

WOLF-FERRARI ERMANNNO

Compositore italiano

(Venezia 12 I 1876 - 21 I 1948)



Figlio del pittore bavarese August Wolf e della veneziana Emilia Ferrari (dove il doppio cognome che'egli stesso si coniò a partire dal 1892), dimostrò precoci doti musicali, ma la sua formazione artistica fu complessa ed incerta fra la pittura e la musica.

Allievo per il pianoforte di L. Brusa, fu poi allievo dell'Accademia di belle arti di Roma, pur continuando a coltivare la musica.

Nel 1892, trovandosi a Monaco di Baviera per continuare lo studio della pittura, si dedicò, invece, completamente alla musica iscrivendosi alla Munchner Akademie der Tonkunst dove eseguì i corsi di

J. G. Rheinberger: non terminò tuttavia gli studi e tornò a Venezia nel 1895. Non poteva mancare l'esperienza di Milano, capitale della editoria musicale: dopo un primo viaggio in cui entrò in contatto con A. Boito e Giulio Ricordi, si stabilì a Milano nel 1897 e diresse una corale tedesca, stringendo più solidi rapporti con la Casa Ricordi.

Tornato a Venezia, dal 1903 al 1909 diresse il liceo musicale Benedetto Marcello.

Anche così scarni dati biografici (la compostissima figura di Wolf-Ferrari non ne può offrire di più) lasciano intuire la sua formazione: da un lato il rigore accademico germanico maturato in un ambiente familiare di valide basi culturali, dall'altro lato il filone veneziano che ingentilisce quel rigore accademico senza tuttavia concedere nulla a frange decadentistiche.

Der Wolf-Ferrari questo connubio fu congenito ed irrinunciabile e da esso vengono il suo sgomento e il suo smarrirsi allo scoppio della prima guerra mondiale.

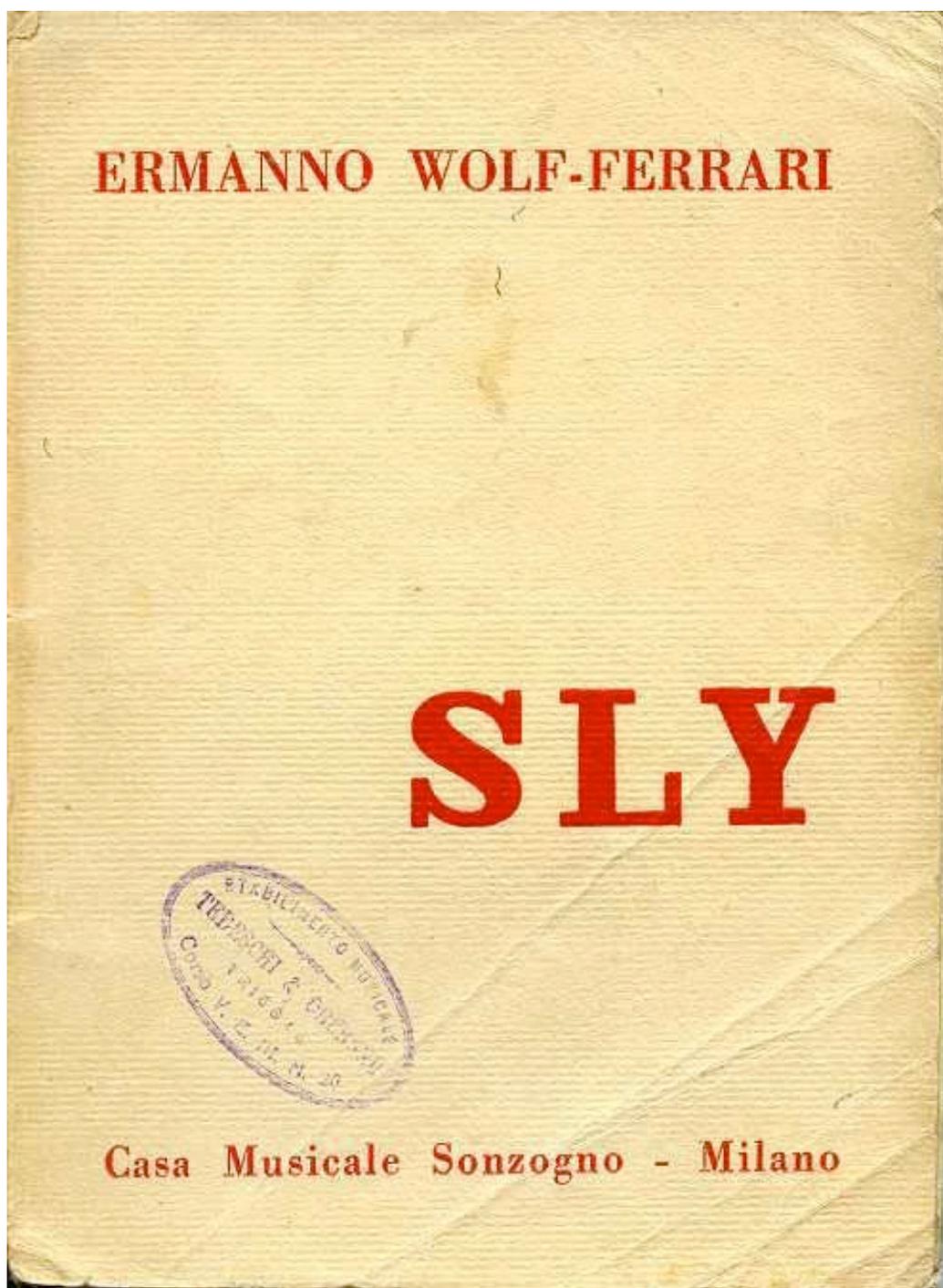
Frattanto (nel 1911-1912) era stato negli Stati Uniti; poi si dedicò completamente alla composizione, stabilendosi a Venezia.

Nel 1939 fu nominato professore di composizione al Mozarteum di Salisburgo e si trasferì in Germania. Nel 1946 passò a Zurigo ma nel 1947 tornò a Venezia dove l'hanno seguente morì. Attivo tra il 1900 (con l'opera *Cenerentola*, preceduta da un'altra opera *Irene* che non uscì dall'ambito della pura esercitazione e che non fu rappresentata) ed il 1943 (*Gli dèi a Tebe*), Wolf-Ferrari sembra estraneo ai travagli che in quel periodo agitavano il mondo musicale.

Lontano dai cosiddetti veristi e dalle disastrose esperienze degli epigoni, ma lontano anche dalla cultura musicale germanica (con tutte le sue implicazioni, dall'atonalità alla dodecafonia, ecc.) volle modellare il suo linguaggio sugli stilemi mozartiani, non dimenticando l'ultima esperienza

verdiana (specialmente quella di *Falstaff*).

Tuttavia i musicisti che rimasero estranei all'enfasi dell'opera italiana del tempo (si può pensare anche a Busoni) la purezza mozartiana poteva rappresentare un manifesto persino polemico.



Wolf-Ferrari, però, aveva scoperto in essa un mondo musicale in perfetta consonanza con il suo, senza dubbio limitato e di derivazione, ma spesso vivificato da genialissime intuizioni. La sua opera melodrammatica (scritta e pensata da un uomo dotato di vigile autocritica) si articola in sostanza su due filoni. Quello fiabesco e quello del teatro goldoniano (le composizioni dei *Gioielli della Madonna* e di *Sly* non portarono a risultati rilevanti), anche quando con *La dama boba* tentò di evadere in altre poetiche (il mondo spagnolo di Lope de Vega) che però finì sempre, inconsciamente, per ridurre ai filoni principali.

Se nel rigore professionale Wolf-Ferrari era di formazione germanica, nello spirito era tuttavia profondamente veneziano ed ebbe quindi un gusto preciso ed assoluto nell'affrontare i testi goldoniani, senza violentarli ma con intelligente ammirazione.

Cenerentola su libretto di Maria Pezzè Pascolato (sapiente traduttrice di Andersen), non ebbe successo alla Fenice di Venezia, ma trionfò in Germania, dopo qualche cambiamento: in Italia era il tempo di *Cavalleria rusticana* e di *Andrea Chénier* e difficilmente il nome di Wolf-Ferrari poteva suscitare un qualche interesse.

In Germania invece (in particolare a Monaco di Baviera nel 1903, con la Cantata *La vita nuova*, da Dante) destò notevoli interessi della critica, mentre del resto anche in Italia si levava in sua difesa l'autorevole voce di L. Torchi.

Ancora nel 1903, Wolf-Ferrari con *Le donne curiose* trovò la sua espressione più vera che tre anni dopo raggiunse il più alto livello con *I quattro rusteghi*, dove si estrinseca quel contrappunto abilissimo e sottile di personaggi che è la maggior caratteristica ed il maggiore impegno del compositore.

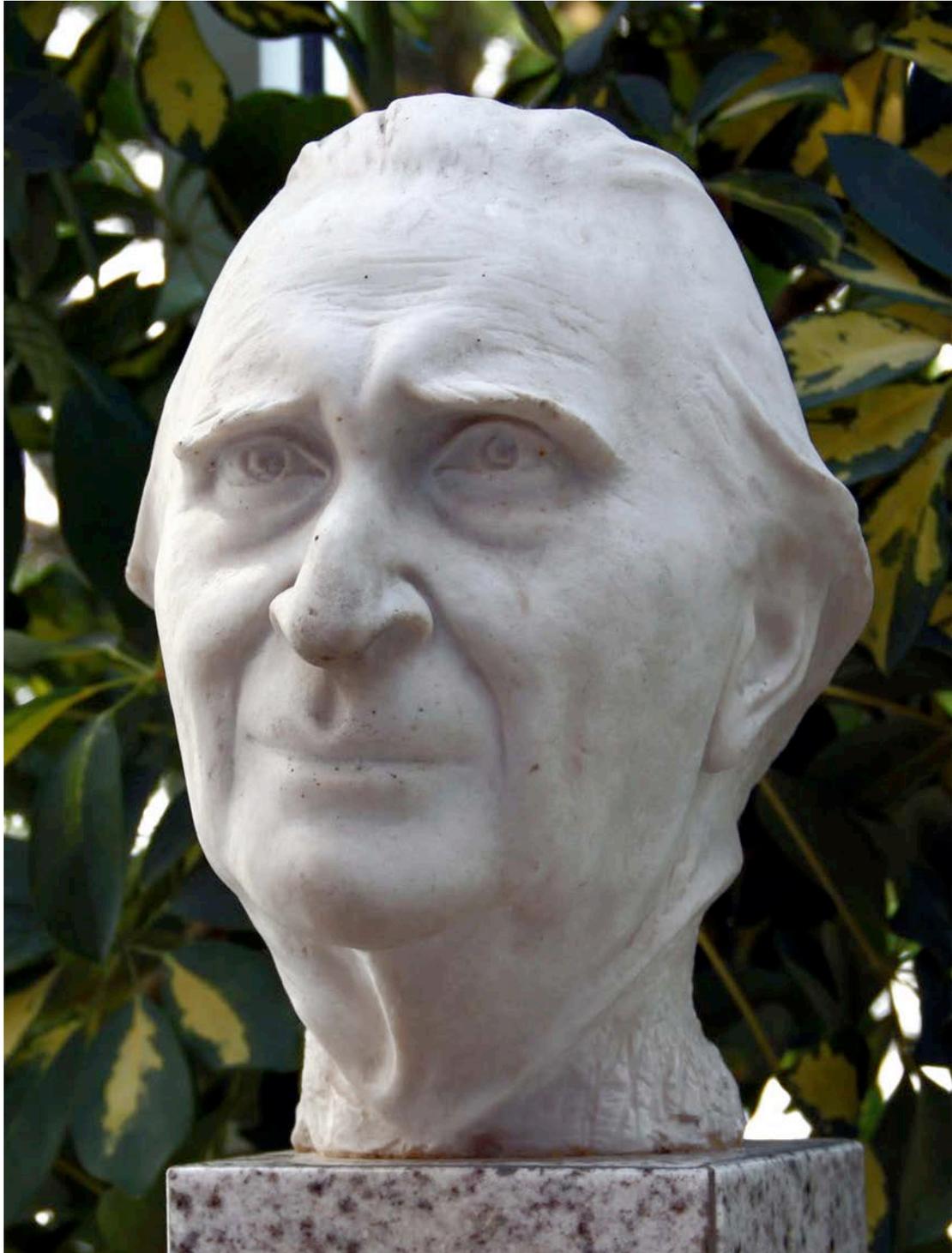
I quattro rusteghi sono forse un esemplare modello di equilibrio compositivo, soprattutto per il continuo rispetto del testo illustre che la musica non deforma ma che sottolinea, sempre acutamente, conservandone la completa intelleggibilità.

Fortunatissimo fu *Il segreto di Susanna* (1909) che però non travalicò i limiti di un pur simpatico divertimento musicale e di spiritose contaminazioni.

Con *I gioielli della Madonna* (1911) Wolf-Ferrari tentò l'opera a forti tinte, sostenuta da un coloritissimo folclore meridionale.

Era un passo inevitabile, per l'epoca, dominata dalle suggestioni del Verismo musicale, e l'opera risentì di un'enfasi melodrammatica ben

lontana dello spirito e dal civismo musicale di Wolf-Ferrari: qualche volta la partitura sembra riscattarsi per sapienza di mestiere; Maliella, la protagonista, è sorella della zandonesiana *Conchita*, quindi nipote degenera di *Carmen*, anche se Wolf-Ferrari, in quest'opera, riuscì spesso ad assimilare le purezze strumentali di Bizet.



I gioielli della Madonna è l'opera mancata di un musicista che tentò di uscire dal suo mondo dimostrando, all'opposto, la vitalità, così come avvenne per *Sly* che pur trionfando al Teatro alla Scala per la sua forte drammaticità (1927), si rivela ben lontano dalla genuina freschezza inventiva delle altre opere goldoniane.

Dopo *I gioielli della Madonna*, passando per Molière (*L'amore medico*), Wolf-Ferrari tornò a Goldoni con *Gli amanti sposi* (dal *Ventaglio*) e, superata la parentesi di *Sly*, con la *Vedova scaltra* (1931) e con l'abilissimo *Campiello* (1936) l'opera più vicina ai *Quattro rusteghi* per le sottigliezze del tessuto drammatico.

Il teatro di Wolf-Ferrari s'è quindi imposto per uno stile raffinatissimo e vivace e nello stesso tempo semplice e chiaro: a volte sembra reggersi, quasi, sugli sviluppi di una canzone o assumere la linearità di un intermezzo.

L'andamento dell'azione ha sempre un ritmo veloce e funzionale e non di rado nasconde sensibilissimi umori ed intelligenti risoluzioni così, inoltre un gusto sottilmente umoristico domina le scene, liberando atmosfere di preziosa ed insieme divertita suggestività.

Oltre alla produzione melodrammatica, Wolf-Ferrari coltivò altri generi musicali (Coralì, Sinfonici e da Camera) che, pur confermando la scioltezza penetrante e garbata, il gusto e la sapienza del compositore, ebbero (specialmente in Italia) minore notorietà dei melodrammi. Partendo dalla tradizione dell' "opera buffa", Wolf-Ferrari ha sviluppato un linguaggio moderno. Mostrò meno interesse per le correnti d'avanguardia del suo tempo.



LE DONNE CURIOSE

Tipo: [Die neugierigen Frauen] Commedia musicale in tre atti

Soggetto: libretto di L. Sugana, dalla commedia omonima di Carlo Goldoni

Prima: Monaco, Residenztheater, 27 novembre 1903

Cast: Colombina (S), Rosaura (S), Beatrice (Ms), Florindo (T), Ottavio (B), Pantalone (B), Arlecchino (B)

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

È la prima opera della serie goldoniana di Wolf-Ferrari, nonché il suo primo successo teatrale, dopo la sfortunata accoglienza ricevuta dalla *Cenerentola* (Venezia 1900; Brema 1902, in versione riveduta, come *Aschenbrödel*).

FOTO DI SCENA



Lo stesso Wolf-Ferrari credeva che le sue *Donne curiose* avrebbero rappresentato per i posteri solo una parentesi. In realtà, quest'opera gli fruttò appellativo di *Mozart redivivus*, e negli anni Venti fu messa in scena da ventisette teatri tedeschi.

La trama

Alcuni veneziani, per stare un po' in pace, vogliono andarsene per i fatti loro, lontano dalle mogli che, naturalmente, si chiedono se per caso non sia quella l'occasione in cui i mariti vadano con altre donne. Appresa da Florindo con l'astuzia l'ubicazione della casa dove il gruppo s'è radunato, Colombina riesce non meno furbamente a impadronirsi delle chiavi: sta per entrare in casa a vedere che succede, quando arriva Pantalone a impedire l'ingresso.

Arrivano Florindo, Ottavio e una bella mascherina, con la quale, per l'insufficiente fidarsi di lui, Florindo ha a che dire, avendo riconosciuto dietro la maschera la fidanzata di lui medesimo, la bella Rosaura.

Ma le donne, come dice il titolo, sono curiose, e sono quasi come San Tommaso, che non credono se non vedono: e credono dopo aver visto che i mariti stanno lì a cena fra maschietti, solo loro. Vogliono scusarsi, ma devono sorbirsi prima una bella sfuriata che, fatti sfogare i mariti, alla fine anche li calma. Ballano tutti, soprattutto per gli innamorati nuovi, non ancora sposati, Florindo e Rosaura.

Le donne curiose rivela già tutte le caratteristiche salienti delle altre opere goldoniane di Wolf-Ferrari, nei dialoghi rapidi e nella leggerezza mozartiana della parte orchestrale. Ma un implicito omaggio va anche al grande modello del *Falstaff* che, in specie nei paesi di lingua tedesca, offriva un esempio magistrale di levità, da contrapporsi alle eccessive opulenze di molta altra musica di quell'epoca. Da commedia quale davvero è, l'opera si regge sull'intreccio trasportato intatto da Goldoni al libretto che, anzi, ne accentua la fluidità semplificandone i tratti. La musica, sapientemente, sceglie non il commento, ma la sottolineatura del testo di Goldoni: e permette così che vi si affaccino quei suoni e quei colori di marinità e di calli veneziane, che troveranno conferma e apice nel *Campiello*.

La rinascita dell' "opera buffa"

La Cenerentola, prima opera di Wolf-Ferrari, composta all'età di ventiquattro anni, alla prima rappresentazione italiana a Venezia fu un fiasco, mentre, nel 1902, a Brema, alla prima rappresentazione tedesca, riscosse un successo di stima.

Egli seguì allora il consiglio del sovrintendente Friedrich Erdmann-Jesnitzer di approfittare della Goldoni-Renaissance, mettendo in musica la sua commedia *Le donne curiose* su testo italiano, facendolo poi tradurre in tedesco.

Fu un atto pionieristico con cui egli diede l'avvio ad una rinascita dell'opera buffa.

FOTO DI SCENA



Dal punto di vista compositivo, l'opera si colloca a livello medio del periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, ed è inoltre arricchita da una scelta di citazioni stilistiche attinte dalla tradizione.

In opposizione al monumentalismo sonoro del proprio tempo, Wolf-Ferrari scelse una piccola orchestra, tale da garantire la trasparenza del tessuto strumentale.

Senza rinunciare ai vantaggi che l'uso del Leitmotive garantiva alla composizione, strumentò anche alcune arie ben identificabili, strutturando il testo nella forma di un' "opera a numeri" durchkomponiert. Subito dopo la prima rappresentazione, l'opera andò in scena in ventisette teatri tedeschi ed a Vienna (1905).

Gustav Mahler ne diresse personalmente tutte le dieci repliche.

L'enorme successo convinse Wolf-Ferrari a proseguire su questa strada.

Qualche anno più tardi Richard Strauss imboccò un cammino analogo con *Der Rosenkavalier*.

LA VEDOVA SCALTRA

Genere	commedia lirica
Musica	Ermanno Wolf-Ferrari
Libretto	Mario Ghisalberti
Fonti letterarie	<i>La vedova scaltra</i> di Carlo Goldoni
Atti	Tre
Epoca di composizione	1930-31
Prima rappr.	5 marzo 1931
Teatro	Teatro dell'Opera di Roma
Personaggi	<ul style="list-style-type: none">• Rosaura, la vedova scaltra (soprano)• milord Rubenif (basso)• monsieur Le Bleau (tenore)• don Alvaro (basso)• conte di Bosconero (tenore)• Marionette (soprano)• Arlecchino (baritono)• Birif (basso)• Folletto (tenore)

La trama

Il libretto fu ricavato da Mario Ghisalberti (1902-1980) attraverso la riduzione ritmica della commedia *La vedova scaltra* di Carlo Goldoni. Rosaura, una giovane e ricca vedova veneziana, vorrebbe risposarsi.

FOTO DI SCENA



Le fanno la corte quattro pretendenti di quattro diverse nazionalità: milord Runebif (inglese, baritono), monsieur Le Bleau (francese, tenore), Don Alvaro (spagnolo, baritono), e il Conte di Bosconero (italiano, tenore). L'inglese le regala un diamante, il francese un ritratto, lo Spagnuolo l'albero genealogico della sua famiglia, mentre l'italiano le invia una lettera d'amore con accenni di gelosia.

Rosaura è indecisa: trova l'inglese generoso, il francese galante, lo spagnolo rispettabile, l'italiano appassionato. Decide pertanto di sposare chi dimostrerà maggiore costanza; li mette pertanto alla prova presentandosi a ciascuno di loro mascherata nelle vesti di una connazionale. L'unico che le rimarrà fedele, respingendo per suo amore gli approcci della sconosciuta, sarà il conte di Bosconero, col quale Rosaura convolerà a nozze.

Rispetto alla commedia goldoniana, dal libretto di Ghisalberti spariscono numerosi personaggi secondari (per es., Eleonora, giovane sorella di Rosaura, corteggiata dall'anziano Pantalone de' Bisognosi, a sua volta ex cognato di Rosaura); soprattutto a fine scena, il librettista aggiunge versi in forma strofica utilizzati dal musicista per altrettante arie di uscita dalla scena.

Nell'opera di Wolf-Ferrari, inoltre, l'azione si svolge sui due livelli: nel palcoscenico principale e in un teatrino (nel primo si svolgono le vicende che coinvolgono la protagonista Rosaura).

Il Finale dell'opera risente del clima politico italiano degli anni Trenta: tutti inneggiano al vincitore della competizione a causa della nazionalità («el xe compatriota»).

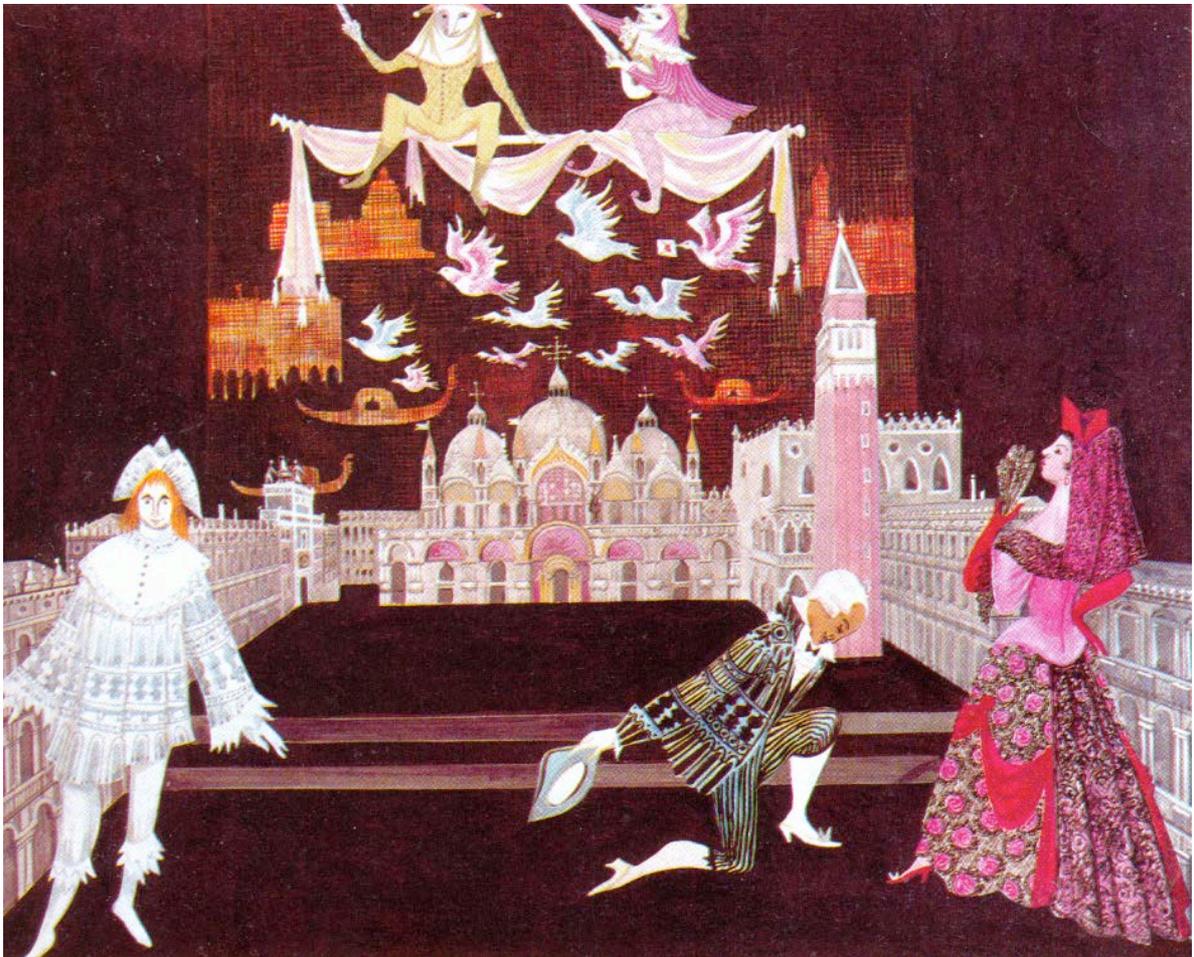
Ruoli (prima esecuzione del 5 marzo 1931)

Ruolo	Voce	Primo interprete 5 marzo 1931 (Direttore: Gino Marinuzzi)
<i>Rosaura, la vedova</i>	soprano	Adelaide Saraceni
<i>Monsieur Le Beau, il francese</i>	tenore	Alessio De Paolis
<i>Conte di Bosconero, l'italiano</i>	tenore	Alessandro Ziliani
<i>Milord Runebif, l'inglese</i>	baritono	Giulio Cirino
<i>Don Alvaro di Castiglia, lo spagnolo</i>	baritono	Giacomo Vaghi
Marionette	soprano	Rina De Ferrari
Folletto	tenore	Adelio Zagonara
Arlecchino	baritono	Emilio Ghirardini
Birif	basso	Mario Bianchi
Maggiordomo	basso	Pierantonio Prodi

Una commedia veneziana musicata da un compositore veneziano

In quest'epoca in cui la scuola schonberghiana si era già affermata ed il cinema sonoro arricchiva la cultura d'ogni giorno, Wolf-Ferrari, in collaborazione con il librettista Mario Ghisalberti, fece ritorno a Goldoni per la terza volta. Convinto che "ogni uomo, visto da fuori, è in certo qual modo una figura comica e, visto da dentro, una figura tragica", scrisse su un ritmo incalzante, un'opera deliziosa.

BOZZETTO



Un valzer come elemento di raccordo, il caratteristico "parlato" che garantisce la comprensibilità del testo, ed una creatività vitale ed orientata verso la danza sono mezzi d'espressione musicale adeguati al soggetto.

La prima rappresentazione tedesca alla Staatsoper di Berlino, il 20 X 1931, ebbe luogo più di sette mesi dopo la "prima" romana del 5 III 1931.

IL CAMPIELLO

Tipo: Commedia lirica in tre atti

Soggetto: libretto di Mario Ghisalberti, da Goldoni

Prima: Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1936

Cast: Gasparina, giovane caricata (S); Lucieta, fia de dona Cate (S);

Gnese, fia de dona Pasqua (S); Orsola, fritolera (Ms); dona Cate

Panciana, vecia (T); Pasqua Polegana, vecia (T); Zorzeto, fio de Orsola

(T); il cavalier Astolfi (Bar); Anzoletto, marzer (B)

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

L'ultima opera di Wolf-Ferrari appare, per più di un aspetto, una sorta di testamento musicale e spirituale, composto in una casa della periferia romana, in primavera, dove l'autore, ispiratissimo, si era quasi segregato, lontano dal chiacchiericcio del mondo, quasi a ritrovare un equilibrio umano e musicale.

Il testamento prende forma nel richiamo ai suoi maestri di sempre: Goldoni, Mozart, il Verdi di *Falstaff*, nell'omaggio a una civiltà culturale fuori del tempo e dello spazio, in una sorta di Olimpo ironico ed elegiaco insieme.



La trama

Atto primo

In un campiello veneziano vivono varie persone: Gasparina con lo zio Fabrizio; due vedove bramosi di nuovo marito e madri di belle figlie da marito, la sdentata Cate Panciana, con Lucietta, e la sorda Pasqua Polegana, con Gnese; e Orsola, venditrice di frittelle, col figlio Zorzeto.

Fra le case del campiello c'è una locanda, dove da poco alloggia il napoletano cavalier Astolfi, senza una lira ma amante della bella vita: gli piace Gasparina che, vanitosa com'è ('caricata' ovvero affettata, tanto da usare la 'z' al posto della 's'), sta al gioco della sua corte; e gli piacciono, al contempo, Lucietta e Gnese.

Ma queste al gioco non stanno, innamorate come sono Lucietta (gelosa di Gnese) del merciaio Anzoleto (geloso di Zorzeto) che sta per sposare; e Gnese di Zorzeto, col quale ha avuto il permesso di fidanzarsi da Orsola: ma per il matrimonio c'è tempo. A Lucietta il cavalier Astolfi offre un

anello che ella, sdegnata, rifiuta: lo prende per lei sua madre Cate mentre il cavaliere si concentra sulla benevolente e leziosa Gasparina.

Atto secondo

Mentre Fabrizio si lamenta del chiasso nel campiello, Astolfi invita a pranzo tutti quanti. La sdegnosa Gasparina, che non si vuol mischiare col popolino, rifiuta; ma l'occasione è buona anche per lo stesso cavaliere, che può parlare al termine del convito con Fabrizio, chiedendogli in sposa la nipote. Fabrizio, napoletano pure lui, sa di che consistenza sia la condizione del cavaliere, ma non vede l'ora che Gasparina se ne vada di casa, e asseconda il progetto matrimoniale. Così Astolfi e Gasparina possono parlare un po', giusto prima che, a forza di vino, si passi da un inizio di lite a un ballo generale.

Atto terzo

Sempre più irritato dal gran chiasso del campiello, Fabrizio sta trasferendosi, ma ancora può invitare a casa Astolfi. Crucciato è Anzoleto, perché Lucietta è andata a casa di Orsola e Zorzeto: la aspetta e, quando esce, le dà uno schiaffo. Poi si riconcilia con l'amata per intervento di Cate, e quindi di nuovo si irrita vedendo passare Zorzeto, che insulta. Questi risponde a sassate: il campiello diventa tutto una rissa. Ma Astolfi interviene pacificatore e invita tutti un'altra volta, stavolta a cena. A tavola tutto si riappacifica; e il cavaliere annuncia che sta per sposarsi con Gasparina, con la quale se ne andrà da Venezia. Gasparina, commossa, saluta la sua città e il campiello dov'è vissuta ("Bondi Venezia cara").

Il dialetto goldoniano del *Campiello* riceve da Wolf-Ferrari un trattamento di mano leggerissima e di effervescente inventiva melodica, frutto di una grande elaborazione sull'impianto felicemente teatrale secondo l'insegnamento appreso da *Falstaff*, soprattutto dalle scene del chiacchiericcio e intorno alla cesta di panni, piuttosto che da quelle monopolizzate dal protagonista. Diurno e malinconico, *Il campiello* ha colori di iridescenza argentea, impossibile dire se colti su un'alba o su un tramonto.

La sua matrice è viennese, se si colgono gli echi dalle danze popolari di Schubert proprio all'inizio, e l'innervatura, che è tutt'intera un omaggio a Mozart. In quest'opera incantevole, il compositore ha preferito la freschezza del risultato alle teorizzazioni: ma Wolf-Ferrari non fa né operazioni di retroguardia né restaurative. Di fronte al *bouquet* profumatissimo della sua musica si comprende che egli ha deciso di cantare di nuovo in un ininterrotto omaggio alla sua musa, e tra i profumi che si colgono nell'ascoltarlo, di gran lunga dominante è quello del Novecento, che dialoga con la franchezza settecentesca, popolare e mai incipriata, in un fuori del tempo ('Zeitloses') da lui intravisto in Mozart e sempre inseguito.

FOTO DI SCENA



LA DAMA BOBA

Titolo originale: La Dama boba

Tipo: [Das dumme Mhaultm] Commedia lirica in tre atti

Soggetto: libretto di Mario Ghisalberti, da Lope de Vega

Prima: Magonza, Stadttheater, 16 giugno 1937

Cast: Finea (S), Nise (S), Ottavio (Bar), Lorenzo (T), Liseo (B), Duardo (B), Clara (S), Celia (S), Pedro (Bar), Turin (T), il maestro (T), Miseno (B), il medico (B)

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

Diversamente che nei libretti tratti dall'amato Goldoni, nella *Dama boba* la rappresentazione teatrale e musicale di Wolf-Ferrari corre al puro divertimento, senza quella filigrana etica che sempre lì s'intravede: e se il risultato propriamente musicale non è inferiore, anzi sempre adeguato, così come felice è la riuscita teatrale, quello poetico complessivo pare come esteriore e meno persuaso, e corre talvolta il rischio della maniera.

La trama

Prima metà del Seicento, a Madrid.

Ottavio ha da sposare le figlie Nise, dotta, e Finea, boba (sciocca), e più ancora che illetterata, analfabeta. Vorrebbe sposarla Liseo, che poi, scopertane le non-virtù, corteggia Nise, a sua volta amata da Lorenzo. Questi, scoperta la virtù di Finea (la sua dote è infatti di maggior consistenza), lascia perdere Nise. Forza d'amore, la boba Finea si erudisce, facendo innamorare di nuovo Liseo; però poi si finge ancor boba, per tenerlo distante. Ci si sposa, servitori e padroni.

Con l'intrigo tipico della commedia antica e rinascimentale non viene meno il trattamento musicale da scrittura 'goldoniana' di Wolf-Ferrari, la sua leggerezza e trasparenza strumentale, quasi cameristica.

Se il modello complessivo, qui come altrove, è nel mozartiano *Così fan tutte*, traspare l'aspirazione di dar vita a quelle simmetrie sceniche che, dopo il teatro cinquecentesco e dopo Mozart, recano con sé il desiderio di un percorso verso l'ordine e la pulizia formale.

Nell'artigianato dell'opera ciò si osserva a ogni passo: e in ciò sta, anche, l'origine del suo indulgere alla maniera.



I GIOIELLI DELLA MADONNA

Titolo originale: I Gioielli della Madonna

Tipo: [Der Schmuck der Madonna] Opera in tre atti

Soggetto: libretto di Carlo Zangarini ed Enrico Golisciani

Prima: Berlino, Kurfürstenoper, 23 dicembre 1911

Cast: Gennaro, fabbro (T); Carmela, sua madre (Ms); Maliella (S);
Rafaele, capo camorrista (Bar); Biaso, scrivano (T); Ciccillo, camorrista
(T); Rocco, camorrista (B); Stella (S); Concetta (S); Serena (A); Grazia,
detta 'la biondina'; 'guaglione della malavita'

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

Nel percorso goldoniano di Wolf-Ferrari *I gioielli della Madonna* è una parentesi che paga un tributo al verismo, sulla scia delle truculenze passionali originate da *Cavalleria rusticana*.

La trama

Atto primo

Epoca moderna, Napoli, una piazzetta sul mare.

Si festeggia la Madonna; diradatasi la folla, Gennaro, con in mano un candelabro da lui forgiato, nella sua bottega prega solitario la Madonna, che lo liberi dall'amore infausto per la sorella Maliella.

Appare tra la folla appunto Maliella, che si gode assai la festa e balla e canta, alla fine portandosi via al mare Biaso.

Carmela, nel vedere Gennaro tanto preso da Maliella, gli dice che non di sua sorella si tratta, ma di una creatura adottata quando, bambino ammalato, Gennaro rischiava la morte.

Rafaele, con la corte di camorristi, corteggia Maliella, provocando la reazione di Gennaro. Ma passa la statua della Madonna e la lite si interrompe: Rafaele per conquistare Maliella si dichiara pronto a rubare per lei i gioielli della Madonna.

Atto secondo

Nell'orto di Carmela.

Costei se ne è andata a dormire, lasciando soli Gennaro e Maliella, che si dichiara insoddisfatta della vita sua e dice di voler scappare di casa subito: infatti prende le sue cose e saluta. Lui, disperato, le dice che l'ama e di volere, perciò, che non se ne vada. Lei è beffarda: non a lui, ma a Rafaele si darebbe, se mai, che è uomo vero e per lei disposto a tutto, anche a rubare, come disse, i gioielli della Madonna.

FOTO DI SCENA



Gennaro la chiude dentro col cancello e poi, solo soletto, pensa di rubare lui i gioielli. Si sente una serenata: è di Rafaele per Maliella. Il baldo bel giovane ottiene appuntamento, prima che i compari di camorra lo avvertano del ritorno di Gennaro, che ha rubato i gioielli. Ora lei non ha più scuse: si adorna dei monili, già pensando di mostrarsi così addobbata a Rafaele, mentre Gennaro, innamoratissimo, l'abbraccia.

Atto terzo

Nel covo dei camorristi

Rafaele brinda coi suoi compari alla conquista di Maliella, che sopraggiunge sconvolta: chiede protezione perché inseguita da Gennaro, dal quale è stata presa contro volontà. Rafaele, da vero uomo, insieme ai suoi compari la disprezza per questo, e grida al sacrilegio nel vederle indosso i gioielli della Madonna. Intanto Gennaro è stato condotto di fronte a lui, dai compari all'uopo comandati: e il disprezzo si rivolge anche a lui, in quanto ladro sacrilego; Maliella gli getta ai piedi i gioielli, e cacciata via se ne va. I camorristi temono di esser giudicati complici del gesto di ladreria e se ne vanno insieme alle donne. Il buon Gennaro, sconvolto e ossessionato, raccoglie i gioielli e li riporta davanti alla statua della Madonna: chiede perdono e si uccide con un coltello.

Opera dalle tinte fosche e non propriamente consone all'autore, gli consentì tuttavia di immettersi in una attuale italianità, pateticamente sentita, ma declinata fuori delle più autentiche corde, che erano sempre nel modello del grande teatro mozartiano.

I gioielli della Madonna riscosse gran successo: rappresentata inizialmente in tedesco (l'altra lingua dell'autore, la paterna), venne poi data in italiano a New York, diretta da Toscanini.

I QUATRO RUSTEGHI

Titolo originale: I Quatro rusteghi,

Tipo: [Die vier Grobiane] Commedia musicale in tre atti

Soggetto: libretto di Giuseppe Pizzolato, da Goldoni

Prima: Monaco, Hoftheater, 19 marzo 1906

Cast: Lunardo, antiquario (B); Margarita, sua seconda moglie (Ms);
Lucieta, figlia di primo letto di Lunardo (S); Maurizio, cognato di
Marina (B); Filipeto, suo figlio (T); Marina, zia di Filipeto (S); Simon,
mercante, suo marito (Bar); Cancian, ricco borghese (T)

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

FOTO DI SCENA



La trama

Atto primo

Venezia, verso la metà del Settecento.

In casa di Lunardo, ricco antiquario, sta finendo il carnevale, e Lucietta si lamenta con Margarita, sua matrigna, di non poter partecipare, per volontà del severo padre, a quegli sgoccioli di festa. Anche Margarita si lamenta degli austeri principi di Lunardo. Lucietta, che vede nel matrimonio una via verso la libertà, chiede allora a Margarita se si stia pensando, per lei, a qualcosa in tal senso: Margarita elude, Lucietta spera.

Arriva il burbero Lunardo, ben contento di aver invitato a casa Maurizio, Simon (e signora) e Cancian (e signora), suoi amici, per stare un po' insieme. In realtà - come Lunardo confida a Margarita, non appena Lucietta si allontana - l'occasione sarà buona per far fidanzare la figliola con Filipeto, figlio di Maurizio; naturalmente Lucietta e Filipeto, secondo le buone usanze, non dovranno vedersi fino al giorno delle nozze: buone usanze non condivise da Margarita, che comincia a tramare per il contrario, mentre Lunardo mette a punto il contratto matrimoniale col sopravvenuto Maurizio.

Atto secondo

Altana in casa di Simon e Marina.

Mentre Marina stende il bucato arriva Filipeto, che le riepiloga quanto Simon ha deciso riguardo il matrimonio con Lucietta: specularmente, rivolgendosi alla zia come Lucietta si era rivolta alla matrigna per lamentarsi del padre, ha le stesse preoccupazioni della promessa sposa. Arriva Simon che, fatto allontanare Filipeto, comunica a Marina dell'invito a cena, senza dirle dove e con chi: tanto da far lamentare la moglie, a consolare la quale arriva Felice col marito Cancian e il conte Riccardo, cavaliere servente di Felice.

Marina sa così dove sarà la cena e, notizia che la allietta, del progetto tramato per Lucietta e Filipeto. Tuttavia quell'idea che gli sposi siano destinati a non vedersi fino alle nozze indispettisce le donne, che pensano a come rimediare all'assurda convenzione, diventata pretesa di Lunardo.

Rientra Simon che, burberamente e scontroso, fa sì che gli ospiti si allontanino; colpita dal comportamento, anche Marina si ritira. L'ultimo a uscire è Cancian, che non sopporta il conte Riccardo, ma deve, per amore dell'amatissima Felice, alla quale nell'uscire è caduta la sciarpa; Cancian la raccoglie e vi poggia le labbra, lasciandovi un bacio.

FOTO DI SCENA



Nella sua camera, Lucietta prega la Madonna che lo sposo che le è stato scelto le piaccia e chiede a Margarita, giunta già abbigliata per la cena, di darle qualche aiuto per vestirsi; di tutto ciò, ovviamente, Lunardo si irrita e si sfoga con Simon, già arrivato insieme a Marina: e via cantando sul buon tempo antico. Per fortuna arriva Felice, che interrompe il dolce rimembrare; allontanatisi Lunardo e Simon e rimaste fra donne, Felice manifesta il piano che permetterà ai due sposi di darsi una sbirciatina: nel

clima carnevalesco, Filipeto arriverà travestito da donna, accompagnato dal conte Riccardo. Così avviene e i due giovincelli, visti, subito si innamorano, perfino si parlicchiano. Ma apriti cielo!

Arrivano infatti Lunardo, Simon e Cancian, con i loro modi (e il corredo di voci scure, a interrompere la chiara trama soprana e tenorile), e Filipeto con Riccardo va a nascondersi in un'altra stanza. All'oscuro dell'accaduto, Lunardo annuncia solennemente le progettate nozze; e dice anche che Maurizio è andato a prendere il figlio per portarlo alla cena. Che ne sarà del piano? Le donne fremono, anche per le conseguenze di collera dei bassi. Arriva Maurizio, che dice di non aver trovato Filipeto, ma di saperlo col conte Riccardo. Cancian dà la stura ai suoi risentimenti contro il conte che, ascoltandoli dall'altra stanza, non sa più nascondersi e svela anche Filipeto. Riapri il cielo! I bassi si indignano per la presa in giro, i soprani si indignano per l'indignazione dei bassi. Lucietta vien minacciata di convento, e sviene fra le braccia di Margarita; Maurizio prende a calci Filipeto e lo porta via.

Atto terzo

Nella semioscurità della bottega d'antiquario di Lunardo, le voci scure e semiscure di Lunardo, Cancian e Simon discertano su come punire tanta femminile imprudenza. Ma arriva Felice: si prende la responsabilità di tutto, ma osserva sul fin di bene che la mosse e perora: ci si può sposare senza conoscersi? E se il matrimonio avesse consegnato Lucietta all'infelicità per tutti i suoi giorni? Tanto arringa, che persuade i burberi animi a capire e perdonare. Approfittando del varco aperto in quei cuoracci, alla fine non esenti da bontà sotto la scorza e la dura pelle, Felice fa entrare Margarita, Lucietta e Marina, pentite. Lunardo vorrebbe ostinarsi nel suo duro atteggiamento, ma le lacrime lo inteneriscono; fatta accostare a sé la figliola Lucietta, le indica nel frattempo arrivato Filipeto il promesso sposo. Mentre tutti escono per andare in un'altra stanza, Lucietta e Filipeto rimangono per ultimi: lei si aspetta un bacio, ma lui non capisce; quando però la vede ridere e correr via la insegue, cogliendo l'attimo e l'occasione per il primo bacio.

Da un Goldoni celeberrimo, secondo il proprio carattere musicale, Wolf-Ferrari spunta i picchi più aguzzi dei *Rusteghi*. Ma resta viva l'idea

della sostanziale serietà del comico, che è persuasione morale per attingere non il moralismo ma piuttosto la bontà, che sempre può scoprirsi al fondo degli animi anche i più gretti.

La consueta vena malinconica dell'autore entra in un percorso goldoniano che vale una rilettura critica acuminatissima del grande commediografo - si vedano anche *Le donne curiose*, *Gli amanti sposi* (Venezia 1925), *La vedova scaltra* (Roma 1931), *Il campiello* - la cui teatralità viene qui risolta in un declamato che si fa melodia scenica. Particolarmente da segnalare il nitore strumentale che serve una pagina sapientemente tessuta, anche nella coloritura vocale: si pensi alle voci di bassi e baritoni che danno un colorito da buffo settecentesco a una vicenda ben passata per il verdiano *Falstaff*, riferimento fisso delle opere goldoniane di Wolf-Ferrari per la coralità, il recitato e l'organizzazione teatrale.

FOTO DI SCENA



IL SEGRETO DI SUSANNA

Titolo originale: Il Segreto di Susanna

Tipo: [Susannens Geheimnis] Intermezzo in un atto

Soggetto: libretto di Enrico Golisciani

Prima: Monaco, Hoftheater, 4 dicembre 1909

Cast: la contessa Susanna (S); il conte Gil (Bar); Sante, servitore muto

Autore: Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

Il segreto di Susanna è, insieme alle opere goldoniane dell'autore, un altro capitolo del recupero di Wolf-Ferrari delle forme di nobile divertimento dell'antico teatro italiano, rivestito stavolta con i panni di una vicenda contemporanea.

La trama

Il fresco sposo conte Gil sospetta di aver visto sua moglie, la contessa Susanna (due personaggi delle *Nozze di Figaro* uniti in un sol nome), in una passante che, come sua moglie, «figura snella», indossava «mantiglia grigia e cappellino rosa»; invece trova Susanna a casa, al pianoforte: che non uscirebbe mai, dice, senza la sua autorizzazione: invece era proprio lei, presto rientrata, dando insieme a mantiglia e cappellino un pacchetto incartato a Sante, il cameriere muto. Gil sente odore di tabacco: Susanna, come egli sa, non fuma; e non fuma neanche Sante. Sarà «fantasia dell'odorato», si dice, e, mentre Susanna suona, freme e s'arrovella: è mai possibile che lo tradisca con un seduttore fumatore a un mese dal matrimonio? O fuma Sante?

Gli sposini parlano: lei si dispiace dei sospetti e arrossisce; lui si pente di aver sospettato. Poi, prendendo il cioccolato, si inteneriscono ai ricordi dell'innamoramento; ma quando Gil sta per abbracciare Susanna con trasporto sente «l'odor fatal / sin nella veste»: l'odore di tabacco. Lei si riturba e dice che, ebbene, ha un segreto, ma non gli dirà quale. Lui si irrita molto, dice che protesterà presso sua suocera, integra donna, e intanto butta tutto all'aria. Lei corre a chiudersi in camera e, quando Gil sta per uscire alla volta del circolo degli amici, gli dà l'ombrello. Fanno pace, idillici, e lui la bacia sulla fronte dopo qualche imbarazzo; poi esce.

Appena uscito Gil, Susanna chiude ben bene le finestre, apre il pacchettino consegnato a Sante e tira fuori una sigaretta: il suo segreto! Mentre fuma con Sante, Gil rientra e, annusando odor di fumo, poi insospettito del ritardo che Susanna mette ad aprire non sapendo dove nascondere la sigaretta, si mette a cercare il fumatore e presunto seduttore della casta Susanna, con la scusa di cercare l'ombrello dimenticato. Gil esce, Susanna riaccende la sigaretta.

FOTO DI SCENA



Di nuovo Gil ritorna ed è convinto di aver messo alle strette la presunta fedifraga: ma si brucia prendendole la mano che tiene una sigaretta, e così finalmente si svela l'equivoco e l'inconsistenza della gelosia di lui. Si perdonano a vicenda e si promettono tanto amore fumando insieme.

Il Finale ("Tutto è fumo a questo mondo") ricorda la morale del *Falstaff* ("Tutto nel mondo è burla") e arriva giusto prima che le due sigarette si spengano, per poi riaccendersi e far ascoltare una voluttuosa e sonora boccata da aspirazione di fumo: un segno prosodico vuoto nell'orchestra sospesa, come lo schiocco del bacio tra Fenton e Nannetta nell'opera di Verdi.

L'orchestra del *Segreto di Susanna* è un velo elegiaco e malinconico, che accompagna le volute azzurrine del fumo ascendente dalle sigarette che la contessa si affanna a nascondere: se ne vedano ad esempio il disegno cromatico del clarinetto e il violino debussyste prima dell'aria di Susanna "O gioia, la nube leggera".

Delicatissimo giocattolo (il cioccolato, il girotondo finale) e gioiello di teatro da camera (a partire dall'ouverture 'miniatura', e dai suoi molteplici disegni o schizzi melodici) che erige a modello

La serva padrona di Pergolesi (per soprano, baritono e mimo), ma non da impedire a Felix Mottl di affermare, per la stretta relazione fra testo letterario e musicale e gesto teatrale: «è l'opera più wagneriana che io conosca», *Il segreto di Susanna* è da considerarsi forse l'opera più fortunata di Wolf-Ferrari, fin dalla lontana direzione di Toscanini al Costanzi, due anni dopo la creazione monacense; ha mantenuto una sua presenza anche negli anni in cui la musica del compositore fu colpevolmente dimenticata.