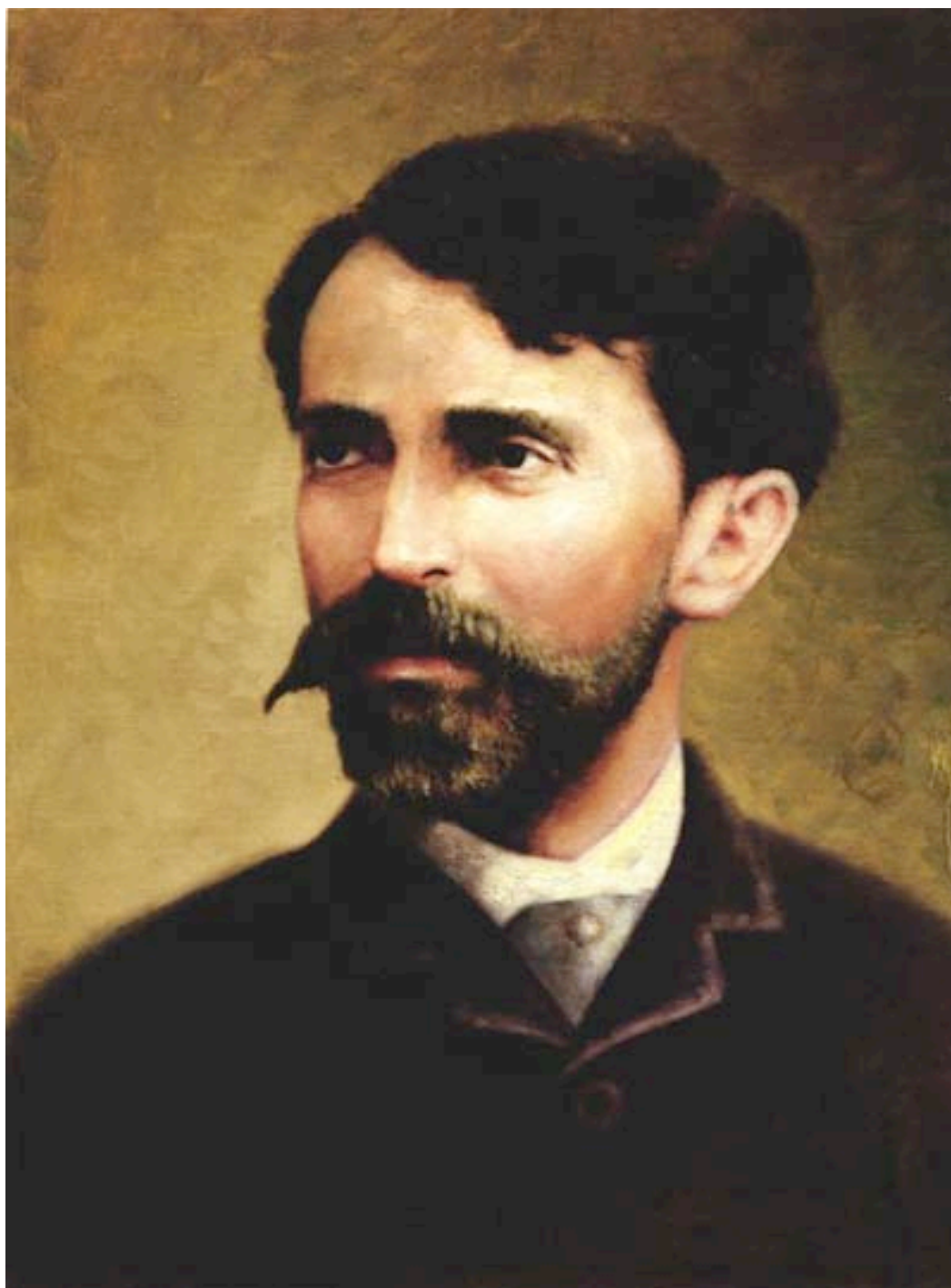


CATALANI ALFREDO

**Compositore italiano
(Lucca 18 VI 1854 - Milano 7 VIII 1893)**



Ricevette la prima educazione musicale in famiglia, sotto la guida del padre Eugenio, dello zio Felice e del nonno Domenico; conseguita la licenza liceale nel 1871, passò nel liceo musicale diretto da F. Magi, dove si diplomò l'anno seguente con una *Messa* che fu eseguita sotto la sua direzione nel Duomo di Lucca.

Verso la fine dello stesso anno si recò a Parigi, per un periodo di perfezionamento (con F. Bazin per la composizione e con A. F. Marmontel per il pianoforte), stabilendo un diretto contatto con l'ambiente francese nell'assidua frequenza ai concerti della "Société nationale di musique".

Nel settembre del 1873, ritornato da poco in Italia, entrò al conservatorio di Milano dove seguì i corsi di composizione e pianoforte con A. Bazzini e con C. Andreoli.

Intanto aderì alla Scapigliatura stringendo rapporti con F. Faccio, con E. Praga, con A. Boito; sul testo di quest'ultimo, per il saggio finale, preparò *La Falce*, rappresentata nel teatrino dello stesso conservatorio (1875).

Cominciò a risentire della fatica, cercando riposo per il suo fisico gracile in luoghi di montagna nelle Alpi e in Svizzera. La sua prima prova teatrale lo schierò fra i wagneristi e con questa presentazione gli fu facile entrare nella simpatia dell'editore Lucca che comperò la partitura ed assunse con lui impegni precisi.

Scrisse una nuova serie di pezzi da camera e di liriche, che in parte si ritrovano nelle opere più importanti: è il caso, ad es., della *Chanson groenlandaise* che sarà poi sfruttata nella *Wally* per la più celebre romanza della protagonista.

Nel 1880 terminò *Elda*, tratta dalla leggenda di *Loreley*, rappresentata al Regio di Torino per l'interessamento dei due Depanis.

Negli anni 1883-1884 perse i genitori, mentre le sue condizioni fisiche diventavano sempre più difficili. Dopo la realizzazione di *Dejanice* (molto ammirata da Puccini e dallo stesso Mahler) e del poema sinfonico *Ero e Leandro*, Catalani tornò a chiedere la collaborazione di A. Ghislanzoni, al quale aveva dovuto rinunciare per l'opera precedente e che gli preparò *Edmea* (1886).

A quest'opera scritta per la cantante V. Ferni Germano, è pure legata la sua amicizia con Toscanini.

Nel 1886 succedette a Ponchielli come insegnante di composizione al conservatorio di Milano. Di questo periodo sono alcune vicende

sentimentali sicure: con la cugina L. Piccoli e con T. Junck, entrambe impossibili per un complesso di fattori contrari.

Intanto Catalani, su consiglio dell'amico G. Depanis, aveva rifatto *Elda* che diventò, nel 1890, *Loreley* e che fu subito considerata una tappa essenziale; ma il pensiero era già rivolto al racconto letto sulla "Perseveranza", *La Wally dell'avvoltoio* di W. von Hillern, che egli porterà a termine con entusiasmo (1892), nonostante l'aggravarsi continuo del male.



Un anno dopo, nel 1893, mentre si recava ancora una volta in montagna per cercare di rimettersi, al Gottardo fu colto da un attacco più violento e pochi giorni dopo morì a Milano, distrutto dalla tisi, circondato dagli amici più intimi.

La prima educazione di Catalani fu tradizionalmente italiana (legata pertanto a Verdi e a Ponchielli), sebbene egli cercasse subito di assumere una posizione di critica e di rivolta, a contatto con l'ambiente stimolante

della Scapigliatura.

Alla sua vera formazione concorsero elementi diversi: l'ascendente wagneriano, l'influsso francese (da Thomas a Bizet a Massenet), l'adesione ideale e sentimentale al Romanticismo (nonostante una dichiarata volontà di cercare il vero alla maniera zoliana) soprattutto per i riflessi malinconici ed intimistici che circondavano Bellini, Schubert, Schumann, Chopin.

C'era poi in Catalani una disponibilità sensuale per la melodia e la frase, insieme con una sensibilità armonica ed un gusto per il colore orchestrale che si potrebbero anche ritenere tipicamente lucchesi, vista più tardi la posizione per qualche verso analoga di Puccini; c'era infine il fattore umano da non trascurare, di una infelicità rara, per la consapevolezza di un male che lo avrebbe portato alla tomba e per la scarsa fortuna ottenuta dalle sue opere.

Catalani è stato spesso avvicinato alla scuola verista perché si sono fraintese certe sue inflessioni naturalistiche e popolaesche, ma invano si cerca nella sua opera il dramma a forti tinte: le figure di Catalani sono generalmente creature di poesia, studiate dal di dentro, immerse nell'ambiente (reso sempre con estrema accuratezza) anche quando, nelle prime prove, la struttura tradizionale esige certe regole di maniera: in ogni caso prive di retorica e venate di mestizia e di sognante nostalgia.

Questa tonalità è la più autentica di Catalani, che un anno prima di morire, con *La Wally*, aveva veramente raggiunto il suo stile.

LA FALCE

di Alfredo Catalani (1854-1893)

libretto di Arrigo Boito

Egloga orientale in un atto

Prima:

Milano, Conservatorio, 19 luglio 1875

Personaggi:

Zohra, fanciulla araba (S); un falciatore (T); carovanieri

Nel 1875 Catalani si diplomò presso il Conservatorio di Milano. In occasione dei saggi di fine anno il giovane musicista compose un breve lavoro teatrale, che diresse personalmente.

Il libretto, scritto da Arrigo Boito, con il quale Catalani tentò in seguito ma senza esito di collaborare, diede modo al musicista di dar vita a un'opera che, accanto a pagine rassicuranti per il loro ossequio alla tradizione, di scoperta maniera verdiana, conteneva anche originali concessioni a esigenze più 'avveniristiche', ravvisabili nella deliberata rinuncia a cesure tra i vari numeri della partitura, il cui legame è assicurato da una scrittura orchestrale che si riallaccia - in verità assai nelle intenzioni - alla 'melodia infinita' di Wagner.

Il soggetto è incentrato sulla passione che lega Zohra, una fanciulla araba sopravvissuta alla battaglia che ha causato lo sterminio della sua famiglia (descritta con minuziosità nell'ampio preludio, strutturato come poema sinfonico e in seguito eseguito più volte come pezzo a sé stante nelle società di concerto), a un giovane falciatore, sullo sfondo di un paesaggio senza vita e desolato.

Il lavoro fu accolto da commenti assai positivi e segnò di fatto l'inizio della collaborazione con l'editrice Lucca, musa protettrice dei musicisti 'rivoluzionari' dell'epoca. Vennero lodati soprattutto l'aria di Zohra "Tutti eran vivi" e il coro dei carovanieri, pezzi nei quali emerge un linguaggio armonico e contrappuntistico di notevole accuratezza.

DEJANICE

di Alfredo Catalani (1854-1893)

libretto di Angelo Zanardini

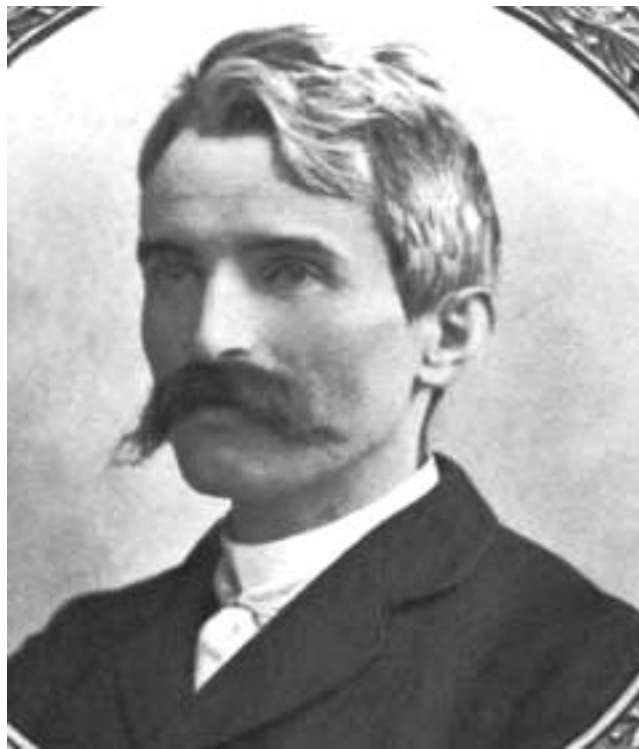
Dramma lirico in quattro atti

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 17 marzo 1883

Personaggi:

Argelia (S), Dardano (Bar), Dejanice (S), Admeto (T), Labdaco (B);
patrizi, popolo, siracusani, pirati d'Itaca, vagabonde egizie, etere,
citariste, sacerdotesse, nocchieri



Il successo ottenuto con *Elda*, rappresentata al Regio di Torino nel 1880 e prima vera affermazione di Catalani in campo melodrammatico, indusse l'editrice Giovannina Lucca a commissionargli una nuova opera. Subito si presentò urgente il problema del libretto; il compositore, come è documentato da una lettera del 31 marzo 1880 all'amico Giuseppe Depanis, auspicava la collaborazione di Arrigo Boito, artista insigne che

a parer suo avrebbe potuto fornirgli un testo poetico di elevato livello letterario.

Tuttavia Boito era già in sodalizio con Verdi e pertanto si limitò solo a fornire dei consigli, a suggerire una traccia di soggetto e il nome della protagonista, Dejanice. Per la successiva stesura e versificazione Catalani interpellò Antonio Ghislanzoni, il librettista dell' *Aida* di Verdi, ma al suo rifiuto dovette ripiegare su Angelo Zanardini, poeta veneziano di una certa rinomanza nell'ambiente scaligero, che già si era cimentato nell'arte lirica nel *Figliuol prodigo* di Ponchielli, nella versione italiana de *Le roi de Lahore* e di *Hérodiade* di Massenet, per non parlare della traduzione di *Carmen* e *Don Carlos* .

Lo Zanardini rispettò puntualmente i tempi e consegnò il libretto alla fine del 1880, ma purtroppo il suo lavoro non raggiunse l'intento sperato, e risultò scadente e discutibile nel linguaggio poetico e nello svolgimento scenico. Tuttavia Catalani cercò di provvedere alle manchevolezze più appariscenti (sono infatti numerose le divergenze fra il libretto e il testo che figura sullo spartito) e si accinse alla composizione, che si protrasse per tutto il 1881. La partitura fu pronta nella primavera '82 e, dopo alterne vicende in merito alla sede della 'prima', per intervento di D'Ormeville e di Faccio fu accettata alla Scala, e lì rappresentata nel 1883.

Fu data per sole tre sere e suscitò nel pubblico scarso entusiasmo, ma piacque a Puccini - che se ne ricordò nell'elaborazione dell'intermezzo tra il secondo e terzo atto di *Manon Lescaut* - e suscitò anche l'interesse di Gustav Mahler, che ne consigliò la messa in scena al direttore del teatro di Lipsia, probabilmente perché la sua patina esotica poteva riscuotere un notevole gradimento presso il pubblico tedesco.

La stampa dell'epoca si espresse in vario modo; da una parte accusò Catalani di aver abbandonato il maestro tedesco (Wagner) per seguire Verdi e Ponchielli, dall'altra sottolineò la bellezza e spontaneità melodica di alcuni brani, la novità dei procedimenti armonici e della tinta orchestrale, pur denunciando una certa disorganicità e frammentarietà complessiva della partitura. L'opera venne riproposta il 23 ottobre 1884 al Regio di Torino, convenientemente modificata: rifatto il finale del secondo atto, riordinato il terzo e ritoccati vari luoghi.

Questa volta ottenne un notevole successo da parte del pubblico e della critica tanto che D'Ormeville, nella 'Gazzetta dei teatri' di Milano, propose all'impresa della Scala di ripeterla nella nuova versione, nella stagione di carnevale 1885; ma, sebbene comparisse nel cartellone del teatro insieme a *Villi* di Puccini e a *Marion Delorme* di Ponchielli, non venne poi rappresentata.

FOTO DI SCENA



LA TRAMA

Atto primo

Siracusa, IV secolo a.C.

Admeto, valoroso condottiero, torna a Siracusa dopo aver sconfitto i Cartaginesi in una battaglia navale: viene accolto con entusiasmo dalla folla e Argelia, giovane patrizia figlia del triumviro Dardano, gli porge il serto trionfale, riconoscendo in lui il giovane amato un tempo e mai più avvicinato. Admeto afferma di essere figlio di Usco, l'ispiratore di una precedente rivolta contro i Greci, e svela la propria origine di pirata proscritto; chiede tuttavia di essere accettato entro la comunità greca e di sposare Argelia, ma Dardano e il popolo, sdegnati, respingono le sue richieste. Labdaco, pirata cartaginese schiavo dei Greci, lo convince a prendere il comando di una banda di pirati; ai due si unisce Dejanice, una patrizia decaduta a livello di etera, che Dardano ha convinto a divenire l'amante del giovane avventuriero, allo scopo di rendersi delatrice di ogni sua azione contro i Greci.

Atto secondo

Itaca.

Admeto ricorda con nostalgia l'amore di Argelia, stanco di Dejanice e annoiato della vita di avventuriero. Frattanto gli altri pirati in una loro scorribanda hanno fatto prigioniera Argelia, che viene contesa dai marinai; ma Dejanice la salva e sfoga su di lei la sua gelosa ira, minacciando la più debole rivale. Interviene pertanto Admeto, che affida la giovane patrizia a Labdaco affinché la riconduca sana e salva in patria.

Atto terzo

Admeto è tornato a Siracusa per chiedere il perdono di Argelia: i due si giurano eterno amore, ma la loro unione è impossibile e sempre ostacolata dal padre di lei. Dejanice, travestita da egizia, viene smascherata durante una festa da Labdaco, al quale svela anche il suo compito di delatrice; Admeto allora ripudia definitivamente l'amante ostentando disprezzo e indifferenza.

Atto quarto

Dejanice si vendica: avvelena Dardano e impedisce il duplice suicidio dei due giovani amanti, che cercano nella morte la risoluzione del loro infelice amore. Trascina Admeto davanti alla porta di Dardano, mostra il suo delitto e si pugnala.

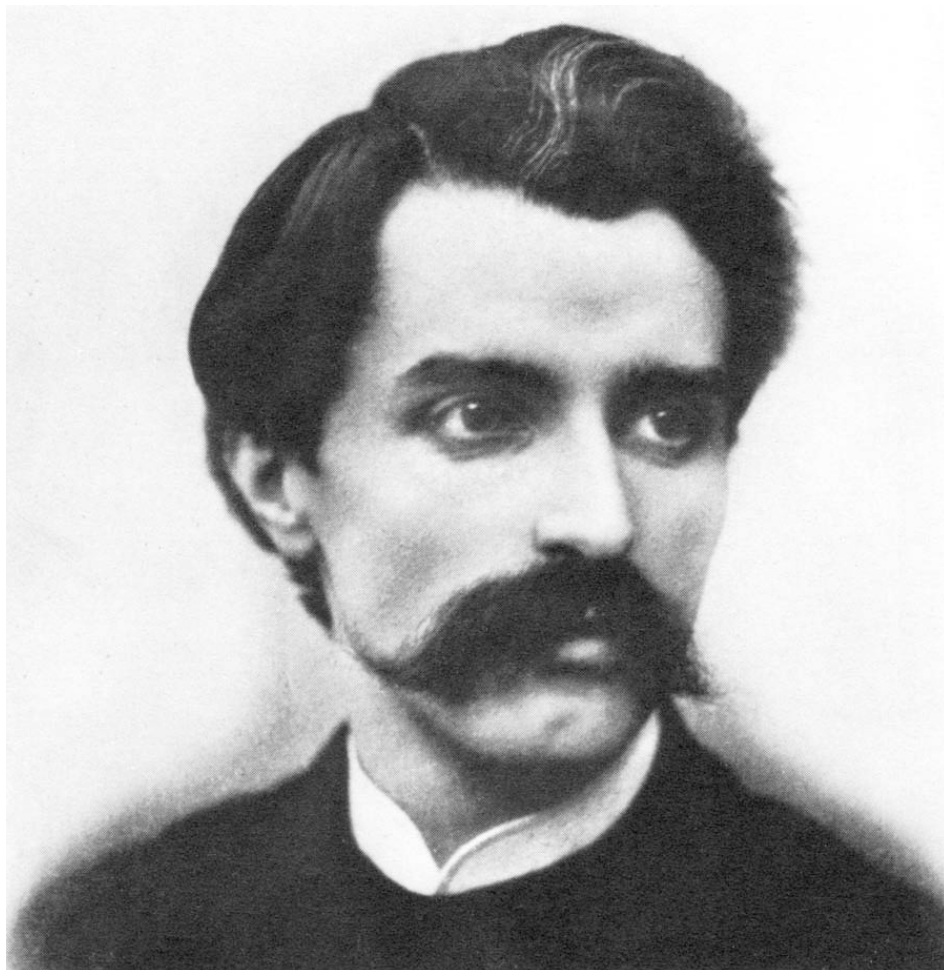
Una storia quindi di amore e morte, luogo comune nel melodramma dell'Ottocento, ambientata nella più importante colonia dorica in Sicilia, fulcro tra Oriente e Occidente. Questo sfondo esotico di sapore greco consente scene di colore di gusto classicheggiante e richiama alla memoria l'amore di Faust e di Elena di Troia nel quarto atto del *Mefistofele* di Boito, simbolo della fusione dello spirito classico con lo spirito romantico.

Il contrasto tra amore puro e amore maledetto, motivo dominante tra gli Scapigliati, trova la sua risoluzione nello scontato pentimento della donna peccatrice che, vera eroina della scena, si sacrifica e consente ai due giovani innamorati di realizzare il loro sogno d'amore e di unione: un tema che trova i suoi più lontani antecedenti in *Norma* di Bellini (1831), nel *Giuramento* di Mercadante (1837), in *Fosca* di Carlos Gomes (1873) e nella *Gioconda* di Ponchielli (1876).

Il libretto è della peggior specie: brutture linguistiche di gusto decadente, versificazione sciatta e perfino scorretta, non priva di sgrammaticature metriche: i personaggi non hanno vigore drammatico e vengono delineati in modo approssimativo, senza considerare che non c'è neppure una scena ben costruita.

Tuttavia Catalani riesce con la sua musica a dare forza anche a scene come quelle di Labdaco o al duetto Dejanice-Argelia - assai mediocri nel libretto - e con sapiente uso degli elementi orchestrali non solo mette in risalto i diversi stati d'animo, ma prepara anche i momenti più salienti della vicenda, allorché questa assume un carattere drammatico. *Dejanice* si può definire una tragedia corale, poiché il coro è quasi sempre presente nell'opera, soprattutto nel terzo atto (cori delle etere, dei nocchieri); Catalani lo impiega come una massa vocale che intona un inno, procedimento già sperimentato nella *Falce*, in funzione drammatica nelle scene d'insieme (*Elda*) e talora, avulso dalla vicenda, unicamente per introdurre note di colore.

La monotonia dei cori omoritmici del primo atto contrasta con le romanze di stampo tradizionale del secondo atto, in particolare quella di Admeto "Mio bianco amor" dal virtuosismo vocale assai spiccato e dalla conclusione a effetto.



Il terzo atto è scandito, appunto, da cori, danze e canzoni egizie, mentre il quarto coincide con il momento culminante dell'opera e con quello meglio riuscito dal punto di vista musicale, efficacemente anticipato da un preludio, «breve ma densissima pagina, fortemente cromatizzata, (...) tesa verso una dimensione fonica progressivamente intensa», che è presagio di tragedia: una cellula ritmica di due semicrome costituisce il nucleo fatale e ricorre più volte, citata in vario modo in tutti gli atti, sempre come generatrice di tensione che connota situazioni pericolose.

Con *Dejanice* Catalani abbandona la nuova corrente e torna alla tradizione; sembra aver dimenticato i paesaggi nordici e ogni traccia di germanesimo, presenti nel suo lavoro precedente, *Elda* : elementi che lo

avevano reso ‘famoso’ presso una parte del pubblico milanese e della critica e che sicuramente avevano fatto di lui un musicista diverso, portavoce di idee e di progetti di aggiornamento.

EDMEA

di Alfredo Catalani (1854-1893)

libretto di Antonio Ghislanzoni, dal dramma *Les Danicheff* di Pierre Newsky [Pierre Corvin Krouhowsky] e Alexandre Dumas figlio

Dramma lirico in tre atti

Prima:

Milano, Teatro alla Scala, 27 febbraio 1886

Personaggi:

il conte di Leitmeritz (B); Oberto, suo figlio (T); Ulmo, vassallo del conte (Bar); Edmea, amante di Oberto (S); Fritz, giullare (T); il barone di Waldeck (B); un oste (B); baroni, vassalli del conte, dame, signori, gastaldi, giullari, servi

Dopo il successo non entusiastico di *Dejanice*, che aveva confermato tante aspettative ma suscitato altrettanti interrogativi, nel 1883 Catalani, sfumata la possibilità di collaborare con Boito, si era rivolto a Ghislanzoni, nel tentativo di accontentare al tempo stesso gli innovatori e i difensori della tradizione.

Il librettista accettò la commissione, a patto di avere la massima autonomia; dal canto suo Catalani, gravemente ammalato di tisi, era ossessionato dall’idea di essere ormai al termine della sua vita, e accettò di buon grado. Catalani - che a personaggi storici e famosi preferiva figure anonime, ma delle quali mettere in luce la profondità e verità delle passioni umane - approvò il soggetto di *Edmea*, che ripropone alcune situazioni della *Lucia* di Donizetti, ma anche della *Nina* di Paisiello.

LA TRAMA

Atto primo

Il conte Oberto è in procinto di partire; Edmea, sua segreta amante, giura, pena la morte, di essergli fedele ("Allor che il raggio"). Il conte padre però, che sospetta dell'illecita relazione e la osteggia (Edmea non è nobile), unisce la fanciulla in matrimonio al servo Ulmo, che l'ama teneramente.



Atto secondo

Edmea, impazzita per il dolore, gira per i villaggi con Ulmo, che si spaccia per suo fratello. Giunti in una taverna, i due si uniscono a Fritz, il capo di una banda di giullari attesi per una festa al castello del conte. Qui Oberto, che non ha mai dimenticato la fanciulla, vive in un'inconsolabile tristezza ("Forse in quell'astro pallido"). Sopraggiungono i giullari, tra i quali Edmea ("Io son dell'Elba la pallida fata"): Oberto scorge l'amata ma questa, pur sentendosi attratta da lui, non riesce a scuotersi dal suo torpore. Mentre tutti si ritirano con l'animo turbato, Oberto chiama per nome la giovane, che improvvisamente ritorna in sé.

Atto terzo

Edmea è ritornata alla vita di sempre con l'uomo che ama ("O bel sogno d'amor"), ma il ritorno della lucidità porta con sé il ricordo delle nozze con Ulmo. Oberto, appresa ogni cosa, vorrebbe vendicarsi uccidendo entrambi, ma sopraggiunge lo stesso Ulmo, che si è colpito a morte per ridare la libertà a Edmea. Mentre si leva un coro in onore del generoso Ulmo, tutti, commossi, auspicano che in futuro Edmea e Oberto possano finalmente celebrare le loro nozze.

La prima rappresentazione, diretta da Franco Faccio con Virginia Forni-Germano nei panni della protagonista, confermò le aspettative del suo autore, tanto che, vivente Catalani, *Edmea* fu la più celebre tra le sue opere, *Wally* compresa.

Il musicista non tardò a rammaricarsene, tanto da confidare al suo maestro Bazzini: «Non posso rinunciare a me stesso per andare dietro al gusto del pubblico. È il pubblico che deve mettersi al passo del tempo e incamminarsi sulle vie nuove dell'arte». Malgrado ciò, l'opera rispecchia l'evoluzione stilistica di Catalani, attratto da Wagner e dai soggetti nordici, ma al tempo stesso consapevole del valore della tradizione italiana e della necessità di continuare ad avvalersi di talune forme melodrammatiche (soprattutto la romanza e i concertati).

Opera di semplice struttura e di facile realizzazione, *Edmea* propone passioni immediate, ma rimane un caso a sé nell'itinerario creativo di Catalani; e con un grave limite, poiché in essa, al contrario delle altre opere del maestro lucchese, il tema dell'amore non si fonde tragicamente

con quello della morte, né assurge mai al ruolo di forza fatale, che determina gli eventi e anima e guida irresistibilmente i personaggi.

LORELEY

di Alfredo Catalani (1854-1893)

libretto di Carlo d'Ormeville e Angelo Zanardini

Azione romantica in tre atti

Prima:

Torino, Teatro Regio, 17 febbraio 1890

Personaggi:

Loreley (S), Anna (S), Walter (T), Rodolfo (B), Herrmann (Bar); pescatori, boscaioli, arcieri, cacciatori, vassalli, donne del popolo, vassalle, vecchiette, ninfe del Reno, spiriti dell'aria, fanciulli, cantori della chiesa

Dopo il successo ottenuto con *Edmea*, rappresentata alla Scala il 27 febbraio 1886, Catalani era già pronto a scrivere una nuova opera e pertanto andò subito alla ricerca impaziente di un libretto da musicare. Gli fu indicato il romanzo di Flaubert *Les Tentations de Saint-Antoine*, e di questo parlò a Ghislanzoni e all'amico Giuseppe Depanis. Tuttavia quest'ultimo gli suggerì l'idea di riprendere in mano *Elda* (Torino, Teatro Regio, 31 gennaio 1880) e di modificarla adeguatamente anche sotto il profilo scenico.

Il rifacimento del libretto fu opera di Carlo d'Ormeville e di Angelo Zanardini, con la collaborazione di Depanis, Illica e Giacosa. Catalani si accinse alla composizione sin dal settembre 1886, sicuro che la nuova *Elda* - ribattezzata con il nome *Loreley* - sarebbe stata il suo capolavoro. Il 2 gennaio 1887 così scrisse a Depanis: «Sono persuaso (...) che la *Loreley*, così rifatta, diventerà una fata degna di rispetto». Nel maggio di quello stesso anno si recò in visita allo zio Felice, a Firenze, con l'intento di terminare lì l'opera; ma la composizione si protrasse ancora per tutto il periodo estivo e solo nel novembre fu conclusa (testimone la lettera datata 17 novembre 1887, indirizzata da Milano a Depanis).

Tuttavia *Loreley* venne rappresentata dopo alcuni anni; Catalani così scrisse a Depanis il 1° settembre 1888 da Montereccio in Brianza: «Il nuovo padrone è come una ‘sfinge’ [la Casa musicale Lucca era stata assorbita dalla Ricordi nel maggio 1888]; non si lascia mai vedere, non gli si può mai parlare. Non so nemmeno se egli sappia che io ho lì da un anno pronta la *Loreley*, che mi pare tanto ben riuscita». Finalmente l’opera, dopo vari contrasti e non pochi intoppi, fu rappresentata a Torino diretta da Edoardo Mascheroni e interpretata da Virginia Ferni Germano (*Loreley*), Eleonora Dexter (*Anna*), Eugenio Durot (*Walter*), Natale Pozzi (*Rodolfo*), Enrico Palermini (*Herrmann*). Nel complesso riscosse un caloroso consenso da parte del pubblico (piacquero soprattutto il primo e il terzo atto, mentre il secondo fu accolto con una certa freddezza), ma anche in questa occasione non mancarono i soliti commenti a proposito della musica eccessivamente malinconica. In seguito fu riproposta il 18 febbraio 1892 al Carlo Felice di Genova diretta da Arturo Toscanini, al Teatro Argentina di Roma e al Massimo di Palermo.

La stampa dell’epoca commentò positivamente il lavoro di Catalani: «l’indirizzo della nuova opera appare moderno in moltissime parti, le migliori, nonostante l’abbondanza di canti lunghi e facili e qualche volta banali. C’è padronanza completa della tecnica, fisionomia individuale e sentimento drammatico; manca un poco il grandioso, il caratteristico. Fra i lavori musicali moderni italiani, questo del Catalani merita un posto onorevole (...). Il terzo atto giudicasi il migliore. Viene poscia, in linea di bellezza, il primo. Il secondo atto è debole, per colpa del libretto. Complessivamente si può chiamare l’esito di stasera un successo malgrado qualche corrente contraria e un po’ di freddezza» (*‘La Lombardia’*, Milano, 17 febbraio 1890).

«Catalani questa volta non solo ha disegnato, ma ha colorito; alla purità della linea risponde l’efficacia del rilievo; e bene è vero che tutta la parte essenzialmente fantastica della concezione meglio rifulge, e quella puramente umana perde di gran lunga al confronto; ma l’insieme dell’opera è breve, veloce, conseguente, continuo; l’istrumentale è nutrito, vivace, vario, se non di sostanza, d’effetto; ed è il canto, non solo elegante e spontaneo e logico, ma mosso, vibrato; e suona nel discorso musicale, non la sola poesia dell’ideale, ma la poesia della passione» (*‘La riforma’*, Roma, gennaio 1893).



L'argomento si ispira alla ballata *Loreley* di Heinrich Heine (1824), tratta dalla leggenda renana la cui paternità risale a Clemens Brentano (1802): una fanciulla, che abita la rupe omonima a strapiombo sul Reno, seduce con il suo canto melodioso i naviganti, che incantati finiscono nei gorgi del fiume. Mentre in *Elda* la protagonista cambiava nome e l'azione veniva ambientata nel Baltico, in questa opera Loreley rimane Loreley e i personaggi ritornano al luogo d'origine.

LA TRAMA

Atto primo

Verso l'anno 1300, sulle rive del Reno.

Sullo sfondo una grotta e un bosco. Le strade sono popolate di pescatori, boscaioli, cacciatori e popolane indaffarate. I boscaioli commentano con i pescatori (coro di boscaioli, pescatori ed arcieri "Buona preda") il fosco presagio recentemente apparso quando il picco del Thabor si è tinto di rosso: vuol dire che la selvaggina si mette all'erta e i pesci muovono verso il mare, ed è quindi inutile tentare di cacciare o pescare.

Intanto il castello è in festa: Walter, sire di Oberwesel, sta per sposare Anna di Rehberg (nipote di Rodolfo, margravio di Biberich), ma ama una giovane orfana, Loreley, e si confida con l'amico barone Herrmann ("M'ascolta! nel verde maggio - un dì dal bosco", Walter). Questi, che pure prova un forte sentimento per Anna, lo esorta a non cedere alla passione e lo convince a rispettare i suoi precedenti impegni amorosi. Frattanto Loreley dall'interno della scena, canta una canzone ("Da che tutta mi son data/ all'ebrezza dell'amor") che esprime il suo felice stato d'animo. Successivamente avviene l'incontro con Walter (duetto "Per te sol vivo, respiro e penso") che, dopo averla accolta con amore, la respinge e le annuncia il suo prossimo matrimonio con un'altra donna; la fanciulla è impietrita dal dolore. Herrmann, preso da pietà per la giovane abbandonata e da odio per Walter, chiede aiuto al re del Reno perché

vendetta sia fatta ("Se il vero le leggende/ narrano, nell'onde/ un bieco re s'asconde").

La scena si sposta in prossimità di uno scoglio altissimo: gli spiriti dell'aria e le ninfe del fiume si rinviano richiami ("Spose invisibili/ d'incauti amanti"); anche Loreley, in preda all'angoscia chiede vendetta al Reno ("O forze recondite") perché le dia una bellezza irresistibile ("Voglio beltà che affascinini") e infligga eterne pene d'amore al traditore; in cambio il fiume pretende la sua vita, e Loreley si getta nelle acque per riemergere trasfigurata e bellissima.



Atto secondo

Una radura, a metà strada tra il castello di Walter e quello del margravio.

Anna, seduta presso la fonte, è circondata da alcune damigelle e dalle sue vassalle ("Canta il giorno per te, cantano i fior"), e felice si prepara alle nozze ("Amor, celeste - ebrezza e pena"). L'entrata in scena di Herrmann ("La sua preghiera pia") è seguita dal dialogo con Anna (duetto "Anna, sofferma il pie'") in cui egli, incapace di tacerle il proprio amore, la scongiura di non credere a Walter; ma la donna lo respinge: sposerà ugualmente l'uomo che ama.

La scena nuziale si apre festosamente (coro "Alteri ergete/ le auguste cime"): alcuni contadini e contadine portano mazzi di fiori, che distribuiscono durante la danza ('valzer dei fiori': "La danza sospira/ e in rapida spira"); sfila il corteo nuziale ("Ecco la schiera/ dei candidi guerrier"), i due futuri sposi si parlano ("Non t'angosciar se il riso") e un gruppo di fanciulli intona l'epitalamio ("L'altar di candidi/ veli e di porpora"), quando improvvisamente compare Loreley ("Vieni al mio seno... stringimi"); Walter, irresistibilmente affascinato, abbandona la futura sposa e le confessa di non averla mai amata.

Atto terzo

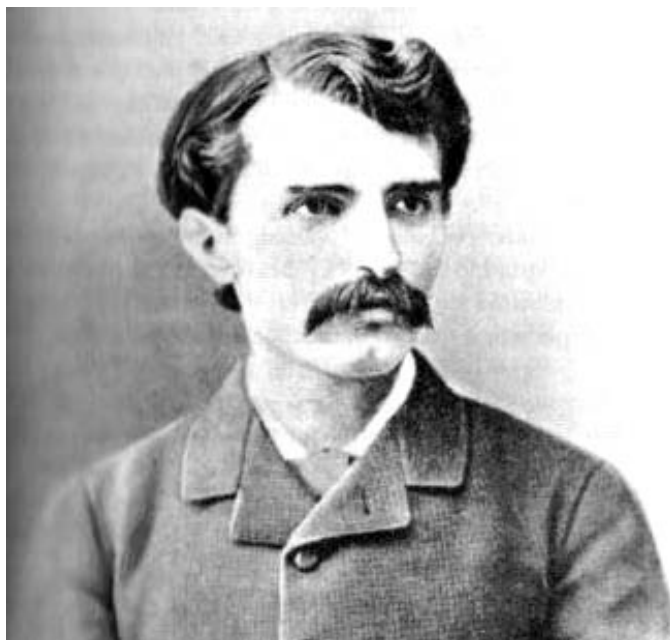
Sulla spiaggia di Oberwesel.

Boscaioli e pescatori imprecano contro le condizioni del tempo ("Si va facendo al bosco/ il giorno fosco") e parlano di streghe e fate. Intanto passa il corteo funebre, che accompagna la povera Anna, morta di dolore ("È morto un astro del cielo", aria del margravio). Walter sopraggiunge e, venendo a conoscenza di quanto è accaduto, ne resta sconvolto e assalito dal terrore.

Quando scorge lo spettro di Anna, cerca di gettarsi nel fiume, ma è trattenuto dalle Ondine del Reno (Danza delle Ondine), perde i sensi e si riprende solo quando gli giunge la voce di Loreley. Il duetto finale tra Loreley e Walter azzarda nuove promesse e ridesta ricordi amorosi ("Infranto ogni altro vincolo", "Deh ti rammenta - quel dì beato", Walter), ma gli spiriti dell'aria interrompono l'idillio e rammentano a Loreley il fatale giuramento: i due devono dirsi addio per sempre.

Walter, disperato, si getta nel fiume sotto gli occhi di Loreley, che per l'ultima volta intona il suo canto fascinatore.

L'unico personaggio che concentra tutto il vigore drammatico, e che anche dal punto di vista musicale è ben delineato, è quello di Loreley, che costituisce il fulcro di tutta la vicenda: da lei nascono l'amore, la gelosia, l'odio e la vendetta. Una figura di umile estrazione sociale (orfanella), il cui carattere forte e deciso la solleva a un ruolo predominante. È un'eroina il cui unico destino è quello di amare; sedotta e abbandonata, riscatta l'onore ferito con la morte e travolge, insieme con la propria, la vita di altre persone.



Il suo sacrificio non è fine a se stesso, ma la trasforma in uno strumento di vendetta, che colpirà la rivale Anna (morta di dolore per l'abbandono di Walter) e lo stesso Walter, sopraffatto dall'apparizione di Loreley bellissima e incantatrice, che inevitabilmente lo trascinerà alla rovina. Gli altri personaggi sono rappresentati in modo sommario; abbozzati, vivono di luce riflessa e non danno luogo a un vero e proprio contrasto di affetti: servono unicamente come voci da duetto o da concertato.

La componente realistica, espressa in sentimenti umani come l'amore, la gelosia, l'odio, non intacca la natura del dramma, che rimane

essenzialmente fantastica, dove l'elegiaco sentimentalismo della fiaba si mescola con l'ingegnosità degli effetti in una poetica di gusto decadente; «il nuovo librettista [Zanardini] non è buon poeta né abile verseggiatore, cede spesso alle soluzioni di repertorio, ma possiede l'istinto di isolare in posizione rilevante le frasi dove il languore di Catalani può calarsi ("È morto un astro in cielo"; oppure nei versi di Loreley: «Vuoi tu provar gli spasimi/ D'una ignorata ebrezza?/ Vuoi tu languir nell'estasi/ Di celestial dolcezza?») e sa il linguaggio dei pallori morenti e la malia canora dei sortilegi» (Cella).

Nel rifacimento il libretto risulta più stringato ed efficace (i quattro atti vengono portati a tre, i quadri da nove a quattro), subisce molti spostamenti e modifiche e corre perfino il rischio che venga soppressa la scena della marcia funebre perché, secondo quanto diceva Zanardini, «per quanto belle tutte le marce funebri hanno sempre fatto in teatro l'effetto di uno spegnitoio».

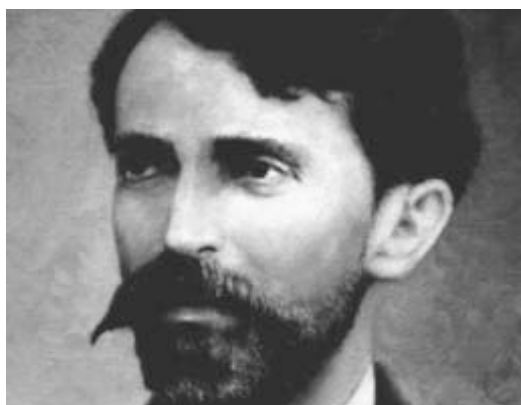
La componente spettacolare da *grand-opéra*, quantitativamente molto presente in *Elda* con abbondante esibizione di apparati (cori, balli, marce, cerimonie) e una funzione di digressione e arresto dell'azione, viene notevolmente ridotta in *Loreley* e concentrata nel solo secondo atto. La cerimonia nuziale, che in *Elda* compare nel primo atto, qui viene unicamente accennata nel primo atto e inserita nel secondo quadro del secondo atto, seguita dall'epitalamio affidato al coro di voci bianche, dall'apparizione incantatoria di Loreley e dal grande concertato che termina con la maledizione di tutti contro Walter.

Nella prima parte del secondo atto di *Loreley* manca la scena del convito, con annesso 'canto sulla cetra'. Eliminata la scena del giudizio (di Elda e Sveno), il terzo atto di Loreley si apre con una nota di colore, un coro di pescatori e boscaioli sulla spiaggia di Oberwesel, prosegue con la marcia funebre per Anna, l'intervento disperato di Walter e la riapparizione di Loreley che lo trascina nei vortici del fiume.

L'elemento soprannaturale, altro tema caratteristico dell'opera, si può considerare di derivazione tedesca (wagneriana o weberiana) e sono anche altri i motivi che ci riportano al modello wagneriano. Per fare un esempio: la cerimonia nuziale interrotta dall'apparizione di Loreley, richiama quella del secondo atto di *Lohengrin*, interrotta dall'apparire di Ortruda; lo stesso canto ammaliatore "Vien al mio seno" del soprano è

quasi una citazione del canto di Venere che richiama al suo regno il protagonista disperato nel terzo atto di *Tannh&aulm;user* .

Questa componente soprannaturale compare immediatamente all'inizio dell'opera, quando il coro dei pescatori, arcieri e boscaioli assume una coloritura superstiziosa a causa dell'intervento malaugurante delle vecchiette; all'inizio del terzo atto, quando sempre boscaioli e pescatori conversano su streghe e fate; nell'episodio di Herrmann (primo atto), che invoca vendetta al dio del fiume; ma soprattutto alla fine del primo atto, in cui Loreley, circondata dalle ninfe e dagli spiriti dell'aria, decide di sposarsi con il Reno per ottenere un fascino irresistibile, e alla fine del terzo atto, quando la protagonista riappare per la terza volta a Walter e fatalmente lo spinge al suicidio.



La 'danza delle Ondine', che in *Elda* è posta nell'atto secondo, al momento dell'incontro con le creature del mare, in Loreley viene spostata non casualmente alla fine del terzo, con lo scopo di sottolineare maggiormente l'atmosfera incantata e irrealistica in cui l'opera si chiude. Da *Elda* passano in *Loreley* il preludio, il Valzer dei fiori, la marcia funebre, la Danza delle Ondine e altre pagine, in parte modificate per raggiungere maggiore forza espressiva. Possiamo inoltre verificare la notevole riduzione dei brani sinfonici, certamente per imprimere uno svolgimento più serrato all'azione.

Il preludio iniziale, che anticipa vari temi cantabili dell'opera, viene accorciato (da 173 battute a 121); scompaiono inoltre il brano sinfonico che in *Elda* è inserito nel secondo atto, al momento dell'incontro della

protagonista con le Ondine, posto tra la decisione di ricorrere alla vendetta e l'attimo della trasfigurazione, come pure l'intermezzo situato tra il turbamento di Walter di fronte al feretro di Anna e il quadro di incantesimo finale.

Inoltre diverse arie e alcuni recitativi dell'opera precedente in *Loreley* vengono sostituiti da intense pagine sinfoniche, specialmente per personaggi come Herrmann, Rodolfo o lo stesso Walter. Il coro che conclude la scena del giudizio di Elda e Sveno, in *Loreley* si trasforma in concertato (atto secondo) che mantiene gli stessi elementi tematici disponendoli in una struttura più complessa e ricca. Il valzer dei fiori (tempo di valzer alla tedesca), che in *Elda* viene esposto prima del finale del primo atto, è ora inserito nella scena nuziale. La danza era in voga ai tempi di Catalani, e sarà accolta anche da Puccini; ma dell'energia germanica e del sapore di festa propri dei valzer tedeschi non rimane nulla: esso scorre leggero e malinconico, con brevi interventi corali, senza rendere esattamente la gioia di una cerimonia nuziale.

Perfino l'epitalamio, brano interamente nuovo, ricercato da un punto di vista armonico e melodico e che rivela un Catalani ormai maturo e padrone della tecnica, conserva una tristezza diffusa, non consona al carattere del genere in questione. Nel terzo atto troviamo due parti molto importanti: la marcia funebre e la danza delle Ondine. Situate l'una quasi all'inizio dell'atto e l'altra alla fine, si pongono come due poli in contrapposizione creando una nota di contrasto come di morte e vita. «Il risultato estetico della marcia funebre di Anna è altissimo perché Catalani non scivola nel patetico, ma resta su un piano di dolore contenuto e nobile.

Su un ossessionante, lugubre muoversi del basso in disegno a quartine, il rintocco di un tam-tam stende un alone scuro e inquietante, i violini cantano in sordina con una dolcezza singolare, salgono lentamente verso un *climax* acuto e fortemente espressivo» (Zurletti). Per quanto riguarda la danza delle Ondine, è interessante riportare un'interpretazione di Depanis: «La danza delle Ondine accoppia il fascino dell'invenzione all'eleganza del ricamo strumentale. La blanda melodia, mormorata dagli archi in sordina e con geniale trovata raccolta dalla tromba a guisa di eco lontana, accompagna le movenze voluttuose delle Ondine sotto i pallidi raggi lunari e la visione musicale è così completa che la visione della

realtà della rappresentazione ci offende e preferiamo chiudere gli occhi per abbandonarci alla seduzione del sogno».

I duetti d'amore, quasi sempre appassionati, con frequenti spinte vocali nel registro acuto, inquadrano i sentimenti dei protagonisti in una dimensione umana; pure l'amore fulmineo non si tramuta in estasi assoluta e abbandono totale. Gli innamoramenti dei personaggi di Catalani, anche se fatali nelle conseguenze, hanno un'impronta già più terrena. Dal punto di vista vocale, melodie delicate e malinconiche si alternano a un periodare spesso teso, nervoso e convulso, con modi declamatori e sprazzi orchestrali. Anna e Loreley, entrambe innamorate dello stesso uomo, oltre a contrapporsi per il carattere - l'uno dolce, mite, rassegnato, quasi 'santo', l'altro forte e risoluto - contrastano anche nel tipo di vocalità; Anna presenta un canto delicato e purissimo (pensiamo all'aria "Amor celeste ebrezza") di tipo belliniano, come suggerisce Carlo Gatti, mentre Loreley mantiene quasi sempre una vocalità slanciata e imperiosa, specie nella fatidica frase melodica dell'incantesimo.

Leitmotiv che percorre l'opera quasi a riassumerne il significato: compare per la prima volta enunciato dall'orchestra nel preludio, per tre volte nell'atto secondo e infine alla conclusione del terzo atto, sempre subendo molteplici trasformazioni anche dal punto di vista tonale; è una frase spiegata e solare, che interrompe il corso naturale della vicenda, portatrice di eventi inaspettati e di nuove calamità; con lei nasce il sogno, ma anche l'ineluttabilità di un destino crudele.

LA WALLY

I lunghi ma piacevoli soggiorni in Engadina per ragioni di salute, spinsero Catalani a familiarizzarsi con un mondo che avrebbe poi trovato forma concreta nel soggetto di *Wally*.

Il musicista lo trovò in un racconto d'appendice su "Perseveranza" e rimase ammirato da una scansione narrativa che, evitando i consueti duetti, terzetti e quartetti, si concentrava su una visione ampia, d'assieme. La stesura dell'opera, iniziata nel 1889, fu terminata due anni dopo. La prima rappresentazione, diretta da Edoardo Mascheroni e con Hericlea Darclée ed Emanuele Suagnez nei ruoli dei protagonisti, mise in luce la sostanziale incomprensione della critica nei confronti dell'opera e, più in generale, della musica di Catalani.

BOZZETTO



Di *Wally* fu in sostanza lodata la costruzione drammaturgica, che fu trovata più sapiente rispetto alle opere precedenti, ma nel contempo vennero ribadite le accuse di scarsa originalità ed inventiva.

A dispetto delle incomprensioni della critica dell'epoca, *Wally* ha il suo autentico punto di forza proprio in un'effettiva novità di impianto drammatico, ossia nel superamento di quelle formule melodrammatiche della tradizione più legate ai "pezzi chiusi" quali arie e duetti: ciò ad eccezione di quelle poche pagine impiegate da Catalani in funzione coloristica "le canzoni dell'Edelweiss, della nonna, del pedone", ma che di fatto restano marginali rispetto al nucleo del vero e proprio impianto narrativo.

Con quest'opera Catalani portò quindi a termine quel progetto, già intrapreso nei suoi primi lavori, che intendeva rinnovare la struttura dell'opera a numeri attraverso una cauta ma significativa apertura agli orientamenti più arditi del teatro di Wagner, senza per questo rinunciare a talune peculiarità della tradizione italiana.

Così facendo Catalani riuscì ad avvalersi dei potenziali punti di forza delle due diverse tradizioni teatrali: quella tedesca che consentì di recuperare una certa urgenza ed incisività di narrazione (spesso qui affidata, come in Wagner, all'orchestra) talora precluse al melodramma italiano in ragione del suo frequente ricorso alle forme chiuse.

L'eredità nazionale, d'altra parte, gli permise di dar vita ad una struttura narrativa nella quale alcuni numeri chiusi, anche se più che altro brani di carattere, punteggiano ed incorniciano i momenti drammaticamente più importanti.

Pur essendo il suo capolavoro, in *Wally* il compositore, forse eccessivamente assorbito dalle esigenze di un progetto formale astratto, non sempre seppe avvalersi di un linguaggio unitario ed espressivamente omogeneo.

Significativa eccezione è la famosa aria "Ebben, ne andrò lontana" (tratta dalla *Chanson Groenlandaise*, composta da Catalani nel 1878 su versi di Jules Verne), che rappresenta uno dei momenti più alti dell'intera partitura e che in effetti finisce per far cadere eccessivamente l'attenzione sul primo atto a scapito dei successivi, forse meno prodighi di idee e di novità.

S'intende, d'altra parte, che anche molte altre parti dell'opera contengono pagine di primo piano, come il preludio al terzo atto (tratto tra un brano pianistico, *A sera*, composto nel 1889 e pubblicato nel "Paganini" di

Genova) ed il successivo episodio, nel quale *Wally* si cala nel precipizio per salvare Hagenbach.

Benché *Wally* sia sempre stata ritenuta un'opera verista, in effetti, al di là di certe caratteristiche esteriori, il suo clima espressivo dimostra una piena continuità con i precedenti titoli di Catalani.

Con quelli, infatti, aderisce pienamente al genere fantastico e, a scapito delle intenzioni stesse del musicista, che con quest'opera avrebbe voluto creare la prima vera tragedia del suo teatro, rimane pur sempre un lavoro che rientra nell'ambito di quello stile elegiaco così caratteristico del compositore lucchese.

BOZZETTO



Anche la scrittura orchestrale, più leggera e lineare, non lascia dubbi sull'appartenenza di *Wally* al mondo discreto e delicato di Catalani.

Certo di avere espresso in *Wally* la sintesi più riuscita di due tendenze apparentemente inconciliabili, il musicista fece di quest'opera lo strumento ultimo di riscatto da una condizione di isolamento e di incomprensione da parte del pubblico e della critica, che erano diventate per lui intollerabili.

Invece, almeno in un primo tempo, la sua fortuna si legò maggiormente a

opere come *Loreley* o *Edmea*, che egli sentiva appartenergli meno intimamente.

La canzone popolare di "Edelweiss" e lo "Jodler " tirolese

La struttura scenica e musicale della *Wally* si basa sul modello operistico francese del tardo Ottocento, analogamente alla *Manon Lescaut* di Puccini, più giovane di Catalani.

Ci sono anche punti di contatto con il verismo: le espressioni di amareggiata passione di Gellner nei due assolo più estesi nel primo e nel secondo atto sono paragonabili a quelli di Canio e Beppe nei *Pagliacci* di Leoncavallo.

La ricca e policroma armonia di quest'opera deve molto all'influsso tedesco. "Germanisti" musicali, quasi citazioni, sono presenti per esempio nelle melodie a tempo di *valzer* o di *Ländler* o nella caratteristica canzone popolare "Edelweiss" nel primo atto.

In questo contesto, il colorito tedesco assume un effetto esotico.

La trama

Atto I

A Hochstoff, nell'alto Tirolo, verso il 1800.

Si festeggia il settantesimo compleanno di Stromminger, che si complimenta con Gellner per avere vinto la gara di tiro al bersaglio in suo onore.

Walter canta una triste canzone composta con Wally, che parla di una fanciulla travolta da una valanga.

Giunge Hagenbach, il miglior cacciatore di Solden, con una preda appena uccisa.

Il racconto della sua impresa spinge Stromminger a ricordare le sue antiche gesta; in breve gli animi s'infiammano, ma giunge Wally che riporta la calma.

La fanciulla, contrariamente alle sue abitudini, si mostra particolarmente arrendevole con Hagenbach, suscitando la gelosia di Gellner, che non

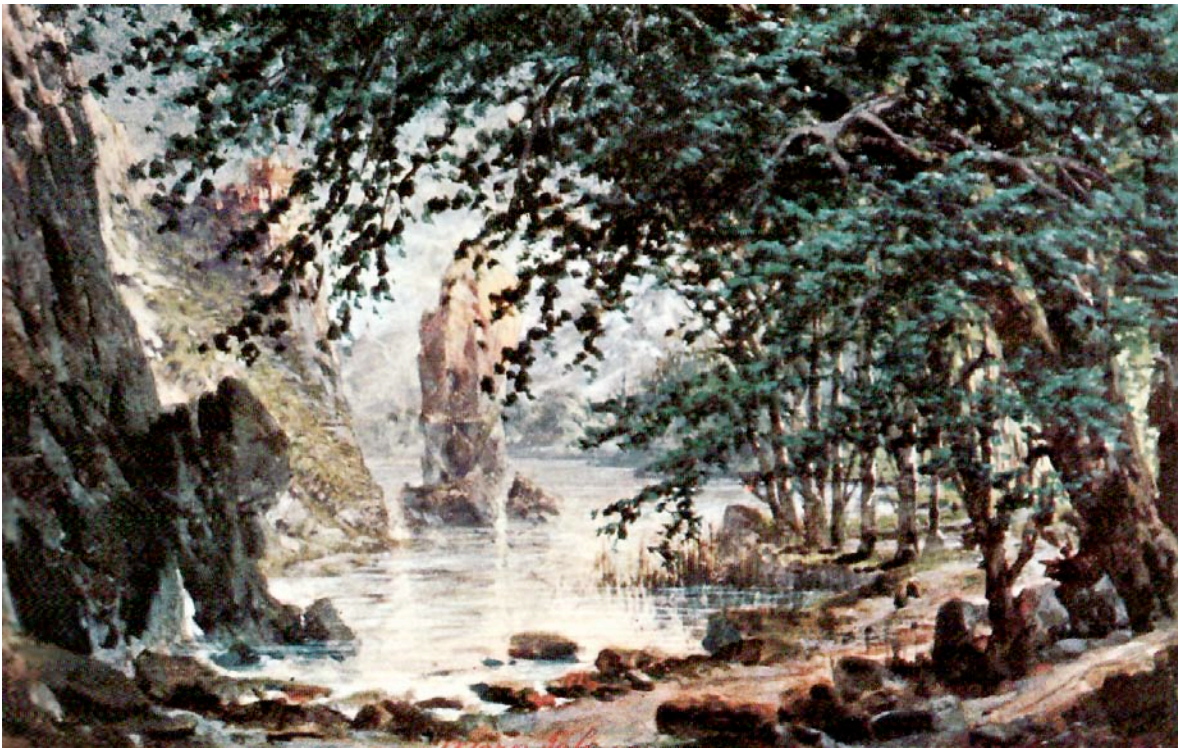
manca di farlo notare a Stromminger.

Questi allora, chiamata a sé Wally, le propone la mano del giovane.

Gellner rivela i suoi sentimenti, ma poiché Wally li disprezza, Stromminger le pone di fronte una severa alternativa: o sposarsi o lasciare la casa.

La fanciulla, troppo fiera ed orgogliosa per piegarsi di fronte ad una scelta così estrema, prende la via della montagna, seguita da Walter.

BOZZETTO



Atto II

È passato un anno.

Nella taverna di Afra il giorno del Corpus Domini, si fa festa.

Si attende l'arrivo di Wally che, dopo la morte di Stromminger, è tornata a vivere in paese ed ha ereditato le sostanze paterne.

Mentre Gellner guarda con sospetto Hagenbach, perché sa che Wally ha sempre un debole per lui, tutti notano che la fanciulla non ha ancora

concesso a nessuno il bacio che la legherà per sempre ad un uomo. Hagenbach, d'altronde, ostenta indifferenza e, benché messo in guardia da Afra, sua promessa sposa, si vanta con i presenti annunciando che inviterà Wally alla danza del bacio e la piegherà al suo volere. Giunge Wally e conquista i presenti con la sua bellezza; poi, mentre tutti si recano a messa, resta sola con Gellner. Alle rinnovate profferte del giovane, Wally replica con ironico disprezzo ed ammette di essere innamorata di Hagenbach. Quando Gellner le rivela il legame di questi con Afra, Wally, ingelosita, provoca la fanciulla e la offende. Hagenbach, sopraggiunto, invita tutti a danzare e scommette che riuscirà a piegare Wally al bacio fatale. Tutti danzano, ma l'attenzione generale è per Hagenbach e Wally. Questa gli rivela i suoi sentimenti mentre il giovane, che finge di ricambiarli, ottiene alla fine l'ambito bacio. L'allegria è al culmine, quando Wally si accorge che il comportamento di Hagenbach non è dettato da un vero sentimento nei suoi confronti ma solo dal desiderio di vendicare l'affronto fatto ad Afra. Mortalmente offesa, promette a Gellner di concederglisi in cambio della vita di Hagenbach.

Atto III

Wally rientra a casa con Walter, in preda alla disperazione. Intanto Gellner ha saputo che Hagenbach è diretto all'Hochstoff e lo attende presso il ponte sull'Ache, dove sa che il rivale dovrà passare. Mentre Wally sente il suo animo in preda ad opposti sentimenti, Hagenbach, oppresso dal rimorso, fa per recarsi da Wally ma s'imbatte in Gellner, che a tradimento lo fa precipitare nel burrone sottostante. Avvertita dell'accaduto, Wally accorre disperata sul ponte con Gellner e, riconoscendo improvvisamente di aver provocato la morte dell'uomo che ama, tenta di ucciderlo. Un lamento la porta in sé: Hagenbach è ancora vivo. Sopraggiungono da Solden gli amici di Hagenbach e Wally stessa, calatasi con una corda, porta in salvo l'amato che affida, insieme ai propri averi, alle cure di Afra. Poi si allontana sulle montagne del Murzoll.

Atto IV

Wally vive in una capanna sulle montagne. La raggiunge Walter, preoccupato per il pericolo rappresentato dalle valanghe, e la esorta a fare ritorno al villaggio; ma la fanciulla è sorda ad ogni sua preghiera. Partito Walter, Wally riceve un'altra visita: è Hagenbach, venuto a cercarla per dichiararle il suo amore. Wally è sorpresa e commossa. Gli rivela che ella stessa ha incaricato Gellner di attentare alla sua vita, ma a Hagenbach non importa.

I due, l'uno nelle braccia dell'altro, restano a lungo assorti nei loro progetti di vita futura e non si accorgono delle nubi minacciose che si addensano preparando una tempesta.

Quando Hagenbach torna in sé si avvede del pericolo e cerca una via di scampo, ma una valanga lo travolge.

Wally, disperata, si precipita nel burrone.

BOZZETTO

