

ZEMLINSKY ALEXANDER

Compositore e direttore d'orchestra austriaco

(Vienna, 14 ottobre 1871 – New York, 15 marzo 1942)



Alexander Zemlinsky fu un compositore austriaco diplomatosi al conservatorio di Vienna. Fu legato da una lunga amicizia con il musicista Arnold Schönberg grande ammiratore dei suoi lavori. Divenne direttore d'orchestra dell'Opera di stato di Praga.

Considerato l'erede musicale di Gustav Mahler e di Richard Strauss, ebbe anche una lunga infatuazione per Alma Mahler Schindler prima che questa divenisse moglie del grande musicista boemo. Nonostante la grande amicizia con Arnold Schönberg e con gli altri musicisti viennesi venne sostanzialmente poco contagiato dalla dodecafonia. Oltre al lavoro di musicista, Zemlinsky si occupò in maniera moderna di pedagogia. A lui si devono poemi musicali composti su lavori di Christian Morgenstern, di Maurice Maeterlinck di Rabindranath Tagore e di Wilde.

Il suo impegno in mezzo alla musica viennese negli anni d'oro della Felix Austria, è a tutt'oggi largamente sottostimato, un po' come successe agli inizi per l'amico Gustav Mahler, entrambi riscoperti (il secondo in maniera completa) dopo gli anni 60' del secolo scorso.

Opere principali

- *Quintetto d'archi 1896*
- *Sarema, opera, 1897*
- *Es war einmal, opera, 1900*
- *Kleider machen Leute 1907-09*
- *Eine florentinische Tragödie (Una tragedia fiorentina)*. Opera del 1917 in un atto su libretto di Oscar Wilde.
- *Sinfonia lirica op 18, 1922*
- *Symphonische Gesänge per voce e orchestra op. 20 1929*
- *salmo 23 per coro e orchestra op. 14 1911*
- *Die Seejungfrau*
- *Der Zwerg ("Il nano") opera (1921) op.17, racconto tragico per musica in 1 atto, libretto di George C. Klaren tratto da « The*

Birthday of the Infanta » di Oscar Wilde. Nel 1922 Otto Klemperer diresse la première nel Neues Theater am Habsburger Ring di Colonia con Johanna Klemperer.

- *Der König Kandaules (Le Roi Candaule)*, opera, 1935-1942

ALMA MAHLER SCHINDLER



Le opere drammatiche di Zemlinsky sono quasi tutte incentrate sulla ricerca dell'identità, che, in ultima analisi, fu il tema fondamentale della sua esperienza artistica: la ricerca di una collocazione convincente fra il tardo Romanticismo di Brahms, Wagner e Mahler e la scuola schonberghiana - alla quale era legato dal punto di vista ideale ed in qualità di prestigioso direttore d'orchestra, ma alla quale come compositore non aderì mai direttamente.

DER TRAUMGÖRGE

Titolo originale: Der Traumgörge

Tipo: (Görge il sognatore) Opera in due atti e un epilogo

Soggetto: libretto di Leo Feld

Prima: Norimberga, Opernhaus, 11 ottobre 1908

Cast: Görge (T); Grete, sua sposa (S); Hans, prima fiamma di lei (Bar); Kaspar (B); Gertraud (S)

Autore: Alexander Zemlinsky (1872-1942)

Destinata in origine all'Opera di Vienna e programmata da Mahler per la stagione del 1908, *Der Traumgörge* non fu rappresentata per l'opposizione di Weingartner, subentrato a Mahler nella direzione del teatro e ben deciso a ostacolare il più possibile i musicisti favoriti dal suo predecessore.

Zemlinsky non tentò di riproporre l'opera ad altri teatri e la lasciò in un cassetto, volgendosi ben presto ad altri lavori che gli parvero più maturi di questo, inducendolo ad accantonare ogni progetto di rappresentazione.

La trama

Atto primo

Nonostante le pressioni di Grete, sua promessa sposa, il giovane Görge non riesce a vincere il suo temperamento contemplativo e vive immerso nei libri e nei sogni a occhi aperti.

Atto secondo

Deciso a ritrovare un'immagine apparsagli durante le sue fantasticherie, Görge parte per il vasto mondo, dove incontrerà la dolce Gertraud, ingiustamente accusata di stregoneria.

Epilogo

La coppia di idealisti torna nel paese natale di Görge, si sposa e fonda una scuola, mentre Grete, che con Görge si annoiava un po' troppo, si è riconciliata da tempo con il suo primo amore, Hans.

FOTO DI SCENA



L'opera nasce negli anni in cui Zemlinsky recepisce, oltre al magistero brahmsiano ormai assimilato, anche influssi mahleriani, che convergono nel giovanile *Traumgöрге* come in un crocevia di sperimentazione. La figura del sognatore buono a nulla palesa affinità con il decadentismo, ma viene riscattata dalle finzze strumentali che irrorano la partitura, sottraendola a un generico epigonismo e mostrando già l'eleganza e l'originalità che saranno del compositore.

FOTO DI SCENA



La Zemlinsky-Renaissance

Nel 1907, mentre erano già in corso di svolgimento le prove iniziali, la prevista prima rappresentazione di *Der Traumgöрге* alla Hofoper di Vienna fu annullata, e sarebbe stato necessario attendere il 1980 perché l'opera potesse vedere la luce a Norimberga - ottenendo un grande successo.

Eppure, all'epoca essa era tenuta nella più alta considerazione nella cerchia degli amici di Schonberg. Il carattere esageratamente schivo e modesto di Zemlinsky - sintomo, anch'esso di una crisi di identità simile

a quella del sognatore George - gli impedì di fare ulteriori tentativi affinché l'opera venisse rappresentata.

Solo a partire dagli anni Ottanta, con l'esaurirsi di una impostazione interpretativa che tendeva a ricondurre linearmente Zemlinsky all'avanguardia, la sua opera complessiva ha cominciato ad essere apprezzata in quanto prodotto a suo modo originale della prima metà del Novecento

KLEIDER MACHEN LEUTE

(L'abito fa il monaco)

Prima versione: Opera in un prologo/preludio e tre atti

Seconda versione: Commedia musicale in due atti ed un prologo

Libretto: Leo Feld, dalla novella di Gottfried Keller

Prima rappresentazione della prima versione: Vienna 2 XII 1910

Prima rappresentazione della seconda versione: Praga (Neues Deutsches Theater) 20 IV 1922

Personaggi: Wenzel Strapinski, apprendista sarto di Seldwyla (T), consigliere (B), Nettchen, sua figlia (S), Melchior Bohni, procuratore (B), Adam Litumlei, notaio (B), Eulalia, sua moglie (C), Lieselein, sua figlia (S), Polykarpus Federspiel, scrivano comunale (T), sarto (B), il figlio più anziano della casa Haberlein & Cie (T), la signora Haberlein (S), il giovane figlio della casa Putshli-Nivergelt (B), oste (B), ostessa (Ms), aiuto cameriere (T), cuoca (S), facchino (T), "un prologo" (rec), due apprendisti sarti (T e B), cocchiere (B), uomini e donne di Goldach e di Seldwyla (coro)

Il tema del sarto

Zemlinsky, utilizza con grande abilità virtuosistica il "tema del sarto" - che compare per la prima volta nel prologo come nella canzone di Strapinski: "Piccolo sarto, che cosa fai?" - accompagnando le differenti fisionomie del personaggio a cui esso si riferisce: la prima volta in termini musicalmente rudimentali ed un po' grotteschi, poi maestosi - degni di "Sua Altezza" - ed alla fine lirici e sentimentali.

Particolarmente degne di nota le scene d'insieme, molto vicine a quelle di Mozart.

La trama

Prologo

Su una strada di campagna d'uscita di Seldwyla, Wenzel Strapinski dice addio a due amici, come lui apprendisti sarti. All'improvviso si ferma accanto a lui una splendida carrozza. Il cocchiere fa salire il giovane e lo conduce con sé a Goldach, dove lo presenta come "Sua Altezza il conte"; poi, dopo aver consumato un abbondante pasto, si dilegua piantando in asso Strapinski.



Atto I

Gli abitanti di Goldach, riuniti all'osteria, parlano con ammirazione del conte straniero. Si associano anche il consigliere comunale e la figlia Nettchen.

Solo l'innamorato respinto dalla ragazza, Melchior Bohni resta diffidente.

Atto II

Strapinski è innamorato di Nettchen, e non vorrebbe apparire come un mentitore ai suoi occhi. Il rivale Melchior Bohni smaschera il falso conte, ma Strapinski si difende accusando a sua volta i cittadini di Goldach di avere alimentato l'equivoco con la loro piaggeria.

Quanto a lui, se non ha rivelato subito la verità è stato solo per restare vicino a Nettchen.

Quanto Strapinski si accinge a lasciare Goldach, la ragazza, che a sua volta è innamorata di lui, lo trattiene: "Se non posso essere una contessa, sarò la moglie di un maestro sarto".

EINE FLORENTINISCHE TRAGÖDIE

Tipo: Opera in un atto

Soggetto: libretto proprio, dal dramma omonimo di Oscar Wilde

Prima: Stoccarda, Teatro di corte, 30 gennaio 1917

Cast: Guido (T); Simone (Bar); Bianca (S)

Autore: Alexander Zemlinsky (1872-1942)

All'epoca in cui compose *Eine florentinische Tragödie* Zemlinsky era ormai da anni direttore del nuovo Teatro Tedesco di Praga; la dedizione con cui assolveva i suoi compiti artistici e l'impegno che ne derivava toglievano necessariamente spazio all'attività compositiva, condensata quindi in massima parte durante le vacanze estive.

FOTO DI SCENA



Si spiega così la rarefazione che il catalogo di Zemlinsky sembra avvertire in concomitanza con il lungo incarico praghese; non diminuisce però il valore dei frutti prodotti, fra cui, anzi, si annoverano lavori di particolare interesse, come la *Lyrische Symphonie* o, appunto, *Eine florentinische Tragödie*.

Il testo di quest'opera è fornito dalla trascrizione quasi integrale del dramma omonimo di Oscar Wilde, lasciato incompiuto dallo scrittore quando si abbatté su di lui la folgore del processo intentatogli. Zemlinsky rimase affascinato da questo moncone teatrale e si adoperò a ricucirne i vuoti più evidenti, in modo da potervi innestare un'opera musicale; in seguito Adorno affermò che l'abbozzo wildiano manifesta troppo palesemente la sua inconcludenza e compromette quindi anche il buon esito del lavoro di Zemlinsky, per quanto apprezzabile possa essere la sua musica.

In ogni caso la scarsa popolarità ottenuta da *Eine florentinische Tragödie* appare determinata piuttosto dalla sua brevità, insufficiente a riempire un'intera serata; le lacune del testo, invece, sono suturate molto bene e il compositore riesce a dar voce ai silenzi attraverso la musica, parafrasando in suoni ciò che Wilde non fece in tempo a esplicitare in parole: fra l'altro, anche le numerose didascalie presenti nella partitura sono dovute a Zemlinsky.

L'ambientazione nel Rinascimento fiorentino continua la tradizione inaugurata da de Musset con *Lorenzaccio* e recepita in campo operistico proprio all'inizio del XX secolo: *Mona Lisa* di Schillings, *Violanta* di Korngold, *Palestrina* di Pfitzner, come poco più avanti *Massimilla Doni* di Othmar Schoeck, sono drammi a tinte fosche, accomunati dallo sfondo italo-rinascimentale e da un'imprevedibile accavallarsi di passioni e violenze che non sembrano affatto meglio connesse di quanto avvenga nella *Florentinische Tragödie*.

La trama

Simone, ricco mercante fiorentino, ritorna a casa e trova la moglie Bianca sola con un giovane nobile, Guido Bardi, rampollo unigenito del principe di Firenze. Simone tenta di eludere la scabrosità della situazione sciorinando la logorrea tipica degli affaristi e, facendo mostra di credere che Guido si trovi in casa sua per motivi di affari, gli propone l'acquisto di alcune merci particolarmente preziose. Di fronte alla spavalda insolenza con cui il rivale gli replica, Simone, pur conservando un contegno impenetrabile, sente ribollire il sangue e incomincia a lasciar cadere una serie di allusioni sinistre.

FOTO DI SCENA



Quando Guido, dopo aver baciato Bianca, manifesta l'intenzione di congedarsi, Simone lo costringe a duellare con lui e, avuta la meglio, lo strangola; ma quando si volta verso la moglie infedele, deciso a uccidere anche lei, avviene un inaspettato rovesciamento di sentimenti: fissandosi negli occhi i due cadono l'una nelle braccia dell'altro, chiedendosi in eco: «Perché non mi hai mai detto che eri così forte?» - «Perché non mi hai mai detto che eri così bella?».

Contrazione della vicenda a un atto unico e riduzione dei personaggi a una rosa ristrettissima erano elementi peculiari del dramma espressionistico: eppure *Eine florentinische Tragödie* non può essere definita solo come lavoro espressionistico. La poetica estetizzante del beau geste riconduce infatti anche a un clima decadente, intriso di raffinatezza Jugendstil: la sconfitta del dandy da parte del mercante testimonia il prevalere della forza sulla bellezza, ma suggella anche la crisi definitiva dei Des Esseintes e degli Sperelli. Il sapore liberty che pervade l'opera è confermato dall'assenza di ferinità nella lotta silenziosa che i due avversari conducono per la stessa donna: Simone parla di tessuti e di pietre preziose e l'orchestra attutisce l'agitazione del suo battito cardiaco sotto il delicato orpello di arpe, xilofoni, Glockenspiel, mandolino, triangolo.

La pièce di Wilde si configurava come tragedia della procrastinatio, tutta intessuta cioè sul continuo differimento del climax conclusivo: Zemlinsky ottiene musicalmente un effetto analogo imbrigliando l'orchestra e lasciandola sfogare in un crescendo risolutivo solo negli ultimi minuti dell'azione. Le sonorità di Zemlinsky sono un continuo ricamo che sottilmente si insinua nel testo: questa partitura calibrata sui particolari, su cellule seminascode come perle nell'ostrica non risalta forse pienamente in una rappresentazione teatrale, ma nasce dalla precisa volontà di tradurre in forma artistica adeguata l'eleganza minuta del verso di Wilde, già necessariamente illanguidito dalla traduzione tedesca in prosa.

Il preludio iniziale non assolve solo una funzione introduttiva, ma sostituisce la scena d'amore fra Guido e Bianca, ovviando in parte all'incompiutezza del lavoro wildiano; un precedente analogo si riscontra nel *Rosenkavalier* di Richard Strauss ed a questo proposito va notato

come l'empito cavalleresco che accompagna le sortite del nobile Bardi non sia troppo lontano dai profili straussiani di *Oktavian* e *Don Juan*. La vocalità trascorre dal declamato fluente della loquela di Simone al parlato roco su cui si consuma il duello, per riemergere alla melodia spiegata con lo splendido coup de foudre finale, in cui l'amore nasce dalla morte e ogni potenziale trionfalismo viene annullato nella piega dolorosa degli ultimi sussulti cromatici.

Il cromatismo pervade l'intera opera senza mai sconfinare in forzature artificiali, perché si sovrappone con grazia perfetta agli addentellati del testo; gli stessi temi, che nel preludio risuonano gonfi di passione, ritornano trasfigurati nel corso della vicenda e le loro metamorfosi sembrano essere il termometro interiore del dramma dei protagonisti. In questo modo si salvaguarda l'unità e insieme la varietà della forma; anche i particolari più espressionistici del testo (ad esempio il presagio del vino versato, come macchia di sangue pronta a dilagare) vengono raccolti in questa rete analitica e addensati in ombre sempre più gravide di minaccia.

FOTO DI SCENA



La leggerezza di certi pizzicati, l'inopinata soavità delle numerose emersioni solistiche delle prime parti orchestrali, gli arabeschi intessuti dall'arpa testimoniano l'originalità della strumentazione di Zemlinsky e si attagliano molto bene all'atmosfera di gioco pericoloso che domina questa insolita conversazione a tre; il preziosismo delle sonorità individua anche con notevole intuito il clima claustrofobico della vicenda, svolta interamente fra quattro mura, in un hortus conclusus che non sa aprirsi verso il mondo (Simone stesso commenta fra sé: «Il mondo intero si è dunque ristretto a questa stanza e ha solo tre anime come abitanti?»). Il respiro melodico, sempre latente eppure sempre trattenuto (come la notte fiorentina, che occhieggia dalla vetrata senza poter spezzare l'incubo della clausura che grava sui tre) si sfoga finalmente nello squarcio lirico del duetto di Bianca e Guido: musica appassionata e febbrile come quella di certe pagine di Berg, che infatti amava molto l'anima espressiva di Zemlinsky.

Se il tema sottinteso al dramma di Wilde era quello della bellezza sopraffatta e illanguidita dalla mediocrità quotidiana, la riscrittura operistica di Zemlinsky si svolge come un ininterrotto peana alla bellezza; la scrittura strumentale, precisa e nitida come un fregio di Klimt, e la forma, serrata ed elegante, diventano pendant di un estetismo ormai sconfitto e pronto a mutare la sua tragedia nelle allucinazioni espressionistiche. Proprio il carattere ambiguo dell'abbozzo di Wilde si prestava al trapasso fra questi due mondi spirituali, di cui la *Florentinische Tragödie* offre una sintesi personalissima.

Una commedia decadente

A rigore *Eine florentinische Tragödie* non è una tragedia ma piuttosto una commedia cinica. Simone sa quello che vuole fin dal primo momento, e si prende gioco del rivale recitando la parte del bottegaio ossequioso.

Al tempo stesso, dalle sue parole emerge chiaramente che egli non è legato alla moglie da un rapporto di tipo affettivo: la donna è per lui un oggetto da possedere tra gli altri.

FOTO DI SCENA



Nella seconda scena d'amore fra Guido e Bianca, mentre Simone è in giardino - nella copia del manoscritto di Wilde giunta fino a noi manca una prima scena d'amore, posta sicuramente all'inizio del dramma, che Zemlinsky sostituì con un ampio e sfarzoso preludio - l'azione è come sospesa, per poi precipitare nel finale, e nel brutale apice emotivo della conclusione, con quel duetto d'amore travestito da aforisma sarcastico: "Perché non mi hai mai detto che sei così forte?" (Bianca) e "Perché non mi hai detto che sei così bella?" (Simone).

Di tutti gli eroi di Zemlinsky, Simone è probabilmente l'unico che supera la propria crisi di identità - e con essa quella del compositore - tenendo testa ad un avversario più forte e reagendo colpo su colpo all'attacco portato contro di lui.

Un dramma di attualità

In questo atto unico Zemlinsky tocca il punto più alto della propria capacità creativa.

Fonde l'eredità della polifonia cameristica di Brahms con lo sforzo coloristico tardoromantico di uno Strauss o di uno Schreker, e riuscendo a descrivere con raffinata sottigliezza una costellazione di personaggi sempre sul filo dell'ambiguità.

La complessità della struttura formale, la pluralità delle singole voci e le sfaccettature dei vari stati d'animo fanno di *Eine florentinische Tragodie* una parente prossima dell'espressionismo musicale. Tipici dell'epoca sono anche il ritorno all'ambientazione rinascimentale (*Die Gezeichneten* di Franz Schreker e *Mona Lisa* di Max von Schillings) nonché il "capovolgimento di tutti i valori" critico della cultura *fin de siècle*: la morale si trasforma in farsa, il sentimento in un affare; per il proprio vantaggio personale si è disposti a passare sul cadavere degli altri".

DER KREIDEKREIS

Titolo originale: Der Kreidekreis

Tipo: (Il cerchio di gesso) Opera in tre atti

Soggetto: libretto di Klabund

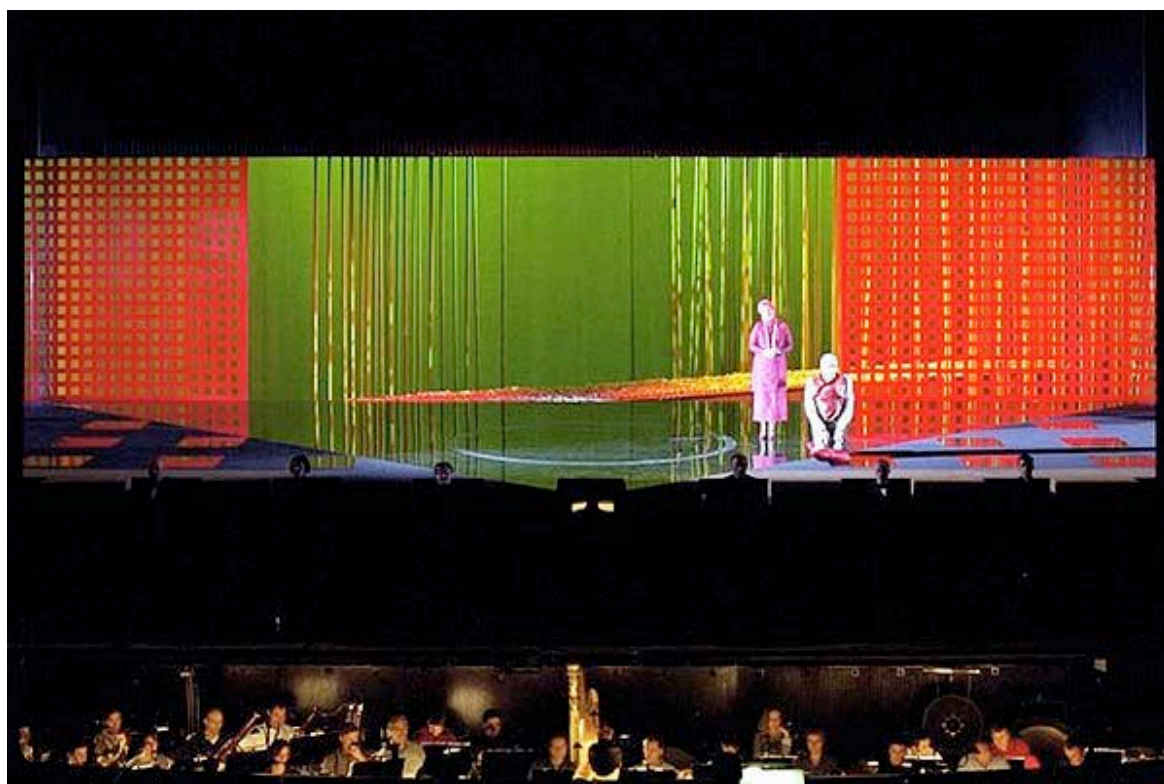
Prima: Zurigo, Stadttheater, 14 ottobre 1933

Cast: la signora Tschang (A); sua figlia Haitang (S); Tschang-Ling, suo figlio (Bar); Ma, mandarino (Bar); Pao (T); Yü-Pei, prima moglie di Ma (S); **Tschao**, suo amante (Bar); Tschu-Tschu, giudice (rec)

Autore: Alexander Zemlinsky (1872-1942)

Tratta dal dramma cinese che avrebbe ispirato qualche anno dopo a Bertolt Brecht *Il cerchio di gesso del Caucaso*, quest'opera ripropone il sapore orientale caro all'arte di inizio secolo, già sperimentato da Zemlinsky tempo addietro con la *Lyrische Symphonie*.

FOTO DI SCENA



Amato dal simbolismo per la riservatezza allusiva e sibillina, dallo Jugendstil per l'eleganza dei motivi floreali, dai Nabis e da Toulouse-Lautrec per l'esattezza stilizzata dei ritratti, lo stile orientale aveva influito sensibilmente anche sulla musica, aiutando a rivalutare il parametro timbrico e suggerendo l'impiego di scale pentatonali o esafoniche, come estremi espedienti di arricchimento linguistico ed elusione tonale.

La variegata miscela di spunti sottesi al soggetto di *Kreidekreis* può lasciare forse perplessi, con il suo affastellarsi centrifugo, circa la continuità espressiva del lavoro, sempre sospeso fra *thriller* e fiaba, fra realismo sociale e allegoria; se il respiro complessivo appare a tratti frammentario, va tuttavia riconosciuta l'arte con cui vengono raffinati i particolari, multiformi e cangianti come in un caleidoscopio.

La trama

Atto primo

La bella Haitang, il cui padre si è impiccato per i debiti contratti con il ricco mandarino e usuraio **Ma**, viene venduta dalla madre indigente allo stesso **Ma**, nonostante di lei sia innamorato anche il giovane principe Pao.

Atto secondo

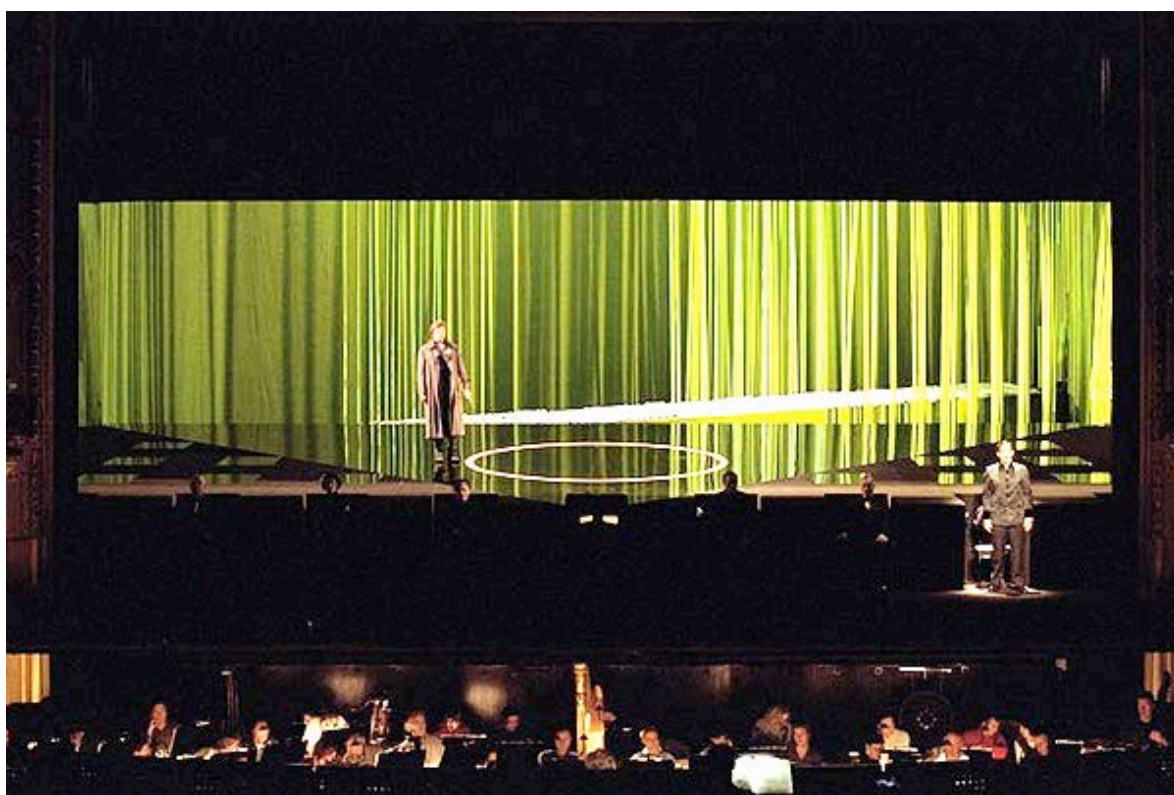
Ma, cui Haitang ha dato un figlio, appare rigenerato dalla vicinanza della sposa; ma questa trasformazione interiore dura poco, perché **Ma** viene avvelenato dalla prima moglie, che non gli ha dato prole e che adesso vuole impedire ad Haitang, facendola sospettare di assassinio, di essere erede di **Ma**.

Atto terzo

Al processo si presentano testimoni prezzolati dalla prima moglie, i quali dichiarano che il figlio di **Ma** era frutto di costei. Viene emessa la sentenza capitale contro Haitang, ma ecco giungere la notizia che il re è morto; al suo posto sale al trono il figlio Pao, che comanda la revisione del processo.

A Pechino Pao pone a confronto le due mogli di **Ma**; il bimbo dovrà essere posto entro un cerchio disegnato sul pavimento ed essere tenuto per mano dalle due donne; la vera madre sarà colei che riuscirà a tirare il piccolo dalla sua parte, fuori dal cerchio. Haitang perde, perché lascia la mano del figlio per non fargli subire un doloroso strattone; Pao condanna la mentitrice smascherata e confessa a Haitang di essere il vero padre del bambino, insinuatosi nella casa di **Ma** il giorno in cui la fanciulla gli fu venduta e unitosi a lei dormiente.

FOTO DI SCENA



La radicale separazione di buoni e cattivi (con l'eccezione di **Ma**, che in ogni caso sopravvive poco alla sua metamorfosi interiore) è inusuale nel teatro di Zemlinsky, solitamente così calibrato sui mezzi toni: il carattere stilizzato dell'intreccio viene in parte riscattato dalle componenti simboliche, che vanno a impregnare anche la resa strumentale.

La dolcezza inerme di Haitang esala il suo lamento negli arabeschi aerei del flauto, la brutalità ancora irredenta di **Ma** detta spigolosità stravinskiane a numerosi passi del primo atto. L'atmosfera torbida del padiglione del tè viene tradotta in lubriche movenze jazz (e più tardi anche Berg ricorrerà al saxofono per sottolineare i tratti felini dell'eros di *Lulu*).

Nel terzo atto il passo cadenzato e militaresco dei giudici (a Tschu è riservato addirittura il solo parlato) fa pensare ad alcuni dei '*Wunderhorn-Lieder*' di Mahler; e squisitamente liederistica, ma questa volta *à la manière de Zemlinsky*, è la vocalità dei personaggi 'positivi', soprattutto di Pao e della liricissima Haitang, personificazione al femminile di quelle figure di sognatori che percorrono tutto il teatro di Zemlinsky; per quest'ultima sembra insinuarsi anche un sottile rimando ai misteri psicologici kleistiani, in particolare alla Marchesa di O..., madre senza saperlo.

DER ZWERG

(Il nano o il compleanno dell'Infanta)

Opera in un atto

Libretto: Georg C. Klaren, dal racconto di Oscar Wilde *The Birthday of the Infanta*.

Prima rappresentazione: Colonia, 28 V 1922

Cast: Erna Schroder, Karl Schroder, direttore: Otto Klemperer

Seconda rappresentazione: Amburgo, 1981

Cast: Janet Perry, Kenneth Riegel, direttore: Gerd Albrecht (anche al festival di Edimburgo, 1983)

Personaggi: Donna Clara, *Infanta di Spagna* (S), Ghita, *sua ancella preferita* (S), Don Estéban, *maggiordomo di corte* (B), il nano (T), tre ancelle (S), Compagne di gioco dell'Infanta (C).

Autore: Zemlinsky Alexander

Nel 1911, Zemlinsky commissionò al collega Franz Schreker un libretto, ne risultò *Die Gezeichneten*, che Schreker finì col musicare egli stesso.

Personaggio principale ne è uno sventurato nano, non dissimile dal personaggio centrale nel racconto di Wilde e, parrebbe, da Zemlinsky stesso, sembra non essersi mai ripreso da un rifiuto di Alma Schindler-Mahler, sua allieva e di cui si era innamorato (nelle sue memorie lei stessa lo descrive come "orribile nano").

Il libretto di Klaren differisce dal racconto di Wilde in quanto l'Infanta non è una fanciulla innocente ma una giovane donna la cui crudeltà è più intenzionale che sventata.

L'opera, che riscosse subito successo, ha avuto un ruolo importante nella rivalutazione recente del compositore e viene generalmente considerata il capolavoro di Zemlinsky.

Per l'allestimento di Amburgo, molto acclamato, Adolf Dresen riscrisse un libretto più vicino all'originale di Wilde, in cui il nano non è più un cortigiano abituato ai circoli reali ma un rozzo contadino cui le maniere cortesi sono estranee.

La trama

Don Estéban, maggiordomo di corte, sta sovrintendendo ai preparativi per il compleanno dell'Infanta. Ghita, confidente dell'Infanta, emerge subito come il membro più comprensivo dell'entourage di lei, anzi dell'intero cast.

L'Infanta stessa danza, poi insiste nel vedere i suoi regali finché Don Estéban non la dissuade.

FOTO DI SCENA



Uno dei regali, come si viene a sapere, arriva dal sultano e consiste di un nano deforme, e tuttavia non sospetta di risultare repulsivo agli altri.

Il maggiordomo gli si rivolge chiamandolo "principe" e, quando si incontrano, egli è molto attratto dall'Infanta. Canta una romanza, e quando lei comincia a giocare con il suo nuovo balocco e gli chiede di nominare una "moglie" fra le presenti, non è sorpresa di essere scelta dal nano. Rimasti soli, l'Infanta canta nostalgicamente ed il racconto del nano chiarisce quanto egli si creda una sorta di ultimo dei cavalieri, bello e romantico.

Senza pensare alle conseguenze, l'Infanta gli lascia supporre che lei l'ami, descrive nel dettaglio quanto egli debba fare per essere degno di lei ed evita per poco un suo bacio. Ghita li sorprende.

La principessa dice a Ghita che il nano non sospetta la sua bruttezza, e le ordina di mostrargli la sua stessa faccia in uno specchio. Ghita non ne ha il coraggio, anche se lo esorta a comprendere l'inutilità della sua caccia all'Infanta.

Lo lascia accanto al trono dell'Infanta con la rosa bianca dell'Infanta in mano.

Recandosi nella sala da ballo, egli si vede per la prima volta nello specchio e grida d'orrore. È colto da isteria e, quando l'Infanta riappare, la supplica di dirgli che non è brutto: "Sono un nano e ti amo". Ma lei gli ha fatto ben capire di trovarlo ripugnante e lui cade al suolo.

Ghita cerca di consolarlo per poi scoprire che è morto.

La reazione dell'Infanta è come per un giocattolo rotto; avanti con le danze. Dalla sala da ballo si ode la musica.

Fin dall'inizio la brillantezza della musica ha l'effetto di evocare un esotico ambiente spagnolo, così come i ritmi pigri hanno in precedenza suggerito l'atmosfera edonistica della corte. La partitura si effonde romantica nella lunga scena tra la principessa ed il nano, ma segue l'azione nel dettaglio attraverso il profilarsi della disillusione del protagonista fino all'angoscia della sua piena comprensione di come gli altri lo vedono, per concludere col disastro della ripulsa dell'Infanta. Una partitura dolce ed amara, straordinaria, ed un'assoluta riuscita teatrale.

I personaggi e i loro timbri

Le due sfere dell'Infanta e del rigido cerimoniale di corte da una parte, e del nano e della compassionevole Ghita dall'altra sono, dal punto di vista musicale, caratterizzate da una tavolozza timbrica straordinariamente raffinata: nella prima dominano le melodie diatoniche e vengono impiegati strumenti "freddi" come la celesta, la seconda è contraddistinta da un cromatismo fortemente espressivo e da un melodismo lussureggiante.

Sebbene in questo atto unico, a differenza che nella *Florentinische Tragodie*, prevalgono suoni piuttosto lirici e contenuti - sia pure arricchiti dai vivi colori ironico-grotteschi con i quali la corte si fa beffe del nano - nella scelta dello specchio, dopo il grido del nano, troviamo un *tutti* orchestrale le cui dissonanze esplosive sprigionano una violenza espressionistica mozzafiato, senza pari nella letteratura operistica

dell'epoca.

Notevole è anche la scrittura orchestrale, che fonde tardoromanticismo ed atonalità da una parte e musica di genere e scene corali di disarmante ingenuità dall'altra.

Le indiscutibili corrispondenze - fra i due atti unici di Zemlinsky rendono del tutto sensata l'idea di presentarli in una stessa serata.

FOTO DI SCENA



Nani allo specchio

Alma Mahler descrisse l'amico compositore come un uomo "piccolo, senza mento, sdentato", e Zemlinsky soffrì di queste sprezzanti considerazioni sul suo aspetto.

Molta di questa sofferenza è presente nell'atto unico *Der Zwerg*, che Zemlinsky compose nel 1922 in uno stato di forte agitazione: si tratta della vicenda di una sofferenza personale travestita da racconto fantastico.

Nella letteratura operistica vi sono svariate figure di nani, soprattutto a partire dal Romanticismo. Il predecessore diretto del nano zemlinskyano resta comunque il gobbo Alviano dell'opera di Franz Schreker *Die Gezeichneten* (1918), che a causa della sua deformità - e malgrado la nobiltà d'animo - non riesce a conquistare il cuore della donna amata.

Nel momento in cui si rende conto della verità, il nano è già avviato verso la rovina.

In realtà, questa era già la tragedia adombrata nel *Rigoletto* di Verdi (1851).

Rigoletto è il buffone alla corte del duca di Mantova, ma quando viene deriso dopo che il duca ha sedotto sua figlia, egli trova la propria vera identità: dietro la maschera del pagliaccio c'è un padre affettuoso, un uomo moralmente intero e nobile.

Anche la "malattia" del Nibelungo Mime nella seconda giornata della Tetralogia di Wagner (*Siegfried*, 1876) ha un duplice volto: Mime alleva Siegfried per ottenere, grazie al fatto che egli non conosce la paura e la sua forza, il dominio del mondo.

Mime mente continuamente al giovane eroe. Tuttavia, quando Siegfried, nel secondo atto, viene istruito dall'uccello della foresta sulle vere intenzioni di Mime e mette il nano di fronte alle proprie menzogne, quest'ultimo cade in preda ad una collera incontrollabile che segna la fine della sua esistenza; infatti, viene ucciso dalla spada forgiata dal figlio adottivo.

DER KONIG KANDAULES

(Il re Kandaules)

Opera in tre atti

Libretto: Dal dramma di André Gide *Le roi Kandaules*, nell'adattamento in tedesco *Der Konig Kandaules* di Franz Blei.

Prima rappresentazione: Amburgo 6 XII 1996 (Staatsoper)

Personaggi: Il re Kandaules (T), Gyges (B), Phedros (B), Syphax (T), Nicodemus (B), Pharnaces (B), Philebos (B), Simias (T), Sebas (T), Archelaos (B), il cuoco (B), Nyssia (S), Trydo (parte muta), voci, ospiti (coro)

Autore: Zemlinsky Alexander

FOTO DI SCENA



Il fatto che lo spartito per voce e pianoforte contenesse un numero sufficiente di indicazioni per l'orchestrazione, ha consentito ad Antony Beaumont di dar vita ad un'opera unitaria ed armoniosa rendendo giustizia al colore orchestrale ed alla caratterizzazione timbrica zemlinskyana. In questo modo è stato salvato per i posteri l'ultimo grande episodio della produzione operistica di Zemlinsky, come ha dimostrato eloquentemente la prima rappresentazione dell'opera ad Amburgo cinquantaquattro anni dopo la morte del compositore.

La trama

Atto I

Il ricchissimo re di Lidia Kandaules ha fatto organizzare un banchetto per mostrare ai cortigiani la bellissima sposa Nyssia senza veli. Quando viene trovato in un pesce un anello magico, Kandaules manda a chiamare il pescatore Gyges. Questi in un primo tempo si mostra indifferente, ma quando viene a conoscenza dell'infedeltà della moglie, la uccide davanti a tutti.

Kandaules è affascinato ed invita Gyges a trattenersi alla reggia come suo ospite.

Atto II

Kandaules, che vorrebbe poter condividere le sue ricchezze - fra queste c'è anche la bellissima moglie - con tutte le persone a lui care, convince Gyges a mettersi al dito l'anello magico, che rende invisibile chi lo porta, in modo da poter ammirare Nyssia nella bellezza della sua nudità.

Rimasto solo, l'invisibile Gyges passa la notte insieme alla donna, che nell'oscurità lo ha scambiato per Kandaules.

Atto III

Gyges confessa la verità a Nyssia, aspettandosi che ella lo denunci, ma la donna, al contrario, lo incita ad uccidere il lascivo marito, in quanto si sente tradita ed umiliata.

In un finale quanto mai ambiguo Gyges si ritrova ad essere re e sposo di Nyssia, e condivide con lei un destino in cui i rapporti di forza restano incerti.

FOTO DI SCENA



Il capolavoro - giunto tardi

Zemlinsky aveva già completato *Der König Kandaules* nella riduzione pianistica prima di emigrare negli Stati Uniti, ma ne aveva orchestrato solo un terzo circa.

I tentativi di mettere in scena l'opera a New York fallirono a causa della "scandalosa" scena erotica nel secondo atto. Fortunatamente lo spartito pervenutoci è completo, e ha consentito allo studioso di Zemlinsky, Antony Beaumont di completare il lavoro.

Il teatro musicale della prima metà del Novecento si è dunque arricchito di un altro capolavoro, che va ad aggiungersi al - *Wozzeck* ed alla - *Lulu* di Berg ed al - *Moses und Aron* di Schonberg.

FOTO DI SCENA



Si tratta di un capolavoro non solo per l'inesauribile attualità del tema, ma anche perché qui Zemlinsky costruisce una tipica "opera tarda", riassunto di un'intera vita artistica - con riferimenti e citazioni attinti dal complesso della produzione precedente.

Anche in questo caso è presente il tema prediletto di Zemlinsky, la ricerca e la crisi d'identità, ma qui esso passa attraverso una costellazione di personaggi che, a partire dalla mitologia dell'antica Grecia, attraverso la situazione politica dell'epoca in cui l'opera venne composta, fino ai giorni nostri.

Kandaules si muove fra ricchezza, dissipazione e liberalismo morale, Gyges è l'uomo semplice interessato solo ad usare ed abusare della propria forza, e la custode della morale Nyssia si trasforma, in quanto "donna disonorata", in angelo della vendetta del fondamentalismo, indifferente a qualsiasi tipo di gioco.

La caratterizzazione dei personaggi e la particolare costruzione musicale dei tre atti rivelano una mano da maestro.

L'anello magico è descritto attraverso leggeri colpi di piatti, e nel terzo atto, adattandolo al culmine drammatico, Zemlinsky cita più volte un motivo tratto del primo movimento della sua *Lyrique Symphonie* - in corrispondenza delle parole "Io non ho pace".