup>2</sup> Se il prologo pone la questione centrale dell'opera, il rapporto tra realtà e finzione, è anche vero che sotto il profilo strettamente tecnico esso anticipa le soluzioni formali adottate nel corso del lavoro. L'unità fondamentale è la scena, caratterizzata dalla pervasiva presenza orchestrale di materiale motivico che ritorna più volte conferendo coesione ad ampie porzioni del lavoro e che può ricomparire in diversi momenti dell'opera. Leoncavallo ricorre cioè a un trattamento 'sinfonico' del materiale musicale. Nell'ambito della scena compaiono poi veri e propri brani in sé conclusi, oppure ariosi nei quali prevale la componente lirica che consente loro di emergere dal contesto in cui sono calati. Così l'intero prologo si regge sul motivo a carattere giocoso, una sorta di Scherzo, che apre l'opera – da qui indicato come X (1, *Vivace, In uno* –  $\frac{3}{8}$ , Do-Fa).

ESEMPIO 1 (prologo, <sup>81</sup>)

L'introduzione strumentale si articola in tre parti: all'esposizione di X fa seguito una sezione intermedia nella quale sono presentati in successione tre temi che in seguito avranno grande peso. Si tratta della melodia che comparirà sulle parole «Ridi Pagliaccio» nell'assolo di Canio «Vesti la giubba» (es. 2), del tema che connoterà il legame sentimentale tra Nedda e Silvio (es. 3) e di quello riferito alla gelosia furente di Canio (es. 4):

mette l'autore, in parte ei vuol riprendere  
 le vecchie usanze, e a voi di nuovo inviami.  
 Ma non per dirvi come pria: «Le lagrime  
 che noi versiam son false! Degli spasimi  
 e dei nostri martir non allarmatevi!»  
 No. L'autore ha cercato invece pingervi

uno squarcio di vita. Egli ha per massima  
 sol che l'artista è un uomo e che per gli uomini  
 scrivere ei deve. – Ed al vero ispiravasi.  
 Un nido di memorie in fondo a l'anima<sup>3</sup>  
 cantava un giorno, ed ei con vere lacrime  
 scrisse, e i singhiozzi il tempo gli battevano!

segue nota 2

ESEMPIO 2 (4)

Largo assai

Corno *ben cantato con dolore*

ESEMPIO 3 (5)

Violini

ESEMPIO 4 (5<sup>10</sup>)

violoncelli

Infine la ripresa di X conduce alle prime parole pronunciate dal Prologo. Dopo che questi si è presentato al pubblico, la scrittura vocale acquista subito un andamento lirico («Poiché in iscena ancor»), per poi tornare ad assumere un tono declamatorio, mentre l'orchestra insinua frammenti di X («Ma non per dirvi»).

<sup>3</sup> È il primo vero, seppur brevissimo (in tutto una dozzina di battute), inciso lirico dell'opera, introdotto dai due Si di flauti, corni e arpe, con il canto raddoppiato dai violoncelli e sostenuto dall'accompagnamento regolare dei violini (14, *Andante triste* –  $\frac{3}{8}$ , mi).

ESEMPIO 5 (14)

Andante triste

Tonio

Un ni - do di me - mo - rie in fon - do a l'a - ni - ma can - ta - va un gior - no,

violoncelli

*ben cantato, colla voce*

Dunque, vedrete amar sì come s'amaro<sup>4</sup>  
 gli esseri umani; vedrete de l'odio  
 i tristi frutti. Del dolor gli spasimi,  
 urli di rabbia, udrete, e risa ciniche!  
 E voi, piuttosto che le nostre povere<sup>5</sup>  
 gabbane d'istrioni, le nostr'anime  
 considerate, poiché noi siamo uomini

di carne e d'ossa, e che di quest'orfano  
 mondo al pari di voi spiriamo l'aere!  
 Il concetto vi dissi. – Or ascoltate  
 com'egli è svolto.  
 (*Gridando verso la scena.*)  
 Andiamo. Incominciate!  
 (*Rientra e la tela si leva.*)

---

*segue nota 3*

La spiccata cantabilità si associa ad un andamento fraseologico irregolare creando un *mix* che assicura forte continuità al 'blocco scena', ma che al contempo rimanda alla meliosità prettamente vocale della tradizione italiana. È questa una caratteristica che si ritrova non solo in questo punto, ma in tutto il lavoro.

<sup>4</sup> Vengono riproposti due temi già uditi in precedenza, quelli presentati negli esempi 3 e 4, il primo in coincidenza delle parole «vedrete amar sì come s'amaro / gli esseri umani» e il secondo di «Vedrete de l'odio / i tristi frutti. Del dolor gli spasimi». Entrambi iniziano così ad acquisire un preciso valore semantico.

<sup>5</sup> Nuovamente una parte dal disegno lirico (17, *Andante cantabile* – c, Re<sub>b</sub>) dopo la quale il Prologo dà ordine agli attori di cominciare la recita. Solo a questo punto, nelle intenzioni dell'autore, dovrebbe iniziare l'opera *Pagliacci*. Il tutto ha termine sulla ripresa orchestrale di X. Nel complesso è riconoscibile la forma dell'aria con due sezioni liriche alternate a materia di passaggio con carattere cinetico. Tradizione delle forme vocali e impianto sinfonico della scena sembrano fondersi.



## ATTO PRIMO

*La scena rappresenta un bivio di strada in campagna, all'entrata di un villaggio. A sinistra una strada che si perde fra le quinte, fa gomito nel centro della scena e continua in un viale circondato da alberi che va verso la destra in prospettiva. – In fondo al viale si scorderanno, fra gli alberi, due o tre casette. – Al punto ove la strada fa gomito, sul terreno scosceso, un grosso albero; dietro di esso una scorciatoia, sentiero praticabile che parte dal viale verso le piante delle quinte a sinistra. – Quasi dinanzi all'albero, sulla via, è piantata una rozza pertica, in cima alla quale sventola una bandiera, come si usa per le feste popolari; e più giù, in fondo al viale, si vedono due o tre file di lampioncini di carta colorata sospesi attraverso la via da un albero all'altro. La destra del teatro è quasi tutta occupata obliquamente da un teatro di fiera. Il sipario è calato. – E su di uno dei lati della prospettiva è appiccicato un gran cartello sul quale è scritto rozzamente imitando la stampa: «Quest'oggi gran rappresentazione». Poi a lettere cubitali: «Pagliaccio», indi delle linee illeggibili. – Il sipario è rozzamente attaccato a due alberi, che si trovano disposti obliquamente sul davanti. L'ingresso alle scene è, dal lato destro in faccia allo spettatore, nascosto da una rozza tela. Indi un muretto che, partendo di dietro al teatro, si perde dietro la prima quinta a destra ed indica che il sentiero scende ancora, poiché si vedono al disopra di esso, le cime degli alberi di una fitta boscaglia.*

### SCENA PRIMA

*All'alzarsi della tela si sentono squilli di tromba stonata alternantisi con dei colpi di cassa, ed insieme risate, grida allegre, fischi di monelli e vociare che*

*vanno appressandosi. – Attirati dal suono e dal fra-stuono i contadini di ambo i sessi in abito da festa accorrono a frotte dal viale, mentre Tonio lo scemo va a guardare verso la strada a sinistra, poi, annoiato dalla folla che arriva, si sdraia dinanzi al teatro. Son tre ore dopo mezzogiorno, il sole di agosto splende cocente.*

CORO di Contadini, NEDDA, CANIO, TONIO e PEPPE

CORO di UOMINI e DONNE (arrivando poco a poco)

– Son qua!

– Ritornano...<sup>6</sup>

– Pagliaccio è là.

– Tutti lo seguono grandi e ragazzi e ognuno applaude ai motti, ai lazzi.

– Ed egli serio saluta e passa e torna a battere su la gran cassa.

– In aria gittano i lor cappelli, fra strida e sibili, tutti i monelli.

RAGAZZI (di dentro)

– Ehi, sferza l'asino, bravo Arlecchino!

CANIO (di dentro)

– Itene al diavolo!

PEPPE (di dentro)

– To', bircichino!

*(Un gruppo di monelli entra, correndo, in iscena dalla sinistra)*

<sup>6</sup> CORO D'INTRODUZIONE. Anche l'organizzazione della scena iniziale prevede un'ampia arcata drammatica, le cui successive sezioni acquistano coesione grazie a connessioni tematico-strumentali. S'ode lo squillo di una tromba 'stonata' (l'effetto è dovuto all'intervallo di tritono) da dietro le quinte, accompagnata dal battito della grancassa: sono la cifra della compagnia di comici che si sta avvicinando al villaggio. Nel frattempo gli abitanti riempiono la scena. Il coro prevede inizialmente una scrittura a voci divise, non solo con le varie sezioni (soprani, tenori e bassi) differenziate fra 'primi' e 'secondi', ma questi a loro volta suddivisi a metà. Frasi brevi e concitate rimbalzano da un gruppo all'altro, creando la percezione di un assembramento frenetico ed eccitato. Quindi si aggiunge il coro interno dei ragazzi che accompagnano il carrozzone (e udiamo le voci di Canio e Peppe), finché tutti raggiungono la scena. Gli effetti spaziali garantiti da indicazioni sceniche, coro diviso e musica da fuori scena contribuiscono a creare uno stato di attesa e curiosità ansiogena – nei popolani, ma anche nel pubblico.

[MONELLI]

– Indietro, arrivano...  
 – Ecco il carretto...  
 – Che diavolerio  
 Dio benedetto!

*(Arriva una pittoresca carretta dipinta a vari colori e tirata da un asino che Peppe, in abito da Arlecchino, guida a mano camminando, mentre collo scudiscio allontana i ragazzi. Sulla carretta sul davanti è sdraiata Nedda in un costume tra la zingara e l'acrobata. Dietro ad essa è piazzata la gran cassa. Sul di dietro della carretta è Canio in piedi, in costume di Pagliaccio, tenendo nella destra una tromba e nella sinistra la mazza della gran cassa. – I contadini e le contadine attorniano festosamente la carretta)*

TUTTI

Evviva!<sup>7</sup> Il principe  
 se' dei pagliacci.  
 Tu i guai discacci<sup>8</sup>  
 co 'l lieto umor.  
 Evviva!

CANIO

Grazie...

CORO

Bravo!

CANIO

Vorrei...

CORO

E lo spettacolo?

CANIO *(picchiando forte e ripetutamente sulla cassa per dominar le voci)*

Signori miei!

TUTTI *(scostandosi e turandosi le orecchie)*

Uh! Ci assorda!... Finiscila.

CANIO *(affettando cortesia e togliendosi il berretto con un gesto comico)*

Mi accordan di parlar?

LA FOLLA *(ridendo)*

Oh! Con lui si dèe cedere,  
 tacere ed ascoltar.

CANIO

Un grande spettacolo<sup>8</sup>  
 a ventitré ore  
 prepara il vostr'umile  
 e buon servitore!

<sup>7</sup> «Viva Pagliaccio! Evviva!».

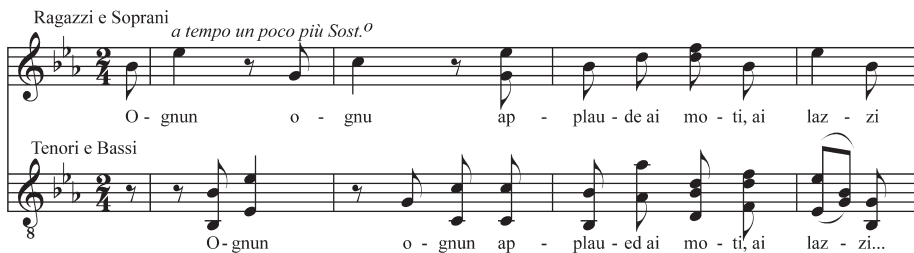
<sup>8</sup> Una volta che tutti hanno raggiunto la scena, il coro si articola in due sezioni che si succedono, la seconda delle quali riprende una parte del testo precedente, mentre la tromba sul palcoscenico continua a suonare:

ESEMPIO 6 (I, 4<sup>4</sup>)


Ev - vi - va il prin - ci - pe sei de' pa - gliac - ci!

ESEMPIO 7 (5<sup>8</sup>)

Ragazzi e Soprani *a tempo un poco più Sost.<sup>9</sup>*



O - gnun o - gnu ap - plau - de ai mo - ti, ai laz - zi

Tenori e Bassi

O - gnun o - gnu ap - plau - ed ai mo - ti, ai laz - zi...

<sup>9</sup> «I guai discacci tu».

<sup>8</sup> Nel suo primo assolo (107, *Vivo, in uno* –  $\frac{3}{4}$ , Sol), Canio si mostra in veste professionale, presentando ai contadini del villaggio lo spettacolo che si andrà a mettere in scena quella stessa sera. Il 'ruolo' comico del personaggio è ovviamente garantito dalla gestualità (la «riverenza» del libretto, diviene «riverenza comica» in partitura), ma

*(Riverenza)*

Vedrete le smanie  
del bravo Pagliaccio;  
e come ei si vendica  
e tende un bel laccio.

Vedrete di Tonio  
tremar la carcassa,  
e quale matassa  
d'intrighi ordirà.

Venite, onorateci  
signori e signore.  
A ventitré ore!  
A ventitré ore!

LA FOLLA

Verremo, e tu serbaci  
il tuo buon umore.  
A ventitré ore!  
A ventitré ore!

*(Tonio si avvanza per aiutar Nedda a discendere dal  
carretto, ma Canio, che è già saltato giù, gli dà un  
ceffone dicendo)*

CANIO

Via di lì.

*(Poi prende fra le braccia Nedda e la depone a terra)*

LE DONNE *(ridendo, a Tonio)*Prendi questo, bel galante!<sup>9</sup>I RAGAZZI *(fischiando)*

Con salute!

*(Tonio mostra il pugno ai monelli che scappano, poi  
si allontana brontolando e scompare sotto la tenda  
a destra del teatro)*

TONIO *(a parte)*

La pagherai!... Brigante.

*(Intanto Peppe conduce l'asino col carretto dietro al  
teatro)*

UN CONTADINO *(a Canio)*

Di', con noi vuo' tu bere  
un buon bicchiere sulla crocevia?

CANIO

Con piacere.

PEPPE *(ricompare di dietro al teatro; gitta la frusta che  
ha ancora in mano dinanzi alla scena e dice)*

Aspettatemi...

Anch'io ci sto!

*(Poi entra dall'altro lato del teatro per cambiar co-  
stume)*

CANIO *(gridando verso il fondo)*

Di' Tonio, vieni via?

segue nota 8

ancor più dalla caricatura musicale: particolarmente efficaci risultano l'alternanza tra sillabato e note tenute a lungo, gli *staccati* dei legni e poi degli archi, i trilli dei violini e le acciaccature del fagotto. Nel momento in cui Canio passa ad invitare gli uditori allo spettacolo, la linea del canto si fa più definita sul piano melodico e si carica di potere affabulatorio. Il coro, conquistato dall'abilità comunicativa dell'attore e deciso ad assistere alla rappresentazione, non esiterà a riproporla nota per nota.

<sup>9</sup> Comincia qui una parte più movimentata, fatta di azioni, scambi di battute e movimenti scenici. La musica ruota intorno a un tema che ritorna e viene elaborato lungo tutta la sezione.

ESEMPIO 8 (14<sup>4</sup>)Sempre vivace *(in uno come uno scherzo)*

Come quello del prologo (cfr. es. 1), questo tema ha un andamento brioso, si batte in uno e richiama uno Scherzo. Il profilo melodico è però del tutto differente: costruito, com'è, sui gradi della triade ricorda piuttosto una danza popolare. Particolare sapore rustico viene poi conferito dalle quinte vuote degli archi gravi (violoncelli e contrabbassi) ripetute in coincidenza degli *stop* accordali. La musica si limita cioè a 'dipingere' l'ambiente visibile sulla scena: quasi un doppio realizzato attraverso un differente linguaggio.

TONIO (*di dentro*)

Io netto il somarello. Precedetemi.

UN CONTADINO (*ridendo*)Bada, Pagliaccio, ei solo vuol restare  
per far la corte a Nedda.CANIO (*ghignando, ma con cipiglio*)

Eh! Eh! Vi pare?

Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo<sup>10</sup>  
con me, miei cari; e a Tonio... e un poco a tutti  
[or parlo.Il teatro e la vita non son la stessa cosa;  
e se lassù Pagliaccio sorprende la sua sposa  
col bel galante in camera, fa un comico sermone,  
poi si calma od<sup>iv</sup> arrendesi ai colpi di bastone!...  
Ed il pubblico applaude, ridendo allegramente.

Ma se Nedda sul serio sorprendessi...

[altramente

finirebbe la storia, com'è ver che vi parlo...

Un tal gioco, credetemi, è meglio non giocarlo.

NEDDA (*a parte*)

Confusa io son!...

ALCUNI CONTADINI

Sul serio<sup>11</sup>

pigli dunque la cosa?

CANIO (*un po' commosso*)

Io?... Vi pare!... Scusatemi...

Adoro la mia sposa!

*(Canio va a baciare Nedda in fronte. Un suono di cornamusa si fa sentire all'interno, tutti si precipitano verso la sinistra, guardando fra le quinte)*

<sup>10</sup> L'insinuazione del contadino relativa all'interessamento di Tonio nei confronti di Nedda, offre a Canio l'occasione per il suo secondo assolo (20, *Adagio molto* –  $\frac{3}{4}$ , Fa), ben più articolato del precedente (1. esposizione, A «Un tal gioco, credetemi»; 2. sezione centrale: B «E se lassù Pagliaccio», C «Ma se Nedda sul serio»; 3. ripresa, A'). Se in quello il pagliaccio si esibiva in qualità di attore, qui è l'uomo a prendere il sopravvento. Dal tono scherzoso si passa bruscamente a quello serio. Ma soprattutto è qui che inizia a prendere il via il gioco tra finzione e realtà. All'inizio infatti, per mezzo di una melodia rattenuta (A), Canio esprime il suo pensiero riguardo a recita e vita, che ritiene non essere «la stessa cosa»; pensiero che verrà ben presto smentito. In seguito invece Leoncavallo comincia a ricorrere a differenti registri musicali per caratterizzare l'alternanza tra rappresentazione teatrale e realtà (B). Mentre Canio descrive la sua reazione comica sul palcoscenico nel cogliere la moglie e l'amante, compare una delle melodie che sarà sfruttata durante la commedia (precisamente quella corrispondente al momento in cui Taddeo decide di fare le proprie *avances* a Colombina):

ESEMPIO 9 (21<sup>1</sup>)

Vlc.                      And.<sup>no</sup> Sost.<sup>o</sup> assai

Ma quando pensa alla possibilità di sorprendere veramente Nedda con un innamorato (C), subito riappare il tema legato alla sua gelosia maniacale:

ESEMPIO 10 (22<sup>1</sup>)

Un poco più mosso

*p*

L'assolo si conclude con la ripresa della melodia e delle parole iniziali (A'), in un gioco a specchio che trova conferma nel rullo dei timpani posto sia in apertura che in conclusione.

<sup>iv</sup> «ed».<sup>11</sup> Tornano per un attimo gli scambi di battute tra il coro e Canio e torna nuovamente il tema 'contadino' (nota 9).

I MONELLI (*gridando*)

I zampognari!... I zampognari!...<sup>12</sup>

GLI UOMINI

Verso la chiesa vanno i compari.

(*Le campane suonano a vespero da lontano*)

I VECCHI

Essi accompagnano la comitiva  
che a coppie al vespero sen va giuliva.

LE DONNE

Andiam. – La campana  
ci appella al signore.

CANIO

Ma poi... ricordatevi,  
a ventitré ore.

(*I zampognari arrivano dalla sinistra in abito da festa, con nastri dai colori vivaci e fiori ai cappelli acuminati. Li seguono una frotta di contadini e contadine, anch'essi parati a festa. Il coro, che è sulla scena, scambia con questi saluti e sorrisi, poi tutti si*

*dispongono a coppie ed a gruppi, si uniscono alla comitiva e si allontanano, cantando pel viale del fondo, dietro al teatro*)

CORO GENERALE

Din, don, – suona vespero<sup>13</sup>

ragazze e garzon,  
a coppie affrettiamoci,  
al tempio<sup>v</sup> – din, don!

Il sol diggià i culmini,  
din, don, vuol baciari;  
le mamme ci adocchiano,  
attenti compar.

Din, don. – Tutto irradiasi  
di luce, d'amor.

Ma i vecchi sorvegliano,  
gli arditi amador.

Din, don – suona vespero,  
ragazze e garzon.

*Le squille ci appellano  
al tempio – din, don!*

<sup>12</sup> SCENA E CORO DELLE CAMPANE. La discussione viene interrotta dal suono dell'oboe proveniente da fuori scena che annuncia l'arrivo degli zampognari e la celebrazione della messa per la «festa di mezzagosto». Ben presto si odono anche le campane che richiamano i fedeli al rito. La connessione musicale con quanto precede è assicurata dalla frase di Canio che ricorda un'ultima volta ai contadini lo spettacolo serale e da una nuova comparsa del tema contadino sul quale termina la scena.

<sup>13</sup> Il coro vero e proprio (28, *Andantino grazioso* –  $\frac{3}{4}$ , Fa) prevede l'imitazione del suono delle campane – per altro previste in partitura – ad opera delle voci gravi: tenori e bassi prima, solo bassi poi. Ciò mentre si svolge una melodia dalla tinta esotica che in parte riprende la frase dell'oboe 'di dentro' udita in precedenza. Si tratta del brano che dovrebbe conferire colore locale a questo momento, ingrediente irrinunciabile della cosiddetta opera verista e in generale della produzione *fin de siècle* (benché, nel caso specifico, il gusto sia più spagnolescante che non calabrese). Non è possibile, a questo punto, evitare che torni in mente «Gli aranci olezzano» da *Cavalleria rusticana*, lavoro che per Leoncavallo fu modello imprescindibile. Il peso drammatico dei due cori è però ben differente. *Cavalleria* è un'opera nella quale l'azione e il comportamento dei personaggi discendono direttamente e vengono indirizzati dal contesto sociale in cui sono calati. È, *in primis*, l'ambiente che determina i rapporti tra Santuzza, Turiddu, Lola e Alfio condizionandone il modo di agire. Per questo motivo «Gli aranci olezzano», e anche la preghiera, sono brani importanti nell'orientare la percezione dello spettatore, seppur caratterizzati da un tasso di staticità estremamente elevato. Al contrario, in *Pagliacci*, il nodo drammatico è tutto privato e gli abitanti di Montalto sono semplici 'spettatori' degli accadimenti, senza la possibilità di legarsi alle vicissitudini dei protagonisti. Per questo motivo l'ambiente sociale costituisce soltanto uno sfondo, e perciò il coro non si integra funzionalmente con la drammaturgia dell'opera essendo, semmai, utile per allontanare le masse e consentire alla vicenda privata di prendere il via dopo il vasto quadro corale introduttivo. Sotto il profilo formale la scelta si rivela comunque azzeccata: il pezzo consente infatti di completare un'ampia struttura ad arco che si era aperta col coro «Son qua! ... Evviva il principe». Non solo agli estremi troviamo due cori, ma allo squillo di tromba dei teatranti corrisponde il suono dell'oboe degli zampognari e al movimento spaziale di avvicinamento alla scena delle masse corali, quello di allontanamento delle stesse che raggiungono la chiesa e che terminano il loro canto dietro le quinte. Il tutto all'insegna della chiarezza formale più assoluta.

<sup>v</sup> «A coppie al tempio ci affrettiam,».

*(Durante il coro, Canio entra dietro al teatro e va a lasciar la sua giubba da Pagliaccio, poi ritorna e dopo aver fatto, sorridendo, un cenno d'addio a Nedda, parte con Peppe e cinque o sei contadini per la sinistra. – Nedda resta sola)*

SCENA II<sup>a</sup>

NEDDA *sola*, poi TONIO

NEDDA (*pensierosa*)

Qual fiamma avea nel guardo!<sup>14</sup>

Gli occhi abbassai per tema ch'ei leggesse  
il mio pensier segreto.

Oh! S'ei mi sorprendesse...

brutale come egli è... ma basti, orvia.

Son questi sogni paurosi e fole!

O che bel sole

di mezz'agosto! Io son piena di vita,

e, tutta illanguidita

per arcano desio, non so che bramo!

*(Guardando in cielo)*

Oh! Che volo d'augelli, e quante strida!...

Che chiedono? Dove van? Chissà!... La mamma  
mia, che la buona ventura annunciava,  
comprendeva il *lor canto*<sup>vi</sup> e a me bambina  
così cantava:

Hui! Stridono lassù, liberamente<sup>15</sup>

lanciati a vol come frecce, gli augel.

Disfidano le nubi e 'l sol cocente,

e vanno, e vanno per le vie del ciel.

Lasciateli vagar per l'atmosfera

questi assetati d'azzurro e<sup>vii</sup> splendor:

seguono anch'essi un sogno, una chimera,

e vanno, e vanno fra le nubi d'or.

Che incalzi il vento e latrì la tempesta,

con l'ali aperte san tutto sfidar;

la pioggia, i lampi, nulla mai li arresta,

e vanno, e vanno, sugli abissi e i mar.

Vanno laggiù verso un paese strano

che sognan forse e che cercano invan.

Ma i boemi del ciel seguon l'arcano

poter che li sospinge... e vanno... e van!

*(Tonio durante la canzone sarà uscito di dietro al teatro e sarà ito ad appoggiarsi all'albero, ascoltando)*

<sup>14</sup> È questo il momento solistico della primadonna, Nedda, momento che si compone della scena e di una ballatella. La connessione della scena con il contesto musicale e drammatico dell'opera poggia sul ritorno del tema della gelosia di Canio e di quello legato all'amore fra Nedda e Silvio. Il primo compare due volte affidato ai violoncelli, in relazione alle parole «Qual fiamma avea nel guardo» e «Oh! S'ei mi sorprendesse brutale come egli è», il secondo, svolto dai violini sotto le parole «il mio pensier segreto» chiaramente riferite alla relazione clandestina. Ancora una volta dunque i temi ricorrenti compaiono con puntualità sorprendente esattamente dove ce li saremmo aspettati. Per il resto la scena è caratterizzata dal diffuso ricorso ad onomatopoeie sonore del canto e del volo degli uccelli evocati nel testo. In tal senso vanno letti i *tremoli* dei violini, le acciaccature dell'ottavino, le rapide scale per moto contrario di ottavino e flauti, le scale dell'arpa, le terzine del flauto, e lo stesso trillo della cantante giusto prima dell'attacco della ballatella (trillo che, per altro, può essere soppresso a piacere dell'esecutore secondo una nota presente in partitura). La musica ricalca quanto espresso nel libretto.

<sup>vi</sup> «gli augelli».

<sup>15</sup> BALLATELLA. La diffusa presenza di brani dal carattere popolare, per lo più in forma strofica ed effettivamente cantati anche all'interno della cornice comunicativa del palcoscenico, è un altro elemento che accomuna la produzione di questi anni e che viene spesso individuata dai commentatori come componente essenziale dell'opera 'verista'. *Cavalleria rusticana* è ricca di tali momenti, a cominciare dalla siciliana iniziale per proseguire con la sortita di Alfio, lo stornello di Lola e il brindisi. Anche nel nostro caso (39, *Vivace* –  $\frac{3}{8}$ , Fa#) a dominare dovrebbe essere l'effetto coloristico. Se il ritmo ondulante conferisce la tinta popolare, sotto il profilo della strumentazione segnaliamo l'utilizzo di due violini primi e due secondi separati dai rispettivi gruppi, e dell'arpa, impegnata in onomatopoeie virtuose. Dal punto di vista strutturale la sezione centrale è connotata da un tono cupo connesso al senso delle parole che richiamano scenari di temporali e tempeste. La funzione del brano è di presentare il carattere femminile, per cui è fin troppo semplice leggere nella libertà che gli uccelli trovano nel volo, la spensieratezza e la voglia di amare della giovane Nedda. Concetto espresso ancora una volta con immediatezza esemplare.

<sup>vii</sup> «e di».

do beato. – Nedda, finito il canto, fa per rientrare e lo scorge. Bruscamente contrariata)

Sei là? Credea che te ne fossi andato.<sup>16</sup>

TONIO (*ridiscendendo con dolcezza*)

È colpa del tuo canto. Affascinato  
io mi beava!

<sup>16</sup> Una nota tenuta dai legni e dal corno, un paio di note accentate degli archi, e situazione ed atmosfera si ribaltano. Tonio ha osservato, nascosto, Nedda, rimanendo affascinato dal suo canto e ora svela la propria presenza, dando il La a un breve duetto. Appena Nedda lo caccia dicendogli di andare all'osteria, dove sappiamo trovarsi Canio, compare un frammento del tema di quest'ultimo. Sarà, infatti, proprio Tonio, in conseguenza di questo duetto, a far sì che la gelosia dell'amico si scateni. Tonio ama davvero Nedda e inizia a dichiararsi con una melodia appassionata e suadente,

ESEMPIO 11 (517)

Tonio Cantabile sostenuto

So ben che dif-for - me, con - tor-to son i - o, che de-sto sol-tan - to lo  
scher-no e l'or-ror... Ep - pu-re ha il pensie - ro un so-gno un de-si - o e un  
pal - pi-to il cor...

ma l'attrice ben presto lo interrompe, mentre l'orchestra anticipa un passo della commedia che verrà recitata quella sera:

ESEMPIO 12 (53)

Sost.<sup>o</sup> assai

VII Scheroso elegante

*p* *f* *mf* marcato sospeso

La risposta di Nedda da un lato crea un aggancio realtà-commedia, dall'altro, nella sua comicità, produce un netto contrasto con l'intenso tema di Tonio: Nedda non riesce a prenderne sul serio i sentimenti. La lontananza tra i due – amore-odio, carattere serio-canzonatura, realtà-commedia – espressa musicalmente dall'opposizione tra i due spunti melodici non potrebbe essere maggiore e raggiunge l'apice nel momento in cui tali spunti si sovrappongono (l, 54) e i due mondi sentimentali sono presentati simultaneamente. La risoluzione di una tale disparità di posizioni non può che essere violenta sicché Tonio costringe Nedda ad ascoltarlo, tentando di rubarle un bacio con la forza, mentre in orchestra risuona un tema avvolgente che porta la tensione al culmine (es. 13a: la frase espande il motivo della gelosia di Canio dell'es. 4, ed è come se il tenore facesse sentire la sua presenza mentre il gobbo si dichiara), cui risponde un motivo arpeggiato dagli archi (es. 13b):



NEDDA (*ridendo con scherno*)

Oh! Quanta poesia!...

TONIO

Non rider, Nedda...

NEDDA

Va, va all'osteria.

TONIO

So ben che difforme contorto son io;  
che desto soltanto lo scherno o<sup>viii</sup> l'orror.  
Eppure ha 'l pensiero un sogno, un desio,  
e un palpito il cor!  
Allor che sdegnosa mi passi d'accanto  
non sai tu che pianto mi sprema il dolor,

perché, mio malgrado, subito ho l'incanto,  
m'ha vinto l'amor!

(*Appressandosi*)

Oh! Lasciami, lasciami  
or dirti...

NEDDA (*interrompendolo e beffeggiandolo*)  
che m'ami?

Hai tempo a ridirmelo  
stasera, se *il* brami,  
Facendo le smorfie  
colà, sulla scena.  
Intanto risparmiati  
per ora la pena.

*segue nota 16*

ESEMPIO 13a (56)

ESEMPIO 13b (59)

Segue un potente squarcio verista: Nedda respinge il suo assalitore colpendolo sul viso con la frusta e dandogli del «miserabile». Non più canto, non più *parlato*, solo un gesto icastico. Siamo alla definitiva rottura che porta al giuramento di vendetta. Non ci sarà via di ritorno. È allora che Tonio lancia un urlo e scaglia la sua minaccia contro la donna: «Per la vergin pia di mezz'agosto! / Nedda, lo giuro me la pagherai!». Sui *tremoli* dei violini e le note tenute dei legni si staglia un lugubre tema esposto dai tromboni che grande importanza avrà nel corso dell'opera e che segnala, appunto, l'attuazione di un piano vendicativo da parte di Tonio nei confronti di Nedda.

ESEMPIO 14 (60)

Tema che ricompare immediatamente dopo, quando la donna descrive l'animo del gobbo, affidato, in questo caso, a fagotto, clarone, bassotuba, violoncelli e contrabbassi.

viii «e».

TONIO (*delirante con impeto*)

No, è qui che voglio dirtelo,  
e tu m'ascolterai,  
che t'amo e ti desidero,  
e che tu mia sarai!

NEDDA (*seria ed insolente*)

Eh! Dite, mastro Tonio!  
La *schiena*<sup>ix</sup> oggi vi prude, o una tirata  
d'orecchi è necessaria  
al vostro ardor?

TONIO

Ti beffi? Sciagurata!  
Per la croce di Dio, bada che puoi  
pagarla cara!...

NEDDA

Tu minacci?... Vuoi  
che vada a chiamar Canio?

TONIO (*muovendo verso di lei*)

Non prima ch'io ti baci.

NEDDA (*retrocedendo*)

Bada!

TONIO (*s'avanza ancora aprendo le braccia per ghermirla*)

Oh, tosto  
sarai mia!...

NEDDA (*sale retrocedendo verso il teatrino, vede la frusta lasciata da Peppe, l'afferra e dà un colpo in faccia a Tonio, dicendo*)

Miserabile!

TONIO (*dà un urlo e retrocede*)

Ah! Per la vergin pia di mezz'agosto  
Nedda, lo giuro... me la pagherai!...  
(*Esce minacciando dalla sinistra*)

NEDDA (*immobile guardandolo allontanarsi*)

Aspide! Va. – *Ti sei svelato ormai*  
*Tonio lo scemo!*<sup>x</sup> – Hai l'animo  
siccome il corpo tuo difforme... lurido!...

SCENA III<sup>a</sup>

SILVIO, NEDDA, e poi TONIO

SILVIO (*sporgendo la metà dei corpo arrampicandosi dal muretto a destra, e chiama a bassa voce*)

Nedda!

NEDDA (*affrettandosi verso di lui*)

Silvio! A quest'ora... che imprudenza.<sup>17</sup>

SILVIO (*saltando allegramente e venendo verso di lei*)

Ah bah! Sapea che non rischiavo nulla.  
Canio e Peppe da lunge a la taverna  
ho scorto *con gli amici!*... Ma prudente  
per la macchia a me nota qui ne venni.

NEDDA

E ancora un poco in Tonio t'imbattevi.

SILVIO (*ridendo*)

Oh! Tonio il gobbo!

NEDDA

Il gobbo è da temersi.  
M'ama... Ora qui mel disse... e nel bestiale  
delirio suo, baci chiedendo, ardiva  
correr su me...

SILVIO

Per Dio!

NEDDA

Ma con la frusta  
del cane immondo la foga calmai.

<sup>ix</sup> «gobba».

<sup>x</sup> «paura non mi fai! / Io t'ho compreso».

<sup>17</sup> DUETTO. Uscito di scena Tonio, appare Silvio che, approfittando dell'assenza di Canio, vuole incontrare la sua amata. Il duetto è naturalmente costruito sul diffuso ricorrere del tema d'amore, che appare sin dalla prima battuta del brano (<sup>3</sup>61). Ma un nesso con quanto precede si ha anche nel momento in cui Nedda racconta all'amante il suo incontro con Tonio e l'orchestra ripropone il tema dell'esempio 13b. Dopo una nuova esposizione del tema d'amore ad opera del violino solo, comincia una sezione lirica che prevede gli assoli dei due personaggi in successione. Il primo ad esporsi è Silvio che tenta di convincere Nedda ad abbandonare la vita che fa e a fuggire con lui: gli replica Nedda, che cerca di prendere le distanze dall'amato e di distoglierlo dai suoi intendimenti, con un tema del tutto differente. La discussione diviene poi concitata e le due voci cominciano a sovrapporsi.

SILVIO

E fra quest'ansie in eterno vivrai?  
Decidi il mio destin,  
Nedda, Nedda rimani!  
Tu il sai, la festa ha fin  
e parte ognun dimani.  
E quando tu di qui sarai partita  
che addiverrà di me... de la mia vita?!

NEDDA (*commossa*)

Silvio!

SILVIO

Nedda, rispondimi.

Se è ver che Canio non amasti mai,  
se è vero che t'è in odio  
il ramingare e il mestier che tu fai,  
se l'immenso amor tuo fola<sup>x1</sup> non è  
questa notte partiam!... fuggi con me.

NEDDA

Non mi tentar!... Vuoi tu – perder la vita mia?

Taci Silvio, non più... – È deliro... è follia!...

Io mi confido a te – a te cui diedi il cor.

Non abusar di me – de 'l mio febbrile amor!...

Non mi tentar!...<sup>x2</sup> E poi... – Chissà! Meglio è

[partir.

Sta il destin contro noi. – È vano il nostro dir.  
Eppure da 'l mio cor – strapparti non poss'io,  
vivrò sol de l'amor – ch'hai destato al cor mio.

*(Tonio appare dal fondo a sinistra)*

SILVIO

No, più non m'ami!

TONIO (*scorgendoli, a parte*)T'ho colta, sguadrina!<sup>18</sup>*(Fugge dal sentiero minacciando)*

NEDDA

Si t'amo! T'amo!...

SILVIO

E parti domattina?...

*(Amorosamente, cercando ammaliarla)*E allor perché, di', tu m'hai stregato<sup>19</sup>

se vuoi lasciarmi senza pietà?

Quel bacio tuo perché me l'hai dato  
fra spasimi ardenti di voluttà?

Se tu scordasti l'ore fugaci

io non lo posso, e voglio ancor

que' spasmi ardenti, que' caldi baci

che tanta febbre m'han messo in cor!

<sup>x1</sup> «una fola».<sup>x2</sup> «Non mi tentar!... Pietà di me».

<sup>18</sup> Proprio nel momento in cui Silvio accusa Nedda di non provare nulla per lui, «*Tonio appare dal fondo*» e scopre la relazione tra i due. Naturalmente ciò avviene mentre fagotti, violoncelli e contrabbassi eseguono il tema del gobbo (cfr. es. 14). Proprio questa scoperta gli dà la possibilità di attuare la sua vendetta. «Ah! T'ho colta sguadrina!» non esprime solo tutta la gelosia e tutto l'odio possibili, ma l'imprecazione determina un abbassamento del registro, che dal piano letterario passa a quello popolare. Quell'espressione è propria del personaggio, è consona al suo *status* sociale e causa quell'allontanamento dell'autore dalla realtà presentata che è caratteristica imprescindibile del verismo letterario. Non è un caso che scelte linguistiche di questo tipo si trovino diffusamente nell'opera italiana di questi anni, e *Pagliacci* non fa eccezione. Una progressione costruita sulla cellula iniziale del tema d'amore porta poi al secondo momento lirico del duetto.

<sup>19</sup> Silvio persiste nel suo tentativo di indurre Nedda ad abbandonare la compagnia teatrale e stavolta coglie nel segno. Le melodie delle strofe di entrambi derivano da elaborazioni del tema d'amore, indizio inequivocabile della assoluta sintonia tra i due. Nedda accetta di seguire Silvio, sicché l'ultima sezione del duetto – «*Tutto scordiam*» (I, 76) – è un lungo *a due* che sancisce l'unione tra gli amanti, con le voci che procedono parallelamente a distanza di ottava, prima, e di sesta, poi. Non poteva naturalmente mancare la perorazione del tema d'amore, qui al violoncello. Formalmente la sezione sembra assumere la funzione di coda conclusiva, un po' come accadeva nelle vecchie cabalette di stampo primottocentesco. Vale per questo duetto quanto già detto in precedenza: Leoncavallo fonde le ricorrenze e le elaborazioni tematiche (queste ultime, in verità, assai limitate) tipiche del 'sinfonismo' con la tradizione formale del 'numero' chiuso. Leggendo la successione delle parti componenti il duetto si può infatti cogliere una struttura non troppo dissimile da quella della «solita forma», benché con tempo finale lento.

NEDDA (*vinta e smarrita*)

Nulla scordai – m'ha sconvolta e turbata<sup>xiii</sup>  
 questo amor che ne 'l guardo ti sfavilla.  
 Viver voglio a te avvinta, affascinata  
 una vita d'amor calma e tranquilla.  
 A te mi dono; su me solo impera.  
 Ed io ti prendo e m'abbandono intera.

SILVIO (*stringendola fra le braccia*)

Verrai?...

NEDDA

Sì. – Baciami!...

SILVIO

Tutto scordiamo...

NEDDA

Negli occhi guardami!

SILVIO

Sì, ti guardo e ti bacio, e t'amo... t'amo!<sup>xiv</sup>

SCENA IV<sup>a</sup>

*I precedenti, CANIO e poi PEPPE*

*(Mentre Silvio e Nedda s'avviano parlando verso il muricciuolo, arrivano, camminando furtivamente dalla scorciatoia, Canio e Tonio)*

TONIO (*ritenendo Canio*)

Cammina adagio e li sorprenderai.<sup>20</sup>

*(Canio s'avvanza cautamente sempre ritenuto da Tonio, non potendo vedere, dal punto ove si trova, Silvio che scavalca il muricciuolo)*

SILVIO (*che ha già la metà del corpo dall'altro lato, ritenendosi al muro*)

Ad alta notte laggiù mi terrò.

Cauta discendi e mi ritroverai.

*(Silvio scompare e Canio si appressa all'angolo del teatro)*

NEDDA (*a Silvio che sarà scomparso di sotto*)

A stanotte – e per sempre tua sarò!

CANIO (*che dal punto ove si trova ode queste parole, dà un urlo*)

Oh!...

NEDDA (*si volge spaventata e grida verso il muro*)

Fuggi!...

*(D'un balzo Canio arriva anch'esso al muro; Nedda gli si para dinante ma dopo breve lotta egli la spinge da un canto, scavalca il muro e scompare. – Tonio resta a sinistra guardando Nedda che come inchiodata presso il muro cerca sentire se si ode rumore di lotta, mormorando)*

NEDDA

Aitalo...

Signor!...

TONIO (*ridendo cicicamente*)

Ah!... Ah!...

La voce di CANIO (*di dentro*)

Vile! T'ascondi!

NEDDA (*al riso di Tonio si è voltata e dice con disprezzo, fissandolo*)

Bravo!

Bravo il mio Tonio!

TONIO

Fo quel che posso!

NEDDA

È quello che pensavo!

TONIO

Ma di far assai meglio non dispero.

<sup>xiii</sup> «sconvolta e turbata m'ha».

<sup>xiv</sup> Aggiunta: «NEDDA / Sì mi guarda e mi bacia! T'amo! T'amo!».

<sup>20</sup> Al duetto segue una scena d'azione che ha il via con l'arrivo di Tonio e Canio che spiano l'incontro tra i due amanti. È Tonio a condurre l'amico sul luogo, mentre i contrabbassi svolgono il tema della sua vendetta. Silvio e Nedda si danno appuntamento quella stessa notte per fuggire insieme, naturalmente sulle note del tema d'amore affidato prima al violino solo e poi al violoncello solo, un segnale che avrà un ruolo decisivo per la soluzione catastrofica. Quando Nedda pronuncia le parole «a stanotte e per sempre tua sarò», Canio non è più in grado di trattenersi e si avventa sul rivale che però riesce a fuggire. A quel punto il pagliaccio si lancia al suo inseguimento. Nedda prega per l'amato e ricompare il tema d'amore (al clarinetto); si ode la voce di Canio, sui passi di Silvio, e torna il tema della gelosia (tromboni, bassotuba, violoncelli e contrabbassi); e nel successivo battibecco tra Nedda e Tonio e il tema della vendetta risuona due volte (fagotti, clarone, violoncelli, contrabbassi, e tromboni, bassotuba, violoncelli, contrabbassi).

NEDDA

Mi fai schifo e ribrezzo.

TONIO

Oh, non sai come

lieto ne sono!

*(Canio intanto scavalca di nuovo il muro e ritorna in scena pallido, asciugando il sudore con un fazzoletto di colore oscuro)*

CANIO *(con rabbia concentrata)*

Derisione e scherno!<sup>21</sup>

Nulla! Ei ben lo conosce quel sentiero.

Fa lo stesso; poiché del drudo il nome or mi dirai.

NEDDA *(volgendosi turbata)*

Chi?

CANIO *(furente)*

Tu, pel padre eterno!...

*(Cavando dalla cinta lo stiletto)*

E se in questo momento qui scannata non t'ho già, gli è perché pria di lordarla nel tuo fetido sangue, o svergognata, codesta lama io vo' il suo nome. – Parla.

NEDDA

Vano è l'insulto. – È muto il labbro mio.

CANIO *(urlando)*

Il nome, il nome, non tardare o donna!

NEDDA

No, nol dirò giammai...

CANIO *(slanciandosi furente col pugnale alzato)*

Per la madonna!...

PEPPE *(che sarà entrato dalla sinistra, sulla risposta di Nedda corre a Canio e gli strappa il pugnale che gitta via tra gli alberi)*

Padron! Che fate!... Per l'amor di Dio...

la gente esce di chiesa e a lo spettacolo qui muove... andiamo *Canio*, via, calmatevi!

CANIO *(dibattendosi)*

Lasciami Peppe. – Il nome, il nome!

PEPPE

Tonio

vieni a tenerlo. Andiamo arriva il pubblico!

*(Tonio prende Canio per la mano mentre Peppe si volge a Nedda)*

Vi spiegherete... – e voi di lì tiratevi.

Andatevi a vestir. – Sapete, Canio

è violento, ma buono...

*(Spinge Nedda sotto la tenda e scompare con essa)*

CANIO *(stringendo il capo fra le mani)*

Infamia! Infamia!

TONIO *(piano a Canio, spingendolo sul davanti della scena)*

Calmatevi padrone. – È meglio fingere; il ganzo tornerà. – Di me fidatevi.

*(Canio ha un gesto disperato, ma Tonio spingendolo col gomito prosegue piano)*

Io la sorveglio. – Ora facciam la recita.

Chissà ch'egli non venga a lo spettacolo e si tradisca! Or via. – Bisogna fingere per riuscir...

PEPPE *(uscendo dalle scene)*

Andiamo, via, vestitevi

padrone. – E tu batti la cassa, Tonio.

*(Tonio va di dietro al teatro e Peppe anch'esso ritorna all'interno, mentre Canio accasciato si avvia lentamente verso la cortina)*

CANIO

Recitar!... Mentre preso dal delirio<sup>22</sup>

non so più quel che dico e quel che faccio!

<sup>21</sup> Mentre Canio si scaglia sulla sua donna, il tema della gelosia riecheggia ripetutamente in orchestra, ma quando Nedda si rifiuta di tradire Silvio, le viole riespongono il tema d'amore. Canio, imprecando, sta per colpire la moglie, ma viene trattenuto da Peppe che lo ferma appena in tempo: la messa è terminata e, nell'ideale contiguità fra sacro e profano ch'è prerogativa enfatizzata del melodramma verista, gli abitanti del villaggio sono in procinto di raggiungere il teatrino. Tonio, novello Jago in versione rustica, rassicura Canio che sorveglierà lui stesso Nedda (clarone, violoncelli e contrabbassi, propongono il tema della vendetta) e lo convince a prepararsi per la commedia.

<sup>22</sup> «Vesti la giubba» di Canio (91, *Arioso Adagio* –  $\frac{2}{4}$ - $\frac{3}{4}$ , mi-Mi), preceduto dalla breve scena «Recitar! Mentre preso dal delirio», è uno dei brani più celebri del repertorio operistico di tutti i tempi. Il pezzo non solo si colloca in chiusura d'atto, ma viene proposto dopo che l'azione si è conclusa. Sotto il profilo degli accadimenti si confi-

Eppur... è d'uopo... sforzati!  
 Bah, se' tu forse un uom? Tu se' Pagliaccio!  
 Vesti la giubba e la faccia infarina.  
 La gente paga e rider vuole qua.  
 E se Arlecchin t'invola Colombina,  
 ridi, Pagliaccio... e ognuno applaudirà!

Tramuta in lazzi lo spasmo ed il pianto;  
 in una smorfia il singhiozzo e 'l dolor...  
 ridi Pagliaccio, sul tuo amore infranto!  
 Ridi del duol che t'avvelena il cor!  
 (*Entra commosso sotto la tenda, mentre la tela cade  
 lentamente.*)<sup>23</sup>

segue nota 22

gura come una sorta di appendice che nulla aggiunge a quanto già sappiamo. Dal punto di vista drammatico ha, tuttavia, un ruolo di primissimo piano. È infatti qui che Canio deve ricredersi delle convinzioni espresse nell'assolo precedente (cfr. nota 10), in cui celebrava vita e teatro come due cose separate; è qui, e non nella commedia, che per la prima volta realtà e finzione si configurano con forza come due poli interdipendenti: tutto è incentrato sulla sofferenza che deriva dalla convivenza della condizione di attore costretto a divertire il pubblico con la natura umana soggetta ai dolori della vita. È questo il luogo dell'opera in cui, più che in ogni altro, Leoncavallo ha scritto «con vere lacrime», mettendo a nudo l'animo del suo personaggio e facendone apparire reale l'angoscia (ed è innegabile il coinvolgimento emotivo che si prova di fronte a questo brano, coinvolgimento che ne ha determinato l'imperitura fortuna). Ma perché il tormento di Canio sembra così 'vero'? Ancor prima che per le parole che pronuncia, per la tragica intensità della musica. Nello specifico, la celeberrima frase «Ridi Pagliaccio» gioca un effetto particolare: preparata da un *crescendo*, caratterizzata dall'accentuazione di tutte le note, e da eseguirsi, secondo le indicazioni in partitura, «a piena voce» e «straziante» con gran parte dell'orchestra che raddoppia la melodia, porta l'ascoltatore alla commozione, spingendolo a partecipare alle pene del pagliaccio. In altre parole: è *in primis* attraverso la musica che possiamo accedere all'interiorità di Canio. Leoncavallo assume cioè la funzione di narratore, funzione incompatibile con le tendenze del verismo letterario (in maniera diversa accade ciò che era già successo nel prologo). Si tratta, dunque, di un momento introspettivo che nega il fondamentale assunto del metodo impersonale. Se nei duetti e nelle scene d'insieme il lato intimo dei personaggi affiorava grazie alle reciproche dichiarazioni, se la ballatella di Nedda era musica di scena, e dunque il personaggio cantava effettivamente le proprie passioni (la 'responsabilità' di quella musica 'non si può attribuire' a Leoncavallo, ma al personaggio stesso), qui il ruolo autoriale diviene imprescindibile: è l'autore-narratore che sancisce la verità delle sensazioni provate da Canio, dato che questi non le esteriorizza dialetticamente. Per altro è utile segnalare che «Ridi Pagliaccio», riprende alla lettera una melodia dell'*Otello* verdiano.

ESEMPIO 15a (793)



ESEMPIO 15b (Verdi, *Otello*, III, J<sup>6</sup>)



Il rimando a un'opera come *Otello* incentrata sul sentimento della gelosia e in particolare a un momento in cui il protagonista è, per dirla con Michele Girardi, in «una delle fasi più acute del suo processo di degradazione morale», risulta estremamente significativo. Ma soprattutto il gioco intertestuale prevede, ancora, la decisiva presenza dell'autore nell'indirizzare la percezione dello spettatore.

<sup>23</sup> INTERMEZZO. Tra primo e secondo atto Leoncavallo inserisce un Intermezzo interamente costruito su reminiscenze melodiche del prologo e dell'arioso di Canio «Vesti la giubba»: associa cioè il momento in cui si diceva che quanto avremmo visto in scena sarebbe stato vero a quello in cui il protagonista prende coscienza che la moglie non lo tradisce solo sulle tavole del palcoscenico. La sezione introduttiva del pezzo (*Sostenuto assai* – e, mi) propone una ripresa della melodia «Un nido di memorie» (cfr. nota 3) affidata ai violini; nella seconda parte (*Cantabile* – e, Mi) viene invece sviluppato un incrocio della melodia «E voi piuttosto» (cfr. nota 5) svolta da violini e legni, e di «Vesti la giubba» a corni, viole e violoncelli. Il brano si conclude poi riprendendo nota per nota la cadenza dell'arioso di Canio sulla quale terminava l'atto primo. L'intermezzo sancisce ancora una volta il rapporto tra realtà e finzione quale tema centrale dell'opera, ma, un po' come il prologo, si pone sotto forma di dichiarazione d'intenti poetici, creando comunque uno stacco tra realtà e scena. È il compositore, cioè l'artefice della finzione,

## ATTO SECONDO

*La stessa scena dell'atto primo.*

### SCENA PRIMA

*(Tonio compare dall'altro lato del teatro colla gran cassa e va a piazzarsi sull'angolo sinistro del proscenio del teatrino. Intanto la gente arriva da tutte le parti per lo spettacolo e Peppe viene a mettere dei banchi per le donne)*

DONNE, UOMINI, TONIO, NEDDA, SILVIO, PEPPE, CANIO e CORO

DONNE *(arrivando)*

Presto, affrettiamoci<sup>24</sup>  
svelto, compare,  
ché lo spettacolo  
dèe cominciare.

Cerchiam di metterci  
ben sul davanti.

TONIO *(picchiando la cassa)*

Si dà principio;  
avanti! Avanti!

UOMINI

Veh, come corrono  
le briconcelle!  
Accomodatevi  
comari belle.

O Dio, che correre  
per giunger tosto!

*(Silvio arriva dal fondo e va a pigliar posto sul davanti a sinistra, salutando gli amici)*

TONIO

Si dà principio  
pigliate posto!

LE DONNE *(cercando sedersi, spingendosi)*

– Ma non pigiatevi,  
fa caldo tanto!  
– Su, Peppe aiutaci.  
V'è posto accanto!

*(Nedda esce vestita da Colombina col piatto per incassare i posti. – Peppe cerca di mettere a posto le donne. – Tonio rientra nel teatro portando via la gran cassa)*

---

*segue nota 23*

che attraverso la musica dice al suo pubblico «è tutto vero». Ma l'Intermezzo è interessante anche per comprendere l'utilizzo delle riprese tematiche. Se gli altri temi ricorrenti – quelli d'amore, della gelosia di Canio, della vendetta di Tonio ecc. – trovano ad ogni comparsa un preciso riferimento nel testo, per cui 'duplicano' il significato delle parole e possono, per questo, apparire come parte integrante del 'mondo scenico', la melodia dell'arioso di Canio viene trattata diversamente. Dei tre temi anticipati nel prologo è l'unico che lì non viene riproposto in abbinamento a un testo verbale (cfr. note 2 e 4); dopo averlo udito nell'arioso alla fine dell'atto primo, ricompare nell'Intermezzo e ancora come perorazione finale affidato all'orchestra (cfr. nota 33). A differenza degli altri è un tema che non ha luoghi 'obbligati', dipendenti da parole o azioni, in cui comparire, ma è gestito dal compositore narrativamente. Anche in ciò si può individuare un tradimento del metodo impersonale di stampo verista.

<sup>24</sup> L'atto secondo comincia simmetricamente al primo. La tela si apre infatti sugli squilli di tromba – effetto di stonatura compreso – e sui colpi di grancassa che caratterizzavano l'inizio dell'atto precedente. Inoltre ritroviamo lo stesso movimento spaziale del coro che si avvicina per vedere la commedia. Ma soprattutto non mancano riprese tematiche del coro iniziale: la melodia che sosteneva le parole «Evviva il principe» (cfr. es. 6) ricompare ora a partire dalle parole «Cerchiam di metterci / ben sul davanti» (100<sup>4</sup>) e quella corrispondente ad «Ognun, ognun» (cfr. es. 7) è qui presente da «Perché tardar?» (107, *Un poco ritenuto* –  $\frac{2}{4}$ , Mi). Le scene d'esordio dei due atti propongono dunque situazioni fra loro simili – il popolo che riempie la scena richiamato dalla carovana degli attori – e, in buona parte, la stessa musica. Sotto il profilo formale ciò contribuisce a determinare, a livello macrostrutturale, quell'equilibrio e quella chiarezza già individuati nelle singole scene. Dal punto di vista drammatico tale scelta è in linea con l'impostazione dell'atto secondo, che ripropone gli stessi eventi del precedente, ma suddivisi tra le tavole del palcoscenico del teatrino di Canio e compagni e quelle del palcoscenico del teatro in cui si sta rappresentando *Pagliacci*. L'autore crea la netta percezione di un nuovo avvio dell'opera, che sembra ricominciare da capo.



(Assieme)

Una parte del CORO (*a Peppe*)

Suvvia, spicciatevi

incominciate.

Perché tardate?

Siam tutti là.

PEPPE

Che furia, diavolo!

Prima pagate.

Nedda, incassate.

TUTTI (*volendo pagare nello stesso tempo*)

Di qua – di qua!

Un'altra parte del CORO

Veh, si accapigliano!...

Chiamano aiuto!...

Ma via, sedetevi

senza gridar.

SILVIO (*piano a Nedda, pagando il posto*)

Nedda!

NEDDA

Sii cauto!

Non t'ha veduto!

SILVIO

Verrò ad attenderti.

Non obliar!...

(Nedda dopo aver lasciato Silvio riceve ancora il prezzo delle sedie da altri e poi rientra anch'essa nel teatro con Peppe)

CORO GENERALE

Questa commedia

incominciate.

Perché tardate?

Perché indugiar?

Facciamo strepito,

Facciam rumore,

ventitré ore

suonaron già.

Allo spettacolo

ognuno anela!...

(Si ode una lunga e forte scampanellata)

S'alza la tela!

Silenzio. – Olà.

(Le donne sono parte sedute sui banchi, situati obliquamente, volgendo la faccia alla scena del teatrino; parte in piedi formano gruppo cogli uomini sul rial-

zo di terra ov'è il grosso albero. Altri uomini in piedi lungo le prime quinte a sinistra. Silvio è innanzi ad essi)

SCENA II<sup>a</sup>

Commedia. NEDDA (COLOMBINA), PEPPE (ARLECCHINO), CANIO (PAGLIACCIO), TONIO (TADDEO) e SILVIO

(La tela del teatrino si alza. – La scena, mal dipinta, rappresenta una stanzetta con due porte laterali ed una finestra praticabile in fondo. Un tavolo e due sedie rozze di paglia son sulla destra del teatrino. – Nedda in costume da Colombina passeggia ansiosa)

COLOMBINA

Pagliaccio, mio marito,<sup>25</sup>

a tarda notte sol ritornerà.

E quello scimunito

di Taddeo perché ancora non è qua?<sup>xv</sup>

(Si ode un pizzicar di chitarra all'interno; Colombina corre alla finestra e dà segni d'amorosa impazienza)

<sup>25</sup> COMMEDIA. Comincia qui il gioco metateatrale attraverso il quale Leoncavallo distribuisce l'azione su un duplice piano, con l'intento di far apparire 'vero' ciò che il pubblico osserva dalla platea e dai palchi della sala teatrale. La distanza tra 'vita' e 'teatro' viene perseguita rappresentando il mondo della recita attraverso la lente della commedia dell'arte. Così, non solo i personaggi agiscono nei panni delle maschere riconducibili a quella tradizione, ma soprattutto le loro azioni si svolgono su musica di foggia settecentesca intrecciata di danze, che si sgancia dal linguaggio tardottocentesco del resto dell'opera. Così la commedia comincia con un minuetto. Colombina approfitta dell'assenza del marito Pagliaccio e attende l'arrivo dell'amante Arlecchino.

<sup>xv</sup> «perché mai... non è ancor qua?!...».

La voce di ARLECCHINO (PEPPE, *di dentro*)

O Colombina, il tenero<sup>26</sup>

fido Arlecchin

è a te vicin!

Vèr te chiamando,

e sospirando – aspetta il poverin!...

La tua faccetta mostrami,

ch'io vo' bacciar

senza tardar

la tua boccuccia.

Amor mi cruccia – e mi sta a tormentar!

O Colombina schiudimi

il finestrin,

che a te vicin

vèr te chiamando

e sospirando – è il povero Arlecchin!

COLOMBINA (*ritornando ansiosa sul davanti*)

Di fare il segno convenuto appressa<sup>27</sup>

l'istante, ed Arlecchino aspetta!...

(*Siede ansiosa volgendo le spalle alla porta di destra.*

*Questa si apre e Tonio entra sotto le spoglie del servo Taddeo, con un paniere infilato al braccio sinistro. Egli si arresta a contemplare Nedda con aria esageratamente tragica, dicendo*)

TADDEO

È dessa!

(*Poi levando bruscamente al cielo le mani ed il paniere*)

Dei, com'è bella!<sup>28</sup>

(*Il pubblico sul teatro ride*)

Se a la rubella

io disvelassi

l'amor mio che commuove fino i sassi!

Lungi è lo sposo.

Perché non oso?

Soli noi siamo

e senza alcun sospetto! Orsù. Proviamo!

(*Sospiro lungo, esagerato*)

Oh!...

(*Il pubblico ride*)

COLOMBINA (*volgendosi*)

Sei tu, bestia?

TADDEO (*immobile*)

Quell'io sono, sì!

COLOMBINA

E Pagliaccio è partito?

<sup>26</sup> Puntualmente Arlecchino segnala la sua presenza con la breve, ma celeberrima, serenata eseguita fuori scena (112, *All.<sup>to</sup> un poco Mod.<sup>o</sup> –  $\frac{3}{4}$ , la). In verità prima di attaccare, il tenore accorda il suo strumento. Leoncavallo ne approfitta per inserire un altro effetto realistico prevedendo un violino «interno» che tocca le successive altezze della scala cromatica fino a raggiungere l'esatta intonazione: «*come montando grado a grado la corda*», recita la didascalia in partitura. Questa serenata costituisce il *pendant* della ballatella dell'atto primo, là cantata da Nedda, qui dal suo amante, ancorché finto.*

<sup>27</sup> Colombina attende il momento fissato per accogliere Arlecchino in casa, mentre l'orchestra ripropone il *Tempo di minuetto*<sup>25</sup> in funzione di collante sinfonico.

<sup>28</sup> Come nell'atto primo Tonio aveva spiato Nedda mentre cantava la ballatella, così nel secondo Taddeo fa lo stesso con Colombina, svelandosi dopo che Arlecchino ha terminato la sua canzone. Prende così il via una scena comica che si riallaccia a diversi momenti dell'atto precedente. Si è già detto come parte della musica di questo pezzo (122, «So che sei pura»: «*Come nel I° Atto* ♩ = 69») la prescrizione in partitura sia stata anticipata in occasione dell'incontro fra Nedda e Tonio (cfr. es. 12): dalle parole «E ben che dura» (123) si aggiunge poi una melodia dei violoncelli ripresa da quella sulla quale Tonio dichiarava 'realmente' il suo amore per Nedda (cfr. es. 11). Realtà e commedia si intrecciano profondamente, come dimostrano anche le numerose didascalie in partitura, relative alle modalità di espressione di Taddeo. Eccone qualche esempio: «*cantato, con intenzione*» (per «So che sei pura»), «*esagerato*» («sei pura»), «*ghignando*» («casta»). Andrà inoltre sottolineato come entrambi i duetti tra Nedda e Tonio si concludano con un atto violento, benché in un caso teso a far male, nell'altro bonario. Nell'atto primo l'attrice allontanava l'importuno con un colpo di frusta, qui è Arlecchino ad intervenire «*afferrando per l'orecchio Taddeo e dandogli un calcio*». Mentre Taddeo si prepara ad affrontare Colombina (118, da «Lungi è lo sposo»), compare invece un tema udito durante l'assolo di Canio «Un tal gioco, credetemi» (cfr. es. 9).

TADDEO (*come sopra*)

Egli partì!

COLOMBINA

Che fai così impalato?

Il pollo hai tu comprato?

TADDEO

Eccolo, vergin divina!

*(Precipitandosi in ginocchio, offrendo colle due mani il paniere a Colombina che si appressa)*

Ed anzi eccoci entrambi ai piedi tuoi.

Poiché l'ora è suonata o Colombina

di svelarti il mio cor. Di', udirmi vuoi?

Dal di...

*(Colombina va alla finestra, la schiude, e fa un segno; poi va verso Taddeo)*

COLOMBINA (*strappandogli il paniere*)

Quanto spendesti dal trattore?

TADDEO

Una e cinquanta. Da quel dì il mio core...

COLOMBINA (*presso alla tavola*)

Non seccarmi Taddeo!

*(Arlecchino scavalca la finestra, depone a terra una bottiglia che ha sotto il braccio, e poi va verso Taddeo mentre questi finge non vederlo)*

TADDEO (*a Colombina, con intenzione*)

So che sei pura

e casta al par di neve! E ben che dura

ti mostri, ad obliarti non riesco!

ARLECCHINO (*lo piglia per l'orecchio dandogli un calcio e lo obbliga a levarsi*)

Va a pigliar fresco!...

*(Il pubblico ride)*

TADDEO (*retrocedendo comicamente verso la porta a destra*)

Numi! S'aman! M'arrendo ai detti tuoi.

*(Ad Arlecchino)*

Vi benedico!... Là... veglio su voi!...

*(Taddeo esce. Il pubblico ride ed applaude)*

COLOMBINA

Arlecchin!

ARLECCHINO (*con affetto esagerato*)

Colombina! Alfin s'arrenda

ai nostri prieghi amor!

COLOMBINA

Facciam merenda.

*(Colombina prende dal tiretto due posate e due coltelli. Arlecchino va a prender la bottiglia, poi entrambi siedono a tavola uno in faccia all'altro)*

Guarda, mio ben,<sup>xvi</sup> che splendida<sup>29</sup> cenetta preparai!

ARLECCHINO

Guarda, amor mio, che nettare divino t'apportai!

*A due*

L'amor ama gli effluvi del vin, de la cucina!

ARLECCHINO

Mia ghiotta Colombina!

COLOMBINA

Amabile beon!<sup>xvii</sup>

ARLECCHINO (*prendendo un'ampolletta che ha nella tunica*)

Prendi questo narcotico, dallo a Pagliaccio pria che s'addormenti, e poi fuggiamo insiem.

COLOMBINA

Sì, porgi.

TADDEO (*spalanca la porta a destra e traversa la scena tremando esageratamente*)

Attenti!...

Pagliaccio è là tutto stravolto... ed armi<sup>30</sup>

<sup>xvi</sup> «amor mio».

<sup>29</sup> Questo è il duettino d'amore della commedia, che si colloca nella stessa posizione del duetto tra Nedda e Silvio nell'atto primo (125<sup>1</sup>, *Tempo di Gavotta* –  $\frac{2}{4}$ , Mi), e nella finzione riveste il medesimo ruolo. In questo brano l'appetito sessuale viene manifestato attraverso la metafora del desiderio di cibo, portando i due a organizzare la fuga.

<sup>xvii</sup> «beone!».

<sup>30</sup> Il convivio amoroso, esattamente come l'incontro fra Nedda e Silvio, viene bruscamente interrotto dall'arrivo di Canio-Pagliaccio, qui annunciato da un Taddeo terrorizzato. Prima di accomiarsi Arlecchino e Colombina

cerca! Ei sa tutto. Io corro a barricarmi!  
(*Entra precipitoso a sinistra e chiude la porta. Il pubblico ride*)

COLOMBINA (*ad Arlecchino*)

Via!

ARLECCHINO (*scavalcando la finestra*)

Versa il filtro ne la tazza sua.  
(*Scompare. Canio in costume da Pagliaccio compare sulla porta a destra*)

COLOMBINA (*alla finestra*)

A stanotte. – E per sempre sarò tua!

CANIO (*porta la mano al cuore e mormora a parte*)

Nome di Dio!... Quelle stesse parole!...

(*Avanzandosi per dir la sua parte*)

Coraggio!

(*Forte*)

Un uomo era con te.<sup>31</sup>

NEDDA

Che fole!

Sei briaco?

CANIO (*fissandola*)

Briaco! Sì... da un'ora!...

NEDDA (*riprendendo la commedia*)

Tornasti presto.

CANIO (*con intenzione*)

Ma in tempo! T'accorra  
dolce sposina!

(*Riprende la commedia*)

Ah! Sola io ti credea

(*Mostrando la tavola*)

e due posti son là.

NEDDA

Con me sedea

Taddeo che là si chiuse per paura.

(*Verso la porta a sinistra*)

Orsù, parla!...

TONIO (*di dentro, fingendo tremare ma con intenzione*)

Credetela. Essa è pura!...

E abborre dal mentir quel labbro pio!

(*Il pubblico ride forte*)

CANIO (*rabbioso al pubblico*)

Per la morte!

(*Poi a Nedda sordamente*)

Smettiamo! Ho dritto anch'io

d'agir come ogni altr'uomo. Il nome suo...

NEDDA (*fredda e sorridente*)

Di chi?

CANIO

Vo' il nome de l'amante tuo,  
del drudo infame a cui ti desti in braccio,  
o turpe donna!

NEDDA (*sempre recitando la commedia*)

Pagliaccio! Pagliaccio!

*segue nota 30*

rinnovano l'appuntamento per la fuga e lei pronuncia le stesse parole dette a Silvio prima di lasciarlo (129). Canio le riconosce, gesto che il timbro di fagotto, clarone, violoncelli e contrabbassi mettono in enfasi, eseguendo il tema della gelosia. Le parole di Nedda-Colombina sono intonate sul tema d'amore affidato al timbro caldo del violoncello, esattamente come nella precedente occasione. È questa l'unica occorrenza di questa melodia in cui venga utilizzata a fini narrativi: non ricalca infatti il significato del testo – Nedda non ama Peppe –, ma piuttosto permette allo spettatore di cogliere il modo in cui Canio percepisce quelle poche parole, legandole al già vissuto. Come nel caso di «Vesti la giubba», il compositore, attraverso scelte musicali, ci porta a condividere l'interiorità del suo personaggio.

<sup>31</sup> Uscendo in scena, Canio tenta di sostenere il peso della recita, ma senza successo. La musica incede, sì, sui ritmi di danza della commedia, ma virati nel modo minore – scelta che, ancora una volta, consente di penetrare l'animo del protagonista grazie a segnali forniti dall'autore. Il ritmo si riferisce al mondo 'fittizio' del teatro, la tonalità a quello 'reale' dei sentimenti di Canio. Dopo l'intervento di Tonio-Taddeo (mentre nella commedia 'difende' l'onore di Colombina, fagotto e clarone eseguono il tema della sua vendetta personale, 133) il pubblico esplode in una risata, in seguito alla quale il nostro pagliaccio esplode di rabbia. Come nell'atto primo, Canio chiede alla moglie il nome dell'amante (134), e analogamente ricompare il tema della gelosia affidato alla voce del tenore e raddoppiato dagli strumenti, mentre nelle altre occorrenze sorgeva sempre dall'orchestra. Colombina prova a riprendere la recita, ma Canio lancia la sua invettiva, venata di espressioni auliche (come «drudo» per amante).

CANIO

No, Pagliaccio non son; se il viso è pallido<sup>32</sup>  
 è di vergogna, e smania di vendetta!  
 L'uom riprende i suoi dritti, e il cor che sanguina  
 vuol sangue a lavar l'onta, o maledetta!...  
 No, Pagliaccio non son!... Son quei che stolido  
 ti raccolse orfanella in su la via  
 quasi morta di fame, e un nome offriati  
 ed un amor ch'era febbre e follia!...

(Cade come affranto sulla seggiola)

Gruppi di DONNE (a parte)

– Comare, mi fa piangere!  
 – Par vera questa scena!

Un gruppo di UOMINI

Zitte laggiù. – Che diamine!

SILVIO (a parte)

Io mi ritengo appena!

CANIO (*riprendendosi ed animandosi a poco a poco*)

Sperai, tanto il delirio  
 accecato m'aveva,  
 se non amor, pietà... mercé!  
 Ed ogni sacrificio  
 al cor, lieto, imponeva,  
 e fidente credeva  
 più che in Dio stesso, in te!  
 Ma il vizio alberga sol ne l'alma tua negletta;  
 tu viscere non hai... sol legge è 'l senso a te...  
 va, non merti il mio duol, o meretrice abietta,  
 vo' ne lo sprezzo mio schiacciarti sotto i piè!...

LA FOLLA (*entusiasta*)

Bravo!...

NEDDA (*fredda, ma seria*)

Ebben!... Se mi giudichi<sup>33</sup>  
 di te indegna, mi scaccia in questo istante.

<sup>32</sup> Insieme a «Vesti la giubba» è questa l'altra grande pagina solistica del protagonista. Simile è anche la funzione dei due ariosi. Se il primo commuoveva il pubblico in sala, il secondo commuove quello che affolla il teatrino di Montalto. Proprio gli interventi degli spettatori nel corso della commedia, oltre al linguaggio musicale, costituiscono un'ulteriore discriminante tra finzione e realtà. Il pezzo è articolato in due parti tonalmente in relazione, «No! Pagliaccio non son» (135, *All<sup>o</sup> Moderato* – c, mi♭) e «Sperai, tanto il delirio» (139, *Cantabile espressivo* –  $\frac{2}{4}$ , Mi♭), separate dai commenti degli abitanti del villaggio e di Silvio, che pronuncia la sua battuta accompagnato dal tema d'amore (violoncelli, fagotto e clarone). Torna, dunque, l'ombra della tradizionale forma multipartita dell'aria italiana. Naturalmente è questo lo spazio drammatico ideale per lasciare libero sfogo ad insulti e impropri: da «maledetta», giù giù fino a «meretrice abietta».

<sup>33</sup> Nedda replica al marito, prima, chiedendogli di lasciarla libera e, poi, provando disperatamente a rilanciare la recita, mentre l'orchestra ripropone il duettino tra Arlecchino e Colombina (143, *Movimento di Gavotta, come nella commedia* –  $\frac{2}{4}$ , Mi♭). Canio riporta però subito il discorso sul piano della realtà, con scale cromatiche ascendenti alternate a *tremoli* degli archi e note lunghe dei fiati. A questo punto il pubblico inizia a capire che i due stanno facendo sul serio, mentre Nedda continua a rifiutarsi di fare il nome di Silvio e lancia un'ultima volta il tema d'amore, ma a valori dilatati. Sui commenti inorriditi della folla, Canio pugnala Nedda e, subito dopo, colpisce anche Silvio intervenuto in sua difesa, concludendo l'opera con un'azione truculenta spesso individuata dai commentatori come altra caratteristica tipica del verismo musicale. Proprio mentre la lama di Canio penetra nel cuore del rivale, in orchestra risuona il tema della gelosia e, subito dopo, Tonio sancisce la fine della commedia – sia quella 'fittizia' delle maschere sia quella 'reale' dei personaggi. Come suggello viene la perorazione a piena orchestra di «Ridi Pagliaccio», a riaffermarne per l'ultima volta la funzione centrale. Se tutta l'opera ruota intorno al rapporto tra realtà e finzione, tra vita e teatro, ciò non significa che il lavoro si possa considerare di stampo verista. Alcune soluzioni – utilizzo di musica che ricalca gli avvenimenti scenici o i significati testuali, linguaggio non letterario appropriato al personaggio, ricorso diffuso alla musica di scena, effetti realistici, e così via – sono certamente coerenti con un'estetica di quel tipo, ma proprio i nodi drammatici ne rifiutano le tecniche. Il prologo e le ricorrenze dell'arioso di Canio «Vesti la giubba» sono, infatti, momenti 'esterni' all'azione (prologo, intermezzo e perorazione finale dal punto di vista formale, sull'arioso cfr. nota 22) e costituiscono piuttosto una sorta di commento d'autore che dall'alto ribadisce la propria concezione estetica: la verità delle passioni rappresentate, dietro al velo della finzione teatrale. In ciò si manifesta principalmente l'atteggiamento intellettualistico di Leoncavallo. La stessa concezione complessiva di *Pagliacci*, con la duplice esposizione di un'unica azione, punta a confermare l'idea del compositore-librettista: all'amore 'vero' tra Nedda e Silvio corrisponde quello 'finto' tra Colombina e

CANIO (*sogghignando*)

Ah! Ah! Di meglio chiedere  
non dèi che correr tosto al caro amante.  
Sei furba! – No, per Dio, tu resterai  
e 'l nome del tuo ganzo mi dirai.

NEDDA (*cercando riprendere la commedia sorridendo forzatamente*)

Suvvia, così terribile  
davver non ti credeo!

Qui nulla v'ha di tragico.

(*Verso la porta a sinistra*)

Vieni a dirgli o Taddeo  
che l'uom seduto or dianzi a me vicino  
era... il pauroso ed innocuo Arlecchino!

(*Risa tosto represse dall'attitudine di Canio*)

CANIO (*terribile*)

Ah! Tu mi sfidi! E ancor non l'hai capita  
ch'io non ti cedo? Il nome, o la tua vita!

(*Assieme*)

NEDDA (*prorompendo*)

No, per mia madre! Indegna esser poss'io,  
quello che vuoi, ma vil non son, per Dio!  
Di quel tuo sdegno è l'amor mio più forte...  
Non parlerò. No... a costo de la morte!...

VOCI tra la FOLLA

Fanno davvero? Sembriamo  
seria la cosa e scura!

(*Peppe vuol uscire dalla porta a sinistra, ma  
Tonio lo ritiene*)

PEPPE

Bisogna uscire, Tonio.

TONIO

Taci sciocco!...

PEPPE

Ho paura!...

SILVIO (*a parte*)

Oh la strana commedia!

Io non resisto più!...

*segue nota 33*

Arlecchino, alla passione 'vera' di Tonio nei confronti di Nedda corrisponde quella 'finta' di Taddeo per Colombina, al tradimento 'vero' di Nedda ai danni di Canio, corrisponde quello 'finto' di Colombina ai danni di Pagliaccio. Il fatto che la seconda presentazione della vicenda appaia palesemente fittizia – espediente del teatro nel teatro, musica che ricalca modelli settecenteschi, presenza delle maschere – fa percepire, per contrasto, la prima come vera. L'effetto è particolarmente riuscito nel momento in cui i due mondi appaiono simultaneamente alla fine dell'opera: la gelosia di Canio è l'unico sentimento che non viene messo in scena in versione 'commedia'. Leoncavallo non sperimenta dunque soluzioni tecnico-drammatiche tese a far emergere il 'vero', né è interessato a creare un nuovo tipo di teatro musicale; più semplicemente insiste sulla verità di quanto mette in scena come mezzo per entrare in contatto con il suo pubblico. Nel prologo parla del 'vero' come fonte di ispirazione, senza preoccuparsi di eventuali procedimenti tecnici finalizzati alla sua resa teatrale. Mette in scena le vicende e i sentimenti umani, perché in essi tutti si possano riconoscere, al punto di giungere a dichiarare di scrivere «per gli uomini». Il fine non è rivoluzionare l'estetica operistica ottocentesca, ma creare un ciclo comunicativo che possa funzionare e che abbia lo scopo, non ultimo, di arrecare successo al lavoro. Si può concludere affermando che le scelte analizzate nelle pagine precedenti – dai ritorni tematici, alle soluzioni formali, al calcolato dosaggio di *texture* sinfonica e cantabilità della tradizione italiana, al linguaggio letterario, ecc. – siano tese a conseguire estrema chiarezza e semplicità, in modo da facilitare la comunicazione tra autore e pubblico, e, a giudicare dalla fortuna che ancora oggi arride ai *Pagliacci*, sembra che Leoncavallo sia perfettamente riuscito nel proprio intento.

CANIO (*urlando dà di piglio a un coltello sul tavolo*)  
Il nome! Il nome!

NEDDA (*sfidandolo*)  
No!

SILVIO (*snudando il pugnale*)  
Santo diavolo!...

Fa davvero...

*(Le donne che indietreggiano spaventate, rovesciano i banchi ed impediscono agli uomini di avanzare, ciò che obbliga Silvio a lottare per arrivare alla scena. Intanto Canio, al parossismo della collera, ha afferrata Nedda in un attimo e la colpisce per di dietro mentre essa cerca di correre verso il pubblico)*

CANIO (*a Nedda*)  
Di morte negli spasimi

lo dirai!

LA FOLLA e PEPPE (*che cerca svincolarsi da Tonio*)  
Ferma!

CANIO  
A te!

NEDDA (*cadendo agonizzando*)  
Soccorso... Silvio!

SILVIO (*che è quasi arrivato alla scena*)  
Nedda!

*(Alla voce di Silvio, Canio si volge come una belva, balza presso di lui e in un attimo lo ferisce, dicendo)*

CANIO  
Ah! Sei tu? Ben venga!  
*(Silvio cade come fulminato)*

GLI UOMINI DEL CORO  
Arresta! Aita!

LE DONNE (*urlando*)  
Gesummaria!...

*(Mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo ed arrestarlo, egli immobile istupidito lascia cadere il coltello dicendo)*

CANIO<sup>xviii</sup>  
La commedia è finita!...

*(La tela cade.)*

---

<sup>xviii</sup> «TONIO».



## Varianti del primo libretto

Nella tabella sottostante riportiamo le divergenze tra il libretto della ‘prima’ in un atto preceduto dal prologo (colonna di destra) e quello, in due atti e prologo, utilizzato come fonte principale per la nostra edizione (colonna di sinistra). Per maggiore chiarezza si segnalano inoltre le scene in cui sono collocati i passi presi in considerazione.

Sonzogno 1892 <sup>2</sup>	Sonzogno 1892 <sup>1</sup>
I.2	2
So ben che difforme contorto son io	So ben che lo scemo, l’abietto son io;
Tonio lo scemo! – Hai l’animo siccome il corpo tuo difforme... lurido!...	Tonio lo scemo! Sotto quella maschera un’anima celi tu perversa... lurida!...
I.3	3
Oh! Tonio il gobbo! Il gobbo è da temersi	Oh lo scemo!.. Lo scemo è da temersi.
I.4	4
<i>I precedenti, CANIO e poi Peppe</i>	<i>I precedenti, CANIO e PEPPE</i>
I-II	4-5
<i>(Entra commosso sotto la tenda, mentre la tela cade lentamente.)</i> ATTO SECONDO <i>La stessa scena dell’atto primo.</i>  SCENA PRIMA <i>(Tonio compare dall’altro lato del teatro colla gran cassa e va a piazzarsi sull’angolo sinistro del proscenio del teatrino. Intanto la gente arriva da tutte le parti per lo spettacolo e Peppe viene a mettere dei banchi per le donne)</i>	<i>(Entra commosso sotto la tenda, mentre Tonio compare dall’altro lato del teatro colla gran cassa e va a piazzarsi sull’angolo sinistro del proscenio del teatrino. Intanto la gente arriva da tutte le parti per lo spettacolo e Peppe viene a mettere dei banchi per le donne)</i>  SCENA V <sup>a</sup>
II.2	6
<i>(Mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo ed arrestarlo, egli immobile istupidito lascia cadere il coltello dicendo)</i> La commedia è finita!... <i>(La tela cade.)</i>	<i>Mentre parecchi si precipitano verso Canio per disarmarlo ed arrestarlo, egli immobile istupidito lascia cadere il coltello mentre Tonio dice cingiamente alla folla:</i> La commedia è finita!...

Più numerose sono le varianti che compaiono nel libretto stampato a Genova dallo stesso Leoncavallo. Esse possono essere suddivise in tre categorie:

1. *Varianti delle didascalie*: sono per lo più di natura lessicale e non ne snaturano i contenuti. Ci limitiamo perciò a segnalare che nella didascalia che apre l'atto primo la scritta a lato del teatrino non compare su «*un gran cartello*» ma su «*un gran cartellone*» ed è grammaticalmente corretta: «*Quest'oggi gran rappresentazione*» e che, nella stessa, così viene descritta la posizione del muretto: «*Indi un muretto che, partendo di dietro la prima quinta a destra, indica che il sentiero scoscende ancora*». Inoltre che la battuta finale dell'opera è affidata a Canio.
2. *Varianti metriche*: modificano la lunghezza o la natura del verso rispetto a quella del libretto Sonzogno, oppure determinano una diversa articolazione dei versi. Eccone l'elenco:
  - «Un buon bicchier sulla crocevia» (I.1)
  - «Bada, Pagliaccio, ei solo vuol restar» (I.1)
  - «di mezz'agosto! Io son pien di vita,» (I.2)
  - «lanciati al volo come frecce, gli augel.» (I.2)
  - «Intanto risparmiati per ora la pena.» (I.2)
  - «Se è ver che t'è in odio» (I.3)
  - «Que' spasimi ardenti, que' caldi baci» (I.3)
3. *Varianti lessicali*: implicano il vero e proprio cambiamento di alcuni termini:
  - «Mette l'autore; in parte ancor riprendere» (prologo)
  - «Che desto soltanto lo scherzo o l'orror.» (I.2)
  - «Ai nostri piedi Amor!» (II.2)
  - «Taddeo che là si chiude per paura» (II.2)
  - «Davver non ti credea!» (II.2)
  - «Ch'io non ti credo?» (I.2)

Nel seguente passo (I.1) si riscontrano tutte e tre le tipologie di varianti:

CANIO

Con piacer.

PEPPE (*ricompare di dentro al teatro; gitta la frusta che ha ancora in mano dinanzi alla scena e dice*)

Aspettami...

# L'orchestra

3 Flauti (III anche Ottavino)	4 Corni in Mi, Si $\flat$
2 Oboi (I anche Corno inglese)	3 Trombe in Si $\flat$ , Mi, Mi $\flat$
2 Clarinetti	3 Tromboni
Clarone [Clarinetto basso] in Si $\flat$	Tuba
3 Fagotti	Timpani
2 Arpe	Grancassa
Violini I	Piatti
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

## Sul palco

Oboe, tromba in Mi, grancassa e piatti, campane e campanelli, violino

---

L'orchestra di *Pagliacci* prevede l'organico *standard* di un'opera tardottocentesca, seppur privo del controfagotto e con la sezione delle percussioni piuttosto ridotta, ma con due arpe.

Come più volte sottolineato nella guida all'ascolto, l'orchestra riveste un ruolo di primaria importanza nel provvedere alla coesione musicale complessiva, proprio perché il materiale è sottoposto ad un trattamento di tipo 'sinfonico'. A ciò contribuiscono in special modo i motivi ricorrenti che non sono caratterizzati solo diastematicamente e ritmicamente, ma anche sotto il profilo timbrico. Così, per il tema d'amore, Leoncavallo sceglie soluzioni suadenti e calde – il violino, il registro acuto del violoncello, il clarinetto, le viole –, mentre per i temi tragici, la gelosia di Canio e la vendetta di Tonio, si affida ai timbri scuri del registro grave dei violoncelli, dei contrabbassi, del clarone, dei tromboni, della tuba, isolati o in varie combinazioni. Si noti che l'unica occorrenza del tema d'amore nel registro grave (violoncelli, clarone e fagotto) si registra verso la fine dell'opera, quando Silvio inizia a preoccuparsi seriamente per la sorte di Nedda. Anch'esso viene inghiottito nel registro e nei timbri tipici degli altri due temi: la gelosia di Canio e la vendetta di Tonio stanno conducendo al tragico epilogo. L'altro

grande tema dell'opera, disegnato dall'inciso «Ridi pagliaccio», sganciato com'è dagli eventi concreti dell'azione, timbricamente propone soluzioni di volta in volta diverse. Anzi, come già sottolineato da Roman Vlad, viene sfruttato per creare una sorta di progressione drammatica e sonora: nel prologo compare ai soli corni; alla fine dell'atto primo è cantato dal tenore sostenuto da archi, legni e corni; alla fine dell'opera a proporo è l'intera orchestra, ottoni e percussioni compresi.

Bisogna comunque sottolineare che anche gli spunti melodici propriamente vocali delle parti liriche, sono raddoppiati dall'orchestra, praticamente in ogni occasione. In ciò gli archi hanno una preminenza, benché spesso si fondano con i fiati in varie combinazioni, mantenendo così sempre alta la temperatura emotiva. Certo, questa non si può ritenere una peculiarità di Leoncavallo, ma piuttosto una caratteristica che accomuna gran parte del repertorio dell'epoca.

Diversi commentatori hanno a ragione individuato un 'colore circense' nella tavolozza orchestrale di *Pagliacci*, fatto particolarmente vero per le scene di massa che aprono i due atti, dove il diffuso ricorso agli ottoni, alla grancassa e ai piatti – utilizzati parzialmente nel resto dell'opera – propone una sonorità di tipo bandistico. Anche in questa scelta si può leggere un ricalco musicale della situazione scenica, immediatamente comprensibile dal pubblico. Duplicazione musicale che, sotto il profilo della strumentazione, si riscontra anche in altri momenti già indagati nella guida, come la ballatella di Nedda.

Un'ultima annotazione per segnalare l'intenso utilizzo di strumenti in scena destinati a realizzare sonorità realistiche: la tromba e la grancassa della compagnia di comici, l'oboe degli zampognari, le campane che richiamano i fedeli alla messa, il violino di Arlecchino nella sua serenata. È il minimo che ci si possa aspettare da un'opera dove il 'vero' vuole farla da padrone.

## Le voci

The image shows five staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, they are labeled: Nedda, Canio, Tonio, Silvio, and Peppe. Each staff contains a single melodic line with a treble clef (for Nedda, Canio, and Peppe) or a bass clef (for Tonio and Silvio). The notation includes notes, rests, and slurs, indicating the vocal line for each character.

Proprio sotto il profilo vocale si rintraccia uno dei tratti distintivi della cosiddetta opera 'verista'. Il canto viene forzato sfociando spesso nel grido, così come non è infrequente il ricorso al *parlato*. *Pagliacci* non costituisce, in questo senso, un'eccezione. Numerose e di vario tipo sono le risate non intonate, da quelle, reiterate, dei popolani che accolgono il carrozzone dei comici e che poi assistono alla commedia, a quelle non certo gioiose di Canio che sorride «*sforzatamente*» dopo la battuta del contadino che allude a una relazione tra Tonio e la moglie e che sghignazza «*con dolore*» prima di attaccare «Vesti la giubba», fino alla reazione di Nedda che ride in faccia a Tonio, quando questi vuole confessarle il suo amore. Ci sono poi «grida confuse», esclamazioni di gioia e di sollievo, sospiri, urla di dolore, *etc.* Ma è soprattutto nei momenti di massima tensione che la rottura del canto diviene efficacissimo mezzo drammatico. È quanto accade alla fine dell'atto primo. L'invettiva di Canio, dopo aver sorpreso la moglie in compagnia del-

l'amante, è tutta giocata su una scrittura vocale tesa al limite della declamazione e termina sulla doppia esclamazione «infamia» da pronunciarsi «*quasi parlato*». L'effetto è replicato e potenziato al termine dell'opera. Dopo l'assolo di Canio dove la dimensione lirica è, tutto sommato, mantenuta, le note ribattute e la fissità ritmica cominciano a farla da padrone, sono frequenti gli acuti presi di sbalzo o isolati – vere e proprie grida nel tessuto musicale (Canio tocca ripetutamente il La<sub>4</sub>, Nedda raggiunge per due volte la sua nota più acuta) – e si susseguono indicazioni quali «*declamato*» e «*a piacere*». Il tutto culmina nel doppio omicidio in scena con entrambe le vittime che crollano a terra lanciando un grido non intonato e con Canio che mentre colpisce Silvio declama le parole «Ah! Sei tu? Ben venga!» senza che queste siano accompagnate da alcun segno musicale (come se non bastasse una didascalia precisa: «*parlato*»). Anche in questo *Cavalleria rusticana* aveva fatto scuola. A differenza di Nedda e Silvio, Turiddu viene accoltellato fuori scena, ma anche lì la musica cede alla parola e la tela cala senza

lasciare spazio alla sublimazione canora propria della tradizione italiana precedente. Drammaturgicamente è forse questo l'elemento peculiare della produzione della Giovane Scuola: l'istante tragico verso cui corre l'azione dell'opera è consegnato ad un gesto icastico che tronca l'azione stessa così come lo spettacolo. Tutt'al più vi è tempo per la perorazione orchestrale di uno dei temi principali, perorazione che ha un impatto notevole sulla sfera emotiva dello spettatore.

A questa vocalità 'spinta' corrisponde una certa rudezza nella caratterizzazione dei personaggi, che sono tagliati con l'accetta. Nedda è la *femme fatale* così diffusa nell'opera *fin de siècle* di cui tutti si innamorano, in versione popolare; Canio è la sua vittima, risucchiata nel vortice della gelosia; Silvio e Peppe svolgono semplicemente la funzione di amante (uno nella vita reale, l'altro nella commedia) senza venire connotati. Leoncavallo non rinuncia comunque a conferire sfumature più varie ai propri personaggi. Così Nedda è la ragazza giovane e spensierata della ballatella, nella quale copre quasi l'intero suo ambito vocale all'interno del quale 'vola' come volano nell'aria gli «augelli» della canzone, ma è anche la donna decisa che alla violenza risponde con la violenza quando Tonio la aggredisce e qui la voce procede per note ribattute, sfruttando ampiamente il registro medio-grave fino a toccare il Do<sub>3</sub> – per passare subito dopo agli slanci lirici del duetto d'amore. Lo stesso Canio è la bestia feroce che squarta senza pietà la moglie e l'amante, ma grazie a «Vesti la giubba» quel gesto, se non viene giustificato, trova almeno una spiegazione.

Lasciamo per ultimo il personaggio forse più complesso dell'opera. Tonio è sì l'innamorato respinto che trova uno scopo di vita solo nella vendetta, ma è anche il vero regista dell'azione. I vari eventi che si succedono sono conseguenza del suo modo di agire; una sorta di Jago in miniatura. Così è significativo che sia proprio lui nelle vesti del Prologo a sancire l'avvio dell'opera. La stessa celebre frase conclusiva, «la commedia è finita», è assegnata a Tonio sia in partitura che nel libretto stampato per la *première* (nei libretti successivi, quello utilizzato per la presente edizione compreso, la battuta passa a Canio). La soluzione originaria permette di creare un rimando tra inizio e fine dell'opera, che conferisce al personaggio una funzione quasi autoriale.

# Pagliacci in breve

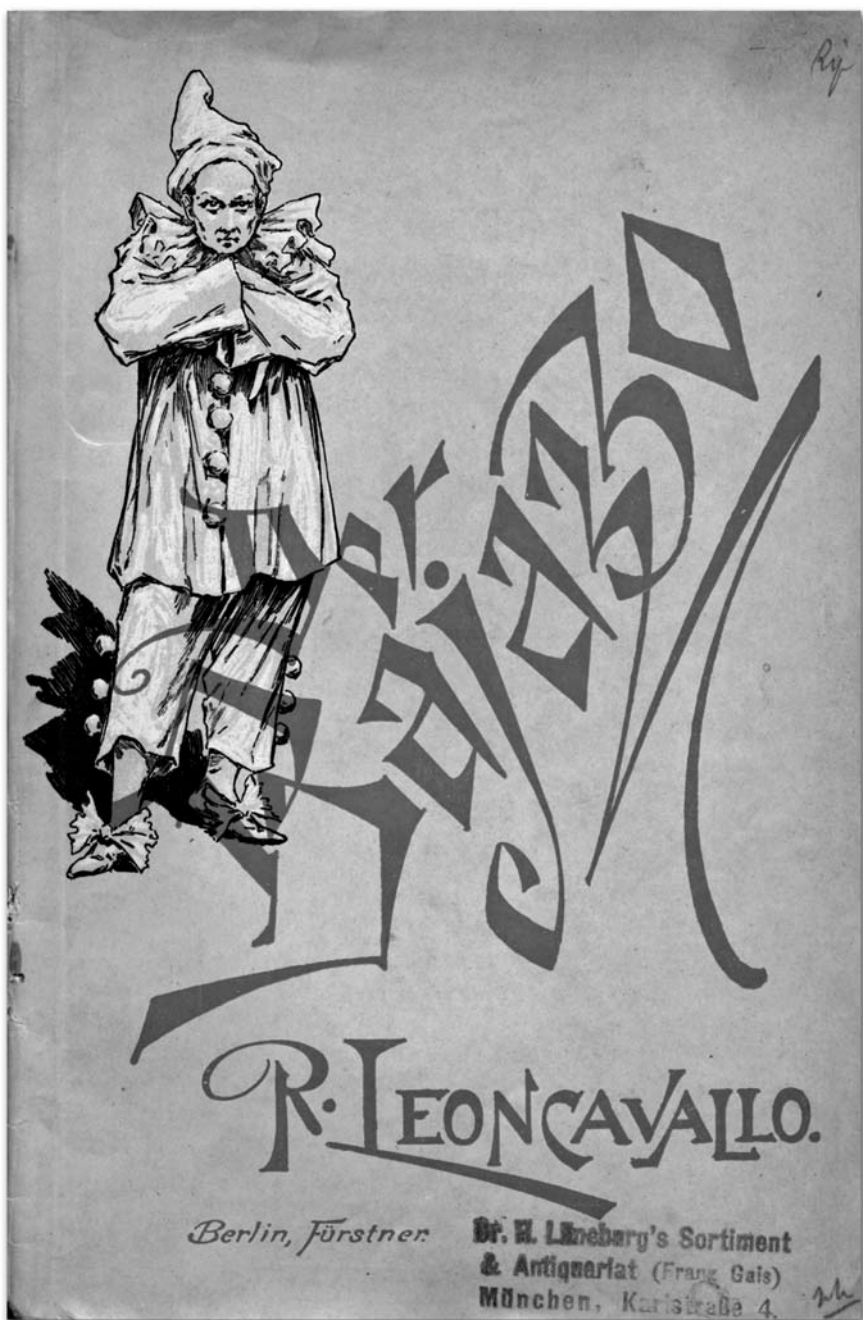
a cura di Maria Giovanna Miggiani

Verso la fine dell'Ottocento, in ossequio agli orientamenti letterari più aggiornati dell'epoca, il teatro musicale italiano accolse le istanze del cosiddetto 'verismo'. Furono perciò prediletti soggetti che riguardavano classi umili e oppresse, ambienti socialmente 'bassi' colti nella loro quotidianità, secondo un tentativo di descrivere la vita nella sua essenza esatta e immediata. *Pagliacci* è l'opera più nota di Ruggero Leoncavallo (1858-1919), con Pietro Mascagni e Umberto Giordano tra i maggiori esponenti della 'Giovane scuola' verista italiana, e si colloca entro un filone aperto poco prima da *Cavalleria rusticana* (1890) di Mascagni. Il libretto, redatto dallo stesso Leoncavallo, trae argomento da un fatto di cronaca realmente avvenuto a Montalto Uffugo in Calabria, un delitto di gelosia che originò un processo in cui fu giudice proprio il padre del compositore.

Assieme alla *Cavalleria* di Mascagni, di poco precedente, *Pagliacci* segna una tappa di rilievo sulla via dell'emancipazione dal persistente predominio verdiano: va ricordato che proprio negli stessi anni l'anziano e glorioso compositore proponeva il proprio capolavoro estremo, *Falstaff* (1893). Rispetto a Mascagni il componimento di Leoncavallo condivide l'ambientazione nel meridione d'Italia, ma il suo libretto non si limita a proporre una *tranche de vie*. Fin dal prologo, da considerarsi quasi come il manifesto programmatico del verismo musicale, si nota un meccanismo sofisticatissimo di trapasso tra piani narrativi diversi, con esiti metateatrali sottilmente intellettuali che anticipano i *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Nell'atto secondo il clima giocoso del 'teatrino', sorretto da una squisita musica di pantomima, sfocia nella truculenta tragedia finale, a sua volta suggellata dal rientro nel filone drammatico principale («La commedia è finita!»). Inoltre l'utilizzo delle maschere italiane e della commedia dell'arte mette il capolavoro di Leoncavallo al passo con i conseguimenti scenici allora di moda nel teatro italiano ed europeo del primo Novecento e con autori come Stravinskij, Malipiero, Richard Strauss, Busoni, Casella.

Rappresentata per la prima volta al Teatro Dal Verme di Milano il 21 maggio 1892, sotto la direzione di Arturo Toscanini, e nel giro di pochi mesi subito rappresentata ovunque, quest'opera «possente, di rara intensità espressiva» (René Leibowitz) si contraddistingue per una vocalità accesa e convulsa, con rapide escursioni verso l'acuto per rendere l'andamento di un discorso agitato, di sentimenti scoperti e privi di controllo. La scaltrita scrittura di Leoncavallo si avvale di elementi di modernità, come la continuità orchestra-palcoscenico di matrice wagneriana, ma recupera anche l'uso dei pezzi chiusi come romanze e duetti d'amore, dalle melodie cantabili di forte suggestione (con il conio di frasi memorabili «Un nido di memorie», «E voi, piuttosto», «Ridi pagliaccio»). Tuttavia *Pagliacci* non è opera sperimentale, destinata ad aprire nuove vie espressive. Intrecciata di prestiti melodici colti, in particolare da Mendelssohn, e ricca di riferimenti e citazioni musicali da *Carmen* di Bizet (1875) e da *Otello* di Verdi (1887), anch'essi incentrati sul tema della gelosia e della morte per amore, *Pagliacci* continua a riscuotere l'applauso dei pubblici di tutto il mondo «come uno degli ultimi *souvenir* del museo del melodramma italiano ottocentesco» (Michele Girardi).





Copertina di un libretto (Berlin, Adolph Fürstner, s.a.) con la traduzione tedesca (di Ludwig Hartmann) del testo di Leoncavallo. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). La prima rappresentazione tedesca (in tedesco) ebbe luogo alla Staatsoper di Berlino lo stesso anno (5 dicembre) della prima assoluta; l'opera fu ripresa (in italiano) all'Unter der Linden nel 1895.

# Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

## Argomento

Nel prologo Tonio, vestito con il costume che indosserà nell'atto secondo, si presenta al pubblico a sipario calato per annunciare che il ricorso alle maschere nello spettacolo che sta per cominciare è voluto dall'autore in omaggio alle consuetudini teatrali. La storia che gli spettatori stanno per seguire è vera e gli attori sono uomini e donne con passioni e sofferenze autentiche, simili a quelle di tutti.

### ATTO PRIMO

*La vicenda si svolge in Calabria, a Montalto, il giorno di Ferragosto di un anno imprecisato tra il 1865 e il 1870.* Sono le tre del pomeriggio, giunge in paese una compagnia itinerante per tenere delle recite. La *troupe* è formata dal capocomico Canio, sua moglie Nedda, Tonio e Peppe. Tonio, dal fisico deforme, è invaghito di Nedda, ma quando egli prova a rivelarle i suoi sentimenti la donna lo deride e lo colpisce con una frusta. Irato e desideroso di vendetta Tonio scopre che Nedda intrattiene una relazione con Silvio, un abitante del paese, ne informa, Canio, follemente innamorato della moglie, e fa in modo che questi assista all'incontro tra gli amanti. Proprio quando Nedda, prima di congedarsi, promette a Silvio di fuggire con lui dopo lo spettacolo, Canio si getta sui due. Tuttavia Silvio, che conosce bene i sentieri circostanti, riesce a fuggire in incognito e Nedda rifiuta con decisione di confessare il nome dell'uomo che si trovava con lei. Giunge allora Peppe, che disarmo Canio e ricorda a tutti che lo spettacolo sta per cominciare.

### ATTO SECONDO

Tra le reazioni vivaci e incuriosite degli abitanti del paese ha inizio la rappresentazione teatrale. Colombina (Nedda) ama Arlecchino (Peppe), ma è sorpresa sul fatto da suo marito, Pagliaccio (Canio). Questi è stato avvertito da Taddeo, un servo sciocco impersonato da Tonio. Arlecchino riesce a fuggire e rimangono in scena marito e moglie, Pagliaccio e Colombina. La finzione scenica si sovrappone ora perfettamente alla realtà: folle di gelosia Canio chiede con insistenza a Nedda il nome del suo amante. Il pubblico, turbato, comprende che sta per accadere qualcosa di grave e impreveduto. Quando Nedda rifiuta nuovamente di svelare l'identità dell'amato, viene pugnalata dal marito. Morente, la donna invoca l'aiuto di Silvio, presente alla rappresentazione. Nella confusione generale Silvio accorre in suo soccorso, ma anch'egli cade vittima di Canio, il quale conclude proclamando la fine dello spettacolo.



*Pagliacci* in una stampa popolare, all'incirca coeva.

## Argument

Pendant le prologue Tonio, habillé dans le costume qu'il va revêtir au deuxième acte, se présente au public devant le rideau baissé, pour lui annoncer que le spectacle qui va commencer, bien que l'auteur ait voulu recourir aux personnages de la *commedia dell'arte*, en l'honneur de la tradition théâtrale, sera une tranche de vraie vie, car les acteurs sont des hommes et des femmes comme tout le monde, qui connaissent la passion et la souffrance.

### PREMIER ACTE

*L'histoire se déroule en Calabre, au village de Montalto, le jour de l'Assomption d'un an non précisé entre 1865 et 1870. Il est trois heures de l'après-midi; une troupe de comédiens ambulants, composée de Canio, le directeur de troupe, sa femme Nedda, Tonio et Peppe, arrive dans le village pour y donner des représentations. Tonio, le bossu, est épris de Nedda, mais lorsqu'il ose lui révéler ses sentiments, la femme se moque de lui et le frappe avec un fouet. Tonio, furieux et avide de vengeance, découvre que Nedda entretient une relation avec Silvio, un jeune homme du village, et en informe Canio, le mari trompé, toujours fou amoureux de sa femme, lequel arrive juste à temps pour entendre Nedda promettre à Silvio qu'elle va s'enfuir avec lui après le spectacle. Canio se jette sur les amants, mais Silvio, qui connaît bien les sentiers environnants, parvient à s'échapper sans être reconnu. Nedda refuse résolument d'avouer le nom de l'homme qui était avec elle. Tonio est prêt à la tuer, mais Peppe l'en empêche et rappelle à tous que le spectacle est sur le point de commencer.*

## DEUXIÈME ACTE

Au milieu de la curiosité et de l'expectative des villageois, la représentation théâtrale commence. Colombine (Nedda) aime Arlequin (Peppe), mais est prise sur le fait par son mari, Paillasse (Canio): celui-ci a été alerté par Taddeo, le sot serviteur interprété par Tonio. Arlequin réussit à s'enfuir, et les deux époux restent seuls sur la scène. Maintenant, la fiction scénique se superpose parfaitement à la réalité des faits: fou de jalousie, Canio demande obstinément à Nedda de lui dire le nom de son amant. Les spectateurs, troublés, comprennent qu'il va passer quelque chose de grave et imprévu. Lorsque Nedda refuse encore d'avouer l'identité de son amoureux, elle est poignardée par son mari. En mourant, elle appelle Silvio, qui est parmi les spectateurs, à son aide. Au milieu de la confusion générale, Silvio se lance à son secours, mais tombe mort à son tour, frappé par Canio, lequel annonce alors au public que la comédie est finie.

## Synopsis

In the prologue Tonio, who is wearing the costume he will wear in the second act, presents himself to the audience while the curtain is down; he announces that the use of disguises in the performance that is about to begin was requested by the author to honour the traditions of theatre. The story the audience are about to witness is true, and the actors are men and women who are full of true suffering and passion, just like everyone else.

## ACT ONE

*The plot takes place in Calabria, in a place called Montalto on the day of Ferragosto, somewhere between 1865 and 1870.* It is three o' clock in the afternoon. An itinerant theatre company has come to the village to perform. The troupe consists of the head comedian, Canio, his wife Nedda, Tonio and Peppe. Physically deformed, Tonio is in love with Nedda but when he tries to tell her of his feelings, she makes fun of him and hits him with a whip. Enraged and wanting revenge, Tonio discovers that Nedda is having an affair with Silvio, who lives in the village. Tonio tells her husband Canio, who is madly in love with his wife, he is being betrayed and makes sure he witnesses a meeting between the two lovers with his own eyes. Before taking her leave, just as Nedda is promising Silvio she will run away with him after the performance, Canio throws himself between the two lovers. Silvio, however, who knows the surrounding paths like the back of his hand, manages to escape incognito and Nedda resolutely refuses to reveal the name of the man she was with. Peppe then arrives and takes Canio's weapon away, reminding them all that the performance is about to begin.

## ACT TWO

The play begins amidst the lively, curious reactions of the village inhabitants. Colombina (Nedda) is in love with Arlecchino (Peppe) but he is surprised by her husband, Pagliaccio (Canio). The latter was informed by Taddeo, a simple-minded servant played by Tonio. Arlecchino manages to escape and only husband and wife remain on the stage, Pagliaccio and Colombina. This stage fiction is now a perfect mirror of reality – mad with jealousy, Canio keeps asking Nedda what her lover's name is. Disturbed, the audience suddenly realizes that something serious and unforeseen is about to happen. When Nedda refuses to reveal her lover's name once again, her husband stabs her. Dying, she begs Silvio for help, who is watching the show. In the general confusion Silvio runs to her side but he also falls victim to Canio, who then announces the performance is over.

## Handlung

Im Prologo stellt sich Tonio bei heruntergelassenem Vorhang und im Kostüm des zweiten Aktes dem Publikum vor. Er erklärt, die Verwendung der Masken im bevorstehenden Stück sei eine Hommage des Autors an alte Theatertraditionen; die Geschichte beruhe auf einer wahren Begebenheit und die Schauspieler seien ganz normale Männer und Frauen mit echten Leidenschaften und Nöten.

### ERSTER AKT

*Schauplatz ist Montalto in Kalabrien, man schreibt den 15. August eines nicht näher bestimmten Jahres zwischen 1865 und 1870.* Um drei Uhr nachmittags trifft eine fahrende Schauspieltruppe am Ort ein, um ein paar Vorstellungen zu geben. Die Truppe besteht aus Theaterdirektor Canio, seiner Gattin Nedda, Tonio und Peppe. Der missgestaltete Tonio hat sich in Nedda verliebt. Doch als er ihr seine Gefühle offenbart, wird er von ihr verhöhnt und mit einer Peitsche geschlagen. Erzürnt sinnt Tonio auf Rache. Als er erfährt, dass Nedda ein Verhältnis mit dem einheimischen Silvio hat, unterrichtet er den betrogenen Ehemann Canio. Dieser ist unsterblich in seine Frau verliebt und lässt sich von Tonio überreden, dem Stelldichein des Liebespaares beizuwohnen. Als Nedda Silvio beim Abschied verspricht, nach der Vorstellung mit ihm fortzugehen, stürzt sich Canio auf die beiden. Dem ortskundigen Silvio gelingt es jedoch, unerkannt zu fliehen, und Nedda weigert sich standhaft, den Namen des Liebhabers preiszugeben. Nun tritt Peppe hinzu; er entwarffnet Canio und erinnert alle an die unmittelbar bevorstehende Aufführung.

### ZWEITER AKT

Unter den lebhaften Ausrufen und neugierigen Blicken der Einheimischen beginnt die Theatervorstellung. Colombina (Nedda) liebt Harlekin (Peppe), wird jedoch von ihrem Gatten Pagliaccio (Canio) bei einem Tête-à-tête überrascht. Der Betrogene ist von dem von Tonio gespielten törichteren Diener Taddeo gewarnt worden. Harlekin gelingt die Flucht, das Ehepaar Pagliaccio und Colombina bleibt allein auf der Bühne zurück. Schauspiel und Wirklichkeit gehen in diesem Augenblick vollständig ineinander über: von wilder Eifersucht getrieben, dringt Canio in Nedda, ihm den Namen des Geliebten preiszugeben. Dem irritierten Publikum schwant bereits, dass etwas Schlimmes und Unvorhergesehenes geschehen wird. Als sich Nedda zum wiederholten Male weigert, den Namen des Liebhabers zu nennen, wird sie von ihrem Gatten erstochen. Im Sterben ruft sie nach Silvio, der dem Schauspiel beigewohnt hat und ihr nun im allgemeinen Durcheinander zuhulfe eilt. Silvio wird jedoch ebenfalls von Canio niedergestochen, der die Vorstellung damit für beendet erklärt.

# Bibliografia

a cura di Federico Fornoni

Il successo che Leoncavallo colse all'inizio della carriera con *Pagliacci* ne fece un personaggio celebre in tutto il mondo. I periodici italiani, francesi, tedeschi, inglesi, americani pullulavano non solo di recensioni delle rappresentazioni delle sue opere, ma anche di interviste, articoli sulla sua vita e sui lavori in corso, lettere dello stesso compositore, spesso conseguenza di vere e proprie *tournées* o degli spostamenti personali del musicista. Buona parte di questo materiale è oggi conservato presso il Fondo Leoncavallo della Biblioteca Cantonale di Locarno. Leoncavallo vivente, non mancarono comunque approfondimenti sulla sua opera e sulla sua attività che apparvero in riviste specializzate, quali la «Rivista musicale italiana».<sup>1</sup> Fra i primi scritti relativi alle opere di Leoncavallo è poi necessario segnalare i due articoli che Eduard Hanslick dedica a *Pagliacci* e alla *Bohème*.<sup>2</sup>

Dopo questa fase iniziale, la figura di Leoncavallo conosce l'oblio che tocca in generale gli operisti italiani dell'Ottocento e quelli vissuti a cavallo tra i due secoli (salvo Verdi e Puccini), con conseguente ricaduta negativa sulla pubblicazione di contributi a lui dedicati. Negli anni centrali del secolo scorso vennero prodotti alcuni studi di un certo spessore (seppur comprensibilmente non privi di errori)<sup>3</sup> che si affiancarono ad articoli di minor portata, ma per un approccio articolato e consapevole alla produzione del compositore napoletano bisogna attendere anni recenti. I contributi fondamentali per comprenderne l'opera sono infatti raccolti nei quattro volumi che contengono gli atti dei convegni tenutisi a Locarno nel 1991, nel 1993, nel 1995 e nel 1998.<sup>4</sup> Non sorprende allora che la sola biografia scientificamente controllata – organizzata rispettando la classica

---

<sup>1</sup> R. GIANI-A. ENGELFRED, «*I Medici*», «Rivista musicale italiana», I, 1894, pp. 86-116; LUIGI TORCHI, R. *Leoncavallo*, «Rivista musicale italiana», IV, 1897, pp. 718-733; N. TABANELLI, *La causa Ricordi-Leoncavallo*, «Rivista musicale italiana», VI, 1899, pp. 833-845. Posteriore alla morte del compositore, ma sulla stessa rivista apparve per mano di ALBERTO DE ANGELIS, *Il capolavoro inesperto di Leoncavallo? «Tormenta»: opera di soggetto sardo*, «Tribuna», n. 30, 1923, pp. 563-576.

<sup>2</sup> EDUARD HANSLICK, «*Der Bajazzo*» von Leoncavallo, in ID., *Die moderne Oper*, VII: *Fünf Jahre Musik (1891-95): Kritiken*, Berlin, Hoffmann, 1896; ID., «*Die Bohème*» von Leoncavallo, *ivi*, VIII: *Am Ende des Jahrhunderts (1895-99): musikalische Kritiken und Schilderungen*, Berlin, Hoffmann, 1899.

<sup>3</sup> Si vedano RAFFAELLO DE RENSIS, *Per Umberto Giordano e Ruggero Leoncavallo*, Siena, Ticci, 1949 («Quaderni dell'Accademia Chigiana», 20) e ARTUR HOLDE, *A Little-known Letter by Berlioz and Unpublished Letters by Cherubini, Leoncavallo, and Hugo Wolf*, «Musical Quarterly», XXXVIII/3, 1951, pp. 340-353.

<sup>4</sup> *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; *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo. Atti del 2° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1995; *Nazionalismo e cosmopolitismo nell'opera fra '800 e '900. Atti del 3° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 1998; *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento. Atti del 4° Convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo»*, a cura di Lorenza Guiot e Jürgen Maehder, Milano, Sonzogno, 2005.

bipartizione vita-opere – sia stata pubblicata nel 2007, peraltro in lingua inglese.<sup>5</sup> Imperversano invece biografie di taglio giornalistico, ricche di imprecisioni, errori e puramente aneddotiche.<sup>6</sup> Lo stesso Leoncavallo lasciò alcuni appunti autobiografici,<sup>7</sup> ma raffronti con altri documenti ne hanno evidenziato le inesattezze predisposte ad arte dal compositore, inerenti, ad esempio, alla laurea ottenuta dall'ateneo bolognese, in realtà mai conseguita, all'incontro con Wagner in occasione della rappresentazione del *Rienzi* a Bologna nel 1876, al viaggio a Bayreuth per l'inaugurazione del Festspielhaus.<sup>8</sup>

I commentatori si sono, invece, soffermati diffusamente sul periodo in cui operò l'autore di *Pagliacci* e sulla produzione italiana al volgere del secolo. In tale contesto Leoncavallo trova spazio come una delle figure più autorevoli. La prospettiva che qui più interessa è sicuramente quella che affronta tale produzione in relazione alla questione 'verismo'.<sup>9</sup> Altro aspetto particolarmente dibattuto è la ricezione wagneriana in Italia,<sup>10</sup> mentre Marcello Conati ha compiuto il percorso inverso, occupandosi della ricezione dell'opera 'verista' presso la critica tedesca.<sup>11</sup>

Se quantitativamente scarsa è la letteratura leoncavalliana, non molto più ampia è la bibliografia specificamente dedicata a *Pagliacci*, fatto sorprendente se si pensa alla popolarità del titolo. L'aspetto più discusso è ancora una volta il presunto 'verismo' dell'opera, a cominciare dallo studio di Rossana Dalmonte,<sup>12</sup> per proseguire con i contributi di Michele Girardi<sup>13</sup> e di Massimo Zicari,<sup>14</sup>

<sup>5</sup> KONRAD DRYDEN, *Leoncavallo: Life and Works*, Lanham (MD), Scarecrow Press, 2007.

<sup>6</sup> Da DANIELE RUBBOLI, *Ridi Pagliaccio: Ruggero Leoncavallo, un musicista raccontato per la prima volta*, Lucca, M. Pacini Fazzi, 1985 fino al recentissimo MAURO LUBRANI-GIUSEPPE TAVANTI, *Ruggero Leoncavallo: i successi, i sogni, le delusioni*, Firenze, Polistampa, 2007.

<sup>7</sup> *Appunti vari delle [sic] autobiografici di R. Leoncavallo*, dattiloscritto conservato nel Fondo Leoncavallo. La parte relativa alla nascita della sua opera più famosa venne pubblicata con il titolo *Come nacquero i «Pagliacci»*, «L'Opera», II/2, 1966, pp. 40-44.

<sup>8</sup> In particolare rimandiamo a JULIAN BUDDEN, *Primi rapporti fra Leoncavallo e la casa Ricordi: dieci missive finora sconosciute*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo cit.*, pp. 50-60.

<sup>9</sup> Partendo dal fondamentale volume di CARL DAHLHAUS, *Musikalischer Realismus. Zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, München, Piper, 1982 (trad. it.: *Il realismo musicale*, Bologna, Il Mulino, 1987) segnaliamo: EGON VOSS, *Verismo in der Oper*, «Die Musikforschung», 31, 1978, pp. 303-313; JAY REED NICOLAISEN, *Italian Opera in Transition, 1871-1893*, Ann Arbor, UMI Press, 1980; FIAMMA NICOLODI, *Parigi e l'opera verista: dibattiti, riflessioni, polemiche*, «Nuova rivista musicale italiana», xv/4, 1981, pp. 577-623; MANFRED KELKEL, *Naturalisme, verisme et réalisme dans l'opéra de 1890 à 1930*, Paris, Librairie Vrin, 1984; GAE AULENTI-MARCO VALLO-RA, *Quartetto della maledizione. Materiali per «Rigoletto», «Cavalleria» e «Pagliacci», «Fanciulla»*, Milano, Ubulibri, 1985; ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Opera e verismo: regressione del punto di vista e artificio dello straniamento*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo cit.*, pp. 13-31; STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma 'plebeo' nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM, 1994; HANS JOACHIM WAGNER, *Fremde Welten: Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart, Metzler, 1999.

<sup>10</sup> JULIAN BUDDEN, *Wagnerian Tendencies in Italian Opera*, in *Music and Theatre. Essays in honour of Winton Dean*, a cura di Nigel Fortune, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 299-332 e ADRIANA GUARNIERI CORAZZOL, *Tristano mio Tristano. Gli scrittori italiani e il caso Wagner*, Bologna, Il Mulino, 1988. Specifici sul caso Leoncavallo sono LUCA ZOPPELLI, «I Medici» e Wagner, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo cit.*, pp. 149-162 e ARNOLD JACOB SHAGEN, *Der librettierende Komponist: Leoncavallo, Wagner und der Historismus*, «Musicorum», 3, 2005, pp. 159-183.

<sup>11</sup> MARCELLO CONATI, «Un indicatore stradale»: Mascagni, Leoncavallo & C. nei teatri tedeschi: 1890-1900, «Musica/Realtà», 60, 1999, p. 153-187.

<sup>12</sup> ROSSANA DALMONTE, *Il Prologo de «I Pagliacci». Note sul verismo in musica*, «Musica/Realtà», 8, 1982, pp. 105-117.

<sup>13</sup> MICHELE GIRARDI, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale «fin de siècle»*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo cit.*, pp. 61-70.

<sup>14</sup> MASSIMO ZICARI, *Drammaturgia verista in Ruggero Leoncavallo*, «Musica e Storia», xii/3, 2004, pp. 461-486.





**TEATRO LA FENICE**

Giovedì 6 Maggio 1897 alle ore 8  $\frac{3}{4}$  p.

*Prima Rappresentazione*

dell'Opera NUOVISSIMA in 4 atti

# LA BOHÈME

Parole e Musica di  
**RUGGERO LEONCAVALLO**

PERSONAGGI	ESECUTORI
Marcello, pittore	Sig. U. REDUSCHI
Rodolfo, poeta	" R. ANGELINI PORNARI
Schaunard, musicista	" G. ISNARDON
Barbenucha, istitutore	" G. FRIGIOTTI
Gustavo Colline, filosofo	" L. ARISTI
Visconte Paolo	" E. GIORDANI
Gaudenzio, caffettiere	" E. NEGRINI
Durand, portinaio	Sig. L. FRANDIN
Un Beccero	" R. STORCHIO
Il Signore del primo piano	" C. CAPPELLI
Musette, grisette	
Mimi, fiorista	
Eufemia, stratrice	

Studenti, Grisette, Lorette, Inquilini di ambo i sessi, Servi, Cuocche, Giovani del Caffè, Sguatterri, Facchini

Maestro Concertatore e Direttore d'Orchestra  
**ALESSANDRO POMÉ**  
Maestro Direttore dei Cori ANTENORE CARCANO

---

**PREZZI PER QUESTA SERA**

Ingresso alla Platea, Palchi e Loggia L. 5 - Militari (bassa forza) e fanciulli L. 250  
Palchi II ordine L. 50 - III ordine L. 25  
Poltrone L. 30 - Scanni riservati L. 20 - Scanni L. 15 - Loggia I. fila L. 5 - II. fila L. 3  
Ingresso al Loggione L. 2 - Posto numerato L. 3

Locandina per la prima rappresentazione assoluta della *Bohème*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

entrambi scettici rispetto alla presunta adozione di tecniche veriste. Girardi evidenzia come il compositore sia piuttosto ricorso all'imitazione di una serie di modelli drammaturgici offerti da opere coeve: *Carmen*, *Cavalleria rusticana* e *Otello*. Altri hanno posto genericamente l'accento sugli aspetti metateatrali,<sup>15</sup> sulla presenza e sul significato delle maschere,<sup>16</sup> o ancora hanno condotto uno studio di ordine sociologico con speciale attenzione nei confronti del pubblico.<sup>17</sup> Si è in precedenza accennato a falsi miti biografici diffusi e alimentati dallo stesso Leoncavallo. Il più celebre riguarda proprio la nascita dei *Pagliacci*, che il suo autore vorrebbe ispirata ad un fatto di sangue veramente accaduto a Montalto durante la sua giovinezza. In una piccola monografia sono stati trascritti gli atti di quel processo condotto dal padre del compositore, allora giudice al tribunale di Cosenza.<sup>18</sup> La lettura di questi documenti evidenzia, a differenza di quanto sostiene l'autrice del volumetto, quanto la vicenda reale sia lontana dagli accadimenti dell'opera. D'altra parte sono state da tempo individuate le fonti letterarie di *Pagliacci*, pertanto l'ispirazione del loro creatore traeva origine, come accadeva alla maggior parte dei suoi colleghi, da testi teatrali.<sup>19</sup> Esistono poi studi di area tedesca<sup>20</sup> ed anglosassone.<sup>21</sup> La frequenza con la quale viene rappresentata *Pagliacci* non consente qui di elencare i programmi di sala che ne trattano. Ci limiteremo perciò a segnalare il numero de «L'Avant-Scène Opéra»<sup>22</sup> e il volume edito dalla Scala.<sup>23</sup>

Non mancano approfondimenti di altre opere. In particolare ricordiamo i numerosi e importanti lavori di Jürgen Maehder sulla *Bohème*,<sup>24</sup> gli studi di Allan Atlas<sup>25</sup> ed Emilio Sala sulla stes-

<sup>15</sup> JOHANNES STREICHER, *Del Settecento riscritto. Intorno al metateatro dei «Pagliacci»*, in *Letteratura, musica e teatro al tempo di Ruggero Leoncavallo* cit., pp. 89-102.

<sup>16</sup> CARLO PICCARDI, *Pierrot-Pagliaccio. La maschera tra naturalismo e simbolismo*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., pp. 201-245.

<sup>17</sup> GIOVANNI MORELLI, *Quelle lor belle incognite borghesi. Sulla popolarità nazionale dell'opera lirica italiana, da «Rigoletto» alla «Fanciulla» attraverso «Cavalleria» e «Pagliacci»*, in *L'Europa musicale. Un nuovo rinascimento: la civiltà dell'ascolto*, a cura di Anna Laura Bellina e Giovanni Morelli, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 245-296.

<sup>18</sup> LUISA LONGOBUCCO, *I «Pagliacci» di Leoncavallo*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2003; in precedenza una trascrizione era stata curata da TERESA LERARIO, *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei «Pagliacci»*, «Chigiana», XXVI-XXVII/n.s. 6-7, 1971, pp. 115-122; 117-119.

<sup>19</sup> MATTEO SANSONE, *The 'Verismo' of Ruggero Leoncavallo: A Source Study of «Pagliacci»*, «Music & Letters», LXX/3, 1989, pp. 342-362. Si veda anche il citato LERARIO, *Ruggero Leoncavallo e il soggetto dei «Pagliacci»*.

<sup>20</sup> ATTILA CSAMPAL-DIETMAR HOLLAND, *Pietro Mascagni: «Cavalleria rusticana», Ruggero Leoncavallo «Der Bajazzo»*. Texte – Materialien – Kommentare, Reinbek, Rowohlt, 1987; SABINE BRETTENTHALER, «Cavalleria rusticana» und «Pagliacci». Prototypen der veristischen Oper? Eine Untersuchung ihrer Verbindungslinien zum literarischen «verismo» und zur Frage der Sinnhaftigkeit des Terminus in der Musik, Farnfurt am Main, Lang, 2003.

<sup>21</sup> JOHN WRIGHT, «La commedia è finita». An Examination of Leoncavallo's «Pagliacci», «Italica», 55/2, 1978, pp. 167-178; DANIELA BINI, *Ma quale «commedia è finita»? A Pirandellian Reading of Leoncavallo's «Pagliacci»*, «Canadian Journal of Italian Studies», 8, 1985, pp. 173-184; LAURA BASINI, *Masks, Minuets and Murder: Images of Italy in Leoncavallo's «Pagliacci»*, «Journal of the Royal Musical Association», CXIII/1, 2008, pp. 32-68.

<sup>22</sup> «L'Avant-Scène Opéra», 50, 1983; Mascagni: «Cavalleria rusticana», Leoncavallo: «Paillasse».

<sup>23</sup> *Pagliacci/Le baiser de la fée*, Milano, Teatro alla Scala, 1993.

<sup>24</sup> JÜRGEN MAEHDER, *Paris-Bilder: Zur Transformation von Henry Murgers Roman in den «Bohème»-Opern Puccini und Leoncavallos*, in *Jahrbuch für Opernforschung* 1986, Frankfurt am Main, Lang, 1987, pp. 109-176 (trad. it.: *Immagini di Parigi. La trasformazione del romanzo «Scènes de la vie de Bohème» nelle opere di Puccini e Leoncavallo*, «Nuova», XXIV, 1990, pp. 402-455); ID., «*Questa è Mimi, gaia fioraia»* – *Zur Transformation der Gestalt Mimis in Puccinis und Leoncavallos «Bohème»-Opern*, in *Opern und Opernfiguren: Festschrift für Joachim Herz*, Salzburg, Anif, 1989, pp. 301-319; ID., «*Der Dichter spricht*». Livelli di discorso musicale nella «Bohème» di Ruggero Leoncavallo, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., pp. 83-115.

<sup>25</sup> ALLAN W. ATLAS, *Mimi's Death: Mourning in Puccini and Leoncavallo*, «The Journal of Musicology», XIV/1, 1996, pp. 52-79.

sa opera<sup>26</sup> e quelli dedicati a *Zazà* in prospettiva 'verista'.<sup>27</sup> Infine un cenno a due piccole pubblicazioni nate da iniziative promosse dal Comune di Montalto Uffugo, il paese calabrese in cui viene ambientata la vicenda di *Pagliacci* e nel quale risiedette lo stesso compositore giovanetto: si tratta degli atti di un mini convegno e del catalogo di una mostra organizzata nel 2000.<sup>28</sup>

Imprescindibile punto di partenza per qualsiasi ricerca sulla vita e sull'opera di Schönberg è l'attività dell'Arnold Schönberg Center di Vienna. Qui sono infatti raccolti autografi musicali, autografi degli scritti, fotografie, documenti personali, diari, programmi di concerti, oltre alla biblioteca privata del compositore. La collezione, inizialmente in possesso degli eredi e poi gestita per un certo periodo dall'Arnold Schönberg Institute presso la University of Southern California di Los Angeles, si è trasferita nella capitale austriaca dal 1998. Parte di questa preziosissima raccolta è presentata e riprodotta in una voluminosa pubblicazione curata dalla figlia del compositore Nuria Schoenberg Nono.<sup>29</sup> Cataloghi delle composizioni di Schönberg sono contenuti nei volumi di Josef Ruffer<sup>30</sup> e di Jean e Jesper Christensen.<sup>31</sup> Oltre a garantire l'accessibilità ai materiali schönbergiani e ad una delle più importanti biblioteche sulla seconda scuola di Vienna, l'Arnold Schönberg Center promuove mostre, concerti, convegni ed iniziative editoriali. Sono sette i numeri ad oggi pubblicati del «Journal of the Arnold Schönberg Center» ognuno dei quali raccoglie i risultati di iniziative realizzate fra il 1999 e il 2004, incentrate su diversi aspetti della poliedrica attività del musicista (ma anche pittore e saggista) viennese.<sup>32</sup> Altra importante rivista è il «Journal of the Arnold Schoenberg Institute» di cui sono usciti diciannove numeri fra il 1976 e il 1996 con cadenza semestrale.

Tre imponenti iniziative editoriali sono in atto per restituire la musica, gli scritti e l'epistolario di Schönberg in edizioni controllate. L'edizione completa delle opere di Schönberg ha preso il via nel 1966 e non contempla solamente le composizioni nella loro forma finale, ma anche gli schizzi, i frammenti, i testi delle opere vocali, oltre alla pubblicazione di documenti riguardanti il tito-

<sup>26</sup> EMILIO SALA, *Intorno a due «disposizioni sceniche» della «Böhème» di Leoncavallo*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., pp. 117-137.

<sup>27</sup> Oltre al saggio già citato di Massimo Zicari rimandiamo a MATTEO SANSONE, *Il verismo di «Fedora» e di «Zazà»*, in *Ruggero Leoncavallo nel suo tempo* cit., pp. 163-180; FIAMMA NICOLODI, *Saint-Étienne et l'opéra vériste: «Zazà» de Leoncavallo*, in *Le naturalisme sur la scène lyrique*, a cura di Jean-Christophe Branger e Alban Ramaut, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004, pp. 367-396; *Id.*, *Lo spettatore perno drammaturgico dell'opera verista: il caso «Zazà» di Leoncavallo*, in *Musicus discologus 2: musiche e scritti per l'80° anno di Carlo Marinelli*, a cura di Maria Emanuela Marinelli e Anna Grazia Petaccia, Pisa, ETS, 2007, pp. 519-528.

<sup>28</sup> *Leoncavallo, Montalto e il verismo. Convegno di studi, Montalto Uffugo, 22 agosto 1998*, a cura di Luciano Romeo, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 1999 e *Leoncavallo sconosciuto. Mostra di lettere inedite*, a cura di Luisa Longobucco, Cosenza, Editoriale Progetto 2000, 2000.

<sup>29</sup> *Arnold Schönberg 1879-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen*, a cura di Nuria Schoenberg Nono, Klagenfurt, Ritter, 1992.

<sup>30</sup> JOSEF RUFER, *Das Werks Arnold Schönbergs*, Kassel, Bärenreiter, 1959.

<sup>31</sup> JEAN CHRISTENSEN-JESPER CHRISTENSEN, *From Arnold Schoenberg's Literary Legacy. A Catalogue of Neglected Items*, Warren (MI), Harmonic Park Press, 1988.

<sup>32</sup> *Schönberg, Kandinsky, Blauer Reiter und die Russische Avantgarde*, «Journal of the Arnold Schönberg Center», 1, 2000; *Arnold Schönbergs Viennese Circle. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 12.-15. September 1999, ivi, 2, 2000; *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 28.-30. September 2000, ivi, 3, 2001; *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 2.-4. Mai 2001, ivi, 4, 2002; *Arnold Schoenberg and his God. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 26.-29. Juni 2002, ivi, 5, 2003; *Arnold Schoenberg, the Painter. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 11.-13. September 2003, ivi, 6, 2004; *Arnold Schönbergs Brilliant Moves. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium*, 3.-5. Juni 2004, ivi, 7, 2006 (tutti i volumi sono curati da Christian Meyer).

lo in questione e ovviamente del commento critico.<sup>33</sup> L'opera è suddivisa per generi in otto sezioni così articolate: 1. *Lieder e Canoni*; 2. *Musica per pianoforte e per organo*; 3. *Composizioni per la scena*; 4. *Lavori orchestrali*; 5. *Lavori corali*; 6. *Musica da camera*; 7. *Rielaborazioni*; 8. *Supplementi*. Altrettanto complessa, per mole e per difficoltà, si rivela l'edizione degli scritti che prevede cinque sezioni. I lavori più importanti saranno compresi nella seconda (*Lehrwerke*) che conterrà, fra l'altro, *Harmonielehre*,<sup>34</sup> *Structural Functions of Harmony*,<sup>35</sup> *Fundamentals of Musical Composition*,<sup>36</sup> e nella terza (*Aufsätze und Vorträge*) dove apparirà la raccolta *Style and Idea*.<sup>37</sup> Di recentissima pubblicazione in Germania è un volume curato da Anna Maria Morazzoni che raccoglie il maggior numero di testi sin qui editi del compositore, al quale è allegato un CD contenente registrazioni delle conversazioni radiofoniche originali del compositore; sempre grazie al lavoro virtuoso della studiosa milanese, è uscita da qualche giorno la versione italiana della raccolta (con imponente apparato di note), che propone un numero di testi ancor maggiore del volume tedesco (praticamente quasi tutti, e tutti nuovamente tradotti dalla Morazzoni).<sup>38</sup> Per quanto riguarda gli scambi epistolari, lo Staatliches Institut für Musikforschung di Berlino sta lavorando all'edizione della corrispondenza dei membri della cosiddetta Scuola di Vienna. Al momento è stato edito il primo volume in gran parte dedicato alla corrispondenza tra Zemlinsky e Schönberg.<sup>39</sup> Precedenti a quest'iniziativa erano gli epistolari con Schreker, Kandinskij e Berg.<sup>40</sup>

Sarebbe impossibile elencare nel dettaglio le monografie dedicate al compositore austriaco, particolarmente numerose soprattutto nei paesi di lingua tedesca e inglese. Ci limiteremo perciò a segnalare due lavori redatti da personaggi che ebbero contatti diretti con Schönberg: Willi Reich, autore della prima biografia su Schönberg<sup>41</sup> e Hans-Heinz Stuckenschmidt il cui saggio è ancor oggi passaggio obbligato per la conoscenza del nostro.<sup>42</sup> L'analisi dell'opera è invece stata affron-

<sup>33</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke*, Mainz-Wien, Schott-Universal.

<sup>34</sup> Qui e nelle note seguenti le edizioni degli scritti di Schönberg attualmente disponibili: ARNOLD SCHÖNBERG, *Harmonielehre*, Wien, Universal, 1911 (trad. it. di Giacomo Manzoni sulla terza edizione del 1922: *Manuale di armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1963, rist. 2002).

<sup>35</sup> New York, Williams & Norgate, 1954 (trad. it. di Giacomo Manzoni: *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano, Il Saggiatore, 1967).

<sup>36</sup> a cura di Gerald Strang e Leonard Stein, Boston-London, Faber and Faber, 1967 (trad. it.: *Elementi di composizione musicale*, Milano, Suvini Zerboni, 1969).

<sup>37</sup> a cura di Dika Newlin, New York, Philosophical Library, 1950 (trad. it. *Stile e idea*, a cura di Maria Giovanna Moretti e Luigi Pestalozza, Milano, Feltrinelli, 1960, rist. 1975). Una seconda edizione ampliata venne curata da Leonard Stein (Boston-London, Faber and Faber, 1975).

<sup>38</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, «*Stile herrschen, Gedanken siegen*»: *ausgewählte Schriften*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Mainz, Schott, 2007; ID., *Stile e pensiero. Scritti su musica e società*, a cura di Anna Maria Morazzoni, Milano, il Saggiatore, 2008: viste le date delle versioni italiane precedenti (accompagnate da uno scrupolo filologico decisamente minore) la nuova traduzione giunge come un contributo indispensabile per la conoscenza di Schönberg. In precedenza la medesima studiosa aveva curato ARNOLD SCHÖNBERG, *Leggere il cielo. Diari 1912, 1914, 1923*, Milano, il Saggiatore, 1999.

<sup>39</sup> *Alexander Zemlinsky: Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, a cura di Horst Weber, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.

<sup>40</sup> *Arnold Schönberg-Franz Schreker. Briefwechsel*, a cura di Friedrich C. Heller, Tutzing, Hans Schneider, 1974; *Arnold Schönberg-Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Begegnung*, a cura di Jelena Hahl-Koch, Salzburg, Residenz, 1980 (trad. it. di Mirella Torre: *Musica e pittura. Lettere, testi, documenti*, Torino, Einaudi, 1988); *The Berg-Schönberg Correspondence: Selected Letters*, a cura di Juliane Brand, Christopher Hailey e Donald Harris, New York, Norton, 1987.

<sup>41</sup> WILLI REICH, *Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär*, Wien, Molden, 1968.

<sup>42</sup> HANS HEINZ STUCKENSCHMIDT, *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk*, Zürich, Atlantis, 1974.



*Die glückliche Hand* nell'allestimento dell'Opernhaus di Hannover, ripreso al xxvi Festival internazionale di musica contemporanea, Venezia, Teatro La Fenice, 1963 (insieme con *Erwartung* e *Von heute auf morgen*); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. In scena: Gisela Rochow (Una signora), Richard Adama (l'uomo).

tata da René Leibowitz a più riprese,<sup>43</sup> così come nei convegni della Internationale Schönberg-Gesellschaft dei quali sono disponibili i relativi atti.<sup>44</sup> Più recente è il contributo di Manuel Gervink il cui capitolo finale è dedicato alla ricezione della musica e del pensiero schönberghiani.<sup>45</sup> Segnaliamo ancora la fondamentale *Philosophie der neuen Musik* di Adorno che, contrapponendo Schönberg a Stravinskij, ha toccato uno dei nodi fondamentali della storia della musica nove-

<sup>43</sup> RENÉ LEIBOWITZ, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris, Janin, 1947 e ID., *Introduction à la musique de douze sons*, Paris, L'Arche, 1949.

<sup>44</sup> *Bericht über den 1. Kongress der Internationale Schönberg-Gesellschaft. Wien 1974*, a cura di Rudolf Stephan, Wien, 1978; *Bericht über den 2. Kongress der Internationale Schönberg-Gesellschaft: Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts. Wien 1984*, a cura di Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Wien, 1986; *Bericht über den 3. Kongress der Internationale Schönberg-Gesellschaft: Arnold Schönberg – Neurer die Musik. Duisburg 1993*, a cura di Rudolf Stephan e Sigrid Wiesmann, Wien, 1996.

<sup>45</sup> MANUEL GERVINK, *Arnold Schönberg und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 2000.

centesca innescando una serie di dibattiti e discussioni non ancora terminati<sup>46</sup> e gli studi di Carl Dahlhaus che è possibile leggere nell'ottavo volume dei suoi scritti.<sup>47</sup> Essendo *Von heute auf morgen* opera interamente dodecafonica è utile ricordare gli studi di Rufer,<sup>48</sup> Maegaard,<sup>49</sup> Haimo,<sup>50</sup> Scharadt<sup>51</sup> e Sinkovicz<sup>52</sup> dedicati all'adozione di tale tecnica nelle composizioni del viennese.

In ambito italiano, oltre alla miscellanea curata da Gianmario Borio che rende accessibili saggi originariamente scritti in altre lingue,<sup>53</sup> citiamo la biografia di Giacomo Manzoni<sup>54</sup> e lo studio di Luigi Rognoni,<sup>55</sup> entrambi comprendenti importanti pagine su *Von heute auf morgen*. All'opera ha dedicato un approfondito studio Mario Bortolotto che ne ha messo in rilievo le soluzioni armoniche, le scelte formali e di orchestrazione, la centralità del ritmo.<sup>56</sup> È però soprattutto la saggistica anglosassone che ha approfondito l'analisi di *Von heute auf morgen*,<sup>57</sup> la cui edizione critica prende quattro volumi dei *Sämtliche Werke*.<sup>58</sup>

<sup>46</sup> THEODOR W. ADORNO, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr, 1949, ora in *Gesammelte Schriften*, a cura di Rolf Tiedemann, vol. 12, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975 (trad. it. di Giacomo Manzoni; *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi, 1959).

<sup>47</sup> CARL DAHLHAUS, *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, a cura di Hermann Danuser, vol. 8: *20. Jahrhunderts: Historik, Ästhetik, Theorie, Oper, Arnold Schönberg*, Laaber, Laaber Verlag, 2005.

<sup>48</sup> JOSEF RUFER, *Die Komposition mit zwölf Tönen*, Berlin, Max Hesses Verlag, 1952 (trad. it. di Laura Dalpiccola: *Teoria della composizione dodecafonica*, Milano, Il Saggiatore, 1962).

<sup>49</sup> JAN MAEGAARD, *Studien zur Entwicklung des dodekaphonen Satzes bei Arnold Schönberg*, Copenhagen, Wilhelm Hansen, 1972.

<sup>50</sup> ETHAN HAIMO, *Schoenberg's Serial Odyssey: The Evolution of his Twelve-Tone Method, 1914-1928*, Oxford, Clarendon Press, 1990.

<sup>51</sup> MARTINA SCHARDT, *Die Entstehung der Zwölftonmethode Arnold Schönbergs*, Mainz, Schott, 1990.

<sup>52</sup> WILHELM SINKOVICZ, *Mehr als zwölf Töne, Arnold Schönberg*, Wien, Zsolnay Verlag, 1998.

<sup>53</sup> *Schönberg*, a cura di Gianmario Borio, Bologna, Il Mulino, 1999; risulta di particolare interesse l'introduzione del curatore.

<sup>54</sup> GIACOMO MANZONI, *Arnold Schönberg. L'uomo, l'opera, i testi musicati*, Milano, Feltrinelli, 1975 (nuova edizione Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 1997).

<sup>55</sup> LUIGI ROGNONI, *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonica*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>56</sup> MARIO BORTOLOTTI, *Domani ipotetico*, in Id., *Consacrazione della casa*, Milano, Adelphi, 1982, pp. 183-210.

<sup>57</sup> OLIVER NEIGHBOUR, «*Veraltete Sentimentalität*»: *Arnold Schoenberg in defence of Richard Strauss*, in *Festschrift Albi Rosenthal*, a cura di Rudolf Elvers, Tutzing, Schneider, 1984, pp. 253-257; JULIANE BRAND, *Of Authorship and Partnership: The Libretto of «Von heute auf morgen»*, «*Journal of the Arnold Schoenberg Institute*», XIV/2, 1991, pp. 166-228; STEPHEN DAVISON, *Of its time, or out of step? Schoenberg's «Zeitoper»*, «*Von heute auf morgen*», ivi, pp. 271-298; ID., *Von heute auf morgen*, in *Political and Religious Ideas in the Works of Arnold Schoenberg*, a cura di Charlotte M. Cross e A. Berman Russell, New York-London, Garland, 2000, pp. 85-110; ALAN STREET, «*Von heute auf morgen*»: *Schoenberg and the New Criticism*, in *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music*, a cura di Craig Ayery e Mark Everist, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 242-270; REBECCA FRITZ, *Text and Music in German Operas of the 1920s: A Study of the Relationship between Compositional Style and Text-Setting in Richard Strauss' «Die Ägyptische Helena», Alban Berg's «Wozzeck» and Arnold Schoenberg's «Von heute auf morgen»*, Frankfurt am Main, Lang, 1998.

<sup>58</sup> ARNOLD SCHÖNBERG, *Sämtliche Werke*, Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe A, Band 7: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Partitur*, a cura di Richard Hoffmann in collaborazione con Werner Bittinger, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1970; Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe A, Band 7, Teil 2: *Von heute auf morgen*, oper in einem Akt op. 32, *Klavierauszug*, a cura di Tadeusz Okuljar, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1974; Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe B, Band 7, Teil 1: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Text und Skizzen*, a cura di Gösta Neuwirth, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1972; Abteilung III, *Bühnenwerke*, Reihe B, Band 7, Teil 2: *Von heute auf morgen*, Oper in einem Akt op. 32, *Kritischer Bericht*, a cura di Gösta Neuwirth e Tadeusz Okuljar, Mainz-Wien, B. Schott's Söhne-Universal Edition AG, 1974.

# Online

a cura di Roberto Campanella

«Realtà, realtà, signori! realtà»

Il titolo riporta le ultime parole pronunciate dal Padre, uno dei pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore*, quando la tragedia si è ormai compiuta: dopo la morte della Bambina, annegata in una fontana, il Giovinetto, suo fratello, si è suicidato. La cosa strana è che ciò avviene su un palcoscenico nel corso di una rappresentazione teatrale abbozzata dagli stessi personaggi, che sperano così di convincere il Capocomico e gli attori – cui sono da poco comparsi dinanzi, provenendo inaspettatamente dalla platea, poco prima dell'inizio d'una prova – di farsi rispettivamente autore e interpreti della squallida vicenda che ha sconvolto le loro esistenze. Talmente squallida e irrepresentabile che il poeta che l'ha concepita, dando vita anche a loro, non l'ha fissata su un copione e ha ripudiato le sue creature, pure astrazioni della sua mente che nondimeno si considerano più vive e vere d'ogni uomo 'naturale', 'reale'. La loro essenza tutt'altro che fittizia trova conferma appunto nel finale, quando tra lo sbigottimento generale il padre mostra, sostenendolo con le braccia, il corpo 'realmente' senza vita del Giovinetto. La 'commedia' – uno dei capolavori assoluti della teatralità novecentesca – si basa sul delicato meccanismo del cosiddetto 'teatro nel teatro' ed è, altresì, un esempio di 'metateatro', vale a dire d'un teatro che riflette su se stesso, mettendo in discussione la propria natura e certe sue convenzioni. Dovrebbe essere il luogo della finzione ed è invece, per il drammaturgo di Girgenti, il luogo in cui si getta la maschera e si dice la verità o, meglio, ognuno tenta di dire la sua verità. Il 'teatro nel teatro' e il 'metateatro' non nascono certo con Pirandello, ma in questa 'commedia' vengono portati ad estreme conseguenze, raggiungendo esiti drammatici certamente tra i più potenti e innovativi apparsi sulla scena.

Non sembri ardito l'accostamento che stiamo per fare tra il capolavoro di Pirandello e *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo. L'opera è una sorta di manifesto della poetica del verismo e della Giovane scuola (ed è quindi inserita in tutt'altra temperie culturale), ma è indubbio che la truce storia raccontata dal compositore napoletano si sviluppa attraverso un'azione scenica che rivela caratteri alquanto 'innovativi' una trentina d'anni prima rispetto a Pirandello: dalla caduta della cosiddetta 'quarta parete' grazie alla preliminare apparizione del famosissimo Prologo che disquisisce dal proscenio sulla concezione teatrale dell'autore e sulla 'verità' effettiva di quanto avviene sulla scena, alla distinzione (che nel contesto ha il sapore di una negazione freudiana) fra il teatro e la vita fatta da un Canio cupamente ammonitore agli esordi della vicenda, al 'dramma nella commedia' come svelamento e sfogo delle pulsioni meno edificanti nel momento in cui la gelosia di Canio sfocia nel duplice omicidio di Nedda e del suo amante.

Parimenti incentrato sulla gelosia è il libretto musicato da Arnold Schönberg, ma l'azione si svolge in un clima completamente diverso, con un tono da commedia brillante. Nondimeno questo piccolo squarcio di vita matrimoniale – ancora la realtà *tout court* sul palcoscenico – assume una valenza che va oltre una banale discussione tra coniugi, per diventare una critica a certi effimeri valori della 'modernità', che cambiano «dall'oggi al domani», non solo nell'ambito della coppia, ma anche nell'arte e, in generale, nella vita. Il carattere allusivo del testo si evince anche dal-



l'aspetto metonimico dei nomi dei personaggi, generalizzazioni simboliche di ruoli socio-familiari (qualcosa di simile – tra l'altro – a quanto fa Pirandello proprio nei *Sei personaggi*).

Ma lasciamo le affascinanti quanto cerebrali argomentazioni sulla natura del teatro (realtà o finzione?), per immergerci nella 'realtà' virtuale alla ricerca di pagine interessanti sulle opere cui è dedicato il presente volume. Cominciamo da quella con cui si apre lo spettacolo, *Von heute auf morgen*, di cui il *Dizionario dell'Opera* (Baldini Castoldi Dalai editore) offre una sintesi, preceduta da notizie sulla genesi e la fortuna e seguita da considerazioni sul significato della vicenda e sul linguaggio musicale basato su serie dodecafoniche.<sup>1</sup> Analoghe notizie si trovano sulla voce corrispondente dell'edizione inglese della libera enciclopedia *Wikipedia* che offre anche indicazioni sui ruoli vocali e gli interpreti della prima, sulla strumentazione, la discografia, la versione cinematografica del 1996, *link* a libri ed articoli, nonché a siti *web*.<sup>2</sup>

Le pagine di riferimento sono, comunque, quelle presenti (in tedesco o in inglese) sul sito ufficiale del *Centro Arnold Schönberg* (di cui ci occuperemo diffusamente un po' più avanti), che contengono una registrazione dell'opera (divisa in frammenti), disponibile all'ascolto in *file* MP3, corredata, tra l'altro, da informazioni sulle fasi della composizione («Entstehungszeit»), la prima rappresentazione «Erstaufführung», le fonti bibliotecarie «Quellen», la prima edizione («Erstdruck»), le due versioni (« Fassungen»), le referenze bibliografiche all'interno degli *Opera omnia* («Gesamtausgabe»). Sullo stesso sito troviamo nella sezione «Quellen» le riproduzioni fotografiche ad alta definizione e/o le indicazioni tecniche relative a fogli autografi contenenti serie dodecafoniche e tabelle («Zwölfreihen und tabellen»), abbozzi («Skizzen»), le varie stesure frammentarie («Niederschrift»), pagine autografe della partitura («Eigenhändige Partiturreinschrift»), le edizioni originali («Originaldruck»), un progetto di opuscolo di accompagnamento per la stampa («Entwurf einer Begleitbroschüre zum Druck»), l'elenco degli *errata corrige*, tabelle per l'orchestrazione «Orchestrierungstabellen»). Altre sezioni dedicate all'opera contengono un'introduzione («Einführung») sul significato del lavoro e sul metodo dodecafonico (con citazioni dall'autore), il libretto a firma di Max Blonda (in realtà la moglie Gertrud), indicazioni bibliografiche e discografiche.<sup>3</sup>

Su *MusicWeb International* troviamo la positiva recensione (con foto) di Mark Berry, dedicata allo spettacolo andato in scena all'Opera di Lipsia nell'aprile di quest'anno, costituito dalla trilogia *Von heute auf morgen*, *Die glückliche Hand* ed *Erwartung*, che aveva come comun denominatore l'agire sulla scena di 'uomini moderni' («moderne Menschen»).<sup>4</sup> Una breve selezione dall'opera (otto minuti circa di una registrazione *live* effettuata presso la Nederlandse Opera, Amsterdam, 2005) si può seguire su *Video Google* (mutuato da *Youtube*), che propone sulla stessa pagina anche alcuni video correlati riguardanti il compositore austriaco.<sup>5</sup> Qualche informazione e la locandina relative a una precedente edizione del lavoro schönberghiano, andata in scena alla Fenice nel 1963, si possono reperire tra le pagine *online* dell'Archivio storico del teatro veneziano.<sup>6</sup>

Per quanto riguarda le pagine che si dedicano all'esperienza umana ed artistica del musicista austriaco fondatore della dodecafonia, il sito 'ufficiale' è quello del già citato *Arnold Schönberg Center* (in versione tedesca e inglese), che presenta varie sezioni: la prima è dedicata alla figura del

<sup>1</sup> [http://delteatro.it/dizionario\\_dell\\_opera/v/von\\_heute\\_auf\\_morgen.php](http://delteatro.it/dizionario_dell_opera/v/von_heute_auf_morgen.php).

<sup>2</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Von\\_heute\\_auf\\_morgen](http://en.wikipedia.org/wiki/Von_heute_auf_morgen).

<sup>3</sup> [http://schoenberg.at/6\\_archiv/music/works/op/compositions\\_op32.htm](http://schoenberg.at/6_archiv/music/works/op/compositions_op32.htm).

<sup>4</sup> <http://www.musicweb-international.com/sandh/2008/Jan-Jun08/schoenberg2004.htm>.

<sup>5</sup> [http://video.google.it/videosearch?hl=it&q=von+heute+auf+morgen&um=1&ie=UTF-8&csa=X&coi=video\\_result\\_group&resnum=5&ct=title#](http://video.google.it/videosearch?hl=it&q=von+heute+auf+morgen&um=1&ie=UTF-8&csa=X&coi=video_result_group&resnum=5&ct=title#).

<sup>6</sup> <http://www.archivistoricolafenice.org/venice/GladReq/risultati.jsp?txtSearch=von+heute+auf+morgen>.



Due immagini di *Von heute auf morgen*, un film di Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (1996; nel 1974 i medesimi registi avevano girato per la televisione *Moses und Aron*); scenografia di Max Schoendorf, J.-M. Straub e D. Huillet. In scena (sopra): Christine Wittlesey (La moglie), Richard Salter (Il marito); (sotto): Christine Wittlesey (La moglie), Richard Salter (il Marito), Annabelle Hahn (La bambina).

sommo musicista con un'articolata cronologia della vita, la genealogia, il catalogo delle composizioni, molte delle quali – come abbiamo visto riguardo a *Von heute auf morgen* – ascoltabili integralmente in ottime registrazioni con la possibilità di reperire i rispettivi libretti, commenti e analisi, riproduzioni delle fonti manoscritte, referenze bibliografiche e discografiche. Seguono cataloghi e testi di vario tipo (saggi, lettere, interviste ecc.) concernenti l'attività pittorica con le immagini delle opere (dai numerosi autoritratti ai quadri più espressionisti, tra cui il celebre *Roter Blick – Sguardo rosso* –, ai paesaggi); cataloghi relativi agli scritti (circa 3500 titoli) e ai vari indirizzi a cui abitò il Maestro; bibliografia e discografia (*link* a pagine esterne – presso il *server* dell'University of Southern California – curate da R. Wayne Shoaf); immagini e informazioni su Schönberg docente e i suoi allievi; saggi d'argomento schönbergiano; un ricco album fotografico (con immagini anche della moglie Gertrud, autrice del libretto dell'opera in programma) e quant'altro. La seconda sezione riguarda il Centro: la sede (con foto di Palais Fanto), i membri, gli scopi e le attività, la storia della controversia tra gli eredi e l'University of Southern California, che ospitava l'archivio dei documenti, trasferito poi nell'attuale sede viennese ecc. La terza si occupa della casa del compositore a Mödling (ubicazione, orario d'apertura, la storia dei rapporti tra il compositore e la cittadina austriaca, la storia della casa). Tra le rimanenti sezioni, dopo quelle che danno informazioni sulle mostre e gli eventi realizzati o programmati, sull'edizione completa delle composizioni e degli scritti ecc., meritano particolare attenzione le pagine della sesta sezione, dedicate all'Archivio e alla Biblioteca, che mette a disposizione, oltre all'imponente catalogo di quest'ultima, varie pagine autografe (musica e testi), tra cui (come segnalato per *Von heute auf morgen*) abbozzi e prime stesure di pagine musicali. Curiosa la pagina dei disegni e progetti, tra cui quelli per una serie di carte da gioco e di strani marchingegni; preziose le pagine dedicate alla corrispondenza, che offrono la possibilità di leggere i testi di lettere inviate e ricevute dal fondatore della Scuola di Vienna, utilizzando un motore di ricerca. Seguono altre pagine contenenti materiali didattici elaborati dall'illustre docente, documenti sull'«Associazione per esecuzioni musicali private» (Verein für musikalische Privataufführungen), presieduta dal compositore e da lui stesso fondata a Vienna nel 1918, informazioni sulle collezioni satelliti e sui manoscritti perduti. Ma la parte forse più emozionante di questa sezione è rappresentata da una serie di risorse multimediali come numerose registrazioni (commenti dalla viva voce del Maestro sulla musica propria o di altri, letture, interventi alla radio, trasmissioni radiofoniche sul Maestro e la sua epoca ecc.) e alcuni video mutuati da *Youtube* tra cui alcuni 'storici' sulla vita e la formazione artistica del Maestro e altri con esecuzioni delle sue opere, l'elenco completo e la descrizione dei materiali disponibili presso il Centro, *link* esterni ad altri filmati. Vari documenti sonori sono disponibili anche nell'ultima sezione del sito: conferenze, testimonianze di insigni musicisti, letture di testi di Schönberg, registrazioni storiche (alcune eseguite con la partecipazione dell'Autore).<sup>7</sup>

Per quanto riguarda altri profili biografici presenti sulla rete, numerosi sono quelli offerti dalla multilingue enciclopedia *Wikipedia*: ne segnaliamo alcuni. Quello in francese risulta d'una certa utilità per chi voglia cominciare a capire come funziona il metodo dodecafonico distinguendolo dalla cosiddetta 'atonalità' (termine peraltro rigettato con forza dal compositore, che gli preferiva quello di 'pantonalità') oppure per avere qualche cenno sui punti di contatto e divergenze esistenti tra la dodecafonia e il similare sistema compositivo elaborato da Matthias Hauer, compositore viennese contemporaneo, nonché sulle polemiche che ne derivarono.<sup>8</sup> Anche sull'edizione italiana troviamo qualche parola esplicativa riguardo alla pantonalità e alla dodecafo-

<sup>7</sup> <http://www.schoenberg.at/default.htm>.

<sup>8</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Schönberg](http://fr.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg).

nia,<sup>9</sup> mentre l'edizione tedesca torna ancora alle polemiche suscitate dalla tecnica seriale, oltre a fornire l'elenco delle composizioni provviste o meno di numero di opus.<sup>10</sup> La lista dei nomi degli allievi, che ebbero la fortuna di seguire le lezioni di un così insigne professore a Vienna, a Berlino e negli USA, accompagna la biografia contenuta nell'edizione tedesca, che offre anche la foto dell'essenziale tomba del Maestro (Zentralfriedhof, Vienna).<sup>11</sup> Anche il dizionario *Karadar* offre, in varie lingue, stringate notizie sulla vita e le opere, insieme all'analisi di alcune composizioni caratteristiche e a una *Photo Gallery* (comprendente una pagina manoscritta di *Verklärte Nacht*).<sup>12</sup>

Articolata in vari brevi paragrafi, la biografia (in inglese e tedesco) presente su *Aeiou* dà informazioni chiare, ad esempio, sui figli del compositore; alla biografia è annessa un'approfondita analisi di *Ein Überlebender aus Warschau* (*Un sopravvissuto di Varsavia*).<sup>13</sup> Stringata ma chiara quella tratta da *The Grove Concise Dictionary of Music*, ospitata tra le *Classical music Pages*, che offrono anche in elegante veste tipografica la lista delle opere e un'essenziale bibliografia.<sup>14</sup> In italiano si segnalano alcune pagine presenti sull'ormai immenso portale realizzato da Laureto Rodoni: vi troviamo il saggio di Rudolf Stephan *Sulla musica a Vienna alla fine di una grande epoca*, diviso in sei parti dedicate ai grandi animatori della vita musicale nella capitale austriaca prima del crepuscolo a partire da Brahms e Bruckner: ovviamente un posto di rilievo spetta anche al musicista di cui stiamo trattando.<sup>15</sup> Alla pacata esposizione dell'autorevole studioso si contrappone – sempre sullo stesso portale – una sonora stroncatura (datata: dicembre 1914) da parte di un'assoluta autorità nell'Italia di quell'epoca, Ildebrando Pizzetti, che non poteva che essere sconcertato – lui che perseguiva un ritorno alla modalità – da certe arditezze schönbergiane dissoltrici d'ogni ordine costituito.<sup>16</sup> Il sito Accademia di musica e danza «F. Gaffurio», Lodi, in occasione di un'esecuzione di *Pierrot lunaire*, avvenuta presso il salone dell'Accademia nel cinquantenario della morte dell'autore (25 febbraio 2001), mette a disposizione il programma della manifestazione con notizie sulla vita, le opere e il contesto culturale, fornendo anche qualche semplice chiarimento sulla tecnica dodecafonica.<sup>17</sup>

Anche lo Schönberg pittore ha il suo spazio nel *web*, il già nominato Rodoni ha messo in rete la trascrizione di un'intervista con Halsey Stevens, concessa in occasione delle manifestazioni (un concerto e una mostra di quadri, poi annullata), organizzate a Los Angeles per celebrare il settantacinquesimo compleanno dell'artista: una testimonianza davvero interessante per chiarire i rapporti tra la produzione musicale e quella pittorica.<sup>18</sup> Non mancano anche le recensioni a mostre più o meno recenti. Su una pagina d'archivio della rivista *Prometheus* Valeria La Paglia illustra con semplicità i caratteri fondamentali dell'arte pittorica del Maestro, di cui era esposta una sintesi significativa a Palermo (Palazzo Ziino, 2002).<sup>19</sup> *Digicult* nel presentare una mostra di vari documenti (manoscritti, disegni, foto, libri) tenutasi a Barcellona (Casa Milà, 2002), fornisce qual-

<sup>9</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Schoenberg](http://it.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg).

<sup>10</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Schoenberg](http://en.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schoenberg).

<sup>11</sup> [http://de.wikipedia.org/wiki/Arnold\\_Schönberg](http://de.wikipedia.org/wiki/Arnold_Schönberg).

<sup>12</sup> <http://www.karadar.com/Dizionario/schoenberg.html>.

<sup>13</sup> [http://aeiou.icm.tugraz.at/aeiou/musikkolleg/schoenberg;internal&action=\\_setlanguage.action?LANGUAGE=en](http://aeiou.icm.tugraz.at/aeiou/musikkolleg/schoenberg;internal&action=_setlanguage.action?LANGUAGE=en).

<sup>14</sup> <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/schonberg.html>.

<sup>15</sup> <http://www.rodoni.ch/zemlinski/SECESSIONEVIENNA/SECESSIONEVIENNA4.html>.

<sup>16</sup> <http://www.rodoni.ch/malipiero/pizzettisuschoenberg.html>.

<sup>17</sup> <http://www.gaffurio.it/schoenberg.htm#impressioni>.

<sup>18</sup> <http://www.rodoni.ch/zemlinski/aggiunte3/SCHOENBERGPITTORE.html>.

<sup>19</sup> <http://www.rivistaprometheus.it/rivista/ii28/schoenberg.htm>.

che ragguaglio anche sul soggiorno del musicista nella città catalana (1931-1932).<sup>20</sup> Un'importante occasione per fare il punto sullo Schönberg pittore è stata offerta nel 2003 dalla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, dov'era esposta una sessantina di opere: ne riferiscono *Exibart.com*<sup>21</sup> e *Undo.net*.<sup>22</sup> Chiudiamo questa parte della rassegna con una segnalazione per i collezionisti: il sito del negozio viennese di Adolf Kosel mette in vendita *online* alcuni francobolli commemorativi emessi dalle poste austriache per il centenario della nascita.<sup>23</sup>

Quanto all'ecclettico Ruggero Leoncavallo, i siti 'ufficiali' sono fondamentalmente due, uno italiano, l'altro elvetico. Il primo, curato dagli eredi del Maestro, si compone di una breve biografia con la riproduzione dell'atto di nascita, della copia della lettera con cui papa Pio X lo ringrazia per avergli dedicato la sua «Ave Maria» e dell'elenco delle opere e delle operette (con luogo, data e nome del direttore della prima), nonché delle altre composizioni.<sup>24</sup> Il secondo (in tedesco e italiano), dotato d'eleganti illustrazioni e di un *file* con la celeberrima *Mattinata*, contiene: una sintetica biografia seguita dalla citazione delle parole pronunciate durante la cerimonia in cui il sindaco di Brissago annunciava il conferimento della cittadinanza onoraria all'illustre ospite della località ticinese (come attesta la pergamena allegata, analoghi elenchi della sua produzione per la scena o per le sale da concerto, una descrizione del museo consacrato al musicista, un autoritratto della sua fondatrice (Baronessa Hildegarde Freifrau von Münchhausen), una galleria fotografica, l'organigramma della Fondazione Leoncavallo, il programma delle celebrazioni per il centocinquantesimo della nascita, alcuni *link*, tra cui, particolarmente interessante, quello che conduce al catalogo del Fondo Leoncavallo presso la biblioteca cantonale di Locarno, dove si possono scaricare musica, spartiti, articoli d'epoca che fanno parte di una collezione imprescindibile per gli studiosi.<sup>25</sup>

Anche sull'ipertestuale enciclopedia *Wikipedia* (edizione italiana) troviamo una sintesi della vita seguita dall'elenco delle opere arricchito da *link* interni alla voce «Pagliacci» (con la trama e qualche curiosità, l'aria «Vesti la giubba» eseguita in vari film, *link* esterni tra cui, prezioso, uno a *International Music Score Library Project*, da dove si potrà acquisire l'intera partitura dell'opera).<sup>26</sup> Stringate biografie sono presenti su *Liberliber* (che offre in più i *file* audio di due edizioni storiche di *Pagliacci*),<sup>27</sup> sul dizionario multilingue *Karadar* (insieme, tra l'altro, al libretto di *Pagliacci* e della *Bohème* e a una *gallery*)<sup>28</sup> e sul *Dizionario dei musicisti della svizzera italiana*.<sup>29</sup> Più ampie su *Wido Web* (accompagnata da un video con Carreras che interpreta la già citata *Mattinata*),<sup>30</sup> su *Leoncavallo Festival* (insieme a informazioni e foto riprese dal *set* di un film tratto dall'opera girato a Montalto Uffugo (1942), dove, com'è noto, si ambienta la vicenda narrata da Leoncavallo e sede attualmente di varie manifestazioni promosse dall'Associazione intitolata al Maestro, presentata nel medesimo sito insieme al programma dell'anno leoncavalliano (svoltosi nel 2007)<sup>31</sup> e, infine, su *Azzurro Napoli*.<sup>32</sup> Sul sito delle *Edizioni Polistampa* si trova la presenta-

<sup>20</sup> <http://www.digicult.it/digimag/article.asp?id=426>.

<sup>21</sup> <http://www.exibart.com/notizia.asp/IDCategoria/56/IDNotizia/6639>.

<sup>22</sup> <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/fpressrelease.pl?id=1043771417&day=1044226800>.

<sup>23</sup> <http://www.kosel.com/c/sh/d.p?l=it;0=AT1486S2;r=schoeng>.

<sup>24</sup> <http://www.ruggeroleoncavallo.it/index.htm>.

<sup>25</sup> <http://www.leoncavallo.ch/index.html>.

<sup>26</sup> [http://it.wikipedia.org/wiki/Ruggero\\_Leoncavallo](http://it.wikipedia.org/wiki/Ruggero_Leoncavallo).[http://it.wikipedia.org/wiki/Pagliacci\\_\(opera\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Pagliacci_(opera)).

<sup>27</sup> <http://www.liberliber.it/audioteca/leoncavallo/index.htm>.

<sup>28</sup> <http://www.karadar.com/Operas/leoncavallo.html>.

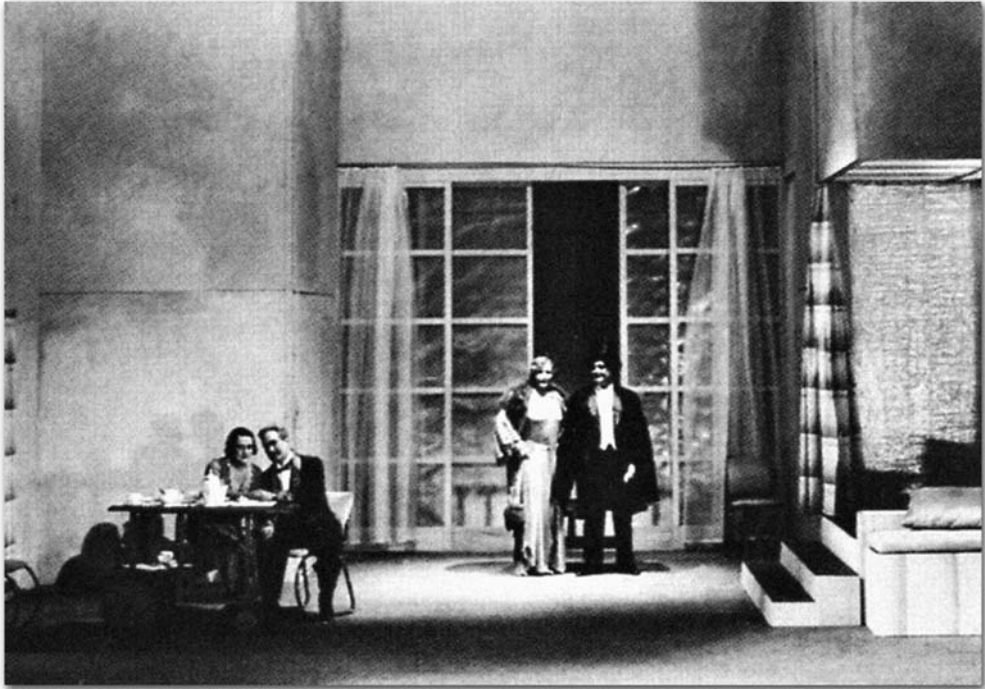
<sup>29</sup> <http://www.ricercaunica.ch/dizionario/471.html>.

<sup>30</sup> [http://www.windoweb.it/guida/musica/biografia\\_ruggero\\_leoncavallo.htm](http://www.windoweb.it/guida/musica/biografia_ruggero_leoncavallo.htm).

<sup>31</sup> <http://www.leoncavallofestival.com/aree.asp?Area=10>.

<sup>32</sup> <http://azzurrocomenapoli.myblog.it/archive/2008/06/17/ruggero-leoncavallo.html>.





La prima rappresentazione assoluta di *Von heute auf morgen* a Francoforte, 1 febbraio 1930; allestimento di Herbert Graf; sul podio, William Steinberg. In scena: Else Gentner-Fischer (La moglie), Benno Ziegler (Il marito), Elisabeth Friedrich (L'amica), Anton Maria Töplitz (Il cantante).

zione, corredata da un'ampia rassegna stampa, del volume di Mauro Lubrani e Giuseppe Tavanti, *Ruggero Leoncavallo. I successi, i sogni, le delusioni*, arricchito da un CD contenente dodici pezzi per pianoforte (2007). Sullo stesso sito, una breve biografia del musicista.<sup>33</sup>

Venendo all'opera, che è tra i più popolari 'drammi della gelosia' del teatro musicale, vale la pena di consultare la voce corrispondente del già nominato *Dizionario dell'Opera*, che tratta della genesi di questo manifesto del 'verismo musicale' e della Giovane scuola nel quadro d'un'Italia postunitaria, nella quale la 'questione meridionale' comincia ad emergere anche sulle pagine letterarie e sulle scene liriche a partire, ovviamente, da *Cavalleria rusticana*. Seguono il riassunto della trama, un'analisi drammaturgico-musicale e qualche ragguaglio sulla fortuna dell'opera soprattutto in area germanica ed America.<sup>34</sup> Un'articolata trama atto per atto si trova su *Magia dell'Opera*, insieme a notizie sulla genesi, la prima rappresentazione, la fortuna (si legga il giudizio di Bernard Shaw dopo una rappresentazione londinese), il tutto accompagnato da immagini e bozzetti.<sup>35</sup> Ampia sintesi della trama anche su *Encarta*;<sup>36</sup> più breve (in inglese) su *Italian Opera*.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> <http://www.polistampa.com/asp/sl.asp?id=4140> e [http://www.polistampa.com/Giuseppe\\_Tavanti\\_om/asp/sa.asp?id=18046](http://www.polistampa.com/Giuseppe_Tavanti_om/asp/sa.asp?id=18046).

<sup>34</sup> [http://delteatro.it/dizionario\\_dell\\_opera/p/pagliacci.php](http://delteatro.it/dizionario_dell_opera/p/pagliacci.php).

<sup>35</sup> [http://www.magiadelopera.com/pdf/aavv\\_pdf/Leoncavallo%20Ruggero.pdf](http://www.magiadelopera.com/pdf/aavv_pdf/Leoncavallo%20Ruggero.pdf).

<sup>36</sup> [http://it.encarta.msn.com/sidebar\\_221635501/Leoncavallo\\_I\\_pagliacci\\_\(trama\).html](http://it.encarta.msn.com/sidebar_221635501/Leoncavallo_I_pagliacci_(trama).html).

<sup>37</sup> [http://italian-opera.suite101.com/article.cfm/pagliacci\\_leoncavallo\\_opera](http://italian-opera.suite101.com/article.cfm/pagliacci_leoncavallo_opera).

Il libretto si può trovare, in aggiunta alle pagine già segnalate, anche su altri siti: consigliamo, in particolare, *Intratext*, che offre il vantaggio di fornire una serie di dati sul testo come la lista delle parole in ordine alfabetico oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza,<sup>38</sup> e su *Libretti d'opera*, che propone, altresì, una tabella indicante le scene in cui appare ogni personaggio, nonché una sorta di istogramma che misura proporzionalmente l'utilizzo dei vari registri vocali.<sup>39</sup>

Particolarmente interessante, anche in riferimento a quanto si sostiene nelle parole introduttive alla presente rassegna, il saggio di Michele Girardi, *Il verismo musicale alla ricerca dei suoi tutori. Alcuni modelli di «Pagliacci» nel teatro musicale 'fin de siècle'*, reperibile presso il server dell'Università di Pavia, dove troviamo l'analisi di alcune peculiarità del capolavoro di Leoncavallo (in particolare i tre livelli su cui si esprime il 'vero'), oltre a confronti con altre opere affini dal punto di vista tematico, stilistico e strutturale.<sup>40</sup> Si legga anche il commento all'opera di Umberto Zanobetti, che giustamente non perde l'occasione per esprimere il suo apprezzamento per il magistero artistico di Franco Corelli, quale indimenticabile Canio.<sup>41</sup>

Due recensioni (con foto) ad altrettante produzioni dell'opera si trovano rispettivamente su *Culture Vulture* (in inglese: San Francisco Opera, 1996)<sup>42</sup> e sul sito ufficiale della *Fortezza Vecchia* di Livorno (2007).<sup>43</sup> Riferimenti a diverse edizioni di *Pagliacci* andate in scena alla Fenice in anni più o meno lontani sono reperibili tra i documenti e i dati *online* dell'Archivio storico del teatro, in qualche caso con l'apporto di foto di scena e locandine.<sup>44</sup> Numerosi video contenenti brani famosi, eseguiti da interpreti di ieri e di oggi, sono come sempre disponibili su *Youtube*.<sup>45</sup>

Chiudiamo segnalando su *Parole in fuga* una pagina dedicata all'artista sudafricano William Kentridge, ospite della Fondazione Bevilacqua La Masa e della Fenice: un suo video, (*REPEAT from the beginning/Da Capo*), sarà proiettato sul sipario frangifuoco del palcoscenico del teatro prima di ogni replica del dittico di cui ci stiamo occupando.<sup>46</sup>

La rassegna ... è finita!

<sup>38</sup> [http://www.intratext.com/IXT/ITA2426/\\_P1.HTM](http://www.intratext.com/IXT/ITA2426/_P1.HTM).

<sup>39</sup> <http://www.librettidopera.it/pagliacci/pagliacci.html>.

<sup>40</sup> [http://spfm.unipv.it/girardi/pagliacci\(1993\).pdf](http://spfm.unipv.it/girardi/pagliacci(1993).pdf).

<sup>41</sup> [http://www.umbertozanobetti.com/ruggero\\_leoncavallo.htm](http://www.umbertozanobetti.com/ruggero_leoncavallo.htm).

<sup>42</sup> <http://www.culturevulture.net/opera/Pagliacci.htm>.

<sup>43</sup> [http://www.fortezzevecchia.it/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13&Itemid=22](http://www.fortezzevecchia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=22).

<sup>44</sup> <http://www.archiviositorialafenice.org/fenice/GladReq/risultati.jsp?txtSearch=von+heute+auf+morgen>.

<sup>45</sup> [http://it.youtube.com/results?search\\_query=pagliacci+leoncavallo&page=2](http://it.youtube.com/results?search_query=pagliacci+leoncavallo&page=2).

<sup>46</sup> <http://www.paroleinfuga.it/display-text.asp?IDOpera=41008>.



# Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

## Operazione dittico

Una tradizione largamente affermata sottolinea le innumerevoli difficoltà che derivano dall'allestimento di lavori concepiti come atti unici e la variabilità con la quale essi vengono uniti ad altri per completare la serata teatrale: una sola opera, comunque venga scelta, offre alla direzione dell'ente una maggiore semplicità di lavoro e, spesso, riesce anche a comprimere i costi degli allestimenti. È per questo motivo che anche titoli di grande richiamo o di provato successo vengono visti spesso con sospetto dagli addetti ai lavori. Solo alcune tra queste opere hanno potuto beneficiare storicamente di vantaggi, vuoi perché l'accorpamento è stato pensato e voluto dallo stesso compositore, vuoi perché una tradizione esecutiva – che appare talvolta monolitica, magari a torto – lega assieme due o più titoli. Al primo caso appartiene certamente il *Trittico* pucciniano, formato da tre lavori distinti ma composto per essere eseguito assieme, donde l'alternanza fra gli aspetti da *grand-guignol* del *Tabarro*, la pausa lirica intrisa di tragedia di *Suor Angelica*, e la macabra comicità del *Gianni Schicchi*; al secondo appartiene certamente il binomio *Cavalleria rusticana-Pagliacci*, vuoi per la vicina data di composizione, vuoi per la comune appartenenza al teatro cosiddetto 'verista'.

Eppure anche una scorsa superficiale alla cronologia degli spettacoli della Fenice evidenzia immediatamente la facilità con la quale questi accorpamenti vengono messi in discussione: il *Trittico* viene proposto al pubblico del massimo teatro veneziano due sole volte, nell'aprile del 1920 e nel marzo del 1969, mentre *Gianni Schicchi* viene eseguito anche nel 1927 (con *Cavalleria rusticana*), nel 1939 (con *L'ora spagnola* di Ravel e *Gli uccelli* di Respighi), nel 1951 alternativamente con *La medium* di Menotti e con *Le preziose ridicole* di Felice Lattuada, e nel 1980, ancora con *Cavalleria rusticana*; *Il tabarro* ritorna invece nel 1954 con *Amahl e gli ospiti notturni* di Menotti, e nel 1987 con *La vida breve* di Manuel de Falla ed *Erwartung* di Schönberg. Storia grama invece per *Suor Angelica*, che viene ripresa all'infuori del *Trittico* solo nel 1998 in accoppiata con *Il cavaliere avaro* di Rachmaninov.

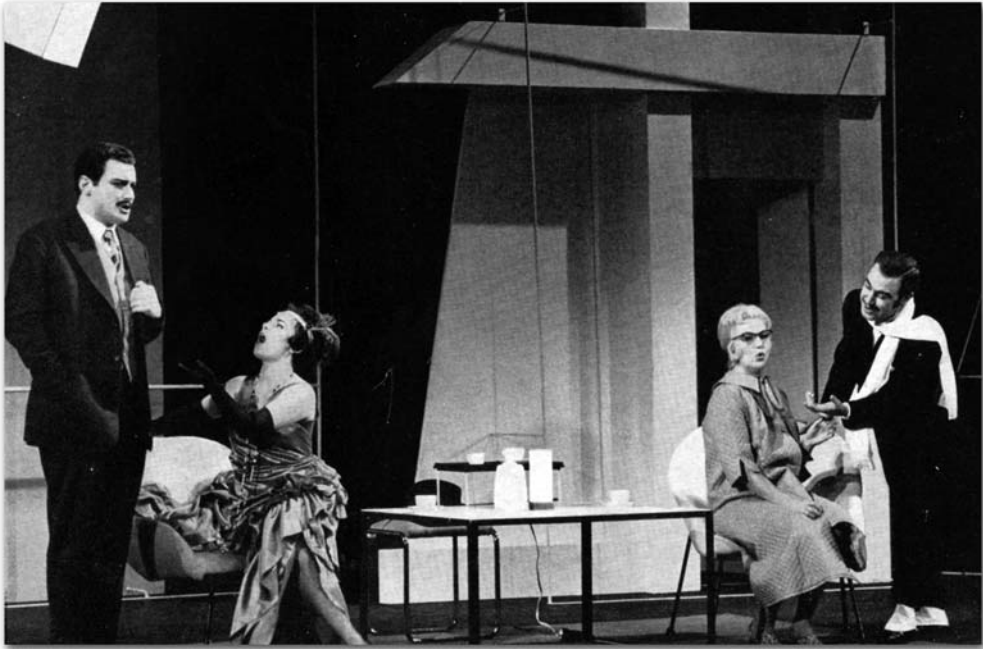
Un percorso in parte analogo segue la ben più popolare coppia *Cavalleria rusticana-Pagliacci*: l'opera di Mascagni viene ripresa prestissimo alla Fenice, nel gennaio del 1891 a ben pochi mesi dalla prima assoluta, e quindi ancor prima che il lavoro di Leoncavallo avesse compimento, unendola prima a *Il paradiso e la Peri* di Carlo Sernagiotto e poi alla *suite* tratta da *l'Arlésienne* di Georges Bizet; le riprese dell'opera avvengono nel 1921 con *Pagliacci*, nel 1927 con *Schicchi*, nel 1940 in perfetta solitudine, nel 1942 con *Madonna Imperia* e nel 1949 con *La via della finestra* di Alfano, nel 1956 e nel 1963 con *Pagliacci*, nel 1980 ancora con *Schicchi*. È un percorso che meriterebbe di essere approfondito sottolineando come, anche solo a fermarci a questi titoli (ma gli esempi in realtà sono più numerosi), si possa notare una assidua presenza di testi sostanzialmente contemporanei: Ravel, Menotti, Falla, Schönberg, Rachmaninov, Alfano, Lattuada sono i compositori che vengono scelti per far da contraltare a testi talvolta profondamente diversi anche se

più o meno coevi, scelta che avrebbe potuto far riprendere dall'oblio altri lavori di analoghe dimensioni ma di altri periodi, come alcuni intermezzi settecenteschi o farse del primo Ottocento, la cui riscoperta è ben più recente.

Gli anni immediatamente a ridosso della prima guerra mondiale risultano terribilmente difficili per la vita di una città che già aveva sofferto a lungo dopo la perdita della autonomia e del relativo benessere. I giornali dell'epoca ritornano spesso su questo argomento, più volte posto anche all'attenzione della politica locale: *Gli imponenti problemi della resurrezione di Venezia illustrati in Consiglio Comunale dal Sindaco prof. Giordano* titola «La gazzetta di Venezia» il 5 gennaio 1921. Questa difficile situazione non può quindi fare a meno di riflettersi economicamente anche sulle sorti del Teatro La Fenice: pochi mesi dopo la conclusione del tremendo conflitto la gloriosa Nobile Società Proprietaria sta pian piano contemplando la possibilità di cedere il proprio prestigioso ruolo di controllo a impresari appaltanti sempre più estranei e autonomi. Cinque lunghi anni di inattività seguono le recite straordinarie del 1915 e marcano il periodo di chiusura bellica (che però non si rinnoverà affatto in occasione del secondo conflitto mondiale), e alla ripresa dei lavori sembra che il periodo di astinenza abbia sostanzialmente giovato alla lirica veneziana: la stagione di primavera del 1920 mette assieme il *Faust* di Gounod interpretato tra gli altri da Giulio Rotondi, Angelo Masini Pieralti e Giuseppe Noto al *Rigoletto* di una Toti Dal Monte reduce dal trionfale esordio torinese (nella parte di Gilda), integrando e arricchendo il programma con il *Trittico* di Puccini, *Lucrezia Borgia* di Donizetti e *Aida*: una stagione parca nelle grandi voci, ma che vanta una varietà e un'appetibilità immediata.

Di ancor maggior impegno è la successiva stagione d'autunno e carnevale 1920-1921, che aprirà i battenti con *Walkyria* per proseguire poi con *Tosca*, *Loreley*, *Il trovatore*, *La fanciulla del West*, *La Wally* e finalmente il dittico *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*. I borderò del teatro sono particolarmente attenti: oltre ad annotare puntualmente le cifre (con ancor maggiore pignoleria del solito) viene registrata l'eventuale contemporanea apertura dei teatri concorrenti (prevalentemente Goldoni, Rossini e Malibran) e persino il tempo atmosferico. Attraverso questi documenti è possibile trarre conferma di alcune tendenze facilmente sospettabili: le presenze in loggione e in galleria aumentano sensibilmente al crescere della popolarità dell'opera; se con *Walkyria* i biglietti d'ingresso a platea e a palchi sono nettamente superiori a quelli che permettono l'accesso ai due ordini superiori, popolari e meno costosi, con *Tosca* la tendenza si inverte decisamente, mentre il tempo piovoso paradossalmente sembra favorire apertamente la frequenza a teatro in un mese di novembre che oramai volge alla chiusura. Il 9 gennaio 1921 La Fenice propone una accoppiata oramai classica: come primo titolo *Cavalleria rusticana* (già vista trent'anni addietro) e la *première* lagunare di *Pagliacci*, che approda quindi con ritardo anomalo sulle scene del massimo teatro veneziano. Sono oltre ottocento gli spettatori paganti in questa occasione, nonostante Goldoni, Rossini e Malibran propongano a loro volta spettacoli importanti. Con le modalità già descritte (aumento degli ingressi popolari, lieve flessione di quelli più costosi) le presenze vanno via via aumentando nelle serate successive, confrontandosi a testa alta anche con un classico come *La traviata* e con un successo crescente, che raggiungerà ben mille e quattrocento presenze nella serata di domenica 6 febbraio.

Un segno inequivocabile del tardivo ma convincente successo arride comunque a *Pagliacci* nei mesi immediatamente successivi: infatti dopo una non del tutto fortunata stagione di operette, i balletti russi e alcuni concerti sinfonici (nei quali spicca ancora una volta Arturo Toscanini), le recite straordinarie nel maggio del 1921 vedono di nuovo, accanto a un eccezionale *Andrea Chénier* (con Aureliano Pertile e Mariano Stabile) e a *Madama Butterfly*, un dittico inedito: *Pagliacci* affiancata dal *Mistero* di Domenico Monleone, con la raffinata Mercedes Llopart, oltre a Pertile



*Von heute auf morgen* nell'allestimento dell'Opernhaus di Hannover, ripreso al XXVI Festival internazionale di musica contemporanea, Venezia, Teatro La Fenice, 1963 (insieme con *Erwartung* e *Die glückliche Hand*); regia di Reinhard Lehmann, scene e costumi di Friedhelm Strenger. In scena: Leonard Delany (Il marito), Brigitte Dürrler (L'amica), Eva Brink (La moglie), Theo Altmeyer (Il cantante).

*Erwartung* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007 (rappresentata insieme con *Francesca da Rimini* di Rachmaninov); regia di Italo Nunziata, scene e costumi di Pasquale Grossi. In scena: Elena Nebera. Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

e Stabile. La Fenice soddisfa ancora il desiderio di novità, e prepara questa nuova ma non del tutto fortunata prima assoluta. Anche la successiva ripresa di *Pagliacci* (1923) coincide con una accoppiata particolare: questa volta all'opera oramai di successo, e di un successo sicuro, viene accostato *Il principe e Nuredha*, prima del venezianissimo Guido Bianchini, autore di tante liriche in dialetto e di raffinata sensibilità filo-francese.

Un nuovo periodo di passione della Fenice, per la musica di Leoncavallo e soprattutto per *Pagliacci* si verifica nel 1954, quando viene nuovamente riproposto il capolavoro del compositore napoletano, affiancandolo a *La luna e i Caraibi* di Adriano Lualdi, opera nuova per Venezia. Il procedere degli anni convince l'Ente a praticare una programmazione più accessibile: nel 1956, il truculento lavoro si somma alla gemella *Cavalleria*, e la solita coppia incarna l'apoteosi del teatro popolare, celebrata ancor più con un fastoso allestimento in piazza San Marco nel 1957. Ma la tendenza, che anche grazie all'allestimento del 1963 (*Cavalleria rusticana-Pagliacci*) sembrava oramai del tutto assicurata, verrà interrotta solo cinque anni più tardi, nel 1968 con l'accorpamento ai *Sette peccati capitali* di Antonio Veretti, e un ruolo non del tutto secondario potrebbe essere attribuito alla programmazione della Biennale che nello stesso anno osa ben tre atti unici di Arnold Schönberg, con *Erwartung* e *Die glückliche Hand*, accostati a *Von heute auf morgen*.

Per la prima volta in Italia, il Landstheater Hannover Opernhaus presenterà questa sera [nell'ambito del XXVI Festival Internazionale di Musica Contemporanea ... tre opere di Schönberg] di due delle quali verrà data per la prima volta in Italia una edizione scenica. La prima di esse, in ordine di esecuzione, *Von heute auf morgen* [segue la trama dell'opera], assai osannante alla regola del dodici, si svolge attraverso ardite acrobazie seriali.<sup>1</sup>

Dopo la memorabile *bagarre* di *Intolleranza* di Luigi Nono, che precede di un paio d'anni la doverosa iniziativa dedicata al grande compositore viennese, l'ansia dovuta al ripetersi di ricorrenti crisi politiche<sup>2</sup> sembra distrarre il pubblico della Fenice e persino quello dello stesso «Gazzettino», che dedica ben poco spazio alla critica musicale. È quindi tanto più significativa l'attenzione ai pezzi forti della stagione:

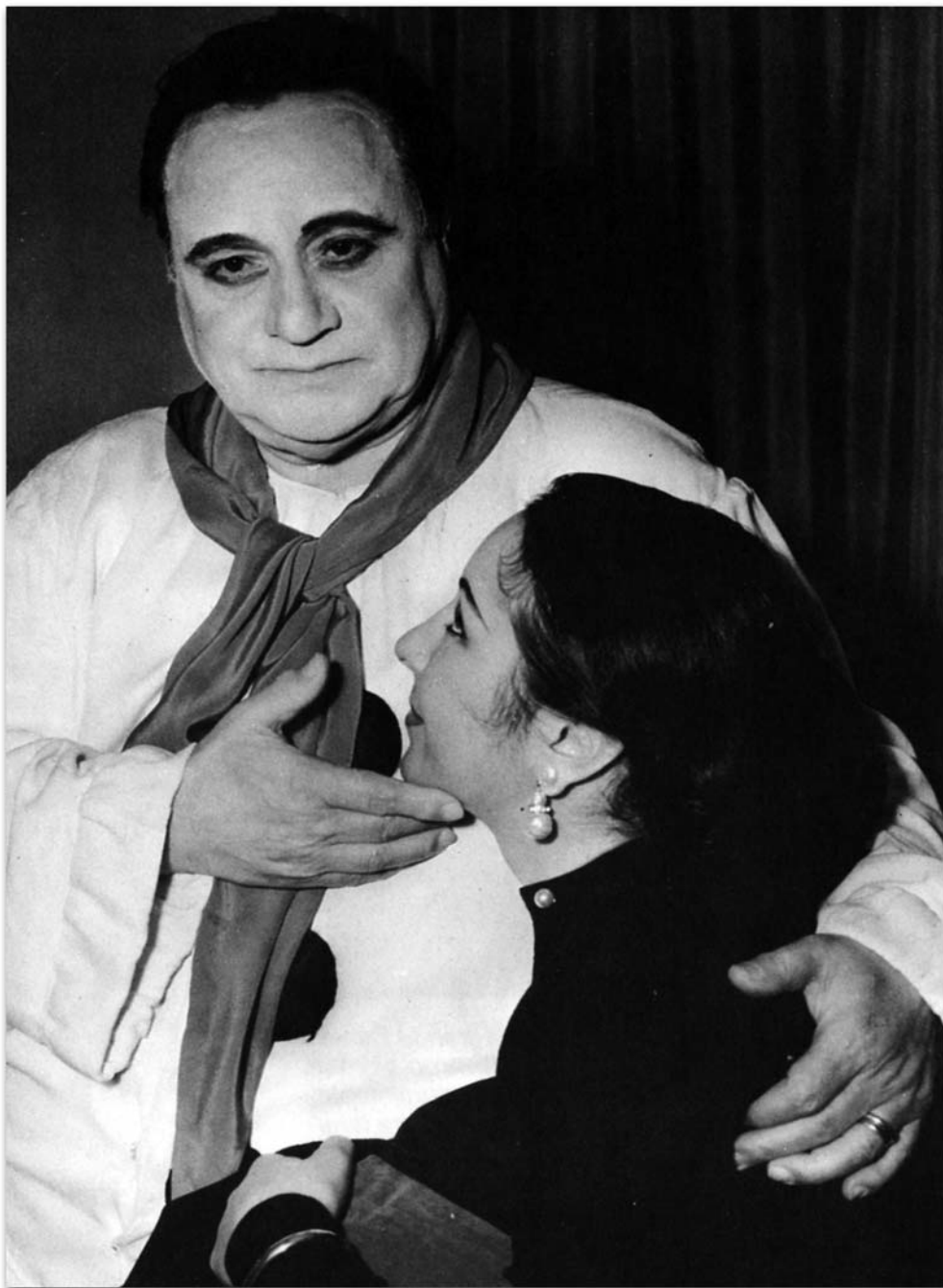
Notevolmente più omogenea ed equilibrata, è sembrata la compagnia dei *Pagliacci*. Gastone Limarilli ha impersonato la figura di quel Canio reso popolare dalle memorabili interpretazioni dei Caruso e dei Martinelli, dei Pertile e dei Gigli [...] Ha scavato il personaggio sottolineandone gli imploranti abbandoni e gli scatti d'ira con istintiva ed intensa emotività, secondato peraltro da una voce emergente più nei registri chiari che nelle zone oscure o gravi. Il baritono Mario Zanasi ha affidato la sua bella, doviziosa vocalità dai timbri quasi tenorili, il suo nitido dettato ad un Tonio sapientemente delineato, e Jolanda Michieli, come Nedda, ha puntato più che sull'effetto canoro sulla sensibile modellatura della frase, sulle risorse di una colta espressività [...] Pure nei *Pagliacci* la regia di Aldo Mirabello Vassallo non ha superato i limiti di una pigra routine e l'allestimento scenico, anche più che nella *Cavalleria*, è risultato improntato ad un discusso e sciatto verismo.<sup>3</sup>

La proposta dell'accostamento oggi, rispettivamente a quaranta e a quarantacinque anni di distanza dai precedenti allestimenti, di due lavori tanto diversi tra loro offre al pubblico odierno la preziosa possibilità di confrontare due modi di far musica per taluni aspetti a dir poco antitetici, ma senz'altro di estremo interesse, in entrambi i casi, non fosse altro che per la passione intellettuale che in ugual misura vi è contenuta.

<sup>1</sup> «Il gazzettino», 21 aprile 1963, articolo di Mario Messinis.

<sup>2</sup> Un solo titolo basti a disegnare il contraddittorio clima politico vissuto in quei giorni: *Fanfani chiede agli elettori una maggioranza di centrosinistra*, ivi.

<sup>3</sup> «Il gazzettino», 6 gennaio 1963.



Beniamino Gigli, Canio al Teatro La Fenice di Venezia, 1954. Fu l'ultima apparizione veneziana del grande tenore. Archivio storico del Teatro La Fenice.

*Pagliacci e Von heute auf morgen* al Teatro La Fenice

Ordine dei personaggi: 1. Nedda (nella commedia «Colombina») 2. Canio (nella commedia «Pagliaccio») 3. Tonio (nella commedia «Taddeo») 4. Peppe (nella commedia «Arlecchino») 5. Silvio;  
 ◇ = con *Cavalleria rusticana*.

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

*Pagliacci*, dramma in due atti di Ruggero Leoncavallo – 9 gennaio 1921 (7 recite). ◇

1. Elisa Di Livia 2. Giuliano Brunet 3. Matteo Dragoni 4. Enrico Giunta 5. Luigi Lucci – M° conc.: Guido Farinelli; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1921 – *Recite straordinarie*

*Pagliacci* – 7 maggio 1921 (2 recite).\*

1. Olga Perugino 2. Aureliano Pertile 3. Aristide Baracchi 4. Giuseppe Siega 5. Mariano Stabile – M° conc. e coro: Ferruccio Cusinati.

\* col *Mistero* di Monleone; Mariano Stabile uscì in *frack* a cantare Il prologo.

1922-1923 – *Stagione di carnevale*

*Pagliacci* – 6 febbraio 1923 (5 recite).\*\*

1. Zita Riva Fumagalli 2. Ulisse Lappas 3. Enrico De Franceschi 4. Gino Treves 5. Leone Paci – M° conc.: Mario Bellini; m° coro: Ferruccio Cusinati.

\*\* col *Principe e Nouredha* di Bianchini.

1953-1954 – *Stagione lirica di carnevale*

*Pagliacci* – 4 febbraio 1954 (3 recite).\*\*\*

1. Elena Rizzieri 2. Beniamino Gigli 3. Paolo Silveri 4. Cesare Masini Sperti 5. Giulio Fioravanti – M° conc.: Umberto Cattini; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardì; bozz.: Enzo Dehò.

\*\*\* con *La luna dei Caraibi* di Lualdi.

1956 – *Stagione lirica popolare di primavera*

*Pagliacci* – 5 giugno 1956 (3 recite). ◇

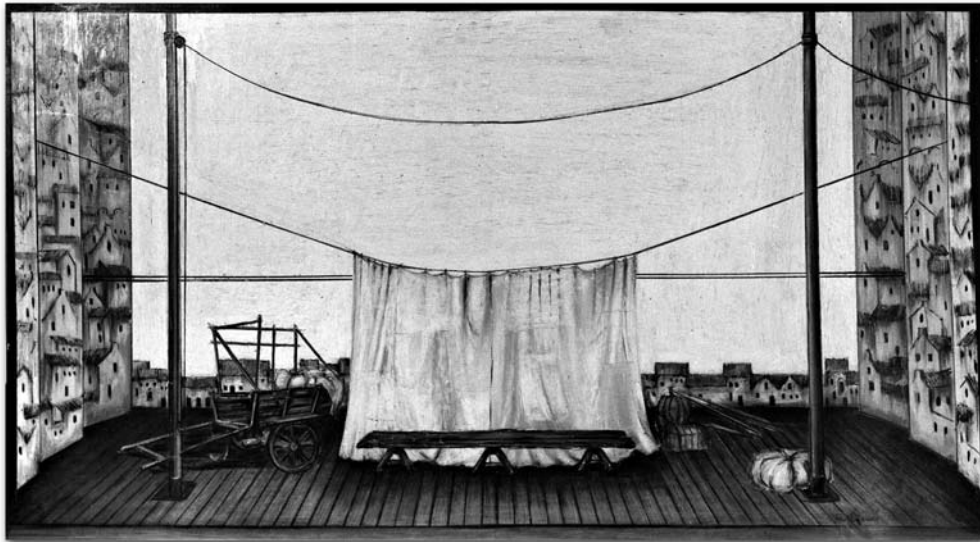
1. Giuliana Tivolaccini 2. Umberto Borsò 3. Carlo Peruzzi Meliciani 4. Florindo Andreolli 5. Giuseppe Costariol – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Piccinato; bozz.: Enzo Dehò.

1957 – *Recite straordinarie in Piazza San Marco*

*Pagliacci* – 28 luglio 1957 (1 recita). ◇

1. Mario Del Monaco 2. Vera Montanari 3. Orazio Gualtieri 4. Athos Cesarini 5. Piero Cappuccilli – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Riccardo Moresco.





*Pagliacci* al Teatro La Fenice di Venezia, 1956 (insieme con *Cavalleria rusticana*); regia di Carlo Piccinato, scene e costumi di Enzo Dehò.

Paolo Bregni, bozzetto scenico per la ripresa di *Pagliacci* al Teatro La Fenice di Venezia, 1968 (insieme con *I sette peccati* di Antonio Veretti); regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Bregni, coreografia di Mariella Turitto.





*Pagliacci* al Teatro La Fenice di Venezia, 1968 (insieme con *I sette peccati* di Antonio Veretti); regia di Lamberto Puggelli, scene e costumi di Paolo Bregni, coreografia di Mariella Turitto. In scena: Jolanda Michieli (Nedda). Archivio storico del Teatro La Fenice.

1962-1963 – *Stagione lirica invernale**Pagliacci* – 5 gennaio 1963 (3 recite). ◇

1. Jolanda Michieli 2. Gastone Limarilli 3. Mario Zanasi 4. Mario Guggia 5. Attilio D'Orazi 6-7. Due contadini: Augusto Veronese, Uberto Scaglione – M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Mirabella Vassallo; bozz.: Dario Della Corte; cor.: Mariella Turitto.

1967-1968 – *Stagione lirica**Pagliacci* – 30 aprile 1968 (5 recite).\*\*\*\*

1. Jolanda Michieli (Irma Capece Minutolo) 2. Gastone Limarilli 3. Mario Sereni 4. Beniamino Prior 5. Gian Luigi Colmagro 6-7. Due contadini: Ottorino Begali, Uberto Scaglione – M° conc.: Bruno Bogo; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Lamberto Puggelli; scen. e cost.: Paolo Bregni; cor.: Mariella Turitto.

\*\*\*\* coi *Sette peccati* di Veretti.

\* \* \*

1963 – *Festival internazionale di musica contemporanea*

*Von heute auf morgen*, opera in un atto di Max Blonda, musica di Arnold Schönberg – 21 aprile 1963 (1 recita). \*\*\*\*

1. Mann: Leonard Delany 2. Frau: Eva Brinck 3. Sänger: Theo Altmeyer 4. Freundin: Brigitte Dürbler 5. Kind: Verena Marz – M° conc.: Günther Wich; reg.: Reinhard Lehmann; scen. e cost.: Friedhelm Strenger; luci: Hermann Poppe; Orchestra del Teatro La Fenice; all.: Landestheater Hannover Opernhaus.

\*\*\*\*\* con *Erwartung* e *Die glückliche Hand* di Schönberg.

# Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

---



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



---

ABBONATI SOSTENITORI

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

## **SOVRINTENDENZA**

---

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca  
Cristina Rubini

## **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*  
Elisabetta Navarbi  
Marina Dorigo ◊  
Alice Bettiolo ◊

**SERVIZI DI SALA**  
*nnp\**

### **AMMINISTRATIVA E CONTROLLO**

Mauro Rocchesso  
*direttore*

Elisabetta Bottoni  
Anna Trabuio  
Dino Calzavara ◊

#### **SERVIZI GENERALI**

Ruggero Peraro  
*responsabile*  
Giuseppina Cenedese  
*nnp\**  
Stefano Lanzi  
Gianni Mejato  
Gilberto Paggiaro  
Daniela Serao  
Thomas Silvestri  
Roberto Urdich  
Andrea Giacomini ◊  
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

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

### **DIREZIONE ARTISTICA**

---

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

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

SERVIZI MUSICALI  
Cristiano Beda  
Salvatore Guarino  
Andrea Rampin  
Francesca Tondelli  
Roberto Pirrò ◊

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 ◊

Gianni Pilon  
*responsabile trasporti*

Fabio Volpe  
Bruno Bellini ◊

#### **DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO**

Massimo Checchetto  
*direttore*

Francesca Piviotti

#### **Area tecnica**

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti,  falegnameria,  magazzini</i>	<i>Elettricisti  e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi  scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta Giorgio Mascia ◇	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Luisella Isicato ◇ Stefania Mercanzin ◇ Franca Negretto ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovan		
Paolo De Marchi <i>responsabile  falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen Luca Seno ◇ Michele Voltan ◇			
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegon				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Claudio Girardi ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				
Manuel Valerio ◇				

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊  
*direttore dei complessi musicali  
di palcoscenico*

Luca De Marchi ◊  
Stefano Gibellato ◊  
*maestri di sala*

Alberto Boischio ◊  
Luigi Di Bella ◊  
*altri maestri di sala*

Raffaele Centurioni ◊  
Ilaria Maccacaro ◊  
*maestri di palcoscenico*

Pier Paolo Gastaldello ◊  
*maestro rammentatore*

Jung Hun Yoo ◊  
*maestro alle luci*

### ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

#### *Violini primi*

Roberto Baraldi Δ  
Giulio Plotino Δ  
Nicholas Myall •  
Fulvio Furlanut •  
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  
Margherita Busetto ◊  
Esaù Josuè Iovane ◊

#### *Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Samuel Angeletti Ciaramiccoli  
Nicola Fregonese  
Alessio Dei Rossi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Elizaveta Rotari  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
*nnp\**  
Roberto Zampieron

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato  
per mancato consenso

#### *Viole*

Daniel Formentelli •  
Antonio Bernardi  
Lorenzo Corti  
Paolo Pasoli  
Maria Cristina Arlotti  
Elena Battistella  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Stefano Pio  
Katalin Szabó  
Stefano Trevisan  
Valentina Giovannoli ◊

#### *Violoncelli*

Emanuele Silvestri •  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Marco Trentin  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Filippo Negri  
Antonino Puliafito  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Andrea Bellato ◊  
Tiziana Gasparoni ◊

#### *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 •  
Marco Bardi • ◊  
Angela Cavallo  
Valter De Franceschi

#### *Corno inglese*

Renato Nason

#### *Clarineti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato  
Claudio Tassinari

#### *Clarinetto basso*

Salvatore Passalacqua

#### *Saxofoni*

Marco Gerboni ◊  
Mario Giovannelli ◊

#### *Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Marco Gianì •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

#### *Controfagotti*

Fabio Grandesso

#### *Corni*

Konstantin Becker •  
Andrea Corsini •  
Loris Antiga  
Adelia Colombo  
Stefano Fabris  
Guido Fuga

#### *Trombe*

Fabiano Maniero •  
Paolo Fazio • ◊  
Mirko Bellucco  
Milko Raspanti  
Eleonora Zanella

#### *Tromboni*

Massimo La Rosa •  
Giuseppe Mendola •  
Federico Garato

#### *Tromboni bassi*

Athos Castellan  
Claudio Magnanini

#### *Tuba*

Alessandro Ballarin

#### *Timpani*

Roberto Pasqualato •  
Dimitri Fiorin •

#### *Percussioni*

Claudio Cavallini  
Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Claudio Tamaselli ◊  
Barbara Tomasin ◊

#### *Mandolino*

Dorina Frati ◊

#### *Chitarra*

Diego Vio ◊

#### *Pianoforte*

Carlo Rebeschini •

#### *Arpe*

Brunilde Bonelli • ◊  
Antonella Ferrigato ◊



## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti  
*maestro del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*altro maestro del Coro*

### CORO DEL TEATRO LA FENICE

#### *Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Anna Maria Braconi  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Lucia Raicevich  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino

#### *Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo'  
Elisabetta Gianese  
Lone Kirsten Loëll  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabiella Pellos  
Francesca Poropat  
Orietta Posocco  
Nausica Rossi  
Paola Rossi  
Rita Celanzi ◇  
Roberta De Iulius ◇

#### *Tenori*

Domenico Altobelli  
Ferruccio Basei  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Dionigi D'Ostuni  
*nnp\**  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Dario Meneghetti  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Bo Schunnesson  
Salvatore Scribano  
Massimo Squizzato  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Carlo Mattiazzo ◇  
Francesco Sauzullo ◇

#### *Bassi*

Giuseppe Accolla  
Carlo Agostini  
Giampaolo Baldin  
Julio Cesar Bertollo  
Roberto Bruna  
Antonio Casagrande  
A. Simone Dovigo  
Salvatore Giacalone  
Umberto Imbrenda  
Massimiliano Liva  
Gionata Marton  
Nicola Nalesso  
Emanuele Pedrini  
Mauro Rui  
Roberto Spanò  
Claudio Zancopè  
Franco Zanette

◇ a termine

\* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

## LIRICA E BALLETO 2009

**Teatro La Fenice**

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

### **Die tote Stadt**

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

**Korngold**

*prima rappresentazione a Venezia*

*personaggi e interpreti principali*

*Paul Stefan Vinke*

*Marietta Solveig Kringelborn*

*Frank Stephan Genz*

*Brigitta Christa Mayer*

*Victorin Shi Yijie*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia, scene e costumi*

**Pier Luigi Pizzi**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Massimo di Palermo

**Teatro La Fenice**

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

### **Roméo et Juliette**

musica di **Charles Gounod**

*personaggi e interpreti principali*

*Roméo Jonas Kaufmann / Philippe Do*

*Juliette Nino Machaidze / Diana Mian*

*Mercutio Dalibor Jenis / Borja Quiza*

*maestro concertatore e direttore*

**Carlo Montanaro**

*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 la Fondazione Arena di

Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

**Teatro La Fenice**

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 / 31

maggio 2009

### **Madama Butterfly**

musica di **Giacomo Puccini**

*versione 1906*

*personaggi e interpreti principali*

*Cio-Cio-San Micaela Carosi*

*F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia*

*Sharpless Gabriele Viviani*

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia* **Keita Asari**

*scene* **Ichiro Takada**

*costumi* **Hanae Mori**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

allestimento

Fondazione Teatro alla Scala di Milano

**Teatro La Fenice**

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

### **Maria Stuarda**

musica di **Gaetano Donizetti**

*personaggi e interpreti principali*

*Elisabetta Sonia Ganassi*

*Maria Stuarda Fiorenza Cedolins*

*Leicester José Bros*

*maestro concertatore e direttore*

**Bruno Campanella**

*regia, scene e costumi*

**Denis Krief**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## LIRICA E BALLETO 2009

---

### Teatro La Fenice

25 / 28 giugno  
1 / 4 / 7 luglio 2009

### Götterdämmerung

(Crepuscolo degli dei)  
terza giornata della sagra scenica  
*Der Ring des Nibelungen*

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

*Siegfried* Stefan Vinke

*Gunther* Olaf Bär

*Hagen* Gidon Saks

*Alberich* Werner Van Mechelen

*Brünnhilde* Jayne Casselman

*Gutrune* Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

**Jeffrey Tate**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

una produzione di Robert Carsen e Patrick Kinmonth

### Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

**Claudio Marino Moretti**

costumi, scene e parti della decorazione  
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt  
Köln

### Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /  
17 / 18 / 19 settembre 2009

### La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

*Violetta Valéry* Patrizia Ciofi

*Alfredo Germont* Vittorio Grigolo

*Giorgio Germont* Vladimir Stoyanov

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

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

### Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

**John Neumeier**

musiche di Johann Sebastian Bach e  
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo  
dell'Hamburg Ballett - John  
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter  
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

### Teatro Malibran

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

### Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel**

personaggi e interpreti principali

*Poppea* Veronica Cangemi

*Claudio* Lorenzo Regazzo

maestro concertatore e direttore

**Fabio Biondi**

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di  
Venezia

### Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento  
Fondazione Teatro La Fenice

## LIRICA E BALLETO 2009

---

**Teatro La Fenice**

27 / 29 / 31 ottobre

3 / 5 novembre 2009

### **Il killer di parole**

soggetto di **Daniel Pennac** e

**Claudio Ambrosini**

musica di **Claudio Ambrosini**

*prima rappresentazione assoluta  
commissione della Fondazione Teatro La  
Fenice*

*personaggi e interpreti principali*

*La moglie* **Sonia Visentin**

*Il figlio* **Marlin Miller**

*maestro concertatore e direttore*

**Tito Ceccherini**

*regia* **Giorgio Barberio Corsetti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

**Teatro La Fenice**

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

### **Šárka**

musica di **Leoš Janáček**

*prima rappresentazione italiana*

*personaggi e interpreti principali*

*Šárka* **Christina Dietzsch**

### **Cavalleria rusticana**

musica di **Pietro Mascagni**

*personaggi e interpreti principali*

*Santuzza* **Anna Smirnova**

*Turiddu* **Walter Fraccaro**

*Alfio* **Angelo Veccia**

*maestro concertatore e direttore*

**Eliahu Inbal**

*regia* **Ermanno Olmi**

*scene* **Arnaldo Pomodoro**

*costumi* **Maurizio Millenotti**

**Orchestra e Coro  
del Teatro La Fenice**

*maestro del Coro*

**Claudio Marino Moretti**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

## STAGIONE SINFONICA 2008-2009

---

### Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00

La Fenice Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Riccardo Chailly

#### Johann Sebastian Bach

*Oratorio di Natale* BWV 248

*soprano* Sibylla Rubens

*contralto* Sara Mingardo

*tenori* Wolfram Lattke, Martin Lattke

*basso* Konstantin Wolff

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

### Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

### Chioggia, Cattedrale di Santa Maria Assunta

20 dicembre 2008 ore 21.00

### Mestre, Duomo di San Lorenzo

21 dicembre 2008 ore 21.00

*direttore*

### Claudio Scimone

#### Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 29, BWV

18, BWV 52, BWV 156, BWV 42

### Baldassare Galuppi

«Prata, colles, plantae, flores», mottetto

per soprano, archi e continuo

*prima esecuzione in tempi moderni*

#### Johann Sebastian Bach

Sinfonie dalle Cantate BWV 169, BWV

31

### Wolfgang Amadeus Mozart

«Exsultate, jubilate», mottetto per

soprano e orchestra KV 165

*soprano* Mariella Devia

### Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con*

Procuratoria di San Marco

### Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Mario Venzago

#### Giovanni Gabrieli

Canzon XIII - Canzon I - Sonata XIX,

trascrizione di Claudio Ambrosini

*prima esecuzione a Venezia*

#### Luigi Nono

*A Carlo Scarpa, architetto, ai suoi*

*infiniti possibili*

#### Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103

### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Eliahu Inbal

#### Justė Janulytė

*Textile* per orchestra

#### Antonín Dvořák

Concerto per violino e orchestra op. 53

*violino* Veronika Eberle

#### Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Eliahu Inbal

#### Gustav Mahler

Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

(ricostruzione di Deryck Cooke)

### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Gerd Albrecht

#### Hans Werner Henze

*Das Vokaltuch der Kammersängerin*

*Rosa Silber* (II tessuto vocale della

cantante Rosa Silber)

*prima esecuzione a Venezia*

*Appassionatamente plus*

*prima esecuzione italiana*

#### Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

### Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Bruno Bartoletti

#### Benjamin Britten

*War Requiem* (Requiem di guerra)

op. 66

### Orchestra e Coro

#### del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

#### Piccoli Cantori Veneziani

*maestro del Coro* Diana D'Alessio

## STAGIONE SINFONICA 2008-2009

---

### Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S  
21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

22 marzo 2009 ore 17.00 turno U  
*direttore*

### Christian Arming

#### Leoš Janáček

*Taras Bulba*, rapsodia per orchestra  
Suite dall'opera *Da una casa di morti*

#### Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 70

#### Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759

*Incompiuta*

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S  
29 marzo 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Juraj Valčuha

#### Carl Maria von Weber

*Oberon*: Ouverture

#### Franz Joseph Haydn

Sinfonia in do maggiore Hob. I: 60

*Il distratto*

#### Richard Strauss

Suite o.Op. 145 dall'opera *Der Rosenkavalier*

*Till Eulenspiegels lustige Streiche* (I tiri burloni di Till Eulenspiegel)  
poema sinfonico op. 28

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S  
5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.

*direttore*

### Michel Tabachnik

#### Claude Debussy

*Prélude à l'après-midi d'un faune*

#### Olivier Messiaen

*Poèmes pour Mi* per soprano e orchestra

soprano Alda Caiello

#### Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S  
11 aprile 2009 ore 20.00 turno U

*direttore*

### Sir Andrew Davis

#### Luciano Berio

*Folk Songs* per mezzosoprano e piccola orchestra

mezzosoprano Lauren Curnow

#### Antonín Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95 *Dal nuovo mondo*

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro Malibran

6 giugno 2009 ore 20.00 turno S  
7 giugno 2009 ore 17.00 turno U

*direttore*

### Dmitrij Kitajenko

programma da definire

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S  
5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.

*direttore*

### Ottavio Dantone

#### Georg Friedrich Händel

Concerto grosso in sol maggiore HWV 319

#### Johann Sebastian Bach

Concerto brandeburghese n. 5 in re maggiore BWV 1050

#### Georg Friedrich Händel

Concerto per organo e orchestra in fa maggiore HWV 292

#### Giovanni Battista Ferrandini

*Il pianto di Maria*, cantata sacra per mezzosoprano, archi e continuo  
mezzosoprano Marina De Liso

Orchestra del Teatro La Fenice

### Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S

*direttore*

### Eliahu Inbal

#### Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore *Resurrezione*  
soprano Annick Massis  
contralto Iris Vermillion

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*maestro del Coro*

Claudio Marino Moretti

## Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

### Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

### 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 LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

## La Fenice prima dell'Opera 2008 9

Responsabile musicologico

**Michele Girardi**

Redazione

**Michele Girardi, Cecilia Palandri,  
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

finito di stampare

nel mese di dicembre 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 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

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<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (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<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- 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.





FENICE SERVIZI TEATRALI

**FEST**

*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**