

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2007
Lirica e Balletto

LA **V**EDOVA
Ermanno Wolf-Ferrari
SCALTRA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Teatro La Fenice

sabato 10 febbraio 2007 ore 19.00 turno A ➔

domenica 11 febbraio 2007 ore 15.30 turno B • martedì 13 febbraio 2007 ore 19.00 turno D

mercoledì 14 febbraio 2007 ore 19.00 fuori abb. • giovedì 15 febbraio 2007 ore 19.00 turno E

domenica 18 febbraio 2007 ore 15.30 turno C • martedì 20 febbraio 2007 ore 19.00 fuori abb.

Lirica e Balletto Stagione 2007

LA VEDOVA SCALTRA

commedia lirica in tre atti

libretto di

Mario Ghisalberti
da Carlo Goldoni

musica di

Ermanno Wolf-Ferrari

Manifestazione per il Carnevale di Venezia

In occasione del terzo centenario della nascita
di Carlo Goldoni

Editore proprietario Casa Musicale Sonzogno
di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

Rosaura

Anne-Lise Sollied (10, 13, 15, 18)
Elisabetta Martorana (11, 14, 20)

Milord Runobif

Maurizio Muraro

Monsieur Le West

Emanuele D'Aguanno

Dan Alvaro di Cortiglio

Riccardo Zanellato

Il conte di Bosco Nero

Mark Milhofer

Marionette

Elena Rossi (10, 13, 18)

Alecchino

Sabrina Vianello (11, 14, 15, 20)

Burf

Alex Esposito

Claudio Zancopè (10, 13, 15, 18)

Faletto

Alessandro Giaccon (11, 14, 20)

Luca Favaron (10, 13, 15, 18)

Un servo di Dan Alvaro

Dionigi D'Ostuni (11, 14, 20)

Antonio Casagrande (10, 13, 15, 18)

Giampaolo Baldin (11, 14, 20)

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

light design - Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

ballerini

Alessia Cecchi, Melania Chionna
Eleonora Polegnami, Federica Iacuzzi
Andrea Grosso, Elvis Jeksoni, Gino Potente
Maggiolen Uscotti, Simone Vaccante
Constantin Zaharia

collaboratori

aiuto allestimento



Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Nato a Zurigo, si è formato musicalmente al Conservatorio di Ginevra, a Parigi e alla Hochschule für Musik di Vienna con Hans Swarowsky. Il suo repertorio spazia dalla musica contemporanea (eseguita al Teatro alla Scala di Milano, al Teatro La Fenice di Venezia – *Blaubart* di Camillo Togni – e con le orchestre della RAI) sino a Händel, Beethoven, Wagner, Debussy, Ravel (per il debutto e i successivi inviti con la Tokyo Philharmonic Orchestra); dal Settecento (*Il re Teodoro in Venezia* di Paisiello alle Maifestwochen di Wiesbaden con i complessi artistici di Montpellier) alla Seconda scuola di Vienna (con le orchestre dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma e della RAI di Torino). Ha presentato Brahms e Rachmaninov in tournée con la NHK Symphony Orchestra di Tokyo, musiche di Hindemith al Paul Hindemith Festival di São Paulo in Brasile, e ancora Haydn, Stravinskij e Kodály con l'Orchestra Sinfonica di Stato di Buenos Aires e i più variegati programmi con le maggiori orchestre svizzere, italiane, tedesche e scandinave. Per l'Amazonas Opera Festival di Manaus ha diretto Puccini, Bizet, Poulenc e Menotti e al Teatro Municipal di Rio de Janeiro ha presentato *Tannhäuser* di Wagner. Dal 1980 al 1997 è stato direttore principale dell'Orchestra del Teatro Massimo di Palermo dove oltre al tradizionale repertorio operistico e sinfonico ha diretto alcuni capolavori poco frequentati fra cui *Antigone* di Honegger, *Król Roger* di Szymanowski, *Jonny spielt auf* di Křenek, *Der Traumgürge* di Zemlinsky (Premio Abbiati 1995) e, nel 2004, *Lakmé* di Delibes. Direttore principale della Haydn-Orchester di Bolzano dal 1996 al 1999, dal 2006 è direttore musicale e direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Campinas, São Paulo, Brasile. Insegna formazione orchestrale alla Showa University di Tokyo.

MASSIMO GASPARON

Regista, scenografo e costumista. Nato a Venezia nel 1969, si laurea in architettura presso l'Ateneo della sua città e dal 1989 collabora come assistente di Pier Luigi Pizzi all'allestimento di opere di Vivaldi, Gluck, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Massenet, Strauss in importanti teatri italiani e internazionali (dalla Scala al Rossini Opera Festival ai teatri di Lisbona, Monte-Carlo, Londra, Tokyo). Come architetto ha progettato il Teatro Dovizi di Bibbiena, ha curato nel 1997 l'allestimento del Palazzo del Cinema di Venezia e ha collaborato alla progettazione di varie esposizioni d'arte. Ha firmato regia, scene e costumi di numerose produzioni operistiche in teatri e festival italiani (il San Carlo di Napoli, lo Sferisterio di Macerata, il Dovizi di Bibbiena, i teatri di Parma, Pavia, Lugo, Trieste, Bari, Lecce, Salerno, Sassari, i festival di Martina Franca, Cremona, Fano e Rovereto) ed esteri (a Bilbao, Las Palmas, Oviedo, Toulon, San Gallo, Wexford, Garsington, Lima, Città del Messico) spaziando dal Seicento (*L'Orfeo* e *Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi, *La Dori* di Cesti, *Il trionfo della continenza di Scipione* di Melani, *Il barcheggio* di Stradella) al primo Settecento (*Amadigi* e *Acis and Galatea* di Händel, *Polifemo*, *Mitridate*, *Semiramide riconosciuta* e *Arianna in Nasso* di Porpora, *Artaserse* di Hasse, *La Griselda* e *L'Atenaide* di Vivaldi), all'età classica (*Il trionfo di Clelia* di Gluck, *Mitridate* e *Die Entführung aus dem Serail* di Mozart, *Ademira* di Lucchesi, *Roland* di Piccinni, *Proserpine* di Paisiello), all'Ottocento italiano (*L'equivoco stravagante*, *Tancredi*, *Robert Bruce*, *La Cenerentola*, *Maometto II*, *Ivanhoe* di Rossini; *La straniera* e *Norma* di Bellini; *La fille du régiment* di Donizetti; *Ernani*, *Il trovatore*, *Aida* e *Otello* di Verdi; *Romeo e Giulietta* di Marchetti, *Francesca da Rimini* di Zandonai), fino a Goldmark (*Die Königin von Saba*) e Čajkovskij (*Orleanskaja deva*).

Soprano, interprete del ruolo di Rosaura. Nata in Norvegia, studia ad Oslo all'Accademia Norvegese di Musica e al Collegio Nazionale d'Arte Lirica. Primo premio al Concorso Mozart dell'Opera di Vienna nel 1990, Premio Mozart al Concorso Viotti di Vercelli nel 1995 e primo premio al Concorso di Todi nel 1998, debutta nel 1995 come Musetta alla Norske Opera di Oslo. Da allora è invitata in importanti teatri (Losanna, Montpellier, Salamanca, Bilbao, lo Châtelet di Parigi, la Fenice di Venezia) e festival internazionali (Tokyo, Wolfegg, gli Händel-Festspiele di Halle, il Festival Puccini di Torre del Lago, il Klangbogen e il Festival di musica barocca di Vienna, i festival di Beaune, Mentone e Saint-Denis). Ha collaborato con direttori quali Darlington, Guidarini, Honeck, Haïm, Krivine et Layet, e in particolare con Christophe Rousset che l'ha diretta in opere di Cavalli (*La Didone*), Melani (*L'empio punito*), Purcell (*The Fairy Queen*), Händel (*Arianna in Creta*, *Apollo e Dafne*, *Admeto*), Rameau (*Anacréon*), Leo, Traetta (*Ippolito ed Aricia*) e Mozart (*Mitridate*). È stata inoltre apprezzata interprete di lavori di Händel (*Theodora* a Glyndebourne, *Belshazzar* a Madrid), Bach (*l'Oratorio di Natale*), Rameau (*Alphise nei Boréades* a Strasburgo), Mozart (*Susanna nelle Nozze di Figaro* a Montpellier, la *Messa dell'incoronazione* a Stavanger), Haydn (*Die Schöpfung* con il Combattiment Consort di Amsterdam) e Wolf-Ferrari (*La vedova scaltra* a Montpellier). Si esibisce spesso nel repertorio liederistico e in concerti sinfonici con l'Orchestra Filarmonica di Oslo, l'Orchestra Sinfonica Lituana e l'Orchestra della Svizzera Italiana.

ELISABETTA MARTORANA

Soprano, interprete del ruolo di Rosaura. Dopo gli studi musicali a Caltanissetta e Roma, studia con Paolo Washington e Raina Kabaivanska e frequenta i corsi dell'Accademia Lirica Mantovana diretta da Katia Ricciarelli e dell'Accademia Lirica di Osimo. Fin dal debutto, avvenuto a Bari ne *La bohème* (Musetta), si segnala per la qualità del colore vocale e la naturale presenza scenica, affinata dallo studio della danza e da vari laboratori teatrali, fra l'altro con Lucia Poli. Finalista al Concorso As.Li.Co, al Concorso di Spoleto e al Concorso Corradetti, vince la prima edizione del Concorso Giovanni Battista Velluti. Vince inoltre il concorso «La Bohème dei Giovani» che la porta a interpretare Musetta al Teatro la Fenice. Sostiene in seguito lo stesso ruolo sia a Venezia, con Marcello Viotti, che a Treviso, Padova e Rovigo. Oltre ad un'intensa attività concertistica (fra l'altro in *Rabelaisiana* di Nino Rota, con Manlio Benzi), è stata impegnata ne *La serva padrona*, *Il matrimonio segreto*, *L'elisir d'amore*, *Il campanello*, *Die lustige Witwe* e *Il segreto di Susanna*. Ha inoltre cantato a Venezia in *Marin Faliero*, *Nabucco*, *La traviata* (con Lorin Maazel per l'inaugurazione della Fenice ricostruita), *Parsifal*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* e *Luisa Miller*. Ha debuttato come Nedda in *Pagliacci* accanto al tenore Giuseppe Giacomini ed è stata Sophie nel *Werther* al Teatro Regio di Torino sotto la direzione di Alain Guingal con la regia di Davide Alagna. Ultimo successo l'interpretazione di Mimi nella *Bohème* al Teatro dell'Opera di Città del Guatemala. Ha recentemente debuttato anche Fiordiligi in *Così fan tutte*.

MAURIZIO MURARO

Basso, interprete del ruolo di Milord Runebif. Vincitore di prestigiosi premi internazionali (il Concorso Katia Ricciarelli nel 1990, il Concorso Belli di Spoleto nel 1994, il Premio E. Wächter della Staatsoper di Vienna quale miglior cantante della stagione austriaca nel 2000),

da vari anni si esibisce nei principali teatri lirici del mondo: il Metropolitan di New York, il New National Theater di Tokyo, le Staatsoper di Vienna, Monaco, Berlino, Amburgo, il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles e, in Italia, il Ravenna Festival, la Fenice di Venezia, il Carlo Felice di Genova, la Scala di Milano, il Comunale di Firenze, il Filarmonico di Verona, il Verdi di Trieste. Dotato di innata *vis comica*, ha cantato tutti i principali ruoli mozartiani, ivi compresi quelli di Figaro e Leporello, restituiti alla loro tessitura vocale grave. Grazie alla sua notevole versatilità interpretativa, ha affrontato con successo anche i principali ruoli drammatici verdiani: Fiesco nel *Simon Boccanegra*, Filippo II nel *Don Carlo*, Sparafucile nel *Rigoletto*, Ferrando nel *Trovatore*, partecipando inoltre all'esecuzione della *Messa da Requiem* diretta da Isaac Karabtschewsky al Teatro La Fenice. Nel suo repertorio sono presenti inoltre ruoli dalle opere di Rossini, Bellini, Donizetti, Wagner, Puccini e Wolf-Ferrari. Ha collaborato con direttori quali Bertrand De Billy (*Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* con l'Orchestra della Radio di Vienna), Zubin Mehta, Riccardo Muti, Daniel Oren, Seiji Ozawa, Antonio Pappano (*Tosca* con l'Orchestra del Covent Garden), Giuseppe Sinopoli (*Carmen*), Christian Thielemann e Marcello Viotti.

EMANUELE D'AGUANO

Tenore, interprete del ruolo di Monsieur Le Bleu. Diplomato nel 2001 al Conservatorio di Vicenza, si perfeziona attualmente con William Matteuzzi e Vincenzo Bellò. Dopo essersi distinto al concorso Caruso di Milano e al Toti dal Monte di Treviso, nel 2002 debutta al Teatro Bibicna di Mantova nel *Fanatico in berlina* di Paisiello per la regia di Enzo Dara. Ha così inizio la sua attività artistica che lo porta ad esibirsi in vari teatri, tra i quali la Fenice di Venezia (*Il matrimonio segreto*), i teatri di Pisa, Lucca e Livorno (*Le nozze di Figaro*, Paride nella *Belle Hélène* di Offenbach, Lysander in *A Midsummer Night's Dream* di Britten con la regia di Lindsay Kemp, Don Ramiro nella *Cenerentola* con la regia di Simona Marchini). Finalista al Concorso As.Li.Co. del 2004, ha cantato *L'elisir d'amore* nei teatri del circuito lombardo, tornandovi nel 2005 per *L'amore delle tre melarance* di Prokof'ev (Truffaldino) sotto la direzione di Dimitri Jurowski. Ricordiamo ancora la presenza al Teatro Filarmonico di Verona (Pastore e Marinaio in *Tristan und Isolde*), al Festival della Valle d'Itria (*Lo sposo di tre e marito di nessuna* di Cherubini) e al Teatro Comunale di Bologna (prima ripresa in epoca moderna di *Scène dalla vita di Mozart* di Albert Lortzing). Riguardo agli impegni più recenti, segnaliamo *Manon Lescaut* (Edmondo) al Regio di Torino, *I quattro rusteghi* (Filipeto) alla Fenice di Venezia, il debutto in *Die Zauberflöte* (Tamino) al Teatro Olimpico di Vicenza e in *Così fan tutte* a Piacenza (direttore Yoram David) e *L'elisir d'amore* allo Stadttheater di Klagenfurt.

RICCARDO ZANELATO

Basso, interprete del ruolo di Don Alvaro di Castiglia. Diplomato in canto e chitarra presso il Liceo musicale di Adria nel 1995, ha vinto i concorsi Iris Adami Corradetti e Adriano Belli di Spoleto, debuttando in *Faust* di Gounod. Nel 1996 vince a Tokyo il concorso Operalia creato da Plácido Domingo. Da allora ha intrapreso una carriera internazionale che lo ha portato ad esibirsi in ruoli di grande impegno, con particolare attenzione al repertorio verdiano, presso i maggiori teatri italiani ed esteri. Ricordiamo, fra gli altri, il Comunale di Bologna (*I puritani*, *Dom Sébastien*), il Regio di Parma (*La battaglia di Legnano*, *Simon Boccanegra*, *Assassinio nella cattedrale*), il Municipale di Piacenza (*Attila*),

il Politeama di Lecce (*Rigoletto* e *Il corsaro*), il Bellini di Catania (*Simon Boccanegra* e *Norma*), il Teatro di Busseto (*Nabucco*), il Festival Donizetti di Bergamo (*Maria Stuarda*), il Verdi di Trieste (*I puritani* e *Tancredi*), il Regio di Torino (*Norma*), il Carlo Felice di Genova (*Aida*), il Lirico di Cagliari (*Il trovatore*), la Staatsoper di Berlino (*Macbeth*), il Bellini di Napoli (*Aida*), l'Opera di Roma, lo Sferisterio di Macerata (*Simon Boccanegra* e *Lucia di Lammermoor*), Verona (*Norma* e *Il trovatore*), il Festival Puccini di Torre del Lago (*La bohème*), la Fenice di Venezia (*Lucia di Lammermoor*, *Le roi de Lahore*, *La juive*). Da segnalare nel 2006 il debutto alla Scala con *Rigoletto*, *Nabucco* a Bologna e al festival di Savonlinna, *Norma* al Teatro Massimo di Palermo e in tournée in Giappone, ancora *Norma* a Montevideo e *Anna Bolena* al Teatro Donizetti di Bergamo. Il 2007 lo ha appena visto in Giappone per *Anna Bolena*.

MARK MILHOFER

Tenore, interprete del ruolo del conte di Bosco Nero. Laureatosi presso l'Università di Oxford, ha studiato canto presso la Guildhall School of Music di Londra partecipando fra l'altro a rappresentazioni di *Curlew River* di Britten nel ruolo della Matta. Dopo l'esordio alla British Youth Opera come Giannetto nella *Gazza ladra* di Rossini, si è perfezionato per due anni con Renata Scotto e Leyla Gencer presso l'As.Li.Co. di Milano, sostenendo i ruoli di San Giuseppe nella *Morte di San Giuseppe* di Pergolesi e di Fenton nel *Falstaff* di Verdi. In ambito barocco, ha cantato *L'Orfeo* di Monteverdi con l'English National Opera, *The Indian Queen* di Purcell con il King's Consort, *L'Olimpiade* di Pergolesi a Ravenna, *Il matrimonio segreto* di Cimarosa a Torino. È stato inoltre Arbace in *Idomeneo* e Belmonte in *Die Entführung aus dem Serail* (con Dantone) a Bari, Ferrando in *Così fan tutte* (regia di Strehler) ad Atene e Tamino in *Die Zauberflöte*. Il suo repertorio belcantistico comprende lavori di Rossini (*La scala di seta* a Parigi con Malgoire, *Il turco in Italia* al Regio di Torino, *La gazetta* al Garsington Opera Festival, *Il barbiere di Siviglia* a Monaco, *La Cenerentola* a Parma con Zedda e Pizzi), Bellini (Tebaldo ne *I Capuleti e i Montecchi*) e Donizetti (Ernesto in *Don Pasquale* in Belgio). Apprezzato interprete britteniano (oltre a *Curlew River*, recentemente ripreso a Trento e Pisa, *Billy Budd* a Torino e *The Turn of the Screw* a Malta), ha partecipato ad esecuzioni del *Satyricon* di Maderna, di *The Banquet* di Panni e, in prima europea, di *The Woodlanders* di Stephen Paulus.

ELENA ROSSI

Soprano, interprete del ruolo di Marionette. Nata a Reggio Emilia, dopo aver studiato canto all'Accademia Filarmonica di Bologna, ha calcato le scene di importanti teatri italiani e internazionali e di prestigiosi festival, interpretando grandi ruoli della produzione lirica. Nel dicembre 2004 è Anne nel *Rake's Progress* di Stravinskij al Teatro Verdi di Trieste. Nel 2005, al Festival di Macerata, sotto la direzione di Guillaume Tourniaire e con la regia di Pier Luigi Pizzi, è Thérèse nelle *Mamelles de Tirésias* di Francis Poulenc. Al Teatro Verdi di Pisa interpreta Donna Anna nel *Don Giovanni* di Mozart e al Teatro Comunale di Modena debutta il ruolo di Bella nell'opera *La bella e la bestia* di Marco Tutino, in prima esecuzione mondiale. Nel 2006 interpreta il ruolo di Violetta nella *Traviata* di Verdi in importanti teatri spagnoli, riportando un grandissimo successo personale, e canta in *Die Zauberflöte* (regia di Pier Luigi Pizzi) e *Aida* allo Sferisterio di Macerata.

Soprano, interprete del ruolo di Marionette. Diplomata presso il Conservatorio di Vicenza, ha debuttato nel 1999 a Treviso nella *Medium* di Menotti (Monica). Nel 2000 ha vinto il Concorso As.Li.Co. di Milano, interpretando poi nei teatri del circuito lombardo i ruoli di Pamina nella *Zauberflöte*; Musetta nella *Bobème*; la contessa Adele nel *Comte Ory*; Servilia nella *Clemenza di Tito*; Olympia, Antonia, Giulietta, Stella nei *Contes d'Hoffmann*; Mariuccia e Lei nelle opere di Rota *I due timidi* e *La notte di un nevrotico*. Nel 2003 è stata diretta da Riccardo Chailly nel *Tabarro* all'Auditorium Verdi di Milano. Successivamente è stata Serpina nella *Serva padrona* di Pergolesi e nel *Servo padrone* di Tarabella al Mittle Festival di Cividale; Musetta nella *Bobème* (direttore Renzetti, produzione ripresa in tournée in Giappone) e Lisa nella *Sonnambula* al Teatro Bellini di Catania. Con il Teatro Sperimentale di Spoleto è stata Susanna nelle *Nozze di Figaro* (Giappone 2003) e Cleopatra nella prima esecuzione in tempi moderni della *Cleopatra* di Cimarosa. Ha interpretato ancora Susanna nelle *Nozze mozartiane* in tournée a Seoul. Nel 2005 è stata Musetta nella *Bobème* a Fano (regia di Pavarotti e De Tomasi) e al Teatro Massimo di Palermo (regia di Patroni Griffi). Nel 2006 ha debuttato i ruoli di Clorinda (*La Cenerentola*), Zerlina (*Don Giovanni*) e Lucia (*Lucia di Lammermoor*) a Spoleto e nel circuito umbro. Per il Teatro La Fenice ha cantato i ruoli di Iza nella *Grande-Duchesse de Gérolstein* di Offenbach e di Lucietta nei *Quattro rusteghi* di Wolf-Ferrari.

ALEX ESPOSITO

Basso-baritono, interprete del ruolo di Arlecchino. Nato a Bergamo, ha compiuto studi di pianoforte, organo e quindi canto sotto la guida di Romano Roma e, attualmente, Sherman Lowe. Grazie alla menzione speciale ottenuta al Concorso Corradetti nel 1998, ha iniziato una carriera che nel giro di poche stagioni lo ha portato in teatri quali il Lirico di Cagliari, il Ravenna Festival, lo Stadttheater di Klagenfurt, l'Opera di Roma, la Staatsoper di Salisburgo, il Regio di Torino. Nelle ultime stagioni ha cantato *Die Zauberflöte* (Papageno), *Tancredi* (Orbazzano), *Le nozze di Figaro* (Figaro) e *Don Giovanni* (Leporello) all'Opera di Roma; il *Messiah* di Händel con i Solisti Veneti; *Idomeneo*, *Così fan tutte* (Guglielmo) e lo *Stabat mater* di Rossini (in tournée a Dresda con Pappano) con l'Accademia di Santa Cecilia; *Il cordovano e Morte dell'aria* di Petrassi e *La finta semplice* di Mozart al Teatro Malibran di Venezia; *Don Giovanni* (Masetto) al Maggio Musicale Fiorentino con Mehta; *Il barbiere di Siviglia* (Basilio) e *Pulcinella* di Stravinskij al Festival di Aix-en-Provence; *Don Giovanni* (Masetto) al Teatro Carlo Felice di Genova. Da segnalare fra gli impegni più recenti *Il barbiere di Siviglia* (Basilio) al Comunale di Bologna con Daniele Gatti, *Die Zauberflöte* (Papageno) al Teatro La Fenice di Venezia, un concerto di arie di Mozart con la Filarmonica della Scala diretta da Kazushi Ono, *L'italiana in Algeri* (Haly) al Rossini Opera Festival 2006 e *Don Giovanni* (Leporello e Masetto) al Teatro alla Scala sotto la direzione di Gustavo Dudamel.

CLAUDIO ZANCOPI

Baritono, interprete del ruolo di Birif. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato in canto al Conservatorio Cesare Pollini di Padova sotto la guida di A. Rognoni perfezionandosi con Ferrari, King e Vaglieri. La sua attività operistica lo vede presente in numerosi teatri italiani, tra i quali il Donizetti di Bergamo, il Teatro Grande di Brescia, il Comunale di Treviso,

il Sociale di Rovigo, il Teatro La Fenice di Venezia, e in varie istituzioni musicali quali Asole Musica, La stagione armonica, Concentus vocalis, I pomeriggi musicali di Milano, l'Orchestra da camera di Belluno, l'Ensemble dell'Arcimbolito. Vincitore nel 1985 del concorso As.Li.Co. di Milano e del concorso Stracciari di Bologna, ha debuttato in *Don Giovanni* sotto la direzione artistica di Leyla Gencer e nelle *Nozze di Figaro* sotto quella di Graziella Sciutti. Ha recentemente svolto una fortunata tournée in Germania. Il suo repertorio spazia dal melodramma del Settecento alla musica contemporanea, dall'opera al Lied. Nel 1999 ha interpretato il ruolo del re nel *Re alla caccia* di Galuppi.

ALESSANDRO GIACON

Baritono, interprete del ruolo di Birif. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato in canto presso il Conservatorio di Padova. Si è poi perfezionato dapprima con Andrea von Ramm nella musica antica, contribuendo alla messinscena di opere barocche di Peri, Caccini e Monteverdi, quindi con Iris Adami Corradetti. Nel 1982 ha vinto il concorso del Laboratorio Lirico di Alessandria ed ha così debuttato in *Don Giovanni*, sostenendo il ruolo di Masetto sotto la direzione di Edoardo Muller. Finalista in vari concorsi, è tra i fondatori dell'Ensemble Persephone, con cui ha svolto un'intensa attività concertistica. Ha sostenuto i ruoli dell'Ufficiale nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro Verdi di Padova nel 2002 e al Teatro Malibran di Venezia nel 2003 e del Contadino nella *Luisa Miller* di Verdi al Teatro La Fenice nel 2006.

LUCA FAVARON

Tenore, interprete del ruolo di Folletto. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato presso il Conservatorio di Venezia con M. Parutto, perfezionandosi con Althoff, Billard, King, Lowe, O'Neill, Ravazzi, e, per la musica barocca, Marcon e Ansermet. Ha partecipato da solista a numerosi concerti del Teatro La Fenice e di altre istituzioni in Italia e all'estero, con un repertorio che comprende la Messa in si minore di Bach, il *Messiah* di Händel, le Litanie di Mozart, il *Te Deum* di Mayr e *Les noces* di Stravinsky. Vincitore o finalista in diversi concorsi internazionali, in campo operistico ha debuttato ruoli tenorili primari ne *La traviata* e *Un ballo in maschera* di Verdi, *Bastien und Bastienne*, *La finta giardiniera*, *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte* e *Die Zauberflöte* di Mozart, *Il barbiere di Siviglia* di Rossini, *L'isola disabitata* di Haydn, nonché nelle prime esecuzioni in tempi moderni di *Cleopatra* di Cimarosa e de *La partenza e il ritorno de' marinai* e *L'inimico delle donne* di Galuppi, e nella prima assoluta di *Pinochio* di N. Valli. Ha inoltre preso parte, in ruoli di fianco, a numerose produzioni del Teatro La Fenice.

DIONIGI D'OSTUNI

Tenore, interprete del ruolo di Folletto. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2004, si è diplomato al Conservatorio di Lecce svolgendo poi la sua attività di solista e artista del coro presso istituzioni quali l'Opera di Bari, il Luglio Trapanese, il Teatro Rendano di Cosenza e la Fondazione Tito Schipa di Lecce. Ha cantato anche nelle stagioni liriche estive di Terni, Pescara, Massa Marittima e Chieti, partecipando inoltre a produzioni operistiche in Belgio, Portogallo e Germania. Dal 2002 collabora con l'Opera di Monte-Carlo. Vincitore del

Concorso Città di Corato (Bari), ha al suo attivo numerosi concerti con repertori che spaziano dalla lirica alla canzone napoletana alla musica sacra e cameristica. Ha interpretato il ruolo del protagonista nella commedia musicale di Gregorio Goffredo *Giuseppe, il santo che vola*, e ha partecipato alla trasmissione *Katia e Mara verso l'Oriente* condotta da Katia Ricciarelli e Mara Venier. Ha partecipato da solista a produzioni del Teatro La Fenice quali *La juive* di Halévy, la *Messa di Natale* di Galuppi (direttore Scimone) e *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer. Si perfeziona attualmente con S. Lowe.

ANTONIO CASAGRANDE

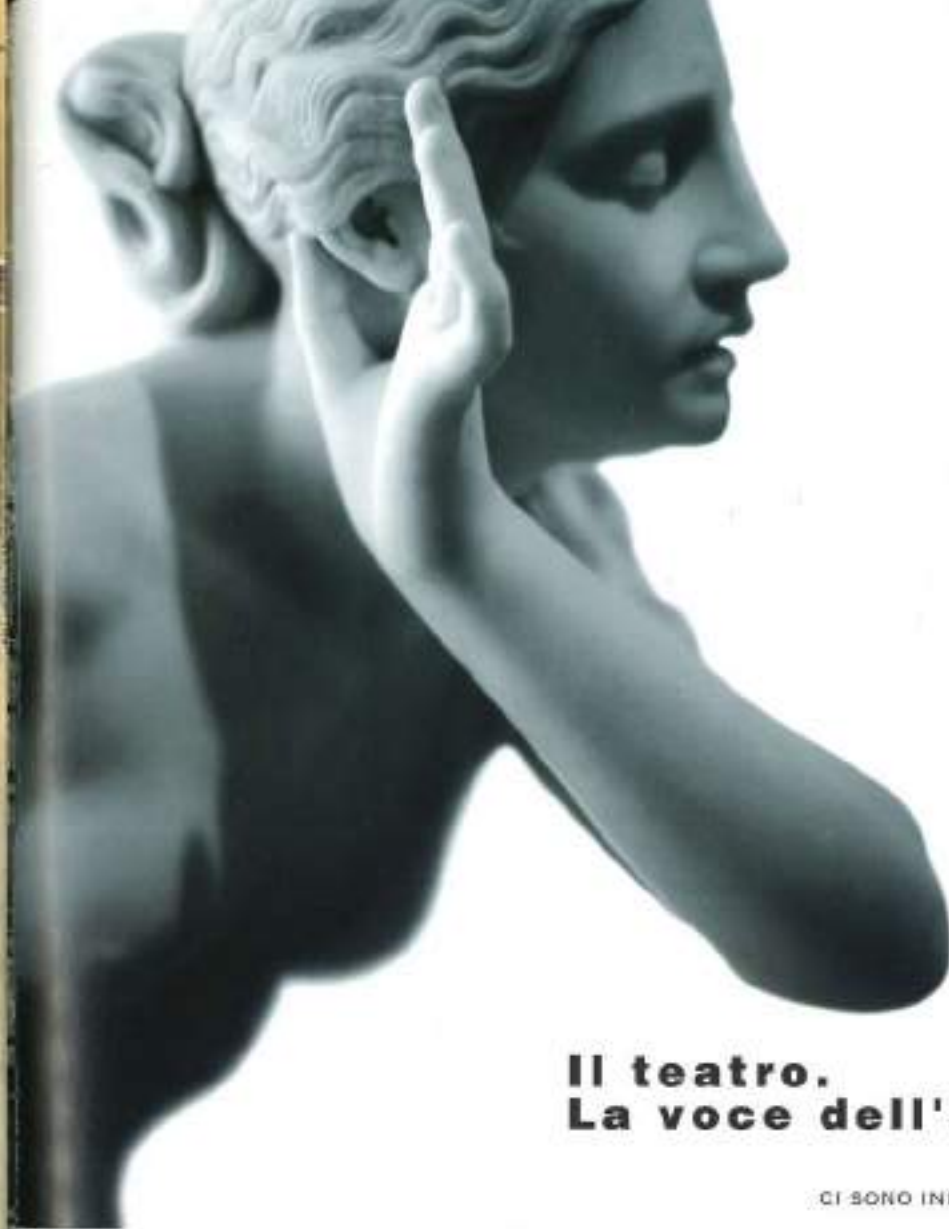
Basso, interprete del ruolo di un servo di Don Alvaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato con R. Lippi al Conservatorio di Rovigo, perfezionandosi presso il Centro Lirico di Adria e l'As.Li.Co. di Milano. Vincitore nel 1995 del Concorso Toti dal Monte, debutta al Teatro Comunale di Treviso nella *Carmen* di Bizet con Maag e De Ana. Nel 2000 vince il Concorso Argiris di Sarzana. Ha ricoperto ruoli principali e di comprimario in produzioni del Teatro La Fenice, del Teatro Sociale di Rovigo e dei teatri del Circuito lirico lombardo, partecipando in particolare ad esecuzioni del *Requiem* di Schumann ad Orvieto (direttore Karabtchevsky), del *Requiem* di Mozart a Treviso e Rovigo (direttore Andretta) e della *Missa solennis* di Beethoven con l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano (direttore Ceccato). Ha debuttato in teatri veneti e friulani i ruoli di Don Basilio nel *Barbiere di Siviglia* (ripreso in tournée in Francia), Don Pasquale, Colline nella *Bobème*, Ferrando nel *Trovatore* e Sparafucile nel *Rigoletto*. È stato inoltre il Re in *Aida* al Festival di Carcassonne. Si perfeziona attualmente con D. Cestari.

GIAMPAOLO BALDIN

Basso-baritono, interprete del ruolo di un servo di Don Alvaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha studiato presso il Conservatorio di Padova e nel 1994 è stato fra i vincitori del Concorso Brogi di Firenze per l'interpretazione della romanza da salotto italiana. Nello stesso anno ha debuttato in campo operistico come Tobia Mill nella *Cambiale di matrimonio* di Rossini, interpretando in seguito ruoli di basso buffo quali Dulcamara nell'*Elisir d'amore* di Donizetti e Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi. Nel 2004 è stato Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini a Venezia e nel 2006 Don Pasquale nell'opera omonima di Donizetti. Con il Teatro La Fenice di Venezia si è esibito in veste solistica nel *Miserere* di Donizetti e in vari brani di musica contemporanea. La sua attività concertistica abbraccia il repertorio operistico, sacro (*Petite messe solennelle* e *Stabat mater* di Rossini, *Messa dell'incoronazione* di Mozart) e liederistico.



IL FUTURO È DI CHI LO SA IMMAGINARE.



Il teatro. La voce dell'anima.

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

Socio Fondatore del Teatro la Fenice.

www.eni.it



GENERALI

www.generali.com

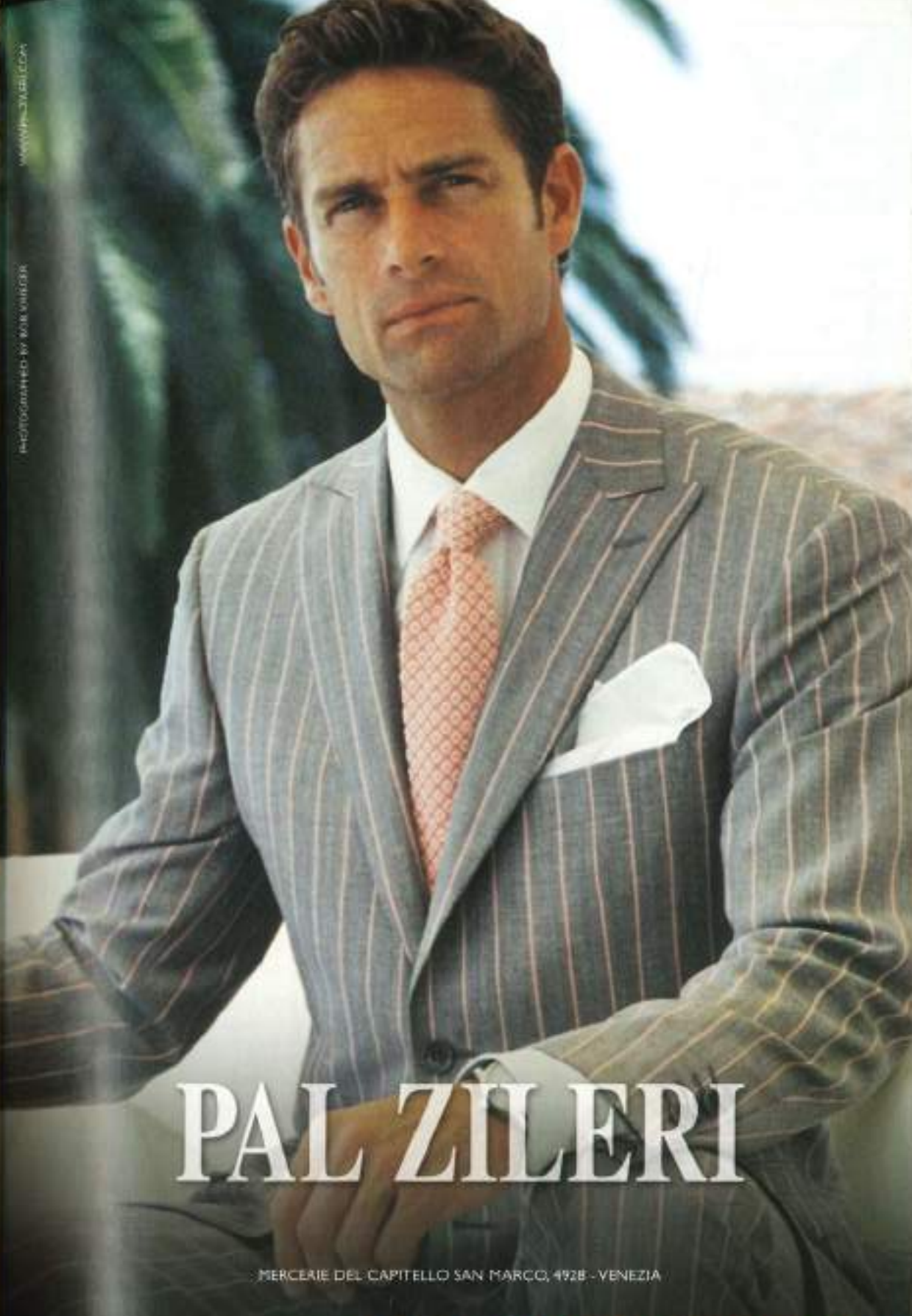


RUBELLI



PER IL TEATRO LA TENICE
La Traviata e Rigoleto.
I preziosi damaschi
della Sala Apollinea

VENEZIA - Palazzo Corner Spinelli - Tel. +39-041 25 84 411 Fax +39-041 25 84 401 www.rubelli.com
FIRENZE - ROMA - MILANO - TORINO - GENOVA - PARIS - CANNES - BRUXELLES - MUNICHEN - LONDON
MOSCOW - DUBAI - NEW YORK - SHANGHAI



WWW.PALZILERI.COM

PHOTOGRAPHED BY BOB VINCIGRA

PAL ZILERI

MERCERIA DEL CAPITELLO SAN MARCO, 492B - VENEZIA



Ristorante LA COLOMBA



VENEZIA
San Marco 1665 - Piscina di Frezzeria
Tel. 041.5221175 - Fax 041.5221468

Da oltre settant'anni ritrovo e cenacolo di artisti, sede del primo premio di pittura dell'Italia del dopoguerra nel 1946, le sale di questo ristorante hanno ospitato i pittori protagonisti del rilancio dell'arte italiana ed europea. Oggi continua la tradizione...

For over 70 years it has been a meeting place and a artistic coterie, including in its membership the best italian painters since 1946. The "Colomba" has encouraged the protagonists of the rebirth of italian and european art. Today continues the tradition...



San Marco Hotels



Albergo Cavalletto Et Doge Orseolo ****
San Marco Palace 1st
Suites Torre dell'Orologio 1st
Hotel Ambassador Tre Rose ***
Hotel Royal San Marco ***
Albergo San Marco ***
EVENTS VENUE Casino di Commercio
Ristorante "La Colomba"
Ristorante "Ai Do Dai"
Caffè Ristorante "Eden"
Bar Americano



La *San Marco Hotels* offre con i suoi alberghi, sale congressuali, appartamenti, ristoranti e bar, tutti situati nella famosa Piazza San Marco, la migliore soluzione per i vostri soggiorni di lavoro e piacere. Tutto quello che non pensavate di poter trovare nel cuore culturale di Venezia.

San Marco Hotels is proud to invite you to enjoy the warm welcome of its hotels, meeting rooms, suites, restaurants and bars, all located in the most famous Venice's place: St. Mark Square. The easiest solution to mix pleasure and business in the historical centre of Venice.

www.sanmarcohotels.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zucchero o senza sale, senza grassi o senza colesterolo, e anche senza glutine. Una strada sicura riservata ai vostri gusti.





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2007
trasmesse in diretta dal Teatro La Fenice

domenica 14 gennaio 2007 ore 19.00

Il crociato in Egitto

di Giacomo Meyerbeer

sabato 10 febbraio 2007 ore 19.00

La vedova scaltra

di Ermanno Wolf-Ferrari

martedì 20 marzo 2007 ore 19.00

Erwartung

di Arnold Schoenberg

Francesca da Rimini

di Sergej Rachmaninov

mercoledì 20 giugno 2007 ore 18.00

Siegfried

di Richard Wagner

venerdì 21 settembre 2007 ore 19.00

Signor Goldoni

di Luca Mosca

domenica 9 dicembre 2007 ore 19.00

Turandot

di Giacomo Puccini

Concerti della Stagione Sinfonica 2006-2007

trasmessi in diretta dal Teatro La Fenice

Bernhard Klee (domenica 3 dicembre 2006)

Concerti della Stagione Sinfonica 2006-2007

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice

Eliahu Inbal (sabato 14 ottobre 2006)

Dmitrij Kitajenko (venerdì 17 novembre 2006)

Gerd Albrecht (giovedì 7 dicembre 2006)

Ola Rudner (sabato 27 gennaio 2007)

Michel Tabachnik (sabato 31 marzo 2007)

Pietari Inkinen (giovedì 17 maggio 2007)

www.radio3.rai.it - per le frequenze n. 800.111.555

Il prestigio
in ogni dettaglio.



Immagina di trovarti in un luogo dove lo **stile** e la **cura del particolare** sono di casa. Pensa di poter volare portando sempre con te una parte di Italia.

La **presenza capillare** negli aeroporti regionali, l'appartenenza al **network Lufthansa Regional**, la **qualità del servizio** sono gli altri motivi per viaggiare con **Air Dolomiti**, la compagnia regionale italiana del **Gruppo Lufthansa**.

Dall'aeroporto più vicino a te puoi **volare in tutto il mondo** grazie al **network dei partner Star Alliance** ed investire così il tuo tempo mentre viaggi.

Ovunque tu sia non puoi confonderti. Non è un sogno, è **Air Dolomiti**.

www.airdolomiti.it



Volare con Stile

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2007



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione Fa¹ - Fa⁵,
trasposizione tonale da 415hz a 440hz,
dimensioni 247x93x28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 9 gennaio 2007 ore 18.00
OLGA VENTINI e PIER LUIGI PIZZI

Il crociato in Egitto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 6 febbraio 2007 ore 18.00
PAOLO COSSATO

La vedova scaltra

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 12 marzo 2007 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPÈ

Erwartung - Francesca da Rimini

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 16 aprile 2007 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

La traviata

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 11 giugno 2007 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Siegfried

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 17 settembre 2007 ore 18.00
LUCA MOSCA, GIANLUIGI MELEGA e
PAOLO PETAZZI

Signor Goldoni

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
lunedì 1 ottobre 2007 ore 18.00
FABIO BRONDI - CARLO MAJER

Ercole sul Termodonte - Bajazet

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 17 ottobre 2007 ore 18.00
MARIO BORTOLOTTI

Thaïs

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
mercoledì 5 dicembre 2007 ore 18.00
PHILIPPE DAVERIO

Turandot

Incontro con il balletto

Sale Apollinee - Teatro La Fenice
martedì 10 luglio 2007 ore 18.00
LEONETTA BENTIVOGLIO

Agua di Pisa Bausch

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



LAS VEGAS SANDS CORP.
VENETIAN CASINO



Provincia di Venezia

GENERALI



CASINO DI VENEZIA



UNITED COLORS
OF BENETTON



Fondazione Amici della Fenice

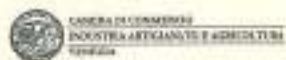


COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE

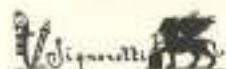
ALBO DEI SOCI FONDATORI



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



STUDIO DE POLI
VENEZIA



ALBO DEI SOCI FONDATORI

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Fabio Cerchiai

Giorgio Orsoni

Luigino Rossi

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi

Davide Zoggia

William P. Weidner

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore musicale

Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano

Adriano Olivetti

Paolo Vigo

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LA VEDOVA SCALTRA

commedia lirica in tre atti
libretto di Mario Ghisalberti
da Carlo Goldoni

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

Teatro La Fenice

sabato 10 febbraio 2007 ore 19.00 turno A +
domenica 11 febbraio 2007 ore 15.30 turno B
martedì 13 febbraio 2007 ore 19.00 turno D
mercoledì 14 febbraio 2007 ore 19.00 fuori abbonamento
giovedì 15 febbraio 2007 ore 19.00 turno E
domenica 18 febbraio 2007 ore 15.30 turno C
martedì 20 febbraio 2007 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2007 2





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

La Fenice prima dell'Opera 2007 2

Sommario

- 5 La locandina
- 7 In memoria di Lele Luzzati
di Michele Girardi
- 13 Virgilio Bernardoni
«Mogli e ... dai paesi tuoi». Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo
italiano stile anni Trenta
- 25 Giovanni Guanti
Donna di garbo sa soddisfare tutti
- 35 Mario Ghisalberti
Come nacque *La vedova scaltra*
- 43 Cesare De Michelis
Una vedova di buon gusto
- 49 *La vedova scaltra*: libretto e guida all'opera
a cura di Daniele Carnini
- 113 *La vedova scaltra*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 123 Daniele Carnini
Bibliografia
- 129 *Online*
a cura di Roberto Campanella
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
L'eterno innamorato di Venezia ...
a cura di Franco Rossi



TEATRO LA FENICE
— VENEZIA —

Stagione d'Opera Maggio 1931

La Vedova Scaltra - La Traviata

Manifesto per la prima della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice di Venezia, 1931. Archivio storico del Teatro La Fenice.

LA VEDOVA SCALTRA

commedia lirica in tre atti

libretto di Mario Ghisalberti *da* Carlo Goldoni

musica di Ermanno Wolf-Ferrari

Manifestazione per il Carnevale di Venezia 2007
In occasione del terzo centenario della nascita di Carlo Goldoni

Editore proprietario Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

<i>Rosaura</i>	Anne-Lise Sollied (10, 13, 15, 18) Elisabetta Martorana (11, 14, 20)
<i>Milord Runebif</i>	Maurizio Muraro
<i>Monsieur Le Bleu</i>	Emanuele D'Aguzzo
<i>Don Alvaro di Castiglia</i>	Riccardo Zanellato
<i>Il conte di Bosco Nero</i>	Mark Milhofer
<i>Marionette</i>	Elena Rossi (10, 13, 18) Sabrina Vianello (11, 14, 15, 20)
<i>Arlecchino</i>	Alex Esposito
<i>Birif</i>	Claudio Zancopè (10, 13, 15, 18) Alessandro Giaccon (11, 14, 20)
<i>Folletto</i>	Luca Favaron (10, 13, 15, 18) Dionigi D'Ostuni (11, 14, 20)
<i>Un servo di Don Alvaro</i>	Antonio Casagrande (10, 13, 15, 18) Giampaolo Baldin (11, 14, 20)

maestro concertatore e direttore

Karl Martin

regia, scene e costumi

Massimo Gasparon

light designer

Vilmo Furian

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Emanuela Di Pietro

con sopratitoli

nuovo allestimento

ballerini

Alessia Cecchi, Melania Chionna, Eleonora Folegnami,
Federica Iacuzzi, Andrea Grosso, Elvis Leksani, Gino Potente,
Maggiolen Uscotti, Simone Vacante, Constantin Zaharia

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

In memoria di Lele Luzzati

Il 26 gennaio scorso si è spento a Genova, all'età di ottantacinque anni, uno tra i più grandi artisti di teatro dei nostri tempi, Emanuele Luzzati detto «Lele». Il lettore perdonerà se, in via del tutto eccezionale, non mi prenderò la briga di illustrare il contenuto di questo volume: i collaboratori sono gli stessi che hanno già trattato, con competenza obiettiva, *I quattro rusteghi* («La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006/3), vale a dire Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti e Daniele Camini, aggiungendo pagine di qualità alla letteratura critica su Wolf-Ferrari (sinora piuttosto esigua); ad essi si unisce, con sintetica autorevolezza, Cesare De Michelis, che getta uno sguardo sul ruolo che *La vedova scaltra* ebbe nel percorso artistico di Carlo Goldoni, consentendo di apprezzare meglio il rapporto tra l'opera lirica e la sua fonte. Infine, come documento d'epoca, riproponiamo qualche paginetta aneddotica che il regista e librettista dell'opera, Mario Ghisalberti, ebbe a stendere nel 1976 per raccontarne la genesi.

«Di fronte alle sue scenografie si ha quasi sempre l'impressione di finire mani, piedi e pensieri dentro un sogno», ebbe a dire, con sintesi mirabile, Giorgio Strehler di questo straordinario artista genovese, nato nel 1921.

Lele Luzzati si è cimentato in diversi generi dell'arte figurativa, ma è noto in tutto il mondo per i suoi bozzetti e figurini destinati al teatro, lirico e di parola. Egli stesso era consapevole che fosse quello il suo mestiere, tanto che nel 2001 dichiarò in un'intervista al «Secolo XIX» che «tutti i miei quadri, o collage, sono bozzetti per scenografie. No, non mi sono mai sentito un pittore, perfino quando ho incontrato Picasso nella sua casa in Spagna abbiamo parlato di teatro, più che di quadri». Inutile, in queste poche righe, elencare i numerosissimi allestimenti che lo videro protagonista sui palcoscenici del mondo, basti rammentare che da sei anni Genova gli ha dedicato un museo a Porta Siberia nel porto antico, inaugurato in occasione dell'ottantesimo compleanno dell'artista: lì si possono ammirare i suoi migliori bozzetti, figurini, e modellini teatrali.

Emanuele Luzzati fu un grande compagno di strada per il Teatro La Fenice di Venezia: sbarcò in laguna per la prima volta nel 1952, firmando i bozzetti per *La diavolessa* di Galuppi nel 1952 (dirigeva Giulini), e tornò nel 1959 con uno spettacolo di *Giochi e favole per bambini* nell'ambito del XXII Festival internazionale di musica contemporanea (1959), con la regia di Franco Enriquez. Se nel dicembre del 1977 la sua splendida scena per *Il mandarino meraviglioso* di Bartók, grande allegoria modernista, venne importata

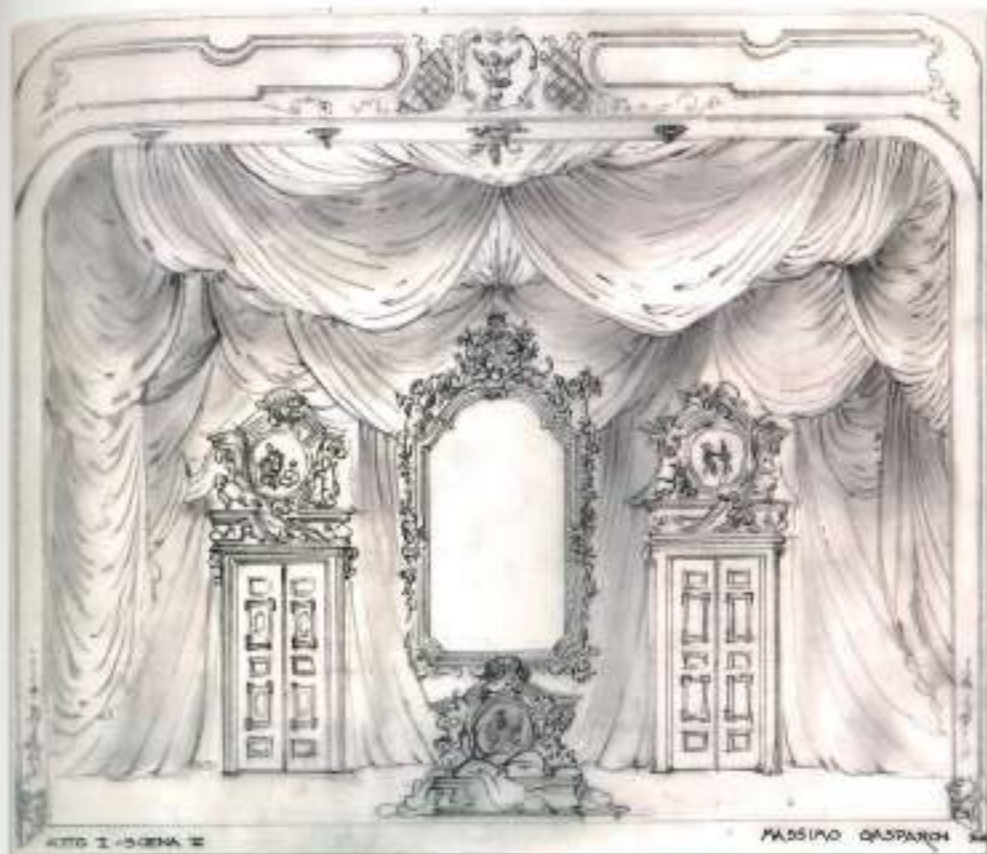


Emanuele Luzzati, bozzetto scenico per *L'heure espagnole* al PalaFenice di Venezia, 1996. Archivio storico del Teatro La Fenice.

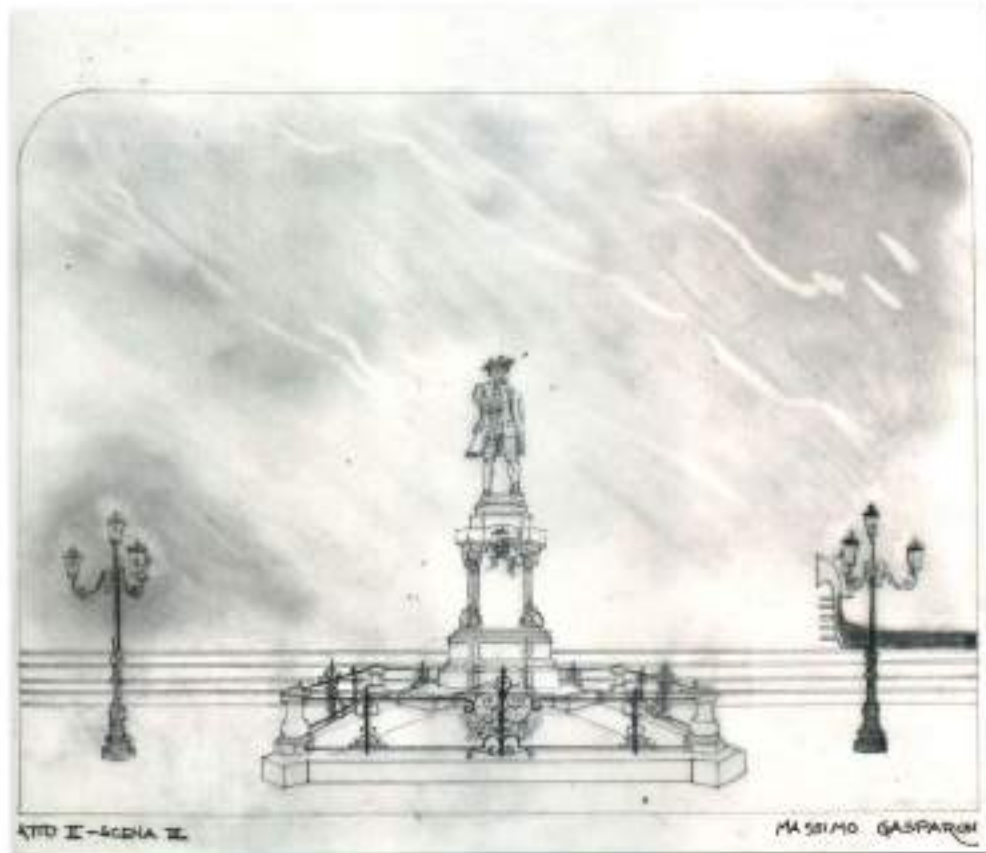
dal Teatro Comunale di Firenze, le due presenze successive furono l'asse portante di una *Rossini Renaissance* tra le più importanti di quegli anni. Luzzati disegnò infatti bozzetti e figurini per *L'italiana in Algeri* che nel marzo 1984 vide trionfare una coppia d'interpreti eccezionali come Marilyn Home e Samuel Ramey, e tornò a suggellare la sua vocazione per Rossini nel luglio del 1985, con le scene per una fiabesca *Armida*, straboccanti di bellezza figurativa.

Il suo rapporto con La Fenice si chiuse l'anno successivo col recupero dei bozzetti originali per *l'Attila* di Verdi (1846) di un altro sommo scenografo, Giuseppe Bertoja, successo replicato nel 1987. Tuttavia Luzzati ebbe modo di tornare nelle nostre calli anche immediatamente dopo l'incendio del tempio della lirica veneziana, nell'aprile del 1996, realizzando le scene uniche dei due capolavori di Ravel, *L'heure espagnole* e *L'enfant et les sortilèges*, riuniti in un dittico e presentati in un luogo peculiare e 'difficile', come il neonato PalaFenice. Riproduciamo in testa alla pagina la movimentata bottega dell'orologiaio Torquemada, teatro di andirivieni boccaceschi che ruotano intorno alla moglie dell'artigiano, Concepcion. Si guardi l'immagine, per constatare come l'occhio di Luzzati colga, in una vicenda maculata di realismo, l'aspetto ossessivo dell'implacabile scansione temporale, per trasfigurarla, ancora una volta, in un tessuto di colori fiabeschi che esaltano l'aspetto inverosimile della trama. Così lavora solo un artista di talento enorme: conciliando la propria visione del mondo con le opere di cui si pone al servizio. *Chapeau*, Maestro Luzzati.

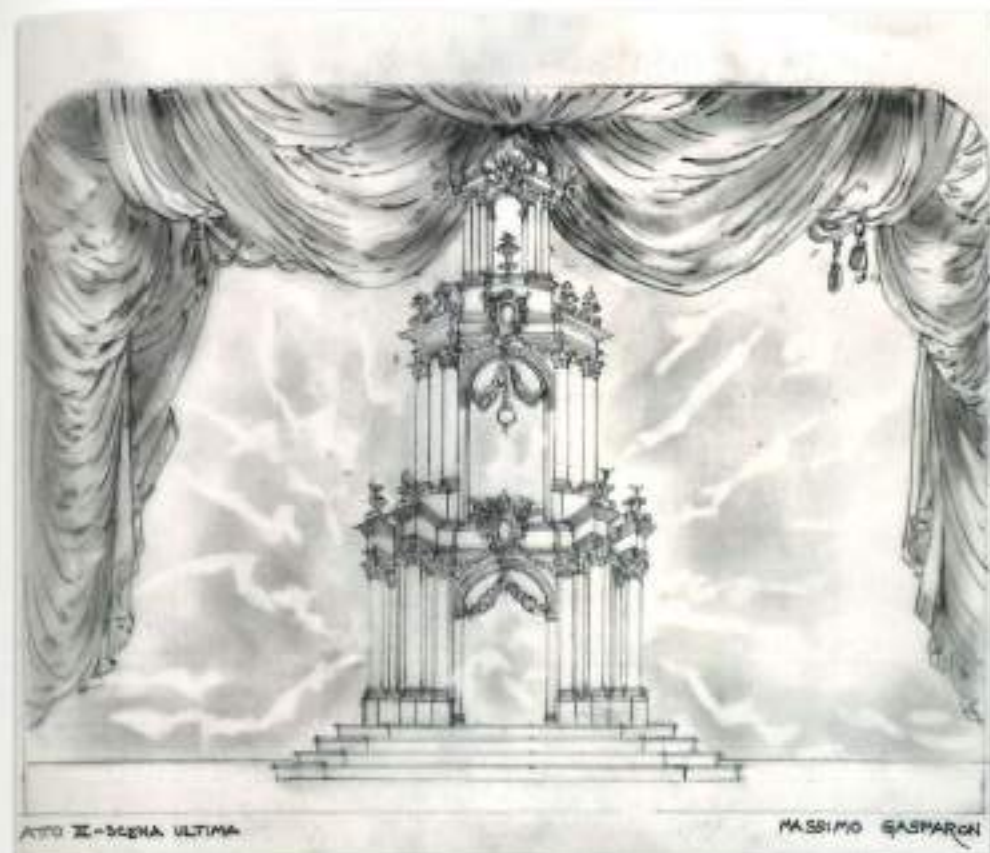
Michele Girardi



Massimo Gasparon, bozzetto scenico (1.2) e figurini (Rosaura) per la ripresa della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; regia e scene di Gasparon.



Massimo Gasparon, bozzetto scenico (II.4) e figurini (Marionette) per la ripresa della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; regia e scene di Gasparon.



Massimo Gasparon, bozzetto scenico (ultima) e figurini (Conte di Bosco Nero, Monsieur Le Bleu, Milord Rubicif) per la ripresa della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice di Venezia, 2007; regia e scene di Gasparon.



Pietro Longhi (1702-1785), *La furlana*. Olio su tela. Venezia, Ca' Rezzonico.

Virgilio Bernardoni

«Mogli e ... dei paesi tuoi». Wolf-Ferrari, Goldoni e il nazionalismo italiano stile anni Trenta

I

Un posto speciale nel panorama del teatro in musica *fin de siècle* è tenuto dal *revival* delle commedie di Carlo Goldoni. È un fenomeno che muove i primi passi nel periodo successivo all'unità nazionale, in parallelo con la riscoperta del grande commediografo da parte delle compagnie teatrali di prosa e con vaste ramificazioni soprattutto nella produzione operistica 'minore'. E tuttavia raggiunge anche personalità autorevoli: ad esempio, Giuseppe Verdi all'epoca del *Falstaff* compulsò i testi delle commedie alla ricerca di una fonte pertinente d'ispirazione. Nelle propaggini novecentesche, tocca soprattutto autori che – pur nella diversità delle tendenze in fatto di concezione drammaturgica e di linguaggio musicale – condividono un sentimento di 'venezianità' venato di nostalgia come Ermanno Wolf-Ferrari¹ e Gian Francesco Malipiero. Il primo, in particolare, sul modello goldoniano incardina la propria naturale vocazione alla commedia in musica, che pratica con tratti stabili dalle produzioni iniziali (*Le donne curiose* del 1903 e *I quattro rusteghi* del 1906), a quelle del primo dopoguerra (*Gli amanti sposi* del 1925, dal *Ventaglio*), ai lavori dell'ultima stagione creativa (*La vedova scaltra* del 1931 e *Il campiello* del 1936). Con questi titoli – e con gli altri che in parallelo va ricavando da soggetti di Molière e di Lope de Vega – Wolf-Ferrari contribuisce più di qualsiasi autore della sua epoca ad alimentare il filone settecentista dell'opera italiana. Di esso il teatro di Goldoni è segno distintivo, sul quale convergono la predilezione per impianti narrativi lineari, l'impiego delle maschere – o di tipi da esse direttamente derivati – quale mezzo di configurazione del personaggio fuori dagli schemi passionali del teatro veristico o dalle categorie psichiche del teatro borghese, nonché un'idea di comicità intesa come svolgimento dinamico e serrato degli eventi scenici.

Su queste basi si delinea una sorta di 'linea' Wolf-Ferrari. Un lavoro che ai suoi tempi godette di una discreta fortuna come *I quattro rusteghi* (l'unico in cui i personaggi si esprimono in un idioma veneziano, tratto quasi alla lettera dall'originale di Goldoni),

¹ Secondo la testimonianza di un allievo, Wolf-Ferrari confessava in proposito che «pochi intendono come questo ricorrere alla giocondità spensierata della commedia sia in me un motivo romantico!» (cfr. GIULIO COGNI, *Ermanno Wolf-Ferrari uomo. Introduzione biografica*, in ERMANNO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943, p. 19).



Pietro Longhi (1702-1785), *La visita in bauta*. Olio su tela. Venezia, Ca' Rezzonico.

ad esempio, si colloca in posizione intermedia tra la concezione del comico come intreccio attivo di livelli di discorso – secondo il modello del *Fastaff*, poi sviluppato da Puccini in *Gianni Schicchi* – e il gioco stereotipo della mimesi stilistica su vasta scala, proprio della comicità neoclassica.

Ugualmente, il 'goldonismo' (ossia la propensione a praticare la commedia nella conformazione retrospettiva del recupero dei testi goldoniani) offre a Wolf-Ferrari vie di fuga dagli aspetti più amaramente corrosivi e dalle configurazioni grottesche del comico operistico novecentesco. In tal senso sono interessanti alcune testimonianze epistolari, riferite a lavori limitrofi al territorio prediletto dal nostro: ossia, al «capriccio teatrale» *Arlecchino* di Ferruccio Busoni (l'opera andò in scena per la prima volta nel 1917 a Zurigo, dove sia Busoni sia Wolf-Ferrari all'epoca erano esiliati) e al *Diavolo nel campanile* di Adriano Lualdi (spettacolo che nel 1925 attirò qualche attenzione sull'allievo prediletto). In entrambe le circostanze Wolf-Ferrari si rispecchia nei lavori altrui quasi per affermare la differenza dei propri. Con Busoni riflette sul lato 'inesorabile' e 'atroce' del comico in tempo di sofferenze belliche (un periodo durante il quale, diversamente da Busoni, Wolf-Ferrari si astenne dal genere e si rifugiò nella palinogenesi leggendaria di *Das Himmelskleid*, *La veste di cielo*):

Caro Maestro!

Più ci ripenso e più il Suo *Arlecchino*, mi appare una cosa grande, se si può chiamar così un lavoro che sta così da solo: francamente, io non so paragonarlo a nulla. Sta da sé. Non so nemmeno capire da che derivi la simpatia che provoca in me. Dev'essere la sua «perfezione», perché, quanto al punto di vista, dal quale Ella si mise a vedere, quando creò questo poemetto, non credo si possa trovare altro di più «unerbittlich» [inesorabile]: non conosco un diavolo che rida più diabolicamente del riso di questo poemetto. Non so immaginare un comico più atroce. E qui sta la perfezione: vedere e tirare nel centro magari spaccando il cuore a se stesso.

Mefistofele è «gentile» in confronto del Suo *Arlecchino*.

È impossibile sperare che il pubblico, subito, capisca: non può arrivare all'altezza necessaria per ridere con Lei. Ella, certo, lo sa. Ci vorrebbe un pubblico composto di gente capace di ridere di se stessa: un'utopia.

E che musica! L'unica giusta e possibile per quel centro. Non so dire tutto quello che vorrei: certo ebbi una impressione grande, che cresce ripensando e fermenta. Ella ha la gioia tragica di sentirsi solo, oramai e la gusta eroicamente. Non si scrive quell'*Arlecchino* senza aver sofferto molto.

Caro e atroce maestro [...].²

Con Lualdi si dilunga sull'incidenza nel *Diavolo nel campanile* della componente grottesca, che per lui parrebbe essere tutt'uno con le punte troppo avanzate di un linguaggio armonico non condiviso (si badi bene, Lualdi, che in fatto di linguaggio musi-

² Lettera di Wolf-Ferrari a Busoni dell'11 maggio 1917, pubblicata in appendice a LAURETO RODONI, «Caro e atroce maestro...». *L'esilio di Busoni e di Wolf-Ferrari a Zurigo e una lettera di Wolf-Ferrari a Busoni dopo la prima rappresentazione di «Arlecchino»*, in Busoni, «*Arlecchino*» – Puccini, «*Gianni Schicchi*», Messina, Teatro dell'Opera, 2000, pp. 7-15, disponibile online nel sito curato dallo stesso Rodoni, all'indirizzo <http://www.rodoni.ch/busoni/wolffbusoni/>.



Pietro Longhi (disegnatore; 1702-1785) - Joseph Flipart (incisore; 1721-1797), *La lezione di ballo*. Venezia, Museo Correr. È la riproduzione di un dipinto omonimo conservato nelle Gallerie dell'Accademia. In basso la strofetta: «Mentre la vaga e leggiadretta Clori / col piede snello nuovi vezzi apprende / tessendo inciampi e incate- nando i cuori / mille lacci a se stessa incauta tende».

cale fu tutt'altro che 'audace', figura tra i conservatori più irriducibili nel panorama della musica italiana tra le due guerre):

Non che io abbia tenerezza per i pezzi così detti «audaci». Ma il tuo lavoro è qualche cosa di più, è un pezzo di te stesso, della tua vita: è sincero, e ciò è sempre la vera sola audacia: la sincerità. Il tuo umorismo è amaro, cioè satirico-inesorabile, e così senti; e così doveva sortire per forza un *grottesco*. Il pubblico non è abituato alla caricatura [...]; né è giusto che solo l'opere- retta abbia il diritto di servirsene, quando essa *deve* degradare a buffonata a arte che vuol solamente adulare il pubblico. [...] No: è un genere nuovo che ha diritto di esistere e di usare dei mezzi (ricchissimi) e scenici e musicali che solo la grande opera può dare.³

³ Lettera a Lualdi del 29 aprile 1925, l'originale si legge online all'indirizzo <http://www.rodioni.ch/busoni/wolfbusoni/>.

Benché tu accetti assai più di ciò che ... vorrei, i ritrovati cacofonici moderni, pure la base è assai più orientabile, vorrei dire, più organica di quella delle altre tue musiche. Mi piace poi la scioltezza e la disinvolture delle tue linee e il modo nel quale si intrecciano. [...] Il finale con quella banda atroce mi fa ridere come io riderei (e non per buon umore, veh) del boia che m'impiccasse, per certi solletichi al collo, capisci? Ma là dove io non ti posso seguire affatto è quel finimondo armonico appunto del finale. Non mi sembra allegro e mi pare il vero trionfo sarebbe stato il dare l'idea del disordine con mezzi ordinati, accesi dall'allegria del diavolo, il quale dopo tutto, non può essere un distruttore nella tua poetica trama; se no, che resta? [...] E lo dico perché il resto mi piace e convince, specialmente i vecchi fra loro e gli amanti. Certi atteggiamenti fra Tallio e la vecchia mi vanno un po' troppo al di fuori di ciò che io chiamo musica. Ma tutto ciò è, forse, per te indifferente; tu hai un altro modo di risolvere i problemi moderni.⁴

Nell'idea che l'effetto del «disordine» debba ottenersi «con mezzi ordinati», posta al centro di quest'ultima lettera-recensione, si riconosce il nucleo dell'estetica teatrale di Wolf-Ferrari, per il quale la *vis* comica ha senso soprattutto in quanto principio ordinatore di un intreccio, in quanto allegra geometria di un caos temporaneo. È ciò in ossequio ad un conformismo estetico e al culto fine a se stesso della regola che – soprattutto quando tenta di porre equivalenze tra sfera dell'arte e sfera della vita – si rivela perniciosamente figlio del proprio tempo. Scrive Wolf-Ferrari nel suo libro di riflessioni sullo stato della musica:

Abbiamo perduto la grammatica musicale, confondendo la verità che la grammatica non è la poesia, coll'assurdo che basti essere sgrammaticati per essere poeti. Perciò si va a tentoni, pur gridando parole gonfie di vento. [...] E perché ciò potè accadere in arte e non accadde anche nella vita pratica? Anzi tutto bisogna riconoscere che accadde. Se non fosse venuto il Fascismo a far rivivere il senso della disciplina, la Torre di Babele ci sarebbe stata anche nel campo politico e pratico. [...] Nella vita pratica ad un disordine segue sempre il nuovo ordine, perché senza leggi l'uomo non può vivere. Il castigamatti non può mancare. In arte il disordine pare che possa durare assai lungamente. Ma non sarà eterno neppure qui; e questo sia detto, quantunque non possediamo esperienze in proposito; poiché oggi è la prima volta che, in arte, lo sfrenato e malinteso individualismo arriva alle sue vere orgie, rumorose e sciocche.⁵

II

Nella *Vedova scaltra* rimangono pressoché intatti la configurazione dei personaggi, l'intreccio e il dettato verbale dell'omonima commedia goldoniana. Il libretto ricavato da Mario Ghisalberti mediante una riduzione ritmica abbreviata del testo di Goldoni non comporta infatti modifiche sostanziali dell'originale, se non una serie di varianti per sottrazione, dettate da mere «ragioni di opportunità e di proporzione musicali». In particolare, nel libretto spariscono tutti i personaggi che nella commedia danno vita a

⁴ Lettera del 2 giugno 1925, *ibid.*

⁵ WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica* cit., p. 58.

un'azione parallela rispetto a quella principale, ad essa in tutto e per tutto speculare, sebbene con essa mai veramente intrecciata: si tratta della giovane Eleonora, sorella della più anzianotta e vedova Rosaura, del padre di entrambe, dottore 'bolognese', nonché dell'attempato aspirante amante di Eleonora, già cognato di Rosaura, impersonato dal solito Pantalone de' Bisognosi.

Cosa che fa ulteriormente risaltare la perfetta geometria costruttiva della commedia, nella quale con lineare ed elementare semplicità, e con impareggiabile maestria, Goldoni si limita a esporre un tema e a svolgerne alcune delle sue molteplici variazioni. Nella fattispecie, il tema affronta la questione dei rapporti tra individui, visti nello specchio del corteggiamento amoroso e nello spettro dei tipi umani espressi dalle principali identità europee. Alla fine, i quattro nobiluomini di origine francese, inglese, italiana, spagnola che in una sorta di torneo delle nazioni si contendono la mano della vedova Rosaura - e che all'epoca della stesura goldoniana (il 1748) dovettero sembrare sufficientemente rappresentativi di una certa globalità del mondo - dimostrano a iosa come la logica delle affinità elettive sottostia al controllo di natura e cultura, in una combinazione dinamica che comporta sia il discernimento e la scelta (è Rosaura il giudice indiscusso del supposto torneo), sia la facoltà di rispecchiamento e di riconoscimento del sé nella proiezione sull'altro. È significativo che la «bella vedova» Rosaura sia una e nello stesso tempo quadruplicata nell'immaginario dei pretendenti, ciascuno dei quali proietta su di lei il suo sé stereotipo: il Milord inglese ne esalta la «proprietà e la civiltà» (vale a dire l'*aplomb* compassato e flemmatico che lui impersona), il nobile spagnolo vi apprezza la sua stessa 'gravità', il Monsieur francese il 'brio' delle ragazze di Francia (ossia, l'affettazione esagerata con cui agli affronta la vita), il Conte italiano vi coglie il «garbo» che è motivo di considerazione e rispetto sociale (nonché fonte della sua stessa adorazione e della gelosia che ne consegue). Così come è evidente che la commedia si serva del gioco dei travestimenti come mezzo di rivelazione della capacità eccezionale, propria soltanto di alcuni personaggi, di porsi nell'ottica dell'altro e, così facendo, di scardinare la rigidità tipologica che come un sarcofago tutti li riveste. È la facoltà di Arlecchino, il quale grazie ad essa tiene alto il vessillo del puro dinamismo teatrale. Ed è, soprattutto, la facoltà di Rosaura, ossia quella qualità che in un misto di furbizia, sensibilità e intelligenza rende tangibile la sua 'scaltrezza'.

Sta in questo snodo il vero motore della commedia, che per il resto si sviluppa attraverso le variazioni seriali sul tema della competizione, nel cui vortice tutti sono attratti, nobili e servi. Variazioni che si svolgono con una sorta di ritualità simmetrica che vede sfilare i quattro caratteri stereotipi dei pretendenti e le loro contropartite servili nelle sequenze della visita alla dama, della preparazione e della consegna degli omaggi e delle ambasciate di risposta, dei duelli che essi intentano l'un contro l'altro; c'è una sorta di ritualità perfino nella sequenza di prove che la bella vedova impone ai contendenti con esatta e geometrica alternanza, nonché nei discorsi che alla fine essa calibra su ciascuno di loro. E così fino all'esito - quanto mai scontato e infatti da tutti tranquillamente accettato - che vede l'italiano trionfare soprattutto perché italiano: insomma, una conferma dell'adagio popolare che recita «mogli e buoi dei paesi tuoi».

In verità, Goldoni inventa anche una sorta di controtema con la storia della giovane Eleonora che, convinta dall'educazione sentimentale cosmopolita di Marionette, si fa impalmare proprio da uno degli stranieri rifiutati da Rosaura. Rinunciando a questo spunto di dinamica generazionale, l'unico che devia dalle rigide regole degli anziani, gli autori dell'opera privano di qualsiasi implicazione sociale un lavoro che fin dall'origine fu concepito dallo scrittore soprattutto come «Commedia di carattere».⁶

Di necessità strettamente musicale, invece, sono le numerose aggiunte al testo di Goldoni, prodotte con l'intento palese di trasformare una semplice commedia in una commedia in musica, predisponendola altresì ad assumere la configurazione di un pezzo teatrale in stile Settecento. Come avverte Ghisalberti in testa al libretto, le modifiche apportate all'originale goldoniano mediante addizione di parti trovano «quasi sempre lo spunto nella commedia stessa» e sono state concepite «nello spirito e negli schemi del secolo in cui nacque *La vedova scaltra*». Rientrano in questa categoria tutte le aggiunte di versi in forma strofica, collocate per lo più a fine scena; versi che, con altrettanto scontato mimetismo dell'impianto narrativo settecentesco, il musicista sfrutta per attribuire ai personaggi principali dell'opera altrettante arie di uscita dalla scena.

Nel libretto non mancano tuttavia integrazioni concepite più nello spirito del tempo dell'opera che in quello della commedia. Un caso è dato dalla visione scenica 'alla moderna', in virtù della quale l'azione si svolge sui due livelli compresenti del palcoscenico principale e del teatrino nel teatro che è luogo di tutte le vicende che coinvolgono la protagonista: soltanto in conclusione d'opera, quando Rosaura ha ormai risolto in cuor suo l'esito della competizione, tutta l'azione si svolge sul palco principale. In tal modo, Ghisalberti e Wolf-Ferrari sfruttano un artificio scenico moderno per un gioco straniante di rispecchiamenti che all'epoca era di casa nell'opera italiana: basterebbe pensare all'uso estensivo che ne fece Gian Francesco Malipiero nella bizzarra e composita trilogia dell'*Orfeide*, andata in scena per la prima volta in versione completa nel 1925.

Assai meno efficace, a motivo del sostanziale qualunquismo ideologico che la sostanzia, appare invece l'imposizione di una 'morale' ad una commedia che di per sé ne era priva. Nella chiusa goldoniana la protagonista si limita a tirar le somme della vicenda in vista della usuale petizione di plauso:

Ecco dunque condotto felicemente a fine ogni mio disegno. Ecco assicurato lo stato di una vedova e di una fanciulla, stati ugualmente pericolosi. Confesso d'aver operato nelle mie direzioni da scaltra, ma siccome la mia scaltrezza non è mai stata abbandonata dalle massime dell'onore e dalle leggi della civil società, così spero che sarò, se non applaudita, compatita almeno, e forse forse invidiata.⁷

Nel finale dell'opera, invece, si devia verso una celebrazione sentimentale dell'italianità che, alla data della sua andata in scena, il marzo 1931, risultava un'inequivocabile ma-

⁶ Cito da CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, in *I capolavori di Carlo Goldoni; il servitore di due padroni, La vedova scaltra, La putta onorata*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, 1970, p. 161.

⁷ GOLDONI, *La vedova scaltra*, in, scena ultima.

nifestazione di conformismo di regime. Alla fine tutti inneggiano al vincitore della competizione («el xe compatriota, / la xe una cossa granda: / e zà - / se sa - / al cuor no se comanda!») e al primo autore della commedia («l'amor de Goldoni / el xe una cossa granda: / e zà - / se sa - / al cuor no se comanda!») associandoli nel primato ideale dell'italianità come valore in sé, sotto le specie di razza e cultura. Da questo punto di vista si può dire che l'opera di Wolf-Ferrari aggiorni in perfetto stile anni Trenta l'equivalenza *commedia uguale espressione teatrale di matrice nazionalistica*, sulla quale, a inizio secolo, si erano conformate *Le maschere* di Luigi Illica e Pietro Mascagni (tra l'altro, per una singolare coincidenza, l'opera di Mascagni ebbe una ripresa in grande stile dal palcoscenico milanese della Scala proprio nei giorni del debutto della *Vedova scaltra*):

O Maschera italiana che ispirata
hai dato a tutti i mondi l'arte eterna
che umanamente il riso al pianto alterna,
evviva, o nonna nostra, sei tornata!

T'avevan sotterrata; e tu, non morta,
nel sepolcro ostinata palpitavi;
e a quel becchin d'oblio invan gridavi
«Io vivo ancora!». E infatti sei risorta!

O tu risorta, sempre vera e umana,
col fascino immortale e trionfale,
l'inganno infrangi esotico e fatale
e torna a fecondar grande e italiana!...⁸

III

C'è una sorta di minimo comun denominatore della commedia musicale alla Wolf-Ferrari che dalle *Donne curiose* al *Campiello* si riconosce in un repertorio ben definito di tratti. Innanzi tutto, la presentazione della materia drammatica secondo modalità sobrie nelle proporzioni e razionali nelle linee costruttive, dettate dall'articolazione degli originali goldoniani, le cui scene risultano facilmente trasformabili in numeri d'opera condotti sul doppio registro del canto declamato (riservato al dialogo) e del canto vero e proprio (per monologhi, duetti, pezzi d'insieme). Quindi, l'individuazione del punto nodale della drammaturgia nell'orchestra più che nel canto: ovvero in una scrittura strumentale leggera, raramente di spiccata evidenza tematica, più comunemente centrata sull'impulso ritmico, alla maniera classica incardinata sul quintetto d'archi e ricettiva delle connotazioni localizzate dei legni e degli ottoni, che si dipana pressoché ininterrotta da un capo all'altro degli atti, scandendo le cesure tra i segmenti dell'azione, de-

⁸ *Le maschere*, Commedia lirica e giocosa, Parabasi e tre atti di Luigi Illica, Musica di Pietro Mascagni, Milano, Sonzogno, 1901 (nuova edizione 1931), II, scena ultima, p. 100.



Pietro Longhi (disegnatore; 1702-1785) - Joseph Flipart (incisore; 1721-1797), *La dichiarazione*. Venezia, Museo Correr. In basso la strofetta: «Vaga donzella a cui fra gli agi e l'oro / le belle doti sue donò Natura / l'ozio sfuggendo in geniale lavoro / ogni folle amator sprezza e non cura».

terminando la dinamica interna alle scene, individuando i personaggi mediante specifiche sottolineature timbriche sia nei dialoghi sia nei momenti lirici d'insieme, orientando i tempi e i modi della transizione dalla recitazione al canto.

L'altra costante del comico alla Wolf-Ferrari - la tendenza a riciclare tipi drammatico-narrativi - nella *Vedova scaltra* assurge a vero e proprio perno compositivo. Il settecentismo dilaga, com'è ovvio, e contraddistingue soprattutto le sequenze di scene nel

teatrino di Rosaura, dove si trovano recitativi accompagnati dal solo clavicembalo (come nelle scene di Arlecchino dell'atto primo) e arie che, in conformità alla 'stereotipizzazione' dei caratteri, insistono su una galleria di tipi musicali convenzionali: ad esempio, l'aria sentimentale del Conte («Quanta soave pace»), quella buffa di Don Alvaro («O Rosaura non sa le convenienze») e l'arietta galante di Monsieur Le Bleau («Questa parrucca però»), presentate in un'unica sequenza di scene nella seconda parte dell'atto secondo; e così via. Tratti di un settecentismo di maniera improntano inoltre la scrittura orchestrale, dove la divisione del quintetto d'archi in parti principali e parti di ripieno orienta le sonorità per blocchi nettamente distinti, dove la connotazione sonora dell'affettata galanteria di Monsieur Le Bleau è affidata al flauto, le cui volute ornamentali accompagnano tutta la scena della *toilette* dell'atto primo, e dove, nell'atto terzo, sono previste danze stilizzate di varia foggia, dal balletto di servi e servette della parte prima, al ballo finale che ingloba la 'danzetta' arcadica di pastorelle, ninfe e pastori con cui s'introduce il 'corteo fantastico' di Rosaura.

Altri passi, invece, alludono a conformazioni operistiche ancor più arcaicizzanti. Tra questi spicca l'aria che Rosaura intona ad apertura del sipario del suo teatrino, nell'atto secondo («Nella notturna selva»). In questo brano s'intrecciano varie funzioni. Innanzi tutto quella di musica di scena, dal momento che Rosaura si trova in una stanza della propria casa, seduta alla spinetta e intenta a leggere un foglio di musica. Poi quella della ricostruzione sonora di un ambiente in stile Settecento: Rosaura canta e s'accompagna con la spinetta (un clavicembalo in orchestra), così che l'aggiunta di due flauti e di un violoncello (che segue passo passo il disegno del basso della spinetta) riproducono una tessitura sonora tipica del suonare a tre del periodo barocco. Infine, c'è la funzione drammaturgica di aria-lamento, uno stilema tipico dell'opera seicentesca, che traspare dal rispecchiamento tra testo intonato e personaggio cantante: l'aria descrive il doppio struggimento di Dafni e di Amarilli per la reciproca lontananza e Rosaura proietta nel loro lamento la propria dolorosa condizione di vedova (uno stato emotivo che non ha equivalente nel personaggio goldoniano).

Un caso a sé è poi la scena di Don Alvaro conclusiva dell'atto primo, che costituisce una variante sostanziale rispetto alla commedia originale, in cui il nobile spagnolo corteggia Rosaura in un normale episodio di dialogo all'inizio dell'atto secondo. Nell'opera, invece, l'entrata in scena dell'altezzoso spagnolo in una grande bissona zeppa di servi, paggi, musici e poi la sua compassata discesa a terra in un tripudio di fiori e tra ali di servi plaudenti fanno pensare ad una sorta di apoteosi: un particolare da finale d'opera barocca, qui riprodotto con un sottinteso intento caricaturale. L'arcaismo dell'impianto scenico, tuttavia, non ha corrispondenza sul piano sonoro, dal momento che in parallelo sia l'orchestrina in scena, che mima il suono di chitarre e mandolini, sia il coretto «Don Alvaro di Castiglia ti sia dolce il dì d'amor!» indulgono in una tinta popolare, vagamente spagnola, secondo la moda regionalistica da strapaese diffusa in tanta musica coeva. Né manca l'inserito di chiara matrice melodrammatica nell'invettiva spettrale con cui Rosaura affronta Don Alvaro, apostrofandolo con la dovuta gravità di nobildonna spagnola nella scena dei travestimenti dell'atto terzo («Don Alvaro,

mi stupisco»).

Insomma, mi pare sufficientemente documentata l'inclinazione della *Vedova scaltra* verso un uso estensivo e disinvolto delle più diverse categorie drammatico-musicali. Un'impostazione che fu senza dubbio una novità per le consuetudini compositive di Wolf-Ferrari e che riflette la sua 'scaltrezza' compositiva nella capacità di rispecchiare con tempismo alcune tendenze epocali alla svolta degli anni Trenta, quando il teatro musicale italiano si muoveva tra restauri in stile moderno di antichi spettacoli (nel 1928 Malipiero aveva preparato la partitura del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* di Monteverdi per il Teatro di Torino; nel 1934 si allestirono a Perugia, Roma, Milano tre diverse revisioni dell'*Orfeo* monteverdiano, realizzate da Giacomo Orefice, Giacomo Benvenuti e Ottorino Respighi), robuste rivalutazioni del melodramma ottocentesco (sfociate nel famigerato *Manifesto di musicisti italiani per la tradizione dell'arte romantica dell'800* del dicembre 1932) e nuove realizzazioni eclettiche (come nel caso de *La donna serpente* di Alfredo Casella che, andata in scena per la prima volta a un anno esatto di distanza dalla *Vedova scaltra*, ne portava all'estremo la medesima propensione ad una comicità di tipo decorativo).

IV

Dunque, secondo una costante del comico di tradizione d'inizio Novecento, nella *Vedova scaltra* il genere della commedia diventa il luogo di un novecentismo sornione e refrattario, sotto la cui superficie *à la page* si dà voce per via traslata a un orizzonte di valori conservatore e implicitamente restaurativo.

Da parte sua, Wolf-Ferrari – per quel poco che ci è dato conoscere delle opinioni personali in merito alle intenzioni creative e agli esiti dell'opera – sembrerebbe orientato a evidenziare soprattutto il lato vitalistico della *Vedova*, la cui partitura di fatto non conosce o quasi i tempi lenti e si svolge all'insegna di un dinamismo scenico che all'epoca era ormai usuale attribuire ad una generica matrice rossiniana. La forza ordinatrice dell'impulso ritmico, capace di ricondurre ad unità le componenti eclettiche della *Vedova*, parrebbe deducibile dalla lettera inviata dall'autore al direttore d'orchestra Gino Marinuzzi, concertatore della prima rappresentazione:

iersera potei, grazie al miracolo di Marconi, udire la terza della *Vedova* qui a Otobrun e così un'altra volta ammirarla assieme a tutti i suoi miti sonori, sia di scena che d'orchestra. Quei suoi tempi rapidissimi (quelli che avevo immaginato) e ad onta della gran vivacità, quella Sua perfetta chiarezza dovuta ad una concertazione magnifica, non li dimenticherò mai e li desidererò sempre!

In questo primato scenico e musicale di un ritmo sempre sostenuto e vivace sugli altri aspetti che compongono l'opera si può cogliere anche una consonanza con la migliore disposizione della critica letteraria verso i testi teatrali di Goldoni, la quale, come

* Lettera dell'11 marzo 1931, pubblicata all'indirizzo <http://www.rodoni.ch/busoni/wolffbusoni/>.

sappiamo, all'epoca non sempre fu orientata a leggerli con favore. Si pensi, ad esempio, all'accento posto da Attilio Momigliano sul «ritmo brioso» col quale Goldoni nelle sue commedie fissa con «leggerezza inafferrabile» una serie di «quadri di vita, con quel tanto di psicologia, di colore e d'atmosfera che è necessario perché il quadro si definisca e si muova».¹⁰

Nonostante i propositi, tuttavia, *La vedova* non raggiunge in efficacia e in tenuta dello spettacolo i lavori maggiori di matrice goldoniana di Wolf-Ferrari – su tutti *I quattro rusteghi* e *Il campiello* – che proprio per l'incisività e il dinamismo scenico ancora oggi sono capaci di suscitare interesse nel pubblico. In essa prevale di gran lunga il gioco della mimesi stilistica, determinata dall'innesto di componenti eclettiche su una matrice drammatica sostanzialmente convenzionale. Era quanto musicisti dichiaratamente conservatori come Wolf-Ferrari sapessero trarre dalla nuova lezione neoclassica.

D'altra parte, nel contesto generale della restaurazione estetica degli anni Trenta, Wolf-Ferrari non riesce a affrancare da un certo provincialismo intellettuale neppure le proprie riflessioni di sulla musica e l'arte. A mo' d'esempio, si legga la pagina che segue, in cui valori prossimi a quelli espressi nella «morale» della *Vedova scaltra* (il primato ideologico del nazionalismo come sincerità, come sentimento pre-razionale) sono estesi al piano dell'estetica. Una pagina che per questo funge da perfetta epigrafe dell'opera... e di queste mie osservazioni.

Si deve essere nazionali in arte? Si deve, perché non si può non esserlo, se si è sinceri. E la sincerità è l'anima dell'arte.

La nazione è il grande individuo collettivo nel quale è radicato il nostro io privato, che attraverso quello, quindi, deve passare per arrivare a quell'io trascendentale che è l'anima stessa del mondo, cioè là dove sono radicate tutte le nazioni. Trapassandovi, non può non colorirne. Se persino le qualità dell'io privato, del proprio temperamento fisico non sono indifferenti per l'arte, qualora vengano sublimati dal contatto coll'infinito dell'anima universale, per modo che p. es. il carattere focoso di Wagner si traduce in suoni eroici, di valore eterno, che lo trascendono, così come la dolcezza del carattere privato di Mozart diventa paradiso; come mai i caratteri nazionali di un artista non dovrebbero eternizzarsi nell'arte sua? È vero che dal finito all'infinito non si passa per gradi, ma sempre con una specie di salto (così come aggiungendo unità ad unità non si arriva all'infinito): ma è pur vero che la nazione, la razza è già una cerchia ben più vasta di quella dell'io dell'anagrafe: e già lo redime. Occorre che l'artista vi pensi? Non occorre: se è sincero, il carattere nazionale della sua arte viene da sé. Pensandovi, c'è il pericolo che un italiano p. es. si chieda come deve essere la musica, perché sia italiana. Ed ecco spuntare, anche qui, una ricetta. Allora, invece della sincerità pura, si avrebbe l'impura affettazione di quella. Un vero italiano non potrà mai dire, nemmeno a sé stesso, in che consista l'italianità: la sente e basta. Così un tedesco; così ciascun altro uomo, che senza nazione o razza non esiste mai.¹¹

¹⁰ ATTILIO MOMIGLIANO, *Storia della letteratura italiana*, Messina-Milano, Principato, 1936, p. 367.

¹¹ WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali cit.*, p. 127.

Giovanni Guanti

Donna di garbo sa soddisfar tutti

I

MONSIEUR LE BLEAU. Addio mia regina, governatrice del mio cuore e de' miei pensieri! Che bellezza! Che grazia! Peccato che non siate nata a Parigi!

ROSALBA sola. Certo! se fossi nata a Parigi, varrei qualche cosa di più! Io mi pregio essere di un paese ove regna il buon gusto quanto in qualunque altro. Italia in oggi dà regola nella maniera di vivere. Unisce tutto il buono delle nazioni straniere, e lascia lor tutto il cattivo. Questo è che la rende ammirabile e fa innamorare del suo soggiorno tutte le nazioni del mondo.¹

«Che soddisfazione aver stracciato francesi, inglesi e spagnoli! Peccato che anche americani e tedeschi non siano stati della partita...». È probabile che in molti abbiano goduto così uscendo dal Teatro dell'Opera di Roma il 5 marzo 1931, dopo la prima rappresentazione della commedia lirica in tre atti *La vedova scaltra* di Ermanno Wolf-Ferrari su libretto di Mario Ghisalberti, liberamente tratto dall'omonima commedia del 1748 di Carlo Goldoni.

Correva l'anno IX dell'era fascista, quello della promulgazione del nuovo codice penale firmato dal guardasigilli Alfredo Rocco, ripristinante la pena di morte anche per i reati non politici; e dell'enciclica di Pio XI *Non abbiamo bisogno*, scritta eccezionalmente in italiano e non nel consueto latino curiale visto che affrontava questioni (ancorché gravissime) concernenti l'Urbe e il Bel Paese e non il restante Orbe terracqueo.² E Wolf-Ferrari rincorreva con la quarta delle sue cinque opere goldoniane il «pronto successo, collaudato dalle critica in toga»,³ tributatogli il 22 novembre 1903 al Residenztheater di Monaco per *Le donne curiose* (*Die neugierigen Frauen*) e, sempre nella capitale bavarese, il 19 marzo 1906 per *I quattro rusteghi* (*Die vier Grobiane*).

Dopo la Grande guerra – che ne inaridì la vena musicale perché vissuta, da lui di padre tedesco e madre italiana, come un'efferata «guerra civile» in cui gli fu impossibile

¹ CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, t.18 (cito da *Id.*, *Commedie*, a cura di Giuseppe Petronio, Rizzoli, Milano 1958, *id.*).

² Datata 29 giugno 1931, era l'impotente replica papale alle violenze di stampo squadristico scatenate contro i circoli giovanili dell'Azione cattolica, a dispetto del recente Concordato tra Stato e Chiesa.

³ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, p. 66.

schierarsi per l'uno o l'altro fronte – Wolf-Ferrari sarebbe ritornato a Goldoni con *Gli amanti sposi* (nota anche col titolo *La gabbia dorata, ovvero Il legame d'amore della marchesa*):

L'orizzonte, infine, si rasserenò, e Wolf-Ferrari riacquistò il dominio del pensiero e dell'attività. [...] Vivaddio! Era tempo di rientrare e di ricominciare la lotta su terreno italiano. Un'opera, *Amanti sposi*, giaceva negli scaffali dell'editore. Rappresentiamola a Venezia e proprio alla Fenice. Chissà! Il 19 febbraio 1925, il direttore Piero Fabbroni, già allievo di Wolf-Ferrari, la condusse al successo. Successo vivo, sottolineato da cordiali e significative manifestazioni, che segnò la pace affettuosa, anch'essa bramata, tra l'autore e i suoi concittadini.⁴

E poi ancora nel 1931, con *La vedova scaltra* appunto, e nel 1936 con *Il campiello*, che poté fregiarsi addirittura di una «acuta osservazione del Duce», a partire dalla quale vorrei svolgere le mie riflessioni. La riportiamo per intero, incorniciata dal commento di un agiografo:

Il suo sogno – che apparì e svanì nel 1913 – il suo lungo sogno d'italiano all'estero e di forzato esilio eccolo realizzato davvero e in pieno fulgore. *Bondi, Venezia cara*, sussurra Gasparina, *Bondi, Venezia mia*, e la melodia s'irradiò nell'animo dell'autore come l'alba di un nuovo giorno, del giorno atteso. In un palco, il Capo del Governo aveva assistito all'intero spettacolo, e alla fine volle compiacersi col Maestro. Gli disse, tra l'altro: «Questa sua musica tanto semplice deve essere molto difficile a comporsi, è vero?». Nell'acuta osservazione del Duce si contiene una realtà estetica che qualcuno non è capace ancora di riconoscere, per pregiudizio dottrinale o per errore di visione, e quindi di comprendere e godere un'arte di pura sorgente, spontanea come gli effetti sani, deliziosa e arguta perché elementare e profonda, sapiente come la vera sapienza che non ostenta e non ingombra.⁵

È innanzitutto istruttivo verificare, ai fini di un'analisi della (s)fortuna critica di Wolf-Ferrari, come simili giudizi («musica tanto semplice [...] arte di pura sorgente, spontanea [...] elementare e profonda»), poco importa da chi proferiti, non apparissero allora in stridente contrasto col fatto, oggi senza dubbio evidentissimo, che la sua scrittura riesce tanto più felice quanto più si è azzardata nella mimesi dell'altrui linguaggio. Tant'è vero, che mi piace pensare che l'autoritratto della *vedova scaltra* Rosaura, *mutatis mutandis*, gli si attagli benissimo come compositore:

perché la prova sia più efficace, mi fingerò della nazione di ciascheduno di essi, e coll'aiuto di un abito bene assetato, della maschera, delle lingue che già sufficientemente io possiedo, e di qualche caricatura all'usanza di quei paesi, cercherò di farmi credere sua paesana. Mi lusingo di riuscirvi, ché per imitare io valeva un Milano sin da ragazza. Chi saprà resistere a questa tentazione, sarà da me prediletto.⁶

Un esempio per tutti di questa sua musica niente affatto *semplice e spontanea* ma, semmai, sorvegliatissima e virtuosisticamente *manierata* nell'arte del ricalco? Quella

⁴ *Ivi*, pp. 90-91.

⁵ *Ivi*, pp. 99-100.

⁶ GOLDONI, *La vedova scaltra*, III, 1.

che accompagna l'arrabattarsi di Monsieur Le Bleau, in veste di *coiffeur*, attorno al ricciolo ribelle di Rosaura nel suo giardino sulla laguna: musica in cui s'intrecciano le volute capricciose del flauto solista su un fondale d'arpa, celesta e pianoforte – davvero molto 'francese' nella timbrica deliziosa che si sarebbe tentati di definire *impressionistica*, se non addirittura *à la Ravel* – e le 'ombre galanti' di scarnificati ritmi di danza settecentesca appena accennati dagli archi acuti.⁷

«Mi vedeste eccellere iersera al minué. / Regardez... Admirez...», esclama vanesio Le Bleau; e anche noi continuiamo a guardare e ad ammirare e soprattutto ad ascoltare ancora con piacere momenti musicali come questo, che confermano appunto come anche Wolf-Ferrari, al pari di Rosaura, potesse sostenere a ragion veduta: «per imitare io valeva un Milano».

II

CONTE DI BOSCO NERO. Signori miei, io vi parlerò da vero italiano. Tutto il mondo è paese, e per tutto si sta bene, quando s'ha dei quattrini in tasca e dell'allegria in cuore.⁸

Grazie Goldoni! Non soltanto per quell'eloquente *apax legomena* che affianco volentieri al più noto «valeva un Perù», ma anche per la lezione impartitaci con la nota autocritica, *L'Autore a chi legge*, premessa al quinto tomo dell'edizione Pasquali (1763) delle tue opere:

Ella [*La vedova scaltra*] è la seconda Commedia di carattere che io ho composto, sendo *La donna di garbo* la prima, e tutte e due sentono ancora non poco del cattivo Teatro, con cui confinavano, ed hanno quel sorprendente e meraviglioso, che ho poi col tempo a verità e natura condotto.⁹

Proprio perché il primo membro dell'antitesi («sorprendente e meraviglioso») si lascia tradurre anche così: «meccanico e meramente scenico»,¹⁰ è possibile riconsiderare questa commedia – e, di riflesso, l'adattamento operistico fattone da Ghisalberti e Wolf-Ferrari – come *singolar tenzone fra autenticità* soltanto millantata e *stereotipia* davvero imperante. Dove il *carattere cristallizzato e l'impronta solidificatasi* (perché questo vuol dire etimologicamente uno *stereotipo*) non sono attribuiti soltanto alle nazioni e alle etnie che si confrontano, come avviene per esempio nelle tante barzellette che iniziano

⁷ ERMANNIO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra, commedia lirica in 3 atti di Mario Ghisalberti da Carlo Goldoni*, partitura, 3 voll., Milano, Sonzogno, © 1930, pp. 130-142. In questa scena, l'impiego sapiente del triangolo e degli armonici dell'arpa meritano un cenno a parte per l'apporto mimico-sinestetico alla sistemazione delle *frises* della protagonista.

⁸ GOLDONI, *La vedova scaltra*, I, 1. Si noti come nel passo corrispondente del libretto di Ghisalberti l'accento disincantato alla necessità anche di una scarsella ben fornita per la nostra felicità venga pudicamente omissa: «Signori miei, vi parlo come italiano vero: / tutto nel mondo è bello quando il cuore è sincero».

⁹ GOLDONI, *Commedie cit.*, p. 162.

¹⁰ Così chiosava Giuseppe Petronio (*ivi*), evidenziando uno degli snodi cruciali della transizione goldoniana dal vecchio al nuovo modo di intendere lo spettacolo teatrale.

con un: «Ci sono un inglese, un francese, uno spagnolo e un italiano...»; ma sono anche propri delle maschere della Commedia dell'arte, che Goldoni voleva appunto sostituire con esemplari di un'umanità tanto più varia e viva quanto più vera e naturale. Maschere e caratteri nazionali si rivelano insomma astri di una medesima costellazione, sorta forse dall'insopprimibile attitudine umana a comprendere la realtà attraverso drastiche semplificazioni, non tutte ovviamente di segno negativo: vuoi perché inevitabili, vuoi perché arte a mettere in risalto macroscopici tratti comuni che sfuggirebbero, nella selva caotica dei casi particolari.

L'ardua questione avrebbe probabilmente interessato pochi spettatori nel 1931: infatti, alzatosi il velario, era apparso «un siparietto d'argento [...] decorato con i quattro grandi stemmi dell'Italiano, dello Spagnolo, del Francese e dell'Inglese», di cui a dir il vero non vi è traccia nelle didascalie di scena originali goldoniane, ma adattissimo comunque a indirizzarne subito le aspettative verso l'ambito delle sfide, tanto meno cavalleresche quanto più permettono che se ne commenti l'esito con un «li abbiamo stracciati».

Quella in particolare su cui si incentra *La vedova scaltra*, è una sfida nata nel corso di una discussione fra soli uomini intenti a far bisboccia attorno a una «tavola rotonda», simbolo per antonomasia in altri contesti di pari dignità, qui invece semplice arredo di scena, essendo la regolarità della competizione inficiata a priori dal duplice ruolo di giocatrice e arbitro assunto da Rosaura. La quale, in fondo in fondo, già prima di decidersi a mettere alla prova con quei travestimenti che «valevano un Milano» la fedeltà dei suoi pretendenti – l'inglese Milord Runebif, il francese Monsieur Le Bleu, lo spagnolo Don Alvaro di Castiglia e l'italiano Conte di Bosco Nero – sembrava aver deciso di convolare a seconde nozze proprio con il connazionale:

ROSAURA. Di che vi lagnate?

CONTE. Di vedervi far parte delle vostre grazie ad un forestiero.

ROSAURA. Ma che? Sono io cosa vostra? Mi avete forse comperata? Son vostra moglie? Pretendete di comandarmi? Dichiaratevi, con qual autorità? Con qual fondamento? Conte, io vi amo, e vi amo più di quello che voi pensate; ma non voglio per questo sacrificarvi la mia libertà. La conversazione, quand'è onesta, è degna delle persone civili. La donna di spirito tratta con tutti, ma con indifferenza. Così ho fatto sinora, e se alcuno ho distinto, voi siete quegli; ma se ve ne abusate, io vi rimetterò nella massa degli altri, e forse vi sbandirò affatto dalla mia casa.¹¹

Non che non ci sia partita, ancorché dispoticamente governata da Rosaura. Solo che si disputa fra quattro caratteri, anzi fra quattro caricature rispettivamente del *self-control* britannico, della gallica *grandeur*, della *bispanidad* più tronfia e dell'italica possessività in amore: quella, per intenderci, che persino un 'mozartiano' come Wolf-Ferrari non poté esimersi dall'esprimere, sembrerebbe talvolta quasi per *lapsus calami*, con i sovraec-

¹¹ GOLDONI, *La vedova scaltra*, I, 10.



Vignetta scenica per *La vedova scaltra*. Da *Delle commedie di Carlo Goldoni avvocato veneto*, Venezia, MDCCXXI, per Giambattista Pasquali.

citati accenti e gli acuti tenorili cari alla vocalità verista. Il quadrangolare Italia-resto del mondo pare così congegnarsi per andare a tutto detrimento dell'*universalmente umano*, e a vantaggio dell'esaltazione nazionalista, se Goldoni – grazie all'apporto di un catalizzatore estetico formidabile: il problema dell'impiego drammaturgico della *lingua madre*, intesa come fattore identificativo ma anche come 'tagliola' da cui l'artista deve affrancarsi per poter guardare oltre le barriere del *tipico* e del *caratteristico* – non ci avesse regalato per tempo un antidoto con la summenzionata nota autocritica.

Prima di rileggerla insieme, sembra però opportuno conferire un ulteriore sfondo prospettico alla sua lezione: vi è forse qualcuno che non si sia mai divertito a sentire uno straniero che si sforza di parlare nella sua lingua? E chi non ha nell'orecchio l'accento dell'italiano parlato, per esempio, da un francese, da un inglese o da uno spagnolo? Accento che conserva la particolare sonorità delle rispettive *lingue maternelles* e che, evidentemente, è assai difficile cancellare, tant'è vero che si parla di *pronuncia perfetta* soltanto quando non ci si accorge più di esso. E infine, chi non ha mai avvertito qualcosa di artificioso, di meccanico, di innaturale nella propria voce costretta a parlare, come Arlecchino nella *Vedova scaltra*, in idiomi stranieri?

Sia quel che sia, è evidente innanzitutto la difesa da parte di Goldoni dell'illimitata traducibilità linguistica del reale:

Schiamazzino pure i Critici a loro posta, perché nella *Vedova Scaltra* un Inglese, un Francese, uno Spagnolo parlano ben l'Italiano: che gran meraviglia? Come se il nostro linguaggio non fosse coltivato in tutte le più polite Corti di Europa da tutte quasi le persone di conto, e non fosse costume di parlar il linguaggio della nazione, tra la quale un si trova, quando adeguatamente favellar quello sappia; o come s'io fossi il primo Autor di azioni Teatrali, che introducendo nelle sue Favole Attori forestieri, parlar li faccia nella lingua del Paese, e non nella nativa, o vogliasi creder tradotta la Favola stessa, o vogliasi supporre gli Attori periti dell'idioma che parlano. L'Arlecchino, il Dottore parlano francese, per queste ragioni, a Patigi: Plauto, Terenzio, han le lor Commedie la maggior parte di personaggi Greci composte, e per questo li fan essi parlar greco o latino? E nelle Tragedie sarebbe una delizia per gl'Italiani il sentir parlar turco od arabo un Orbecche, un Solimano: parlare scita un Oronte, caldeo una Semiramide, persiano un Ciro? Si dee supporre che gli Uditori si figurino di sentir parlare gli Attori la loro lingua nativa, benché di fatto parlino la paesana, tosto che al carattere ne conoscano la nazione, e ciò con ragione e per una specie di necessità: perciocché le lingue straniere non sarebbero intese dalla maggior parte dell'Uditorio, di esse ignorante; e sarebbe facile che i Comici le storpiassero parlandole, onde gl'imperiti non goderebbono la Commedia, per non intenderne il linguaggio, ed i periti si sdegnerebbono in sentir maltrattati gl'idiomi.¹²

Tale prospettiva aggira ovviamente *a priori* tutte le eventuali secche in cui finisce prima o poi fatalmente per arenarsi ogni miope ideale di «autarchia linguistica», analoga a quella che sotto il regime fascista avrebbe imposto di sostituire i vocaboli di importazione straniera con sinonimi certificati italiani doc.

¹² GOLDONI, *Commedie cit.*, pp. 162-163.

In secondo luogo, la nota goldoniana ci induce a riflettere, e magari a prender anche partito, su problemi attualissimi: vanno doppiati i film? vanno tradotti i libretti operistici e i testi delle canzoni? cosa recepiamo di un attore o di un'attrice senza la sua *vera voce*? e, nel caso di una selezione di cantanti, che fare nella malaugurata ipotesi dovessimo proprio scegliere tra spiccata musicalità e non proprio impeccabile pronuncia?

Infine, la difesa goldoniana della *Vedova scaltra* fa leva sulla necessità che l'opera d'arte venga congegnata in maniera tale da garantirne sempre la massima comprensibilità per il maggior numero di individui. Il che non significa né un'arte *semplice*, né tanto meno semplicistica perché magari di massa, ma un'arte che padroneggia i processi comunicativi nel modo più efficiente e insieme discreto, tanto da garantire sempre il massimo risultato con il minimo dispiego di mezzi.

III

MARIONETTE. Parliamoci qui tra noi. Qual è quella delle mode di noi altre donne, che sia regolata dalla ragione? Forse il tagliarsi i capelli, nei quali una volta consisteva un pregio singolare delle donne? Il guardinfante, che ci rende deformi? Il tormento che diamo alla nostra fronte per stradicare i piccoli peli? Tremar di freddo l'inverno, per la vanità di mostrare quello che dovremmo tener nascosto? Eh, tutte pazzie, signora padrona, tutte pazzie.

ROSaura. Basta, io non mi voglio fare riformatrice del secolo.

MARIONETTE. Fate bene; si va dietro agli altri. Se vi rendeste singolare, forse non sareste considerata.¹³

Per quanto la *pia fraus* della musica intesa quale «linguaggio universale» riesca a illudere ormai soltanto pochissimi nostalgici dal romantico sentire, è innegabile che la sua comprovata intraducibilità le garantisca ancora una certa qual impunità ideologica. Le due spumeggianti e operettistiche anacreontiche poste simmetricamente all'inizio e alla fine della partitura della *Vedova scaltra* – «Evviva la bottiglia! Evviva l'allegria!» e «Vogliam cantar, danzar, / goder, danzar, cantar» – suonano infatti quasi tautologiche conferme dell'intrinseca piacevolezza delle recidive abitudini tonali, che certo avrebbero dovuto impressionare di più nel 1931, allorché non era ancora stata spezzata la spina dorsale della dialettica che opponeva avanguardisti in arte a passatisti, che non oggi quando si può ascoltare tutto e il contrario di tutto con la medesima indifferenza. Viene quindi da domandarsi, non essendo più in causa né le scelte stilistiche e poetiche di Wolf-Ferrari né la sua fedeltà a una tradizione estintasi proprio per l'inimitabilità del suo frutto più tardivo, il *Falstaff* verdiano, se non sia proprio l'attuale ostentato abbandono delle polemiche artistiche ideologicamente orientate ad accrescere di riflesso, e forse indebitamente, la rilevanza dei suoi saggi di teatro musicale.

¹³ GOLDONI, *La vedova scaltra*, 1.4.

Non a caso, a confermarcelo basterà un'attenta ricognizione sul mercato discografico, anche Wolf-Ferrari avrebbe potuto proclamare col poeta latino *non omnis moriar*, sebbene ciò che di lui sopravviveva – salvo il caso particolare de *I quattro rusteghi*, di fatto mai usciti dal repertorio – erano per lo più singoli momenti felici antologizzati insieme a quelli composti da maestri coevi di pari levatura. Non sono certo questi *pout-pourris* il modo più accorto di accostarsi a un autore, ma non è detto che non sia il più magnanimo verso di lui e verso i posteri.

IV

Per la prima volta, in quell'epoca, ascoltai dalle labbra di un musicista – per giunta ritenuto di marca tedesca – una vera e convinta difesa dell'italianità dell'arte italiana. Egli, in apparenza mite e dolce, ebbe parole di fuoco per i cosiddetti modernisti ed avanguardisti, che pestando le orme degli Strauss, Debussy ed epigoni violavano i diritti della propria natura.

Essi fanno un attentato ai privilegi del loro cervello e del loro cuore – esclamò con forza – essi distruggono quella spontaneità e sincerità che rappresentano tuttora il nostro passato, il fastigio del nostro melodramma, il valore di ogni opera d'arte. Sa l'apologo del millepiedi e del ragno? Il ragno invidia la velocità e il gioco delle gambette del collega, e gli chiese come facesse a non confondere la zampetta numero 18 con la zampetta 506, quella numero 75 con la 999 senza mai incespicare. Il millepiedi s'arrestò su questa domanda che non s'era mai fatta, cominciò a ragionare, a sorvegliare ogni suo movimento... fino a non raccapezzarsi più e a perdere la facoltà di camminare. Così molti musicisti italiani d'oggi. Finché cantavano per il bisogno di cantare, ispirati da quel che detta dentro, producevano autentiche opere d'arte; ora che arzigogolano troppo col cervello fanno matematica, se pure, ma non musica.¹⁴

Se l'aneddoto è autentico, e non vi è motivo di dubitarne, conferma per l'ennesima volta che ciò che di più spaventoso vi è nel male è proprio la sua banalità; e se è vero poi che essa si sedimenta soprattutto nei *luoghi comuni*, sarà lecito ricavarne lo spunto per bandire una crociata (ancorché intempestiva) contro gli stereotipi verbali e concettuali. Chi ha detto infatti che i compositori non debbano ragionare, e soprattutto chi ha mai visto un musicista, per di più italiano, che «cantasse soltanto per il bisogno di cantare»?

Spiacciono ancor di più le parole di cui sopra, perché delle due l'una: o Wolf-Ferrari rivendicava in perfetta buona fede quella «spontaneità e sincerità» disgiunte da seria riflessione in cui, a suo dire, doveva individuarsi «il valore di ogni opera d'arte», e allora ciò entrerebbe in contraddizione con una musica come la sua, che suona semmai affaticata da troppe limature e ripensamenti; oppure fingeva di sopravvalutare quelle due virtù, sapendo benissimo che erano divenute impraticabili. In tal caso, e a maggior ragione, non dovremmo stare ancora a quel gioco, rischiando di confonderle a nostra volta con la fede, la speranza e la carità dell'epigono.

¹⁴ DE RENIS, *Ermanno Wolf-Ferrari* cit., pp. 77-78.

V

Wolf-Ferrari è un nostalgico della natura e della sua ingenuità incontaminata. Tutto ciò che viene dall'uomo – dall'uomo moderno, attuale – gli sembra viziato dal malo consiglio, dalla frode dell'intelletto, dall'egoismo prevaricatore, che spegne, com'egli dice in una sua pagina felice, il bambino che è in noi dalla nascita.

Restare nell'ingenuità dei contatti cosmici, senza spezzarli col buio guardo dell'egoismo, che adopera l'astuzia dell'intelletto a suoi fini pravi, è per lui il principio e la fine di ogni speranza e filosofia. L'essenza del genio è il bambino, che in esso ritorna alle origini.¹⁵

La *singolar tenzone* fra caratteri nazionali, messa in scena da un Goldoni teatralmente ancora acerbo nella *Vedova scaltra*, faceva affiorare molteplici motivi sussidiari strettamente connessi all'antitesi fra autenticità e stereotipia; motivi che, a saperli cogliere e seguiti nel loro sviluppo, aiutavano già a rimettere in discussione le nozioni stesse di *carattere, caricatura, tipo, stereotipo e maschera*. È indubbio che tale processo continui anche nel *remake* di Ghisalberti e Wolf-Ferrari, ma perdendo molto del bel tratto dialettico originario per acquisirne in compenso uno asseverativo. Ciò non è tuttavia interpretabile come un meccanico riflesso del clima culturale del 1931, anno che vide non soltanto promulgare il Codice Rocco e l'enciclica *Non abbiamo bisogno* ma anche l'inaugurazione della prima Quadriennale d'arte nazionale (con sale personali dedicate a Soffici, Carrà, Casorati e Sironi), il conferimento di un prestigioso premio a *Il paese del melodramma* di Bruno Barilli da parte di una giuria composta, tra gli altri, da Ungaretti, Cardarelli e Malaparte e collaborazioni come quella tra Casavola e Prampolini, che mi piace citare avendo recentemente visti esposti a Roma i bellissimi figurini che quest'ultimo disegnò per l'allestimento del *Castello nel bosco*. Quel tratto rigido, per non dire dogmatico, se si potesse applicare tale aggettivo anche alla musica – tratto che pure aveva mostrato ben altra elasticità potenziale nella *Vedova scaltra* goldoniana –, appare infatti connaturato all'arte matura di Wolf-Ferrari, e si risolve nello *sprezzatura* più assoluta verso *transizioni e sviluppi* assimilabili anche alla lontana a quelli adatti a mostrare le *astuzie* e le *frodi* di un intelletto musicale uscito per fortuna dalla minore età. Il che, sia detto per inciso, rende paradossalmente (e pericolosamente) più appetibile la sua opera oggi che in passato, perché a compenso dell'indubbio calo degli ascoltatori *scaltri*, e capaci quindi di individuare nelle partiture del Nostro le ammiccanti citazioni musicali nascoste con mano destrissima, cresce da un lato quello dei tolleranti (vale a dire degli indifferenti) in materia di stile, dall'altro quello di chi gode accontentandosi sempre e comunque.

Si ascolti e riascolti con attenzione, a riprova di quanto detto poc'anzi, la musica che accompagna il pomposo sbarco di don Alvaro dalla sua sovraccarica imbarcazione,¹⁶ e si giudichi se i 'tasselli' più significativi – la *Serenata* iniziale «in stile spagnolo» e lo

¹⁵ GIULIO COZZI, *Wolf-Ferrari uomo. Introduzione biografica a ERMANNO WOLF-FERRARI, Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Ticci, 1943, pp. 17-18.

¹⁶ WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, partitura cit., pp. 159-170.

spettrale coro di servi che compitano *piano* e come annichiliti «In Ispagna non v'è gente bassa» (*todos caballeros*, appunto...) – ancorché intrinsecamente godibilissimi non denuncino una lineare rigidità nelle giunzioni, adatta piuttosto a uno spettacolo di marionette. E gli stessi roboanti *fortissimi* negli stacchi *Più largo e grandioso*, lungi dal risultare musicalmente conseguenti, appaiono nient'altro che uno stenografico *analogon* acustico della prosopopea del nobile spagnolo e del *tanto rumore per nulla* che lo caratterizza. O ancora, se si preferisce, la sapida caricatura orchestrale della sua *gravità* cui danno appunto voce adeguata timpani, contrabbassi, tromboni e basso tuba; esattamente come la superficialità fatua e mondana di Monsieur Le Bleu l'aveva trovata nell'indebolimento degli strumenti medi accompagnato dal silenzio di quelli gravi nell'episodio in cui s'improvvisava *coiffeur* di Rosaura:

Tira fuori di tasca un astuccio d'argento da cui cava le forbici, e taglia il capello a Rosaura; poi dal medesimo astuccio cava uno spillone e le accomoda i capelli. Trovando che non va bene, da un'altra tasca tira fuori un piccolo pettine dalla sua custodia e accomoda il tuppè. Da una scatola d'argento tira fuori un buffettino con polvere di Cipro, e le dà la polvere dove manca; poi dall'astuccio cava il coltellino per levar la polvere dalla fronte. Con un fazzoletto la ripulisce, e dopo tira fuori uno specchio, perché si guardi, e finalmente tira fuori una boccetta con acqua odorosa, e se la getta sulle mani per lavarsele, e se le asciuga col fazzoletto, dicendo qualche parola frattanto che fa tutte queste funzioni; e Rosaura si va maravigliando, e lascia fare.¹⁷

Proprio in siffatti esercizi di mimetico *doppiaggio* sonoro delle didascalie di scena Wolf-Ferrari dette il meglio di sé: a conferma della sua disciplinata dipendenza da una teatralità, essa sì autentica e genuina come quella di Goldoni, e insieme quale leale ancorché sottintesa ammissione dell'insufficienza espressiva della propria musica.

¹⁷ GOLDONI, *La vedova scaltra*, I, 17. (didascalia d'azione.)

Mario Ghisalberti

Come nacque *La vedova scaltra**

Una mattina di gennaio del 1929, alle sette e mezzo, scendevo a Milano dal treno su cui ero salito a Roma la sera prima. Era stato un telegramma di Piero Ostali, proprietario della Casa Musicale Sonzogno, a farmi partire in fretta e furia da Roma, dove allora abitavo: «Maestro Wolf Ferrari desidera conoscerla. Venga subito. Ostali».

Nemmeno un mese prima avevo venduto a Ostali un mio libretto d'opera ambientato a Venezia, *I guitti*; ed era per me ovvio che Wolf-Ferrari l'aveva adesso scelto per musicarlo. Convinto che finalmente, a ventisei anni appena compiuti, era giunta per me la grande occasione, avevo riempito una valigia e preso il treno delle 21 per Milano.

Qui giunto, mi recai in albergo e ebbi una conversazione telefonica con Ostali. Le cose non stavano precisamente come me le ero immaginate. Sì, Wolf-Ferrari aveva letto i miei *Guitti*, ma non voleva musicarli. «Io non musicerò mai» aveva detto a Ostali «un soggetto che non sia stato consacrato da un successo di pubblico. Nessuna buona musica può salvare un cattivo libretto, anzi ne mette in risalto i difetti». Però gli erano piaciuti molto alcuni versi veneziani del mio libretto. «Chi sa?» aveva detto. «Se potessi incontrare questo giovane...». Ostali non aveva posto tempo in mezzo e mi aveva subito telegrafato di venire. «Non dubitare», aveva detto al Maestro, «domattina Ghisalberti sarà qui».

Non stavo più nella pelle. Quella mattina Wolf-Ferrari mi avrebbe atteso all'Albergo Agnello alle dieci e mezzo. Più di due ore da aspettare: come ce l'avrei fatta?

Lei conosce *La vedova scaltra*, naturalmente?», riprese Ostali. «Altro che!», mentii senza arrossire. «Benissimo! È il momento ideale», sentenziò Ostali concludendo quella lunga telefonata: «Il Maestro ha una voglia matta di rimettersi a lavorare. Si ricordi che farei carte false purché mi musicasse *La vedova scaltra*: sta a lei persuaderlo. In bocca al lupo: mi faccia sapere qualcosa».

Presi un taxi per Corso Vittorio Emanuele, dove, alle otto e mezzo avevano appena aperto la Libreria Sonzogno. Lì, nell'edizione dei *Classici Economici*, prezzo di copertina lire 4, comprai il terzo volume delle *Commedie scelte* di Goldoni, contenente *La*

* Si ripubblica, con qualche ritocco redazionale, ma senza correggere le inesattezze contenute nel testo, la memoria che il regista e librettista Mario Ghisalberti (1902-1980) scrisse in occasione della ripresa della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice nel 1976, compresa nel programma di sala di allora (pp. 501-508).

vedova scaltra. Poi m'infilai in una piccola latteria di Via Pattari, sedetti a un tavolino di marmo e consumai una colazione a base di latte e fette di panettone da inzupparci dentro. Intanto leggevo furiosamente *La vedova scaltra*.

Se dicessi che ne apprezzai le finezze direi un'altra bugia. Dovevo impadronirmi dell'intreccio, invece, e prima delle dieci e mezzo. Alle dieci poco più ero arrivato al finale della commedia. Attraversai il Corso, presi per Via Agnello, entrai nell'albergo.

«Il Maestro Wolf Ferrari?», chiesi al portiere, e gli dissi chi ero.

«Mi ha già detto che l'aspetta. Ragazzo, accompagna il signor Ghisalberti in camera del maestro».

Mi sentii molto importante vedendo con la coda dell'occhio tre o quattro clienti dell'albergo (fra i quali riconobbi i baritoni Mariano Stabile e Rossi Morelli e il direttore d'orchestra Del Campo) alzare gli occhi dal giornale e guardarmi con una certa curiosità. Al primo piano il ragazzo bussò alla porta. «Avanti!».

Entrai, con Goldoni sotto il braccio e il cappello in mano. Wolf Ferrari mi era di faccia, fra i piedi del letto e il comò. Oggi – sono passati quasi cinquant'anni – lo rivedo ancora, come in quell'istante, nitido, inciso in ogni particolare, come in una fotografia perfettamente a fuoco. Di alta statura, con la leggera corpulenza del sedentario, la faccia piena, i capelli grigio ferro lisci, pettinati all'indietro e lunghi fin sulla collottola, gli occhi grandi, vivissimi, fra il grigio e il verdastro, con certe pagliuzze scintillanti nell'iride, il naso generoso, la bocca piccola, d'una gentilezza quasi femminile accentuata dal sorriso fra timido e imbarazzato con cui mi accoglieva. Indossava sul pigiama avana chiaro un accappatoio di spugna azzurro, tutto liso sui fianchi, allacciato in vita da un cordone della stessa tinta, mezzo sfilacciato, terminante in due nappe spelacchiate con le quali giocherellavano le mani piccole, ma virili: uno di quei capi, quell'accappatoio, a cui ci affeziona sempre più con il passare degli anni – e di affezione doveva averne accumulata parecchia, quella palandrana da museo.

«Mi dispiace», mi disse sorridendo con un certo impaccio, «che abbia dovuto viaggiare tutta la notte, così all'improvviso...». Io ribattei subito, in veneziano:

«No 'l ghe pensa, maestro: saria vegnudo anca a pié!». Imbarazzo e timidezza scomparvero subito dal suo sorriso, che si allargò in una subitanea, fanciullesca allegria. «E viva! Che bela roba trovarse fra veneziani! El me conta: cossa xeło quel libro?» – senza attendere risposta m'indicò una sedia. – «El se senta. El se cava».

M'aiutò a sfilarmi l'impermeabile e a posarlo su un'altra seggiola con il cappello sopra. Ma Goldoni non lo mollai. «E allora: che libro xeło?»

«La vedova scaltra».

«Ah...»

S'era fatto serio, tutto d'un tratto, e porgeva la mano perché gli dessi il libro. L'aperse dove avevo da poco tagliato le pagine, all'inizio della *Vedova*, e diede un'occhiata alla lista dei personaggi.

«Quanta zente!» – borbottò fra i denti.

Feci presente che forse alcuni personaggi si sarebbero potuti togliere del tutto, perché semplicemente collaterali all'azione. Non scartò l'ipotesi, ma cominciò a tirar fuori



Giulio Cirino, il primo Milord Runebrf (qui nel costume di Enrico l'Uccellatore nel *Lobengrin*). Cirino (1880-1970) fu il primo Arkel (Milano, Scala, 1908) e il primo Gurnemanz (Bologna, Comunale, 1914) italiano. Partecipò, tra le altre, alle prime rappresentazioni di *Noite di leggenda* (Come Aldovrandi) di Franchetti, di *Fedra* (Auriga) di Pizzetti, della *Nave* (Orso Faldro) di Montemezzi, di *Seniama* (Ormus) di Respighi.

una serqua di perplessità e di dubbi, che io cercavo di controbattere, accalorandomi sempre più.

Ma tenni duro, spronato dalla strana sensazione che anche lui, senza saperlo, non chiedesse di meglio che di essere convinto. Finalmente, dopo quasi un'ora, sfoderò la sua perplessità fondamentale: da lunghi anni era stato in dubbio – e lo era tuttora – sull'opportunità, per lui, di musicare quella commedia. Quattro personaggi innamorati della vedova, un Italiano, un Francese, un Inglese, uno Spagnolo, e la vedova finiva con



Giacomo Vaghi (il primo Don Alvaro) in una fotografia scattata in occasione di una ripresa del *Nerone* di Boito all'Opera di Roma (1936). Da sinistra: Margherita Carosio (Egloge), Apollo Granforte (Menecrate), Vaghi (Babilò), Mascagni (direttore d'orchestra), Aureliano Pertile (Nerone). Giacomo Vaghi (1901-1978) partecipò alle prime rappresentazioni di *Cyrano di Bergerac* (Carbon) di Alfano e dello *Straniero* (Re Hamoch) di Pizzetti.

lo scegliere l'italiano. Benissimo, per quanto si riferiva al pubblico italiano. Ma lui non poteva scrivere soltanto per i teatri italiani, e lo scorno degli altri tre pretendenti sarebbe potuto essere offensivo per i pubblici non italiani, tanto più data la caricatura marcantissima che Goldoni faceva del Francese, dell'Inglese, dello Spagnolo, e dei loro difetti, per così dire, nazionali.

«Ma Goldoni tol per el cèsto anca l'Italian, con la so gelosia!» – esclamai – «Anca questo xe un difeto nazional!» – lo sentii esitare e incalzai: «Basta che Rosaura, al congedo de l'opera, la diga: "No xe che sposo lu perché el xe senza difeti. Anzi, el ghe n'ha più da via; ma el xe compatriota, e po' al cuor no se comanda"».

Mi parve che vibrasse tutto da capo a piedi nella sua palandrana azzurra, mentre tendeva imperiosamente il braccio verso di me. – «El scriva, subito!».

Mi feci restituire il libro e con un mozzicone di matita scrissi sul frontespizio di *Pamela nubile*, parola per parola, la mia battuta di Rosaura.

Ce l'avevo fatta. Oggi ancora, rileggendo quel mio appunto sulla carta ingiallita di quel volume, sento come l'eco dell'esultanza che m'invase, con il grand'uomo che mi

fissava senza vedermi, nella luce grigiasta di quella mattinata milanese di gennaio. Sì, sì, quella battuta salvava tutto, però... però... – «No xe... no xe...», ripeteva lui, passeggiando su e giù fra letto e comò, ed io ero certo che in quell'istante gli nasceva la musica di quel «no xe», che infatti doveva rimanere immutato fino ad opera finita.

Però, disse, non si poteva decidere così a botta calda; bisognava studiare, vedere, provare, sviscerare tutta la commedia battuta per battuta. (Ci risiamo pensai fra me e me.) E poi proprio quel pomeriggio lui doveva partire per Torino dove, al Teatro Regio, cominciavano le prove del suo *Amor medico*, cui aveva promesso di assistere.

«A Torin? ma vegno anca mi!».

«Dixelo dasseno?»

«Da bon. Vogio lavorar co lu. El resto no conta».

E allora scendessi a aspettarlo giù: in pochi minuti si sarebbe vestito.

Sonava mezzogiorno mentre ci dirigevamo di buon passo verso la Casa musicale Sonzogno, in fondo a Via Pasquirolo, dove, avvertito da una telefonata del Maestro, ci aspettava Ostali.

Piccolo, panciutello, paffuto, gli occhi chiari nidenti sotto le sopracciglia a cespuglio, i baffi grigi all'insù, la barbetta a punta, Ostali era un tipico uomo d'affari milanese, sebbene originario di Desenzano, vivace, ottimista, chiacchierone pur senza perder mai il filo della sua innata praticità. Ci venne incontro all'uscio del suo studio.

«Alora ghe sènt!»., esclamò afferrando la mano di Wolf-Ferrari sprizzando allegria da tutti i pori.

«Un momento, un momento. Non posso ancora dire. Bisogna che provi, che veda. Ghisalberti viene a Torino con me oggi, così potremo studiare tutto con calma, vedere punto per punto...». Due ore dopo riprendevo all'Albergo Diana la mia valigia, che non avevo nemmeno disfatta, e spedivo un telegramma a mia moglie: «Parto Torino Hotel Sitea con Wolferrari. Tutto bene. Scrivo stasera».

In quel mese circa che passai al Sitea di Torino con il Maestro, non solo nacque *La vedova scaltra* come opera, ma si stabilì anche fra noi una crescente intimità. Imparai da lui l'implacabile «professionalità» nel lavoro, l'infinita pazienza nel venire a capo delle inevitabili difficoltà, quel saper essere contemporaneamente dentro e fuori dell'opera propria, creatore e critico, folle e saggio, fanciullo e filosofo.

«Prima de tuto, bisogna comprar un lapis blu, per far i tagli su la comedia».

Così, prima ancora di installarmi al Sitea, comprai da un cartolaio il necessario per fare i tagli, ma anche quello per scrivere il libretto.

La mattina dopo, prima delle sette, con la bocca ancora calda di caffelatte, cominciammo il lavoro. Fuori si era fra lusco e brusco e nevicava. Ma nella camera del Maestro si stava ben caldi: lui, seduto in una comoda poltrona, in pigiama, pantofole e palandrana azzurra (dovevo accorgermi ben presto che era la sua uniforme di fatica); e io a uno scomodo tavolinetto, quasi addosso alle sue ginocchia.

Accortosi subito che mi riusciva spontaneo, leggendo, di colorire il dialogo con la recitazione, volle che gli leggessi e rileggesti la commedia tutta la mattinata, per verificare che potessimo tagliare da cima a fondo i personaggi di Pantalone, del Dottore e

di Eleonora senza che ne venisse intaccato l'intreccio principale. Allora, impugnato il lapis blu, praticai i tagli con risoluti fregghi turchini, uno per ogni riga di stampa soppressa. Finimmo che era passato mezzogiorno, in un'aria azzurrata dal fumo delle nostre sigarette. M'aspettavo il «rompete le righe» per vestirci e scendere giù a pranzare. Ma il Maestro si limitò a chiamare il cameriere del piano e a ordinargli di portarci uova al tegamino, pane fresco, acqua e frutta di stagione. «Pane abbondante», raccomandai al cameriere. «Xe megio che stemo lezieri», spiegò il Maestro, «se no dopo ne ciapa el sono».

Il cameriere aveva appena finito di sgomberare il tavolino che il Maestro si riaccomodava nella poltrona, si infilava gli occhiali a stanghetta e m'invitava a rileggergli la commedia scena per scena, per individuare le battute che si potevano tagliare o accorciare, pesando meticolosamente ogni battuta, e spesso ogni parola. Voce e lapis blu; ma soprattutto voce. Verso le quattro una pausa «per no insemenirse e no capir più gnente».

Mi sentivo davvero *insemeniso*, ma quella pausa di mezz'ora mi ristorò.

Tornammo al lavoro; ma più io proponevo di tagliare, più lui mi spiegava perché non si poteva. E aveva ragione: conosceva Goldoni, la sua maniera, la sua tecnica drammatica meglio dei tasconi della sua palandrana. Si pensava di tagliare una scenetta nel primo atto, o semplicemente una battuta, e ci si accorgeva che non stava più in piedi il terzo atto. Tutta la commedia era una concezione rigorosamente unitaria: come tanti mattoni di un arco che, a smurarne uno, si rischia che venga giù tutto. Tuttavia, piano piano, con pazienza da certosini, mattoncino dopo mattoncino, quella sera arrivammo alle sette con un buon terzo del primo atto considerevolmente accorciato. Non solo, ma in certi punti, su indicazione del Maestro, il lapis blu aveva tracciato in margine dei quadrati, per indicare i pezzi chiusi che si sarebbero forse potuti innestare. Ma si sarebbe deciso più tardi. Guai mettere una melodia, per quanto bella, in quei punti. Bisognava che nascesse spontaneamente dal tessuto stesso del testo.

Cenammo nel ristorante dell'albergo, e dopo cena andammo a vedere una rivista, che sfoggiava magnifiche ragazze.

Le due poltronissime per quella rivista divennero un'abitudine serale.

«No ghe xe gnente de mégio per straviarse un poco», sentenziò il Maestro.

Così, con il consueto ritmo di lavoro e lo svago serale, in tre o quattro giorni riuscimmo a ridurre all'osso la commedia. Ora bisognava mettere in versi la prosa goldoniana – lavoro semplice, in fondo, perché, come il Maestro mi fece subito osservare, i personaggi dialogavano con una prosodia spontanea, sempre aderente al loro stato d'animo e ai loro caratteri, con ritmi mutevoli spesso, ma chiaramente identificabili sempre. Proprio per questo il Maestro non aveva voluto cambiare né una parola né un costrutto delle battute che avevamo conservato. Ora bastava aggiungere o togliere un aggettivo, spostare una parola, ricamare, per così dire, su quel tessuto dialogico e prosodico, e il libretto era fatto, compresi talvolta i pezzi chiusi previsti dai quadrati segnati a lapis blu. Ogni sera, prima di andare a letto, il Maestro si faceva lasciare il mio manoscritto, che mi restituiva poi la mattina seguente. In margine, su pentagrammi

tracciati alla meglio con la matita, vedevo appuntate le idee musicali che l'assidua lettura del testo gli aveva suggerito. All'arrivo di Ostali a Torino, sette o otto giorni dopo di noi, il libretto del primo atto era tutto scritto, e annotato in margine dal Maestro.

L'arrivo del nostro editore fu celebrato con un pranzo, non propriamente a base di uova al tegamino e acqua fresca. Risotto con tartufi, cotolette alla valdostana, barolo vecchio.

Il Maestro e io eravamo d'accordo che, subito dopo mangiato, saremmo saliti nella camera dei nostri sudori e io avrei letto il primo atto a Ostali «per sentire che effetto faceva ad un estraneo».

Così facemmo. Il Maestro e Ostali sedettero in due comode poltrone ed io iniziai la lettura, recitando come meglio potevo tutte le parti. Finii in un silenzio di gelo: Ostali dormiva della grossa, e il Maestro guardava con aria sorniona ora il suo editore addormentato, ora il suo librettista sbigottito.

«Che bel successo!», commentò scoppiando in un'allegria risata. Ostali spalancò gli occhi, passando senza interruzione dal sonno all'entusiasmo.

«Magnifico! Bravi! Ghe sém, ghe sém».

Il Maestro ed io ci accordammo con un'occhiata: la prossima audizione gliela avremmo propinata a digiuno. Alla fine di febbraio 1929 lasciai il Maestro a Torino con il libretto della *Vedova scaltra* praticamente finito. In primavera ci ritrovammo a San Michele di Pagana, fra Rapallo e Santa Margherita, e lavorammo per tre intense settimane a rivedere, ripulire, accorciare, allungare il nostro testo.

Nei due anni che seguirono fummo continuamente a contatto, o per lettera o di persona, per perfezionare certi passaggi secondo le esigenze della musica, man mano che questa nasceva e si fissava. E finalmente, la sera del 5 marzo 1931, da un palco di prosenio del Teatro Reale dell'Opera di Roma, i coniugi Wolf-Ferrari e Ghisalberti assistettero al trionfale battesimo della *Vedova scaltra*. Gino Marinuzzi, con la zazzera candida e cresputa che pareva sprizzare scintille, guidò dal podio un'esecuzione esemplare. Unico neo i due bassi, l'Inglese e lo Spagnolo, usi a prendere se stessi così sul serio come cantanti, che raramente riuscirono a prendersi in giro come personaggi. Ma gli altri furono proprio come li aveva immaginati Goldoni e li avevamo visti il Maestro ed io: Adelaide Saraceni, Rosaura; Rina De Ferrari, Marionette; Alessandro Ziliani, debuttante, Conte di Bosco Nero; De Paolis esilarante Francese; Amedeo Ghirardini, Arlecchino che pareva venuto dritto dritto dalla commedia dell'arte.

Grandi feste e applausi in palcoscenico dopo la recita; poi, strizzandoci l'occhio, il Maestro e io ci prendemmo a braccetto le consorti e filammo all'inglese. Ci imbucammo nella Taverna Ulpia, al principio di Via Veneto, a solennizzare alla buona con un dolce bicchiere di aleatico la fine di tante fatiche. Al primo bicchiere ne seguì un secondo, poi un terzo... Erano le due passate quando ci avviammo allegrissimi, con passo euforico e ondulante, verso i tassi di Piazza Barberini.



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

Cesare De Michelis Una vedova di buon gusto

Converrà rileggere l'«estratto» della commedia scritto da Goldoni stesso, anche perché la riduzione musicale un po' se ne discosta:

Una vedova veneziana, che aveva fatto per un po' di tempo da infermiera al vecchio marito e che godeva di una fortuna considerevole, desiderava recuperare il tempo perduto con un più felice matrimonio.

Al ballo aveva conosciuto quattro stranieri: Milord Runebif inglese, il Cavalier le Bleu francese, don Alvaro de Castiglia spagnolo e il Conte di Bosco Nero italiano.

I quattro viaggiatori, incantati dalla bellezza e dallo spirito della giovane vedova, le fanno la corte e cercano, ognuno dal canto suo, di meritarsi la preferenza sui rivali.

Il lord le fa pervenire un prezioso diamante, il cavaliere le regala un bel ritratto, lo spagnolo le fa dono dell'albero genealogico della sua famiglia e il conte italiano le scrive una lettera molto dolce, nella quale vi sono molti tratti di gelosia che fanno indovinare il carattere della nazione.

La vedova riflette su tale presentazione dei suoi nuovi spasimanti: trova generoso l'inglese, galante il francese, rispettabile lo spagnolo, innamorato l'italiano.

Dimostra la propria inclinazione per quest'ultimo; ma la sua cameriera, che è francese, viene in aiuto alla padrona e riesce a convincerla che potrà essere felice solo sposando un francese.

Rosaura, questo è il nome della vedova, prende un po' di tempo per decidere. Il primo e il secondo atto passano in visite, tentativi vari e rivalità: i caratteri nazionali sono posti in contrasto e ne risulta un comico decoroso e vario.

Mi devo rimproverare di avere un po' troppo caricato il carattere del cavaliere, ma non è colpa mia; avevo visto francesi a Firenze, a Livorno, a Milano e a Venezia, avevo incontrato gli originali e li avevo copiati; mi sono reso conto dell'errore soltanto quando sono giunto a Parigi; non vi ho ritrovato quei ridicoli che avevo visto in Italia; o il modo di pensare e la maniera d'essere sono mutati in Francia in questi ultimi venticinque anni, o i francesi amano presentarsi in un modo che fa loro torto nei paesi stranieri.

L'ultimo atto della commedia è il più interessante e pungente: la vedova, alla quale, a ragione, ho dato il titolo di scaltra, vuole meglio assicurarsi sull'affetto e sulla sincerità dei quattro pretendenti; approfitta del carnevale di Venezia e, usando diversi travestimenti, recita via via le parti della compatriota di ciascuno dei quattro stranieri.

Seria con l'inglese, folle con il francese, grave e severa con lo spagnolo, innamorata con l'italiano, cambiando maschera, costume e voce, essa inganna tanto bene i suoi spasimanti che i primi tre cadono nel tranello e preferiscono sostenere la donna del loro paese, mentre soltanto il conte si sottrae ai tentativi della sconosciuta per non essere infedele all'amata.

La vedova organizza un ballo a casa sua, vi invita i quattro stranieri che non mancano di recarvisi; essa rivela a voce alta la prova a cui ha appena sottoposto la loro sincerità e concede la propria mano al conte che è così al colmo della gioia.

Il lord trova che essa abbia agito bene, il cavaliere reclama per sé il posto di cicisbeo; solo lo spagnolo è indispettito da tale astuzia: condanna gli italiani e se ne va. Il ballo ha inizio e la commedia finisce.¹

Non si potrà non notare come l'intreccio giri tutto attorno alla protagonista cui tocca pure l'intitolazione, *La vedova scaltra*, e al tempo stesso non stupirsi del senso positivo, apologetico anzi, dell'aggettivo che la qualifica, per altro normalmente ambiguo, giacché mescola avvedutezza e astuzia, esperienza e malizia, rinviando ancora alla bruciatura di un ferro rovente.

Dunque, dal frontespizio stesso si può intuire che Goldoni con questa commedia (che nel dicembre 1748 – dopo un'anteprima modenese nell'estate – inaugura il carnevale veneziano al Teatro Sant'Angelo e contemporaneamente la collaborazione stabile, contrattualmente pattuita, con la compagnia di Girolamo Medebach) inizia davvero il percorso della sua «riforma» nella complessità di un generale ripensamento del ruolo e della funzione dello spettacolo teatrale, cosicché, per quanto indirettamente rispetto al successivo *Teatro comico* (1750), non si può non attribuire alla *Vedova* anche il senso di un proclama, di un manifesto, che annuncia agli attori, da un lato, e agli spettatori, dall'altro, il convincimento di una radicale e decisiva innovazione.

Per gli attori, soprattutto per l'attrice (la a lui carissima Teodora Raffi Medebach), fu l'occasione per liberarsi dei ruoli fissi e stereotipati delle «parti» tradizionali, vestendo i panni di veri e propri personaggi, con una personalità e una psicologia loro proprie e diventandone autentici interpreti, ricorrendo alla varietà e alla sottigliezza di una gestualità controllata e di una dizione caratterizzante.

Per i teatranti divenne poi l'occasione per un confronto polemico nel quale coinvolgere direttamente il pubblico, come infatti accadde dapprima con la «parodia» di Pietro Chiari *La scuola delle vedove* (ottobre 1749), affidata alla compagnia Imer-Casali e messa in scena al Teatro San Samuele, e subito dopo con il goldoniano *Prologo apologetico* che, stampato a spese dell'autore in tremila esemplari, fu distribuito gratuitamente «in tutti i caffè, in tutti i circoli di società, agli ingressi dei teatri».

La riforma del teatro divenne in questo modo sin dal suo debutto assai più che oggetto di discussione tra professionisti o tra dotti, argomento appassionante per un ben più largo e generico pubblico, il quale, come si sa, vi prese parte con passione, dividendo in due partiti la città senza possibilità di mediazione.

Tra le questioni discusse, decisiva per scelta di Goldoni è la «moralità» dello spettacolo teatrale, sottratto, grazie alla prudenza dello scrittore e alla sua competenza, alle scurrilità ridanciane di una comicità certamente immediata ma alla fin fine esclusiva, ri-

¹ CARLO GOLDONI, *Mémoires* [Mémoires, 1787], a cura di Paolo Bosisio, trad. di Paola Ranzini, Milano, Mondadori, 1993, pp. 308-310 («I meridiani»).



Alessandro Longhi (1733-1813), Carlo Goldoni. Olio su tela, Venezia, Casa di Goldoni. Tra i casi novecenteschi di snobbamento operistico di testi goldoniani si ricordano le *Tre commedie goldoniane* (libretto proprio da *La bottega del caffè*, *Sior Todero brontolone* e *Le baruffe chiozzotte*) di Maligiero (Darmstadt, 1926) e *La station thermale* (libretto di Myriam Tanant), di Fabio Vacchi (Lyon, Atelier Lyrique, 1993), la cui fonte è *I bagni d'Abano*, rappresentato al S. Samuele di Venezia, carnevale 1753 (una sorta di pasticcio con musiche di Galuppi e Bertoni).

spetto a quella parte del pubblico che per educazione e decoro non era disponibile a farsi coinvolgere in una festosità degradante.

A Goldoni sta a cuore il riconoscimento della professionalità sua propria e di tutti gli attori che con lui lavorano, perché da essa discende il rispetto sociale necessario a conquistare la fedeltà e la fiducia del pubblico, e, quindi, i valori che guidano e orientano i suoi personaggi debbono poter essere condivisi e fatti propri dagli spettatori.

La vedova, dunque, sarà indubbiamente *scaltra*, ma senza mettere a repentaglio la reputazione, senza venir meno alle convenienze sociali, e il pubblico dovrà sì ridere e anche di gusto, ma senza che personaggi e attori si trasformino in macchiette o, peggio, ricorrano a ogni sorta di sguaiataggini.

Circondata da una quadriglia di intrepidi pretendenti, Rosaura, che della vita e del mondo in quanto vedova è già esperta, dovrà saper scegliere il più conveniente e il migliore riuscendo a indagarne, ben oltre la semplice apparenza, le segrete intenzioni, l'autentica indole, i veri sentimenti, con prudenza certo, ma anche senza sprovvolutezza o ingenuità. Il quartetto, si è visto, è assai variegato per le origini tutt'affatto diverse, per l'appartenenza a ceti distinti, per tradizioni e abitudini difficilmente comparabili.

Goldoni è attento a frenare e contenere l'intero universo di doppi sensi che la materia amorosa facilmente e sconvenientemente suggerirebbe e si guarda bene dall'attribuire alla sua protagonista qualsiasi men che lecito desiderio, tanto che nello scontro tra i corteggiatori campeggia in primo piano, più di qualsiasi altro carattere, la loro indole nazionale, senza, tuttavia, nessuna forzatura caricaturale (che invece rimprovererà all'antagonista Chiari), ergendosi a difensore dell'«interesse della società civile» e invocando contro di lui una «necessaria» censura.

I personaggi goldoniani sono certo caratteristici rispetto alla loro origine, ma tutti hanno del merito oltre che dei difetti, l'italiano compreso, tanto che le ragioni della vittoria finale di quest'ultimo rinviano piuttosto alla forza spontanea della sincerità dei suoi sentimenti che a qualsiasi altra argomentazione storica, economica o culturale.

Certo, sullo sfondo di questa commedia è ben evidente l'eco della non lontana polemica antifrancesa sostenuta all'inizio del secolo dal marchese Giovan Gioseffo Orsi prima e poi dal bibliotecario modenese Ludovico Antonio Muratori, del quale a Modena, dove appunto, pare, la commedia venne scritta, resistevano vivide le memorie e facilmente accessibili i documenti, ma Goldoni non si riduce a proclamare un indiscutibile primato italiano, rivelandosi, invece, sollecito nel sottolineare i vizi di una possessività invadente e gelosa, sempre sul punto di travolgere e offendere l'identità altrui.

Così nell'atto terzo, mentre s'approssima il traguardo della scelta definitiva, Rosaura si affanna nel render conto delle sue buone intenzioni, giustificando l'ardita spregiudicatezza dei sotterfugi cui era ricorsa nel secondo: «La scelta ch'io farò non sarà capricciosa, né sconsigliata, ma figlia di buoni riflessi, giusta e doverosa».² A orientare il

² *La vedova scaltra*, II, 25 (cito da CARLO GOLDONI, *La vedova scaltra*, a cura di Laura Sanna Nowé, Venezia, Marsilio, 2004).

giudizio compare, ancora una volta muratorianamente, il *buon gusto*, che è appunto ragionevolezza, misura ed eleganza, oppure stile. E giunta alla fine, prima che cali il sipario, al pubblico confessa sì di essere stata «scaltra», ma anche che «la sua scaltezza non è mai stata abbandonata dalle massime d'onore, e dalle leggi della civil società».³

Resterebbe da capire perché nella sua prima stagione Goldoni alterni, con assai simile predilezione, protagonisti maschili spesso inequivocabilmente autobiografici e quindi più o meno scopertamente apologetici – da *L'uomo di mondo* a *L'uomo prudente* (1747), a *L'avvocato veneziano* (1749) ecc. – a protagoniste femminili niente affatto riconducibili all'immagine convenzionale dell'ingenuità, della semplicità, della fragilità e della debolezza, anzi forti, determinate, padrone di sé e capaci di dirigere il destino proprio e altrui, a partire proprio da questa *Vedova scaltra* e poi, in sequenza, *La putta onorata* (1748), *La brava moglie* (1749), *La dama prudente* (1751), fino alla *Locandiera* (1752).

In questa scelta così netta, Goldoni si rivela attento osservatore del *mondo* e ancor più incisivo governatore del *teatro* nel solco di una tradizione semimillenaria, che nella novellistica soprattutto, ma poi anche nell'epica, nella commedia e nella tragedia, eleggendo le donne a protagoniste, per un verso rende omaggio alla loro attenzione di lettrici e spettatrici, come già Boccaccio aveva segnalato rivolgendosi loro nel bel mezzo del *Decameron*, per l'altro costringe alla complicità le attrici, che dello spettacolo, quando hanno potuto calcare la scena, sono sempre state il centro d'attrazione e il motore decisivo.

Certo Rosaura, di fronte alle pazzie della moda, alle sregolatezze della capricciosità femminile, dichiara di non volersi «fare riformatrice del secolo»⁴ per non caricarsi di troppe pretese, ma poi nel merito non si tira indietro esprimendo giudizi perentoriamente inequivocabili: «la conversazione quand'è onesta, è degna delle persone civili»;⁵ «chi non ha cicisbei è soggetta a un solo, chi ne ha, moltiplica le sue catene»;⁶ «nel risolvere non mi consiglierò col cuore, ma con la mente».⁷

Memorabile inizio dell'avventura riformatrice, *La vedova scaltra* ne annuncia con fervore l'assoluta e sconcertante novità rispetto a qualsiasi tradizione preesistente nel campo teatrale e, in questo senso, la scelta di una donna bella, spregiudicata, decisa, come suo primo ed emblematico personaggio è carica di promesse e di messaggi. Solo su un punto Goldoni cerca conforto nella tradizione letteraria recente – che sinora non si è compromessa col teatro comico –, nella comune rivendicazione di un ritrovato «buon gusto» (in nome della continuità con la tradizione petrarchesca e rinascimentale), in un'orgogliosa autonomia rispetto a qualsiasi altra cultura europea, come infatti alla fine dell'atto primo proclama proprio Rosaura:

³ Ivi, III, scena ultima.

⁴ Ivi, I, 4.

⁵ Ivi, I, 10.

⁶ Ivi, I, 15.

⁷ Ivi, II, 17.



Frontespizio del libretto (derivato dalla commedia goldoniana) della *Donna di spirito* di Marcello di Capua (Bernardini; libretto proprio), Roma, Teatro Valle, 1787. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Francesco Cibelli (Donna Aurora, donna di spirito), Carlo Rovedino (Don Mauro di Castiglia), Francesco Batocci (Baron Zuffrè, ufficiale tedesco), Agostino Liparini (Monsieur Tremò, francese), Francesco Albertarelli (Monsieur Biré, Olandese), Francesco Rossi (Armellina, figlia di Falloppa locandiere), Giuseppe Batazzi (Donna Elvira), Vincenzo Cristofari (Don Ruggiero, cavaliere italiano); ripreso anche col titolo *Li cinque pretendenti*. Dal testo goldoniano Nunziato Porta aveva già tratto un libretto con lo stesso titolo, musicato da Vincenzo Righini per il Regio Teatro di Praga (1774).

Frontespizio del libretto della *Vedova scaltra* di Nicola Fornasini (libretto di Luigi Riccioni), Napoli, Teatro Nuovo sopra Toledo, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Manca sia l'anno di edizione sia (cosa piuttosto insolita), l'anno di rappresentazione, che secondo Schmidl (*Dizionario universale dei musicisti*, 1, Milano, Sonzogno s. a.) è il 1834. Cantavano: Tavola (Rosaura), Settari (Eleonora), Barbieri (Tobia de' Bisognosi), Papi (Dottore Lombardi), Jacenza (Conte di Bosconero), Rossi (D. Alvaro di Castiglia), De Nicola (Monsieur Le Bleu), Siface (Milord Runchif), Cassocia (Catiello, cameriere), F. Checcherini (Marionette).

Io mi prego essere di un paese ove regna il buon gusto quanto in qualunque altro. Italia in oggi dà regola nella maniera di vivere. Unisce tutto il buono delle nazioni straniere, e lascia lor tutto il cattivo. Questo è che la rende ammirabile, e che fa innamorare del suo soggiorno tutte le nazioni del mondo.⁸

⁸ *Ivi*, t.18.

LA VEDOVA SCALTRA

Libretto di Mario Ghisalberti

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



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

La vedova scaltra, libretto e guida all'opera

a cura di Daniele Carnini

Commedia in versi, soggetto veneziano, giorni di carnevale: poteva essere un fallimento?¹

Mario Ghisalberti, nella sua prefazione alla prima edizione del libretto, asserisce che l'adattamento della commedia è «nello spirito e negli schemi del secolo in cui nacque *La vedova scaltra*».² Insomma, cercando di mettersi nel solco già arato da Wolf-Ferrari (con Sugana e Pizzolato) all'inizio del secolo, tenta di far credere che non ha fatto altro che mettere in versi la prosa di Goldoni, lasciando inalterata gran parte del dialogo. Quest'ultimo punto è vero, ma i cambiamenti sono molti, e per capirne la portata bisogna tornare a Goldoni. Perché, subito dopo *La donna di garbo*, *La vedova* (rappresentata probabilmente a Modena nell'estate del 1748, poi destinata a inaugurare la stagione di Carnevale il 26 dicembre 1748 a Venezia, al Teatro S. Angelo) è la sua seconda «commedia di carattere» (scritta da cima a fondo, insomma), e dunque se risente «ancora un poco del cattivo Teatro, con cui confina»,³ è tuttavia un'opera di rottura, in cui le maschere superstiti – il Dottore, Pantalone, Arlecchino – sono «psicologizzate» (e in definitiva poste ai margini, Arlecchino compreso) mentre altre caricature, umane stavolta, prendono il loro posto. Quello che per Ghisalberti e Wolf-Ferrari è un «restauro» di un'antica Venezia sarebbe suonato assai strano nel secolo di Goldoni, «schemi» e «spirito» compresi. Tanto che le polemiche originate da questa commedia (con tanto di velenosa parodia dell'abate Chiari) costrinsero Goldoni a stendere un *pamphlet* in difesa del suo teatro.

Per comprendere come vecchio e nuovo si intreccino tuttavia, occorre ricordare che, al tempo di Goldoni, il tipo detto della «servetta» doveva prodursi in mille travestimenti buffoneschi. Goldoni cercò di nobilitare questo carattere nella *Donna di garbo*, scrivendo per una giovane attrice che morì prima di poterla interpretare. Più tardi vide con sua soddisfazione prodursi nella *Donna di garbo* Teodora Medebach detta «Rosaura»,

¹ CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, p. 412. La traduzione italiana (da essa citiamo per comodità) è di Paola Ranzani.

² *La vedova scaltra / Commedia lirica in 3 atti / di Mario Ghisalberti / da Carlo Goldoni / Musica di Ermanno Wolf Ferrari*, Milano, Sonzogno, 1930, ch'è fonte della presente edizione.

³ CARLO GOLDONI, *Commedie*, a cura di Kurt Ringger, Torino, Einaudi, 1972, t. p. 391 (è la prefazione contenuta nell'edizione Pasquali).

moglie del capocomico con cui doveva cominciare la parte più brillante della carriera di Goldoni. Il carattere di questa donna in incognito che lusinga tutti cambiando il proprio stile in quello degli altri è diretto antesignano della Rosaura della *Vedova scaltra*: e il travestirsi di quest'ultima in quattro modi differenti ha dunque origini nella Commedia dell'arte. Tutto di Goldoni (e ancora questo è presente nella *Donna di garbo*) il nobile e capriccioso carattere della protagonista, che deve ricorrere a mezzi contorti per ottenere un fine onesto. Rosaura vive da suo cognato Pantalone, che la tratta benissimo, ma «finalmente non posso dire di essere in casa mia, e vivo con della soggezione».⁴ Tanto che per organizzare il ballo finale dovrà chiedere il permesso al cognato. Maritarsi per la Rosaura della commedia è una necessità.

E qui veniamo ai mutamenti tra commedia e opera: Ghisalberti e Wolf-Ferrari, nel sopprimere la trama parallela del matrimonio di Eleonora, sorella di Rosaura, con monsieur Le Bleu rivale di Pantalone, dovettero eliminare Eleonora, il Dottore, loro padre, e Pantalone dall'elenco dei personaggi, facendo così di Rosaura una donna facoltosa e indipendente. Non solo: Arlecchino resta l'unica maschera in scena e, con la scomparsa di Pantalone, quindi, l'unico che parli veneziano (invece di un veneziano misto di bergamasco): diventa portacolori della sua città d'adozione, aumenta d'importanza, ed è lui a concludere l'opera con una breve licenza (perfettamente nella linea delle *Maschere* e di *Gianni Schicchi*). Inoltre, il Conte è «quasi paesano»⁵ di Rosaura per Goldoni; che definirà «quattro stranieri»⁶ gli ospiti della locanda. Invece Rosaura, alla fine, tratterà nell'opera il Conte da «compatriota».

Ma il cambiamento più importante è nel lessico. I personaggi della *Vedova scaltra* di Goldoni parlano in italiano, con l'eccezione di Pantalone e Arlecchino. Nella prefazione all'edizione Pasquali, Goldoni difende lungamente questa scelta, così concludendo la sua perorazione: «sarebbe facile che i Comici storpiassero [le lingue straniere] parlandole, onde gl'imperiti non goderebbono la Commedia, per non intenderne il linguaggio, ed i periti si sdegnerebbono in sentir maltrattati gl'idiomi».⁷ Ghisalberti e Wolf-Ferrari invece optano per un caricaturale *jargon* delle tre lingue straniere, soprattutto del francese, cui si aggiunge l'esplicita prescrizione ai cantanti di affettare i vizi di pronuncia degli stranieri quando parlano italiano. Ma questo è attribuibile alla temperie dell'epoca.

La vedova scaltra di Wolf-Ferrari andò in scena il 5 marzo 1931 al Teatro Reale di Roma (già Costanzi), ma non fu un successo incontrastato, a differenza di quel che avvenne per il successivo *Campiello*. Raffaello De Rensis, amico e biografo di Wolf-Ferrari, tentò di difendere quest'opera: «Il successo [...] fu vibrante e completo; e non importa se l'opera non fu, a tutt'oggi, mai ripresa».⁸ tornando poi a propugnarne la

⁴ Ivi, p. 400.

⁵ Ivi, p. 426.

⁶ GOLDONI, *Memorie*, p. 308.

⁷ GOLDONI, *Commedie*, I, p. 392.

⁸ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937, p. 98.



Hastico (1880) del Teatro Costanzi di Roma (architetto Luigi Stondrini; 1836-1900).

causa anche nell'elogio *post mortem*: «è questa un'opera non ancora ben conosciuta, ma destinata a sicura riaffermazione».⁹ Della genesi non abbiamo contezza, tranne una annotazione dello stesso De Rensis, il cui giudizio etico lasciamo al lettore: «al riflesso del clima politico italiano, che gli preparava favorevoli condizioni spirituali, fu risospinto a guardar la vita e l'arte a traverso i vetri iridescenti e sorridenti di papà Goldoni».¹⁰ A parte la visione del fascismo come *Kindergarten*, è vero che forse la via appena percorsa con *Sly* forse non confaceva perfettamente a Wolf-Ferrari, il quale dunque tentò, con una partitura stesa in modo molto accurato e un'orchestrazione finalmente 'novecentesca', di rivivere l'esperienza fortunata di inizio secolo con una maturità stilistica e compositiva maggiore. Nello scegliere una trama così 'esteriore' cercava probabilmente di mettersi nella scia dei modernisti, che avevano recuperato il teatro delle maschere non per una mera rivisitazione, ma con intento straniante. Il risultato è una partitura per certi versi ibrida: di questo e altri punti parleremo diffusamente nella guida.

⁹ Ivi, *La vita e l'arte del m° Ermanno Wolf-Ferrari* (discorso letto all'Accademia Chigiana il 2 maggio 1948), in *In memoria di Ermanno Wolf-Ferrari*, Siena, Tici, 1948, p. 27 («Quaderni dell'Accademia Chigiana, XVII»).

¹⁰ Ivi, *Ermanno Wolf-Ferrari* cit., p. 97.

Riproduciamo il libretto senza gli interventi che erano stati necessari, ad esempio, per *I quattro rusteghi*.¹¹ Intanto, la storia editoriale del libretto è molto più lineare e sorvegliata. Inoltre, rispetto ai *Rusteghi*, le arie e i momenti solistici sono in maggior numero, e chiaramente individuati dai rientri. È più chiaro, insomma, dove finisce il «tessuto connettivo» (scritto in versi liberi, ma con grande uso di settenari ed endecasillabi, oltre a versi di nove e dieci sillabe e qualche mezzo verso) e cominci la parte «lirica». Allo stesso modo, abbiamo deciso di non integrare né segnalare le numerosissime varianti della partitura,¹² che per gran parte si risolvono in un troncamento (*l'incipit* diventa ad esempio «Damigella bruna e bella / col mio *vin* ti voglio amare»), la cui risultanza più vistosa è che «Marionette» (vezzeggiativo di Marion, a sua volta derivato da Marie, forma corretta «Marionnette») diventa «Marionè» per facilità di canto.

Dobbiamo ritenere che i due autori non ritenessero importante insistere su questa divergenza o introdurla nel testo a stampa, criterio cui ci adeguiamo. Per comodità di lettura, di contro, ci siamo permessi di riportare a testo normale tutti i corsivi con cui erano evidenziate le parole in lingua non italiana presenti nel testo. Siamo inoltre intervenuti sulle didascalie d'azione riferite a un personaggio, ma separate dal nome, ponendole fra parentesi dopo il nome del cantante che interviene.

ATTO PRIMO	<i>Scena prima</i>	p. 57
	<i>Scena II^a</i>	p. 61
	<i>Scena III^a</i>	p. 70
	<i>Scena IV^a</i>	p. 71
ATTO SECONDO	<i>Scena prima</i>	p. 76
	<i>Scena II^a</i>	p. 79
	<i>Scena III^a</i>	p. 86
ATTO TERZO	<i>Scena prima</i>	p. 95
	<i>Scena II^a</i>	p. 96
	<i>Scena III^a</i>	p. 105
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 109
	<i>Le voci</i>	p. 111

¹¹ *La vedova scaltra* cit. n. 2: abbiamo lasciato «Don», «Monsieur» e «Milord» maiuscoli, nel libretto, come si trovano in originale, perché sono quasi conglobati nel nome; per un raffronto dei criteri editoriali impiegati cfr. «*I quattro rusteghi*», *libretto e guida all'opera*, a cura di chi scrive, «La Fenice prima dell'opera», 2005-2006/3, pp. 47-49.

¹² ERMANNIO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra, commedia lirica in 3 atti di Mario Ghisalberti da Carlo Goldoni*, partitura, 3 voll., Milano, Sonzogno, © 1930 (da questa fonte sono tratti anche gli esempi musicali: i riferimenti fra tonde vanno alla cifra di richiamo, e in esponente al numero di bb, prima (precedute dal segno meno) o dopo).

LA VEDOVA SCALTRA

Commedia lirica in tre atti
di Mario Ghisalberti

da Carlo Goldoni

Musica di Ermanno Wolf-Ferrari

PERSONAGGI

ROSAURA, <i>vedova di Stefanello dei Bisognosi</i>	Soprano
Milord RUNERIF, <i>inglese</i>	Basso
Monsieur LE BLEAU, <i>francese</i>	Tenore
DON ALVARO DI CASTIGLIA, <i>spagnolo</i>	Baritono
IL CONTE DI BOSCO NERO, <i>italiano</i>	Tenore
MARIONETTE, <i>francese, cameriera di Rosaura</i>	Soprano
ARLECCHINO, <i>cameriere di locanda</i>	Baritono
MRIE, <i>cameriere di Milord</i>	Basso
FOLLETO, <i>lacchè del Conte</i>	Tenore
Servi e Servette di Rosaura - Un Caffettiere e suoi garzoni - Servi spagnoli - Paggi - Giovinnotti veneziani - Popolane - Cuochi, cuoche e sguatterri di locanda - Invitati - Invitate - Servi.	

L'azione si rappresenta in Venezia

Nel dedurre questa redazione ritmica dall'omonima commedia, si cercò di staccarsi il meno possibile dal testo originale, per conservare lo stile singolare e la danzante vivezza del dialogo goldoniano.

Questo autore vive infatti soprattutto di dialogo e di particolari, ed il rimaneggiare avventatamente la sua opera, non solo nelle grandi linee, ma anche semplicemente nel giro della frase, e spesso perfino nella posizione che le parole occupano nel periodo, avrebbe significato togliere alla commedia la sua vita, la sua grazia, il suo stile.

Le aggiunte che, per necessità di musica, si dovettero fare talvolta, trovarono quasi sempre lo spunto nella commedia stessa, e furono fatte nello spirito e negli schemi del secolo in cui nacque «La vedova scaltra». Quanto ai tagli, ne consigliarono il compimento ragioni di opportunità e di proporzione musicali.

M. G.

ATTO PRIMO¹

SCENA PRIMA

All'alzarsi del velario, appare un siparietto d'argento, distante circa tre metri dalla ribalta. Esso è decorato con i quattro grandi stemmi dell'italiano, dello spagnolo, del francese e dell'inglese. Al centro della scena, s'è una tavola rotonda apparecchiata, sopra cui tante bottiglie con sottocoppa e bicchieretti e due fondi con saviette. Candelieri con candele. È notte.

MILORD KUNERF, MONSIEUR LE BLEAU, DON ALVARO e IL CONTE DI BOSCO NERO, siedono alla tavola rotonda, con bicchieri in mano pieni di vino, cantando una canzone alla francese

MONSIEUR e poi GLI ALTRI²

«Damigella, bruna e bella
col mio vino ti voglio amare!»

Bevilo, godilo,
lascia che scivoli:
non ti fa male!³
E la bella - damigella
dieci baci mi scoccò!

MONSIEUR

Evviva la bottiglia!
Evviva l'allegria!
Evviva!

CONTE

Ottima cena.³

MONSIEUR

Ottima cena? Eh, via!
a Parigi si mangia,
là il gusto si raffina!
Ah! Parigi, Paris!...

MILORD

¹ L'atto primo si può dire formato da due parti, asimmetriche: un 'prologo', con le intenzioni degli amanti riguardo Rosaura, e una successiva interazione dei quattro amanti con Rosaura medesima. Anche se una delle interazioni, come vedremo, risulta 'mutua'. L'atto primo di Goldoni è largamente rispettato quanto all'articolazione delle scene, a parte l'entrata di don Alvaro.

² I debiti di Wolf-Ferrari con l'opera che più amava, ossia *Falstaff*, sono evidenti in tutta la sua produzione, ma in questo 'prologo' si concretizzano in un rapporto diretto con la prima scena dell'opera di Verdi; sia nell'impianto tonale, che altera Do e Mi maggiore, sia nel ritmo che, nonostante il battere degli archi, reca un accento sul secondo tempo come il primo 'soggetto' di *Falstaff*.

ESEMPIO 1 (bb. 1-3)



L'opera si apre non solo *in medias res*, ma anche a metà di una canzone strofica intonata da Le Bleau, di cui questo *incipit* costituisce il *refrain* strumentale. Il prosieguo («e la bella / damigella») ha un'acciacatura che lo rende simile al tema di *Lucietta dei Quattro rusteghi*. Le prime battute esemplificano bene il tono tipico di tutto Wolf-Ferrari: frammenti di una battuta o anche meno, replicati e giustapposti con minime variazioni. Terze e seconde in progressioni di seconda, in questo caso, che si ritrovano in tutta l'opera. Questa è «musica sulla scena»; vedremo presto che in quest'opera quasi nulla è 'grado zero' (intendendo, in senso operistico, la narrazione pura e semplice, il tono medio, oggettivo, il punto di vista autoriale). Ci sono diversi travestimenti della musica: 1) la satira dei caratteri nazionali (e i conseguenti travestimenti - questi consapevoli - di Rosaura nell'atto terzo); 2) la musica sulla scena; 3) le 'maschere' vere e proprie (i confini tra 'maschera' e 'personaggio' essendo assai labili, come vedremo nel caso di *Marionette*). Mentre in Goldoni non è difficile trovare il 'grado zero', il tono dell'autore, l'autenticità del dettato che vuole essere creduto, nell'opera è pressoché impossibile.

³ La canzoncina non aveva particolari connotazioni 'etniche', ma la provenienza di Le Bleau si preciserà meglio subito dopo. Proprio dalla canzone deriva il tessuto connettivo della prima scena.

Io sono buon inglese, ma di Londra
non parlo mai.⁴

ALVARO

Io rido quando esaltano Parigi:
Madrid è la città... Madrid!... Madrid!

CONTE

Signori miei, vi parlo come italiano vero:
tutto nel mondo è bello quando il cuore è sincero.⁵

MONSIEUR

Si, bravo camerata!
Evviva l'allegria!

segue nota 1

ESEMPIO 2 (2 e 8)

anche se in modo surrettizio; e ognuno degli stranieri lo interromperà coi suoi stileni. La situazione è analoga a quella goldoniana; col pretesto della cucina, proprio come in una *table d'hôte*, ognuno vanta il proprio Paese. Nel Settecento poteva essere anche originale, non certo ai giorni nostri, dopo decenni di barzellette del tipo «un italiano un francese un tedesco», con la scontata vittoria – come in quest'opera – dell'italiano. Goldoni nei *Mémoires* sentì in qualche modo il bisogno di scusarsi della caratterizzazione di Le Beau (vanitoso, mutevole, sciovinista, leggero, *insouciant*) coi suoi nuovi concittadini d'Oltralpe, con queste parole imbarazzate: «forse ebbi il difetto di caricare soverchiamente la parte del Cavaliere, ma non è mia la colpa; avevo visto dei francesi a Firenze, a Livorno, a Milano e a Venezia; avevo incontrato degli originali, e li avevo effigiati al vero. Non m'accorsi del mio errore che arrivando a Parigi; [...] tanto da concludere che o il modo di pensare o d'essere, da venticinque anni in qua, è mutato affatto in Francia, o i Francesi si compiacciono di far torto a se stessi, quando sono in paesi stranieri». Wolf-Ferrari rincarò la dose: gli stranieri non solo hanno un idioma musicale pseudo-etnico, e il linguaggio teatrale dato loro da Goldoni, ma hanno anche un accento tipico o presunto tale, che nel caso del francese rasenta l'effetto del popolare film *The pink panther*. Il linguaggio musicale di Le Beau presenta spesso le fattezze d'un aggraziatissimo Minuetto, di cui abbiamo un assaggio subito:

ESEMPIO 3 (3¹)

⁴ Anche milord Rumbif dà in principio un concentrato del suo lessico: gli si confà lasciare le frasi appese a un intervallo di seconda ascendente, e sbagliare la prosodia.

ESEMPIO 4 (3²)

Lacoeico come tutti i suoi compatrioti, Ghisalberti e Wolf-Ferrari facilmente ne fanno, per questo motivo, un compimario.

⁵ Per il momento le Spagne e don Alvaro sono poco caratterizzati, a parte il tono magniloquente di un declamato ribartuto alla Grande Inquisitore baritonale, e una sfumatura plagale nel basso che lo accompagna. Il Conte di

TUTTI

Evviva! – Evviva!

MONSIEUR (*intonando nuovamente la canzone, poi gli altri*)

Damigella – bruna e bella,
Col mio vino ti voglio amare!
Bevilo, godilo,
lascia che scivoli,
non ci pensare!
E la bella – damigella
dacci baci mi scoccò!

ARLECCHINO (*entra e si ferma ammirato ad ascoltare la canzone. Terminata che l'hanno, s'accosta alla tavola, si empie un bicchier di vino e canta*)

Bevilo, godilo,
varda le séleghe,
no ghe pensar!

(*Beve*)

E la bella – damigella
nove mesi ci persò!⁶

(*Col bicchiere, se ne va*)

CONTE

Bravo quel cameriere!
Ha sempre gran trovate.

ALVARO

Si buscherebbe in Spagna
cinquanta bastonate!

MONSIEUR

Ma che dite, Messieurs,
di quella bella vedova,
che questa notte al ballo
noi tutti si servì?⁷

MILORD

Una lady ammirabile.

ALVARO

Grave che mi rapì.

MONSIEUR

Pareva una francese!
Che brio! che bel esprit!

CONTE

Mettete il cuore in pace.

ALVARO, MONSIEUR e MILORD

Perché?

CONTE

Donna Rosaura

è nemica d'amore.

(*Meco solo pietosa,
soave e di buon cuore.*)

(*S'alza da tavola e s'apparta*)⁸

segue nota 2

te di Bosco Nero, che deve chiudere il primo 'giro di interventi' (per *par condicio* tutti devono avere il loro spazio in successione) riporta il discorso saldamente in Do maggiore, con una elaborata cadenza tenorile che non può non rammentarci il dottor Cajus (ma fa parte del bagaglio di Wolf-Ferrari sin dalle prime opere).

⁶ L'arte di Wolf-Ferrari si è raffinata negli anni soprattutto nel trattamento della prosodia, come abbiamo visto per Rumbif; ed è evidente anche dalla deformazione che Arlecchino fa della canzoncina:

ESEMPIO 5 (7¹)

Arlecchino

Arlecchino, che rispetto alla commedia recupera, come ha notato Johannes Streicher, il suo umorismo un po' greve, perde in cambio le caratteristiche di villano o comunque di «non-veneziano» (*foresto*); e, come vedremo, pur essendo bergamasco, diventerà l'araldo di Venezia.

⁷ Fine del primo 'blocco', basato sulla canzone di Le Beau, e momento 'dinamico' in cui il dialogo si appunta sopra Rosaura, e il disegno con due note in levare, che riempiono una terza ascendente o discendente, di cui all'esempio 2, si precisa, come fosse un parlante di tradizione melodrammatica. L'intervento del Conte introduce una sfumatura inattesa di Do minore, che diventa maggiore quando in un *a parte* fa capire di essere lui l'amante fortunato. Sappiamo, in questo modo, anche come finirà l'opera.

⁸ Si raggiunge la tonalità 'antagonista' di Mi maggiore, in cui è ambientato un terzetto-quartetto, con una breve parentesi dialogata tra due momenti statici. Il predominio vocale è del Conte – anche in questo, come in un ana-

MONSIEUR (*a Don Alvaro*) DON ALVARO (*a Monsieur*)

Guardate il geloso:
è pazzo costui:
gli par che le donne
sien tutte per lui.
Chi siamo, parbleu?
Che modi, grand Dieu!
Siam forse lacché?
e lui che cos'è?
Rosaura, bel fleur
sbocciato per me!

CONTE (*da sé*)
Anima mia soave,
sollievo del mio ardore,
Dio t'ha creata a posta
per esser del mio cuore.

MONSIEUR (*provocante*)

Eh! se un vero francese
l'arriva ad incantare,
vi giuro che dovrete
vederla sospirare.

(*Milord intanto s'è alzato e s'è appartato dal lato opposto a quello del Conte, guardando un suo anello*)

ALVARO

Non oserà respingere
la nobiltà mia!

CONTE

Voi non farete niente.
(Ardo di gelosia!)

MILORD (*da sé*)

L'anello le piaceva
al ballo poco fa;
adesso glielò mando:
all right, l'accetterà
(Chiamando)

Ehi?

ARLECCHINO (*entra*)

*Strissimo, comandela?

MILORD

Vien qui.
(*Gli altri fanno mostra di parlar fra di loro*)

ARLECCHINO

Son qua.

MILORD

Tu porta
quest'anello a madama Rosaura,
e di' che andrò da lei
a ber la cioccolata.

ARLECCHINO

Ma siòè, la vede ben...

MILORD

Sei zecchini per te.
(*Gli dà sei zecchini*)

ARLECCHINO

Ghe son obligatissimo,
ma no voràve...

MILORD

Vartene
o provi il mio bastone.

segue testo 8

analogo passaggio nei *Rusteghi*, il modello è in *Falstaff* (0.2). La melodia ardente d'amore per Rosaura è irregolare, perché nei sentimenti del Conte c'è qualche cosa di smodato, eccessivo, come dimostreranno le scene seguenti. Sono cinque battute più tre, a dare l'illusione di un periodo regolare, rinforzata da un giro armonico di Mi molto schematico, ma con un'asimmetria interna.

TEMPO 6 (11)



Segue una semifrase con un moto ascendente, di anelito, e una nuova melodia che sostituirà le precedenti a farsi motivo conduttore del seguito del terzetto-quartetto. La cadenza finale non ci sarà mai: il ritorno del parlante riporta al dialogo. Così, come nei cosiddetti «tempi di mezzo» di Donizetti, ritorna il materiale del «tempo d'attacco», pur se qui non seguirà alcuna stretta.

ARLECCHINO

No 'l se disturba... svolto
me adaterò anca mi,
che, zà, i servi d'albergo
i xe tuti cussì.

(*Parte*)

MILORD (*chiamando*)*

Ehi?

(*Entrano tre camerieri di locanda, ciascuno con un candeliere*)

MILORD

Prendi il lume.

(*Un cameriere toglie di tavola una candela e la fissa nel candeliere*)

Amici,

un poco di riposo.

(*Parte seguito dal cameriere; diminuisce un quarto di luce*)

MONSIEUR

Addio, Milord. Dormire
solo com'è noioso!

CONTE

Ci rivedremo?

MONSIEUR

Forse:
vo' visitar Madama.

CONTE

Monsieur, questo è impossibile:
le visite non ama.

(*Parte seguito da un cameriere con lume; la luce diminuisce di un altro quarto*)

MONSIEUR

Sentite com'è ruvido!

È cotto più di tutti.

È forse è già riamato,

e noi restiamo asciutti!

(*Parte seguito dall'ultimo cameriere col lume; la luce diminuisce di un altro quarto*)

(*Frattanto sono entrati pomposamente in fila indiana, alcuni servi di Don Alvaro, disposti a canna d'organo; il primo, il più alto, con un candeliere in mano. L'ultimo è un paggetto*)

ALVARO

Sia l'italian geloso,
fedel Rosaura sia,
i dobloni di Spagna
la renderanno mia.

(*Parte maestosamente, seguito dai servi, il primo dei quali ha fissato nel candeliere l'ultima candela che era rimasta sulla tavola. La scena piomba nell'oscurità. Tavole e sedie scompaiono*)

SCENA II¹⁰

Quando la luce ritorna alla ribalta, il siparietto è stato tirato su, ed appare una graziosa piccola stan-

* Al posto della stretta c'è infatti un passaggio orchestrato in modo percussivo con numerosi staccati (un parallelo lo troveremo forse nella musica di Respighi). Il pianoforte qui è assimilato come percussione aggiuntiva: soprattutto quando, in opposizione al «tutti» accompagna i legni acuti. Il discorso tonale è abbandonato in favore di una giustapposizione di accordi allo stato fondamentale.

TEMPO 7 (18)



Dopo questo, il proskenio è lasciato a un passo «spagnoleggiante» che piega gli staccati allo stile magniloquente di don Alvaro, in un'allocuzione di forma AA', undeggiante tra Do maggiore e La minore. Ma è proprio il Do maggiore che conclude il «prologo».

¹⁰ La consuetudine tardo-ottocentesca di espandere le scene fino a farle coincidere con l'atto (soluzione che sarebbe impropria per un adattamento pedissequo di Goldoni) è sostituita da un cambio di scena a vista che da una

MARIONETTE

Un francese! un francese!

ROSSURA

Spira intorno vago e lene
un potere arcano:
cuore a cuore attira e unisce
ed a lui mi affiderò.

Ma so

che la grazia sua non dona
a chi inerte sta:

Sono scaltra, sono accorta:
la sua grazia mi darà.

MARIONETTE (*contemporaneamente, mentre s'affaccenda a spolverare e a mettere in ordine la stanza*)

Canta, canta pure!

Ci dovrai cascare:
meglio del francese,
di sposi, non ce n'è.

Lui ti lascia andare,
lui ti lascia fare
quello che ti pare.

segue nota 12

L'armonia è "strutturata" da una terza maggiore o minore alternata nel basso, e sebbene il primo accordo sia di Fa maggiore, la prima parte è dichiaratamente in minore, con la tendenza, nella parte mediana, a La bemolle maggiore. Il *refrain*, che sarà anche reminiscenza tematica durante tutta l'opera, è invece in maggiore. Lo caratterizzano l'insistenza su Fa-Mi (stavoita non più bemolle o oscillante tra bemolle e bequadro, ma francamente bequadro), e il *ritenuto* iniziale. È una sorta di *Satz* o cosiddetta *Barform*: a una prima parte simmetrica segue una parte "propulsiva", che raggiunge il culmine aiutata da Marionette

ESEMPIO 10 (30)

Spa - ra in - torno - va - go e - lene
un po - te - re ar - ca - no:
cuo - re a cuo - re at - tra e un - isce
ed a lui mi af - fi - de - rò.

Ma so
che la gra - zia sua non do - na
a chi in - er - te sta:

So - no sca - l - tra, so - no ac - cor - ta:
la sua gra - zia mi da - rà.

Ma - ri - on - et - te
(*contemporaneamente, mentre s'affaccenda a spolverare e a mettere in ordine la stanza*)
Can - ta, can - ta pu - re!
Ci do - vra - i ca - sca - re:
me - glio del fran - ce - se,
di so - spi, non ce n'è.
Lui ti las - cia an - da - re,
lui ti las - cia fa - re
que - llo che ti pa - re.

La seconda strofa è identica alla prima, e sfocia nel «tema di Marionette».

¹² Il suono del pianoforte (o clavicembalo) segna per la prima volta l'ingresso del recitativo secco. Non si tratta solo di gusto settecentesco (anche perché l'impiego ne è molto parco), né ha a che vedere con il timbro "diabolico" dello stesso strumento nel *Rake's Progress* di Stravinskij; sembra piuttosto la soluzione a un problema: per Wolf-Ferrari l'intelligibilità della parola è irrinunciabile, il suo teatro è soprattutto teatro parlato in musica. Ma il tessuto connettivo rischierebbe la ridondanza, se non ci fosse la possibilità di snellirlo con un recitativo *d'antico*, perché *La vedova scaltra* tende al quadro, al bozzetto di carattere rappresentato in musica. Non a caso Arlecchino si esprime soprattutto negli interstizi, in un recitativo assai veloce. Il suo marchio è un gesto di sorpresa, rapido:

Che ti stiano intorno
amanti notte e giorno,
non gl'importa un corno,
anzi n'ha piacere.

Marito più caro,
marito più raro
di quello francese
al mondo non c'è.

Che gioia, signora!
pensate - che amore!
sposare un francese,
che festa pel cuore!

ARLECCHINO (*entra vivacemente dal fondo*)¹³

Con grazia, se pol entrar?

Resti servida.

Obligatissimo

a le so grazie.

ROSSAURA

Bei modi!... chi è costui?

MARIONETTE

Un cameriere dello «Scudo di Francia»;
è buffo, lasciatelo dire.

ARLECCHINO

Sior Milord Runebif la reverisse.

E dopo reverida,

el dise che stamatina

el vegnerà

a toe la ciocolata;

e per un segno de la verita

el ghe manda sto anelo.

*(Le offre l'anello)*ROSSAURA (*ristantandolo*)

Mi stupisco di te e di chi ti manda.

Se Milord vuol venire, venga pure,

ma l'anello m'offende.

ARLECCHINO

Come?

La recusa un anelo?

Mi resto attonito,

stupefatto,

maravegià!

Una dona recusa un anelo?

l'è un miracolo contro natura!

MARIONETTE

Oh! com'è bello!

ROSSAURA

Orsù, obbedisci. E digli

che Rosaura non manca d'anelli.

ARLECCHINO

Anderò, ghe lo dirò

conterò a tuta Venezia

che una dona, che una femina

questo anelo ha recusà:

ma son certo, son sigaro

che nissun me credarà!

(Parte)

MARIONETTE

Che peccato, signora!... E perché?

ROSSAURA

Che mi preghi, e sia lui che ringrazi.

MARIONETTE

Ma torna il cameriere.

ROSSAURA

E con lui v'è Milord. Non perde tempo.

MARIONETTE

Eh! già, si sa: gl'Inglese

hanno poche parole e molti fatti.

(Parte)

ROSSAURA

Milord è troppo serio... Ma, chi sa?

foese forse, col tempo...

Ma eccolo che viene.

MILORD RUNEBIF (*entra dal fondo. Ha in dito l'anello che Rosaura ha rifiutato. Si china*)
Madama.¹⁴

ROSSAURA

Milord.

segue nota 13

ESEMPIO 11 (34*)

Il suo stile vocale è fratto, parlato, recitato, non tonale: nel senso che non si ancora a una tonalità in particolare.

¹⁴ Mi bemolle maggiore e l'ubiquo intervallo di seconda (qui adoperato a scopo caricaturale) sono la cifra del laconico milord Runebif. Il suo «Madama» di esordio viene perpetuato a formare una sorta di motivo conduttore:

MILORD
Perché non prendere
piccolo anello?
Iersera vi piaceva.
ROSAURA
Piacere e prendere
son due cose diverse.
MILORD (*rassegnandosi*)
Madama.
ROSAURA
Favorite.
(*Siedono*)
V'è piaciuto il festino di iersera?
MILORD
Molto.
ROSAURA
V'erano
belle donne?
MILORD
Sì, belle.
ROSAURA
E la più bella?
MILORD
Voi, Madama.
ROSAURA
Oh! m'adulate... Io non merito tanto.
MILORD
Molto,
(*Mostrando l'anello*)
e non degnate poco.

ROSAURA
Chi accetta ha da concedere.
MILORD
Nulla a me.
Se prendere anello,
farmi felice;
se l'aggradite,
son soddisfatto.
ROSAURA
Quando è così...
MILORD (*si leva l'anello e lo dà a Rosaura che lo mette al dito. Rosaura accenna con un gesto a ringraziare. Milord, con altro gesto, la interrompe*)
Mi fate torto.
MARIONETTE (*entra con due chiacchiere di cioccolata in una guantiera*)
Ecco la cioccolata.
MILORD (*prende una tazza e la dà a Rosaura*)
Madama.
ROSAURA
(*Che stile laconico!*)
(*Beve*)
MILORD (*bevendo*)
Marionette, sei tu francese?
MARIONETTE
Sì, signore.
(*Fa una riverenza*)
MILORD
Madama ha da servirsi
con attenzione.

segue nota 34

ESEMPIO 12 [38]

[Allegro un poco] [Fl. poi anche C. ing.]

Questo motivo melanconico, affidato soprattutto al corno inglese (ebbene sì), ha una connotazione più americana che inglese, sembra filtrato direttamente dalla *Fanciulla del West*. Le difficoltà del dialogo sono rappresentate dalla aperiodicità e frammentarietà delle melodie (mai più di due battute). L'arrivo del Conte a precipizio interromperà ben presto l'idillio.

MARIONETTE
Faccio quel che posso.
(*Milord ripone la tazza sulla guantiera e sotto vi pone una moneta*)
MARIONETTE (*guardandola, da sé*)
(*Questa è per me: una doppia!*)
ROSAURA
Prendi.
(*Rimette la tazza e Marionette vede l'anello*)
MARIONETTE (*piano*)
Mi rallegro dell'anello.
ROSAURA (*piano*)
Sta cheta.
MARIONETTE
Non parlo.
(*Parte con la guantiera*)
MILORD
Voi siete vedova,
non è così?
ROSAURA
Son vedova, e trovando un buon partito,
fose...
MILORD
Io non ho intenzione
di prender moglie.
ROSAURA
Perché?
MILORD
Amo, se vedo
la donna amabile.
ROSAURA
Amore passeggero.
MILORD
Che? Si deve amar sempre?
Che importa a voi
ch'io v'ami in Londra,
o ch'io v'ami in Parigi?
Per voi superfluo,
per me infruttifero.
ROSAURA
E qual frutto sperate
finché mi siete vicino?
MILORD
Vedervi ed esser veduto.
ROSAURA
Siete adorabile...
MILORD
Son tutto vostro.
ROSAURA
Ma finché state a Venezia!
MILORD
Così penso.
ROSAURA
(*Che bell'umore!*)
MILORD
(*Quanto mi piace!*)
MARIONETTE (*entra dal fondo*)
Signora; c'è il Conte
di Bosco Nero
che vuol visitarvi.
ROSAURA
Lui?
MARIONETTE
Sì, per l'appunto.
ROSAURA
E fallo venire!
MARIONETTE
Obbedisco.
(*Parte dal fondo*)
MILORD
Madama: il Conte
è vostro amante?
ROSAURA
Vorrebbe esserlo.
IL CONTE DI BOSCO NERO (*entra con animazione, ma s'arresta notando l'inglese. Con tono sostenuto*)¹⁵
I miei complimenti,
Signora Rosaura.

¹⁵ Il linguaggio del Conte è irto di note e cromatismi e sincopi, come si deve all'amante geloso e concitato. La sua tonalità di riferimento è (o dovrebbe essere) Do diesis minore, ma l'instabilità e i bruschi scarti del suo carattere lo portano dritto dritto a un duetto (poi quartetto) in Do minore: la relativa (minore) del Mi bemolle di Rubinf, tonalità già introdotta dal Conte nel prologo. Il dialetto «Non credeva così di buon'ora» ha nel metro

ROSAURA
Buon dì, caro Conte,
sedetevi qui.
CONTE (*sedendo*)
Davver mi rallegro
di tal compagnia...
MILORD
Caro amico, ben fatto a venire:
io facevo morir di tristezza
la bella signora.
CONTE
Anzi no: divertita l'avrete.
(*Marionette entra e depone una chiacchiera di cioccolata davanti al Conte, che non ci fa caso*)
MILORD
Sapete il mio naturale.
(*S'alza, e s'apparta distrattamente*)
ROSAURA (*fa un cenno a Marionette, che le si avvicina: le dice piano*)
Marionette, intrattieni l'inglese,
non vorrei che accadesse un pasticcio.
(*Marionette va a prendere una cartella di stampe e la porta a Milord sfogliandola davanti a lui*)
CONTE (*da sé*)
Non credevo così di buon'ora
ritrovarla già tanto servita.
Gran mercè di cotanta mala:
sempre gente tra i piedi così!
ROSAURA (*da sé*)
Se Milord ha voluto onorarmi,
non capisco perché non dovrebbe.

segue nota 13

letterario e nella pervasività del ritmo un ascendente in «Odi tu come fremono cupi». Notiamo intanto che in quest'opera il decasillabo è utilizzato come metro polifunzionale: un po' come recitativo, un po' come metro lirico. La scomparsa dell'endecasillabo più settenario (metro di selva) per identificare il recitativo, una volta superata per gran parte l'opposizione recitativo-aria, ha costretto i poeti a un gran numero di tentativi per trovare il metro giusto per il dialogo. Al principio questo è un duetto 'simmetrico': le due enunciazioni dei protagonisti sono praticamente uguali. Poi si trasforma in un quartetto mezzo agito e mezzo statico, come quello della *Bobème* o di *Otello*.

¹⁶ *Otello* diventa il referente più immediato per questo pezzo. Ma anche Rossini, o *Don Giovanni*, o tutto il Settecento, non sono lontani: la *stretta* che ha un testo che parla di «tempeste» vanta un *curriculum* ultracentenario. Rapide volate degli archi, un improvviso unisono nel registro grave e una subitanea «apertura» fortissimo in Mi bemolle maggiore: questo è il lessico, ricomposto da Wolf-Ferrari in un insieme piccolissimo, ma replicato integralmente, come le vecchie *strette* ottocentesche; è chiuso dallo stizzito «sempre gente per casa!», eniatica quarta e sesta in Do minore. A milord Rusebil non resta che andarsene.

Non mi pare che sia in casa mia
che si debban far scene così!
MARIONETTE (*a Milord*)
Son magnifiche stampe, signore,
da guardarsi con grande attenzione;
il Palazzo Ducale, San Marco,
la Piazzetta, ed avanti così!
MILORD (*da sé*)
Non m'importa vedere le stampe,
ma mi piace di stargli lontano;
non mi piace quell'uomo sbuffante,
e che perde il controllo così!
TUTTI (*insieme*)¹⁶
C'era tanto sereno poc'anzi,¹⁶
ora un'ombra s'aggrava dintorno:
la tempesta che oscura minaccia
non può stare sospesa così.
MILORD
(*Costui è geloso
come una bestia!*)
(*A Rosauro, inclinandosi per partire*)
Vi sono schiavo.
ROSAURA
Dove, dove, Milord?
MILORD
Alla Piazza.
ROSAURA
Disgustato vi siete?
MILORD
Eh! pensate...
Ci vedremo, Madama. A più tardi.
Conte, addio.

ROSAURA (*per alzarsi*)
Permettete che almeno...
MILORD
No, non voglio. Restate, Madama,
consolare quel povero Conte.
Good-bye... Good-bye.
(*Saluta con ambo le mani e parte, seguito da Marionette*)
ROSAURA
Avete visto?
CONTE
Sì! son pazzo! pazzo!¹⁷
pazzo d'amore!... e voi cattiva!
ROSAURA
Io?
Io che v'ho fatto?
CONTE
Rosauro, ahimè!... perché vi divertite
del mio martirio?... Ah! non capite ancora
quanto v'adoro?... Amore... anima mia...
(*Tenta di prenderle una mano*)
ROSAURA
Conte! che modi!
(*S'alza*)
CONTE
Ah! vi fo orrore, perché ho maltrattato
quel vostro damo!
ROSAURA
Conte!
CONTE
Specar la vostra grazia
a pro' d'un forestiero!
ROSAURA
Oh insomma! basta!

Son io cosa vostra?...
M'avete comperata?...
Son vostra moglie?... Osate comandarmi?...
Con quale autorità?... Qual fondamento?...
Conte, io vi amo, e v'amo più di quello
che voi pensate.
Ma ci tengo alla mia libertà.
Tratto con tutti:
so quel che faccio.
Ma se voi no 'l capite,
e perché v'ho distinto,
ve n'abusate,
vi metterò nella massa degli altri,
e forse...
vi bandirò affatto
dalla mia casa!
(*Parte*)
CONTE
Ma come si può fare
a non esser geloso?
Amo una bella donna, e la ritrovo
accanto a un altro. Oh! la conversazione
è onesta e civile!
Sarà, non lo nego.
Ma si comincia con la civiltà,
e si finisce coi sospiri. Anch'io
mi sono innamorato un po' alla volta.
Sia maledetto
chi ha mai introdotto
questo costume
di conversare!
(*Nel volgersi furioso per uscire, rovescia vaso e la colommetta che vanno in frantumi. Parte furibondo*)
(*Cala il siparietto d'argento*)

¹⁷ Il duettino tra Conte e Rosauro, una volta rimasti soli, ha tutta l'asimmetria che contraddistingue il carattere del Conte, che guida il discorso in una gamma di stati d'animo e di accordi e ritmi franti.

ESEMPIO 13 (56)



Solo la finale allocuzione di Rosauro, in un arioso che cerca di mettere ordine, placa la tempesta ormonale del Conte. Ma anch'essa, sovraccitata, si lancia in una minaccia dal sapore otellesco, accompagnata da cromatismi ascendenti. «Vi sbandirò affatto» nell'ascesa Fa#-La# è un calco del «Ti maledico» di *Otello* nel finale II dell'opera.

SCENA III*

Il siparietto è calato in modo da lasciar circa tre metri di spazio fino alla ribalta. Luce di giorno.

MONSIEUR LE BLEAU e MARIONETTE entrano, il primo da sinistra e l'altra da destra, e s'incontrano con gioioso stupore

MONSIEUR

Oh! Marionette!¹⁸

MARIONETTE

Monsieur Le Bleu!

MONSIEUR

Tu qui!

MARIONETTE

Voi a Venezia!

MONSIEUR

Che gioia.

MARIONETTE

Oh! bonheur!

A DUE

Paris qui se rencontre!

Mon chéri! Ma chérie!

(Si abbracciano festosamente)

MONSIEUR

E mi sai dire, cara,

dov'è Donna Rosaura?

MARIONETTE (staccandosi da lui, seria)

Oh!... non lo so.

MONSIEUR

Che c'è?

MARIONETTE

Voi non l'amate più?¹⁹

la petite Marionette?

MONSIEUR

Amo tutte le donne!

(E fa per riabbracciarla)

MARIONETTE (ritraendosi e battendo i piedini)

Non!... Non!... Non!...

(Piagnucolando)

segue voce 17

verdiana. La conclusione riprende il Do minore del duetto-quartetto accompagnando l'inveriva del Conte e la sua uscita.

¹⁸ La seconda parte dell'«interazione» amanti-Rosaura comincia con un duettino tra i due concittadini, la Colombina-Susanna-soubrette e il fascinoso francese. I due parlano mezzo francese e mezzo italiano, chissà perché, mentre in Goldoni, ricolodiamolo, per una precisa scelta stilistica tutti parlano italiano (o veneziano, al limite) senza problemi. *La vedova scaltra* è un'opera non solo anti-mimetica, nonostante il continuo imitare caratteri e lessico stranieri, ma anche anti-teatrale. L'importante è la rappresentazione, non il rappresentato; non è una trasposizione di Goldoni, è un ricordo della commedia di Goldoni come potrebbe rievocarsi in un circolo di persone intelligenti, con le battute leggermente diverse o giocate e «deviate» da reminiscenze intertestuali. Non sorprenda quindi di trovare in questo duettino un'eco del duetto Giorgetta-Luigi del *Talirro*:

ESEMPIO 14 (61⁵)

mentre nel tessuto orchestrale si fonde il tema «parigino» di Le Bleu con quello di Marionette. Ma è Le Bleu, mutevole e spiccio, a cambiare discorso.

¹⁹ La reazione di Marionette è commedia nella commedia. Non crede minimamente ai sentimenti di Le Bleu, ma ha bisogno di qualche motivo per estorcergli delle monete. Wolf-Ferrari asseconda perfettamente la mutevolezza dei caratteri. Nel duetto miniaturizzato che a questo punto ha un Allegro a contrasto, con botta e risposta ravvicinati, quello che colpisce è la calcolata asimmetria degli interventi dei due. Il francesismo dell'insieme risiede sicuramente in questo, e soprattutto nel tono leggero. La conclusione amareggiata di Marionette (che chiude la breve prolusione) è orchestrata con triangolo, *carillon* e pianoforte a imprimere un tono ritmico e petulante ai *ribattiti*, che vanno fuori tempo rispetto al «tema» di Marionette: perfetto *analogon* di un'ira repressa ma leggera.

Oh!... quel malheur!...
(Asciugandosi le lacrime col grembiolino)
Ah!... ça me fait si mal...
(D'un tratto, voltandosi, allegra)

E se vi dico

dov'è Madama,

che mi date, bel Monsieur?

MONSIEUR

Ti darò un bel par di guanti,

belli, lucidi, glacés.

MARIONETTE

C'est trop peu, c'est trop peu.

MONSIEUR

Due calzette tricotées.

MARIONETTE

C'est trop peu.

MONSIEUR

Una cuffia di merletto...

ti regalo un bel consetto.

MARIONETTE

C'est trop peu, c'est trop peu.

MONSIEUR

Ti darò cinque zecchini!

MARIONETTE

È in giardino!

(Tende la mano)

Paga qual

MONSIEUR

In giardino? Corro subito!

(Per partire)

MARIONETTE (afferrandolo per la falda della giubba)

Gli zecchini?

CONTE

Pagherò!

(Si libera e parte dalla destra)

MARIONETTE

Pagherò! Pagherò!!

Cos'ha detto?... Pagherò!

Ah! beato l'uso inglese

di pagar tambour battant!

(Parte dalla sinistra)

- S'alza il siparietto d'argento -

SCENA IV^o

All'alzarsi del siparietto d'argento, appare il giardino di Rosaura, sulla Laguna. Grandi alberi. Cespugli fioriti. Siepi di bosso a disegno. Sedili a destra ed a sinistra. Un largo viale lo traversa tutto, fino al fondo, mettendo ad una «riva», che dà sulla Laguna.

MONSIEUR LE BLEAU sta suonando il flauto fra le piante a destra in primo piano²⁰

ROSAURA (entra dal fondo, a sinistra, e avanza, ascoltando curiosa e sorpresa. Ma appena sbucca Monsieur)

Ma... Monsieur...

MONSIEUR (s'inginocchia)

Ah! Madama! mia Venere, Flora,

Diana, Elena, Ebe,

²⁰ In Goldoni l'incontro, segnato dall'audacia del francese, avveniva nella camera di Rosaura. E il tono «agreste» del luogo dove si incontrano i due si percepisce subito; la dominante di Fa diesis che sentiamo alla riapertura del siparietto è un mero gesto: perché il flauto suonato tra le frasche da Le Bleu intona una strana melodia quasi modale (che darà il tono alla scena).

ESEMPIO 15 (67)

È una sorta di modo frigido, in sostanza occhieggiante a Do diesis minore, in pratica contraddetto dalla presenza del La \sharp nell'esposizione successiva, che lo riporta a Sol diesis minore. Le Bleu cercherà, in tutta la scena, di prendere Rosaura di sorpresa, mutando continuamente linguaggio, producendosi in stravaganze (alcune di queste presenti anche nel testo goldoniano). Appena deposto il flauto, si lancerà in un'appassionata ascesa cromatica («mia Venere, Flora, Diana»), seguita da un tono pacato alla Runebif («vi parlo sincero» riecheggia il «Madama» dell'inglese); per poi iniziare la sua lunga contesa con l'accosciatura della sua amata.

ROSAURA

Monsieur,

troppa lode.

MONSIEUR (s'alza)

Vi parlo sincero,

da cavaliere,

da vero francese.

(Seggono sul sedile di sinistra)

Siete bella! ma bella siccome...

Chi vi ha frisato, Madama?

La nostra Marionette?

Perdonate: un capello insolente

vuol disertare

dal vostro tuppè!

ROSAURA

Non sarebbe gran cosa.

MONSIEUR

Oh! pardon!

ça dérange... S'il vous plaît... Ve lo levo.

Vi farò da cameriera.

Attendez.²¹

(Tira fuori di tasca un astuccio, da cui cava le forbici e taglia il capello a Rosaaura)

C'est ça.

(Poi, dal medesimo astuccio, cava uno spillone e lo accomoda i capelli)

Comme ça.

(Trovando che non va bene, da un'altra tasca cava fuori un piccolo pettine dalla sua custodia, ed accomoda il tuppè)

Ça ne va pas... comme ça... c'est mieux.

(Da una scatola d'argento cava fuori un buffettino con polvere di Cipri e le dà la polvere dove manca)

Là... là, là.

(Poi dall'astuccio cava il coltellino e le leva la polvere dalla fronte)

Comme ça...

(Con un fazzoletto la ripulisce)

fff... fff...

(Dopo tira fuori uno specchio perché si guardi)

Ça vous plaît?

(E finalmente tira fuori una boccetta con acqua odorosa e se la getta sulle mani per lavarsela, e se le asciuga col fazzoletto. Durante tutte queste funzioni, Rosaaura si va meravigliando e lascia fare. Rasciugatesi le mani, Monsieur, che s'era alzato al principio della toilette, ripone il fazzoletto e siede con la soddisfazione dell'artista.)

Voilà: c'est fait.

ROSAURA

Non vi manca il buon gusto, in verità.

MONSIEUR (alzandosi e passeggiando)

Ah! mirate che taglio di vita!

Vedete quanto adornano

questi due fianchi agili!

Appunto l'equilibrio

in cui son messi in bilico

è la ragion precipua

che mi vedeste eccellere

iersera al minuet.²²

Regardez... Admirez...

Hop-là-là... Hop-là-là...

ROSAURA

(Non si potea far peggio:

la mano mi storpia!)

²¹ Per la scena che segue, in gran parte pantomimica - sono numerose le pantomime di quest'opera - Wolf-Ferrari utilizza ancora scale non tonali: una, soprattutto, di sei note (manca quella che diremmo l'attribuzione tra La e Mi: Re); quando compare, comunque, il Re è bequadra, benché le cadenze siano tutte sul Mi; poi, quella già ascoltata in precedenza; e infine una pentafonica (non a toni interi). Inoltre, ci sono tonalità connesse a Mi, come Sol diesis e Do diesis minore, e la lontana Re maggiore. Evidentemente la Francia a cui sta pensando Wolf-Ferrari non è quella di Marivaux, ma quella di Debussy (siamo a metà tra il *Little shepherd* di *Children's corner* e l'*Après-midi d'un faune*) e Ravel; prova ne sia la combinazione flauto-arpa-celesta-pianoforte. Il flauto sembra quasi vagare a suo piacimento tra suoni vicini, costringendo gli altri strumenti a rincorrerlo per trovare le note giuste d'armonia. L'incertezza non viene meno neppure quando l'ultimo pizzicato (dopo una nona di dominante di Do diesis) pare riportare a Fa diesis: ma è vana illusione. Questo girare intorno rende bene la perplessità della donna "manipolata" dalle mani di Le Bleu.²² L'accento al minuetto porta il discorso finalmente in un Mi maggiore incontrastato: è il terreno preferito da Le Bleu, questo è elegante. Ha solo il difetto di fargli dimenticare, con l'autocelebrazione che è il suo più sincero

MONSIEUR

Ma io chiacchiero, chiacchiero,

e intanto scordo il più:

dirvi che mi piace

appassionatamente,

che v'amo, che v'adoro,

luce degli occhi miei,

e che io sol desidero

vostra corrispondenza,

unico refrigerio

del dolce mio pensar!

ROSAURA

La donna prudente

deve vivere a sé,

oppure trovarsi uno sposo...

MONSIEUR (inginocchiandosi)

Ecco lo sposo:

Le Bleu che v'adora!

(Sempre più invadente, cercando afferrarle una mano)

Le Bleu che v'adora,

lo sposo, Le Bleu,

che arde, delira,

che attendere non può!

ROSAURA (ritraendosi sempre più)

Pazienza modestia,

modestia, Monsieur;

bisogna pensarci,

pensarci e aspettare...

MONSIEUR

Ma spasimo, brucio,

non posso aspettare!

ROSAURA

(Convien finirla)

(S'alza)

MONSIEUR (le va dietro)

Non mi fuggite!

Pietà di me!

ROSAURA

Modestia, dico...

MONSIEUR (inginocchiandosi)

Perdono, ahimè!

ROSAURA

(È siam da capo!) Alzatevi,

non date in debolezze!

MONSIEUR

Madama, un affanno di cuore

mi nega levarmi di terra...

Soccorrete mi...

ROSAURA

Andiamo, sia pure.

(Gli tende la mano egli l'afferra e le dà un bacio sul braccio)

segue nota 22

to sentimento, il motivo per cui si trova lì. Il minuetto tornerà quasi come soggetto di un immaginario rondò, adoperato da Rosaaura per cercare di tranquillizzare il suo interlocutore, ma è fatica inutile.

ESEMPIO 16 (80⁷¹)

Allargo molto

Le Bleu

Quasi più invadente cercando afferrarle una mano

Le Bleu che v'adora, lo sposo, Le Bleu, che arde, delira, che attendere non può!

La incongrua terza discendente (il terzo grado, Sol \sharp è appoggiatura e sostituzione del Fa \sharp della cadenza "regolare") diventerà la cifra di Le Bleu. Segue un ritorno nel modale (un unisono che richiama l'incipit del flauto), tanto che Rosaaura esclamerà - inginocchiatosi Le Bleu - «e siam da capo».

MONSIEUR
Povero amante è chi non sa rubare.

ROSAURA
Monsieur, troppo accorto.

MONSIEUR
E voi troppo bella.

ROSAURA
Orsù, di vostre grazie
non posso goder più.

MONSIEUR
Addio, regina mia,²³
reggente del mio cuore,
vita del mio pensiero!
Che bellezza! Che grazia!...
Peccato... che non siate
nata a Parigi!

(Parte da destra in fondo)

ROSAURA
Eh! si sa: fossi nata a Parigi
varrei qualche cosa di più.

(S'odono avvicinarsi da sinistra suoni di chitarre e mandolini)

Ma che son questi suoni?
(Va verso il fondo e spia a sinistra)
Ah! lo spagnolo in gondola!

Anche lui?... troppa grazia!
Un poco di respira.

(Marionette entra, attratta dai suoni)

Marionette,
dìgli... quello che vuoi...
che attenda. Tornerò.

(Parte)

(S'avvanza da sinistra la bissona di Don Alvaro, carica di servi, di paggi, e di musici. Attracca alla «viva»²⁴)

IL CORO DEI SERVI

Don Alvaro
di Castiglia,
ti sia dolce il di d'amore.

(Dalla barca scendono i servi che stendono un lungo tappeto verso il proscenio. Contemporaneamente i paggetti lo cospargono di fiori. Don Alvaro poi piéde a terra ed avanza gravemente fino a metà della scena, mentre i servi fanno ala reverenti al suo passaggio)²⁵

MARIONETTE

Ve' che passo geometrico!
(S'inchina a Don Alvaro che s'è fermato presso a lei)

DON ALVARO (senza guardarla in viso)
Donna Rosaura
dei Bisognosi?

²³ L'addio di Le Bleu, che ha rubato un bacio a Rosaura e si sente sempre più tranquillo nei suoi possedimenti amorosi, è affidato al mimetto, con una coda prosodicamente e armonicamente stravagante: ma al termine è il nuovo tema di Le Bleu che risuona a piena orchestra.

²⁴ In Goldoni il duetto di Rosaura con don Alvaro è posticipato all'atto secondo; qui ha un succoso anticipo che funge da finale I. È un finale operistico solo per il fatto che il coro vi interviene, e anche - incredibile dictu - per quel che resta della consuetudine della "banda". Ma non c'è confronto tra i personaggi, c'è solo una stilizzata attesa, quasi pittorica. La "banda" è costituita da un'orchestrina di corde di tutti i tipi pizzicate, percosse, strofinate. È una mess'in scena spagnolesca che - senza assurgere ai vertici orchestrali di de Falla - rende piuttosto bene l'idea. Anche qui, l'atmosfera è modale, stavolta senza dubbi: è il tipico *desiderio* ibereggiante, con cadenze plagali arricchite da settime e pedali, e un ritmo saltellante in 1/2. Mess'in scena spagnolesca di nome e di fatto, se non solo don Alvaro recluta un coro e un'orchestra, ma si permetterà di buttare via un orologio d'oro. La differenza di mezzi fra teatro e opera è proprio questa: solo il secondo tratto è in Goldoni. Chissà perché le parole «don Alvaro di Castiglia» sono inonate dal coro su una «parafraresi della canzone spagnola Malagueña» (così Wolf-Ferrare): che con la Castiglia non ha nulla a che vedere, essendo andalusa. Notevole l'effetto dell'orchestra da fuori che sfuma mentre l'orchestra in buca cresce piano piano; culmina con la trionfale entrata dello spagnolo, con tanto di piatti e grancassa e tromboni. Quando i servi stendono il tappeto rosso per far entrare don Alvaro ascoltiamo un potentissimo tema in La minore. Il ritmo col doppio punto è tipico dello spagnolo al culmine della sua auto-asserzione.

²⁵ Paradossalmente, la musica finisce, si può dire, qui. Rosaura non c'è, don Alvaro aspetta, il pubblico con lui. C'è tempo solo per la battuta finale, presa dal don Alvaro di Goldoni e qui, per *serpente* d'ironia, cantata da un

MARIONETTE
S'è alzata adesso,
e sta abbigliandosi.
Se vuole attendere...

DON ALVARO

Che ora è?
(Guarda l'orologio con lieve insofferenza. Questo gli cade su un piede. Gli dà un calcio)

Vattene al diavolo!

(A Marionette)

Mi degnarò.

(Fa un cenno verso il sedile di pietra. I paggetti lo ricoprono con una gualdrappa rossa e vi fan pendere sopra, appendendolo ai rami d'un albero, un arifiamma con lo stemma del casato di Don Alvaro.

Marionette si è subito slanciata a raccogliere l'orologio, per ridarlo a Don Alvaro, ma un servo la arresta, scandalizzato)

IL SERVO

Che fate?... Ha toccato i suoi piedi:
non è più degno
della sua mano.

MARIONETTE

Ma è d'oro...

IL SERVO

Che oro! che oro!

L'oro è fango per lui.

(Come il tronetto è pronto, Don Alvaro siede grave-

mente, e allontana i servi e i paggetti con un gesto imperioso. Questi si irrigidiscono nello sfondo. Don Alvaro cava lentamente di tasca una tabacchiera e assapora una presa di tabacco)

MARIONETTE (che è rimasta con l'orologio in mano, osservandolo, s'avvicina timorosa ai servi)

Marca inglese?

In Ispagna non fanno orologi?

I SERVI

Eh! pensate!

In Ispagna ben pochi travagliano.

MARIONETTE

Ma come vivono
le genti basse?

I SERVI

In Ispagna non v'è gente bassa.

MARIONETTE (li guarda allibita e vorrebbe scappar via. Ma un senso di timoroso rispetto l'obbliga ad allontanarsi profondendosi in inchini esagerati. Giunta presso l'uscita di sinistra)

La chiamo subito.

DON ALVARO

L'attenderò.

(Marionette esce da sinistra. Alvaro attende maestosamente. I Servi ed i Paggetti restano immobili nel tramonto rosso)

- Cala lentamente la tela -

segue nota 25

coro di soli bassi (sei, come i deputati fiamminghi di Don Carlos), con l'intervento del clarinetto basso, a dire che «in Ispagna non v'è gente bassa»:

ESEMPIO 17 (94-5)

Andante sostenuto
Coro di soli, il servo di don Alvaro

(Il tron.)

In Ispagna non v'è gente bassa

[Vc e Cl, piano, Fc, Cl, b]

L'effetto è raggelante invece che euforizzante, con l'ultima reminiscenza dell'oboe, ma è costruito in modo assai efficace.

ATTO SECONDO²⁶

SCENA PRIMA

Come la prima scena del primo atto.

MONSIEUR LE BLEAU *entra da destra, poi ARLECCHINO da sinistra*²⁷

MONSIEUR
Arlecchino?

ARLECCHINO
Monsù?

MONSIEUR
Ti redo in faccia che sei nato a fare
le ambasciate d'amore.

ARLECCHINO
Mi? P'è un cattivo astrologo:
no ho mai fatto el mezzàn.

MONSIEUR
Ecco come in Italia
si svissano le cose!
Cos'è questo mezzàn?
Guida dei cuori ardenti,
araldo di contenti,
ambasciator di pace
e di felicità!

ARLECCHINO
Ambasciator di pace,

araldo di contenti
vol dir in Italian
far el rufian!

MONSIEUR
Orsù. Sai tu portare
a Madama Rosaura una gioia?

ARLECCHINO
Elo fursi qualche anelo?

MONSIEUR
Altro che anello! È gioia senza prezzo!

ARLECCHINO
Digo ben, perché se 'l gera un anelo
no la lo toleva sicuro.
Basta; me proverò.

E mi, po', cosa ròsego?

MONSIEUR
Eseguiisci e sarai vistosamente
ricompensato.

Ma non vo' che ti credano
servitore di locanda.
Vieni: ti vestirò alla francese.

ARLECCHINO
Oh! Magari! Anca mi
deventerò Monsù!

MONSIEUR
Diritto, svelto, spiritoso, pronto,²⁸
cappello in mano, inchini senza fine...
(Arlecchino si va provando e non gli riesce)

Ecco la gioia:
il mio ritratto!
(Gli consegna una miniatura)

ARLECCHINO
Oh che zoggia! Oh che bella zoggia!

MONSIEUR
Odi, caro Arlecchino, odi il sonetto
che le dovrà cantare...²⁹

ARLECCHINO
Mi? Mai cantà!...

MONSIEUR
Sai leggere?

ARLECCHINO
Qualche volta.

MONSIEUR
Vien meco. Te lo scrivo:

e tante volte lo rileggerai
fin che ti resti in mente.
(Parte da sinistra)

ARLECCHINO
Mi go paura che no resta guarnie!
(Parte da sinistra)

IL CONTE DI BOSCO NERO *(entra da sinistra)*³⁰
Rosaura s'è sdegnata.
Spero con questa lettera

riavere il suo perdono,
e nella grazia del suo bel sorriso
ritrovare la gioia che svanì.

Lacchè?
FOLLETO *(entra correndo da sinistra)*
Illustrissimo?

CONTE
A Madama Rosaura,
FOLLETO
Sì, illustrissimo.

(Per partire)

CONTE
Fatti dar la risposta.

FOLLETO
Illustrissimo, sì.
(Per partire)

CONTE
Vedi se vi son visite.
Corri.

FOLLETO
Vo come il fulmine.³¹
(Parte da destra correndo. Il Conte parte da sinistra)
MILORD *(entra da destra. Passeggia senza parlare su e giù per la scena. Poi tira fuori uno scrignetto di gioie e le guarda. Indi lo chiude e chiama)*
Birif?³²

²⁶ L'atto secondo è meno rigidamente divisibile del precedente: si identifica con i cambi scena e ha dunque forma ad arco, una prima parte, snella, in cui Arlecchino (più gli altri lacchè Folletto e Birif) viene istruito per farsi latore di due messaggi amorosi; la parte centrale, a casa di Rosaura; il ritorno presso la locanda, dove viene riportata la replica ai messaggi, con il finale 'appiccicato' a partire da una breve battuta di Goldoni. Le prime tre scene dell'atto secondo di Goldoni sono state incorporate in qualche modo nell'atto primo (nell'opera non sappiamo se don Alvaro ha incontrato Rosaura oppure è stato lì ad attenderla).

²⁷ Il sipario si leva senza mezzi termini con Le Bleu che - con modi spicci, il solito - entra in scena accompagnato dalla dichiarazione d'amore appena ascoltata, nella tonalità da lui preferita (Sol maggiore). Nel duettino con Arlecchino ci sarà questo tira e molla tra il recitativo (appena punteggiato, oppure direttamente secco, al pianoforte-cembalo) della maschera, suo habitat naturale, e la tendenza del francese a essere più espansivo e regolare. Goldoni qui è seguito molto dappresso.

²⁸ Le istruzioni di Le Bleu introducono un tema nuovo, staccato e simmetrico come egli si aspetta debba essere il suo servitore.

ESEMPIO 18 (99)



segue nota 28

È un tema tutto sommato aperto, sembra preparatorio a qualcosa che non concluso in sé; contiene quella 'seconda cerimoniale' tipica di Rameau ma ubiqua nell'opera. Sfocia naturalmente nell'altro tema di Le Bleu, quello della dichiarazione.

²⁹ Wolf-Ferrari si permette di mettere in musica la dichiarazione che Arlecchino dovrebbe (e non potrà) imparare a memoria; trattandosi di un'opera, può anche abbozzare un paio di serenate, una per il francese e una per lo spagnolo. Di quella del francese abbiamo solo l'incipit e non ne sapremo di più, perché Rosaura e Marionette si limiteranno a... leggerla (come se nel foglio di cui sarà latore Arlecchino ci fosse carta pentagrammata) a bocca chiusa, ma solo fino a un certo punto. Si tratta di «musica in scena», un'altra volta, che cerca di imporsi allo sbrigativo recitato di Arlecchino.

³⁰ Migliore sarà l'effetto col Conte, la cui melodia verrà perfezionata ed enunciata a dovere proprio da Rosaura. Il tono entusiasta e romantico del tenore andrà piano piano espandendosi, fino a raggiungere il culmine nell'ultimo atto. Qui intanto sentiamo un'anticipazione di quei gruppetti (scritti per esteso) dei fiati che lo accompagnano nella conquista di Rosaura.

³¹ Folletto, servo del Conte, è caratterizzato dall'estrema velocità (per opposto il più possibile al laconico Birif); in Goldoni è semplicemente il prototipo del servitore italiano, come premette il Conte al momento di congedarlo: pieno di adulazioni e superlativi, pronto a ottenere i benefici della carica in termini di mance e di... prendere meno 'nobili' (servette). In realtà tra lui e il padrone c'è diffidenza assoluta, come testimonierà la battuta con cui Folletto esce di scena più tardi: «bella Italia, ma cattivo servire». La velocità, più che le altre caratteristiche, può essere resa in musica; qui, con scale ascendenti di semicrome in continua progressione.

³² La struttura di quest'atto prevede una parata di personaggi 'paralleli' (i padroni, i servitori) che ricorda dappresso, ci si passi la lepidezza, le trasmissioni sportive: un episodio dubbio alla moviola deve essere commentato

(Birif entra da sinistra)

Questi diamanti
a Madama Rosaura.

BIRIF

Yes, Milord.

MILORD

Portami la risposta.

BIRIF

Yes, Milord.

(Parte da destra)

MILORD

Mille ducati... È poco; si farà.

(Parte da sinistra)

ARLECCHINO (rientra da sinistra con un foglio in mano, avuto dal francese, e lo studia con comica concentrazione, dandosi dei pugni in testa)³³

Emme-a... ma.

De-a... da.

Madama ciò... e po'?

(Gesti di disperazione)

Xe inutile: el cervello xe cativo...

Mi qua me toca a lezer fin che vivo...

(Farebbe per studiare ancora, se Don Alvaro non entrasse da sinistra, con un rotolo in mano)

DON ALVARO

Galantuomo?

ARLECCHINO

Co chi pàrlelo?

ALVARO

Parlo con te.

ARLECCHINO

Con mi?

segue nota 32

da tutti gli ospiti, senza mancarne uno. Adesso è il turno delle istruzioni dell'inglese a Birif, ma per fortuna la stringatezza dei personaggi permette di sbrigarsela in dodici battute: non manca la solita inflessione di Rumbif (il suffisso «-bif» è chiaramente «-bief» e «Birif» sembra semplicemente una riduzione del nome del padrone), nonché il suo tema col corno inglese.

³³ La lagna di Arlecchino al momento di imparare a leggere il testo di *Le bleaa* è raffigurata in un breve *Andante*, pesante e lamentoso, appunto, coi due oboi che caratteristicamente stridono con seconde minori e quarte aumentate. La trama procede spedita: via uno si fa avanti l'altro; don Alvaro è annunciato da una rapida scala discendente (il «flourish» di tanti drammi elisabettiani).

³⁴ Il «tema di don Alvaro» (eccezion fatta per le spagnolerie generiche) è propriamente quello puntato, nel registro grave; ora, accompagnato da basso tuba e clarinetto, viene regolarizzato - ricordando un vecchio inciso popolare - in una melodia che verrà ripresa ogni qual volta sarà necessario ricordare i quarti di nobiltà dello spagnolo.

ALVARO

Dimmi conosci

Donna Rosaura?

ARLECCHINO

Sì, la conosco. (Diavolo!

tuti intorno a custia!)

ALVARO

Tu avrai l'onore

presentarle

un gran tesoro.

ARLECCHINO

Un tesoro? Bagatele

Ma... de questi, ghe ne vien?

ALVARO

Obbedisci e sarai vistosamente

remunerato.

(Fa per consegnargli il rotolo)

ARLECCHINO (senza prenderlo)

Elo questo sto tesoro?

ALVARO

È questo, ed è impagabile.

(Lascia che il rotolo si svolga fino ai suoi piedi)

Eccolo: l'albero³⁴

del mio casato.

ARLECCHINO (se ne ride)

(L'è un tesoro compagno

de la zoggia francese!)

ALVARO

Daghelo, e insieme questo carne cantale...

ARLECCHINO

(E dāghela col canto!) El senta, siòr,

mi sto tesoro ghe lo porterò.

Ma al carne el mio talento no ghe niva:
se 'l vol che me ricorda, che 'l lo scriva.

ALVARO

Sì. Vieni meco. E se m'apporti giubilo,
ci sarà un tesoretto anche per te.

(Parte da sinistra)

ARLECCHINO

No varia che el tesoretto.

fusse un piccolo albereto.

Ma chi sa,

che a torziòn fra Franza e Spagna

qualcosa no se magna;

che a torziòn fra Spagna e Franza

no me regola la panza!

(Parte da sinistra)

- S'alza il siparietto -

segue nota 34

ESEMPIO 19 (106)

[Andante]

Don Alvaro



Si noi la variante testuale della partitura rispetto al libretto, il La minore sembra affermarsi al posto del Mi frigio; ma è solo un momento, perché la Spagna più corruiva si riafferma subito dopo, in un pesante Si bemolle minore che sembra una reminiscenza di Chabrier e Lalo e che dovrebbe essere la serenata di don Alvaro alla sua bella. Per fortuna Arlecchino lo interrompe (salvo poi riutilizzare anche questo frammento al cospetto di Rosaura). Gli resta una breve conclusione in un saltellante Do maggiore, che fa leva sul vecchio «Franza e Spagna», sviluppando in modo caricaturale uno spunto presente in Goldoni.

³⁴ Il quadro secondo si apre, sulle orme dell'ingresso in casa di Marina nell'atto primo dei *Quattro rasteghi*, con un preludio seguito da una melodia sopranaile 'in stile' (nel caso dei *Rasteghi* la celeberrima «El specio»). Qui, il travestimento non è una melodia popolare, ma una finta aria primo-settecentesca, del tipo di quelle presenti nei volami del Parisotti o della Flora:

ESEMPIO 20 (111)³⁵

[Andante mosso]

La forma metrica dell'aria - il cui lessico verbale alterna suggestioni tassesche con un *quid* di libretto ottocentesco, mescolando forse due piani temporali - prevede due strofe, ognuna delle quali (di quattro senari e due set-

Piange Amarilli intanto
 presso l'argenteo rio:
 «Sbiancano ormai le stelle,
 palpita il cuore mio...
 Dafni, mio Dafni, ahimè!
 giunge il mio pianto a te?...
 Ah! tu non m'odi!
 mormora il vento
 sperde lontano
 questo lamento...»

MARIONETTE (*entra dal fondo*)
 Signora,
 c'è un valletto di Monsieur,
 che vuol farvi un'ambasciata.
 ROSAURA
 Fa che passi.

segue nota 35

tenati tronchi) è seguita da un *refrain* di quattro quinari; l'aria è di forma, conseguentemente, AxA'. La prima strofa a sua volta è divisa in a (Sol minore) b (Si bemolle) c (modulante fino al quinto grado di Sol); il *refrain* riporta attraverso Si bemolle alla tonica. La patina primo-settecentesca è soprattutto nell'asimmetria del canto: i primi due versi dovrebbero formare una frase di due battute più due, che riescono invece 2+1+1+(2+1); e anche il secondo distico viene prolungato dall'inserzione di un vocalizzo su «ah!». Di contro, il penultimo verso («Bionda Amarilli ahimè») è menomato dell'«ahimè» in modo da evitare la rima baciata tronca con «giunge il mio pianto a te». Così, in una specie di continuo allungarsi e accociarsi delle semifrasi, il canto mantiene una certa libertà pure in presenza di una struttura metrica molto rigida. L'armonia è abbastanza «filologica», con i continui ondeggiamenti (a causa delle progressioni di quarte) tra scala minore naturale e melodica, e un basso di lamento (una quarta discendente, da tonica a dominante). Quanto all'orchestrazione, la «spinetta» della didascalia è naturalmente il cembalo, che, insieme a un violoncello solo e due flauti costituisce l'unico accompagnamento di Rosaura nella prima strofa. La seconda strofa è variata in due direzioni; 1) l'orchestrazione prevede (*haut absurde*, visto che l'ambientazione è pastorale) l'ingresso di tutti i legni nella sezione b dell'aria, soprattutto le ance: ai due flauti si aggiungono oboi clarinetti fagotti e corno inglese, strumento che naturalmente tocca il tessuto strumentale nella sua *shepherdiness*; 2) la accurata «diminuzione» del canto di Rosaura. Il colpo, insomma, riesce a Wolf-Ferrari; l'aria è passata anche nelle antologie di arie da concerto. Il problema è che, aggiunta a quella dell'atto primo e alla mascherata del terzo, l'aria fa del ruolo di Rosaura l'unico motivo di interesse canoro e drammatico dell'opera, col rischio che il cast sia squilibrato. Il personaggio di Rosaura, colta, indipendente, innamorata, vera *grande dame*, non ha controparte nella parata di macchiette: forse il solo Arlecchino può starle a petto, ponendosi come «altro» da lei, sia come lessico (musicale e verbale) sia come vocalità; unico che volutamente mascherandosi da spagnolo e da francese può evadere dallo stereotipo e occupare lo spazio scenico in un modo differente. È chiaro che esiste un *tertium comparationis* tra la situazione drammatica dell'opera e l'aria: ed è la (effimera) incomunicabilità tra tenore e soprano, i quali sospirano l'uno per l'altra senza riuscire a trovare il modo giusto per confessarlo. Questa inserzione ha, dunque, sebbene statica ed appartenente alla ricca categoria di «musica sulla scena», un effetto drammatico molto maggiore di alcune delle buffonerie cui stiamo per assistere. La musa di Wolf-Ferrari era forse semiseria, con una vena melanconica non trascurabile: non vorremmo semplificare troppo, ma ci sembra questo il motivo per cui il tentativo di modernizzarsi e di fare una sorta di teatro nel teatro al pari di Malipiero e Busoni non ebbe seguito nella sua produzione.

³⁵ Arlecchino vestito da cameriere francese si annuncia coi temi di Le Bleu: il «diritto, svelto» e il «non può». Nella scena che lo vedrà protagonista il gioco consiste nel vederlo sempre sul punto di uscire dal suo travestimento: le inserzioni di veneziano in un linguaggio magniloquente, cui fa riscontro nella partitura la presenza del fagotto (strumento caricaturale per antonomasia) e del trombone. Il tutto naturalmente nello svelto recitativo di Arlecchino.

MARIONETTE

Ma sapete chi è?
 È Arlecchino che il Cavalier francese
 ha preso al suo servizio.

ROSAURA

(Questo francese replica gli assalti,
 ma Rosaura ha giudizio.)

MARIONETTE (*verso la porta*)

Venite, venite,
 signor cameriere francese.

(*Arlecchino entra dal fondo, vestito da cameriere francese, facendo molti inchini caricati a Rosaura*)³⁶

ROSAURA

Bravo, bravo. Ma non t'affaticare.
 Parla, se hai qualche cosa da dirmi.

ARLECCHINO (*con linguaggio alterato*)

Madama, per parte
 del mio padrone,
 devo presentarvi una zoggia.

ROSAURA

A me una gioia?

ARLECCHINO

A voi, Madama.
 Ma pria di darla,
 o, per dir meglio,
 di presentarla,
 gaverèi da cantarve un complimento...

Ma ancu so raucò in gola,
 e non me ne arcordo una parola.

MARIONETTE

Arlecchino, fai torto al tuo spirito.

ROSAURA

Se l'hai scordato, sarà ben difficile,
 che io lo senta.

ARLECCHINO

L'arte dell'omo supplisse
 a le aventure del caso.

(*Bele parole!*) Eco il gran complimento,
 registrato nel candido deposito
 di questa carta!

(*Presenta il foglio a Rosaura*)³⁷

MARIONETTE

Bravo!

ROSAURA.

Evviva!

(*Legge piano*)

Uh!... Che galanteria...

MARIONETTE (*legge sopra le spalle di Rosaura*)

Bello stile francese...

ROSAURA

Bene: che cosa devi presentarmi?

ARLECCHINO

Una zoggia preziosa,
 una zoggia francese.

Eccola!

(*Le dà il ritratto*)

ROSAURA

Questa è la gioia?

MARIONETTE

E vi par poco?

la miniatura

d'un parigino?

ROSAURA

Questa è una gioia
 particolare.

ARLECCHINO

Madama, vi prego
 de la risposta,
 onde dipende la consolizion
 del padron,
 e l'interesse
 del servitor.

ROSAURA

Sì, caro, volentieri.

(*Va alla scrivania a scrivere*)

MARIONETTE

Gran fortuna, mio Arlecchino!³⁸
 sembri un altro, en verité!

³⁷ Che ci sarà mai dentro il biglietto del francese che Marionette e Rosaura cantano a mezza voce? Goldoni ci può essere d'aiuto a comprendere perché Rosaura ne resti così lusingata: «Madama, la poca memoria del nuovo mio servitore mi obbliga ad accompagnare con queste righe un pegno della mia stima, che a voi indirizzo. Degnatevi d'aggradirlo, e assicuratevi ch'ei viene a voi accompagnato da tutto il mio cuore». Opportunamente il sacco della storia è nella frase musicale anticipata già da Le Bleu nel quadro precedente.

³⁸ Il duettino tra Arlecchino e Marionette è di forma temaria, in cui la prima parte e l'ultima sono molto brevi (un ♯ ambiguo con un ♯ Venezia e Parigi che si mettono d'accordo); quella mediana contiene un duettino «simmetrico» (due strofe trattate in maniera quasi uguale per entrambi i cantanti) di carattere buffo — re fa fede la sillabazione veloce — e rossiniano. Approfittiamo per dire che quando si parla di Mozart e del Settecento come riferimento di Wolf-Ferrari si pecca non di imprecisione, ma di ideologia; oppure si dà troppa fede alle parole del compositore: il quale forse cercò di accreditarsi presso gli intellettuali della sua seconda patria tedesca facendo le viste di aver rescisso i legami con l'Ottocento operistico, tranne le punte più «moderne» come *Falstaff*.

ARLECCHINO
Vedo adesso, me n'incorzo,
che talento ghe ne xe.
Za che el cielo m'infanzisa,
che me sento smanarar,
che no toca la camisa
dove è meglio non parlar,
vien qua, bela, dime «oui»,
che me smanara co ti!

MARIONETTE
Sono qui tutta conquista
del tuo dire, del tuo fare;
la fortuna che t'è arisa
mi fa tutta palpitare;
no, non fare più così,
che se no ti dico «oui»!

(Arlecchino, che stava per diventare troppo intraprendente, si ricompone subito, perché Rosaura ha finito e si volge a lui)

ROSAURA
Eccoti la risposta.

ARLECCHINO
Xela consolatoria?
Posso sperar l'efeto?

ROSAURA
Mi par di sì.

ARLECCHINO *(con varie riverenze, ritraendosi)*

Madama,
con tutto il cuore.

MARIONETTE *(piano ad Arlecchino)*
Troppo confidente.

ARLECCHINO
Con tutto lo spirito.
MARIONETTE *(c. s.)*
Troppo elegante.
ARLECCHINO
Con tutta confidenza.
Bon zorno a Vossignoria.
(Parte)

ROSAURA
È grazioso.
MARIONETTE
L'ha preso un francese!
Sposatevi il padrone,
e non fallirete.

ROSAURA
Marionette, no, no:³⁹
ché quei finti colori
non mi fanno sperar fedeltà.
Ci penserò.

MARIONETTE
E pensando farà come il solito
di noialtre povere donne:
la fortuna si lascia scappare!
(Verso la porta)
Ma chi vien dalla sala correndo?

ROSAURA
Un lacchè?

MARIONETTE
Che sfacciato! È già entrato da sé!
FOLLETO *(è già entrato di corsa)*⁴⁰
Servo umilissimo
di Vossignoria Illustrissima!

³⁹ Sappiamo tutti come l'opera in musica abbia un contenuto cerimoniale (e il teatro prima di essa: anche se quello di Goldoni in misura minore). L'esorcismo di Rosaura per ottenere un buon marito è in questo termine che sarà replicato tre volte:

ESEMPLO 21 (1.30)



A ogni sortita di corteggiatore verrà ripetuto con una significativa variante tonale che segnaliamo.

⁴⁰ Ogni personaggio tende a mantenere non solo disegni e gesti melodici, ma anche la propria tonalità. Anche i minori e i minimi, come Folletto, che entra turbinoso e porta in un battibaleno la musica nel Re maggiore di sua (e del Conte) competenza.

ROSAURA
Chi sei?
FOLLETO
Sono Folletto
lacchè dell'Illustrissimo
Conte di Bosco Nero,
pronto ai comandi
di Vossignoria Illustrissima.

ROSAURA
Che dice il Conte?
FOLLETO
L'Illustrissimo Conte mio padrone
manda questa lettera
all'Illustrissima.
Signora Rosaura, mia signora.
(Le dà la lettera)

ROSAURA *(l'apre, la legge piano, sorride)*⁴¹
«... e t'amerò fedele
fin che c'è vita in me...
Dimmi una tua parola
che mi riaccosti a te!»
Ora vado a formare la risposta.
(Va alla scrivania)

FOLLETO
Francesina, come state d'amanti?

MARIONETTE
Così, così.

FOLLETO
S'io mi facessi avanti...?

MARIONETTE
Chi sa...

FOLLETO
Stasera mi provo.

ROSAURA
Eccoti la risposta.
(Gli dà la lettera)

FOLLETO
Grazia a Vossignoria Illustrissima!
Ma... Vi è nulla per il giovane?

ROSAURA
Sì, prendi.
(Gli dà la mancia)

FOLLETO
Obbligatissimo
a Vossignoria Illustrissima!
E viva mill'anni
Vossignoria Illustrissima!
Francesina, a rivederci a stasera.
(Parte correndo)

MARIONETTE
[Sì, vieni, che stai fresco!]

ROSAURA
Pure, dallo stile del Conte
capisco che m'ama davvero.

MARIONETTE
Via, via! v'ho capito:
smaniate per lui!

ROSAURA
Marionette, no, no:⁴²
credi, anch'io ben lo so
che un amante sa finger se vuole.
Ci penserò.

MARIONETTE
Eh! si sa!
A costui ch'è dei pessimi il pessimo
s'attaccherà.

(Birif è entrato silenziosamente. Marionette, nel volgersi, lo vede e sobbalza)

⁴¹ La tecnica di Wolf-Ferrari è allusiva: il Conte aveva avuto solo un brandello della sua allocuzione nel quadro precedente; Rosaura la amplia, ma non la completa. Lo stile del Conte prevede questa sospensione, nelle cadenze che non si appoggiano mai sulla tonica, ma sulla medianta o su una semicadenza alla dominante. Wolf-Ferrari ci invita quasi a immaginare la forma di questo brandello di romanza: il risultato è come se ci fosse rimasta solo metà della sezione 'entusiastica' conclusiva, e una delle due precedenti: un ...a x, per esempio. Poi ci riscuotiamo e ci accorgiamo che in realtà la romanza vera e propria non esiste: Wolf-Ferrari però riesce a persuaderci che esista, prima che noi la ascoltiamo per intero.

⁴² Per Rosaura (e Marionette ha un bel contrastarla) la scelta è stata già fatta a monte. La cadenza in Fa disis preparerebbe una ripresa nella tonalità precedente di «Marionè no no», e invece Rosaura lo canta in Fa maggiore; il Conte non è un amante come gli altri.

MARIONETTE
Giusto cielo! chi è questo?

BIRIF
Madama.⁴³

ROSAURA
Che bramate?

BIRIF
Milord manda me.

ROSAURA
E così?

BIRIF
Manda questa bagattella.
(Le dà le gioie)

ROSAURA
Oh! che splendore! Osserva, Marionette,
che belle gioie!

MARIONETTE
(Altro
che uno scritto amoroso!)

ROSAURA
(E che un ritratto!)

(A Birif)

Ha detto nulla?

BIRIF
No, Madama.

ROSAURA
Ringraziatelo.

BIRIF
Madama.
(Fa una riverenza p. p.)

ROSAURA
Prendete.
(Gli vuol dare la mancia)

BIRIF
Meraviglio, madama.
(Non la vuole e parte)

MARIONETTE
Quell'inglese dev'essere ben ricco!
E sposatelo!

ROSAURA
Marionette, no, no;
ché la pace e l'amore
non si posson comprare così.
Marionette, no, no.

MARIONETTE
Mi convinco che, voltala e girala,
non sa proprio che cosa si vuole.

ROSAURA (guardando verso la sala)⁴⁴
E questo mantellone,
chi diamine è?

MARIONETTE
Oh! Arlecchino da servo spagnolo!
Che bizzarria!

A DUE
Questo è un giorno di grande ventura:
gran conquiste si fecero invero!

ARLECCHINO (entra vestito da servo spagnolo. Si toglie il cappello)
Guardi il cielo molti anni,
Donna Rosaura.
(Si rimette il cappello)

ROSAURA
Che scene son queste?
Quante figure pretendi di fare?

ARLECCHINO (si toglie il cappello)
Mi manda Don Alvaro,
immenso mio signor.
(Si rimette il cappello)

⁴³ Birif si presenta silenzioso e solenne come fosse un animale-valletto della Duchessa in *Alice nel Paese delle meraviglie*. La tonalità inglese (Mi bemolle, qui con un inizio in Do minore) è conservata. Il quadro è arricchito dall'apertura *coram populo* dell'astuccio dei diamanti, che dà il pretesto a una bella combinazione orchestrale pianoforte-arpa-celesta più i punti di luce di flauto, triangolo e *carillon*. Le settime diminuite fanno pensare a una vista che muova lateralmente il fusto. Ma Rosaura riprendendo il suo «Marionè no no» in Fa diesis farà capire che non è cosa.

⁴⁴ Un lungo *crescendo* è il tappeto rosso per la versione ibERICA di Arlecchino. Anche qua il fagotto marcato «rozzo e forte», il clarinetto «barlesco» e la presenza del bassonuba tolgono molto alla sua solennità. Allo stesso modo, l'uso eccessivo di castagnette e tamburo basco prelude allo srotolamento dell'albero genealogico, anzi, «generalogico».

MARIONETTE
Cancherò!

ROSAURA
E cos'è mai?

ARLECCHINO
Ecco:
(Si toglie il cappello)
chinare il capo.
(Lascia che il rotolo si svolga fino ai suoi piedi)

È questo l'albero
genealogico
di tutti i notni
del mio signor.
(Gli fa un inchino)

MARIONETTE
Oh! che tesoro!

ROSAURA
E perché no?
ha detto altro?

ARLECCHINO
Ha detto.
Ma tanto ha detto che io mai e poi mai
l'avrei imparato, se prudentemente
in questa carta non l'avesse scritto.
(Dà un foglio a Rosaura)

ROSAURA
Ti darò la risposta.
(Va al tavolino a scrivere)

MARIONETTE
Ma dimmi un poco, che pazzia è codesta?

ARLECCHINO
Rispetto e gravità.⁴⁵

MARIONETTE
Che? sei già entrato in superbia?

ARLECCHINO
Rispetto... gravità.

MARIONETTE (da sé)
È un servo a metamorfosi
che sa quel che si fa.

ROSAURA (tornando con una lettera)
Eccoti la risposta.

ARLECCHINO
Servo di Donna Rosaura.
(Si toglie il cappello e se lo rimette)

ROSAURA
Buon giorno.

ARLECCHINO
Addio, Marionette.
(Parte con gravità)

MARIONETTE
Oh! che ridicolo!

ROSAURA
Si porta bene.

MARIONETTE (con voce grossa, imitando i gesti di Arlecchino)
«Servo di Donna Rosaura.»

ROSAURA (secondando lo scherzo)
«Buon giorno.»

MARIONETTE
«Addio, Marionette.
Addio!»
(Cambiando tono)

Dunque, vi piace la Spagna?
(Rosaura per tutta risposta la guarda e sorride)

Ma insomma: non vi piace nessuno?⁴⁶

ROSAURA (calma e sempre sorridente)
Anzi: tutti.

⁴⁵ Nel duettino tra Marionette e Arlecchino ormai non c'è più intesa cameratesca o simmetrie musicali. Notevole però la *variazio* della prosodia di Arlecchino:

ESEMPLO 22 (148^o)

Arlecchino

El - spò - si e gra - vi - tà

El - spò - si - gra - vi - tà e gra - vi - tà

⁴⁶ Le cerimonie sono sempre ternarie: dunque non più il «Marionè no no», che farebbe quattro, ma, a tenere la servetta sulle spine, un ritorno del *Leitmotiv* di Rosaura dell'atto primo. Ormai si tratta di «musica sulla scena», defunzionizzata dal punto di vista teatrale, se Marionette dice: «e questa la conosco». La conosce davvero, tanto che chiosa rivolta al pubblico che «al peggio dei mariti s'attaccherà», coniugando l'aria di Rosaura dell'atto

MARIONETTE

Ma tutti
non li potete sposare.

ROSAURA

Uno ne sceglierò.

MARIONETTE

Quale?

ROSAURA

Ti pare
ch'io mi, debba sgomentare?...

Spira intorno vago e lene
un potere arcano:
è lui che cuore
a cuore unisce,
e a lui m'affiderò.

Sono scaltro, sono accorta:
la sua grazia mi darà!

Ci penserò.

MARIONETTE (mentre Rosaura s'allontana, ne accompagna l'uscita gesticolando come se dicesse: con esagerata convinzione: «Eh, ma chi ne dubita? Ella è intelligente. Si sa bene»... Ma appena Rosaura è uscita, scrolla il capo e poi, rivolta al pubblico, dice)

E poi già si sa,
come tutte farà:
al peggior dei mariti
s'attaccherà.

(Parte ballando e cala il siparietto d'argento)

SCENA III*

All'alzarsi del siparietto d'argento, appare un cam-piello, con a destra la locanda dello «Scudo di Francia». Due calli a sinistra, due calli a destra. In fondo un «rio» con un ponte che lo traversa.

MILORD e IL CONTE DI BOSCO NERO che gli ronzia intorno⁴⁷

CONTE

(E non vuole parlare!) Sì, l'amavo...
Ma l'amate voi pure... E ho rinunciato...
(Milord passeggia e non risponde)
(E non parla! E non posso scoprir nulla!)
A quest'ora riceve. Fossi voi...

Ma che diavolo!

Siete mutolo?

Non parlate?...

Dal vostro volto astruso non so intendere
se siate allegro oppure malinconico!

MILORD

Questo è quel che non capirete mai.

CONTE

(E lo chiama parlare!)

(Entrano Folletto e Birif, il primo dalla parte del conte, il secondo da quella di Milord)

BIRIF

Milord.

FOLLETTO

Illustrissimo.

segue nota 40

precedente e il suo «esorcismo» in Fa maggiore, l'uno di seguito all'altro, come se fossero da sempre stati destinati a essere insieme e costituissero la vera personalità di Rosaura. Dal tema della «scaltrezza» è costituito anche il breve intermezzo che segue, del pari premonitore: se il materiale appartiene a Rosaura, il trattamento in progressione e attraverso tonalità lontane è tipico del Conte.

⁴⁷ Infatti è proprio il Conte che vediamo passeggiare inquieto in un Re minore che ricorda un poco l'inizio della *Walden*. Dopo un tempestoso e silenzioso duello con Runchif, si precisa meglio che questa è proprio una vecchia «Scena ed aria». La romanza per tenore ricca di Sol e La sopra il rigo, con ingegnose modulazioni e piccole sezioni giustapposte, composta in modo da sfuggire alla «forma lirica» del secolo precedente, è tipica del Novocento «verista»; e questa ricorda soprattutto Giordano, senza dubbio spiccando sullo stile di Wolf-Ferrari come una mosca bianca. È un pezzo grosso modo bipartito; la prima parte, racchiusa dai due accordi di La minore, ha come base una frase doppia di otto battute, caratterizzata da un basso discendente (e quindi affine in un certo modo a quello dell'aria parisiottiana di Rosaura); ad essa non fa seguito la ripetizione, come sarebbe avvenuto nell'Ottocento, ma una sezione contrastante di dodici battute, vagante per armonie eccentriche, che riporta in La minore. La seconda parte è quella «entusiastica» che non può mancare nell'opera italiana dopo Verdi: una frase di sei battute esposta in Do maggiore (la tonalità giusta, relativa maggiore; e qui l'improvviso «m'ama» non può non far pensare a Nemorino), seguita dalla sua immediata riesposizione, ampliata, in La maggiore. La coda è una lenta ascesa verso il La acuto, alla fine del quale il tenore può uscire. Notiamo che - per questioni di marketing, pro-

(Il Conte fa cenno a Folletto che non parli, e questi gli dà la lettera)

MILORD

Facesti?

BIRIF

Yes, Milord.

MILORD

Aggradi?

BIRIF

Ringrazia.

MILORD

Non occor'altro.

(Gli dà un borsellino con danari. Folletto osserva)

(Birif fa una riverenza e parte. Il Conte fa cenno a Folletto che se ne vada. Questi stende la mano per la mancia. Il Conte la scaccia)

FOLLETTO

(Bella Italia, ma cattivo servire!)

(Parte)

CONTE (guardando Milord di sottocchi)

(Un messaggio? che sia di Rosaura?)

Amico, mi rallegro... Fortunato!...

le donne corron dietro...

Madama...

MILORD

Siete un pazzo!

(Parte)

CONTE

A me pazzo! Viva il Cielo
Ma che dice la mia cara Rosaura?
Mi consola o m'uccide?...

(Legge piano)

M'incoraggia ad amarla... Oh! me felice!

(Rilegge la lettera commosso)

Quanta soave pace
scende nel cuore mio...

L'anima terge il pianto,
migra in un dolce oblio...

M'ama! la vita è bella,
serro la gioia in cuore!...

M'ama! il mio sogno è vero,
e l'universo è amore!...

(Parte ruggiando)

DON ALVARO (entra passeggiando in su e in giù)⁴⁸

O Rosaura non sa le convenienze,

o Arlecchino è un somaro.

Farmi aspettar sì a lungo!

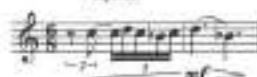
Un pari mio! un magnate!

Se vien colui, per Dio!

gli voglio dare cento bastonate!

segue nota 47

ketting, probabilmente - Wolf-Ferrari ha abbandonato in quest'opera la sua prima maniera, forse per dare più spazio ai numeri chiusi, e risultare appetibile ai cacciatori di romanze. Risulta comprensibile che faccia riferimenti ai suoi *livres de chevet*: nell'insistenza su una nota sola ribattuta l'incipit ricorda «Quando le sere al placido» di Luisa Miller (e la vocalità di Rodolfo è molto simile a quella del Conte). Non è nostro compito emettere giudizi di valore; ma non c'è dubbio che si senta l'estraneità di questo pezzo rispetto al corpo dell'opera, con la sua tenorilità garantita dalla rima cuore-amore (o, per dirla con la partitura, «cuor» e «amor»). Estraneità attenuata dal fatto che questo tipo di espansione romantica è tipica del carattere del Conte, e poi da un piccolo elemento di continuità: un gruppetto, una quintina che all'interno della romanza è un'inserzione improvvisa, come di un ricordo, e che avevamo sentito nel quadro precedente:

ESEMPIO 23 (164^e)[G, e Xc, Babb.]
espress.

⁴⁸ È il turno di don Alvaro: a lui spetta una breve aria buffa in bilico tra Re maggiore e Si minore, ma che effettivamente evita ogni cadenza perfetta, basata com'è su movimenti cromatici ascendenti e discendenti. Per una volta lo *stilis hispanicus* è deposto a favore di uno spigliato \sharp tipico di Falstaff («Quand'ero paggio», ad esempio). Arlecchino sarà più realista del Re, riportando in orchestra castagnette e tamburello.

Ma forse l'albero
del mio casato
la tiene a meditar.
Son venticinque
generazioni:
ce n'è da cogitar.
Marchesi, principi,
conti, baroni,
re, duchi, vescovi
santi patroni:
ce n'è da cogitar.
È compatibile
questa tardanza;
e comprensibile
questa mancanza:
si può scusar.

ARLECCHINO (*vestito da spagnolo, entra, non veduto da Alvaro che passeggia*)

Cavaliere!

ALVARO

Che rechi?

ARLECCHINO (*si cava il cappello e arco Don Alvaro*)
Viva il Re,

nostro signore!

Donna Rosaura vi vuole un gran bene.

ALVARO

Lo so. Che ha detto
del mio grand'albero?

ARLECCHINO

L'ha baciato più volte e ribaciato,⁴⁹
inarcava le ciglia,
stringeva i denti
per meraviglia!

ALVARO

Le ha cantato il mio carne?

ARLECCHINO

Come un cigno!

ALVARO

Che ti ha risposto?

ARLECCHINO

Eccovi qua l'epistola.

(*Si cava il cappello e gli dà il foglio*)

ALVARO

Mio cuor, preparati
alle dolcezze.

(*Legge*)

«Accetto con sommo aggradimento il ritratto...»

Che dice di ritratto?

ARLECCHINO

(*O povereto mi! gh'ho dà a lu
la carta del Franzese!*
Niente: franchezza e spirito,
e ghe remedierò.)

ALVARO

Ebbene: non rispondi?

ARLECCHINO

L'albero della vostra casa
è... il ritratto della vostra grandezza.

ALVARO

Così l'intendevo ancor io.

«Il mio non ve lo posso mandare perché non l'ho...»

ARLECCHINO

Lei non ce l'ha,
vedete bene.

ALVARO

L'intendo anche io...

«Tanto stimo questa gioia preziosa, che la voglio
far legare in un cerchio d'oro...»

Oh! Diavolo!

In un cerchio d'oro il mio albero!

ARLECCHINO

Vuol dire cornice dorata.

ALVARO

Così l'intendevo ancor io...

«E portarlo attaccato al petto...»

Un quadro di quella grandezza
attaccato al petto?

ARLECCHINO

Eh! frase poetica!
lo porterà nel cuore,
oppur nel petto, che vuol dir lo stesso.

ALVARO

Per l'appunto.

Così l'intendevo ancor io.

Addio.

(*Per partire*)

ARLECCHINO

Cavaliere... E la memoria?

ALVARO

Temerario!

ARLECCHINO

Cavaliere che promette...

ALVARO

Hai ragione, me ne scordavo.
Hai portato un tesoro alla mia dama,
ecco qui un tesoretto anche per te.
(*Gli dà un foglio piegato*)

ARLECCHINO

Che è questo?

ALVARO

Una patente

di mio servitore.

(*Parte*)

ARLECCHINO

Ah! can maledettissimo!

A mi sto tesoretto!

Cussì se burla un povero

galantomo de sesto?

Me voggio vendicar! Ah sù! de dia,

me voggio vendicar!

Ma ve 'lo qua el Franzese:
presto, che no 'l me veda!
che se 'l spagnolo
m'ha buzzerà,
fursi che questo
me refarà!

(*Parte*)

MONSIEUR LE BLEAU (*entra e passeggia guardandosi in uno specchietto*)

Questa parrucca, però,⁵⁰
acconciata non è comme il faut.
Questo riccio di qua
è più lungo di quello di là.

Ah! Parigi... Parigi!...

E questi calzoi
sempre le scarpe larghe!...

Non sanno che chi
con grazia è calzato
si deve sentire stroppiato.

Ah! Parigi!... Paris!...

Com'è triste la vita così!...

(*Arlecchino da francese entra facendo molte riverenze ed inchini caricati a Monsieur*)

MONSIEUR

Bravo, ti porti bene.

Sei stato da Madama?

ARLECCHINO

Ci sono stato... Ah!... Non ci fossi stato!

MONSIEUR

Perché?

ARLECCHINO

Che bellezza! che grazia! che occhi!

che naso! che bocca! che senato!

⁴⁹ Le due scene dell'equivoco (Arlecchino ha scambiato le lettere di Rosaura) con don Alvaro e Le Bleu sono differenziate tra loro. Hanno in comune l'essere musicate in un recitativo accompagnato con frammenti di arioso, caratterizzato dalla prevalenza di strumenti come fagotto, trombone, clarinetto basso; soprattutto il dialogo con lo spagnolo è inframmezzato da una melodia sussiegosa nel registro grave. Il recitativo è il terreno di Arlecchino, che è l'unico che può muoversi senza essere costretto in forme periodiche. Come notato (già da Johannes Stiecher), l'unico gesto che si concede è una rapida terzina di semicrome.

⁵⁰ Le Bleu, per la solita legge delle pari opportunità, ha anch'esso un'arietta in due parti, costruita su elementi già ascoltati. Essendo volubile come al solito, «quanto è triste la vita così» ha una doppia cadenza: una in minore e una in maggiore; per lo stesso motivo i cambiamenti di metro e l'asimmetria delle sue frasi non ci stupiscono. Il ritmo che accompagna la sua arietta è quello anapestico comune alla connazionale Marionette. Come per don Alvaro, Arlecchino si produrrà in un'accurata mimesi del linguaggio affettato del suo padrone *pro tempore*. Conformemente a quanto detto per la prima scesa, Ghisalberti, a differenza di Goldoni, estrinseca la «volgarità» di Arlecchino, aggiungendo un complimento greve sul petto di Rosaura, suggestionato forse dalle battute successive della commedia - ARL. «Che bellezza! Che grazia! Che occhi! Che naso! Che bocca! NON. (Cossù pare sia stato a Parigi. Questo è il difetto de' nostri servitori. S'innamorano anch'essi delle nostre belle.) Presentasti il ritratto? ARL. Lo presentai; ed essa lo strinse teneramente al seno»; enfasi nostra). Le Bleu fa presto a incendiarsi; il suo tema si combina con la salita «anclante» già ascoltata in precedenza.

MONSIEUR
Presentasti il ritratto?
ARLECCHINO
Lo presentai; ed ella
non si saziava
di mirarlo e baciarlo...
MONSIEUR
Oh! cara!... Le cantasti?
ARLECCHINO
Cantai... cantai... cantai... ed ella... Oh cielo!
MONSIEUR
Che fece, Arlecchino, che fece?
ARLECCHINO
Sentendomi cantar si svenne!
MONSIEUR
O caro!
(Lo bacia)
M'innalzi al trono di felicità!
Ma dimmi: ti diè la risposta?
ARLECCHINO
La me l'ha data... ma...
MONSIEUR
Che ma?
ARLECCHINO
L'ho persa.
MONSIEUR
Ah! indegno! scellerato!
Io t'infilzo con questa mia spada!
(Cava la spada)
ARLECCHINO
(Ghe darò st'altra). A va, ecola qua.
(Gli dà un foglio)
MONSIEUR
O caro il mio Arlecchino! refrigerio
delle mie pene!
(Lo abbraccia)
ARLECCHINO
(E prima el me sbusava!...)

MONSIEUR
Oh! carta adorata! leggiamo;⁵¹
«Ammiro sommamente il magnifico albero della
[vostra casa...»
Ma come l'albero
della mia casa?
ARLECCHINO
(Semo a le solitel)
Non la capita?
MONSIEUR
Io no.
ARLECCHINO
Ve la spiegherò mi.
Nun siete l'unico
di vostra casa?
MONSIEUR
Sì.
ARLECCHINO
Noe dovete ammogliarvi?
MONSIEUR
Bene.
ARLECCHINO
Il matrimonio?
non rende frutti?
MONSIEUR
Sicuro.
ARLECCHINO
Quelo che fa i frutti
non si dice albaro?
MONSIEUR
È vero.
ARLECCHINO
Dunque... voi siete
l'albero di vostra casa!
MONSIEUR
E Madama Rosaura è sì sottile?
ARLECCHINO
Anca de più!

⁵¹ Anche questa scena è tutta in recitativo, accompagnato da una serie di note tenute in ottava che salgono di un tono (oboe e fagotto) ad accompagnare la persuasiva argomentazione di Arlecchino. La conclusione con la remunerazione di Le Bleu è una bella *climax* teorile che verrà giustamente parodiata da Arlecchino al momento di ripetere il tiro con Marionette.

MONSIEUR
Sei un grand'uomo!
(Lo bacia)
ARLECCHINO
(Altro baso!)
MONSIEUR
Avanti!
ARLECCHINO
Avanti.
MONSIEUR
«Se sarò ammessa fra tante eroine...»
Quali eroine?
ARLECCHINO
Quelle che v'amaro.
MONSIEUR
Dici bene, e son molte.
«...sarà nobilitato anche l'albero della mia casa.»
E questo che vuol dire?
ARLECCHINO
Così sarà nobile lei...
e anche il vecchio suo padre,
che è l'albero della sua casa.
MONSIEUR
Viva il grande Arlecchino! Tu meriti
una recognizione
senza misura!
ARLECCHINO
(Oh! manco mal!)

MONSIEUR
Vo' pensando che posso donarti
per un'opera tanto perfetta.
ARLECCHINO
Un inglese, per un afar de sto genere,
m'ha dà una borsa.
MONSIEUR
Che? Una borsa è poco!
Meriti un premio
illimitato... Una recognizione
straordinaria
Ma ecco... ecco!
che già mi balena l'idea!
Eccoti un pezzo
di questa carta,
che è la cosa più preziosa del mondo!
(Gli dà un pezzo della carta di Rosaura e parte)
(Arlecchino resta attonito, con la carta in mano,
guardando dietro a Monsieur)⁵²
MARIONETTE (esce di casa e gli si avvicina)
Monsieur Arlecchino,
che fate voi?
ARLECCHINO
Stava pensando a un otto generoso.
MARIONETTE
Forse a Monsieur Le Bleu?
ARLECCHINO
Giusto a quello.

⁵² Arlecchino sbalordito e una volta tanto senza parole merita un timbro particolare. La soluzione di Wolf-Ferrari è modernista: grancassa *pianissimo*, archi gravi divisi, ma con corde doppie, il pianoforte con pedale. È un accordo (il più multitonico possibile in ambito tonale) di tredicesima di dominante di La minore, in primo rivolto.
ESEMPIO 24 (193)

Adagio (poco tempo)
Marionette

Monsieur Arlec - chi-ra, che la-te rest!

[Fl., Vr., Ch., F., Grc.]

Il 'disturbo' di Marionette è un salto di ottava dell'oboe:

MARIONETTE
Vi ha forse regalato?

ARLECCHINO
E come!

MARIONETTE
Sentite, voi che ambite
servire alla francese,
bisogna che impariate
le usanze del paese.
Se il servo dell'amante
ricava alcun profitto,
la serva della bella
a una parte ha diritto;
perché è poi lei che fa
che tutto vada bene,
e che tutti ne godano
siccome si conviene.

ARLECCHINO
Evviva Marionette! Brava! Tu meriti
una riconoscenza
senza misura!

MARIONETTE
Certo che al tuo padrone
di grande aiuto fui...

ARLECCHINO
Voi pensando che posso donarvi
per un'opera tanto perfetta.

MARIONETTE
Dieci scudi non pagaro
quanto feci per lui.

ARLECCHINO
Dieci scudi? Non bastano!
Meriti un premio
illimitato, una riconoscenza
straordinaria...
Ma ecco, ecco!
che già mi balena l'idea!
Para la mano.
Eccoti un pezzo
di questa carta,
che è la cosa più preziosa del mondo!
(Straccia un pezzo di foglio, glielo dà e parte)

MARIONETTE
Ah! furfantaccio!⁵³
senza creanza!
A me un pezzo di carta! a me uno scherno
di questa sorta!
Marionette burlata e derisa!

segue nota 52

ESEMPIO 25 (194)



Anche ridotto al semplice ribattuto staccato, sarà il *fil rouge* del lungo dialogo concluso con lo sbaleffo di Arlecchino. Il tema con cui Marionette accoglierà la "rimunerazione" sarà lo stesso che aveva accompagnato Arlecchino nella circostanza analoga, poco prima.

⁵³ Anche il finale II è antioperistico, sia che pensiamo all'opera del Settecento che a quella dell'Ottocento; si configura più come un grande pezzo d'azione che non come una successione di movimenti ognuno con una funzione differente. All'interno di questa azione, distinguiamo alcuni momenti statici: la filastrocca di Marionette e quella di Arlecchino (che dà origine al concertato). Intanto il botto e risposta parodistico tra Marionette e il coro, che ha alla base la fine della sua tirata:

ESEMPIO 26 (201¹⁴)

Questo elemento, preso da Goldoni, e che nella commedia chiude l'atto, diventa nell'opera quasi una filastrocca popolare, per ascoltare la quale la gente si materializza sulla scena. Se la sberleffiata di Marionette è vagante (come si addice a donna infuriata), l'ingresso del coro riporta la tonalità saldamente in La minore-Do maggiore,

Se non mi vendico
non son chi sono!
E sai chi sono?
Son Marionette!
sono la figlia
della cameriera della balia del Re!
E mio padre il Tamburo maggiore!
Ti farò fucilare!

(Via correndo di dove è uscito Arlecchino)
(Frattanto la scena s'è andata popolando. Cuochi,
zucche e sgattereri sono usciti dalla locanda, altra
gente è entrata dal ponte e s'è affacciata alle finestre.
Tutti si sono divertiti ad ascoltare Marionette)

CORO (allegromente)

Chi?
Chi?
Chi farà fucilare
la figlia
della cameriera della balia del Re?
La figlia
del Tamburo maggiore?

(Arlecchino entra da sinistra in fondo, recando sotto
il braccio gli indumenti che gli diede Monsieur Ma-
rionette l'insegua)

CORO
Oh! Arlecchino!

ARLECCHINO
Salva! Salva!
Scampa! scampa!

MARIONETTE
Se ti piglio!
Se t'afferro!

(Marionette rincorre Arlecchino; questi calca, il
cappello da francese sulla testa di un popolano co-
prendogliela tutta, e gli appioppa anche il mantello,
poi agilmente, s'arrampica su per la doccia della lo-
canda, fino alla grondaia, raggomitandosi sotto il
tetto. Marionette, scambiandolo per Arlecchino, si
slancia sul popolano, addosso al quale Arlecchino
ha messo gli indumenti da cameriere francese, glieli
strappa via e rimane scomata, vedendo che non è
Arlecchino. La confusione è arrivata al colmo)⁵⁴

ARLECCHINO (dall'alto, placidamente)
Varda, varda che bel gato,⁵⁵
sora i copi de cusina:
se sgrafar vol la gatina
la s'inrampega fin qua...

segue nota 52

ESEMPIO 27 (201¹⁵)

che ricorda la mossa iniziale dell'opera; dà luogo a un unisono di terzine quando l'inseguimento ad Arlecchino comincia a farsi serrato.

⁵⁴ Il trucco di Arlecchino, che fa sì che tutti si gettino su un passante, è salutato da una nona in tonalità remota (secondo grado di Si bemolle minore), ma l'incertezza e lo stupore sono ben dipinti dal lenno combaciare di violini primi e secondi su un Do acuto, che giunge tra pause e corone fino a quello che pare un vero e proprio concertato.

⁵⁵ Questo concertato non è del tutto statico. Si compone di una frase sola; in pratica, quella di Arlecchino, sorta di novecentesco «ziti ziti piano piano» (stratta del Terzetto del Barbiere).

ESEMPIO 28 (203)



I GIOVINOTTI (*additando Arlecchino*)
 Varda, varda che bel gato
 sora i copi de cusina,
 se sgrafar vol la gatina,
 la s'iramega fin là!
 (*A Marionette con galanteria grossolana*)
 Grafia, grafia, mia gatina:
 fa veder come si fa!
 (*E le si affollano intorno*)
 MARIONETTE (*tentando invano di schermirsi*)
 Furfantacci! birbaccioni!
 Sì, vi graffio! Via di qua!

(*Ma invece se ne fugge lei, inseguita dai Giovinnotti, Arlecchino, rimasto solo, scende lestamente dal suo rifugio e s'avvanza al proscenio, guardandosi in giro sospettosamente*)

ARLECCHINO
 Quacio quacio come un gato,
 spasemà ne le buèle,
 me la sùbio, me la bato,
 me la moco via de qua.
 (*Se la svigna*)

- Cala la tela -

ATTO TERZO⁵⁶

SCENA PRIMA

Appare una piccola apertura nel siparietto d'argento, di là dalla quale si vede il minuscolo salottino di Rosaura, con un tavolino in mezzo, cui sovrastano pacchi di lettere. Porta in fondo.

ROSaura è intenta a scrivere gli ultimi indirizzi, seduta da un lato del tavolino. MARIONETTE, in piedi dall'altro, chiude le buste man mano che Rosaura glieli dà

ROSaura
 Ascolta, Marionette, il mio progetto:⁵⁷
 voglio provar la fede
 dei quattro amanti miei.
 Io mi travesto, e mi presento loro
 ad uno ad uno,
 fingendomi a ciascuno
 un'incognita amante sua paesana.
 Chi a questa tentazione
 resistere saprà,
 preferirò fra tutti
 e sposo mio sarà.

MARIONETTE
 Fatelo, ma prevedo
 che nessun sceglierete.

ROSaura
 Perché?
 MARIONETTE
 Eh! perché tutti
 cadranno nella rete.
 ROSaura
 Lo vedremo.

MARIONETTE
 Ed il ballo
 di stasera, perché?

ROSaura
 Pretesto per riunire
 gli amanti qui da me.
 (*Ha finito di scrivere gli indirizzi*)
 Presto, al loro indirizzo.
 (*Suona un campanello. Entrano prima due vecchi servi. Poi, subito dopo, sei servette*)

Questi inviti in città.
 (*I vecchi servi e le servette, con i pacchi degli inviti in mano, vengono al proscenio, e fanno un balletto a destra ed a sinistra dell'apertura*)

ROSaura e MARIONETTE
 Di questo ghiribizzo
 l'effetto si vedrà.

(*Si chiude l'apertura facendo scomparire Rosaura e Marionette, ed il balletto sul proscenio continua, finché i due gruppi escono, uno a destra e l'altro a sinistra*)

⁵⁶ Tutti gli atti, e *idem* il terzo, iniziano senza preamboli; qui c'è una parafrasi quasi esatta di Goldoni III.1. Se l'atto primo si risolve quasi tutto nel *défilé* degli amanti, il secondo in quello dei servitori, questo ha come centro la quadruplici mascherata di Rosaura, con un breve preludio, e l'appendice (un po' tagliata via) della festa. Come sempre, la natura dialogica dell'opera impedisce di avvertire le macroarticolazioni; questo atto terzo è caratterizzato, almeno nella prima parte, da una figura di accompagnamento già adoperata negli atti precedenti, e le cui metamorfosi nel corso dell'azione saranno virtuosistiche.

ESEMPIO 29 (II, bb. 1-6)



⁵⁷ Il prologo (un duettino tra Rosaura e Marionette) è una miniatura 'a specchio' di quello dell'atto primo, perché contiene una parentesi in Do maggiore tra due sezioni in Mi. Il suono di una campanella intonata in Si richiama ben otto servi (Wolf-Ferrari dà un carattere di palazzo incantato alla casa di Rosaura sottratta alla tutela di Pantalone: la scena finale con la Probe degli oggetti ha un che di *Cenerentola*) e dà la stura a un pezzettino omocentrico tra i due soprani, due frasi appena. Poi siparietto.

segue nota 57

ripresa dal coro due volte, prima che la ridda si scateni sopra Marionette in quello che è evidentemente un tentativo di stupro (*Più mosso, Do maggiore*). La conclusione è sullo stesso accordo di nona ascoltati prima dell'inseguimento, prima all'acuto, poi nel grave, con un suggestivo effetto orchestrale di 'sfamato'. La scena si svuota e rimangono solo due clarinetti in un seguito di seconde parallele. Arlecchino, da solo, può riprendere il tema del concertato fino a farlo approdare al Fa maggiore di destinazione, con una breve coda. Solo due accordi fortissimo alla fine rompono il silenzio. È un finale intermedio che si chiude su una situazione 'minore'. Se il finale d'atto nelle opere si fa riconoscere per vastità d'impianto, e perché tratta di una situazione di gran momento nello scacchiere drammatico, la scelta di Wolf-Ferrari è invece tipica del teatro di prosa: e agisce per sottrazione fino a lasciare la scena vuota.

SCENA II^a

S'alza il siparietto d'argento ed appare un campietto, con caffè in fondo, e due callette, a destra e a sinistra. - Pomeriggio.

MONSIEUR LE BLEAU, da una parte, sta studiando, il biglietto di Rosaura. DON ALVARO, dall'altra, fa lo stesso.

MONSIEUR

Io dunque l'albero⁵⁸
son d'una casa?

ALVARO

Lo stesso è l'albero
che il mio ritratto?

A DUE

Non si può credere!
Non si può dare!

MONSIEUR

Arlecchino l'intende a rovescio.

ALVARO

Arlecchino l'intende a sghimbescio.

ARLECCHINO (entra, osserva, vede i due che leggono. S'avvanza fra loro pian piano e vedendo che i due hanno i biglietti in mano, dati ad essi per errore, dice loro)

Con bona grazia.

(Prende i due biglietti ad essi di mano e li cambia, dando ad ognuno il suo; poi, con una riverenza alla matola, parte)

ALVARO (leggendo)

Ah! ora sì!

MONSIEUR

Oh! espressioni adorabili!
(Bacia la lettera)

A DUE

(Arlecchino ha scambiato le lettere!)

MONSIEUR (a Don Alvaro)

Amico,
avete voi mandato qualche albero
a Madama Rosaura?

ALVARO

E voi un ritratto?

MONSIEUR

Non nego.

ALVARO

Confesso.

MONSIEUR

Rivali?

ALVARO

Nemici!

MONSIEUR

Cedete?

ALVARO

Giammai!

Venite!

(Sfodera la spada e parte)

MONSIEUR

Vi seguo!

Rosaura! per te!

(Fa per seguirlo; ma in quella entra danzando lo sciamo delle servette, che va a sonare i campanelli di tutte le case. Monsieur s'arresta di botto, ammirato)

E il duello?... Che aspetti!

(Rinfodera la spada)

Dovrei forse lasciar d'ammirare

delle belle ragazze?... Jamais!

(Sfarfalla, dall'una all'altra con ammirazione sempre crescente, mentre dalle case si calano i cestini. Le servette, deposti in questi gli inviti, se ne vanno danzando. Monsieur sta per seguirle, quando un'altra servetta entra sola, danzando, si volge a lui civettuola, poi fugge ridendo, dalla parte opposta a quella da cui uscì Don Alvaro)

O bellezza tiranna, mercè!

(Parte dietro a lei)

IL CONTE DI BOSCO NERO (entra e va a sedersi al caffè. Ordina al caffettiere, che s'affaccia alla porta)

Caffè.⁵⁹

MILORD HUNEBIF (entra dalla parte opposta e siede, al caffè)

Caffè.

(Il caffettiere scompare nell'interno. Di lì a un momento escono due garzoni, servendo il caffè ad entrambi)

CONTE

Eh! non occorre!

Milord è avvezzo

a ber la cioccolata dalle dame!

(Milord scuote il capo e beve)

Ma re vogliamo

bere più poche,

Milord mio caro.

(Milord lo guarda brusco)

Il vostro non rispondere è incivile.

MILORD (s'alza e si fa al centro della scena)

Monsieur, venite qua.

CONTE

Con quale autorità?

(S'alza minaccioso)

MILORD

Dovete battervi.

(Sfodera la spada)

CONTE

SON PROITO.

(Si fa di fronte a lui e sfodera la spada)

MILORD

A noi!

CONTE

A noi!

(Si battono: il Conte resta ferito ad un braccio)

Eccovi il sangue.

Vi basta?

MILORD

Sì.

(Rinfodera la spada)

(Il Conte rinfodera la spada e parte. Milord torna sedersi al caffè)

MILORD

Se costui un'altra volta osa me offendere

la sua ferita non sarà sanabile.

(Rosaura entra mascherata da inglese e fa una riverenza a Milord, secondo l'uso delle dame inglesi)

Ma chi è questa maschera,⁶⁰

abbigliata all'inglese?

Quell'inchino grazioso fa conoscere

ch'è d'Inghilterra.

(Rosaura s'accosta a Milord e gli fa un altro inchino)

Madama, molto compita.

Volete caffè?

(Rosaura fa cenno di no)

⁵⁸ L'insistenza del disegno ritmico di due semicrome in levare (completato da un gruppo acefalo di altre tre) permeare anche tutta la scena di Le Bleu, e la conclusione in Mi maggiore con l'arrivo delle servette ci fa assimilare questa scena come un prolungamento del prologo. Ciononostante, contiene due peripezie tra di loro incastrate: la pantomima con cui Arlecchino rimette a posto le lettere e la sfida a duello tra spagnolo e francese. La pantomima riporta la musica a una tonalità a distanza di terza: Sol maggiore. Il duello si presannuncia con una figurazione all'unisono che termina con una sorta di stentando e una roboante scala ascendente. L'ingresso delle servette che portano gli inviti distrae Le Bleu e lo incanta, facendolo ballare con tanto di celesta, un po' come Monostatos e i suoi al suono del Glöckenspiel.

⁵⁹ Tutt'altro linguaggio contraddistingue l'ingresso del Conte e di Hunebif. Intanto una reminiscenza del grappetto dell'aria del Conte; e poi un motivo di longing cromatico insinuato dalla viola sotto la provocazione di questi verso l'inglese. La musica non si ferma in nessuna tonalità, occhieggiando però a Fa e Si bemolle minore, fino all'estremo insulto, declamato dal Conte su un tritono in corrispondenza delle parole «è incivile!». Il duello è una serie di note ribattute, in un'alternanza di metri contrastanti che dovrebbe raffigurare l'alterno prevalere dei contendenti, in un profluvio di settime diminuite. Finché l'inglese resta vincitore e il suo tema (su un inquietante basso cromatico discendente: segno che Hunebif non ha ancora ritrovato la calma) appare fortissimo in ottava negli archi, con oboe e clarinetto nel registro grave a raddoppiare.

⁶⁰ Il Mi bemolle maggiore di Hunebif torna al momento della mascherata di Rosaura, la quale contraffà tutti gli stilerii del suo avversario, aggiungendo un tema leggero (come lo nomina la didascalia) basato su una serie di seconde maggiori del clarinetto. Il duettino è breve e dialogato, con l'unica sfumatura al momento in cui la presunta inglese ricorda a Hunebif «è madama Rosaura?» scivolando da un Si^b a uno sgradevole Si^a. A Hunebif spetta, alla fine di questa scena, un'aria in tre strofe, come l'avevano i comprimari all'inizio dell'Ottocento, in un movimento solo, Allegro. L'insistenza sul Sol ribattuto richiama alla memoria l'aneddoto di quell'aria rossiniana scritta

Ciocolata?

(Rosaura c. s.)

Ponce?

(Rosaura fa cenno di sì)

(Oh! è inglese!)

Sedete, sedete.

(Ai caffettieri)

Portate ponce.

(Avanza una sedia e fa sedere Rosaura alla sua destra)

Mi conoscete?

ROSAURA

Purtroppo.

MILORD

Che? Mi amate?

ROSAURA

Con tutto il cuore.

MILORD

Dove m'avete

veduto?

ROSAURA

In Londra.

(Le portano il ponce ed essa lo beve)

MILORD

Vi amai?

ROSAURA

Non so.

MILORD

V'amerò adesso.

ROSAURA

E Madama Rosaura?

MILORD

Nulla ho promesso.

ROSAURA

Posso sperare?

Sarete mio?

MILORD

Ma chi siete?

ROSAURA

Stasera mi vedrete.

MILORD

Dove?

ROSAURA

A una festa da ballo.

MILORD

Vi servirò.

ROSAURA

E Madama Rosaura?

MILORD

Cederà luogo ad una mia paesana.

ROSAURA

Datemi un segno per farmi conoscere.

MILORD

Quest'astuccio.

(Le dà un astuccio d'oro)

ROSAURA

Mi basta.

(S'alza)

MILORD

Volete partire?

ROSAURA

Sì.

MILORD

Vi scorterò.

(S'alza)

ROSAURA

Se siete cavalier non mi seguite.

MILORD

Vi obbedisco.

ROSAURA

Milord, addio.

(Gli fa il solito inchino e parte)

MILORD

Che piacer fuor di paese

ritrovare una mia inglese...

Quegli inchini... quel parlare

senza mai superfluità...

Questa dama mi conosce,
m'ama molto e mi desidera...

S'essa è bella quanto amabile,
sarà lei la preferibile.

È Rosaura assai stimabile;
dama è questa ed è britannica:
due argomenti che mi stimolano
questa dama a preferir.

(Parte)

DON ALVARO *(entra irritato)*

Monsieur Le Bleu m'è fuggito:⁶¹

ed io trasportato dall'ira,
non mi volsi a guardar se mi seguiva.

Da cavaliere

azion non è!

Lo cercherò,

lo troverò!

(Al caffettiere)

Porta il caffè.

(Siede imbronciato)

(Un garzone porta ad Alvaro il caffè con alquanti biscottini)

ARLECCHINO *(s'avanza verso la bottega; osserva l'apparecchio del caffè per Don Alvaro)*

(Adesso l'è el momento de refarme.)

(S'avvicina a Don Alvaro)

Cavaliere, il ciel vi guardi.

ALVARO *(asciutto)*

Buon giorno.

ARLECCHINO *(guardandosi in giro come per assicurarsi che nessuno lo senta, con aria di mistero)*

Dona Rosaura m'ha mandà a chiamar.

ALVARO

Oh! cara!... Dimmi...

ARLECCHINO

L'era a tola, come lu a sto tavolin,

che la magnava... E tra pianii e sospiri...

ALVARO

Ebben?

ARLECCHINO

Ma me dala licenza
de gestir come cla?

ALVARO

Tutto ti accordo; tutto!

ARLECCHINO

Essendo sul deser,

la prese un biscottin,
giusto sul desegno de questo...

(Prende un biscottino)

e facendo zopeta in un liquor
alquanto tetro, come sto caffè...

(Tuffa il biscottino nel caffè)

e magnandolo delicatamente,

in sta graziosa maniera...

(Mangia con calma il biscottino, mentre Don Alvaro pende dalle sue labbra)

la disse:

«Va, trova don Alvaro,

il mio diletto amico,

e digli che di lui...

non me n'importa un fico!»

(Ridendo, fugge)

DON ALVARO *(levandosi, inferocito)*

Ah! Villano! Briccone! Fannetolo!

MONSIEUR LE BLEAU *(entra di dove è uscito Arlecchino)*

Non m'ascrivete a mancanza...

ALVARO

Giungi in tempo! Pon mano alla spada!

(Sfodera la spada)

MONSIEUR

Mia Rosaura! È per te questa vittima!

(Sfodera la spada e si battono)

segue nota 60

scritta su una sola nota, per favorire un comprimario che non aveva altre note buone fuorché un Si₃. Le tre strofe sono però variate; si nota soprattutto, alla fine del secondo verso, una diversa terminazione cromatica: la prima è Si₃-La; la seconda aggiunge anche il La; l'ultima invece è Do-Si₃-Si₃-La.

⁶¹ La scena che segue è una specie di *rondò*, il cui soggetto principale è il tema di duello su cui don Alvaro mena in scena come ne è uscito; all'interno troviamo la 'noce' del duetto tra Le Bleu e Rosaura vestita alla francese, e prima ancora la burla di Arlecchino. La farsa di don Alvaro non è identificabile tonalmente, mentre Arlecchino lo avvicina nella sua solita parodia in \sharp 'iberico', in Sol maggiore. Naturalmente l'elaborato scherzo giocato da Arlecchino con biscotto e caffè al nobile spagnolo è in un recitativo appena punteggiato. Appena esce e Le Bleu ritorna, l'atmosfera del duello si ripresenta, finché non si frappone una nona maggiore di dominante in Mi maggiore, accompagnata da un urlo di Rosaura.

ROSAURA (*in maschera alla francese, entra in mezzo ai due, li fa fermare e dice al francese*)

Monsieur, che fate?⁶²

MONSIEUR
Mi batto, o bella,
per la mia dama.

ROSAURA
E volete rischiare la vita
per una donna italiana,
mentre tante francesi penano,
languono, muoiono
per gli occhi vostri?

MONSIEUR
Ma io...

ROSAURA
Monsieur, cedetela
per una dama di Francia
che sospira per voi.

MONSIEUR
E chi è mai questa?

ROSAURA
Eccola ai vostri piedi.

(*S'inginocchia*)

MONSIEUR
Alzatevi, tesoro,
che mi fate morire...

ROSAURA
Se m'amaste...

MONSIEUR (*s'inginocchia*)
Ma v'amo!

ROSAURA
Non sia vero ch'io m'alzi finché
non sia certa che m'ami, o Monsieur!

MONSIEUR
Sì, mia cara, ti giuro d'amarti;
per la vita rimango ai tuoi piè!

ROSAURA
Combatte per altra bellezza!

MONSIEUR
Per voi la lascerò!
(*S'alza*)

Attendete.
(*S'accosta a Don Alvaro che era rimasto gravemente
ad attendere appoggiato alla spada*)

Amico, questa dama francese
sospira per me.

Se si scopre e mi piace,
Rosaura è vostra.

ALVARO
Son cavalier. Servitevi.
(*Ripone la spada ed entra nel caffè*)

MONSIEUR (*ritorna a Rosaura che s'è alzata*)
Madama,

cedo Rosaura.
Ma lasciate che il viso v'ammiri!

ROSAURA
Ahimè! non qui. Voi restate ed io parto.

MONSIEUR
Vi seguirò.

ROSAURA
Se l'osate,
non mi vedrete mai più.

MONSIEUR
Siete venuta
per tormentarmi?

ROSAURA
Stasera mi vedrete.
Datemi un segno per farmi riconoscere.

MONSIEUR
Ecco: una fiala
d'acqua di rose.
(*Le dà una bottiglietta*)

⁶² Il Mi maggiore è, forse perché situato un semitono sotto la tonalità 'autentica' di Rosaura, Fa maggiore, il tono che la protagonista predilige per la sua mascherata. Il duetto è quadripartito: 1) allocuzione di Rosaura; 2) duetto entusiastico in cui Le Bleu rusa per la bella sconosciuta la melodia che ha adoperato per Rosaura («mi batto per la mia dama»); 3) piccolo dialogo con don Alvaro; 4) scambio di battute con Rosaura, in cui Le Bleu cerca di forzare la mano alla sconosciuta, affinché riveli la sua identità; per fare questo cambia ambiente tonale, e punta dritto verso Do minore e poi maggiore quando Rosaura gli consegna una boccetta di profumo come riconoscimento. Quest'ultima parte finisce con un sincorrersi di sospiri fino a un Do acuto di Rosaura su cui si congeda.

ROSAURA
Oh! grazie! grand merci!

MONSIEUR
Dove, mia cara,
potrò vedervi?

ROSAURA
Sarete avvisato.

MONSIEUR
O ciel!

ROSAURA
O stelle!

MONSIEUR
O Madama!

ROSAURA
O Monsieur!

A DUE
Oh! partirsi!... che strazio nel cuor!...

MONSIEUR
Ah!...

ROSAURA
Ah!...

MONSIEUR
Ah!...

ROSAURA
Ah!...

(*Parte*)

MONSIEUR
E non posso seguirla?⁶³
Mi è vietato vederla?... Una francese
venuta a Venezia per me?...
Non è ch'io non lo meriti,
ma fo fatica a crederlo.
Se fosse una nottambula
che m'ha pigliato in giro?
Ed io l'ho amata subito!
Ah! gran virtù del sesso!

No: troppo a precipizio
ho ceduto Rosaura.
Ah! no! Non voglio perderla!

Don Alvaro!
DON ALVARO (*facendosi avanti*)
Monsieur.

MONSIEUR
Quella dama non s'è data a conoscere.
Alla cieca, Rosaura non cedo.

ALVARO
La cederete
vostro malgrado!

MONSIEUR
Saprà difenderla
il mio valore!

ALVARO
A noi!

MONSIEUR
A noi!
(*Si battono*)

ROSAURA (*entra mascherata alla spagnola*)⁶⁴
Cavalieri, arrestate!

ALVARO
(Una dama spagnola!)
MONSIEUR

Bella dama...

ROSAURA
Non vi conosco.
Io parlo a Don Alvaro di Castiglia.

ALVARO
Che richiedete
da un vostro servo?

ROSAURA
Far partire il francese.
Voglio parlarvi
con libertà.

⁶³ Lasciato solo, Le Bleu rimugina su quel che è capitato (per questo si riaffaccia il Mi maggiore con la leggiadra frase che accompagnava il francese all'inizio dell'opera). Richiama dunque don Alvaro per decidere della sorte di Rosaura con le armi in pugno; la situazione sembra degenerare fino al duello vero e proprio (basato però sul ritmo in levare che ha percorso tutto l'atto finora). Naturalmente anche questo non avrà luogo.

⁶⁴ Rosaura si è cambiata e ha ripreso il suo armamentario spagnoleggiante. Che stavolta comprende anche una serie di cadenze evitate v-vi, e una giustapposizione di accordi allo stato fondamentale (tinta spagnola anche in Don Carlos).

ALVARO (*a Monsieur*)
Vorreste... Cavaliere...?

MONSIEUR

Capisco.
(*Si ritira*)

ALVARO

Vi son grato.

MONSIEUR

(Ed ecco che il secondo
duello è terminato)

(*Parte*)

ROSAURA (*severa*)

Don Alvaro, mi stupisco
che a ludibrio delle Spagne,
insozziate il vostro sangue
con la figlia d'un mercante.

Non vi fa orror?

Don Alvaro, il blasone, la patria,
la nazione v'intiman pentirvi;
e se ciò non vi scuote, o perduto,
un'incognita dama lo vuole;

che in suo segreto
degnando amarvi,
o di salvarvi
si comandò...

ALVARO

(Ohimè! son pieno
di confusione...
Sì... questa voce
mi vien dal cielo...)

ALVARO

(Rosaura è bella,
ma non è nobile...
merita affetto...
ma non da me.)

ROSAURA

Vedo una madre -
la vostra, Alvaro -
nel pianto amaro
del disonor...

ROSAURA

Vedo una madre...

ALVARO

Ah no! Fermate!

Mi comandate.

V'obbedirò.

ROSAURA

Degno castigo al vostro vile affetto

sarà l'amarmi

senza conoscermi.

ALVARO

Ah! questo è troppo...

ROSAURA

È poco al vostro crimine!

ALVARO

È vero, è giusto.

Sì, lo farò.

ROSAURA

Dovete serbarmi fede
con l'incertezza del premio.

ALVARO

Ohimè... voi mi fate tremare...

ROSAURA

Datemi un simbolo
del nostro patto.

ALVARO

Questa mia tabacchiera.
(*Le dà una tabacchiera*)

ROSAURA

Cominciate a piacermi.

ALVARO

Lode al Cielo...⁶⁵

ROSAURA

Ci rivedremo.

⁶⁵ Il duetto è diviso in quattro parti: la prima, l'introduzione con il ritmo puntato di cui si è appena detto. Poi un lungo monologo di Rosaura con accenti wagneriani, tra Fa maggiore e minore, su un ritmo di bolero. La conclusione, dopo una parte mediana assai modulante, è in Re maggiore. La terza parte è un "duetto" in 2 in cui il metro poetico e la situazione fanno pensare a due *ensembles* verdiani: il finale della *Traviata* (l'entrata di Alfredo: «Ah sì!... che feci!...») e il quartetto di *Don Carlos*: le parole spezzettate di don Alvaro si ascoltano allo stesso modo in cui i rimorsi di Eboli si percepiscono sotto la melodia principale, in questo caso il «Vedo una madre» di Rosaura, marcato sulla partitura come «patetico». Questo duetto è interrotto sul più bello di una progressione ascendente di terze da don Alvaro, che obbedirà. In quest'ultima sezione un serrato dialogo in *travoli* riprende parte del materiale precedente; e una esplosione lirica in Fa diesis

ALVARO

Potessi almeno
saper chi siete.

ROSAURA

Oh!... lo saprete:
e... stupirete.

(*Parte*)

ALVARO

Sevo precipitando... Oh! amore, amore!

Deità che mi salvò!

(*Parte*)

IL CONTE DI BOSCO NERO (*entra con Arlecchino, come
continuando una conversazione iniziata fuori*)

Che vai dicendo
che non t'intendo?

ARLECCHINO (*interrompendosi spesso con scoppi di
risa*)⁶⁶

Digo cussì che la signora Rosaura
ha mandà a invidiar la locanda
pel balo de stasera.

CONTE

Che diavolo dici?
Invitar la locanda?

ARLECCHINO

Voglio dir... Sia maledetto!...

Una burla che ho fato a Don Alvaro
m'ha fato rider tanto che m'ingozzo...

CONTE

E quale burla?

ARLECCHINO

Finzendo de portarghe un'ambassada
de la signa Rosaura...

CONTE

Ah! Dunque Don Alvaro
ha accesso presso lei!

ARLECCHINO

Sicè sì: l'accesso, el secesso...

e l'è invidi anca lu
al balo de la vedoa.

CONTE

Lui sì! e io no!

ARLECCHINO

Sicè sì, anca lu.

Xe questa l'ambassada.

CONTE

Non vorrei ritrovar nei convitati
altrettanti rivali.

ARLECCHINO

No! l' dubita de guente:
una dona de garbo

la sa sodisfar tuti
senza difficoltà.

ROSAURA (*mascherata con zendado alla veneziana,
viene passeggiando con qualche caricatura, guardan-
do vezzosamente il Conte, senza parlare*)⁶⁷

CONTE

Guarda, Arlecchino, come quella maschera
m'osserva attentamente.

signature

ESEMPIO 30 (260^o)

Rosaura *f*
 Al, don Al - va - ro, ci si - ve - drem! Ci ri - ve - drem - mo!
 Don Alvaro *f*
 Sì - to - d'at - te - ta, mi - to - d'at - tel - l'

è ancora in perfetto stile tardo-verdiano. Il ritorno del temino di «è questo l'albero» fa capire che la materia del contendere è proprio la nobiltà. Conclude il duetto una finale penetrazione per don Alvaro, con un trionfale Mi di sollievo.

⁶⁶ Arlecchino e il recitativo sono un binomio saldo; stavolta la maschera ha anche un breve solo in Do maggiore.

⁶⁷ Rosaura italiana, anzi veneziana. Si annuncia nel pieno del suo fascino con questa melodia di cui si noti la terzina di semicrome che la fiorisce:

rialzato e ad una galleria. Il salome, è tutto un turbinio d'invitati mascherati in tutte le fogge. Il gruppo degli invitati che cantava si va a confondere con gli altri)

TUTTI

Vedrete che festa!
Vedrete che giubilo!
Rosaura prepara
una festa d'Arcadia!

(Frattanto, ricevuti da un vistoso Maggiordomo, sono entrati il Conte, Don Alvaro, Milord e Monsieur. Ad un tratto, a capo della scala, appaiono tre pastori arcadici, che danno un segnale con i loro strumenti rustici. Poi appare, dalla stessa parte, Marionette, abbigliata da Eros, con le frecce e la faretra. La seguono altre figure arcadiche, pastori, pastorelle e ninfe, una delle quali reca un ricco cofanetto)

MARIONETTE (fa cenno a tutti di tacere)

Silenzio! Mirate:⁷⁰
son Eros, il Re!

(Tutti ammutoliscono e fanno ala. Preceduta da altre figure mitologiche, appare Rosaura al sommo della scala)

MARIONETTE, poi CORO (mentre le figure arcadiche danzano)

Rosa d'Arcadia, salve!
Salve olezzante fiore!
Eros, con l'aureo dardo,
fiede il tuo dolce cuore!

(Tocca Rosaura con una freccia. Rosaura scende e s'avvanza al proscenio, seguita da Marionette e dal suo corteo. Monsieur e Don Alvaro, uno di qua e l'altro di là, baciato contemporaneamente le mani

di Rosaura, chinando un ginocchio a terra, mentre il Conte e Milord, uno a destra e l'altro a sinistra, s'inclinano profondamente)

Quadro

ROSAURA

Signori miei, vo' farvi un discorsetto.⁷¹
Giacchè scegliere lo sposo è cosa seria,
voglio sceglierlo in pubblico.

(Moto di sorpresa del coro)

Eccovi qui i miei quattro pretendenti:
Don Alvaro, Monsieur, Milord, il Conte...

(Si volge a Milord)

Milord non vuole moglie.
Ma se pur tuttavia gli rimanesse
qualche ubbia su di me,
un'inglesina
dai begli inchini
m'imponne dirgli
che a lei fece sperare amore e fede...
E che colei che gli rende l'astuccio
è la stessa cui lui lo regalò.

MARIONETTE (toglie dallo scrignetto, che la ninfa sorregge tra le mani, l'astuccio di Milord, e lo porge a Rosaura, che lo rende all'inglese. Questi si ritrae, confuso)

ROSAURA (a Monsieur)

Monsieur Le Bleu, coi suoi sospiri ardenti,
m'affascinava.
Ma una certa francese gli ricorda
che quel che s'è ceduto, s'è ceduto.
Ed ecco la boccetta.

MARIONETTE (con la stessa azione di prima, le porge la boccetta, ed ella la rende a Monsieur, che si ritrae come venendo meno. Marionette gli fa vento col fazzoletto)

ROSAURA (a Don Alvaro)

Don Alvaro m'avrebbe conquistata.
Ma gli sovvenna una dama spagnola,
dispregiatrice
di mercantesse,
che gli ordinò d'amarla senza speme.
Ed ecco che l'incognita
gli dà la tabacchiera ch'egli sa.

MARIONETTE (con la medesima azione di poc'anzi, le porge la tabacchiera. Ella la rende a Don Alvaro che si ritrae scornato)

ROSAURA (al Conte)

Al Conte poi, che tanto acerbamente
tratta le mascherine,
e a chi per lui
sospira, nega
perfin la civiltà -
a lui che ieri
parea sì altero,
ed or tremante sia -
faccio sapere
che quella languida
mascherina in falpalà,
qui la mano e il cuor gli dona
e sposa sua sarà.

CONTE

O me felice!

ALVARO, MILORD, MONSIEUR (avanzandosi, avviliti)

Ma noi, dunque, siam proprio senza meriti?

CONTE

Eh! che volete!

M'ha scelto il Cielo!

ROSAURA (chiudendogli con grazia la bocca)

Adagio, Conte, adagio...⁷²

No xe -

no xe

che gnanca lu no 'l gabia i so difeti

(Oh! geloso!... geloso!)

ma el xe compatriota,

la xe una cosa granda...

E po -

e po

al cuor no se comanda!

(Monsieur, pigliando la palla al balzo, si slancia al proscenio, e si volge al pubblico, subito imitato da Marionette, Milord e Don Alvaro)

MONSIEUR, MARIONETTE, MILORD e DON ALVARO

No xe -

no xe

che gnanca lu no 'l gabia i so difeti...

(S'aggiunge loro anche il coro)

Ma el xe compatriota,

la xe una cosa granda!

E po -

e po

al cuor no se comanda!

ARLECCHINO (improvvisamente sbuca a traverso il coro e i solisti, s'avvanza fino alla buca del suggeritore, e dice al pubblico)

No xe -

no xe

che l'opera la sia senza difeti...

Ma l'amor de Goldoni

el xe una cosa granda:

e zà -

se sa -

al cuor no se comanda!

TUTTI

Al cuor no se comanda!

(Salutano il pubblico, ballano, e cala il sipario)

FINE

⁷⁰ All'interno del ballo c'è una «danzetta delle pastorelle, ninfe e pastori, mentre s'avvanza il corteo fantastico che precede Rosaura»: una messinscena arcadica tutta estranea a Goldoni, con Marionette nelle vesti di maestro delle cerimonie. È posta in tonalità e distanza di terza (Do maggiore) e procede con un metro pastorale di 8/8 il coro esploderà con una citazione della lettera del Conte, chiudendo poi in una morbida cadenza sulla prima posizione melodica. Il 8/8 si spegne di nuovo, e ritorniamo saldamente in La maggiore.

⁷¹ Analogamente ai *Quattro rusteggi* è una donna a tirare le fila: il Felice, Rosaura qui. Come tutta l'opera, anche questa pagina è una rassegna delle macchiette già ascoltate. Notiamo solo che quando Rosaura si dichiara alla fine per il Conte, si lancia in una progressione analogà a quella ascoltata poco prima, alla conclusione del loro duetto in maschera, e anche stavolta Marionette può farle da sostegno nel registro acuto del «tema della vedova scaltra». Il Conte ha solo un breve commento, così anche gli altri. Ghisalberti sceglie di non differenziarne la sorte al contrario di Goldoni (Le Bleu sposava Eleonora, che qui non c'è; don Alvaro restava orgogliosamente pugnace; Ramebif se ne faceva una ragione facilmente).

⁷² Licenza «metateatrale» come nelle *Maschere* di Illica-Mascagni, per citare un esempio assai calzante tra le tante altre opere che hanno questo congedo. Il Conte viene trattato da compatriota (benché non lo sia, per Goldoni, ai tempi del quale «compatriota» poteva dirsi solo di un veneziano), e quindi è perfettamente appropriata la conclusione da strapaes del genere «moglie e buco». È una semplice melodia in Fa diesis maggiore per Rosaura (con la breve inserzione di un passo che rammenta la gelosia del suo futuro marito: «oh! geloso...»), che viene replicata dal coro. La lepidezza finale di Arlecchino viene ambientata in Fa maggiore, mezzo tono sotto, come una brusca interruzione; che però riafferma la tonalità con cui si è presentata nella sua personalità la *donna* di tutta l'opera: Rosaura, già vedova, poi scaltra, e ora, finalmente, maritata.

La vedova scaltra

Commedia lirica in 3 atti

di

Mario Ghisalberti

da

Carlo Goldoni

Musica di

Ermanno Wolf Ferrari

Milano

Casa Musicale Sonzogno

12 - Via Pasquino - 12

Frontespizio del libretto della *Vedova scaltra* (verosimilmente la prima edizione); nel controfrontespizio: «Milano 1930 - Tipografia della Casa Musicale Sonzogno». Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Adelaide Saraceni (Rosaura), Rina De Ferrari (Marionette), Alessandro Ziliani (Conte di Bosco Nero), Alessio De Paolis (Monsieur Le Bleu), Emilio Ghirardini (Arlecchino), Giulio Cirino (Milord Rumbif), Giacomo Vaghi (Don Alvaro); sul podio, Gino Marinuzzi, regia di Marcello Govoni, scete di Pierretto Bianco (mancando qualunque riferimento alla rappresentazione, i nomi degli esecutori si desumono da VITTORIO FRAJSE, *Dal Costanzi all'Opera. Cronologia completa degli spettacoli, 1880-1960*, Roma, Edizioni Capitolium, 1978).

L'orchestra

Ottavino	4 Corni
2 Flauti	3 Trombe
2 Oboi	3 Tromboni
Corno inglese	Bassotuba
2 Clarinetti	
Clarinetto basso	Arpa
3 Fagotti	Celesta
	Pianoforte
	Clavicembalo
Violini I	
Violini II	
Viole	Percussioni:
Violoncelli	Timpani, Grancassa, Triangolo, Castagnette,
Contrabbassi	Carillon, Tamburo basco

Sul palco

Flauto, 2 Mandolini, Chitarra, Arpa, Harmonium, Pianoforte,
2 Campanelli, 2 Violini, 1 Viola, 1 Violoncello, 1 Contrabbasso

Quando si parla di Wolf-Ferrari e di Settecento bisognerebbe porre mente a questo tipo di supporto fonico (differente da quello dei *Rusteghi*): un'orchestra «a tre», in cui però il volume di fuoco è usato meno per aumentare la potenza che per avere una maggiore varietà di timbri isolati, da sfruttare alla bisogna. Ottavino, corno inglese e clarinetto basso non devono doppiare un terzo legno, ma sono aggiunti ai due, risultando così sempre disponibili, il che è fondamentale, in un'opera basata sugli effetti contrastanti e caratteristici. Ovviamente il numero degli strumenti aiuta anche a graduare meglio il *crescendo*.

Il pianoforte si sdoppia: come strumento percussivo, e come strumento d'armonia - un'altra arpa, diremmo; e addirittura, non fosse disponibile un clavicembalo, avrebbe la terza funzione di accompagnare i non numerosissimi recitativi 'secchi' e l'aria di Rosaura dell'atto secondo. L'orchestrazione dell'opera non solo è raffinata ma è a volte preponderante rispetto all'azione; per esempio, nel finale primo conta proprio più

il suono che l'evento (al contrario dell'opera ottocentesca: per un paragone forse possiamo pensare all'atto primo della *Fanciulla del West*). I sei bassi all'unisono accompagnati da pianoforte, clarinetto basso e timpani, oltre alla grancassa, forniscono un effetto veramente suggestivo, così come l'orchestra che accompagna l'ingresso di don Alvaro. (Non è chiaro se nell'orchestrina di don Alvaro debbano essere presenti solo cinque archi oppure un piccolo gruppo cameristico: la prima soluzione è preferibile.)

La cosa più rimarchevole è la divisione degli archi in due righe: un «principale» ed un «ripieno». Riproduciamo l'«Avvertenza» premessa alla partitura: «Nelle orchestre grandi questa massa sarà ripartita in parti eguali: metà *Principale*, metà *Ripieno*. Nelle orchestre medie, due terzi *Principale*, un terzo *Ripieno*. Nelle orchestre piccole, il ripieno non suonerà affatto e tutti gli archi eseguiranno il solo *Principale*». È insomma un modo per cautelarsi, in un'orchestrazione che prevede spesso gli archi divisi, da 'buchi' o scarsa sonorità nei teatri minori.

Le voci

The image shows a musical score for the vocal parts of an opera. It consists of ten staves, each with a label on the left and a musical staff on the right. The labels are: Rosaura, Minnie, Monsieur Le Bleu, Don Alvaro, Il Conte, Marcella, Arlecchino, Magda, and Servo di Don Alvaro. Each staff contains a single note with a stem and a flag, indicating a specific pitch for each character. The notes are arranged in a way that suggests a melodic line or a specific interval for each character.

C'erano una volta un soprano, un tenore, un baritono. E ci sono ancora, ai primi posti dell'opera (quanto a numero di minuti cantati), coi nomi di Rosaura, Conte di Bosco Nero, Arlecchino. Addirittura i primi due hanno delle vere arie, due la prima, una il secondo, oltre a una serie di soli prettamente tenorili, e il terzo è sparso ovunque come il paggio Oscar nel *Ballo in maschera*. Due caratteristi insidiano la preminenza di questi tre, portando i protagonisti a cinque; un altro soprano e un altro tenore (Marionette e monsieur Le Bleu), per cui occorrono cantanti di talento.

Insomma, è possibile fare una graduatoria come ai bei vecchi tempi. Rosaura è però soverchiante rispetto a tutti. È un soprano lirico, una Minnie più agile, che deve essere brava a trascorrere, nella mascherata dell'atto terzo, tutti i registri: in ispecie si distingue la dama spagnola, che canta come Elisabetta di Valois. Ma anche nel tono medio Rosaura sa trovare accenti di forza, come quando minaccia il Conte di cacciarlo dalla sua vista. Ha due arie: la prima, con una coda brillante, ricorda un'altra croina pucciniana, Magda. La seconda è in stile settecentesco (non del 1748, in verità, ma dell'epoca precedente), è assai lunga

ma nonostante qualche fioritura non è difficile. Oltre alle arie, si può dire che Wolf-Ferrari non risparmi la protagonista in tutta l'opera; sono necessari ottima pronuncia e doti attoriali fuori dal comune. La sua controparte, nel senso che propone uno stile di canto del tutto differente, è Arlecchino, un baritono ma soprattutto un attore, che si esprime di preferenza in un recitativo nervoso che segue le inflessioni del parlato. Solo nei suoi travestimenti gli capita, come quando fa lo spagnolo o il francese, di mutare accenti. Benché la sua figura sia assolutamente estranea al nocciolo del dramma, gli è affidata gran parte dell'atto secondo (in ispecie il finale), e l'ultima parola nell'opera.

Il Conte è, dal punto di vista della rilevanza scenica, assai simile al *topos* del tenore. Capace solo di sentimenti monodimensionali, condivide la sorte dei suoi tre rivali nel-

l'essere schiacciato da Rosaura; è solito rinchiusersi nella sua zona medio-acuta per esplosioni di amore o gelosia. La sua aria è una romanza come se ne sono sentite migliaia. Più vario il ruolo del suo omologo Le Bleau, un caratterista che ha molto da cantare, con frequenti escursioni nel registro acuto, e che, mutevole per carattere, deve passare dal languido all'entusiastico in poche battute. I due potrebbero essere così distinti: Le Bleau, un tenore donizettiano; il Conte, un tenore verdiano degli anni Quaranta (Stiffelio) con, qua e là, qualche accento verista.

Completa il quintetto dei protagonisti la fantesca Marionette, che è il sostegno di Rosaura, sia in senso drammatico (è anche l'unica altra donna dell'opera) sia vocale. Una vera *soubrette*: più acuta della padrona, non le è affidata nessuna aria, ma ha un ruolo di prima importanza nei finali intermedi.

Gli altri rivali per l'amore di Rosaura, don Alvaro e milord Runebif, sono due comprimari. Hanno un'arietta ciascuno: meno comprimario, se così può dirsi, è Alvaro, che ha più volte la possibilità di farsi intendere nei suoi squilli da vero baritono, piantato saldamente tra Do e Mi sopra il rigo, in una specie di declamato che ricorda gli interventi di Monterone in *Rigoletto*, e un po' un Escamillo in sedicesimo. Runebif è un basso la cui scarsa loquacità è prescritta dal carattere del personaggio; la sua aria è da basso comico, come nei ruoli meno impegnativi del primo Ottocento.

I gentiluomini hanno per servitori Folletto (Folletto per Goldoni), lacchè del Conte, che è una figura appena sbazzata, un tenore che ha poche note da recitare velocissimamente; Birif, un basso come il suo padrone Runebif; e un servo senza nome di don Alvaro che appare nel finale dell'atto primo, insieme a un piccolo coro di soli bassi (sei, come i deputati fiamminghi) usato in senso coloristico.

La vedova scaltra, in breve

a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nella storia dell'opera comica italiana del Novecento, intesa ovviamente come orientamento retrospettivo di matrice neoclassica, ha un posto di assoluto rilievo Ermanno Wolf-Ferrari (Venezia 1876-ivi 1948) con le sue cinque *pièces* desunte da Goldoni (*Le donne curiose*, Monaco 1903; *I quattro rusteghi*, Monaco 1906; *Gli amanti sposi*, Venezia 1925; *La vedova scaltra*, Roma 1931; *Il campiello*, Milano 1936) o da altre fonti (*Il segreto di Susanna*, Monaco 1909; *L'amore medico*, Dresda 1913). In questo elenco troviamo l'opera che diede il successo al compositore ventisettenne, cioè *Le donne curiose*, aprendogli tra l'altro la strada di Direttore del Liceo musicale «Benedetto Marcello» (1903-1909), come pure *I quattro rusteghi*, forse la sua composizione oggi più nota, e anche *La vedova scaltra*. Quest'ultima, linguisticamente molto vicina alla produzione primo-novecentesca del musicista nonostante la datazione più inoltrata, ripercorre alcune modalità espressive dell'opera buffa settecentesca come il recitativo secco con accompagnamento al cembalo e la tipologia drammatica dell'«aria antica», cantata da Rosaura nell'atto secondo («Nella notturna selva»), presente anche nel *Barbiere di Siviglia* di Paisiello e Rossini. Queste scelte specifiche sono però calate in un lessico indubbiamente aggiornato, che assimila esiti diversi e relativamente recenti: si pensi all'opera più amata da Wolf-Ferrari, il *Falstaff* di Verdi, che qui rivive nel dinamismo della scrittura e nell'intreccio attivo di molteplici livelli di discorso, al teatro wagneriano e verista come pure alla musica francese tra Otto e Novecento (Debussy e Ravel, ma anche Chabrier e Lalo). Il tutto in uno stile melodico contrassegnato da continue microvariazioni, una vera e propria *ars combinatoria* capace di alludere in molteplici direzioni.

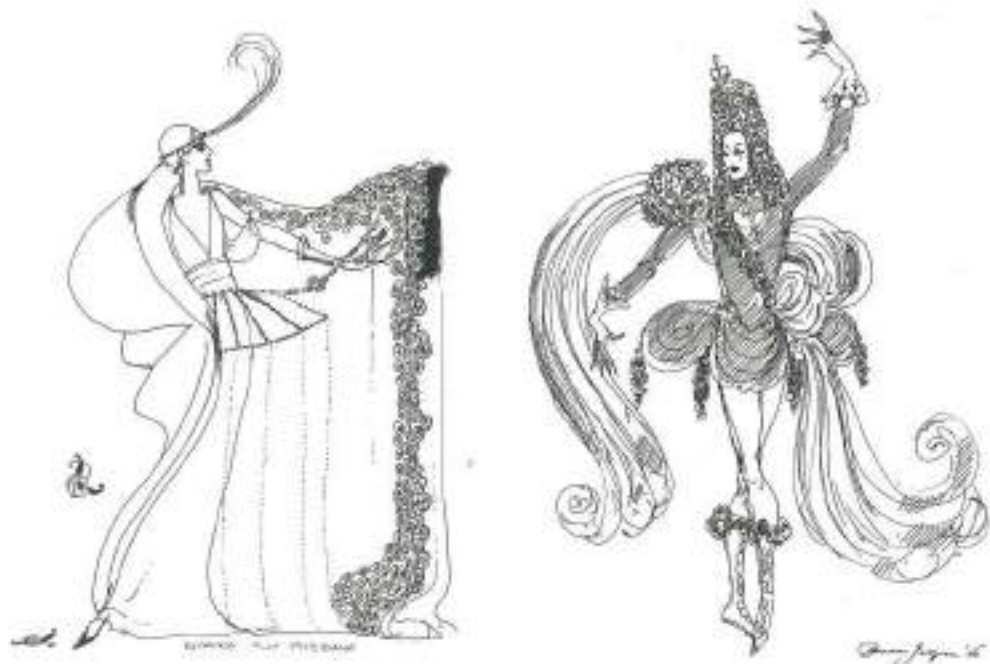
Ermanno Wolf-Ferrari, che poco prima della morte predicava la necessità di forme comunicative certe, intese come argine allo sperimentalismo espressivo dell'avanguardia e in fondo anche come antidoto al sovvertimento delle categorie sociali (*Considerazioni attuali sulla musica*, 1943), era figlio di un pittore di origine bavarese, August Wolf, e di una veneziana, Emilia Ferrari (egli aggiunse al proprio cognome quello della madre verso il 1895). Dopo aver compiuto studi sia artistici sia musicali tra l'Italia e la Germania, opererà decisamente per la musica nel 1895. Dopo i notevoli successi raccolti soprattutto in campo teatrale nei primi anni del Novecento, si lascerà tentare anche dal dramma verista nei *Giocelli della Madonna* (Berlino 1911), per ritornare in seguito al neo-classicismo, nella consapevolezza che il suo terreno privilegiato si trovasse nel recupero del passato. Dopo il trauma della prima guerra mondiale, cui corrispose un lungo silenzio, Wolf-Ferrari scandagliò inedite atmosfere di capezza con l'opera *Sly* (1927). Nel 1939 fu nominato insegnante di composizione al Mozarteum di Salisburgo; nel 1946 si trasferì a Zurigo, ma trascorse l'ultimo anno di vita nella città natale.

La vedova scaltra, che il librettista Mario Ghisalberti trasse dalla commedia omonima di Goldoni, una composizione relativamente giovanile (1748) e tra le più spensierate, si svolge a Venezia nel Settecento. Una giovane, Rosaura, vedova di Stefanello dei Bisognosi, ha quattro corteggiatori di diversa nazionalità, il francese Monsieur Le Bleau, l'italiano Conte di Bosco Nero, l'inglese Mi-

lord Runebif, lo spagnolo Don Alvaro di Castiglia. Essi cercano di conquistarla offrendole doni e avvalendosi dell'aiuto di Arlecchino e della cameriera francese della vedova, Marionette. Per decidere quale di loro sarà il suo sposo, Rosaura ordisce un inganno e si finge una dama conterranea di ciascuno dei quattro pretendenti e disponibile ad essere facilmente conquistata. Ottiene così pgni d'amore dal gentiluomo francese, dal focoso spagnolo e persino dal compassato milord. Solo il conte di Bosco Nero respinge i suoi approcci e resta fedele alla donna di cui è innamorato: la vedova può così scegliere, restituisce i pgni ottenuti con l'inganno e sposa il nobile italiano.

La distribuzione dei ruoli vocali segue un impianto chiaramente desunto dalla tradizione italiana. Rosaura è un soprano che sovrasta tutti gli altri personaggi per impegno e duttilità espressiva, il Conte è un tenore amoroso concentrato nelle proprie accensioni passionali, Arlecchino, baritono, è in fondo il vero *alter ego* della protagonista per la sua presenza diffusa nel corso della partitura e per la sua capacità di esprimersi in stili diversi. Completano il cast Monsieur Le Bleu, anch'egli tenore, la cameriera Marionette, soprano più acuto della padrona, il baritono Don Alvaro e il basso Milord Runebif.

Anche in questo lavoro, rappresentato per la prima volta al Teatro dell'Opera di Roma il 5 marzo 1931, Wolf-Ferrari si dimostra impermeabile alla satira sociale e configura *La vedova scaltra* come puro divertimento, messa in scena di un intrigo fine a se stesso privo di risonanze ideali, secondo la linea acritica propria del settecentismo comico. Il compositore si sente viva parte di una civiltà dalle radici antiche che egli fa rivivere in chiave intensamente nostalgica: «Il teatro di Goldoni diventa così l'emblema più comune di quel settecentismo di fondo che rimane connaturato alla commedia in musica e che implica la riscoperta di un impianto narrativo semplificato, l'assunzione della città di Venezia quale suo luogo topico, l'impiego delle maschere - o di tipi da esse direttamente derivati - quale mezzo di rinnovamento del personaggio operistico fuori dagli schemi passionali del teatro veristico o dalle configurazioni psichiche del teatro borghese» (Virgilio Bernardoni).



Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

È notte e quattro gentiluomini seduti a tavola, Monsieur Le Bleu (francese), il Conte di Bosco Nero (italiano), Milord Runebif (inglese), Don Alvaro di Castiglia (spagnolo), cantano una canzone in lode della bella vedova Rosaura, conosciuta poco prima a Venezia. Tramite Arlecchino, cameriere della locanda, Milord fa pervenire a Rosaura un anello e le annuncia una sua visita imminente. Monsieur confida al Conte che anch'egli ha intenzione di visitare presto l'affascinante vedova. Don Alvaro è invece convinto che la sua ricchezza sia un modo sicuro per conquistarla.

Sul far del giorno Rosaura si riveste aiutata dalla cameriera francese, Marionette, che vanta le doti del compatriota, ma la padrona le fa capire che il suo cuore è rivolto altrove. Giunge Arlecchino con l'anello di Milord, dono che la vedova giudica quasi offensivo e che perciò rifiuta. Poco dopo l'inglese va comunque a trovare Rosaura e conversa con lei: mentre quest'ultima aspira a risposarsi, Milord preferisce relazioni più fuggevoli. Giunge poi il Conte italiano e resta ingelosito trovandosi il nobile inglese e, uscito il rivale, dichiara alla vedova la sua passione, ma Rosaura sottolinea il suo diritto a una libera scelta. Sempre in casa di Rosaura si incontrano Monsieur e Marionette, vecchie conoscenze dei tempi parigini del francese. Dopo aver suonato il flauto tra le piante del giardino, Monsieur incontra finalmente la donna bramata, le accomoda un ricciolo, decanta le sue qualità di ballerino e le estorce un bacio. Partito lo spasimante, giunge Don Alvaro in gran pompa su una bissona: accolto da Marionette, fa cadere il suo prezioso orologio d'oro, ma rifiuta di raccogliere un oggetto ormai indegno di lui, mentre Marionette va ad annunciarlo.

ATTO SECONDO

Nella locanda Monsieur incontra Arlecchino e gli chiede di recapitare alla vedova il suo ritratto e un sonetto. Il Conte, ferito dalle dimostrazioni di indipendenza di Rosaura, le ha intanto scritto una lettera di scuse e l'affida al suo lacchè Folletto. Da parte sua Milord consegna a Birif, suo cameriere, altri preziosi per la vedova. Soprraggiunge Don Alvaro, il quale affida ad Arlecchino il suo albero genealogico e una poesia per Rosaura.

La giovane vedova si trova nel suo studiolo, dove sta cantando accompagnandosi alla spinetta. Marionette introduce Arlecchino, abbigliato da cameriere francese, che le porta i doni di Monsieur: Rosaura ringrazia con un biglietto. Arriva Folletto con la lettera: mentre Rosaura risponde al pretendente italiano, Folletto fa la corte a Marionette. Successivamente giunge Birif che recapita i gioielli di Milord e se ne va rapidamente. Fa nuovamente ingresso Arlecchino, travestito questa volta da servitore spagnolo, con l'albero genealogico e la poesia: anche a lui Rosaura risponde per iscritto.



Gio. de Piaz, vignetta scenica (1.1) per *La vedova scaltra*. Da *Commedie buffe in prosa del Sig. Carlo Goldoni*, tomo nono, Venezia, dalle stampe di Antonio Zatta e Figli, MDCCCLXI.

Nel campiello di fronte alla locanda Milord e il Conte vedono rispettivamente Birif e Folletto. L'innamorato italiano è deliziato dalla lettera di Rosaura, che lo incoraggia ad amarla. Anche Monsieur e Don Alvaro ricevono risposta da Arlecchino, benché il contenuto delle lettere, scambiate per errore, resti loro piuttosto misterioso. Alle richieste di un compenso da parte di Arlecchino, lo spagnolo si sdebita con una patente, il francese con un oggetto prezioso, cioè un pezzo della lettera di Rosaura. Marionette chiede anch'essa un riconoscimento per i suoi servizi ed Arlecchino le dona parte del foglio di Rosaura appena ricevuto. La sfulata di Marionette attira cuochi e sguattera divertiti: Arlecchino si ripara su un tetto, mentre Marionette, fatta oggetto di pesanti attenzioni dagli uomini, fugge.

ATTO TERZO

Rosaura sta scrivendo gli inviti per un ballo che si terrà a casa sua. La vedova infatti ha intenzione di presentarsi a ciascuno dei quattro pretendenti fingendo di essere loro conterranea e sposerà chi sarà capace di resistere alla sua seduzione.

In un campiello Monsieur e Don Alvaro rileggono le loro lettere, si accorgono di aver fatto la corte alla stessa donna e si sfidano a duello; il francese però si defila per ammirare le belle ragazze che stanno consegnando gli inviti. Nasce un duello anche tra Milord e il Conte, presto sodato. In quel mentre entra una deliziosa inglesina, che affetta amore per il nobile compatriota e si fa consegnare un astuccio come segno di riconoscimento del loro amore segreto. Arlecchino, risentito

per il mancato compenso da parte di Don Alvaro, si fa beffe di lui e lo spagnolo viene affrontato di nuovo da Monsieur. La ripresa del duello è impedita per due volte da Rosaura: la prima volta, travestita da francese, si finge innamorata di Monsieur e ottiene da lui una fiala di acqua di rose, la seconda si finge spagnola e seduce Don Alvaro, che in pegno le consegna una tabacchiera. Quando invece la vedova, mascherata da dama veneziana, tenta di stabilire un legame con il Conte, viene respinta in nome dell'amore per Rosaura. Nella festa finale la vedova restituisce ai tre pretendenti stranieri i loro ingannevoli pegni e dichiara la propria scelta a favore del Conte, capace di amarla con sincerità.

Argument

ACTE PREMIER

C'est la nuit et quatre gentilshommes attablés, Monsieur Le Bleu (français), le Comte de Bosco Nero (italien), Milord Runebif (anglais) et Don Alvaro di Castiglia (espagnol), chantent les louanges de la belle veuve Rosaura, dont ils viennent de faire la connaissance à Venise. Par l'entremise d'Arlecchino, le serveur de l'auberge, Milord fait parvenir une bague à Rosaura et lui annonce qu'il viendra bientôt lui rendre visite. Monsieur confie au Comte qu'il a intention, lui aussi, de rendre visite au plus tôt à la charmante veuve. Don Alvaro, par contre, est convaincu qu'elle sera certainement séduite par sa richesse.

Au petit matin, Rosaura s'habille, aidée par Marionette, sa femme de chambre française, qui vante les qualités de son compatriote, mais sa maîtresse lui fait entendre que ce n'est pas pour lui qu'elle a un penchant. Survient Arlecchino avec la bague de Milord, mais la veuve juge ce cadeau presque offensant, donc le renvoie. Peu après, l'anglais va quand-même voir Rosaura et cause avec elle; alors qu'elle voudrait se remarier, il préfère nouer des relations éphémères. Ensuite arrive le comte italien, qui devient aussitôt jaloux en trouvant le noble anglais chez Rosaura, et après la sortie de son rival, déclare à la veuve sa passion; mais la jeune femme revendique son droit à choisir en toute liberté. Monsieur et Marionette, qui se connaissent depuis les années parisiennes du noble français, se rencontrent de nouveau chez Rosaura. Après avoir joué de la flûte dans le jardin, Monsieur rencontre finalement la femme qu'il désire, lui ajuste une frisette, vante ses talents de danseur et finalement lui arrache un baiser. Après son départ, arrive Don Alvaro en grande pompe, à bord d'une *bissona*, une magnifique embarcation vénitienne; il fait tomber sa précieuse montre en or, mais refuse de la ramasser, parce qu'elle, en touchant le sol, s'est désormais rendue indigne de lui. Marionette l'accueille et va annoncer son arrivée à sa maîtresse.

ACTE DEUXIÈME

À l'auberge, Monsieur rencontre Arlecchino et lui demande de remettre à Rosaura son portrait et un sonnet. Entre-temps le Comte, frappé par l'esprit d'indépendance de la veuve, lui a écrit une lettre d'excuses, qu'il confie à son laquais Folletto; Milord, pour sa part, donne à son valet Birif des autres bijoux à remettre à la jeune femme. Survient Don Alvaro, qui confie à Arlecchino son arbre généalogique et un poème, eux aussi destinés à Rosaura.

La jeune veuve est en train de chanter dans son boudoir, en s'accompagnant de l'épinette. Marionette introduit Arlecchino, habillé en valet français, qui lui apporte les cadeaux de Monsieur; Rosaura le remercie par un billet. Folletto arrive avec la lettre du Comte; pendant que Rosaura répond à son prétendant italien, Folletto fait la cour à Marionette. Ensuite, c'est le tour de Birif, qui apporte les bijoux de Milord et repart aussitôt. Arlecchino fait son apparition de nouveau, cette

fois déguisé en valet espagnol, avec l'arbre généalogique et le poème de Don Alvaro; Rosaura lui répond également par écrit.

Dans le *campiello* devant l'auberge, Milord et le Comte rencontrent leurs valets respectifs. L'italien est charmé par la lettre de Rosaura, qui l'encourage à l'aimer. Monsieur et Don Alvaro reçoivent eux aussi leurs réponses des mains d'Arlecchino, qui les a cependant confondues par mégarde, de sorte que leur contenu demeure plutôt mystérieux aux yeux des destinataires supposés. Lorsqu'Arlecchino demande d'être récompensé pour ses services, l'espagnol s'acquitte en lui donnant une attestation qui le nomme son serviteur, pendant que le français lui fait cadeau d'un objet précieux... c'est à dire un morceau de la lettre de Rosaura. Marionette demande elle aussi une récompense pour ses services; Arlecchino lui donne alors un morceau du billet de Rosaura qu'il vient de recevoir. L'éclat de colère de Marionette attire l'attention amusée de marmitons et serveuses; Arlecchino se réfugie sur un toit, tandis que Marionette, pour échapper aux attentions grossières des hommes présents, s'enfuit.

ACTE TROISIÈME

Rosaura est en train d'écrire les invitations au bal qu'elle va donner chez soi. En effet, elle a l'intention de se présenter aux quatre prétendants, l'un après l'autre, en feignant d'être la compatriote de chacun: elle épousera celui qui saura résister à ses charmes.

Dans un *campiello*, Monsieur et Don Alvaro relisent leurs lettres, s'aperçoivent qu'ils ont courtoisé la même femme et se provoquent en duel; le français, cependant, s'y dérobe, pour admirer les belles jeunes filles qui remettent les invitations. Un autre duel, aussitôt étouffé, manque d'éclater entre Milord et le Comte. En ce moment-là entre une jolie petite anglaise, qui affecte d'être éprise de son compatriote et se fait donner un étui en gage de leur amour secret. Arlecchino, vexé à cause de sa récompense manquée, se moque de Don Alvaro. L'espagnol est affronté de nouveau par Monsieur. Rosaura empêche deux fois les deux hommes de recommencer leur duel: la première fois, déguisée en femme française, elle fait semblant d'être amoureuse de Monsieur et obtient en gage un flacon d'eau de rose; la deuxième fois, elle se fait passer pour espagnole et séduit Don Alvaro, qui lui donne en gage une tabatière. Mais lorsque la veuve, habillée en dame vénitienne, tente d'établir une relation avec le Comte, celui-ci la repousse, au nom de son amour pour Rosaura. Pendant la fête finale, la veuve rend aux prétendants étrangers leurs gages trompeuses et déclare son choix en faveur du Comte, le seul capable de l'aimer d'un amour sincère.

Synopsis

ACT ONE

It is night time and four gentlemen are sitting around a table, Monsieur Le Bleu (French), Conte di Bosco Nero (Italian), Milord Runebif (English), Don Alvaro di Castiglia (Spanish), and they are singing a song extolling the praises of the beautiful widow Rosaura, whom they have just met in Venice. Milord asks Arlecchino, a servant in the inn, to send Rosaura a ring and inform her that he will soon be paying her a visit. Monsieur tells the Count that he also plans to visit the fascinating widow very soon. Don Alvaro, on the other hand, is convinced that his wealth will suffice to win her affection.

It is daybreak and Rosaura is getting dressed with the help of her French maid, Marionette, who is extolling her compatriot's virtues, but her mistress makes it clear that her heart is elsewhere. Arlecchino arrives with Milord's ring, a gift the widow finds offensive and which she there-

fore refuses. Nevertheless, the Englishman still goes to visit Rosaura shortly afterwards. While the latter is hoping to remarry, Milord is in favour of a more transitory relationship. The Italian Count then arrives and is overcome with jealousy when he sees the English Lord there already; once his rival has left, he declares his passion for Rosaura, but the latter emphasizes her right to make her own choice. In Rosaura's home Monsieur and Marionette then meet, old acquaintances from their time in Paris. After playing his flute in the garden, Monsieur finally meets the woman he is yearning after; he straightens one of her curls, extols his virtues as a ballerina, and wrings a kiss from her. Once her admirer has left, Don Alvaro arrives with great pomp in his boat - welcomed by Marionette, he lets his valuable golden watch fall but then refuses to pick up an object that is no longer worthy of him; Marionette goes ahead to announce his arrival.

ACT TWO

Monsieur meets Arlecchino in the inn, and asks him to take the widow his portrait and a sonnet. In the meantime, hurt by Rosaura's display of independence, the Count has written her a letter of apology and gives it to his lackey Folletto. Milord, in turn, gives his servant Birif other valuables to give to the widow. Don Alvaro arrives and gives Arlecchino his family tree together with a poem for Rosaura.

The young widow is in her small study where she is singing and playing the spinet. Marionette introduces Arlecchino, who is dressed as a French servant, and he gives her the gifts from Monsieur - Rosaura thanks him with a note. Folletto arrives with a letter. While Rosaura is replying to her Italian admirer, Folletto courts Marionette. Birif then arrives, bringing the jewels from Milord and then he hastily takes his leave. Arlecchino enters once again, this time dressed as a Spanish servant, bearing the family tree and poem - once again, Rosaura replies with a letter.

In the small square in front of the inn, Milord and the Count meet Birif and Folletto. The Italian admirer is delighted with Rosaura's letter, which encourages him to love her. Arlecchino also brings the replies to Monsieur and Don Alvaro, although the contents of the letters remain a mystery since they were exchanged by mistake. When Arlecchino asks to be rewarded, the Spaniard pays his debt with a title, and the Frenchman with a valuable object, that is, a piece of Rosaura's letter. Marionette also asks that her services be rewarded and Arlecchino gives her part of the letter he has just received. Marionette's anger attracts the amused cooks and washers-up - Arlecchino takes refuge on the roof, while Marionette flees to avoid the considerable attention she is receiving from the men.

ACT THREE

Rosaura is writing the invitations for a ball she is to give that evening in her home. Indeed, the widow is planning to present herself to each of the four suitors, pretending to be one of their compatriots, and she has decided she will marry the one who does not let himself be seduced by her.

In a small square, Monsieur and Don Alvaro are re-reading their letters and realize they have been wooing the same woman. They challenge each other to a duel. The Frenchman, however, steals away to admire the pretty girls who are handing out the invitations. There is to be a duel between Milord and the Count, too, but it is soon quelled. At that very moment, a delightful young English girl enters, in love with her aristocratic compatriot, and she has him give her a box as a sign of recognition of their secret love. Affronted by the lack of any reward from Don Alvaro, Arlecchino is making fun of the former and the Spaniard is attacked once more by Monsieur. Rosaura manages to stop the duel twice. The first time, disguised as a Frenchwoman, she pretends to be in love with Monsieur and receives a phial of rose-water, while the second time she pretends



Gio. de Pian, vignetta scenica (n.16) per *La vedova scaltra*. Da *Commedie buffe in prosa del Sig. Carlo Goldoni*, cit.

to be Spanish and seduces Don Alvaro, who gives her a snuff-box. However, when the widow tries to do the same with the Count, this time disguised as a Venetian lady, she is spurned in the name of his love for Rosaura. During the final celebration, the widow returns the gifts she has been given to the three foreign suitors and announces her choice in favour of the Count, who is able to love with such sincerity.

Handlung

ERSTER AKT

Zu später Stunde sitzen vier Edelmänner – Monsieur Le Bleu (ein Franzose), der Conte di Bosco Nero (ein Italiener), Milord Ronebif (ein Engländer) und Don Alvaro di Castiglia (ein Spanier) – an einem Wirtshausstisch und singen ein Loblied auf die schöne Witwe Rosaura, die sie kurz zuvor in Venedig kennen gelernt haben. Milford läßt Rosaura durch den Kellner Arlecchino einen Ring nebst der Ankündigung seines baldigen Besuchs zukommen. Im Vertrauen berichtet der Monsieur dem Grafen, daß auch er die bezaubernde Witwe bald aufzusuchen gedenkt. Demgegenüber wähnt sich Don Alvaro sicher, die hübsche Dame dank seines Reichtums für sich erobern zu können.

Als sich Rosaura bei Tagesanbruch von ihrer französischen Zofe Marionette ankleiden läßt, ergeht sich diese in allerlei Komplimenten über ihren Landsmann. Ihre Herrin gibt ihr jedoch rasch

zu verstehen, daß ihr Herz für einen anderen Mann schlägt. Da tritt Arlecchino mit Milords Ring herein, doch die Witwe weigert sich strikt, das als ehrenrührig empfundene Geschenk anzunehmen. Nichtsdestotrotz wird der Engländer wenig später bei Rosaura vorgestellt, um mit ihr zu plaudern: die Witwe bekundet ihren innigen Wunsch, sich bald wieder zu vermählen, wohingegen sich der Milord als Freund flüchtigerer Beziehungen zu erkennen gibt. Kurz darauf kommt der Conte hinzu; die Anwesenheit des Rivalen schürt seine Eifersucht. Als Ronebif abgeht, gesteht der Conte der Witwe, in wahrer Leidenschaft für sie entbrannt zu sein. Rosaura aber beharrt auf ihrem Recht, sich ihren Freier selbst zu erwählen. Unterdessen begegnen sich auch der Monsieur und Marionette im Hause der Witwe: sie kennen sich noch aus Le Bleaus Zeit in Paris. Nachdem der Monsieur im Schutz der Sträucher eine Melodie auf der Flöte gespielt hat, kommt es endlich zu einer Begegnung mit seiner Angebeteten: er streicht ihr eine Locke zurecht, rühmt seine tänzerischen Qualitäten und raubt ihr einen Kuss. Doch kaum hat er sich verabschiedet, trifft Don Alvaro in festlichem Aufzug auf einer Bissone ein. Als ihn Marionette empfängt, entgleitet ihm seine kostbare goldene Uhr: ein zu Boden gefallener Gegenstand, so erklärt der Spanier hochmütig, sei seiner nicht mehr würdig. Das Mädchen geht indes ab, um der Herrin den neuerlichen Besuch zu melden.

ZWEITER AKT

Im Wirtshaus bittet der Monsieur Arlecchino, der Witwe ein Porträt und ein Sonett zu überbringen. Unterdessen hat der Conte die durch Rosauras Autonomiebekunden erforderte Kränkung verwunden und ein Entschuldigungsschreiben an sie aufgesetzt, das er seinem Lakaien Folletto anvertraut. Etwa zur gleichen Zeit bittet der Milord seinen Diener Birif, der Witwe weitere Schmuckstücke zu überbringen. Der hinzu kommende Don Alvaro hingegen überreicht Arlecchino seinen Stammbaum und ein Gedicht für Rosaura.

Derweil sitzt die junge Witwe in ihrem Musikzimmer am Spinett und singt. Marionette führt den nach französischer Art bekleideten Arlecchino herein. Zum Dank für Monsieur Le Bleaus Geschenke überreicht die Hausherrin Arlecchino ein kurzes Schreiben. Unmittelbar danach trifft Folletto mit dem Brief des Grafen ein: während Rosaura ein Antwortschreiben an den italienischen Verehrer verfaßt, macht Folletto Marionette den Hof. Anschließend ist Birif an der Reihe: er überbringt Milordschmuck und verabschiedet sich rasch wieder. Erneut tritt Arlecchino auf, diesmal in der Tracht eines spanischen Dieners: als er Rosaura den Stammbaum und das Gedicht gegeben hat, gibt sie auch ihm einen Antwortbrief an seinen Herrn mit auf den Weg.

Auf dem kleinen Platz vor dem Wirtshaus erwarten der Milord und der Conte die Rückkehr ihrer Diener Birif und Folletto. Voller Entzücken liest der Italiener, daß ihn Rosaura in ihrem Brief ermutigt, an seiner Liebe zu ihr festzuhalten. Der Monsieur und Don Alvaro erhalten ebenfalls ihre Briefe aus den Händen Arlecchinos; da die Briefe jedoch irrtümlicherweise vertauscht worden sind, haben sie einige Mühe, Rosauras Antwort zu verstehen. Zum Lohn für seine Dienste erhält Arlecchino vom Spanier ein Patent und vom Franzosen einen „Wertgegenstand“ – nämlich einen Fetzen von Rosauras Brief. Als Marionette Arlecchino ihrerseits um ihren Lohn bittet, schenkt dieser ihr ein Eckchen des eben erhaltenen Briefetzers. Marionettes Wutausbruch ruft die befüstigten Köche und Küchenjungen auf den Plan: Arlecchino rettet sich auf ein Dach, während die von den umstehenden Männern mit derben Sprüchen bedachte Zofe die Flucht ergreift.

DREITER AKT

Rosaura schreibt Einladungen für den in ihrem Hause anstehenden Ball, da sie einen Plan ersonnen hat: sie will sich bei jedem ihrer vier Verehrer als dessen Landsmännin ausgeben und schließlich denjenigen heiraten, der ihren Verführungskünsten widersteht.



Gio. de Pian, vignetta scenica (III.9) per *La vedova scaltra*. Da *Commedie buffe in prosa del Sig. Carlo Goldoni*, cit.

Auf einem kleinen Platz lesen der Monsieur und Don Alvaro ihre Briefe noch einmal. Als ihnen dabei klar wird, daß sie um dieselbe Frau gebuhlt haben, fordern sie sich gegenseitig zum Duell heraus. Der Franzose rückt jedoch wieder von diesem Vorhaben ab, um die hübschen Mädchen betrachten zu können, die ihnen die Einladungen zum Ball überbringen. Auch zwischen Milord und dem Conte kommt es zu einer Auseinandersetzung, die aber rasch beigelegt wird. Im selben Augenblick tritt ein bezauberndes englisches Fräulein auf: sie erklärt dem Landsmann, in ihn verliebt zu sein, und läßt sich zum Zeichen der erwiderten heimlichen Liebschaft ein Erui von Milord aushändigen. Aus Ärger über den ausgebliebenen Lohn macht sich Arlecchino über Don Alvaro lustig; der Spanier wird erneut vom Monsieur herausgefordert. Zweimal unterbindet Rosaura das Duell: das erste Mal beteuert sie, als Französin verkleidet, ihre vermeintliche Liebe zu Monsieur und erhält im Gegenzug ein Fläschchen mit Rosenwasser von ihm. Das zweite Mal erscheint sie in spanischer Tracht, um Don Alvaro zu betören, der ihr sogleich eine Tabakdose als Liebespfand überläßt. Als die Witwe zuguterletzt in der Kleidung einer venezianischen Dame auftritt und dem Conte schöne Augen macht, wird sie von diesem im Namen der Liebe zu Rosaura abgewiesen. Auf dem großen Schlußball gibt sie den drei fremden Verehrern die zuvor erhaltenen Geschenke zurück und verkündet, sie werde den Conte heiraten, da nur er allein sie wirklich liebt.

Bibliografia*

a cura di Daniele Carnini

Delle due metà del puzzle Wolf-Ferrari, quella tedesca e quella italiana, la più attenta alla sua figura (almeno nell'ultimo periodo) si è dimostrata la prima. E proprio il suo essere 'bifronte' (figlio di due culture, e dotato in due campi come la pittura e la musica) ha originato un *topos* critico sul compositore, usato fin dai primi tempi della sua attività come grimaldello analitico. Avvertiamo da subito il lettore che la letteratura su Wolf-Ferrari è scarsa. Forse solo *Le donne curiose*, per dirne una, ha avuto un relativo seguito, in quanto opera inaugurale del fortunato binomio tra Wolf-Ferrari e Goldoni.¹

Per trovare qualcosa di commestibile e di recente per il pubblico non poliglotta bisogna volgersi per esempio ai volumi di sala dei teatri. Tra questi segnaliamo quello di *Sly* per Torino, per alcuni interessanti articoli; intanto, la bibliografia di Marco Emanuele, nella sua stringatezza utilissimo punto di partenza e che appunto nominiamo per prima;² poi un testo di Johannes Streicher (uno dei rari musicologi che si sia occupato costantemente di Wolf-Ferrari in tempi vicini a noi, come vedremo) sui prestiti 'popolari' in *Sly*, ma che contiene anche un accenno alla melodia più famosa dei *Quattro rusteghi*,³ e il saggio che apre il volume, a firma di Adriana Guarnieri.⁴ Il fatto che sia necessario ricorrere a scritti legati a una specifica produzione operistica per rimpinguare una bibliografia italiana altrimenti largamente deficitaria la dice lunga sulla sorte recente di Wolf-Ferrari al di qua delle Alpi. Un motivo di questa mancanza di opinioni critiche su riviste italiane specializzate può essere così sintetizzato, con un po' di approssimazione: quando Wolf-Ferrari era in vita e famoso gli si dedicò spazio, perché il suo tipo di scrittura era congruente alla mentalità nostalgica dei critici e di gran parte dell'establishment musicale. Quando, invece, l'Italia, tra gli anni Cinquanta e i primi Ottanta, si è 'modernizzata', ha ricusato del Novecento italiano tutto quello che furoreggiava fino alla seconda guerra mondiale, *in primis* l'opera tradizionale e le forme

* Nell'anno intercorso tra la pubblicazione della bibliografia dei *Quattro rusteghi* («La Fenice prima dell'Opera», 2005-2006/3, pp. 121-127) e l'odierna rappresentazione della *Vedova scaltra*, non ci sono state modifiche di particolare rilievo negli studi che riguardano Wolf-Ferrari. Ci permettiamo dunque di ristampare lo stesso scrigno di un anno addietro, con qualche aggiustamento, avvertendo che i lavori di Bernardoni e Streicher a proposito delle maschere nel Novecento operistico, alla luce dei temi di quest'opera, ci paiono ancora più degni di sottolineatura.

¹ Fin dall'articolo scritto in occasione della prima assoluta data al Residenztheater di München nel 1903, *Die neugierigen Frauen* (*Le donne curiose*), scritto da WILHELM MAJKE, «Le donne curiose», «Rivista musicale italiana», XI, 1903, pp. 366-370, che fece seguire quella dei *Quattro rusteghi* (ivi, XII, 1906, pp. 315-320), spettacolo recensito anche da EDGAR ISTEL, *Uraufführung des dreiaktigen Lustspiels «Die vier Grabsame» [...]*, «Neue Zeitschrift für Musik», LXXIII, 1906, pp. 292-293.

² MARCO EMANUELE, *Libri, dischi e web*, in *Sly, ovvero la leggenda del dormiente risvegliato*, Torino, Teatro Regio, Stagione d'opera 2000-2001, pp. 67-71.

³ JOHANNES STREICHER, *Musica popolare o plagio? Una polemica su «Sly»*, ivi, pp. 39-48.

⁴ ADRIANA GUARNIERI CORAZZON, «Invece di lottare, io faccio il morto», ivi, pp. 8-24.

passatiste: Wolf-Ferrari cadde cioè (ma non da solo) sotto la scure dell'avanguardia. Adesso quel periodo si sta (ri)valutando, e il clima è sicuramente più favorevole a questo compositore, anche se non quanto gli anni Trenta e Quaranta. È in quel periodo, infatti, che si trovano le maggiori emergenze bibliografiche, situate sul crinale tra critica musicale (giornalistica) e studio biografico: con una cospicua prevalenza del lato aneddotico. In particolare il libro di De Rensis, intimo di Wolf-Ferrari,⁵ costituisce una miniera di piccole notizie, che evidentemente gli sono state riferite dall'autore, e quindi dovrebbero rispecchiare quello che il compositore amava dire su se stesso. Ci sono anche molte annotazioni che colgono nel segno,⁶ e altre che in modo quasi grottesco riflettono il clima dell'epoca.⁷ De Rensis si occupò anche di tirare le somme alla morte di Wolf-Ferrari, componendone più o meno un elogio funebre,⁸ mentre il suo allievo Adriano Lualdi ha dedicato al compositore un commosso ritratto nel suo libro di ricordi.⁹

In italiano possiamo trovare anche la raccolta di scritti di Wolf-Ferrari su se stesso e sul mondo: le sue *Considerazioni*,¹⁰ manifesto poetico-pedagogico che riflette bene il passatismo (appunto) del suo carattere. Non ci si attenda una speculazione profonda, ma piuttosto un vago elogio della bellezza, che sa di sottoprodotto crociano. Anche le *Considerazioni* contengono (oltre all'introduzione firmata da Giovanni Gentile, l'uomo che costituiva il «punto di riferimento filosofico» di Wolf-Ferrari) una notizia biografica corposa, redatta da Giulio Cogni, che sembra più uno schizzo «di carattere» sul compositore e sulla sua musica.¹¹ Di Wolf-Ferrari abbiamo anche una nutrita testimonianza epistolare; molte lettere sono ancora inedite e si ritrovano disperse in vari rivoli,¹² ma molte altre sono disponibili in una raccolta curata da Mark Lothar (ovviamente in tedesco).¹³

⁵ RAFFAELLO DE RENSIS, *Ermanno Wolf-Ferrari: la sua vita d'artista*, Milano, Treves, 1937.

⁶ «L'azione scenica si fonda sul dialogo, alla condizione di non lasciar perdere una sola parola, altrimenti svanisce ogni efficacia, su intrecci che corrono diritti e senza indugi (quindi evitando la tentazione di commentare e sinfonizzare), su personaggi che nulla hanno da celare della loro interiorità.» (ivi, p. 65). Anche se De Rensis tratta delle *Donne carissime*, l'opinione espressa si può applicare a gran parte della produzione di Wolf-Ferrari.

⁷ «In un palco, il Capo del Governo aveva assistito all'intero spettacolo, e alla fine volle compiacersi col Maestro. Gli disse, tra l'altro: «Questa sua musica tanto semplice dev'essere molto difficile a comporsi, è vero?». Nell'acuta osservazione del Duca [...]» (ivi, p. 109). Si parva licet, non sorprende che questo condottiero dalla mente così acuta abbia prodotto, tra gli altri disastri, il discorso del 10 giugno 1940.

⁸ RAFFAELLO DE RENSIS, *La vita e l'arte del m° Ermanno Wolf-Ferrari*, in *In memoria di Ermanno Wolf-Ferrari*, Siena, Tucci, 1948 («Quaderni della Accademia Musicale Chigiana, XVII»). Una serie di articoli uscirono alla morte del compositore o poco dopo, tra cui LUIGI COLACICCHI, *Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)*, «Rassegna musicale», XVIII, 1948, pp. 479-480, e JAMES RINGO, *Ermanno Wolf-Ferrari, an appreciation on his work*, «Rivista musicale italiana», II, 1949, pp. 224-247.

⁹ ADRIANO LUALDI, *Tutti vivi*, Milano, Dall'Oglio, 1955, specialmente le pp. 253-278 e 377-427.

¹⁰ ERMANNINO WOLF-FERRARI, *Considerazioni attuali sulla musica*, Siena, Tucci, 1943.

¹¹ GIULIO COGNI, *Wolf-Ferrari uomo* (ivi, pp. 11-38), in cui si può leggere questo gustoso aneddoto, tipico di Wolf-Ferrari: «Un giorno Giacomo Puccini domandò a Wolf-Ferrari perché scrivesse sempre commedie musicali, e indagasse a misurarsi col dramma. «Perché il dramma mi fa troppo duramente soffrire: e io non so soffrirci dentro!» rispose timido il maestro. E il lucchese bonariamente di rimando: «Col tempo ci si abitua!»». La prefazione di Gentile è riportata per intero e commentata da GIOVANNI GUANTI («Un boccon de gringola» per muger furbete e veci satrapi, «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 23-44; 39-40).

¹² Già pubblicate per esempio in *Ermanno Wolf-Ferrari an Karl Straube. Fünf Briefe aus den Jahren 1901 und 1902*, *Erstausdruck*, «Musica», XXXIV, 1969, pp. 338-342, e anche LINA HÖRSCH-PTILICAR, *Unveröffentlichte Briefe Ermanno Wolf-Ferraris*, «Zeitschrift für Musik», CXII, 1951, pp. 24-27.

¹³ ERMANNINO WOLF-FERRARI, *Briefe aus einem halben Jahrhundert*, a cura di Mark Lothar, München-Wien, Langen Müller, 1982. Più recentemente alcuni stralci di un carteggio custodito presso l'Archivio storico del Teatro La Fenice, sono stati pubblicati da FRANCO ROSSI (*Gli anni difficili di un «rustego»*, «La Fenice prima dell'Opera» cit., pp. 135-140).



Umberto Zinelli (1898-1972), bozzetto scenico per la ripresa della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice di Venezia, 1956; regia di Corrado Pavolini, coreografia di Manella Turitto.

Il corrispettivo germanico del lavoro di De Rensis è il volume di Alexandra Carola Grisson che si segnala per una messe ancora più grande di dati sull'infanzia del compositore e addirittura sui suoi antenati!¹⁴ Questa biografia è stata definita abbastanza appropriatamente «etwas panegyrisch»;¹⁵ è seguita dagli aforismi di Wolf-Ferrari, oltre a contenere una lunga lettera aperta del compositore a proposito di Wagner, più volte ristampata.¹⁶ Prima ancora, in occasione del sessantesimo compleanno del compositore, era uscita la monografia di Stahl, la cui lettura non ci pare granché fruttuosa.¹⁷

Wilhelm Pfannkuch ha curato la voce del vecchio MGG, forse la più completa, in attesa della nuova edizione, delle voci enciclopediche su Wolf-Ferrari;¹⁸ la bibliografia è datata ma abbon-

¹⁴ ALEXANDRA CAROLA GRISSON, *Ermanno Wolf-Ferrari: Autorisierte Lebensbeschreibung*, Regensburg, Bosse, [1941] («Von deutscher Musik»), ristampata e modificata nel 1958 per il decennale della scomparsa del compositore.

¹⁵ HERBERT ROSENDORFER, *Skizze zur Biographie Ermanno Wolf-Ferraris*, in PETER HAMANN et al., *Ermanno Wolf-Ferrari*, Tutzing, Schneider, 1986, pp. 13-39 («Komponisten in Bayern, 8»).

¹⁶ Possiamo leggerla in italiano alle pagine 151-161 delle *Considerazioni* cit.

¹⁷ ERNST LIPOLOD STAHL, *Ermanno Wolf-Ferrari*, Salzburg, Kiesel, 1936.

¹⁸ WILHELM PFANNKUCH, «Wolf-Ferrari, Ermanno», voce di *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a cura di Friedrich Blume, Kassel, Bärenreiter, 1968, XIV, coll. 814-818.



La vedova scaltra al Teatro La Fenice di Venezia, 1956; regia di Corrado Pavolini, scene di Umberto Zimelli; coreografia di Mariella Turitto. Archivio storico del Teatro La Fenice.

dantissima. Non sorprenda: Pfannkuch si addottorò con una tesi sulle opere di Wolf-Ferrari,¹⁹ e ancora oggi quella dissertazione, lavoro introvabile, e ormai ultracinquantenne (pubblicato quattro anni dopo la morte del compositore), costituisce un punto imprescindibile da cui partire per la valutazione dello stile di Wolf-Ferrari; a Pfannkuch si deve la definizione perfettamente calzante di *Mosaikstil* a proposito della tecnica di Wolf-Ferrari (i tedeschi si sono subito focalizzati sull'uso, se non anti-, almeno non-wagneriano del materiale motivico), ripresa poi da Seedorf. Anche se non strettamente monografico, il libro di Seedorf è forse il migliore approccio al compositore veneziano. Prima di tutto, perché la veduta dello studioso è anche in buona parte storiografica, e indaga sul mito del «nuovo Mozart» attraverso le esperienze di vari compositori di inizio secolo: la *Mozart-Renaissance* è interpretata scindendo i dati reali da quelli posticci; in secondo luogo, perché Seedorf si pone sempre con acutezza il problema della commedia in musica del Novecento storico; e infine perché Wolf-Ferrari è oggetto di analisi stilistica (e compositiva, in genere) con una grande panoramica sulle singole opere.²⁰

¹⁹ Id., *Das Operschaffen Ermanno Wolf-Ferraris*, PhD diss., Kiel, 1952.

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

Altra monografia, il cui aspetto frammentario è dovuto alla concezione (vari articoli sullo stesso argomento), è quella che costituisce l'ottavo volume della raccolta «Komponisten in Bayern»:²¹ alcuni degli autori si sono occupati in altre sedi di Wolf-Ferrari. Curioso il tono di vaghezza con cui si intitolano gli articoli: *Skizze*,²² *Erimierungen*,²³ *Betrachtungen* (è il lavoro di Hamann, da notare *migliore lapillo* anche perché si occupa di musica strumentale),²⁴ *Gedanken*.²⁵ Fa eccezione l'interessante saggio di Anton Würz, focalizzato sulle opere.²⁶

Molto più fertile il campo dissodato da coloro che si sono occupati di commedia in musica del Novecento. Il già citato Johannes Streicher si è occupato della questione, lambendo Wolf-Ferrari più di una volta: in un interessante studio sul *typus* di Arlecchino a inizio Novecento, con un importante inciso sulla *Vedova scaltra*,²⁷ nel paragone tra Usiglio e Wolf-Ferrari a cimento sullo stesso soggetto,²⁸ e infine in un *Avviamento di un catalogo* di opere buffe tra il 1875 e il 1929 (in appendice a un articolo uscito recentemente).²⁹ Alcune singole opere di Wolf-Ferrari hanno raccolto qualche briciolo di attenzione;³⁰ ulteriori spunti sull'argomento possono essere reperiti in pubblicazioni più generali.³¹

A parte va menzionato il sito *internet* di un pubblicitario svizzero, Laureto Rodoni, che tratta di molti compositori, ma è focalizzato su Busoni e in subordine su Wolf-Ferrari;³² contiene scansioni, fotografie, rimandi, ed è assai ricco di documenti anche piuttosto rari (Rodoni si è tra l'altro occupato *in primis* della biografia dell'allievo di Wolf-Ferrari, Adriano Lualdi).

Lasciamo per ultimi i dizionari musicali, che sono abbastanza laconici. Eppure, visto che sono costretti, a differenza di altre pubblicazioni, a occuparsi di tutti i compositori di cui si ha notizia,

²¹ HAMANN et al., *Ermanno Wolf-Ferrari* cit. Il volume, come anche il libro di Locher sopracitato, è seguito da un catalogo delle opere.

²² ROSENDORFER, *Skizze* cit.

²³ ANTON WÜRZ, *Erimierungen an Ermanno Wolf-Ferrari*, ivi, pp. 67-84.

²⁴ PETER HAMANN, *Betrachtungen zur Instrumentalmusik Wolf-Ferraris*, ivi, pp. 85-105.

²⁵ ROBERT MAXYM, *Gedanken zu Wolf-Ferraris Opern aus der Praxis eines Dirigenten*, ivi, pp. 107-114.

²⁶ ANTON WÜRZ, *Ermanno Wolf-Ferrari als Opernmeister*, ivi, pp. 115-149.

²⁷ JOHANNES STREICHER, *Falstaff und die Folgen: Arlecchino multiplicito. Zur Suche nach der lustigen Person in der italienischen Oper seit der Jahrhundertwende*, in *Die lustige Person auf der Bühne. Gesammelte Vorträge der Salzburger Symposions 1993*, a cura di Peter Csobádi et al., Salzburg, Müller-Speiser, 1994, pp. 273-288.

²⁸ Id., *Galdoni dopo Galdoni: Usiglio, Wolf-Ferrari e «Le donne curiose»*, in *Musica e poesia. Celebrazioni in onore di Carlo Galdoni (1707-1793)*, atti dell'incontro di studio (Narni, 11-12 dicembre 1993), a cura di Galliano Gliberti e Biancamaria Bramana, Perugia, Cattedra di Storia della musica dell'Università degli studi di Perugia-Centro di studi musicali in Umbria, 1994, pp. 99-111 («Quaderni di Esercizi. Musica e spettacolo, 5»).

²⁹ Id., *Appunti sull'opera buffa tra «Falstaff» (1893) e «Gianni Schicchi» (1918)*, in *Tendenze della musica teatrale italiana all'inizio del Novecento*, atti del IV convegno internazionale «Ruggero Leoncavallo nel suo tempo», a cura di Lorenza Guio e Jürgen Maehder, Milano, Senzogno, 2005, pp. 69-100.

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

³¹ MARIO MORINI, *Da «Falstaff» a «Gianni Schicchi», «L'opera»*, 10/10, gennaio-marzo 1968, pp. 53-57; e soprattutto VIRGILIO BERNARDINI, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986. Per uno sguardo complessivo è ancora opportuno consultare ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Beamonte, 1985 (v. *Storia della musica italiana da Sant'Ambrasio a noi*). Inoltre cfr. PIETRO SCADARI DI LO MONACO, *Novecento musicale: acriti e cronache*, Palermo, Flaccovio, 1952.

³² www.rodoni.ch/busoni/wolffbusoni/wolffbusoni.html (si legga, in questo volume, il commento di Roberto Campanella, nella rubrica *online*). Anche l'estensore della presente bibliografia si è molto giovato della fatica di Rodoni.

costituiscono *magna pars* della bibliografia, oltre che un sintomo prezioso dell'andamento della fama del compositore. Le due biografie del *New Grove*³³ e del *Grove 2001*,³⁴ ambedue redatte da Waterhouse, sono rimaste in pratica invariate (la voce è stata oltretutto ripresa, nello spazio temporale tra le due edizioni, nel *Grove Opera*). Due dati vengono messi accortamente in luce, a cominciare dal paradosso che Wolf-Ferrari (e si vede dalla bibliografia) sia conosciuto più che altro per la produzione comica degli anni 1902-1909, in un catalogo che è invece decisamente eterogeneo e prosegue fin nel secondo dopoguerra; a seguire, cosa che più conta per *La vedova scaltra*, l'influsso dell'operazione-*Maschere* compiuta da Mascagni. Un'aria migliore si respira, sempre nel *Grove Opera*, alla voce dedicata appunto alla *Vedova scaltra*; Waterhouse la situa in posizione subordinata rispetto ai lavori dei primi anni del secolo, ma anche allo stesso *Campielo*, di poco successivo (1936), perché, nonostante pagine di sicuro effetto, come l'aria di Rosaura «Nella notturna selva», in essa prevarrebbe una cifra stilistica troppo di maniera. Della voce MGG di Pfanckuch abbiamo già detto, occorre ricordare non più che *en passant* quella del *DELUM*³⁵ e citare invece con interesse quelle di Manuela Schwarz e di Thomas Weitzel nella *Pipers*.³⁷ Questo, in attesa (e nella speranza) che il nuovo MGG e il *Dizionario biografico* – le voci sono ancora da estendere – si affidino a qualcuno che abbia studiato la materia, e non a dei volenterosi, ma forzatamente generici cultori del Novecento italiano in generale.

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

³³ JOHN C. G. WATERHOUSE, «Wolf-Ferrari [Wolf], Ermanno», voce del *New Grove dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1980, xx, pp. 506-508.

³⁴ *Id.*, «Wolf-Ferrari [Wolf], Ermanno», voce del *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001, xxvii, pp. 508-510.

³⁵ *Id.*, «Vedova scaltra, La», voce del *New Grove dictionary of opera*, a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 1992, iv, p. 909.

³⁶ CARLO PARMENTOLA, «Wolf-Ferrari, Ermanno (i)», voce del *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie*, Torino, UTET, 1988, viii, pp. 540-541.

³⁷ MANUELA SCHWARZ, «Die Neugierigen Frauen», «Die vier Grobianen», «Susannens Geheimnis» (pp. 752-755); THOMAS WEITZEL, «Der Schmuck der Madonna», «Sly», pp. 758-763, voci della *Piper Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper. Operette. Musical. Ballett*, 7 voll., diretta da Karl Dahlhaus e Sieghart Döhring, München, Piper, 1986-1997, vi (1997).

Online

a cura di Roberto Campanella

Durante il ventennio fascista l'Italia sprofonda, a livello culturale, in un provincialismo autarchico, a cui riuscirono in parte a sfuggire solo le voci più autorevoli, gli intellettuali più aperti ed impegnati (ad esempio, gli animatori di una rivista come *Solaria*). Neanche la musica ebbe sorte migliori: un personaggio come Adriano Lualdi si adoperò con tutte le sue forze – insieme a Giuseppe Mulè – per preservare la peninsulare arte dei suoni da ogni 'malo' influsso proveniente d'oltralpe, innalzando un'ideale muraglia che, al pari di quella costruita realmente per volontà dell'omonimo imperatore romano all'estremo nord della Britannia, doveva difendere la nostra civiltà dai pericoli esterni. E Lualdi era stato allievo di Wolf-Ferrari ... Convinzione comune ad entrambi era quella secondo la quale il rinnovamento della musica italiana dovesse avvenire chiudendo porte e finestre a quanto di nuovo o, peggio ancora, di sperimentale facesse capolino in Europa. Ma Lualdi si espose molto di più anche sul piano politico rispetto allo schivo suo Maestro, intrecciando fortemente l'attività di musicista con quella di ideologo fiancheggiatore del regime.

La vita di Wolf-Ferrari, invece, si svolge appartata sia dalla politica militante sia dall'ansia di compiere una qualche 'rivoluzione' culturale (ad esempio quella, per quanto un po' *sui generis*, teorizzata dalla cosiddetta Generazione dell'Ottanta), rifugiandosi, con il suo teatro musicale, in un Settecento ricreato con i mezzi espressivi del tardo romanticismo, che sono alla base anche della sua vasta produzione strumentale, non troppo frequentata, almeno qui in Italia. Pur nella sua visione decisamente *rétro*, non si può, comunque, negare che la figura dell'autore della *Vedova scaltra* si caratterizzi, nel complesso, come quella di un musicista – per dirla con Mila – «indubbiamente ragguardevole e singolare».

Sul *web* la travagliata stagione della nostra musica, che abbiamo rapidamente abbozzato, trova ampia risonanza all'interno dell'imponente portale (in buona parte in italiano) curato, e continuamente arricchito, dall'elvetico Laureto Rodoni: vi domina Ferruccio Busoni, insieme a una lunga schiera di musicisti, interpreti, critici e altri intellettuali del primo Novecento. Una nutrita raccolta di documenti, saggi e carteggi, contribuiscono ad illuminare un periodo piuttosto trascurato dalla critica militante, a parte qualche eccezione. Le ragioni di questa chiusura sono di carattere sia politico che estetico: soprattutto, come abbiamo già accennato, certe implicazioni o ammiccamenti nei confronti del regime, oltre all'anacronistica, ma perlopiù condivisa scelta di mettere da parte l'esperienza ottocentesca per andare a ricercare i germi di un possibile rinnovamento musicale nazionale nella produzione barocca e prebarocca. E, dunque, meritorio l'interesse di Rodoni per questa tematica, che merita tutta l'attenzione degli studiosi, perché naturalmente l'oggettività non ceda in alcun modo alle lusinghe contenute in certe iperboliche 'laudi' o all'astio di qualche sonora stroncatura, trattandosi di giudizi formulati nel vivo di quella stagione artistica, e ormai decisamente datati.

Tra i siti a ciò dedicati, è ovviamente di particolare interesse per noi quello riguardante Ermanno Wolf-Ferrari.¹ L'*home page*, che reca in alto un rimando ipertestuale al recente volume *Italian Music During the Fascist Period*, presenta tra l'altro la firma e un bel ritratto fotografico del Maestro, cui si aggiungono due documenti autografi, tra cui uno schizzo del tema della canzone «El specio me gà dito che son bela» da *I quattro rusteghi* (chissà, forse il galante omaggio ad una donna), oltre a un collegamento interno ad alcune recensioni alla *première* dei *Quattro rusteghi*, andata in scena all'Opernhaus di Zurigo il 22 settembre 2002, sotto la guida della collaudata bacchetta di Nello Santi: nell'entusiastico resoconto fornito dallo stesso Rodoni si legge anche un aneddoto divertente.

Ma addentriamoci nel ridondante sito, segnalandone i contenuti più notevoli. Sulla pagina dell'indice campeggiano altri ritratti che mostrano l'autore in diversi momenti della sua esistenza a partire dall'età di sedici anni, insieme alle foto della casa natale a Venezia e della 'romita' dimora di Plonegg presso Monaco di Baviera, dove per alcuni anni continuerà la sua *splendid isolation*. Quanto ai contenuti cui si fa riferimento, troviamo innanzi tutto varie 'voci' riguardanti i *Rusteghi*, insieme al titolo, alquanto significativo, di un breve profilo di Wolf-Ferrari, a firma del titolare del sito (*Un autore isolato*).

Altre indicazioni rimandano ad alcune biografie dell'artista: la prima, corredata anche da una foto della madre, ad opera di Carlo Parmentola e Roberto Zanetti, la seconda, più sintetica, tratta dal volume *La musica italiana nel Novecento* del solo Zanetti,² la terza anonima (*Un breve profilo*), corredata dall'analisi di brevi brani sinfonici dalle opere più famose. Ad esse si aggiunge l'introduzione biografica di Giulio Cogni alle *Considerazioni attuali sulla musica* di Wolf-Ferrari (vedi oltre): una pagina apologetica e retorica, non priva, tuttavia, d'interesse laddove, ad esempio, offre notizie sulla vita (non proprio socievole) che il Maestro conduceva nella «grande, silenziosa e ritiratissima» villa di Planegg, presso Monaco di Baviera:

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

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

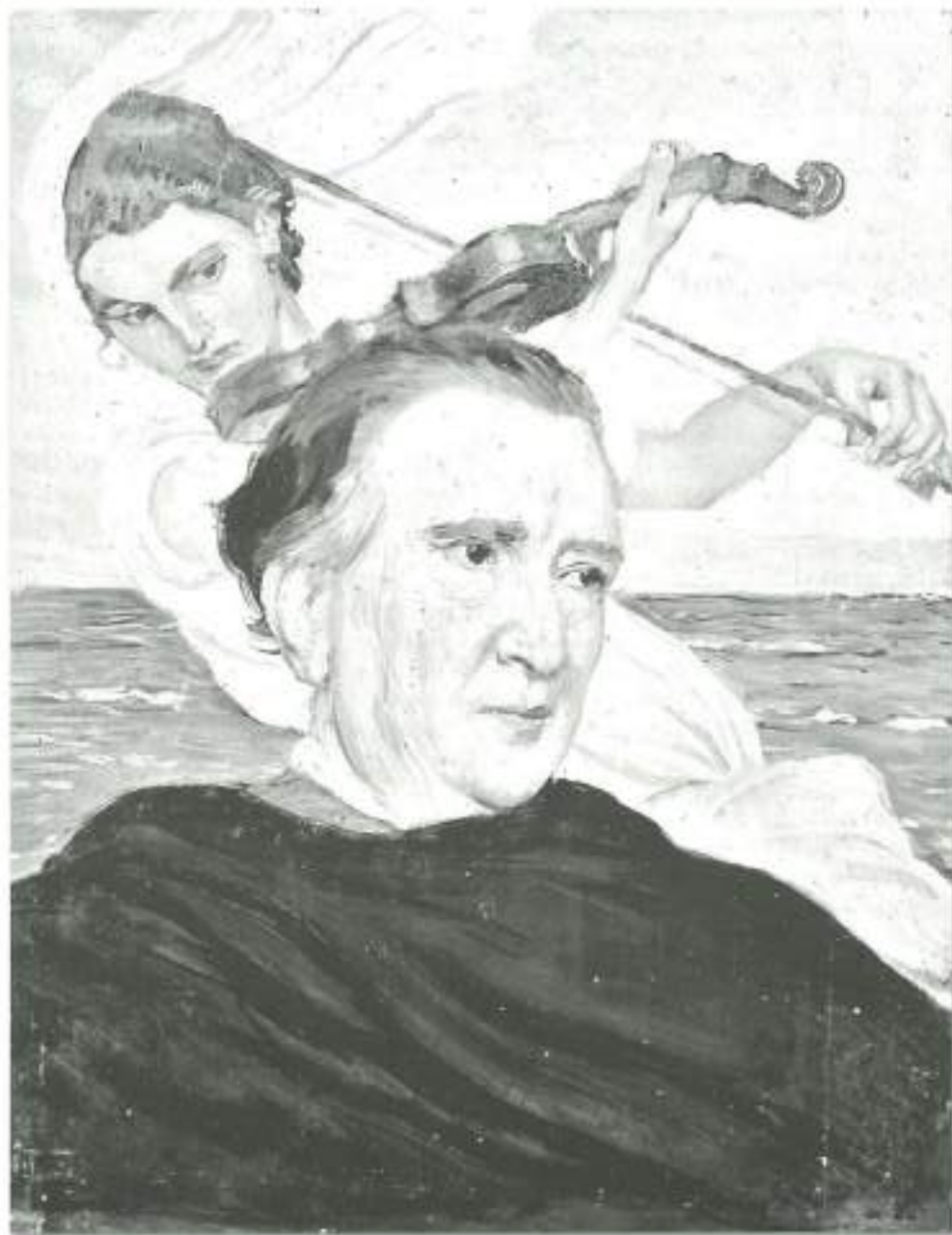
Seguono l'elenco delle composizioni, quello delle opere e la bibliografia, oltre a due lettere autografe in tedesco, mentre in varie sezioni della stessa pagina si possono leggere integralmente altre brevi biografie in varie lingue. Proseguendo troviamo riferimenti a Josef Gabriel Rheinberger, uno dei maestri del giovane Ermanno a Monaco, ad alcuni disegni giovanili (che testimoniano di indubbe doti grafiche, ereditate dal padre), all'esilio zurighese, riguardo al quale vengono riportate varie lettere,³ ad altre due lettere indirizzate a Gino Marinuzzi.

La pagina continua con alcuni scritti teorici di Wolf-Ferrari 'conservatore', cui seguono: una sezione dedicata ad Adriano Luoldi e ai suoi rapporti anche epistolari con il Maestro, una serie

¹ <http://www.rodoni.ch/busoni/wolfbusoni/linkswolf.html>

² ROBERTO ZANETTI, *La musica italiana nel Novecento*, Busto Arsizio, Bramante, 1985.

³ Tra le altre, una lettera di Wolf-Ferrari a Busoni dopo la prima di *Arléschén*.



Ettore Tito (1859-1941), Ritratto di Wolf-Ferrari.

di riferimenti ai *Quattro rusteghi* (recensioni, discografia, ascolti in MP3, il fascicolo corrispondente della «Fenice prima dell'Opera», 2005-2006/3), il testo di una lettera aperta alla rivista «Musik» (in tedesco con traduzione a fronte), rimandi riguardanti *Ein liebliches Gespräch zwischen zwei Musikern* (*Un gentile dialoghetto fra due musicisti*, di cui si può leggere la traduzione italiana più avanti), *Aphorismen e Verzeichnis* (il catalogo delle composizioni).

Più avanti ancora appaiono indicazioni relative a vari saggi ed articoli: *Le due anime del maestro Wolf-Ferrari* di Quirino Principe,⁴ *Ermanno Wolf-Ferrari pendler zwischen Kulturen* di Maria Grätzel (*Ermanno Wolf-Ferrari pendolare fra culture*), *Ermanno Wolf-Ferrari also Opernmeister* di Anton Würz, *Leben und Werke* (dall'enciclopedia Wikipedia, edizione tedesca), *Ermanno Wolf-Ferrari* di Roberto Zanetti,⁵ *Ermanno Wolf-Ferrari e Ferruccio Busoni* di Carlo Parmentola,⁶ *Breve scheda introduttiva su Ermanno Wolf-Ferrari* di Guido Salvetti,⁷ *Wolf-Ferrari in Italia oggi* di Elvio Giudici, *Pudori perduti* di Giorgio Vigolo.⁸

Successive sezioni propongono altri saggi ed articoli: *Ermanno Wolf-Ferrari* di Alexandra Carola Grisson (in tedesco, di cui vengono offerti vari capitoli), *Wolf-Ferrari. La sua vita d'artista* di Raffaello De Rensis (di cui si mette a disposizione il testo integrale), *Tivo operas by Ermanno Wolf-Ferrari: «I gioielli della Madonna» and «Le donne curiose»*,⁹ due recensioni al *Campielo*,¹⁰ l'articolo (in tedesco) di Susanne Stör *Mozart redivivus*.

Procedendo ulteriormente incontriamo: le già citate *Considerazioni attuali sulla musica* (che si fregiano di una presentazione di Giovanni Gentile e di cui si rende disponibile un'ampia scelta di capitoli), un altro testo firmato dalla Grisson (*Einleitung zu der Gedankenwelt der Meister*, ovvero *Introduzione al pensiero del Maestro*) e la traduzione in tedesco di alcune delle appena citate *Considerazioni attuali sulla musica* (*Betrachtungen von Ermanno Wolf-Ferrari*).

L'indice si conclude con riferimenti ai *Quattro rusteghi* (ancora lo spettacolo zurighese) e all'opera *Sly*,¹¹ seguiti da brevi recensioni (con foto di copertina) e vari collegamenti riguardanti le edizioni di opere e altre composizioni di Wolf-Ferrari disponibili su CD: tra le varie «schede introduttive» (cioè recensioni) alle opere, una si riferisce alla *Vedova scaltra* (in francese). Appaiono in quest'ultima parte della pagina anche due link relativi a *La vita nuova*, la giovanile cantata, di cui si offre il testo con traduzione a fronte in tedesco, oltre alle prime quattro pagine autografe.

Tra gli altri siti wolferrariani segnaliamo innanzi tutto quelli che propongono qualche notizia sulla vita. Alcune pagine del *Metropolitan Opera International Radio Broadcast Information Center*, offrono una breve biografia consultabile in varie lingue, redatta per una produzione al Met (avvenuta nel 2002) dell'opera *Sly*, su cui (sempre in diverse traduzioni) si forniscono infor-

⁴ Da «Il sole 24 ore», 13 dicembre 1998 (un'accorata perorazione in favore del musicista dimenticato in Italia, ma apprezzato in Austria e Germania).

⁵ Da *La musica italiana nel Novecento cit.* (cfr. nota 7).

⁶ Da *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977.

⁷ Da *Musica in scena*, Torino, UTET, 1996.

⁸ Recensione ad una rappresentazione dei *Gioielli della Madonna*, Roma, Teatro dell'Opera, 12 gennaio 1954.

⁹ Scritto in occasione di rappresentazioni negli Stati Uniti all'inizio del Novecento.

¹⁰ CARMELO DE GENNAIO, *Un Campiello italiano* (sonora stroncatura non alla rappresentazione, ma all'opera in sé, Bologna, Teatro Comunale, 26 febbraio 1998) e ALDO BELLONI, *Il Campiello alla Scala* (probabilmente si tratta della prima assoluta del 1936, diretta da Gino Marinuzzi).

¹¹ Libretto integrale e sintesi, saggi e recensioni, il programma di sala dell'Opernhaus di Zurigo relativo alla produzione del maggio 1998, con José Carreras.

mazioni relative alla genesi, un dettagliato riassunto con foto di scena e altro.¹² Una stringata biografia in spagnolo è proposta dal cileño *Beethoven radioenisoras*.¹³

In inglese un rapido profilo biografico è inserito in una sintetica presentazione di *Sly*, in cui se ne sottolinea il carattere verista, ravvisabile soprattutto a partire dall'atto secondo, quando la vicenda comincia ad assumere tinte tragiche.¹⁴ Un'altra biografia nella stessa lingua si trova nella corrispondente edizione della libera enciclopedia *Wikipedia*, ricca di rimandi ipertestuali.¹⁵ Una voce «*Ermanno Wolf-Ferrari Life*» si legge, inoltre, sul dizionario Karadar.¹⁶

Anche l'edizione tedesca di *Wikipedia* contiene una sintesi della vita, seguita dall'elenco delle composizioni, divise per genere, oltre a due link: uno al sito Rodoni, già ampiamente illustrato, l'altro a *Die Deutsche Bibliothek*, che fornisce il catalogo delle opere disponibili (la lista dettagliata può essere ricevuta per posta elettronica oppure copiata direttamente cliccando prima su «download» e poi su «Bildschirm»).¹⁷ Un'ulteriore brevissima biografia in tedesco si trova sul sito della casa editrice musicale *Josef Weinberger* di Francoforte.¹⁸ Tra i siti in tedesco merita un cenno anche *Klassik Heute*, che propone una cronologia della vita, il già citato commento critico dall'enfatico titolo *Mozart redivivus* e alcuni CD, tra cui uno con l'etichetta Naxos che propone arie da opere interpretate (in tedesco), da un grande tenore del passato, Richard Tauber: Wolf-Ferrari è presente con «*Madona unter Tränen*» («*Madonna con sospiri*») dai *Gioielli della Madonna*.¹⁹ Nulla che sia degno di nota in italiano o in francese, tranne la biografia offerta dall'italofona *Wikipedia*.²⁰

Anche per quanto concerne *La vedova scaltra* il web non è particolarmente generoso. *Evene.fr* dà qualche ragguglio su un allestimento realizzato dall'Opéra di Nizza da rappresentarsi tra aprile e maggio del 2007.²¹ Sul francese *Resmusica* troviamo, invece, la recensione, con foto, ad una rappresentazione andata in scena all'Opéra di Montpellier nell'aprile del 2004, firmata da Maxime Kaprielian.²² La ripresa sonora di quest'ultimo spettacolo è stata poi masterizzata su CD dalla Accord: il cofanetto, composto da due dischi, viene presentato su *Alapage* che propone anche qualche breve ascolto.²³ Il medesimo sito consente di ascoltare vari frammenti relativi ai più diversi generi musicali, consentendo di formarsi un'idea un po' meno convenzionale del compositore, la cui solidissima preparazione musicale si unisce, nei pezzi più riusciti, ad una

¹² <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=1> (in inglese), <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=3> (in francese), <http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=4> (in portoghese). Quella in spagnolo è ancora in preparazione (<http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=2>) come quella in italiano (<http://archive.operainfo.org/broadcast/composer.cgi?id=70&language=5>).

¹³ http://www.beethovenfm.cl/cgi-bin/enciclopedia_persona.cgi?id=524.

¹⁴ <http://www.geocities.com/Vienna/8917/wolf.html>.

¹⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Ermanno_Wolf-Ferrari.

¹⁶ <http://www.karadar.com/Dictionary/wolf-ferrari.html#vita>.

¹⁷ http://de.wikipedia.org/wiki/Ermanno_Wolf-Ferrari.

¹⁸ <http://www.josefweinberger.de/Weinberger/Komponisten/wolf-ferrari.html>.

¹⁹ http://www.klassik-heute.de/4DACTION/web_e_kuenstler_suche?Page=komponist&Suchwort=Suche&CID=3137.

²⁰ http://it.wikipedia.org/wiki/Ermanno_Wolf-Ferrari.

²¹ <http://www.evene.fr/culture/agenda/la-vedova-scaltra-11428.php>.

²² http://www.resmusica.com/aff_articles.php?num_art=759.

²³ http://www.alapage.com/~fiche/Musique/Classique/598578/CD/donnee_appel=GOOGL.

buona capacità d'invenzione.²⁴ Analogamente il tedesco *JPC Musique à la carte* offre una discografia abbastanza ricca, che comprende anche la produzione sinfonica e da camera, offrendo un discreto numero di interessanti quanto brevi 'assaggi'.²⁵ Sempre riguardo alle composizioni strumentali, il sito dell'Ex Novo ensemble presenta un CD monografico comprendente la Kammer-symphonie op. 8 per pianoforte, quintetto d'archi e quintetto di fiati insieme al quintetto op. 6 per pianoforte ed archi.²⁶ Su questa registrazione è disponibile anche un'accurata recensione di Edward Neill.²⁷

Sulla *Vedova scaltra* non si può non consultare il sito del Teatro La Fenice: vi si troverà qualche ragguaglio sull'attuale spettacolo come su quelli del passato, grazie alla possibilità di accedere online all'Archivio storico.²⁸ La ricerca può avvenire in base a diversi criteri: ad esempio, cliccando sull'espressione corrispondente dell'indice, si possono ottenere le «locandine» oppure (solo per certi spettacoli) la «documentazione iconografica», ovvero tutte le informazioni e i documenti riguardanti i singoli «eventi». Nel nostro caso si otterranno informazioni, locandine e foto dopo aver cliccato su «eventi» e digitato «vedova scaltra» nell'apposito modulo di ricerca.²⁹

Per chi volesse leggere la commedia goldoniana da cui deriva il libretto di Mario Ghisalberti (sul quale peraltro la Rete non offre pressoché nulla), il sito d'elezione è *Intratext*, che ha il vantaggio di permettere tutta una serie di ricerche sul testo: si potrà ottenere così la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche rappresentati in forma di grafico.³⁰

Chiudiamo con un sito dedicato agli appassionati frequentatori dei teatri a livello internazionale: il multilingue *Operabase*. Si tratta di un'imponente banca dati, che informa sulle rappresentazioni operistiche previste in tutto il mondo, i festival, gli artisti e i teatri. Nel caso dell'opera in questione, selezionando sulla pagina dell'indice la voce «Rappresentazioni» e poi digitando «ermanno wolf-ferrari» e «vedova scaltra» nei campi corrispondenti del modulo di ricerca, si ha in un attimo l'elenco degli spettacoli relativi al periodo di tempo preventivamente determinato.³¹

Ed ora non resta che lasciarsi invischiare nella rete ... di questa *Vedova scaltra*.

Dall'archivio storico del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

L'eterno innamorato di Venezia ...

Il 1931 si apre in tono minore, alla Fenice, con una stagione concertistica: tra la metà di febbraio e la fine di aprile, la presenza di Richard Strauss, nella duplice veste di compositore e concertatore, e quella di Fritz Busch animano le dieci serate in programma, prevalentemente dedicate all'orchestra. Quella veneziana, che dovrà attendere ancora molti anni uno suo statuto 'stabile' all'interno del teatro, viene diretta anche da Mario Jacchia, Alceo Toni, Sergio Failoni, Antonio Guarnieri, Werner Wolff. Ciascuna serata tende generalmente a comporre una sintesi tra il repertorio italiano e quello mitteleuropeo: Failoni accosta ai *Tre preludi sinfonici per l'Edipo Re di Sofocle* di Pizzetti la Sinfonia n. 4 di Brahms, l'*Overture dell'Euryanthe* di Weber e *Háry János* di Kodály, Alceo Toni propone il *Casanova a Venezia* di Pick-Mangiagalli e le *Fontane di Roma* di Respighi, ma anche la Sinfonia n. 2 di Beethoven, mentre Wolff ricambia la cortesia eseguendo il *Venusberg del Tamhäuser* ma anche la *Samaritana* di Furlotti. Comune a tutti è invece il desiderio di approfittare dell'occasione per eseguire anche musica propria: Mario Jacchia (per l'occasione nominato direttore stabile dell'orchestra) dirige anche il suo *Preludio e Fuga*, Alceo Toni il *cavaliere romantico*, mentre Richard Strauss, con maggior ragione dei precedenti, dopo avere aperto la serata con la sinfonia *Jupiter* di Mozart, prosegue con la sua *Burleske* e la conclude con il *Till Eulenspiegel* e la Danza dei sette veli, da *Salome*. Un primo accenno, quasi una prova generale, della nuova opera di Wolf-Ferrari sulle scene della Fenice è il brano d'apertura del concerto diretto da Antonio Guarnieri, l'*Overture del Segreto di Susanna*.

Per i mesi di maggio e giugno viene realizzata una stagione di recite straordinarie dedicate a un paio di lavori che promettono successo di pubblico: alle cinque recite della *Traviata* si alternano le cinque dedicate alla *Vedova scaltra*. Un cast tutto sommato corrente affronta queste serate, anche se l'unico nome di fama è Gilda Dalla Rizza, Violetta; regista è Mario Ghisalberti, anche librettista per Wolf-Ferrari, concertatore Aldo Zeetti. Il riflesso di queste esecuzioni, in anni francamente non facili per tutta Italia, per Venezia e per La Fenice in particolare (dopo un periodo di chiusura, ceduta al Comune nel 1938), è testimoniato in un breve trafiletto del «Gazzettino» (*Il successo della «Vedova Scaltra» alla Fenice, 8 maggio 1931*), seguito da poche righe di commento. Ben altro rilievo viene attribuito alla *Commemorazione dei Martiri Fascisti del Veneto*, che occupa interamente l'insero agiografico del quotidiano (*Fasci di Combattimento, Pagina del Comitato Provinciale di Padova*).

La rappresentazione del lavoro 'goldoniano' di Wolf-Ferrari, evidenza e sollecita l'interesse nei confronti delle tematiche e delle ambientazioni veneziane dopo *Le donne curiose* di quasi trenta anni prima (1903), e lo schietto successo dei *Quattro rusteghi*, precludendo inoltre all'altro lavoro importante del compositore italo-tedesco, *Il campiello*. La rappresentazione veneziana, in presenza dell'autore, segue strettamente la prima assoluta romana e, nelle intenzioni dell'editore

²⁴ http://www.alapage.com/ms/?type=2&cp=L&fulltext=ermanno+wolf+ferrari&sort=default&devise=&id=36391132695698&cap=1&cdonnee_appel=GOOGLE&sv=X_M.

²⁵ <http://www.jpc.de/jpcng/SESSIONID/8e846b2e72c0bae01a60831d85d714c/home/hilist>.

²⁶ <http://www.exnovoensemble.it/files/discografia.shtml>.

²⁷ <http://www.exnovoensemble.it/files/wolferrari.htm>.

²⁸ http://www.teatrolafenice.it/dettaglio_spettacolo.php?IDSpettacolo=133.

²⁹ <http://www.archiviosistoricofenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.

³⁰ <http://www.intratext.com/X/ITA0753.htm>.

³¹ <http://www.operabase.com/index.cgi?lang=it>.

Sonzogno, prelude a un'altra ripresa importante, al Comunale di Bologna, la cui stagione autunnale si interrompe bruscamente per l'incendio che devastò il teatro.¹

Sotto alcuni punti di vista è però la ripresa del giugno 1947 che viene vissuta come la consacrazione della *Vedova scaltra*: la stagione lirica invernale, programmata dal direttore artistico Mario Labroca, aveva incastonato la ripresa dei *Rusteghi* in un ricco cartellone che apriva con *La favorita* e prevedeva anche *I maestri cantori*, *La bohème*, *L'italiana in Algeri*, *Otello*, *Pelléas et Mélisande* per chiudere con *Madama Butterfly*. A contrappuntare una significativa stagione sinfonica di primavera, nella quale spiccavano le presenze di Guido Cantelli e di Soulima Stravinskij, la stagione lirico-sinfonica di primavera accosta un paio di concerti di Arturo Benedetti Michelangeli a *Tosca*, *La sonnambula* e, appunto, *La vedova scaltra*.

Wolf-Ferrari, da poco tornato definitivamente a Venezia, freme per ottenere quei riconoscimenti secondo lui doverosi, per la costante attenzione sempre nutrita nei confronti della propria città; la sua presenza in sala, alla prima recita, suscita stavolta l'ammirazione del pubblico. Dopo aver salutato definitivamente non solo la Germania, ma anche la tranquilla Svizzera, nella quale aveva preso temporaneamente dimora (lo scrive in una lettera del 18 marzo 1947), spera di trovare una collocazione economicamente soddisfacente, con incarichi di prestigio anche presso La Fenice; ma è nuovamente costretto a discutere dei suoi lavori, che talvolta stentano ad ottenere quel successo che egli ritiene quasi imperativo:

La ringrazio delle comunicazioni che mi fa sui maltrattati *Rusteghi* alla Fenice. Trovo giustissime le Sue osservazioni. Purtroppo solo quelle opere resistono, che possono sopportare delle cattive esecuzioni. Poi, se il pubblico crede di conoscerle... esso non giudica più, ma ingoia tutto.²

Se il giudizio della critica era stato assai incerto e forse persino reticente quindici anni prima, l'accoglienza che viene tributata al lavoro questa volta è largamente positiva, come attesta il giovane critico Giuseppe Pugliese:

Delle opere di Ermanno Wolf-Ferrari ispirate al testo goldoniano, questa *Vedova Scaltra* rappresentata ieri sera alla Fenice dopo la sua prima apparizione avvenuta circa quindici anni fa, è stata forse la meno fortunata, ed è certo a Venezia la meno nota. Rintracciare le ragioni estetiche di tale scarsa fortuna, richiederebbe troppo lungo discorso. È possibile comunque dire che in questo siamo lontani dal superiore equilibrio, dalla straordinaria spontaneità (meditatissima spontaneità, ch'è il segno più alto della vera arte) dei *Quattro Rusteghi*, riavvicinati in parte nel *Campielo*. E forse anche i motivi d'una minore vivezza della *Vedova Scaltra* vanno ricercati nella scarsa presenza, nella commedia goldoniana, di quello spirito così schiettamente veneziano, la più felice musica del Wolf-Ferrari.

Nelle opere più felici del Wolf-Ferrari — dalle *Donne curiose* ai *Rusteghi*, dal *Campielo* a questa stessa *Vedova Scaltra*, oltre ai ben noti motivi su cui è inutile soffermarsi, noi abbiamo sempre sentito un'arguzia, una comicità, talvolta un umorismo lievissimo ma non però meno vivo, di un carattere senza dubbio alcuno originalissimo. Lo spirito che anima la musica di Wolf-Ferrari, il particolare modo di strumentare i suoi coloriti armonici, il modo di far procedere il discorso musicale — fa certo raramente spiegato, recitato e particolare declamato musicale — le forme stesse usate: quartetti, duetti,

¹ Cfr. LAMBERTO TREZZINI, *Due secoli di vita musicale. Storia del Teatro Comunale di Bologna*, Bologna, Alfa, 1966, p. 176. Gli allestimenti dell'opera continuano invece nel 1932 al Teatro alla Scala, dove il 5 gennaio *La vedova scaltra* viene diretta da Ettore Panizza, e con un cast che mette assieme Autori e Di Lelio, Ghirardini e Saraceni nelle parti principali (cfr. GIAMPIERO TINTORI, *Duecento anni di Teatro alla Scala. Cronologia. Opere-balletti-concerti 1778-1977*, Milano, Gutenberg, 1979, p. 77).

² Lettera di Ermanno Wolf-Ferrari (destinatario sconosciuto), datata Zurigo 18 marzo 1947, Archivio storico del Teatro La Fenice, Wolf Ferrari 40.

pestrosissimo intreccio contrappuntistico fra orchestra e voci, hanno, se le hanno, simiglianze del tutto esterne, contingenti.³

Notevoli sono le differenze tra i cast delle tre opere messe in scena nella stagione: in *Tosca* spicca la presenza di Renata Tebaldi nella parte della sfortunata cantante, in *Sonnambula* il ruolo di Elvino viene sostenuto da Giuseppe Di Stefano (prima della svolta verso espressioni 'veriste'), così come la parte di Amina è affidata alla fresca voce di Margherita Carosio. Nella *Vedova scaltra* sembrano invece trionfare l'intelligenza e il buon gusto della protagonista Augusta Oltrabella, pur non del tutto a proprio agio nella tessitura del ruolo di Rosaura, mentre piace molto Emilio Ghirardini, impegnato nella difficile parte di Arlecchino. La direzione dell'opera è affidata a Franco Capuana,⁴ che ripete la buona impressione suscitata con *Tosca*, mentre la regia di Mario Frigerio si mostra in sintonia con la levigata ambientazione settecentesca.

Nove anni separano l'edizione del 1947, sigillata mestamente dalla morte del compositore di lì a pochi mesi (21 maggio 1948), dalla successiva ripresa della *Vedova scaltra* (1956): questa volta il ruolo della protagonista è affidato a Magda Olivero, sostenuta dall'esperienza teatrale del concertatore Oliviero De Fabritiis, e da un cast di maggior qualità rispetto agli anni magri seguiti alla Seconda guerra mondiale. Anche la stagione è più ricca della precedente, e presenta un cartellone di tutto rispetto, che va dal *Franco cacciatore* (con la splendida interpretazione di Agata affidata a Sena Jurinac) al *Barbiere di Siviglia* con Sesto Bruscantini, da *Carmen* e *Aida* (entrambe affidate a Sena Jurinac) a un *Don Pasquale* con Melchiorre Luise. Ma la completezza della stagione può essere misurata anche da altri allestimenti più fantasiosi, con attenzione sia all'antico (*Il combattimento di Tancredi e Clorinda* di Claudio Monteverdi), sia al moderno (*Maria Egiziaca* di Respighi, *Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Mavra* di Stravinskij). La ripresa della *Vedova scaltra* risente positivamente del precedente allestimento della sua fonte, l'omonima commedia goldoniana, rappresentata alla Fenice tre anni prima nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro, con la regia esemplare di Giorgio Strehler e con attori del calibro di Romolo Valli, Gianrico Tedeschi e Tino Carraro, mentre tra le parti femminili spiccava Marina Dolfin, legatissima al mondo dell'opera grazie alla parentela con Toti Dal Monte.

Vent'anni saranno invece necessari per giungere alla successiva e fino ad oggi ultima ripresa dell'opera (1976): in un'indimenticabile stagione aperta dalla *Figlia del reggimento* — con due interpreti strepitosi quali Mirella Freni e Alfredo Kraus —, *La vedova scaltra* viene affidata alla bacchetta del nipote di Wolf-Ferrari, Manno, mentre la parte di Rosaura è di una Ilva Ligabue in gran spolvero, brillantemente secondata da Daniela Mazzuccato nel ruolo della cameriera francese Marionette, nel quale la giovane interprete ha modo di sfoggiare il suo talento d'attrice. Anche negli anni successivi, le opere di Wolf-Ferrari saranno una presenza discreta ma costante sulle scene della Fenice, grazie soprattutto al suo lavoro di gran lunga più vitale, *I quattro rusteghi*, ma anche a titoli meno ascoltati (nuovamente *Il segreto di Susanna*), assicurando a questo compositore, innamorato della Venezia splendida di Goldoni, quell'affetto del pubblico al quale il musicista tanto aveva tenuto fino agli ultimi mesi di vita.

³ «Il gazzettino», 8 giugno 1947.

⁴ «Ieri sera la Fenice ne ha offerto una realizzazione nell'insieme dignitosa, piacevole e spesso felice. Edizione che s'è distinta in particolare per il tasso di serietà interpretativa, di comicità contenuta nei limiti d'un saggio buon gusto. Merito principale del maestro Capuana che la dirigeva, il quale ha cercato di ricondurre la partitura alla sua difficile unità, con intelligenza di intesa e finezza, assai secondato con sempre maggior volontà, e pronta sensibilità dall'orchestra. Merito anche di numerosi interpreti chiamati a sostenere le varie parti» (ivi).



La vedova scaltra al Teatro La Fenice di Venezia, 1976; regia e coreografia di Giovanni Poli, scene di Giulio Coltellacci. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Le riprese della *Vedova scaltra* al Teatro La Fenice

1931 - Recite straordinarie

La vedova scaltra, commedia lirica in tre atti e nove quadri di Mario Ghisalberti, musica di Ermanno Wolf-Ferrari - prima rappresentazione a Venezia, 6 maggio 1931 (5 recite).*

1. Rosaura: Florica Cristoforeanu 2. Milord Runebif: Enrico Vannuccini 3. Monsieur Le Bleu: Alessio De Paolis 4. Don Alvaro di Castiglia: Romeo Morisani 5. Il Conte di Bosco Nero: Giuseppe Traverso 6. Marionette: Velia Giovanelli 7. Arlecchino: Gino Vanelli 8. Birif: Angelo Zoni 9. Folletto: Giovanni Baldini - M° conc.: Aldo Zeetti; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. messa in scena: Mario Ghisalberti; forn. scen.: ditta Ercole Sormani; forn. cost.: ditta Caramba; dir. scena: Italo Capuzzo.

* Prima rappresentazione assoluta a Roma, Teatro Reale, 5 marzo 1931.

1947 - Stagione lirico-sinfonica di primavera

La vedova scaltra - 7 giugno 1947 (3 recite).

1. Rosaura: Augusta Oltrabella 2. Milord Runebif: Antonio Cassinelli 3. Monsieur Le Bleu: Christy Solari 4. Don Alvaro di Castiglia: Romeo Morisani 5. Il Conte di Bosconero: Vladimiro

Badiali 6. Marionette: Rina De Ferrari 7. Arlecchino: Emilio Ghirardini 8. Birif: Marco Rossi 9. Folletto: Miro Lozzi 10. Un maggiordomo: Alessandro Pellegrini - M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Mario Frigerio; forn. scen.: ditta Ercole Sormani; forn. cost.: ditta Cerratelli; dir. allestimento: Gianrico Becher.

1953 - Festival internazionale del teatro

La vedova scaltra, commedia in tre atti di Carlo Goldoni - 7 ottobre 1953 (2 recite).

1. Rosaura: Laura Adani 2. Eleonora: Marina Dolfin 3. Pantalone de' Bisognosi: Mario Ferrari 4. Il Dottor Lombardi: Checco Rissone 5. Milord Runebif: Romolo Valli 6. Monsieur Le Bleu: Giuseppe Rinaldi 7. Don Alvaro de Castiglia: Gianrico Tedeschi 8. Il Conte di Bosco Nero: Tino Carraro 9. Marionette: Cesarina Gheraldi 10. Arlecchino: Marcello Moretti 11. Birif: Ottavio Fanfani 12. Foletto: Franco Graziosi - Reg.: Giorgio Strehler; scen.: Fabrizio Clerici; real. scen.: Bruno Montonati e Bruno Colombo; cost.: Leonor Fini; real. cost.: Sartoria Piccolo Teatro; mus.: Fiorenzo Carpi; dir. scena: Gastone Martini; ass. alla reg.: Checco Rissone; capo macch.: Bruno Colombo; ramm.: Cesare Frigerio; att.: Ernesto Primavera; Piccolo Teatro della Città di Milano diretto da Paolo Grassi e Giorgio Strehler.

1956 - Stagione lirica

La vedova scaltra, commedia lirica in tre atti di Mario Ghisalberti, musica di Ermanno Wolf-Ferrari - 11 febbraio 1956 (3 recite).

1. Rosaura: Magda Olivero 2. Milord Runebif: Enrico Campi 3. Monsieur Le Bleu: Elio De Giorgi 4. Don Alvaro di Castiglia: Leo Pudis 5. Il Conte di Bosco Nero: Nicola Filacuridi 6. Marionette: Dora Gatta 7. Arlecchino: Paolo Pedani 8. Birif: Giorgio Giorgetti 9. Folletto: Florindo Andreolli 10. Servo di Don Alvaro: Uberto Scaglione - M° conc.: Oliviero De Fabritis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Corrado Pavolini; bozz.: Umberto Zimbelli; dir. allestimento: Gianrico Becher; cor.: Mariella Turitto.

1976 - Stagione Lirica

La vedova scaltra - 4 maggio 1976 (5 recite).

1. Rosaura: Ilva Ligabue 2. Milord Runebif: Alessandro Maddalena 3. Monsieur Le Bleu: Sergio Tedesco 4. Don Alvaro di Castiglia: Francesco Signor 5. Il Conte di Bosconero: Aldo Botton 6. Marionette: Daniela Mazzucato Meneghini 7. Arlecchino: Mario Biasiola 8. Birif: Paolo Cesari 9. Folletto: Guido Fabbri 10. Servo di Don Alvaro: Bruno Tessari - M° conc.: Manno Wolf-Ferrari; reg., movimenti mimici e cor.: Giovanni Poli; scen. e cost.: Giulio Coltellacci; m° ballo: Giancarlo Vantaggio; all. scen.: CTC, Milano.



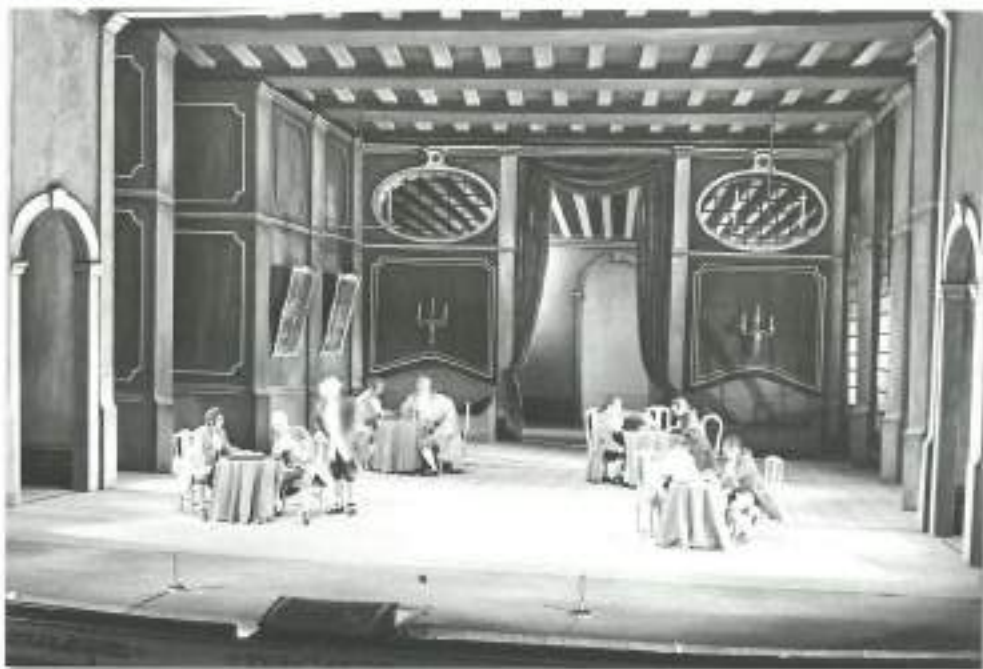
Il campiello al Teatro La Fenice, 1946; regia di Enrico Frigerio. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Franco Laurenti (1928-1980), bozzetto scenico per *Il campiello* al Teatro La Fenice di Venezia, 1969; regia di Cesco Baseggio, costumi di Laurenti, coreografia di Mariella Turitto.



I quattro rusteghi al Teatro La Fenice di Venezia, 1957; regia di Cesco Baseggio, scene di Giuseppe Cherubini. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Vito De Taranto (Lunardo), Silvio Maionica (Maurizio).

I quattro rusteghi (II) al Teatro La Fenice di Venezia, 2006; regia di Davide Livermore, scene di Santi Centineo, costumi di Giusy Giustino. Archivio storico del Teatro La Fenice. Foto Michele Crosera.



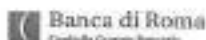
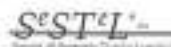
Giovanni Grandi, bozzetto scenico per la ripresa delle *Donne curiose* al Teatro La Fenice di Venezia, 1955; regia di Giuseppe Marchioro.



Franco Laurenti (1928-1980), bozzetto scenico per la ripresa delle *Donne curiose* al Teatro La Fenice di Venezia, 1968; costumi di Laurenti, regia di Cesco Bosogno.



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



ABBONATI SOSTENITORI

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini
Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

AREA SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lucia Cecchelin
Gianni Pilon
Fabio Volpe
Bruno Bellini
Paolo Cucchi *direttore d'alcoscenico*
Lorenza Zanoni
Valter Marcantini

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone *responsabile*
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggiero Peraro *responsabile*
Giuseppina Cenedese
nnp*
Andrea Giacomini
Stefano Lenzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
nnp*
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Sergio Parmesan
Lucia Stucchi

DIREZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE
Massimo Checchetto
responsabile allestimenti scenici
Francesca Piviatti

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Basso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi
nnp*

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

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

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Dino Calzavara
Andrea Carullo
Anna Trabuo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

* nnp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Eliahu Inbal direttore musicale

Giuseppe Marotta direttore musicale di palcoscenico
 Silvano Zabeo altro direttore di palcoscenico
 Stefano Gibellato maestro di sala
 Ilaria Maccacaro maestro aggiunto di sala

Raffaele Centurioni maestro aggiunto di palcoscenico
 Pierpaolo Gastaldello maestro rammentatore
 Gabriella Zen maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi a
 Samuel Angeletti Caramicoli a 0
 Nicholas Myall *
 Nicola Fregonese * 0
 Francesco Comiso * 0
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zahar

Violini secondi

Alessandro Molin *
 Gianaldo Tatone *
 Maria Minova
 Chiara Kanda 0
 Alessio Dei Rossi
 Maurizio Fagotto
 Emanuele Fracchini
 Maddalena Main
 Luca Minardi
 Marco Paladin
 Rossella Savelli
 Aldo Telesca
 Johanna Verheijen
 nnp*
 Roberto Zampieron

Viola

Daniel Formentelli *
 Fabrizio Scalabrini * 0
 Antonio Bernardi
 Lorenzo Corti
 Paolo Pesoli
 Elena Battistella
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabo
 Maurizio Trevisin

Violoncelli

Emanuele Silvestri *
 Alessandro Zanardi *
 Nicola Bastaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Paolo Mencarelli
 Antonino Puliafito
 Mauro Roveri
 Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Luzzi *
 Stefano Pratissoli *
 Massimo Frison
 Walter Garosi
 Ennio Dalla Ricca
 Giulio Pierenzan
 Marco Petrucci
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti *
 Andrea Romani *
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacus

Oboi

Rossana Calvi *
 Marco Gironi *
 Angela Cavaillo
 Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason *

Clarineti

Alessandro Fantini *
 Vincenzo Paci *
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Belo

Fagotti

Roberto Giaccaglia *
 Flavio Baruzzi * 0
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker *
 Andrea Corsini *
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga

Trombe

Fabiano Maniero *
 Alberto Brini * 0
 Mirko Belluoco
 Eleonora Zanella

Tromboni

Massimo La Rosa *
 Federico Garato

Tromboni bassi

Athos Castellan
 Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Bailarin

Timpani

Roberto Pasqualato *
 Dimitri Florin *

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin
 Cristiano Torresan 0

Arpe

Brunilde Banelli * 0
 Antonella Ferrigato 0

Pianoforti e tastiere

Carlo Rebeschini *
 Raffaele Centurioni 0

Harmonium

Ilana Naccacaro 0

Celesta

Jung Hun Yoo 0

Mandolini

Dorina Frati 0
 Elena Maghini 0

Chitarra

Diego Vio 0

Emanuela Di Pietro
 direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
 aiuto maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliera
 Cristina Baston
 Lorenza Belli
 Piera Ida Boano
 Egidia Boriolo
 Lucia Braga
 Mercedes Cerrato
 Emanuela Conti
 Anna Dal Fabbro
 Milena Ermacora
 Susanna Grossi
 Michiko Hayashi
 Maria Antonietta Iago
 Loriane Marin
 Antonella Meriddu
 Alessia Pavan
 Lucia Raicevich
 Andrea Lia Rigotti
 Ester Salaro
 Elisa Savino
 Anna Maria Braconi 0
 Anna Malvasio 0
 Sabrina Mazzamuto 0

Alti

Valeria Arivo
 Mafalda Castaldo
 Claudia Clarich
 Marta Codognola
 Chiara Dal Bo
 Elisabetta Gianese
 Lane Kirsten Loell
 Manuela Marchetto
 Victoria Massey
 Misuzu Ozawa
 Gabriella Pellas
 Francesco Poropat
 Orietta Posocco
 Nausica Rossi
 Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
 Ferruccio Basei
 Salvatore Bufaletti
 Cosimo D'Adamo
 Luca Favarn
 Gionata Marton
 Enrico Masiero
 Stefano Meggiolare
 Roberto Menegazzo
 Ciro Passilongo
 Marco Rumori
 Bo Schunnesson
 Salvatore Scrbano
 Paolo Ventura
 Bernardino Zanetti
 Diego D'Ostuni 0
 Dario Meneghetti 0
 Massimo Squizzato 0

Bassi

Giuseppe Accolla
 Carlo Agostini
 Giampaolo Baldin
 Julio Cesar Bertollo
 Roberto Bruna
 Antonio Casagrande
 A. Simone Davigo
 Salvatore Giacalone
 Alessandro Giaccon
 Umberto Imbrenda
 Massimiliano Liva
 Nicola Nalesso
 Emanuele Pedrini
 Mauro Rui
 Roberto Spanò
 Claudio Zancogè
 Franco Zanette

a primo violino di spalla
 * prime parti
 0 a termine

*nnp: nominativo non pubblicato per mancato consenso

0 a termine

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli capo reparto	Vilmo Furian capo reparto	Roberto Fiori capo reparto	Giorgio Nordio Marcello Valenta	Carlos Tieppo () responsabile vestizione e sartoria
Andrea Muzzati vice capo reparto	Fabio Baretlin vice capo reparto	Sara Valentina Bresciani vice capo reparto	Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Annamaria Caruto Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici () Valeria Boscolo () Stefania Mercanzio () Maria Luisa Mestriner () Franca Negretto () Gabriella Riedi () Nicola Zennaro addetto calzoleria	
Roberto Rizzo vice capo reparto	Costantino Federoda vice capo reparto	Salvatore De Vero Oscar Galbanoto Romeo Gava Vittorio Garbin Paola Milani Dario Piovani		
Adamo Padavan responsabile falegnameria	Alessandro Ballarin Alberto Bellema Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Fab Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini nnp*			
Mario Visentin vice capo reparto temporaneo	Alberto Petrovich nnp*			
nnp*	Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Tullio Tombelani Marco Zen			
Roberto Cordella Antonio Covatta nnp*				
Dario De Bernardin Luciano Del Zotto Paolo De Marchi Bruno D'Este Roberto Gallo Sergio Gaspari Michele Gasparini Giorgio Heinz Roberto Mazzon Carlo Melchiorri Francesco Nascimben Pasquale Paulon nnp*				
Arnold Righetti Stefano Rosan Claudio Rosan Paolo Rosso Massimo Senis Luciano Tegan Federico Tenderini Andrea Zane Pierluca Conchietto () Franco Contini () Pierluigi Giabardo () Francesco Padovan () Giovanni Maria Pancino () Carlo Zaja ()				

() a termine

* nnp: nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2007

Teatro La Fenice
14 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 gennaio
2007

Il crociato in Egitto

musica di **Giacomo Meyerbeer**

prima rappresentazione in tempi
moderni

personaggi interpreti principali
Alafini Marco Vinco / Federico Sacchi
Favide Patrizia Ciolfi / Mariola
Cantareno

Adriano di Montfort Fernando Portari /
Ricardo Bernal

Felicia Laura Polverelli / Tiziana
Carraro

Amando d'Orville Michael Maniaci /
Florin Cezar Ovuata

maestro concertatore e direttore
Emmanuel Villaume

regia, scene e costumi
Pier Luigi Pizzi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
16 / 18 / 20 / 22 / 24 marzo 2007

Erwartung (Attesa)

musica di **Arnold Schönberg**

personaggi e interpreti
Una donna Elena Nebera

Francesca da Rimini

musica di **Sergej Rachmaninov**

prima rappresentazione italiana in
forma scenica

personaggi e interpreti
Francesca Iana Tamar

Lionardo di Virgilio / Lanciuto Malatesta
Igor Tarasov

Diritto / Paolo Sergej Kunzev

maestro concertatore e direttore
Hubert Soudant

regia **Italo Nunziata**
scene e costumi **Pasquale Grossi**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

Teatro La Fenice
14 / 17 / 20 / 23 / 26 giugno 2007

Siegfried

musica di **Richard Wagner**

seconda giornata della sagra senese
Der Ring des Nibelungen

personaggi e interpreti principali
Siegfried Stefan Vinke

Mire Wolfgang Abinger-Sperhake
Il viandante Greer Grimsley

Brünhilde Susan Bullock

maestro concertatore e direttore
Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di Robert Carsen e Patrick
Kinmonth

Orchestra del Teatro La Fenice
in coproduzione con Oper der Stadt Köln

Teatro La Fenice
10 / 11 / 13 / 14 / 15 / 18 / 20 febbraio
2007

La vedova scaltra

musica di **Ermanno Wolf-Ferrari**

personaggi interpreti principali
Rosanna Anne-Lise Sollied / Elisabetta
Martorana

Il conte di RoscoNere Mark Milhofer

Monsieur Le Breu Emanuele
D'Aquanno

Maniette Elena Rossi / Sabrina
Vianello

Alecchino Alex Esposito

maestro concertatore e direttore
Karl Martin

regia, scene e costumi
Massimo Gasparon

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

manifestazione per il Carnevale di Venezia
2007

Teatro La Fenice
20 / 21 / 22 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29
aprile 2007

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta Vivier Norah Amsellem / Luz
del Alba / Maria Luigia Borsi

Alfredo Germont Dario Schmunck /
Alfredo Nigro

Giorgio Germont Vladimir Stojanov /
Damiano Salerno

maestro concertatore e direttore
Paolo Arrivabeni

regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro **Emanuela Di Pietro**
allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
di Venezia

LIRICA E BALLETTO 2007

Teatro La Fenice
12 / 13 / 14 / 15 luglio 2007

**Pina Bausch Tanztheater
Wuppertal
Água**

un'opera di **Pina Bausch**
regia e coreografia: Pina Bausch
scene e video: Peter Pabst
cantanti: Marius Cito
collaborazione musicale: Matthias
Burkert, Andreas Eisenschneider

in collaborazione con Andrea Neumann
Internazionale

Teatro La Fenice
21 / 23 / 25 / 27 / 29 settembre 2007

Signor Goldoni*

libretto di **Gianluigi Melega**
musica di **Luca Mosca**
commissione della Fondazione Teatro
La Fenice di Venezia
prima rappresentazione assoluta

personaggi e interpreti principali
Carlo Galvani / Roberto Abbondanza
Angelo Ruffier / Alda Calella
Giorgio Buffo / Chris Ziegler
Despina / Barbara Hannigan
Desdemona / Sais Mingardo
Mimodolina / Cristina Zavalloni

maestro concertatore e direttore
Andrea Molino
regia: **Davide Livermore**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**
nuovo allestimento

* in occasione del 3° centenario della nascita
di Carlo Goldoni

Teatro Malibran
4 / 6 / 11 / 13 ottobre 2007

Ercolo sul Termodonte

musica di **Antonio Vivaldi**
prima rappresentazione integrale in
tempi moderni
personaggi e interpreti principali
Autopje: Laura Polverelli
Apollo: Roberta Invernizzi
Ercolo: Carlo Allessano
Teseo: Romina Basso
Alceste: Jordi Domènech

maestro concertatore e direttore
Fabio Biondi
regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

orchestra: **Europa Galante**
nuovo allestimento in coproduzione con
l'Unione Musicale di Torino con la
collaborazione della Fondazione Teatro Due
di Parma

Teatro Malibran
5 / 7 / 12 / 14 ottobre 2007

Bajazet

musica di **Antonio Vivaldi**
personaggi e interpreti principali
Tamerlano: Sofia Frina
Bajazet: Christian Senn
Asterio: Marina De Liso
Androsico: Lucia Cirillo

maestro concertatore e direttore
Fabio Biondi
regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti
dell'Università IUAV di Venezia**

orchestra: **Europa Galante**
nuovo allestimento in forma semiscenica in
coproduzione con l'Unione Musicale di
Torino con la collaborazione della
Fondazione Teatro Due di Parma

Teatro La Fenice
21 / 23 / 25 / 27 / 30 ottobre 2007

Thaïs

musica di **Jules Massenet**
personaggi e interpreti principali
Thaïs: Darina Takova
Antoine: Simone Alberghini
Nicolas: Kostyantyn Andreyev
Palmov: Nicolas Courjal

maestro concertatore e direttore
Emmanuel Villaume
regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi
coreografia: **Gheorghe Iancu**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**
allestimento della Fondazione Teatro La
Fenice

Teatro La Fenice
9 / 11 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 18
dicembre 2007

Turandot

musica di **Giacomo Puccini**
personaggi e interpreti principali
lo principe Turandot: Giovanna
Casolla / Caroline Whisnant
il principe ignoto (Calaf): Walter
Fraccaro / Lance Ryan

Liù: Hui He / Maria Luigia Borsi
maestro concertatore e direttore
Yu Long / Zhang Jiemin

regia, scene, costumi e luci
Denis Krief

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**
allestimento del Badisches Staatstheater
Karlsruhe

SINFONICA. *INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice
14 ottobre 2006 ore 20.00 turno S
15 ottobre 2006 ore 17.00 fa.

direttore
Eliahu Inbal

Luigi Nono
La victoire de Guerniko per coro e
orchestra

Alban Berg
Concerto per violino e orchestra
violino: Giuliano Carmignola

Gustav Mahler
Sinfonia n. 1 in re maggiore Titano

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**

Teatro La Fenice
11 novembre 2006 ore 20.00 turno S
12 novembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore
Ottavio Dantone

Antonio Salieri
La passione di Gesù Cristo
oratorio per soli, coro e orchestra
su testo di Pietro Metastasio

Maddalena: Emanuela Galli
Giovanni: Milena Storti
Pietro: Mark Milhofer
Giuseppe d'Arimatea: Sergio Foresti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**

Teatro La Fenice
17 novembre 2006 ore 20.00 turno S
18 novembre 2006 ore 20.00 fa.

direttore
Dmitrij Kitajenko

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 36 in do maggiore KV 425
Linz

Giorgio Federico Ghedini
Concerto spirituale. De iò incarnazione
del Verbo divino

per due soprani, coro femminile e
orchestra da camera
soprani: Anna Malvasio, Lucia Raicevich

Dmitrij Šostakovič
Sinfonia n. 5 in re minore op. 47

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**

Teatro La Fenice
1 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
2 dicembre 2006 ore 17.00 fa.
3 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore
Bernhard Klee

Franz Schubert
Rosamunde D 797. Balletto dell'atto II

Anton Webern
Cinque pezzi op. 10

Franz Schubert
Rosamunde D 797. Melodia dei pastori

Luigi Nono
Incontri per 24 strumenti

Franz Schubert
Rosamunde D 797. Balletto dell'atto IV

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 Eroica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
7 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
9 dicembre 2006 ore 17.00 turno U

direttore
Gerd Albrecht

Johannes Brahms
Ouverture tragica in re minore op. 81

Luciano Berio
Natturo per orchestra d'archi

**Johannes Brahms - Arnold
Schoenberg**
Quartetto per pianoforte e archi n. 1 in
sol minore op. 25
trascrizione per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco
21 dicembre 2006 ore 20.00 riservato
Procuratoria

22 dicembre 2006 ore 20.00 turno S
direttore

Filippo Maria Bressan
Baldassare Galuppi*

Vesperi di Natale
per soli, coro femminile e orchestra
prima esecuzione in tempi moderni

soprani: Mariola Cantarelli,
Elizaveta Martirosoyan
contralti: Gabriella Pellos,
Victoria Massey

baritono: Luca Tittoto
organo: Luwe Tamminga

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro: **Emanuela Di Pietro**
*in occasione del 3° centenario della nascita



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

SINFONICA. «INCONTRI» 2006-2007

Teatro La Fenice

27 gennaio 2007 ore 20.00 turno S
28 gennaio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Ola Rudner

Luciano Berio

Requies per orchestra da camera

Gustav Mahler

Adagio dalla Sinfonia n. 10 in fa diesis maggiore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

31 marzo 2007 ore 20.00 turno S
1 aprile 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Michel Tabachnik

Iannis Xenakis

Eridanos

Bruno Maderna

Improvvisazione n. 2 per orchestra

Johannes Brahms

Sinfonia n. 1 in do minore op. 68

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 aprile 2007 ore 20.00 turno S
7 aprile 2007 ore 20.00 turno U
direttore

Pascal Rophé

Olivier Messiaen

L'Ascension, quattro meditazioni sinfoniche

Joseph Haydn

Le sette ultime parole del nostro

Redentore sulla croce

sette sonate con un'introduzione ed al

fine un terremoto

Hosanna

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2007 ore 20.00 turno S
6 maggio 2007 ore 17.00 turno U
direttore

Mikko Franck

Einojuhani Rautavaara

Apotheosis per orchestra

Fabio Vacchi

Donce per orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 6 in si minore op. 74

Poleica

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 maggio 2007 ore 20.00 turno S
12 maggio 2007 ore 20.00 fa.
13 maggio 2007 ore 17.00 fa.
direttore

Hubert Soudant

Franz Schubert

Overture nello stile italiano in re

maggiore D 590

Franz Schubert - Luciano Berio

Rendering

Hector Berlioz

Tristano per coro e orchestra op. 18b

Benvenuto Cellini op. 23: *Overture*

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro: Emanuela Di Pietro

Teatro La Fenice

17 maggio 2007 ore 20.00 turno S

Teatro Toniolo

18 maggio 2007 ore 21.00 fa.

direttore

Pietari Inkinen

Guido Alberto Fano

Overture in fa minore

Johannes Brahms

Sinfonia n. 3 in fa maggiore op. 90

Béla Bartók

Concerto per orchestra

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 giugno 2007 ore 20.00 turno S
1 luglio 2007 ore 20.00 fa.
direttore

Vladimir Fedoseyev

Luigi Boccherini - Luciano

Berio

Quattro versioni originali della *Altoira*

notturna di Madrid

sovrapposte e trascritte per orchestra

Gioachino Rossini

Sonata a quattro n. 6 in re maggiore

per archi

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Sinfonia n. 4 in fa maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

20 luglio 2007 ore 20.00 turno S

Sede da definire

22 luglio 2007 fa.

direttore

Marek Janowski

Ludwig van Beethoven

Coriolano, *ouverture* in do minore op. 62

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Johannes Brahms

Sinfonia n. 4 in mi minore op. 98

Orchestra del Teatro La Fenice

A.C. Fenice



La squadra di calcio della Fenice si è costituita come gruppo culturale-sportivo per organizzare iniziative a favore della ricostruzione del Teatro.

La squadra di calcio del Teatro «La Fenice» si è conquistata negli ultimi anni una posizione di prestigio a livello internazionale; basti ricordare alcuni importanti risultati: la conquista del titolo europeo tra le squadre degli enti lirici nel 1992, il secondo posto, sempre in questa competizione, conquistato nel 1995, la Coppa Italia nel 2001, nel 2003 e nel 2005 e altri vari riconoscimenti. La squadra, ha disputato partite con la nazionale cantanti e dei giornalisti.

La squadra, che si autofinanzia, ha inteso con la propria attività portare un contributo alla ricostruzione del Teatro.



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Attualmente l'attività sportiva è sostenuta da:

Cassa di Risparmio di Venezia; Gemmo; Guerrato SpA; IBT; Kele & Teo Tour Operator srl; L'Arte Grafica; Markas; Mind@ware; Regazzo Strumenti Musicali; Safety; SeSTel Servizi; Transport Service; Vivaldi Store.



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi.

La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore € 110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su Conto Corrente postale n. 10559300 o sul Conto Corrente n. 6152598319/59 c/o Banca Intesa, Calle Goldoni 4481 30124 Venezia, intestato al seguente indirizzo:
Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
tel. e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1:25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Franco Rossi e Michele Girardi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2005-06
a cura di Michele Girardi

FRODOENI HALVY, *La juive*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di
Alessandro Raccatagliati, Anselm Gerhard, Enrico Ma-
ria Ferrando, Nicola Bizzaro

RICHARD WAGNER, *Die Walküre*, 2, 200 pp. ess. mus.: saggi di
Luisa Zappelli, Arne Stollberg, Riccardo Pecci

EMMANNO WOLF-FERRARI, *I quattro rusteghi*, 3, 158 pp. ess.
mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti,
Daniele Carnini

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Die Zauberflöte*, 4, 200 pp. ess.
mus.: saggi di Gianmario Bario, Carlida Steffan, Marco
Marica, Daniele Carnini

GIUSEPPE VERDI, *Luise Miller*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Mi-
chele Girardi, Emanuele d'Angelo, Marco Marica

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Lucio Silla*, 6, 164 pp. ess. mus.:
saggi di Andrea Chigai, Davide Daolmi, Stefano Piana

FRANCESCO DEWILLI, *La Didone*, 7, 196 pp. ess. mus.: saggi di
Stefano La Via, Francesca Gualandri, Fabio Biondi, Car-
lo Major, Maria Martino

BADENAUER BALLET, *L'Impiegate*, 8, 192 pp. ess. mus.: saggi di
Marco Marica, Stefano Teive, Franco Rossi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007
a cura di Michele Girardi

GIACOMO MERISABELLI, *Il crociato in Egitto*, 1, 188 pp. ess. mus.:
saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Migliani, Mi-
chele Girardi e Jürgen Machder, Gian Giuseppe Filippi,
Claudio Toscani

EMMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess.
mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti,
Mario Ghisalberti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

La Fenice prima dell'Opera 2007 2

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 febbraio 2007 da
L'Artegrafica S.n.c.
Casale sul Sile (Treviso)

BOOKSHOP TEATRO LA FENICE



FEST

FENICE SERVIZI TEATRALI

Foto: O. Michele Geronzi



Il Bookshop del Teatro La Fenice è aperto tutti i giorni
dalle 10.00 alle 18.00 e durante gli spettacoli

Teatro La Fenice's Bookshop opening:
every day from 10.00 to 18.00 and during performances

Telefono 041786611 - Fax 041786608
bookshop@festfenice.com

A woman with dark hair pulled back, looking intensely at the camera. She is holding a white scarf with a complex, colorful geometric pattern. Several glowing orange ribbons are draped over the scarf and her face, creating a dynamic, artistic effect.

HERMÈS
PARIS

SEGUI IL NASTRO
DELLA DANZA

Colle "Belle du Mexique"
in iuvell di seta
Cache-cœur in vitello pavvati

Hermès
Sed. Marco, 1282
Venezia
Tel. 041 24 10 75.