

# 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 conio 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 seguì 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.

Per Wolf-Ferrari questo connubio fu congenito ed irrinunciabile e da esso derivò il suo sgomento ed 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 Mozerteum 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 dei 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 per 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 (gli sbandamenti 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 il rigore professionale di 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 Wolf-Ferrari poteva suscitare un qualche interesse.

In Germania invece (in particolare a Monaco di Baviera nel 1903, con la cantata *La vita nuova*, di Dante) destò notevoli interessi nella 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 maggior 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 intelligibilità.

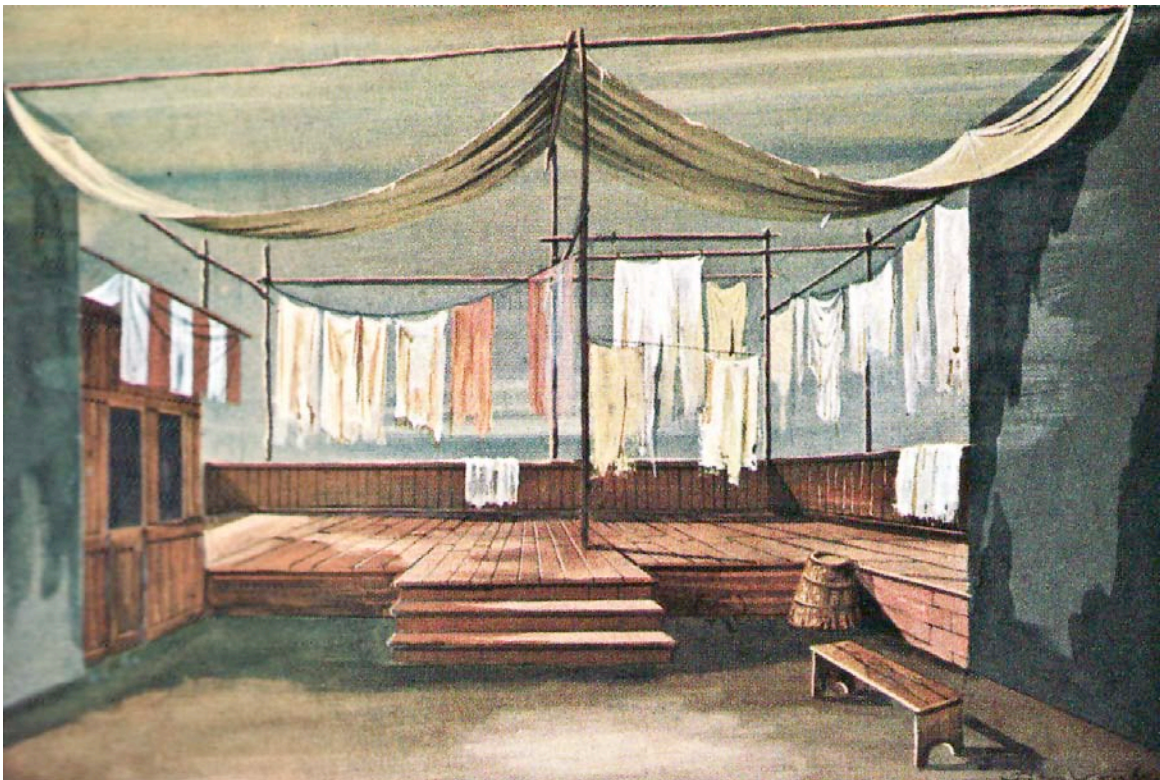
Fortunatissimo *Il segreto di Susanna* (1909) che però non travalica i limiti di un pur simpatico divertimento musicale e di spiritose

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 dallo spirito e dal civismo musicale di Wolf-Ferrari: qualche volta la partitura sembra riscattarsi per sapienza di mestiere, ma Maliella, la protagonista, è sorella della zandonaiiana 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 dimostrandone, 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 lontana dalla genuina freschezza inventiva delle altre opere goldoniane.

## **BOZZETTO PER L'OPERA** **“I QUATTRO RUSTEGHI”**



Dopo *I gioielli della Madonna*, passando da 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 si 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; inoltre un gusto sottilmente umoristico domina le scene, liberandole da ogni pesantezza e lungaggine e creando atmosfere di preziosa ed insieme divertita suggestività.

Oltre alla produzione melodrammatica, Wolf-Ferrari coltivò altri generi musicali (corali, 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.

# LE OPERE

## LA VEDOVA SCALTRA

Commedia lirica in tre atti di Ermanno Wolf -Ferrari (1876-1948), su libretto di Mario Ghisalberti, tratto dall'omonima commedia di Carlo Goldoni (1707-1793).

Prima rappresentazione: Roma, Teatro dell'Opera, 5 III 1931.

### I Personaggi

Rosaura, la vedova scaltra (soprano); Milord Rubenif (basso); monsieur Le Bleau (tenore); don Alvaro (basso); il conte di Bosconero (tenore); Marionette (soprano); Arlecchino (baritono); Birif (basso); Folletto (tenore).

### La Trama

*L'azione si svolge a Venezia nel XVIII sec.*

È, in primo luogo, la descrizione dei caratteri nazionali dei quattro gentiluomini che si contendono l'amore della bella vedova.

Rosaura si destreggia fra i corteggiatori (come, per trarne il più possibile profitto, fa - su un altro piano - Arlecchino) ma non si sa decidere. Alla fine risolve di concedere la sua mano a chi le dimostrerà maggiore costanza. Ed architetta la prova: si traveste, e si dimostra molto disponibile ad essere rapidamente conquistata.

In questo modo ottiene pegni d'amore dal gentiluomo francese, dal focoso spagnolo ed addirittura dal compassato milord. Solo il conte di Bosconero respinge, peraltro con gentilezza, i suoi approcci; è innamorato di Rosaura e le resterà fedele.

Così la vedova può scegliere: restituisce i pegni ottenuti dall'inganno e si fa impalmare dal nobile italiano.

Il soggetto gustoso e leggero si presta particolarmente allo spirito di Wolf -Ferrari, ed alla sua raffinata visione. Ne sono usciti alcuni passi di buona musica, che vengono spesso eseguiti separatamente.

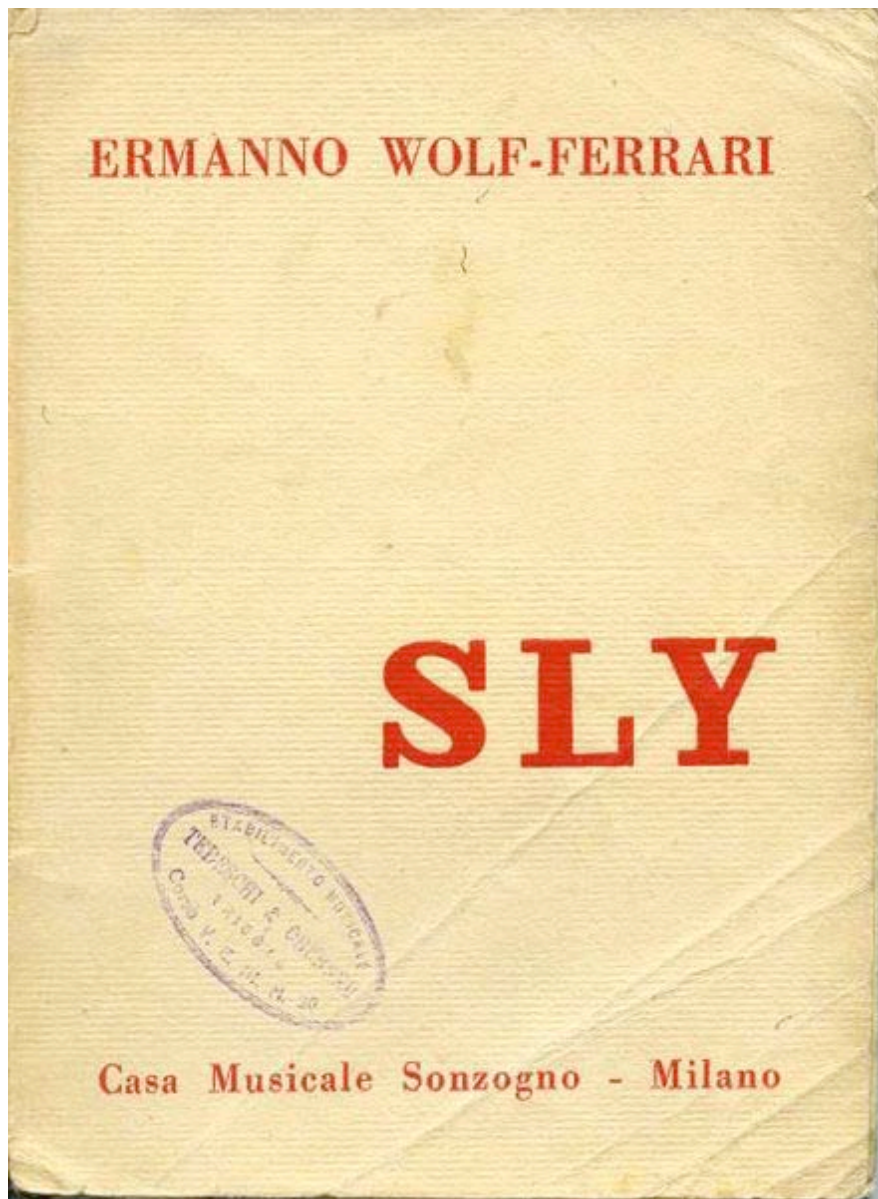
**SLY,**  
**ovvero la leggenda del dormiente svegliato**

**I Personaggi**

Sly (tenore), Dolly (soprano), moglie del Conte di Westmoreland (baritono), Jon Plake (basso)

Opera lirica in tre atti di Ermanno Wolf-ferrari su libretto di Giovacchino Forzano.

Prima rappresentazione Teatro alla Scala 29 XII 1927.



Il soggetto è tratto da una novella de *Le mille una notte*, dove il sultano Harum si burla di uno ubriaco, e lo porta dormiente in una reggia, e gli fa credere al suo risveglio che egli è il proprietario del castello ed un nobile.

Il libretto è ispirato anche alla *Bisbetica Domata* di Shakespeare: nelle prime scene della commedia, appare un ubriaco addormentato di nome Sly.

### **La Trama**

Il conte di Westmoreland si burla di Sly, povero ubriaco che si diverte la sera in osteria con gli amici, ed innamorato di sua moglie Dolly, e da lei ricambiato, gli fa credere di essere un nobile signore, sposato con Dolly.

Tuttavia la burla svanisce, e Sly, piuttosto che tornare alla cruda realtà, si uccide, con la disperazione di Dolly, che impreca contro il marito.

L'opera è stata ripresa a Barcellona, Roma e Torino con José Carreras nel ruolo di Sly e con Plácido Domingo a Roma.



## I QUATTRO RUSTEGHI

Opera lirica di Ermanno Wolf-Ferrari in tre atti, su libretto di Giuseppe Pizzolato, denominata "commedia musicale in tre atti" ed è tratta dalla commedia *I rusteghi* (1760) di Carlo Goldoni.

Prima rappresentazione: Teatro Hoftheater di Monaco di Baviera, 19 III 1906 in Germania, e Teatro alla Scala, 2 VI 1914 in Italia.

### I Personaggi

*Lunardo*, mercante (basso), *Margherita*, sua seconda moglie (mezzosoprano), *Lucieta*, figlia di Lunardo (soprano), *Maurizio*, mercante (basso), *Filipeto*, suo figlio (tenore), *Marina*, zia di Felipetto (soprano) *Simon*, mercante (baritono), *Canciano*, ricco borghese (basso) *Felice*, sua moglie (soprano), Il conte *Riccardo* (tenore), una giovane *Serva* di Marina (mezzosoprano)

Subito dopo il grande successo de *Le donne curiose*, Wolf-Ferrari decise di mettere in musica un'altra commedia di Goldoni, usando un libretto che Giuseppe Pizzolato aveva tratto da un precedente adattamento di Luigi Sugana (che aveva scritto il libretto de *Le donne curiose*).

l'opera non debuttò in Italia, ma allo Hoftheater di Monaco di Baviera il 19 III 1906, poiché Wolf-Ferrari, dopo il fiasco della prima opera *La Cenerentola* a Venezia nel 1900, aveva deciso di rappresentare le sue opere prima in Germania.

Il libretto venne tradotto in tedesco da Hermann Teibler con il titolo *Der vier Grobiane*.

La prima fu affidata alla bacchetta del direttore d'orchestra austriaco Felix Mottl, famoso per le sue interpretazioni wagneriane.

l'opera ottenne un enorme successo. La prima italiana avvenne al Teatro alla Scala il 2 VI 1914 e dopo una settimana la compagnia si trasferì alla Fenice di Venezia. L'opera riscosse anche in Italia un grande successo e fu ripresa in tutti i teatri, grandi e piccoli, della penisola e venne rappresentata spesso anche all'estero.

*I quattro rusteghi* viene ammirata per la sua spontaneità e vivacità drammatica. Negli ultimi tempi, però, l'opera appare più raramente nei cartelloni.

## La Trama

### Atto primo

La commedia si apre con Lucietta, figlia di Lunardo, uno dei quattro *rusteghi*, e Margherita, moglie di quest'ultimo e matrigna di Lucietta, che si lamentano di non poter mai uscire di casa. Vengono interrotte da Lunardo che dice che avrebbe avuto ospiti quella sera stessa (gli altri tre *rusteghi* con le rispettive mogli) e spiega velocemente alla moglie, dopo aver mandato via in malo modo la figlia, l'accordo che ha fatto con Maurizio, un altro *rustego*, per farla sposare con il figlio di questo, Felipetto.

### FOTO DI SCENA



Maurizio giunge proprio in quel momento e parla del prossimo matrimonio a Leonardo, dicendogli che suo figlio Felipetto vorrebbe vedere la figlia prima, il che viene fermamente negato da Lunardo.

La scena cambia: Felipetto, a casa di Marina, sua zia, le confessa il suo desiderio di vedere Lucietta. La zia si stupisce di questo divieto imposto al nipote, che viene fatto andar via dal marito di Marina, Simon, il terzo *rustego* che fa la sua apparizione.

Poco dopo un breve diverbio fra Marina e suo marito, a casa loro arrivano Felice, suo marito Canciano (il quarto ed ultimo *rustego*, sottomesso alla moglie), ed il conte Riccardo, amico di Felice.

Mentre Riccardo tenta di cominciare una conversazione con il poco loquace Canciano, Felice viene messa a conoscenza dei fatti e svela a Marina un piano che le è venuto in mente per far incontrare i due giovani fidanzati. Simon manda ancora tutti a casa in malo modo.

## Atto secondo

Anche il secondo atto si apre con Margherita e Lucietta. Questa, invidiosa per i vestiti della matrigna, agghindata per la cena di quella sera, riesce a convincerla a farsi dar "*un per de cascade*" ed una "*collana de perle*", che però non apprezza. Quando Lunardo arriva, dice ad entrambe di vestirsi come si conviene, e continua a rimbrottarle anche quando giungono i primi invitati, Marina e suo marito Simon.

Lunardo viene a sapere che Simon è a conoscenza dei preparativi del matrimonio ed i due si buttano a capofitto in una conversazione che sfiora la misoginia.

Nel frattempo, Marina, con il consenso di Margherita, racconta a Lucietta l'intera faccenda del matrimonio, compreso l'impegno che Felice si era assunta di far incontrare i due promessi sposi. Infatti, poco dopo giunge Felice che preannuncia l'imminente arrivo di Felipetto.

Questo arriva mascherato da donna, accompagnato dal conte Riccardo.

I due si piacciono a prima vista.

Il dolce incontro viene però bruscamente interrotto dal ritorno inaspettato di Lunardo, Simon e Canciano. Lunardo, del tutto imprevedibilmente, annuncia alle donne che il matrimonio si sarebbe fatto "*ancuo, adessadesso*", e che Maurizio era già stato mandato a chiamare il figlio.

Questo torna, trafelato, dicendo di non aver trovato il figlio a casa, che infatti, insieme al conte Riccardo, si era nascosto in una stanza.

## Atto terzo

Scoppia il putiferio tra gli uomini, che si lamentano delle proprie mogli ed accusano quelle degli altri. La situazione viene risolta dall'intervento di Felice, che, dimostrando fermezza ed abilità retorica, riesce a convincere i quattro *rusteghi* che, dopotutto, non era successo nulla di grave.

Dopo gli ultimi rimproveri ai figli da parte dei rispettivi padri, tutti si riconciliano e Felice può ben ricordare il motivo per cui si erano dati appuntamento, ossia cenare piacevolmente insieme.

## FOTO DI SCENA



## LA DAMA BOBA

di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

libretto di Mario Ghisalberti, da Lope de Vega

[Das dumme M&aulm;dchen] Commedia lirica in tre atti

*Prima:*

Magonza, Stadttheater, 16 giugno 1937

*Personaggi:*

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)

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.

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 ad ogni passo: ed in ciò sta, anche, l'origine del suo indulgere alla maniera.



## **I GIOIELLI DELLA MADONNA**

di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

libretto di Carlo Zangarini ed Enrico Golisciani

[Der Schmuck der Madonna] Opera in tre atti

*Prima:*

Berlino, Kurfürstenoper, 23 dicembre 1911

*Personaggi:*

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' (m); Totonno, giovane napoletano (T); popolani e popolane, scugnizzi, rivenditori, camorristi, ecclesiastici

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*.

### **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. 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 comparì 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 ed 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* 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.

## IL SEGRETO DI SUSANNA

di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

libretto di Enrico Golisciani

[Susannens Geheimnis] Intermezzo in un atto

*Prima:*

Monaco, Hoftheater, 4 dicembre 1909

*Personaggi:*

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

*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.

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.

## BOZZETTO



Sarà «fantasia dell'odorato», si dice, e, mentre Susanna suona, freme e s'arrovella: è mai possibile che lo tradisca con un seduttore fumatore ad un mese dal matrimonio? O fuma Sante? Gli sposini parlano: lei si dispiace dei sospetti ed 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, ed 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.

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 ed 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.

## LE DONNE CURIOSE

di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

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

[Die neugierigen Frauen] Commedia musicale in tre atti

*Prima:*

Monaco, Residenztheater, 27 novembre 1903

*Personaggi:*

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

## FIGURINI



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*).

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 ad impadronirsi delle chiavi: sta per entrare in casa a vedere che succede, quando arriva Pantalone ad impedire l'ingresso.

Arrivano Florindo, Ottavio ed 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 ed apice nel *Campiello*.

## GLI AMANTI SPOSI

Il libretto di quest'opera s'ispira al *Ventaglio* di Goldoni. E' giunto alla sua forma ultima dopo una lunga serie di mutamenti e di collaborazioni più varie, che vanno dal conte Sugana - il riduttore di *Donne curiose* - al Pizzolato, dal Golisciani al Forzano.

Ripercorrendo il libretto, è facile intendere come Wolf-ferrari possa essere stato sedotto dalle possibilità che venivano a lui, musicista, dal contrasto tra la sentimentalità dolorosa e l'intimo dramma di Rosalba e Giacinto e la gaia e frivola schiera delle macchiette che inghirlanda i due sposi separati da una breve burrasca ed ansiosi ormai di ricongiungersi; schiera di macchiette che è formata dal visconte Filidoro e da madama Flori, da sei galanti e da Modistine, e che sta al motivo centrale come una cornice rococò.

Che il compositore del talento e delle risorse di Wolf-ferrari potesse interessarsi ad un simile gioco di contrasti, si comprende dunque benissimo; che l'assunto fosse particolarmente difficile - pur rimanendo, come riconosce ed avverte lo stesso Wolf-Ferrari, nell'ambito del vecchio melodramma - è anche evidente.

Difficile sopra tutto non tanto perché a personaggi vecchio stile era di dare un'anima, che potesse stare in quei panni: problema delle cui difficoltà Wolf-Ferrari – unico tra tutti i musicisti moderni – ha trionfato tante volte con vera genialità e con inimitabile bravura; ma perché in un ambiente di opera giocosa, che per noi vuol dire tutta sorridente e leggiadra di superficialità, di sentimentalità a fior di pelle, era di dar credito ed affermare artisticamente, cioè senza urti troppo gravi e con verosomiglianza ed evidenza di trapasso, non soltanto la serietà del sentimento di Rosalba e di Giacinto, ma il suo mondo doloroso e la sua sostanziale drammaticità.

In questo compito Wolf-Ferrari non è stato certamente aiutato da artifici scenici che, presi a sé, sono assai graziosi e che - anche se discosti dal verosimile, anzi appunto per questo - rientrano benissimo nel quadro dell'opera giocosa; ma che riferiti al dramma e divenuti quasi il perno dell'azione di Rosalba e Giacinto, rendono poco credibile la profondità del loro amore e della loro sofferenza e, quindi, apparentemente ingiustificata la bella e dolorante eloquenza, l'umano e profondo calore di molte pagine musicali dettate da wolf-Ferrari.

Rosalba ama perdutamente Giacinto ed anela ricongiungersi a lui; e questo suo segreto sentimento è espresso assai bene dalla musica, nella scena del primo atto tra Rosalba ed i galanti ma poi, quando la donna si trova dinanzi al marito, che implora pietà e perdono alla marachella commessa, oppone alla possibilità di un'immediata pacificazione l'ostacolo di una giarrettiera da rimettere a posto: efficace e malizioso espediente scenico, ma tale da mettere in dubbio la profondità del dolore e dell'amore di Rosalba.

Essa per quanto tesa nel suo orgoglio o potrebbe subito perdonare o imporre al marito infedele prova ben più seria e grave. Così, nell'ultimo atto, quando Giacinto, credendo addormentata la moglie, si ricorda della scommessa ed allaccia "il roseo oggetto" sotto il roseo ginocchio di Rosalba, mostra di possedere buona memoria quanto a padronanza di nervi e non manca di arguzia e di grazia.

Ma quando, poi, vicino alla consorte finalmente riconquistata - in un'alba d'estate, tra bei tappeti di verde ed amiche ombre di alberi e cespugli - si addormenta per davvero, mentre la sposa dorme solo per scherzo, allora esagera in delicatezza. È un cavaliere poco cavalleresco; è un Giacinto che fa il Fabio temporeggiatore, e che meriterebbe di pagare cara la sua olimpica flemma.

Anche qui, tra quello che avviene nella scena e quel che dovrebbe bollire nell'anima e nei sensi di Giacinto - e che ha trovato adeguati accenti nella musica - vi è contrasto, e l'effetto non è proporzionato alla causa.

Questo, per spiegare qualche momento di perplessità che si prova ascoltando l'opera; per intendere come Wolf-Ferrari, trattando con tanta ricchezza di vibrazioni i sentimenti dei suoi due personaggi centrali e con la sua solita spiritosissima vivacità alcune scene affidate ai personaggi di contorno, abbia compiuto artisticamente un'opera molto superiore a quella dei suoi collaboratori letterari, i quali forse, pensando all'autore di *Donne curiose* e dei *Rusteghi* avranno immaginato che le possibilità creative di questo musicista non andassero oltre la sfera di sentimenti nella quale si aggirano e vivono le deliziose figure goldoniane; ed avranno confidato in una musica che, rimanendo ai margini della passione, senza penetrarla troppo, attuasse alcune intime disarmonie, invece di ravvivarle.

In questi *Amanti sposi* si trova un Wolf-Ferrari meno noto di quello ormai conosciuto ed ammirato da tutti; ma altrettanto ricco di doni e

convincente. Anche nel trattare le scene ed i personaggi comici, Wolf-Ferrari si allontana in questa sua nuova opera dal modo seguito nei *Rusteghi* e nelle *Donne curiose*. Diversa è l'epoca (prima dell'800), diversi i personaggi, e non è Venezia il luogo d'azione.

Ecco, dunque, altre prove - se ne occorressero - dell'istintiva sensibilità di questo nobile artista, e della varietà dei suoi modi di esprimersi musicalmente.

L'onestà, la chiarezza e la forza del temperamento musicale, la mano del maestro rimane sempre quella: mutano, col mutare dei personaggi e delle figure sceniche, le "cifre" del disegno ed i colori come è giusto che sia.

## IL CAMPIELLO

di Ermanno Wolf-Ferrari (1876-1948)

libretto di Mario Ghisalberti, da Goldoni

Commedia lirica in tre atti

*Prima:*

Milano, Teatro alla Scala, 11 febbraio 1936

*Personaggi:*

Gasparina, giovane caricata (S); Lucietta, 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); Anzoleto, marzer (B); Fabrizio dei Ritorti, zio di Gasparina (B)

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 ad una civiltà culturale fuori del tempo e dello spazio, in una sorta di Olimpo ironico ed elegiaco insieme.

## **Atto primo**

In un campiello veneziano vivono varie persone: Gasparina con lo zio Fabrizio; due vedove bramose di nuovo marito e madri di belle figlie da marito, la sdentata Cate Panciana, con Lucieta, e la sorda Pasqua Polegana, con Gnese; ed 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, Lucieta e Gnese.

Ma queste al gioco non stanno, innamorate come sono Lucieta (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 Lucieta 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 lo stesso per il 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, ed 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.



## BOZZETTO ATTO III



### **Atto terzo**

Sempre più irritato dal gran chiasso del campiello, Fabrizio sta trasferendosi, ma ancora può invitare a casa Astolfi. Crucciato è Anzoletto, perché Lucietta è andata a casa di Orsola e Zorzeto: l'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; ed il cavaliere annuncia che sta per sposarsi con Gasparina, con la quale se ne andrà da Venezia. Gasparina, commossa, saluta la sua città ed 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 ed 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.