



Nel corso dei Seminari, sulle opere in oggetto, si utilizzeranno estratti da alcune risorse audiovisive scelte tra le seguenti a disposizione in originale presso l'EduMediaTeca:

Pagliacci

1954: Orchestra e Coro della Radio Televisione Italiana. A. Simonetto (Maestro concertatore e direttore), F. Enriquez (regia). Interpreti: F. Corelli (1), M. Micheluzzi (2), T. Gobbi (3), L. Puglisi (4), M. Carlin (5). Torino, Studi RAI 1954, HARDY CLASSIC VIDEO 2006

1961: The NHK (Nippon Hoso Yokay) Symphony Orchestra, NHK Italian Opera Chorus. G. Morelli (Maestro concertatore e direttore). Interpreti: M. Del Monaco (1), G. Tucci (2), A. Protti (3), A. D'Orazi (4), A. Pirino (5). Tokyo, Bunka Kaikan 1961, VAI 2007

1968: Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. H. von Karajan (Maestro concertatore e direttore), P. Hager con la supervisione artistica di H. von Karajan (regia), G. Wakhevitch (scene e costumi). Interpreti: J. Vickers (1), R. Kabaivanska (2), P. Glossop (3), R. Panerai (4), S. Lorenzi (5). Film basato sulla produzione del Teatro alla Scala 1968, Deutsche Grammophon 2008

1984: Orchestra e Coro del Teatro alla Scala. G. Prêtre (Maestro concertatore e direttore), F. Zeffirelli (regia), G. Quaranta (scene), A. Anni (costumi). Interpreti: P. Domingo (1), T. Stratas (2), J. Pons (3), A. Rinaldi (4), F. Andreoli (5), A. Pistone (6), I. Del Manto (7). Milano, Teatro alla Scala & Studi di Cologno Monzese 1984, Deutsche Grammophon 2005

2006: Orchestra e Coro dell'Arena di Verona. V. Sutej (Maestro concertatore e direttore), D. & F. Alagna (regia, scene e costumi). Interpreti: R. Alagna (1), S. Vassileva (2), A. Mastrocinque (3), E. Marrucci (4), F. Piccoli (5). Verona, Teatro Filarmonico di Verona 2006, Deutsche Grammophon 2008

(1) Canio; (2) Nedda; (3) Tonio; (4) Silvio; (5) Peppe; un contadino (6); un altro contadino (7)

Von heute auf morgen (Dall'oggi al domani)

1996, un film di Danièle Huillet et Jean-Marie Straub su musica di Arnold Schönberg diretta da Michael Gielen, sceneggiatura dal libretto di Max Blonda. In lingua originale (tedesco) sottotitolata in francese e inglese. Dvd, Editions Montparnasse, Parigi 2006

2005: Het Residentie Orkest. O. Knussen (Maestro concertatore e direttore), P. Audi (regia), J. Kounellis (scene), J. Lara (costumi). Interpreti: D. Wilson-Johnson (1), M. Schmiege (2), M. van Kralingen (3), T. Young (4), J. Messer (5). Amsterdam, De Nederlandse Opera 2005

Radio-Sinfonie-Orchester Frankfurt. M. Gielen (Maestro concertatore e direttore). Interpreti: R. Salter (1), C. Whittlesey (2), C. Barainsky (3), R. Karczykowski (4), H. Hahn (5). Cd, CPO 1997.

il marito; (2) la moglie; (3) l'amica; (4) il cantante; (5) il bambino [voce recitante]

Si segnala ai docenti che, per la loro attività didattica in argomento, hanno già a disposizione, nel sussidio multimediale su Dvd intitolato "Risorse di Studio sulla Stagione Lirica 2008/2009" distribuito all'inizio dell'Anno Scolastico, i seguenti saggi:

Su Pagliacci

Genesi e guida all'ascolto dell'opera:

Cesare Orselli, *Genesi e Argomento d'Opera*; Renato Chiesa, *Genesi e Azione dell'Opera*; Mario Pasi, *Argomento in breve*; Fabrizio Dorsi, *Pagliacci, nascita dell'Opera di Leoncavallo*;

Sui rapporti tra Leoncavallo e il Verismo italiano:

Rubens Tedeschi, *Il verismo educato di Ruggero Leoncavallo*;

Sull'estetica musicale di Ruggero Leoncavallo:

Giulio Viozzi, *Il "gioco tragico" di Leoncavallo**

Su Von heute auf morgen (Dall'oggi al domani)

Genesi e guida all'ascolto dell'opera:

Enrico Girardi, *Genesi e Argomento d'Opera*;

Biografia ed estetica musicale di Arnold Schönberg:

Laura Cesari, *Vita e opere di Schönberg*; Elvidio Surian, *L'espressionismo musicale di Arnold Schönberg*; Mario Bortolotto, *Schönberg al punto*;

Il sussidio contiene inoltre anche documenti iconografici intorno alle opere in argomento (bozzetti, foto di scena) e clip video delle produzioni più significative in commercio.

Vi è inoltre, presso l'EduMediaTeca, la possibilità di consultare ulteriori testi di approfondimento quali:

Arnold Schönberg, *Manuale di armonia*, trad. it. di G. Manzoni, Il Saggiatore, Milano 2003

Giacomo Manzoni, *Arnold Schönberg, l'uomo, l'opera, i testi musicali*, Feltrinelli, Bologna 1975

Elvidio Surian, *Manuale di storia della musica*, vol. IV, Rugginenti editore, Milano 1999

Ottó Károlyi, *La musica moderna, Le forme e i protagonisti da Debussy al minimalismo*, Mondadori, Milano 1998

Gianmario Bortolotto (a cura di), *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, Fondazione Ugo e Olga Levi, Il Mulino, Bologna 2003

Rubens Tedeschi, *Addio fiorito asil, il melodramma da Rossini al verismo*, Studio Tesi, Pordenone 1992

Fabrizio Dorsi, *Giuseppe Rausa, Storia dell'opera italiana*, Mondadori, Milano 2000

Enrico Fubini, *L'estetica musicale dal '700 ad oggi*, Einaudi, Torino 2003

Inoltre raccolti in una dispensa estratti dai seguenti volumi:

Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Einaudi, Torino 1974

Arnold Schönberg, *Stile e Idea*, Feltrinelli, Bologna 1975

Arnold Schönberg - Wassily Kandinsky, *Musica e pittura*, SE, Torino 2002

Lirica 2008

Sentieri esplorativi & Risorse di studio
per studenti di educazione permanente, università, conservatorio
e scuola secondaria di II grado

Von heute
auf morgen
(Dall'oggi al domani)
di Arnold Schoenberg

Pagliacci
di Ruggero Leoncavallo

Venezia - Teatro Malibran
lunedì 1 dicembre 2008
ore 9.30 e ore 15.00

Mestre - Istituto Pacinotti
martedì 2 dicembre 2008
ore 9.30



Percorso Formativo

I FASE

Teatro La Fenice Sala Rossi, 3 novembre 2008 ore 16.00

L'Opera e il suo Modello: tema e forma. Seminario di studio e appoggio alla didattica per insegnanticon **Maria Mignini** (Istituto Metacultura, Roma).**Pagliacci di R. Leoncavallo: la drammatizzazione delle passioni tra tragedia verista e favola popolare**Sentiero esplorativo INTRAtestuale digitale* per lo studio interdisciplinare dei principi di narrazione presenti nel racconto di **Maria Mignini** e **Alessandro Pamini**

II FASE

Venezia e Mestre (v. calendario in copertina)

Guida alla Drammaturgia e all'Ascolto. Seminario didattico per studenti ed insegnanti**- Von heute auf morgen** (Dall'oggi al domani) di **Arnold Schoenberg**, con **Nicola Cisternino** (compositore)**- Pagliacci** di **Ruggero Leoncavallo**, con **Vitale Fano** (Università di Padova)**- Pagliacci: da Racconto a Racconto**, presentazione del Sentiero esplorativo INTERtestuale digitale* di **Maria Mignini** e **Alessandro Pamini** a cura di **Domenico Cardone**.

Raccolta di esempi poliespressivi (dalla letteratura al cinema) sui seguenti aspetti metanarrativi: *Vivere per recitare o recitare per vivere - L'arte sull'arte, quando il teatro mette in scena il teatro - Il paradosso dell'arte: la storia tragica di un attore comico - La finzione modifica la realtà; quando una messa in scena influisce sulla vita reale dei personaggi al punto da impedire loro di tornare a vestire i propri panni - La sincerità nella finzione, quando la vita cerca di imitare l'arte - La ricostruzione ipotetica e di riscrittura in forma mitologica di fatti storici - Il territorio del verosimile, del realistico incredibile e del fantastico credibile - Un dramma preannunciato, l'impossibilità di cambiare il proprio destino - Il mostro, umano e non umano - Aspettando il principe azzurro: il sogno di un amore o la tragedia di un amore infranto? - Attraversare la parabola della storia vestendo prima i panni di attore poi quelli di spettatore e infine di narratore della stessa.*

* (i Sentieri sono stati installati presso le Aule informatiche delle scuole iscritte e sono percorribili su richiesta dalle postazioni informatiche dell'EdumediaTeca di calle delle Schiavine)

In copertina:

Locandina de "I Pagliacci", un film di Giuseppe Fatigati con Beniamino Gigli, Carlo Romano, Paul Hörbiger, Karl Martel e Alida Valli, ITALIA 1943 (particolare)

Gli organizzatori ringraziano per la cortese ospitalità:

l'I.T.I.S. "A. Pacinotti" di Mestre

Cura e coordinamento del programma formativo: Domenico Cardone

Area Formazione, Ricerca, Progetti innovativi della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Informazioni: tel. 041786532 - 041786520, fax 041786571

e-mail: edu1@teatrolafenice.org

Il programma *Sentieri Esplorativi & Risorse di Studio* si propone di fornire strumenti di conoscenza al pubblico (studenti ma anche adulti e abbonati) per una fruizione più intelligente e critica dello spettacolo. Viene realizzato secondo principi sperimentali messi a punto dall'*Area Formazione, Ricerca, Progetti innovativi del Teatro La Fenice* in trent'anni di esperienze didattico culturali che hanno portato a configurare un originale 'Metodo epistemico' connotato dall'incrocio relazionale tra 'intertestualità', 'poliespressività' e 'interdisciplinarietà'. Pertanto, una volta definita l'ipotesi di 'sistema cognitivo' applicabile al testo preso in esame, attraverso le nuove tecnologie si propone un largo e selezionato uso comparativo di documenti multimediali (narrazioni verbali, visive, sonore, corporee, miste... messe in scena e varianti interpretative...), testimonianza della più alta creatività artistica, i quali, a vari livelli, dialogano virtualmente con detto testo.

Da quest'anno il 'Metodo Epistemico' che andiamo sperimentando si arricchisce di una fase di programmazione e di studio attuata con i soli docenti, anticipata rispetto al consueto appuntamento rivolto agli studenti: il fine è di stimolare, nelle classi, un'esplorazione (precedente all'esame specificatamente drammaturgico e musicale) sul Libretto dell'opera che consenta agli allievi di mettere a frutto e consolidare competenze ricavate, solitamente, attraverso il normale insegnamento scolastico applicato alla letteratura.

I testi di 'Teatro musicale', i temi e le problematiche evocate dalle storie narrate, i loro modelli estetici e di genere (tragedia, commedia, epica, magico-fiabesco ecc., e loro 'contaminazioni') verranno in tal modo evidenziati (grazie soprattutto agli esperti ricercatori nel campo della Narratologia dell'*Istituto MetaCultura* di Roma, con cui si è definita tale sperimentazione didattica) nei tratti morfologici fondamentali e 'costanti' e, soprattutto, nella 'strategia narrativa' ideata dagli Autori, infine comparati con altre varianti che li hanno preceduti o seguiti, affinché si possa meglio individuare e definire, dell'opera trattata, anche la specificità, la sua "originalità" entro la più generale Storia delle scritture narrative.

Due opere corte e intense, accomunate in una stessa rappresentazione, concludono la Stagione Lirica 2008 del Teatro La Fenice.

Con forme espressive assolutamente divergenti, e persino agli antipodi (l'una sostenuta dalla serialità dodecafonica, l'altra dai procedimenti

linguistici propri del 'verismo'), a ben guardare trattano, da angolature diverse, un'identica problematica, centrale nelle arti narrative del Novecento (si pensi soprattutto alla determinante poetica di Pirandello) e quanto mai (sempre più) oggi attuale: la scoperta, nella dimensione privata, di una dissociazione dell'identità che rende impervio il conoscerci e il dominarci, nella dimensione pubblica l'artificiale tessitura dei comportamenti e dei rapporti sociali, a partire da una sempre più raffinata (e a volte non necessaria) rielaborazione della Natura dall'esito incerto.

Il fatto è che la nostra vita, non essendo solitaria (alla Robinson), ci impone di tessere giorno per giorno *relazioni*: la vita perciò assomiglia a una partita o a un teatro, in cui siamo costretti, di volta in volta, ad assumere un ruolo, ad indossare una maschera. Noi così diveniamo ('siamo') il fardello dei ruoli e delle maschere che, consapevolmente o meno, volontariamente o meno, ci coprono.

Alcune maschere - ce lo ricorda scherzosamente, ma serissimamente, l'opera di Schoenberg - derivano dalla 'moda' (imposta dalla Modernità), arte che si occupa di costruire fascino, attrazione, seduzione, di rinnovare, con segni esteriori e superficiali (appiccicati addosso all'individuo e non sempre corrispondenti ai suoi "reali" bisogni e tratti interiori), la piatta normalità del quotidiano, il ciabattoso (confortante...) grigiore della consuetudine. Niente di male in tutto questo: che sarebbe la vita senza le cicale, i casanova, i dongiovanni, la spumeggiante popolazione dei varietà televisivi, i divi che fanno look, trend, gossip e fiaba? Quella colombina che fa la civettuola col nostro moroso o quell'altro che fa il cascamoto forse non possono ravvivare, risvegliare, stuzzicare, dilatare, scuotere il meccanico 'sopravvivere', quando sia privo di senso e sensi (frigido, nei sentimenti e nelle finalità)? Non ci invitano, ogni tanto, a vestire questi panni, ad assaporare la 'leggerezza', ad abbandonarci al gioco?

Mentre il Marito sente il bisogno di scrollarsi di dosso la monotonia, la Moglie lo avvisa (dimostrandoglielo con perfetta simulazione attoriale!) di non temere la "concorrenza sleale": non indossa la maschera della moglie affettuosa e della casalinga per impossibilità (può diventare provocante e fatalona in un battibaleno, se vuole, come la Norina del *Don Pasquale* donizettiano) ma per scelta consapevole, privilegiando un rapporto basato non sull'effimero quanto su complicità più profonde, anche se resistenti alle sirene della Modernità (altro conformismo!) e conquistate

a prezzo di fatica, di sacrificio e di responsabilità non proprio (del tutto) allettanti, come il dover accudire il figlio o il dover pagare le bollette (richiamo al ruolo primario/naturale degli esseri animali, che siamo, di rapportarsi con l'ambiente e di badare alla specie).

L'intenzione di piccola 'parabola', di *exemplum* morale, è del tutto evidente, e il fatto che la gustosa, istantanea (magica!) trasformazione della protagonista produca immediatamente i suoi effetti collaterali di convincimento, facendo subito assaporare al partner le conseguenze (disastrose!) di tanta irresistibile attrazione, non nasconde comunque un fondo di amarezza, nell'umorismo della situazione tipica della pochade (scenetta disimpegnata): l'Autore pare dirci che è impervio, se non impossibile, il restare in equilibrio tra più 'maschere' e che c'è un limite alla quantità e alla velocità di assunzione o dismissione dei ruoli sopportati (per restare in tema: per salvare le relazioni occorre che i fattori di attrazione, di 'collante', cambino con la stessa gradualità di cambiamento dei soggetti interessati).

In *Pagliacci*, grazie al complesso studio narratologico del testo che ci ha proposto Maria Mignini dell'Istituto *MetaCultura* di Roma (diffuso su supporto digitale in tutte le scuole iscritte al percorso formativo e a disposizione del pubblico a breve presso la nuova EduMediaTeca di calle delle Schiavine in cui proprio in queste ore l'Area Formazione, Ricerca, Progetti innovativi sta trasferendo definitivamente la propria sede e i propri servizi) abbiamo potuto verificare come la medesima problematica si tinga di aspetti ancor più sfaccettati e intriganti: da un lato la storia narrata ci propone un'indagine speculare sulla "finzione che deriva dal vero" e il "vero che deriva dalla finzione" (raccontando dell'intrigo in cui piomba un uomo geloso e possessivo, tradito dalla moglie nella vita e perciò sofferente, che è costretto a recitare sulla scena, per muovere al riso gli spettatori, proprio un ruolo da "cornuto"... e la vera tragedia che ne consegue, rielaborazione di un vero fatto di sangue di cui l'Autore si dichiarò testimone), dall'altro lato il racconto si stratifica abilmente su numerosi livelli di finzione, erede di un'ampia tradizione artistica (in tutti i generi espressivi, dalla letteratura al cinema) di "messa in scena nella messa in scena" (o 'teatro nel teatro') basata sul paradossale gioco di scambio di piani e di continue retroazioni tra l'uno e l'altro livello. Nella seconda pagina di copertina di questa stessa *Dispensa* vengono enucleati

alcuni dei fondamentali Principi di composizione narrativa ricavabili dal pregevole capolavoro di Ruggero Leoncavallo e le possibili associazioni intertestuali con altre opere di qualità che ne sono in qualche modo progenitrici o eredi: a voi l'individuare (e il segnalarci) altri analoghi racconti basati sullo stesso vertiginoso, meraviglioso (ed inquietante, sempre Moderno, sino alla... schizofrenia!) gioco di proiezioni e di specchi.

Domenico Cardone

«...l'opera d'arte si comporta come ogni organismo perfetto. Essa è così omogenea nella sua composizione, che in ogni minimo particolare rivela la sua essenza più vera e più intima. Se si punge una parte qualsiasi del corpo umano, accade sempre lo stesso fenomeno: esce il sangue. Quando si ascolta un verso di una poesia, una battuta di un pezzo di musica, si è subito in grado di afferrare l'intera composizione: allo stesso modo come una parola, uno sguardo, un gesto, l'andatura, perfino il colore dei capelli bastano per conoscere la natura di una persona.»
Arnold Schoenberg, 1912 ⁽¹⁾

L'opera *Von heute auf morgen* (Dall'oggi al domani) op. 32 composta da Arnold Schönberg (Schoenberg, com'egli stesso amava riscrivere il proprio nome, rinnegando l'idioma germanico dopo l'esilio forzato negli Stati Uniti dal 1933 a causa della persecuzione nazista) tra l'ottobre del 1928 e il gennaio del 1929, rappresenta il ritorno del padre della 'dodecafonìa' al teatro musicale dopo ben quindici anni. Dopo *Erwartung* (L'Attesa) op. 17 il monodramma in un atto su testo della psicanalista Marie Pappenheimin del 1909 e il *Die glückliche Hand* (La mano felice) op. 18 su testo proprio completato nel 1913, Schoenberg (Vienna 1874-Los Angeles 1951) ritorna alla scena nel pieno della sua maturità musicale con questa nuova opera, sempre in atto unico, che potremmo definire 'curiosa' perché ha delle aspirazioni comiche in quanto a progetto drammaturgico, e questo, nel caso di un autore che viene raccontato dalla cronaca come personalità 'ombrosa', può appunto sembrare una bizzarria. Composta su testo della sua seconda giovane moglie, Gertrud Kolisch Schönberg, che qui appare sotto il nome d'arte di Max Blonda, sorella del suo allievo Rudolf Kolisch e sposata nel 1924 dopo la morte della prima moglie, *Von heute auf morgen* potrebbe rappresentare una sorta di intermezzo o 'vezzo' compositivo del musicista in uno dei suoi periodi di maggiore creatività, mentre ha già elaborato i testi per quella che sarà la sua grande opera (purtroppo rimasta incompiuta alla sua morte) il *Moses und Aron*, un vero e proprio testamento spirituale, oltretutto artistico, del compositore viennese.

Se Schoenberg non ha più composto per la scena tra il 1913 e il 1928 ha invece creato moltissime composizioni del suo catalogo strettamente musicale portando a compimento quel lungo processo linguistico di 'allontanamento' (*emancipazione*, sarà il termine da egli stesso utilizzato) dalla tonalità, che va dal graduale processo di sospensione

tonale (dai *Tre pezzi* per pf. op. 11 del 1908), al graduale utilizzo atonale (*Sei piccoli pezzi* per pf. op. 19 del 1911), per approdare a quella che viene comunemente definita come 'dodecafonìa' (*Cinque pezzi* per pf. op. 23, *Serenata* per pf. op. 24, *Suite* per pf. op. 25 tra il 1920-23) ma che il musicista specificatamente amava chiamare *Metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altra*. Un processo di allargamento delle relazioni armoniche e tonali fra i suoni in quanto distacco *gravitazionale* e allargamento da una centralità tonale che determinerà nuove visioni della musica, e per certi aspetti del mondo, essendo prossima in termini di metafora (ma anche analogici) alle contemporanee 'emancipazioni' delle leggi newtoniane della fisica con la relatività ristretta di Albert Einstein, all'emancipazione 'astratta' della pittura in Wassily Kandinsky, ma anche al 'multiverso' prospettico del cubismo di Picasso e Braque.

«Il termine *emancipazione della dissonanza* significa che la comprensibilità della dissonanza viene considerata equivalente alla comprensibilità della consonanza. Uno stile che dunque si basa su simili premesse tratta la dissonanza allo stesso modo della consonanza, e rinuncia ad un centro tonale. Naturalmente evitando di stabilire una tonalità si viene a escludere la stessa modulazione poiché modulare vuol dire abbandonare una determinata tonalità per entrare in un'altra.»^[2]

La descrizione schematica del metodo dodecafonico, fondato sostanzialmente su principi di specchiamento e riflessione degli intervalli presenti fra i dodici suoni della serie fondamentale, e dunque che riprende i principi strutturali della tradizione contrappuntistica dai fiamminghi in poi, può essere così riassunta:

1) Il brano dodecafonico si basa su un certo ordine (chiamato serie), dato ai dodici suoni della scala cromatica (i sette tasti bianchi e cinque tasti neri di una tastiera presenti in un'ottava). Va da sé che questo ordine dei singoli suoni coinvolge un altro ordine: quello degli intervalli tra i suoni.

2) La serie originaria (indicata dai teorici con O) può essere variamente trattata nel seguito del pezzo: può essere invertita (simbolo I), nel senso che gli intervalli ascendenti della serie O divengono discendenti, e viceversa; può essere presentato dall'ultimo suono al primo con moto detto

'retrogrado' (simbolo R); questa stessa serie retrograda può essere invertita (simbolo RI)

3) Viene postulata l'assoluta equivalenza tra andamento melodico (un suono dopo l'altro) e andamento armonico (un suono contemporaneamente ad un altro); una serie può ad esempio essere presentata sotto forma di accordo di dodici suoni o con un seguito di tre accordi di quattro suoni ognuno, e così di seguito.

Riportiamo il modello, molto esplicativo, utilizzato dallo stesso Schoenberg nel suo celebre testo, *Composizione con dodici note*, relativo alla serie Originale e delle sue permutazioni del *Quintetto* per strumenti a fiato op. 26.^[3]

Il diagramma illustra la serie originale e retrograda, con le loro rispettive inversioni. La parte superiore mostra una serie di linee curve che rappresentano gli intervalli tra i dodici suoni, numerati da 1 a 12. La parte inferiore mostra la serie originale e retrograda in notazione musicale, con le loro rispettive inversioni.

Von heute auf morgen con la sua piena adozione della tecnica dodecafonica per la prima volta integralmente applicata alla scena, rappresenta dunque, pur nella sua apparente tematica vagamente snob e voyeristica dell'intreccio drammaturgico, da una parte una 'scommessa'

sulla 'tenuta' di un linguaggio atonale perfino su intrecci operistici e dinamiche sonore di carattere comico (molto alla moda negli anni venti, come vedremo), e dall'altra una 'risposta' linguistica, interna alla ricerca musicale di quegli anni, alla 'moda' neoclassica (di cui lo Strawinskij della 'terza maniera' dal *Pulcinella* in poi ne fu il paladino). Proprio al compositore russo, che già da quegli anni si delineava come storico rivale musicale, Schoenberg aveva destinato una caustica (almeno nei testi) composizione, il *Drei Satiren* op. 28 per coro misto su testi propri, vero e proprio dileggio della «musica moderna filistea, di chi è incerto fra tonalità e atonalità (la scelta viene fatta secondo il vantaggio)»^[4] in cui il «piccolo Modernisky s'è fatto fare una bella treccina ed è tale e quale a Bach» (il riferimento diretto, a suo dire, è al saccheggio del canto popolare ad opera oltre che da Strawinsky anche da parte di Paul Hindemith e Bèla Bartók.

«Ho inteso colpire - scrive Schoenberg nella Prefazione all'op. 28 - tutti coloro che cercano la loro personale salvezza imboccando la via di mezzo: poiché questa è veramente l'unica via che non conduce a Roma. È la via battuta da quelli che si compiacciono di mangiucchiare dissonanze, così da apparire moderni, ma che poi sono troppo prudenti per tirarne le conseguenze necessarie.» Un attacco frontale alla deriva neoclassica ma anche alle vie post-espressioniste della *Gebrauchsmusik* (la cosiddetta 'musica d'uso', quella di Kurt Weill e Bertolt Brecht da una parte e della '*Neue Sachlichkeit*' - Nuova obiettività - del giovane Paul Hindemith e di Ernst Krenek in Germania, ma anche certa produzione francese come quella di Darius Milhaud e del 'gruppo dei sei', o dell'americano George Gershwin) che proprio nel complesso scenario storico e sociale degli anni venti si proponevano, su fronti diversi, come reazione all'atonalismo espressionista di Schoenberg e dei suoi due maggiori allievi, ormai riconosciuti protagonisti, per quanto contrastati, della 'seconda scuola viennese', Alban Berg (Vienna 1885 - 1935) e Anton Webern (Vienna 1883 - Mittersill, Salisburgo 1945), con la piena riaffermazione della tonalità e dei principi armonici e dei tradizionali schemi melodrammatici.

Un affondo, quello schoenberghiano, ispirato al principio sempre più radicale che l'artista non deve prestarsi ad alcun compromesso con una società che già negli anni successivi al primo grande conflitto appariva ormai votata ad un futuro ancor più tragico.

«Contrariamente all'attivismo' della *Neue Sachlichkeit*, Schoenberg

non sfida la società borghese sul suo terreno, ma sul proprio; per questo non rinuncia alla tecnica dodecafonica, anzi vuole ora impegnarla in un'opera che richiede tutto dalla chiarezza costruttiva e dall'unità del discorso musicale»^[5]

LE VIE DELL'ARTE E DELLA LIBERTÀ IN EUROPA, FRA LE DUE GUERRE.

Nella profonda crisi politica, economica e intellettuale che attanagliò l'Europa negli anni Venti, a conclusione del primo grande conflitto su larga scala, la Repubblica di Weimar (il primo tentativo liberale di repubblica in Germania che prese il nome dalla città di Weimar, dove si tenne un'assemblea nazionale per redigere una nuova costituzione dopo la sconfitta tedesca della prima guerra mondiale) rappresenta una sorta di baricentro storico che permette nell'oggi di analizzare le complesse relazioni e gli equilibri sempre più sbilanciati che determinarono la totale sepoltura di qualsiasi tentativo democratico a favore dell'inarrestabile ascesa dei disastrosi regimi totalitari e di massa. Nata dalle rovine della guerra del 1919 e brutalmente liquidata dall'affermazione del nazismo nel 1933, la Repubblica di Weimar rappresenta nella sua fragilità di consenso sociale una sorta di simbolo e ultimo baluardo nel ciclopico conflitto tra barbarie e libertà nell'Europa fra le due guerre. Un fragile 'esperimento' politico e istituzionale di carattere democratico sorto dalle macerie del grande impero austro-ungarico che già nei suoi primi anni (1919-1924) si era alienato il consenso sociale delle classi più deboli con la repressione spartachista (bolscevica) a seguito dell'onda rivoluzionaria d'Ottobre in un clima di disastrosa inflazione economica e spaventoso aumento della disoccupazione, e che poi, nella seconda fase (1925-1929) vide, grazie ad un relativa stabilità finanziaria e ad una politica di distensione verso le potenze vittoriose avviata dal ministro Stresemann, una fase di maggiore prosperità. Una flebile ripresa sociale della Repubblica che verrà definitivamente spenta, per ricaduta, dal mai sopito spirito di rivalsa tedesco contro una pace ritenuta « punitiva » e dal rovinoso vortice recessivo mondiale della crisi del '29 con i suoi incontrollabili effetti sulla disoccupazione (nella sola Germania si

calcoleranno oltre cinque dei quaranta milioni di disoccupati stimati tra l'Europa e gli Stati Uniti), due fattori deflagranti che ebbero come risultato il letterale sfacelo dei partiti e la sparizione delle classi medie spianando la strada così, in un quadro di feroce violenza politica e di accelerato riarmo dell'industria bellica, alla piena e inarrestabile affermazione della mortale morsa del partito nazionalsocialista.

In questo vorticoso e contraddittorio orizzonte politico, economico e sociale, gli intellettuali (dall'arte, alla letteratura, al teatro, alla musica, all'architettura) cercarono di alimentare un processo di autocritica, a tratti feroce, sulla società e della cultura tedesca nella quale si stava pericolosamente esaltando il mito della nazione, della missione di dominio e di guida assegnata alla razza germanica, come i tragici esiti della storia di lì a qualche anno purtroppo dimostreranno. A Berlino, città europea fra le più cosmopolite dell'epoca, una sorta di argine e rigurgito della coscienza 'illuminata' del paese di Goethe, vide gran parte degli artisti sempre più schierati sul fronte della denuncia e dell'autocoscienza secondo vari gradi. Dalla caustica denuncia morale e sociale antimilitarista di matrice espressionista, iconicamente riconoscibile in quei grassi e goffi personaggi, spesso funzionari statali corrotti, con sigari e pellicce di Georges Grosz (1893-1959), alle atrocità della guerra denunciate nei dipinti di Otto Dix (1891-1969) fra i più attivi animatori del movimento Dada berlinese, un movimento che saldò la sua azione di denuncia morale all'azione politica spartachista denunciando la spietata repressione che la socialdemocratica Repubblica di Weimar perpetrò nei confronti dei sempre più incisivi movimenti di piazza, permettendo l'assassinio di Rosa Luxemburg e di Karl Liebknecht ad opera di bande fasciste, restaurando in tal modo l'ordine capitalistico contro il pericolo bolscevico. In questo clima di aperto scontro politico-militare, emergono altre tematiche ancor più centrali, quali quelle dell'alienazione umana nella società delle macchine veicolate attraverso la sempre più diffusa arte di massa, il cinema muto. Da quello che potremmo considerare il 'manifesto' espressionista in ambito cinematografico, *Der Golem* (l'automa) di Paul Wegener già del 1914 (in piena epoca di entusiasmi bellico-futuristi) che rifece una nuova versione della pellicola nel 1920, al certamente più noto oggi, *Il gabinetto del dottor Caligaris* di Robert Wiene sempre del 1920, (seguito nel 1924 da *Il gabinetto delle figure di cera* di Paul Leni) nel quale si aggiunge

all'alienata condizione umana fra le macchine, una nuova figura *sulfurea* che tanto successo incontrerà nel cinema dei successivi decenni, quella del 'mago pazzo' demiurgo che lavora instancabilmente per la distruzione dell'uomo. E' su queste tematiche che si affermerà il travolgente successo cinematografico del viennese Fritz Lang con *La morte stanca* del 1921 prima e, nel 1927, con il più celebre *Metropolis*.

Ma è soprattutto nel mondo del teatro espressionista dei primi anni venti che serpeggia una corrosiva azione caustica nei confronti del potere, un'azione in continuità con il movimento espressionista degli anni della guerra garantita, a Berlino, dal teatro aperto da Max Reinhart (il regista che aveva portato sulle scene opere di Büchner, l'autore del *Woyzeck* di Alban Berg) e il Teatro Sperimentale di Lothar Schreyer, ma anche dalle opere del drammaturgo Ernst Toller (*Uomo-Massa* del 1921, *I distruttori di macchine* del 1922) opere scritte in prigione - a causa della partecipazione dell'autore ai moti spartachisti - nelle quali si denunciano in termini esistenziali i drammi dell'uomo autentico, ispirato a ideali di pacifismo e autodeterminazione, all'interno della società capitalistico-industriale che tende sempre più ad annullarlo e a renderlo macchina tra le macchine. È il mondo del teatro che mira sempre più al diretto impegno politico dell'artista da cui deriverà il tema del 'valore didattico' dell'arte, ovvero quel 'Teatro politico' che vede in Erwin Piscator (Ulm 1893-Berlino 1966), già dal 1920 attivo nel Teatro proletario di Berlino, un punto di riferimento fondamentale e caposcuola per quella che sarà la rivoluzione scenica di Bertolt Brecht. Fu Piscator a sostenere la 'riappropriazione' e la necessità di rielaborazione critica dei testi in chiave 'marxista' con letture sceniche molto innovative sul piano linguistico oltre che nei contenuti, letture che prevedevano interazioni fra i vari medium e linguaggi espressivi (oggi diremmo multimediali), quali il film sulla scena, i girevoli, il *tapis roulant* con l'obiettivo di trovare un punto d'incontro fra le varie arti accomunate tutte dal comune obiettivo politico-educativo, nuova rielaborazione teorica della *Gesamtkunstwerk* (opera d'arte totale). Se già Piscator parla del 'coinvolgimento razionale' dello spettatore, sarà invece Bertolt Brecht (Augusta, Baviera 1898- Berlino 1956), che iniziò la sua attività teatrale a Berlino dal 1924, a elaborare teoricamente e a riportare poi sulla scena e nei testi delle sue opere, nuove modalità interattive tra spettacolo e spettatore, tra pubblico e scena. Una modalità 'analitica'

che vede nella 'dissociazione' tra le varie componenti dello spettacolo, la condizione necessaria perché si renda possibile un rapporto 'critico' (e di controllo) dello spettatore nei confronti della scena; uno spettatore criticamente protagonista esso stesso con la sua interpretazione che resta così sempre vigile, distaccato e 'a lato' dei personaggi e della scena, accentuando e ostentando così la natura 'artificiosa' e di 'finzione' della macchina (scenica, testuale e drammaturgica) teatrale. Quanto più il teatro tradizionale, di carattere 'illusionistico', mirava all'identificazione tra il pubblico e i personaggi, un modello che avrebbe fortemente influenzato e per buona parte si sarebbe trasferito nell'emergente linguaggio cinematografico soprattutto di scuola 'hollywoodiana', tanto più il teatro, nella sua accezione brechtiana, tenderà ad affermare la piena autonomia 'emozionale' dell'attore e dello spettatore, dal personaggio e dall'intreccio drammaturgico sulla scena.

Ed è proprio la sera del 31 agosto del 1928 che va in scena al teatro Schiffbauerdamm di Berlino quella che sarà l'opera teatrale più rappresentativa del teatro brechtiano di quegli anni, *Die dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*), come dire un'opera di poco conto, per miserabili, così provocatoriamente intitolata perché rivolta, nelle intenzioni dell'autore, alla classe operaia, ma che al suo esordio, quasi come una beffa della sorte, vide il totale disinteresse del proletariato berlinese invece il grande successo dell'opera fu decretato dalla numerosa partecipazione del pubblico borghese di cui si voleva, sarcasticamente e parodisticamente, celebrare i fantasmi caratteriali e viziosi sulla scena.

Se gli uomini sono malvagi, si racconta nell'*Opera da tre soldi*, «...le cause sono da ricercare nell'ordinamento sociale ed economico che divide l'umanità in sfruttatori e sfruttati, c'è chi mangia troppo e chi vive nella sporcizia, nella miseria e nel delitto e le risposte del cosiddetto mondo civile a queste ingiustizie sono l'ipocrisia delle sue leggi assistenziali, che fan tutt'uno, con la religione e la propaganda per il buon costume, con l'esempio dei 'grandi uomini' e coi libri....Ma nulla cambia. E allora lasciateci in pace, e soprattutto non veniteci a far la morale.»⁽⁶⁾

Un'opera fortemente improntata al genere cabarettistico di grande diffusione in quegli anni nella Berlino cosmopolita nella quale sempre più, dai primi anni venti, si ascoltavano i ritmi sincopati e voluttuosamente ballabili del primo genere musicale d'importazione americana: il jazz.

Nella cultura tedesca, ciò che era nato per il solo e svagato divertimento dall'altra parte dell'oceano, non poteva non essere colto e dibattuto come opportunità pedagogico-culturale per contrastare, con la 'presa di coscienza' di classe, il capitalismo ringhioso e in doppiopetto, con le sue stesse armi (l'exasperato edonismo sociale e il divertimento decadente). Quella che poteva apparire come un'ideologia della 'semplificazione' delle forme musicali e delle canzoni da osteria si fa efficace strumento politico e in quanto lingua della strada e del quotidiano, appare più prossima e adatta a veicolare, in una coerente rielaborazione di stereotipi musicali del caffè-concerto e dei moduli jazz, una provocatoria denuncia sociale e politica. Fu Kurt Weill (Dessau 1900- New York 1950) musicista di solida formazione accademica, allievo di Ferruccio Busoni (Empoli 1866 – Berlino 1924), a rendere musicalmente viva e incisiva con i suoni l'estraniante rivoluzione brechtiana nel teatro. Fu lui il fedele musicista al servizio della scena di cui il drammaturgo aveva bisogno per le sue opere e che dopo la prima collaborazione con *L'Opera da tre soldi*, compose su testo di Brecht anche la cantata *Der Lindberghflug* (Il volo di Lindberg) e l'opera *Happy End* nel 1929, *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Ascesa e rovina della città di Mahagonny) e il 'dramma didattico' *Der Jasager* (*Colui che dice di sì*) nel 1930, e nel primo periodo di esilio parigino a causa del nazismo, il balletto *Die sieben Todsünden* (I sette peccati capitali) del 1933 prima del definitivo esodo negli Stati Uniti dove proseguì la sua attività di musicista nell'ambito del musical. Tutta l'opera Brecht-Weill, inutile ricordarlo, fu bandita come arte degenerata con l'avvento del nazismo nel 1933.

Fu questa, quella di Brecht-Weill, assieme alla *Neue Sachlichkeit* (la 'nuova obiettività') del giovane Paul Hindemith (Hanau 1895- Francoforte sul Meno 1963) ispirata all'eredità 'artigianale' dell'arte tedesca, soprattutto di Johann Sebastian Bach, la strada della *Gebrauchskunst* (musica d'uso) di protesta, una prima linea di sviluppo che 'segna il passaggio dal piano anarchico e distruttivo alla presa di coscienza dell'artista nella vita sociale'⁽⁷⁾ come diretta conseguenza dell'espressionismo nel dopoguerra.

Una seconda linea è invece rappresentata da Arnold Schoenberg e dai suoi allievi, soprattutto Alban Berg (Vienna 1885 – 1935) e Anton Webern (Vienna 1883 – Mittersill, Salisburgo 1945) la triade considerata

come 'seconda scuola viennese' che invece, radicalizzando fino alle estreme conseguenze le loro posizioni individualistiche e di rottura dei cardini tonali, puntarono alla completa riorganizzazione della sintassi musicale attraverso l'atonalità e la dodecafonìa, ovvero la messa in atto del *Metodo di composizione con dodici note poste in relazione soltanto l'una con l'altro*, come Schoenberg stesso amava definire il suo metodo compositivo.

Una riorganizzazione con un nuovo ordine costruttivo che pur mantenendo le istanze espressioniste può richiamare l'astrattismo geometrico del secondo Kandinsky in ambito artistico ma anche, in ambito architettonico la «costruzione razionale» di Walter Gropius (Berlino 1883 – Boston 1969).

Se Berlino era la capitale del teatro e della musica, Weimar, la florida cittadina della Turingia che dette il nome alla Repubblica di quegli anni, vide realizzarsi negli anni venti uno dei maggiori esperimenti artistico-didattici che passerà alla storia, la Staatliches Bauhaus, ovvero la Bauhaus, la celebre scuola di arte ed architettura fondata da Walter Gropius e Erich Mendelsohn nel 1919 che operò a Weimar fino al 1925 per passare poi a Dessau fino al 1932 e a Berlino nell'ultimo anno di attività, il 1933, per essere forzatamente chiusa, con un feroce accanimento della borghesia reazionaria, con il pieno avvento del nazismo. Nata dalla fusione della Scuola Granducale di Arti Plastiche e della Kunstgewerbeschule, la Bauhaus mira al superamento delle distinzioni tra arte e arti applicate al fine di creare e produrre 'oggetti' artistici di cui fornire l'industria per la produzione e la diffusione su larga scala di mobili, case, arredi e quant'altro. Un'azione democratica nella sostanza quella della Bauhaus che mira al superamento della distinzione di classe che invece alza un'arrogante barriera tra artigianato e artista. «Formiamo una nuova comunità... - scrive Gropius – Concepiamo insieme e creiamo il nuovo edificio del futuro, che abbraccerà architettura, scultura e pittura in una sola unità e che sarà alzato un giorno verso il cielo dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede»⁽⁸⁾. La fede nelle capacità dell'uomo sociale di essere artefice del proprio destino attraverso l'uso della ragione e della razionalità.

«La Bauhaus – scrive il sempre illuminante Giulio Carlo Argan, fra i più acuti studiosi del movimento tedesco- è stata una scuola democratica

nel senso pieno del termine: appunto per questo il nazismo, appena arrivato al potere, l'ha soppressa (1933). Era fondata sul principio della collaborazione, della ricerca comune tra maestri e allievi, parecchi dei quali sono ben presto diventati docenti. Oltre che scuola democratica era scuola di democrazia: il concetto era che una società democratica (cioè funzionale, e non gerarchica) sia una società che si autodetermina, cioè si forma e sviluppa da sé, organizza ed orienta il proprio progresso. Progresso è educazione, strumento dell'educazione è la scuola; dunque la scuola è il seme della società democratica. Bauhaus significa 'casa della costruzione'; perché una scuola democratica è una scuola della costruzione? Perché la forma della società è la città, e costruendo la città la società costruisce se stessa. Al vertice di tutto sta, dunque, l'urbanistica, perché ogni azione educativa educa a fare la città ed a vivere da cittadini, civilmente. Vivere civilmente significa vivere razionalmente, ponendo e risolvendo ogni questione in termini dialettici. La razionalità deve inquadrare i grandi ed i piccoli atti della vita: deve essere razionale la città in cui si vive, la casa in cui si abita, il mobile e l'utensile di cui ci si serve, l'abito che si indossa. Un solo metodo di costruzione o, più precisamente, di progettazione, deve determinare la forma razionale di tutto ciò che serve alla vita e la condiziona; e poiché tutto è o sarà prodotto dall'industria, tutto si riduce a progettare per l'industria...»⁽⁹⁾.

Come nel teatro di Piscator, per il quale Walter Gropius aveva creato l'habitat architettonico e scenico in funzione della partecipazione diretta del pubblico (a Gropius risale l'idea geniale del *tapis roulant* nel teatro di Piscator dove i personaggi, con reale sforzo fisico controcorrente, sembrano attraversare il tempo della storia sulla scena) nella Bauhaus si teorizza e mette in atto il principio della forma standard, un principio fondamentale che implica, da parte della massa dei consumatori non solo un accesso ai beni ma anche un accesso alla bellezza.

«Ma si può immaginare una società in cui tutto sia standardizzato? – continua a chiedersi Argan – Desiderabile o no, è la società che l'industrialismo sta realizzando, e non è detto che debba essere come un formicaio o un alveare. Lo sarà se quegli oggetti avranno per tutti il medesimo significato; non lo sarà se gli individui saranno in grado di decifrare e interpretare quegli oggetti in tanti modi diversi, cioè se la forma di quegli oggetti sarà tale da sollecitare, ma non condizionare rigidamente

l'atteggiamento di chi se ne serve»⁽¹⁰⁾

In questo clima di grande emancipazione sociale e civile, oltre che didattico, alla Bauhaus saranno chiamati da Gropius ad insegnare alcuni dei maggiori innovatori delle arti di quegli anni di varia provenienza europea, dagli artisti Wassily Kandinsky (dal 1922) e Paul Klee, a László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Josef Albers, Lyonel Feininger, Johannes Itten, agli architetti Ludwig Mies van der Rohe (che prese la direzione del Bauhaus dopo Gropius dal 1928, assieme a Hannes Meyer) e Georg Muche, solo per citarne una parte.

Un'occasione storica mancata

Grande assente in questo fervente movimento che non può ridursi alla sola ricerca artistica ma che divenne culturale e socialmente avanzatissimo nell'Europa degli anni venti, fino al punto che tutta la ricerca creativa successiva alla Bauhaus non può prescindere dalle sue elaborazioni e realizzazioni (molti oggetti e creazioni di quegli anni sono ancor oggi prodotti dalle industrie e presenti nelle nostre case, teatri, industrie, città...) è la musica. Nel senso che pur essendo stata cercata non si è, a causa delle tumultuose incombenze umane e storiche, concretizzata. Il candidato ideale a portare le istanze innovative anche della musica in questo processo di rielaborazione storica della cultura occidentale, come potremmo definire il Bauhaus, fu proprio Schoenberg, più volte in realtà sollecitato dagli ambienti del Bauhaus attraverso la stretta amicizia (e corrispondenza) con Kandinsky a portare a Weimar la sua straordinaria esperienza didattica già ampiamente collaudata, ma in circolo molto ristretto e combattuto, e che soprattutto poteva contare sulla magnifica elaborazione teorica della *Harmonielhere*, il celebre Manuale di armonia pubblicato nel 1911 dal musicista austriaco.

Scrivendo Kandinsky in una delle sue ultime lettere del ricco carteggio con il compositore viennese scritta proprio da Weimar il 14 aprile 1923:

«...A Berlino ho vissuto in un modo frenetico, che consideravo passeggero giacché speravo di trovare sufficiente tranquillità nella 'quieta

Weimar'. È stata solo un'illusione. Non riesco a fare neppure la metà delle cose che vorrei. Malgrado ciò, è bello qui: ci sono molte possibilità e soprattutto quella di creare un centro dal quale le proposte si diffondano in ambienti sempre più ampi. A questo scopo occorrono forze superiori a quelle di cui dispone la nostra piccola cerchia. Quante volte mi sono detto: 'se ci fosse Schoenberg'. Forse ora potrebbe unirsi a noi, perché qui si è costruito un gruppo che esercita una certa influenza là dove è necessario. Forse la decisione dipende solo da Lei. In confidenza: la locale Scuola di musica sta cercando un nuovo direttore. E noi abbiamo pensato subito a Lei. Mi scriva il più rapidamente possibile se in linea di massima è d'accordo. Se sì ci metteremo immediatamente al lavoro... »⁽¹¹⁾

E Schoenberg risponderà a stretto giro il 19 aprile:

«Caro Signor Kandinskij

Se avessi ricevuto la Sua lettera un anno fa, avrei messo da parte tutti i miei principi, avrei rinunciato alla prospettiva di poter infine comporre e mi sarei tuffato a capofitto nell'avventura. Sì, lo confesso: ancora oggi ho esitato un attimo: tanto grande è il mio desiderio di insegnare, tanto facilmente riesco ancora oggi a entusiasarmi. Ma non è possibile.

Ho finalmente capito ciò che sono stato costretto a imparare in quest'ultimo anno e non lo dimenticherò: che non sono cioè né tedesco né europeo – sì e no un essere umano (come minimo gli europei preferiscono a me i peggiori della loro razza) – bensì un ebreo.

E ne sono contento! Oggi non desidero assolutamente rappresentare un'eccezione; non sono affatto contrario a che mi si metta nello stesso calderone insieme agli altri...»⁽¹²⁾

Sono storicamente le testimonianze amare del pesantissimo clima antisemita che in Germania già nel 1923 si faceva sentire e soprattutto, sul piano personale, quello dei rapporti fra i due artisti fino ad allora improntati ad una profonda amicizia e affinità artistica; sono queste le missive - assieme a due altre lettere successive dello stesso periodo - che segnano una profonda rottura fra i due artisti a causa di un'incomprensione dovuta a voci riferite (attribuibili, pare, ad Alma Mahler) secondo le quali Kandinsky aveva espresso idee antisemite, assieme ad altri esponenti del

Bauhaus. Solo un nuovo incontro fra i due artisti avvenuto a Pörschach am Wörther See nel 1927, luogo nel quale Kandinsky e la moglie Nina passavano le vacanze, chiarì definitivamente l'equivoco rasserenando così la loro antica amicizia.

Citiamo questa circostanza, quella dell'amichevole e ripetuta sollecitazione di Kandinsky a Schoenberg perché vada a Weimar, come un'occasione mancata della storia, ancor prima che dei suoi diretti protagonisti, di tirare fuori dal sempre più evidente isolamento e inserire in un movimento trasversale delle arti, la ricerca schoenberghiana e dei suoi più stretti allievi (Berg e Webern) in quegli anni.

Ancora una volta dunque, come già in diverse occasioni precedenti, Schoenberg sceglie la strada della solitudine e dell'isolamento pur essendo il protagonista, come ben aveva compreso Kandinsky fin dal lontano 1911 epoca dei suoi primi ascolti della musica schoenberghiana, di un percorso 'parallelo' (con relativa metodologia critica di allargamento delle regioni tonali e di emancipazione della dissonanza), a quello di fondo della Bauhaus nella quale gli incroci e la fusione delle specificità artistiche servono a moltiplicare i valori (anche quelli percettivi che determineranno le categorie culturali ed estetiche della funzionalità e della bellezza) nell'affermazione della società (e dei prodotti) industriale e di massa. Una vera e propria via d'uscita democratica e partecipativa, almeno nel suo valore artistico, alla deriva totalitaria e di controllo sociale di massa dei regimi dittatoriali che invece avranno la meglio.

«...Il metodo progettuale della Bauhaus - scriverà ancora Argan - non è tuttavia il metodo per trovare la forma giusta, la *gute Form*: è stimolante dei processi psichici della coscienza la forma che non si dà come data, ma è colta nel suo formarsi, cioè nel dinamismo psichico che la produce. Non meno importante del problema della forma (*Gestalt*) è quello della formazione (*Gestaltung*). Qui, specialmente, il razionalismo tedesco diverge dal francese, per cui la forma dev'essere razionale perché corrisponde ad una razionalità connaturata dell'essere umano. No, la vita è naturalmente irrazionale, razionale è il pensiero che s'intreccia alla vita, risolve i problemi che essa continuamente pone, la trasforma in coscienza della vita. L'arte è appunto il modo di pensiero per cui assume significato cognitivo l'esperienza del mondo che si fa mediante i sensi, quello per cui il dato della percezione si dà, all'istante come forma.»¹³¹

La musica schoenberghiana tende all'annullamento di una forma contenitore per farsi forma-contenuto e dunque, nel tempo del suono, flusso continuo e psichico dell'azione.

Arnold Schoenberg non andrà a Weimar ma si allontanerà ancora da Vienna per trasferirsi, ancora una volta nel 1925, a Berlino per andare ad insegnare alla Preussische Akademie der Künste chiamato ad occupare la cattedra di perfezionamento in composizione, succedendo a Ferruccio Busoni, certamente uno dei padri putativi della sospensione tonale, sul piano armonico, o *dell'emancipazione della dissonanza* portata a compimento con la dodecafonica da Schoenberg.

Questo nuovo trasferimento a Berlino, il terzo del musicista (dopo l'insegnamento al Conservatorio Stern dal 1901 al 1903 e dal 1911 al 1914) coincise con un altro evento artistico importante: la prima rappresentazione del *Wozzeck* del suo primo allievo, Alban Berg, avvenuta il 14 dicembre 1925 proprio all'Opera di Stato di Berlino alla Unten den Linden, l'opera tratta dal dramma di Georg Büchner (Goddelau 1813 - Zurigo 1837) considerata il 'manifesto' per la scena dell'espressionismo viennese di maggior impatto di quegli anni per il clima di straordinaria 'lacerazione' linguistica raggiunta da Berg con un sapiente gioco di mobilità tonale, di sospensione armonica, con scene interamente tonali ed altrettante interamente atonali, plasticamente aderenti al dramma e ai personaggi. Un habitat sonoro fluttuante coerente, per quanto ancora 'a quadri' staccati, con il carattere allucinatorio del dramma che tratta dell'alienazione mentale e di tutta la violenza che ne consegue, compresa la rivolta tragica all'alienazione militare del soldato Friedrich Wozzeck, simbolo dell'aberrazione umana e della disperata ribellione antimilitarista, con l'omicidio (e suo suicidio ultimo) della moglie adultera Maria, entrambi vittime - sacrificali - del perverso e stritolante meccanismo di alienazione sociale.

Nel *Wozzeck* è ulteriormente affermata, sulla scia delle emancipazioni vocali delle esperienze di teatro musicale schoenberghiano fino ad allora realizzate (dall'*Erwartung* al *Glückliche Hand*) ma anche del *Pierrot Lunaire*, la centralità della 'declamazione ritmica' della voce umana come elemento determinante e di base della costruzione sonora del dramma poiché, come scriverà lo stesso Alban Berg «...questo modo di trattare

la voce (pur conservando inalterate tutte le possibilità della forma musicale assoluta che invece nel 'recitativo', per esempio, vengono meno), non solo rappresenta uno dei migliori mezzi per la chiarezza della comprensione (anche nell'opera il linguaggio deve avere qua e là questa funzione), ma arricchisce... la musica operistica di un mezzo espressivo di grande valore, attinto alle sorgenti più pure della musica. In unione con la parola cantata... esso può applicarsi a tutte le forme della musica drammatica... Per queste possibilità, l'opera più di ogni altra forma musicale, appare predestinata a mettersi anzitutto al servizio della voce umana e ad aiutarla a far valere il suo buon diritto; diritto che, negli ultimi decenni di produzione drammatico-musicale, era quasi andato perduto...»^[14]

VON HEUTE AUF MORGEN (Dall'oggi al domani)

Opera in un atto op. 32

«...Il vantaggio più rilevante di questo metodo di composizione con dodici note è dato dal suo effetto unificatore. Io stesso ne ebbi una conferma molto convincente quando dovetti preparare i cantanti per un allestimento della mia opera *Von Heute Auf Morgen*. Benché dotati di orecchio assoluto, essi avevano trovato estremamente difficile sia la tecnica che il ritmo e l'intonazione. Ma tutt'a un tratto uno di loro venne da me e mi disse che, avendo finalmente assimilato il meccanismo della serio *O* (Originale o Serie Fondamentale, n.d.c), tutto gli era parso più facile. In breve, uno dopo l'altro, tutti i cantanti mi dissero la stessa cosa. Ne fui felicissimo, e ripensandoci vi trovo un'ulteriore conferma a quest'altro ragionamento.

Prima di Richard Wagner le opere erano quasi esclusivamente formate da pezzi indipendenti, legati fra di loro, almeno all'apparenza, da relazioni di ordine non strettamente musicale. Ma, personalmente, mi rifiuto di credere che nei grandi capolavori i vari pezzi siano uniti soltanto dalla superficiale coerenza dell'azione drammatica. Per quanto quei pezzi possano essere stati dei 'semplici' riempitivi tratti da opere precedenti dello stesso compositore, costui deve aver ben obbedito, nello sceglierli, a un senso della forma e della logica. Forse siamo noi a non essere capaci di scoprire questo senso, ma esso non può non essere presente. Nella

musica non c'è forma senza logica e non c'è logica senza unità.

Penso che quando Richard Wagner introdusse il suo Leitmotiv – con lo stesso scopo per cui io ho introdotto la mia Serie Fondamentale – deve aver detto: 'Che l'unità sia fatta'.»

Arnold Schoenberg ^[15]

Von heute auf morgen andò in scena all'Opera Städtische Bühnem di Francoforte il primo di febbraio del 1930 sotto la direzione di Hans Wilhelm Steinberg senza riportare quel successo che ci si aspettava a causa del carattere 'leggero' del soggetto; dopo Francoforte infatti l'opera fu solo ripresa a Berlino per una registrazione radio diretta dallo stesso Schoenberg. La storia, il cui testo fu esaltato da Berg come un autentico modello per il teatro musicale e nel quale certamente Schoenberg avrà molto contribuito a definirne il carattere, è stata molto probabilmente ispirata a Max Blonda (Gertrude Kolisch Schönberg), da qualche episodio accaduto nella cerchia amicale degli Schoenberg ma anche da evidenti ispirazioni al mondo psicoletterario schnitzleriano mentre il riferimento al cantante, personaggio mefistofeliano tentatore nell'opera, evoca certamente un tenore d'operetta molto noto al tempo.

Sul carattere generale dell'Opera Schoenberg scriverà:

«Il carattere dell'opera deve sempre essere molto leggero. Ma bisogna che il pubblico possa sentire, o presentire, che qualcosa si rompe dietro la semplicità di questi fatti. Sotto l'aspetto di banali figure e di eventi quotidiani si vuole mostrare come, al di là e fuori di questa semplice storia coniugale, la scoperta modernità e la moda non vivono soltanto 'dall'oggi al domani', in modo malsicuro, così, alla giornata, nel matrimonio, ma anche e non meno nell'arte, nella politica e nelle concezioni della vita.»^[16]

La Storia in breve

Marito e Moglie rientrano a casa da una festa; il Marito non riesce a dimenticare l'Amica della moglie (reincontrata dopo molti anni) della quale decanta il fascino e la seduzione mentre la Moglie pensa al

Cantante, compagno dell'Amica, che l'ha, senza tanti pudori, corteggiata. Il Marito parla alla Moglie delle differenze che ci sono tra una donna del gran mondo e lei, avvolta completamente nella routine della vita domestica, provocando nella Moglie una trasformazione tale che di colpo torna ad essere per il Marito oggetto di desiderio; la Moglie vuole danzare, brindare, parla di gioielli e di vestiti, di frotte di ammiratori. Il Marito, ringalluzzito, chiassosamente prende a corteggiarla. Intanto un bambino entra in scena svegliato dall'euforia della situazione. Il padre dovrà accudirlo e, visto che è già così tardi, preparargli la colazione così come dovrà occuparsi lui di pagare la bolletta dell'uomo del gas che suonerà alla porta. La Moglie intanto è avvolta nei suoi sogni vanagloriosi e seduttivi fra cambi d'abito e paillettes. Squilla il telefono. È il cantante che propone alla Moglie di andare insieme in un locale mentre il Marito, che origlia all'altro capo dell'apparecchio, schiuma per la rabbia e la gelosia e rimugina sul fatto che da quando la Moglie si è trasformata ha perso la felicità coniugale. La Moglie cambia di nuovo abito e rientra nel suo habitat coniugale di tranquilla donna di casa. Suona il campanello con il Cantante e l'Amica venuti a prendere la coppia per il prosieguo dell'intreccio. Sorpresi e stupiti della trasformazione della fedele coppia manifestano la loro delusione nel constatare che la coppia dei loro amici è all'antica e non è libera e moderna come ormai, secondo la moda, il resto del mondo che conta, mentre il bambino chiude l'opera con l'interrogativo:

'Mamma, che vuol dire essere uomini moderni?'

La Musica

In *Von heute auf morgen*, Schoenberg riesce a plasmare un universo armonico di straordinaria efficacia drammaturgica grazie ad una costante invenzione melodica dei personaggi che nel quartetto finale riescono quasi ad invertirsi le parti, divenendo l'uno specchio riflesso dell'altro. È la grande libertà nella forma che si fa fluttuante e generativa sul piano vocale; il sostanzioso impianto strumentale dell'orchestra sortisce sempre, più che accompagnare, dagli andamenti vocali delle voci. La vocalità tende allo stile 'arioso' senza fioriture, frammisto ad andamenti recitativi mentre è ridotto al minimo l'utilizzo dello *Sprechstimme*, quella mistura di voce parlata

e voce intonata, vero e proprio 'manifesto' della vocalità espressionista, sul quale invece Schoenberg aveva centrato le sue precedenti esperienze vocali, da *Erwartung* op.17 alla piena affermazione nel *Pierrot Lunaire* op. 21. Del resto lo spirito parodistico, se non altro nelle intenzioni, di generi musicali 'leggeri' e di facile ascolto, di questa particolare opera, non poteva essere compatibile con una vocalità, quella dell'urlo indefinito simbolicamente inquietante e ambiguo (perché non risolto in quanto *parlato* o in quanto *cantato*) della *Sprechmelodie*. Anche se non apertamente ispirate alle forme chiuse del 'duetto' del 'trio', le voci si intrecciano a due, a tre e a quattro secondo il flusso determinato dall'andamento drammaturgico che è sempre avvolgente, parodistico e frizzante.

La musica, fondata, come dicevamo, interamente su un impianto dodecafonico, utilizza una permutazione della serie per gradi congiunti (non dissimile dal principio armonico 'alla Rameau', osserverà Robert Gherard) che permetterà a Schoenberg, pur senza ricorrere alla tonalità, di ottenere 'atmosfera' modali e tonali che 'tengano' assieme, sul piano armonico, soprattutto i quattro andamenti vocali dei personaggi, vera e propria tramatura dell'intera partitura.

Innanzitutto le coloriture timbriche dei personaggi: Marito (baritono), Moglie e Amica (soprani) Cantante (tenore), bambino.

L'orchestra, composta da circa settanta strumenti, comprende anche due saxofoni acuti (soprano e contralto), un clarinetto piccolo, arpa, un nutrito set di percussioni compreso il flexaton (la sega sonora) utilizzati come caratterizzazioni sonore e psicologiche dei personaggi nei vari contesti drammaturgici, pianoforte e celesta, chitarra e un mandolino. Per cui siamo di fronte ad un'orchestra che con i suoi oltre venti strumenti a fiato (fra i quali spicca una ricca sezione degli ottoni con un controfagotto, 2 corni, 2 trombe e 3 tromboni) contiene al suo interno le sonorità e gli impasti timbrici di una ricca big-band d'ispirazione jazzistica e delle orchestre da cabaret.

Guida alla drammaturgia e all'ascolto

Un moderno soggiorno-letto: armadi a muro e letti ribaltabili. Sul fondo, una vetrata scorrevole dà su una veranda e un giardino. - È buio. - Entra la Moglie; dietro a lei, il Marito. Lei accende una luce debole (eventualmente illuminazione a parete), mentre lui lentamente, pensieroso,

s'avanza al proscenio e siede su una poltrona con cappello e cappotto. – Nel frattempo, la Moglie depone il mantello: entrambi sono in abito da sera, ma la donna vestita in modo che, più tardi, il cambio d'abito possa provocare l'effetto richiesto.

L'opera si apre al buio, su un interno con l'ingresso dei personaggi (un approccio *voyeristico* che già stimola la curiosità esterna del pubblico sull'intimità dei personaggi che dovranno 'denudarsi' psicologicamente sulla scena, quasi come un odierno reality) mentre l'orchestra, con l'apertura del controfagotto, introduce il Marito che continua (aveva già iniziato in un tempo psicologico anteriore) a vagheggiare già nostalgico: '*Com'era bello, là! – Ma su, còricati! Sai bene che io rimugino volentieri sugli avvenimenti del giorno...*'

Mentre la Moglie, indaffarata a mettere ordine attorno al marito 'distratto', duetta con lui su interventi diradati e a chiazze timbriche dell'orchestra. Emerge una certa quadratura ritmica dell'orchestra con dinamiche già contrastanti (dal *pp* agli *sforzati*) su un accenno di valzer su '*Che occhi, che bocca, che magnifici denti, che figura flessuosa...*'. La Moglie reagisce indispettita alle parole del Marito; '*Sogni ancora? O sei stanco, Poverino?*' con un ilare andamento terzinato giocato su una diradata tessitura strumentale. I caratteri dei due protagonisti sono già da questi inizi ben delineati nel loro intreccio, inizialmente già ben differenziati, in quanto il tenore articola il proprio canto su intervalli più ampi e dunque vocalmente più prevalenti e appariscenti (del resto è già in piena euforia immaginifica) rispetto all'iniziale tono dimesso e sospettoso mosso su intervalli più stretti della Moglie che gradualmente però, si aprirà ad esclamazioni che muoveranno, ampliandoli, i regimi intervallari della melodia, rendendola più libera e autonoma.

«La mia opera è un pezzo di canto (ein *Gesangstück*) dall'a alla z – precisa Schoenberg – e richiede dei cantanti che siano in grado di eseguire i 9/10 della loro parte fra *pp* e *mf*, per ottenere poi con un opportuno forte e pochi *ff*, gli adeguati effetti di tensione (Höepunkte) ...e questo in ragione delle caratteristiche musicali particolari e non del testo

(La parte del Marito deve però apparire comica) sino ad un certo grado ... per il suo comportamento vacillante, la leggerezza con la quale s'infiamma e l'importanza che egli attribuisce a se stesso.

Per contro i tratti spiccati della Moglie, che non deve mai essere

comica, né avere conseguenze ridicole, sono: accortezza, naturalezza e intimità.»⁽¹⁷⁾

Ben presto il battibecco fra Moglie e Marito si trasforma in vera lite. '*Finora ho creduto che fossimo molto felici*' canterà la donna in un arioso, duettando con il corno e l'oboe, mentre il Marito, impassibile, continua a gingschiarsi in voluttuosi sogni.

A questo punto, senza essere vista dal marito, comincia la metamorfosi del personaggio femminile: si giunge a quella che si potrebbe definire **l'Aria del travestimento**, una delle pagine più frizzanti di tutta l'opera: '*Ora mi tingerò anche i capelli e mi truccherò*' canta la donna contrappuntata dal flauto, dai due clarinetti, che apriranno anche ai sax, con celesta e arpa. Sempre al buio la donna indossa un abito provocante mentre il Marito, anticipato da un agile assolo di fagotto che lo accompagnerà, con piglio malizioso gli risponde '*Credi davvero di potermi spaventare con progetti futuri, che mi suonano estranei in bocca a te?*' Scia d'accompagnamento degli ottoni

«Il temperamento che ella (la Moglie) deve riuscire a introdurre nella scena del travestimento, avrà sicuramente un effetto convincente se saprà mettervi un po' di collera, di petulanza e di rappresaglia. Tuttavia ella è del tutto priva di complicazioni e trasparente – mentre gli altri tre personaggi sono, ognuno in qualche modo, del genere 'moderno.-snob' (*modern-verschmöck*)»⁽¹⁸⁾

Entrando in questa fase dell'intreccio drammaturgico, i personaggi che fino ad ora sembravano ritagliati musicalmente con caratteri abbastanza distinti, sembrano contaminarsi maggiormente nel canto fino al punto, che si assiste ad un vero e proprio rovesciamento del materiale melodico che segna un improvviso mutamento degli stati psicologici dei due personaggi; un cambiamento segnalato sulla scena dall'improvvisa accensione del lume che dirada le ombre della parte iniziale.

(accende la luce. La scena si fa luminosissima. Ella s'avanza verso il Marito completamente trasformata in un negligé fantasioso e sapiente)

'Che è questo? Che aspetto hai? Com'è possibile trasformarsi così? È mia moglie questa creatura elegante? Devo credere ai miei occhi?' canta il Marito, incredulo della metamorfosi della Moglie con pochi strumenti ad accompagnarlo in un'atmosfera un po' sospesa.

In duetto la Moglie con ironia risponde: *'Che è questo? Che odo? Com'è possibile trasformarsi così? Questo adoratore affascinato è il mio consorte? Devo credere ai miei orecchi?'* mentre l'orchestra, rinforzando l'ironia della donna ispessisce la strumentazione con nuovi interventi dei sax e con una maggiore quadratura ritmica di quartine dei legni e degli archi su dinamiche che vanno in ff. *'Oho! Mio marito vuole fare forse l'innamorato? Non ti si addice questo ruolo, mio caro!'*

A questo punto il Marito, incredulo, canta un'**Aria del pentimento** che sa di patetico: *'Ti sbagli non mi hai visto ancora nella giusta luce...'* con una linea vocale distesa, accompagnato 'a corale' da un concertino di pochi strumenti che gradualmente si moltiplicano sempre in andamento regolato fino alla risposta, sempre maliziosa, della Moglie, la quale con un'arietta che melodicamente è il rovescio di quella del Marito, ribatte: *'Credi davvero di potermi scaldare col solo tono di voce con cui reciti filastrocche già provate e riprovate?'*

L'orchestra sembra qui 'schierarsi' apertamente con la donna poiché si dispone su un regolare movimento di quartine del pianoforte, dell'arpa, del mandolino e della chitarra. *'Io ascolto soltanto la voce estranea, che seduce e senza pietà mi rapisce i sensi'* infierirà la donna con quasi tutta l'orchestra al suo seguito.

In un'atmosfera sospesa, con breve staccato degli archi impreca il Marito: *'Come? Che? Rapire? Oho! Oho! Chi vuole rapirti a me?'*

'Il cantante, il celebre tenore' affonda la Moglie, nel quasi silenzio 'd'attesa' di tutta l'orchestra.

Le parti, con un colpo di teatro, si sono completamente capovolte; la vittima si fa carnefice e viceversa.

Gelosia del Marito e civettosa petulanza della Moglie, ormai pienamente nei panni della seduttrice, fino ad un cavatina, detta **Aria del Calendario** nella quale la donna dichiara, a mò del 'catalogo è questo' mozartiano, di essere stanca della quotidianità domestica: *'Ho bisogno di novità, di gente nuova, di cambiamento! Perciò adesso mi farò un calendario: e sarò io a scrivervi di chi è il turno; mi indicherà*

così chi da troppo tempo è il mio amico e chi debbo dimenticare' con un'orchestra quasi al completo che 'martella' il suo andamento ritmico regolare che gradualmente diventerà più articolato e frizzante, secondo l'infervorarsi della donna *'...Così voglio finalmente vivere la mia propria vita; quanto a te, mio caro, forse verrà un'altra volta il tuo turno, finché ti avrò dimenticato, finché avrai avuto tanti successori da venirme cancellato'.*

In un gioco scenico, di entrate e uscite dagli ambienti della casa, i due personaggi rimeditano la loro posizione; la donna vuol bere e divertirsi, vuole ballare. Quando il marito porta della birra, la donna butta tutto all'aria mentre accende la radio per ballare cantandovi sopra, senza parole, una danza di moda. *'Ti prego! sveglierai il bambino!'* canta l'uomo, timoroso. *'Macché! Ora ballerò conte: forse per l'ultima volta! – Apri la radio!'* insiste la donna, inebriata, in un duetto stretto con l'uomo.

L'orchestra accenna un tango in una scena sempre più agitata e rumorosa mentre la donna canticchia e cerca di ballare col marito...

Ma di colpo, in un grave rallentando dell'orchestra, appare in pigiama il bambino che guarda stupito i genitori e in sprechgesang (canto parlato) affiancato dal suono 'nasale' del corno inglese, domanda: *'Mamma, che stai facendo?'* mentre un'orchestrina ridotta segue il battibecco che ne deriva:

'Ecco che l'hai svegliato', il Marito in sprechgesang.

'Che non si possa mai aver pace', ruvida risposta della Moglie, anche questa in sprechgesang.

'Mamma è in collera col papà?' domanda il bambino in sprechgesang, sempre sostenuto dal corno inglese.

'Lasciami in pace e vè a dormire', ancor più ruvido rifiuto della Moglie-madre; ma il bambino insiste:

'Prima un bacino' e fa il gesto di baciare la madre mentre questa, proteggendo il suo vestito, lo spinge via con un gesto di rifiuto, mentre un cupo impasto timbrico di clarinetto, clarinetto basso e fagotto in pianissimo sottolineano la sorpresa del padre (Marito): *'Non vuoi baciare il bambino?'*

Per tutta risposta la Moglie: *'Non ne ho voglia in questo momento'* con una sottolineatura dell'arpa e del corno, mentre il bambino, in braccio al padre che lo riporta a letto, sempre in sprechgesang, mormora:

'Mamma è cattiva!'

Tutta l'azione, in poche battute, da ilare e sarcastica ha preso tutt'altra direzione, divenendo inquieta sembra volgere al tragico. In partitura tutti gli archi, in un accelerato che si riverbera poi su tutte le altre sezioni, accompagnano il padre (Marito) che riporta a letto il bambino, mentre la donna, di nascosto dall'uomo, si alza subito, raccoglie da terra il cappotto e il cappello del Marito e fa ordine dei bicchieri e delle bottiglie. Al rientro del Marito si getta di nuovo, con un balzo, sul cuscino. L'uomo si preoccupa, scottandosi per imperizia, del latte per il bambino sui fornelli mentre la donna, che prova uno scialle e altri oggetti di bellezza, lo reclama in camera.

Suona il campanello (colpo di triangolo), è l'uomo del Gas. La Moglie fa finta di non sentire mentre continua a pavoneggiarsi nel suo nuovo ruolo: *'Ti piace di più così, oppure se...'*

Si scopre, dopo varie insistenze del Marito, che tutto il denaro della famiglia è andato speso per le nuove toilette della signora; si rischia che sia tagliato il gas. Per tutta risposta, senza batter ciglio, la Moglie impavida propone, mentre si appresta a preparar valige aiutata da un Marito contro voglia: *'Ci trasferiremo in albergo – e anche se costa troppo (come ricorda il Marito) – Vivremo di debiti, come fanno tutte le persone perbene. Già, io mi sto ammalando con questo sfaccendare in casa. Dunque presto, aiutami a far i bagagli'*; l'orchestra infittisce le sue trame mentre i dettami della moglie sono accompagnati in duetto da un articolato fraseggio di violoncello.

Nel mentre, squilla il telefono, con l'orchestra che rallenta il suo andamento.

'E che è questo?' mentre il marito va al telefono, ma come d'impulso, la Moglie gli strappa la cornetta dalle mani.

'Hello' (preannunciato da bicordi dell'arpa, il Cantante intona su un intervallo di quarta, dall'altro capo del filo).

Qui, in calce alla partitura, c'è l'annotazione di Schoenberg: « La voce del Cantante deve qui (*quasi!*) – in italiano nel testo – sentirsi attraverso il telefono, ma in nessun caso mediante altoparlante o megafono, bensì semplicemente come 'canto dietro la scena' in principio forse un poco nasale, altre volte scoperto: *lontano*. La voce deve risuonare *dolce*.»

'Hello' risponde la Moglie (su un intervallo di nona)

'Lei, signora, al telefono?' sempre il Cantante con tono intrigante mentre

la Moglie risponde.

'Il celebre tenore' duettando con toni ammiccanti.

In questo gioco 'di eco' fra le due estremità del filo (comunemente reso dalla regia visibile con entrambi i personaggi sulla scena) e rinforzato da sorrisi seduttivi del Cantante, ritroviamo il celebre gioco del grido in lontananza di Sigfrido (*Hoiho! Hoihe!*) in risposta agli uomini di Gunther del terzo atto (inizio seconda scena) della celebre opera wagneriana, *Il Crepuscolo degli Dei*.

Su una tessitura orchestrale tenuta, i due si abbandonano ad effusioni galanti, mentre il Cantante fa delle avances indiscrete alla Moglie, parlando di scommessa con l'amica.

Scrive Schoenberg sulle caratterizzazioni vocali del tenore:

«Il comico del cantante – precisa ancora Schoenberg – risiede nella sua autocompiacenza; ma anch'egli senza forza e neppure esagerazione. È talmente spiritoso, saccente da aver successo in ogni genere, adoperando tutti i mezzi a lui consueti, senza caricata affettazione. Mi sarebbe estremamente gradito un tenore di gran successo che cantasse se stesso così come noi lo vediamo. Deve perciò cantare particolarmente bene, liscio, dolce e pieno di espressione; pressappoco come Tauber (tenore molto rinomato intorno al 1930)»⁽¹⁹⁾

Passando sotto le finestre dei due coniugi, il Cantante e l'Amica hanno scommesso sul fatto che le luci accese ancora a quell'ora tarda, secondo il Cantante fossero l'emanazione della 'luminosa' bellezza della Moglie (*l'Oro del Reno*, citerà il Cantante), mentre l'Amica scommetteva sulla più evidente luce elettrica. Il perdente fra i due della pretestuosa scommessa avrebbe invitato la coppia di coniugi per terminare assieme la notte al bar. Il Marito intanto di nascosto ascolta, a triangolo, la conversazione dei due su un altro telefono, rimuginando fra sé e sé.

Posata la cornetta, la Moglie infila in fretta l'abito e sollecita con modi spicci il Marito perché indossi lo smoking per l'elettrizzante epilogo di serata annunciato, il tutto con un piccante duetto preceduto da un arioso interludio orchestrale.

'Ecco, sono bella?' chiederà la Moglie, con tono più conciliante, su un gioco dei legni, al marito che risponderà, con l'ombra del fagotto: *'Sei splendida! – Ma... tesoro, ti prego, non uscire così!'*, riferendosi all'abito.

'*Perché?, Non mi sta forse bene?*' ribatte la donna sostenuta dall'arpa.

'*Certo! Non ti ho mai vista così bella! Ma non voglio che quell'individuo ti veda così!*'. Una vera e propria dichiarazione d'amore del coniuge accompagnato questa volta da entrambi i corni con tutti gli archi.

'*Gelosia? Ridicolo! – incalzerà la moglie, provocante – Sentimentalismo invecchiato! Noi andiamo ciascuno per la sua strada. A me piace il tenore, a te la mia amica, "quella donna viva e affascinante"*, liquida la donna con un'orchestra ridotta agli archi e ai legni su un andamento 'accelerato e pesante', mentre l'uomo impreca '*Al diavolo quella persona! Ha colpa lei della nostra infelicità.*

Altro colpo di scena. La donna si strappa di dosso, senza farsi accorgere dal Marito, l'abito, e indossa un semplice vestito di casa. Anche l'acconciatura e tutto il resto appaiono come prima, mentre il Marito canta un'**Aria desolata** '*Mi accorgo adesso di essere infelice*' sempre con un impasto orchestrale di tutti archi e i legni su un fraseggio diradato che fa vivere il canto dell'uomo che chiude: '*Dove sei? Dove sei? Ti ho dunque perduta?*' Ora la donna gli sta dinanzi e gli chiede interrogativa: '*Devo tornare ad essere me stessa?*

'*Si! Desidero una cosa sola: te, com'eri prima!*' in un **Duettino d'Amore**, brillante e leggero, che chiude l'intermezzo notturno e il ritorno alla 'banale' realtà coniugale dei due con l'orchestra che si ispessisce nuovamente sul '*Si, certo! Tua moglie per tutta la vita! Che non è pronta a lasciare marito e figlio per una folle imposizione della moda*' della donna.

Col caffè latte la Moglie porta la bolletta del gas già pagata mentre il bambino, ancora assonnato, svela il mistero di tutti quei nuovi e costosi vestiti leggendo sulla grossa scatola il nome della zia Lisl, sorella dell'uomo, che dovrà indossarli il giorno dopo per danzare. Nuovo **Duetto d'Amore** dei coniugi che porta, come un vero quadretto, al quartetto finale.

Provenienti dalla strada, appaiono sulla veranda, il Cantante e l'Amica, che commentano contemporaneamente il rinsaldato quadretto familiare. Dopo una breve citazione wagneriana affidata al tenore, tratta dal duetto tra Siegmund e Sieglinde nella Walkiria (scena I, atti I), le quattro linee vocali dei personaggi, si alternano e si contrappuntano in forma stretta a coppie, con una scansione meccanica ogni quattro battute, in un concertato di brillante effetto 'per sottolineare i quattro personaggi, nella loro scheletrica uniformità: in un mondo vuoto e senza senso, essi si

equivalgono; svuotati, si presentano ora come «oggetti»⁽²⁰⁾

Marito all'unisono con la Moglie, rivolgendosi prima al Cantante e poi, ripetendo, letteralmente, con l'aggiunta in trio dell'Amica: '*Lo vede bene, caro maestro, qui non c'è nulla da fare! Non c'è nulla da prendere! Noi siamo invecchiati, viviamo di ideali e desideri passati.*'

E il Cantante con l'Amica, in chiusura, andando via rapidamente, su una coloritura di percussioni: '*Voi però siete personaggi ingialliti!*'. E la Moglie, per tutta risposta, ribatte in sprechgesang, su una tessitura diradata dell'orchestra quasi del tutto svuotata: '*Noi forse già ingialliti, loro oggi, ancora personaggi raggianti dei colori di moda. – Ma c'è un'altra differenza: la regia che muove loro è la moda, quella che muove noi è invece (guardandosi intorno) – se ne sono andati?... Allora m'azzardo a dirlo: l'amore...!*'

Nell'annullamento delle identità psicologiche dei personaggi, ridotti a 'burattini' sulla scena, si ritrovano tutte le parti rovesciate; la parte della Moglie diviene quella del Marito mentre la parte dell'Amica diviene quella del Cantante.

Sarà il bambino, con ciò che resta dell'orchestra, l'arpa pochi legni e qualche arco, a chiudere, parlando, quasi a sorpresa, l'opera, con l'interrogativo agli adulti: '*Mamma, che vuol dire uomini moderni?*'.

"Dal quale, eccezionalmente, non si ricava nulla.

Sull'Atlantico un minimo barometrico avanzava in direzione orientale incontro a un massimo incombente sulla Russia, e non mostrava per il momento alcuna tendenza a schivarlo spostandosi verso nord. Le isoterme e le isòtere si comportavano a dovere. La temperatura dell'aria era in rapporto normale con la temperatura del mese più caldo come con quella del mese più freddo, e con l'oscillazione mensile aperiodica. Il sorgere e il tramontare del sole e della luna, le fasi della luna, di Venere, dell'anello di Saturno e molti altri importanti fenomeni si succedevano conforme alle previsioni degli annuari astronomici.

Il vapore acqueo nell'aria aveva la tensione massima, e l'umidità atmosferica era scarsa.

Insomma, con una frase che quantunque un po' antiquata riassume benissimo i fatti: era una bella giornata d'agosto dell'anno 1913"

(Robert Musil, L'uomo senza qualità, 1930)

Nicola Cisternino

- ⁽¹⁾ Arnold Schoenberg, *Rapporto con il testo*, in *Der Blaue Reiter* 1912. (in italiano in *Stile e Idea*, Ed. Feltrinelli 1975, p. 15-16).
- ⁽²⁾ Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note*, In *Stile e Idea*, Op. cit., p. 108.
- ⁽³⁾ Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note*, In *Stile e Idea*, Op. cit., p. 117.
- ⁽⁴⁾ Luigi Pestalozza, *Arnold Schönberg*, in *Arnold Schönberg, Stile e Idea*, Ed. Feltrinelli, p. 251.
- ⁽⁵⁾ Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Ed. Einaudi 1974, p. 190.
- ⁽⁶⁾ Luigi Rognoni, Op. cit., p. 76.
- ⁽⁷⁾ Luigi Rognoni, Op. cit., p. 68.
- ⁽⁸⁾ Guido Salvetti, Il Novecento I, In *Storia della Musica* (SIM), vol. 9, Ed. EDT, p. 137.
- ⁽⁹⁻¹⁰⁾ Giulio Carlo Argan, *L'Arte moderna 1770-1970*, Ed. Sansoni, p. 137-138.
- ⁽¹¹⁻¹²⁾ A. Schönberg-W. Kandinsky, *Musica e Pittura*, Ed. SE, p. 83-84.
- ⁽¹³⁾ G.C. Argan, op. cit., p. 139.
- ⁽¹⁴⁾ Alban Berg, *Die Stimme in der Oper*, in Luigi Rognoni (op. cit.).
- ⁽¹⁵⁾ Arnold Schoenberg, *Composizione con dodici note*, In *Stile e Idea*, p. 139-140.
- ⁽¹⁶⁾ Arnold Schoenberg, Lettera a Wilhelm Steiberg del 4 ottobre 1929, direttore dell'Opera di Francoforte che si accingeva a concertare *Van Heute Auf Morgen*.
- ⁽¹⁷⁾ Arnold Schoenberg, Lettera a Wilhelm Steiberg, op. cit.
- ⁽¹⁸⁾ Arnold Schoenberg, Lettera a Wilhelm Steiberg, op. cit.
- ⁽¹⁹⁾ Arnold Schoenberg, Lettera a Wilhelm Steiberg, op. cit.
- ⁽²⁰⁾ Luigi Rognoni, *La scuola musicale di Vienna*, Ed. Einaudi 1974, p. 202.



Foto di scena di *Von heute auf morgen*. Regia Reinhard Lehmann, scene e costumi Friedhelm Strenger. Allestimento realizzato dal Landestheater Hannover Opernhaus, ripreso dal Teatro la Fenice nell'aprile del 1962 in occasione del XXVI° Festival Internazionale di musica contemporanea. Immagine tratta dal Programma di Sala a cura de La Biennale di Venezia (Stagione 1962-1963).

Nel volgere di un paio d'anni o poco più, fra il 1890 e il 1892, irrompono sulla scena del teatro musicale italiano due opere destinate a mutare radicalmente il quadro del nostro melodramma e a portare alla ribalta modi, personaggi e situazioni che sino ad allora non avevano mai albergato (se non con ruoli marginali) nelle partiture dei grandi operisti. Si tratta di *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni (1863-1945) e di *Pagliacci* di Ruggero Leoncavallo (1857-1919), entrambe ambientate nell'Italia meridionale, fra la gente delle campagne con pulsioni autentiche e codici e tradizioni fortemente radicati, che narrano fatti brutali e sanguigni di amore, tradimento, gelosia e morte. Due opere di durata breve che sono state frequentemente rappresentate assieme e che è inevitabile porre in relazione, benché fra i due autori non vi sia stato un buon rapporto di amicizia o stima.

Negli ultimi vent'anni dell'Ottocento (la così detta *fin de siècle*) gli autori italiani cercano faticosamente una nuova strada da seguire per rilanciare le sorti dell'opera italiana entrata in crisi dopo la grande stagione creativa conclusasi con la morte di Donizetti nel 1848. Nella seconda metà del secolo spicca solamente la produzione verdiana, che però si dirada dopo il 1860 e si arresta addirittura dopo *Aida* nel 1871, per ritornare solo molti anni dopo con *Otello* nel 1887 e con *Falstaff* nel 1893. Per il resto, nonostante dal punto di vista quantitativo la produzione di opere si mantenga su livelli elevati, il successo arride a ben pochi titoli (fra i quali ricordiamo solo *La Gioconda* di Ponchielli del 1876), e si assiste a un calo generale di interesse per il genere operistico. Per qualche anno godono di un certo favore opere che guardano al *grand opéra* francese, allora molto di moda, e autori come Filippo Marchetti (con il suo *Ruy Blas* del 1869), Antonio Carlos Gomes (brasiliiano stabilitosi a Milano e qui inseritosi nel circuito operistico), Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani e Arrigo Boito (interessante figura di musicista e letterato che porta nella musica atteggiamenti tipici della 'scapigliatura milanese').

Negli anni Ottanta si parla ormai comunemente di 'crisi del melodramma', per cui gli operisti, nel tentativo di riconquistare il favore del pubblico, sperimentano vari accorgimenti: nuovi tipi di soggetto (mitologico, fantastico, realistico), un più elevato livello letterario dei libretti, nuove e più raffinate tecniche orchestrali, rinnovati modelli drammaturgici. In ciò si nota l'influsso della diffusione della musica di

Wagner nel nostro paese, che induce molti compositori italiani a porre maggior attenzione all'orchestrazione, a far uso di temi conduttori sul modello del *Leitmotiv* wagneriano, a ricercare una maggior interazione fra musica e testo.

La vera svolta, il ritorno al successo di pubblico con conseguente nuova e feconda stagione creativa, avviene solo nel 1890 con *Cavalleria rusticana* di Mascagni, e con l'enorme e sorprendente favore che ottengono l'ambientazione popolare siciliana e la conseguente riscoperta di valori legati alla campagna e alla vita rurale, come l'immediatezza e l'autenticità dei sentimenti e la fedeltà alle tradizioni tramandate. Il soggetto cruento che porta in scena con toni forti un tradimento e il conseguente delitto d'onore si riallaccia inoltre, con un paio di decenni di ritardo, al verismo letterario e più in generale al realismo ottocentesco, pittorico, narrativo e musicale, che già da tempo ha nobilitato gli argomenti 'bassi' rendendoli possibili protagonisti anche della cultura ufficiale.

Il filone regionale dilaga e l'esempio di *Cavalleria* viene seguito da numerosi compositori (molti dei quali oggi dimenticati) in cerca di un facile e rapido successo: Stanislao Gastaldon con *Mala Pasqua!*, Umberto Giordano con *Mala vita*, Pierantonio Tasca con *A Santa Lucia*, Francesco Cilea con *Tilda*, Antonio Smareglia con *Le nozze istriane*, Giovanni Fara-Musio con *La bella d'Alghero*, ecc. Questo elenco mostra anche come il meridione d'Italia, le isole e i centri periferici, con i loro paesaggi, le loro tradizioni e i loro problemi, entrino consistentemente nell'opera lirica (così come erano entrati nelle opere letterarie di Verga e Capuana), e ne modificano radicalmente i connotati, ampliando l'orizzonte di quel Regno d'Italia che oltre alle grandi città comprendeva anche zone e regioni sofferenti di secolari miserie e arretratezze.

I principali musicisti che portano avanti questa trasformazione vengono raggruppati nella definizione 'giovine scuola' (oppure in quella, sostanzialmente analoga, di 'scuola verista'), alla quale si possono ricondurre, oltre che Mascagni e Leoncavallo, anche Alberto Franchetti (1847-1917), Antonio Smareglia (1854-1929), Giacomo Puccini (1858-1924), Francesco Cilea (1866-1950) e Umberto Giordano (1867-1948). Va precisato che 'giovine scuola' non sta ad indicare un gruppo di musicisti apparentati da tratti stilistici comuni – ché, anzi, le loro opere

differiscono alquanto l'una dall'altra – quanto piuttosto proprio quel fenomeno di rinnovato entusiasmo verso il genere operistico suscitato dal successo dell'opera di Mascagni. E se il filone regionale, rusticano e cruento, costituisce una parte molto rappresentativa del 'verismo musicale' – tanto da far parlare alcuni critici pungenti di «opera a base di coltellate» (Roncaglia) o di arte «fatta di colpi di coltello e di violinate, di camorra e di cicalecci, di bestemmie e di perorazioni» (Thovez) – si deve tuttavia sottolineare che nell'ultimo decennio dell'Ottocento quegli stessi autori affrontano anche libretti di argomento diverso e di ben maggiore spessore letterario, come dimostrano l'opera *Guglielmo Ratcliff* (tratta da una tragedia di Heinrich Heine) che Mascagni mette in scena alla Scala nel 1895, o il *Cristoforo Colombo* di Franchetti, che nel 1892 celebra a Genova il quarto centenario della scoperta dell'America. Nemmeno Leoncavallo fa eccezione, e da principio tenta la strada dei soggetti storici e celebrativi con l'opera *I Medici* del 1888, cullando addirittura l'idea di dare alla luce una trilogia ispirata al Rinascimento italiano. La pluralità di aspetti che assume quindi la produzione melodrammatica di questo periodo consente di definire l'opera verista come «l'opera italiana di fine secolo che non è né fantastica, né visionaria né sperimentale» (Guarnieri).

Gli elementi in comune fra il verismo musicale e quello letterario sono sostanzialmente: la varietà sociale delle vicende trattate (che include sovente l'ambientazione rurale); la mescolanza dei registri espressivi (tragico, comico, patetico-sentimentale), particolarmente evidente in *Pagliacci* nell'accostamento stridente di linguaggi diversi del secondo atto; la forma elementare, frutto di un principio di semplificazione finalizzato ad ottenere la massima resa scenica; la veemenza emotiva; la poetica dell'antisoggettività, o 'regressione del punto di vista'.

Quest'ultimo aspetto merita qualche considerazione in più, perché il noto artificio verghiano di indurre l'autore a rinunciare alla sua soggettività e alla sua 'visione dall'alto', e di adottare invece un punto di vista popolare interno alla vicenda narrata, coinvolge nell'opera verista il ruolo dell'orchestra. Questa infatti, nella sua funzione di 'narratore', viene analogamente calata dentro alla vicenda in modo da integrarla totalmente con la scena e da rendere più stretto il suo rapporto con la vocalità: l'orchestra amplifica le voci attraverso i raddoppi all'unisono e all'ottava, partecipa emotivamente ai sentimenti dei personaggi e assume un ruolo

drammaticamente attivo, che si esplicita particolarmente nell'intermezzo sinfonico (dove è lasciata sola), e perfino nei momenti in cui 'colora' la scena dei suoni tipici dell'ambiente rappresentato.

L'opera verista che dilaga nell'ultimo scorcio di secolo si contraddistingue quindi per semplicità ed immediatezza delle trame, ambientazione mediante colori tipici che porta a una marcata caratterizzazione musicale (sociale o geografica), fisicità scenica che culmina nei momenti in cui il canto si muta nel parlato, nel grido e nell'urlo, strutture drammaturgiche chiare ed efficaci; tutti elementi distintivi che trovano una perfetta esemplificazione – potremmo quasi dire 'codificazione' – in *Pagliacci*.

ORIGINE E FORTUNA DELL'OPERA

Leoncavallo scrive *Pagliacci* all'età di trentacinque anni, dopo vari tentativi di affermazione nel campo operistico e musicale e dopo un lungo girovagare per l'Europa, dove conduce una vita da artista *bohémien*.

Di famiglia nobile, nasce a Napoli nel 1857: il padre, Vincenzo, è magistrato, mentre la madre, Virginia D'Aurio, è discendente di pittori e scultori napoletani. Studia musica al Conservatorio San Pietro a Majella, dove riceve un'ottima formazione da insegnanti di prim'ordine quali Lauro Rossi e Paolo Serao per la composizione, Beniamino Cesi per il pianoforte e Michele Ruta per l'armonia. Diplomatosi a soli sedici anni, intraprende gli studi letterari all'Università di Bologna, dove segue anche i corsi di Giosue Carducci e dove si laurea in lettere nel 1877. In questo periodo scrive la sua prima opera, *Chatterton*, dramma storico in tre atti, su libretto proprio, tratto da un poema di Alfred de Vigny. Per vari anni fa il pianista nei caffè-concerto e dà lezioni private di pianoforte in Francia e in Inghilterra; nel 1882 viene chiamato in Egitto dallo zio, che è direttore della stampa al Ministero degli Esteri, ma l'anno successivo deve fuggire a causa dello scoppio della guerra anglo-egiziana. Ritorna quindi in Francia, prima a Marsiglia e poi Parigi, dove si guadagna da vivere suonando per il *café-chantant* 'Eldorado', scrivendo canzoni e romanze da salotto e aiutando i cantanti a preparare le loro parti nelle opere. A Parigi conosce il grande baritono francese Viktor Maurel (primo interprete di Iago e di Falstaff nelle opere verdiane, e primo interprete di Tonio nei *Pagliacci*) che gli fa conoscere l'editore Ricordi e gli procura la commissione per *I Medici*, prima opera della progettata trilogia ispirata al Rinascimento

italiano dal titolo *Crepusculum* (sul modello della *Tetralogia* wagneriana) che avrebbe dovuto comprendere anche le opere *Savonarola* e *Cesare Borgia*. *I Medici* non è però destinata, per il momento, ad andare in scena, perché Ricordi le antepone all'ultimo momento *La Wally* di Catalani, e in seguito anche *l'Edgar* di Puccini. Scoraggiato dall'agire di Ricordi – che, secondo le acute parole del giornalista Marco Sala, «compra per sotterrare» – e attratto dal successo ottenuto nel frattempo da Mascagni con *Cavalleria rusticana*, Leoncavallo decide di tentarne una sorta di emulazione. Progetta quindi, su tale modello, un'opera breve di ambientazione popolare il cui soggetto trae origine da un fatto realmente accaduto a Montalto Uffugo, in Calabria, che il musicista così ricorda e racconta: «il giorno della festa facevano bella mostra di sé dei carri di saltimbanchi. Questi tenevano le loro rappresentazioni all'aperto alle 23 ore [...]. Lo spettacolo ci divertiva un mondo, me e mio fratello e lo stesso Gaetano [un servitore di famiglia] che si era innamorato, e non senza fortuna, di una bella donnetta della truppa dei saltimbanchi. Ma il marito, il pagliaccio della compagnia, aveva concepito dei sospetti. [...] Finché la sera di mezz'agosto, durante una delle solite rappresentazioni a base di Arlecchino e Colombina [...] piombò sulla moglie con un coltellaccio e le tagliò quasi netto la gola. Si accostò a Gaetano con un riso gelido [...] e Gaetano stramazzone al suolo colpito dal medesimo coltellaccio».

Questa diviene esattamente la trama dei *Pagliacci*: contrariamente alla quasi totalità delle opere (compresa *Cavalleria rusticana*), non vi è alla sua origine un testo letterario, né il conseguente lavoro di trasformazione di esso in libretto, e nemmeno la collaborazione con un librettista, perché Leoncavallo, da colto letterato qual è, anche in questo caso fa da sé tutto il lavoro e porta a termine la composizione in cinque mesi o poco più, durante un soggiorno a Vacallo in Svizzera, nella casa di Claudina Cucchi (un'ex ballerina), proprio di fronte all'abitazione di Puccini: «fra i due musicisti pare vi fosse un accordo sugli orari di lavoro, per evitare il disturbo reciproco» (Chiesa).

Presentata l'opera a Ricordi, Leoncavallo si sente opporre da questi un netto rifiuto: «c'è troppa confusione di tragico e di comico perché si possa ottenere un qualsiasi effetto» commenta l'editore, che si lascia quindi sfuggire, come si può ben capire, un affare colossale. Al contrario di Ricordi, l'editore

Sonzogno è entusiasta della proposta e la accoglie favorevolmente acquistandone immediatamente i diritti e compensando il musicista con tremila lire subito, più il trenta per cento dei noleggi per i vent'anni a venire. Le stesse condizioni concesse a Mascagni due anni prima.

Pagliacci va in scena al Teatro Dal Verme di Milano il 21 maggio 1892, sotto la direzione di Arturo Toscanini, all'epoca venticinquenne ma già affermato direttore, ben conosciuto dal baritono Maurel che lo raccomanda all'impresario e all'editore, propiziando così all'opera un successo strepitoso. La fatica di Toscanini in quell'occasione è «tale che, una volta arrivato a letto, il maestro si addormentò di colpo, vestito» (Marchesi). Primi interpreti sono lo stesso Maurel nel ruolo di Tonio, Fiorello Giraud in quello di Canio, Adelina Stehle (già prima interprete di Nannetta nel *Falstaff* di Verdi) nella parte di Nedda, Mario Roussel in quella di Silvio.

L'opera ha un destino fortunato con innumerevoli rappresentazioni in tutto il mondo, traduzioni in molte lingue straniere, magnifiche interpretazioni da parte di direttori d'orchestra di prim'ordine e di grandi tenori che ne fanno uno dei loro cavalli di battaglia. Non altrettanto positiva è invece l'accoglienza riservata all'opera dalla critica, che maltratta e tartassa *Pagliacci* per più di mezzo secolo, modificando in parte il suo giudizio solamente nel secondo dopoguerra.

E nemmeno particolarmente felice è la carriera successiva di Leoncavallo, che benché metta in scena numerose altre opere non riesce più a eguagliare il successo conseguito al suo debutto; poco dopo *Pagliacci* vengono rappresentate *I Medici* (che gli causa una fastidiosa controversia legale con Ricordi) a Milano nel 1893, e *Chatterton* a Roma nel 1896.

A Milano, Leoncavallo collabora anche con Puccini, per il quale predispone la prima stesura del libretto di *Manon*; Puccini non ne è però soddisfatto, e alla travagliata gestazione di quel libretto chiama a metter mano anche Luigi Illica, Domenico Oliva, Marco Praga e Giulio Ricordi, con il risultato che il nome di Leoncavallo compare solo nel programma di sala della prima rappresentazione, per poi sparire nelle successive edizioni.

Problemi con Puccini insorgono anche a causa delle due *Bohème*: quella di Leoncavallo, rappresentata con successo nel 1897 a Venezia, e quella di Puccini, messa in scena l'anno prima con maggior fortuna. Leoncavallo accusa pubblicamente il collega di avergli 'soffiato' il soggetto,

probabilmente con la complicità di Ricordi, e l'eco di quest'aspra polemica si riverbera sulla stampa nazionale, portando a un deterioramento dei rapporti di Leoncavallo non solo con Puccini ma anche con altri colleghi, tra cui Mascagni, che si schierano contro di lui e che cominciano a soprannominarlo 'Leonbestia', 'Leonasino' e così via.

La carriera del musicista prosegue con *Zazà* (1900), dopo la quale tenta la fortuna in Germania con *Der Roland von Berlin* (1904), che gli vale il favore dell'imperatore Guglielmo II, cui seguono *Majà* (1910), *Gli zingari* (1912), *Goffredo Mameli* (1916), *Edipo Re* (1920), opere delle quali non scrive più da sé il libretto.

Dal 1908 si dedica anche all'operetta, con nove titoli fra i quali ottiene un buon successo *La reginetta delle rose* del 1914; il suo nome rimane però legato alle opere d'intonazione verista, o meglio quasi esclusivamente a *Pagliacci*, e di ciò doveva ben essere consapevole egli stesso, se in occasione di una ripresa arriva a chiedere a Toscanini di cambiare programma e di dirigere *Zazà*, perché «lo rattristava di essere eternamente e solamente l'autore di *Pagliacci*».

Gli ultimi anni li trascorre a Montecatini Terme, dove muore nel 1919.

MUSICA E DRAMMATURGIA

Nel *Prologo* che precede lo svolgimento della vicenda, Leoncavallo chiarisce i principi drammaturgici ai quali si ispira nella scrittura di *Pagliacci*, principi che costituiscono un manifesto del verismo musicale – come la prefazione ai *Malavoglia* di Verga per il verismo letterario – tanto essi sono rappresentativi di un modo di concepire la rappresentazione teatrale. L'intento dell'autore è di 'pingervi' (nell'opera) uno squarcio di vita, narrando una vicenda realmente accaduta ritrovata nel suo 'nido di memorie in fondo all'anima', e scritta con vere lacrime; l'autore vuol mettere in scena sentimenti veri, come gli spasimi del dolore e i tristi frutti dell'odio, rappresentati con urla di rabbia e risa ciniche, perché gli attori sono uomini in carne ed ossa ed è la loro anima quella cui gli spettatori devono prestare attenzione.

Per ottenere lo stesso successo di Mascagni, Leoncavallo intuisce di dover superare il modello, e sfruttando i punti di forza e i motivi di successo di *Cavalleria*, individua i punti nevralgici che gli consentono di differenziarsi da essa. Rimangono pressoché intatti il paesaggio meridionale, che si

sposta semplicemente dalla Sicilia alla Calabria, l'ambiente contadino e il tessuto sociale popolare, la storia d'amore, tradimento e vendetta, la caratterizzazione sonora con la presenza chiassosa del coro che rappresenta il popolo, ed elementi di colore locale come le campane della chiesa. Anche la struttura generale dell'opera rimane invariata, con preludio – azione drammatica – intermezzo sinfonico – soluzione tragica con conclusione vocale parlata – perorazione tematica dell'orchestra.

Gli elementi che Leoncavallo potenzia e porta all'estremo sono la rabbia furiosa del protagonista, accecato dalla gelosia e dalla sete di vendetta, e l'odio del personaggio che rivela il tradimento (Tonio), che attinge chiaramente al modello dello Iago shakespeariano. Il tema della gelosia, che ha illustri precedenti recenti in *Carmen* di Bizet e in *Otello* di Verdi, prende vita nel personaggio di Canio con inaudita violenza testuale, canora e gestuale, che non ha nulla a che vedere con la gelida determinazione con cui compar Alfio ordisce la sua vendetta sfidando a duello Turiddo e uccidendolo, tra l'altro, dietro le quinte. Canio inveisce contro Nedda con parole mai lette fino ad allora in un libretto d'opera: «scannata non t'ho già», «pria di lordarla nel tuo fetido sangue, o svergognata», ecc. Anche il numero delle morti violente sulla scena è raddoppiato con l'uccisione dei due amanti.

La violenza verbale del libretto tocca punte di brutalità sorprendenti: pensiamo alle parole di Nedda a Tonio: «hai l'animo siccome il corpo tuo, difforme, lurido», e: «mi fai schifo e ribrezzo»; oppure a Tonio che chiama 'sgualdrina' Nedda, o a Canio che inveisce verso la moglie: «vo' nello sprezzo mio schiacciarti sotto i piè!». Leoncavallo si mostra così il più 'triviale' dei musicisti della 'giovine scuola', ma è probabilmente una trivialità voluta e calcolata, e forse, addirittura, un «procedimento di impersonalità veristica» (Guarnieri).

Ma il punto di maggior forza di *Pagliacci*, l'elemento in cui affiora l'originalità di Leoncavallo, è la tragica coincidenza di dramma umano e dramma scenico che si inserisce nel gioco del 'teatro nel teatro': Canio infatti, dopo aver scoperto il tradimento della moglie, si trova nella condizione di dover recitare la parte di Pagliaccio tradito da Colombina con Arlecchino; la sua sofferenza si eleva dunque all'ennesima potenza dando luogo alla sua reazione furiosa. Oltre a ciò, nella scena della commedia realtà e finzione, sentimenti autentici e creazione scenica entrano

in forte attrito, alimentando un continuo scambio fra diversi livelli di linguaggio (aulico e plebeo, tragico e comico, lirico e operettistico) che imprime all'opera una forza travolgente.

Dal punto di vista della musica, la partitura assimila in modo equilibrato ed armonico una varietà di stili che vanno dal Settecento galante alle influenze wagneriane, dai modi popolareschi al lirismo tragico, e fa un uso raffinato di molte citazioni colte che includono Verdi, Mendelssohn, Chabrier, Wagner, ecc. I brani vocali sono inseriti in ampie scene, e superano la forma tipica dell'aria ottocentesca optando invece per ariosi e assoli piuttosto liberi, assimilabili alla romanza, inseriti armonicamente nelle scene. Lo stile melodico è espressivo e molto suggestivo, privo di virtuosismi ma ricco di enfasi e di incisività (con frequente ricorso a brevi incisi parlati), e sempre spinto verso il registro acuto. Per le parti discorsive, Leoncavallo si serve del così detto 'canto di conversazione' (che sarà utilizzato spesso anche da Puccini), molto scorrevole e vicino al dialogo parlato. Ampio spazio viene dato al coro, che imprime il suo carattere popolare e chiassoso alla prima parte di entrambi gli atti, e che continua a interagire con i personaggi in tutto il corso del secondo, prendendo parte alla vicenda e interpretando lo sbigottimento del pubblico.

L'orchestra, di cui si è già sottolineato il ruolo di narratore, partecipa costantemente al discorso musicale con l'uso di pochi temi ricorrenti e con scambi tematici con le voci in un rapporto paritetico; benché la strumentazione non presenti caratteri di particolare originalità, si possono rilevare il perfetto equilibrio fra tessuto sinfonico e vocalità, e il ruolo di amplificazione espressiva dei punti salienti del canto.

Gli aspetti estetici, letterari e musicali illustrati finora, evidenziano come l'opera si ponga in una posizione di rilievo nella produzione dell'ultimo decennio dell'Ottocento; ma il ruolo e l'interesse di *Pagliacci* si deducono anche dal fatto che l'opera anticipa tematiche che saranno sviluppate nei primi decenni del Novecento, come il recupero delle maschere, ripreso da musicisti come Stravinsky, Malipiero, Strauss, Wolf-Ferrari e Busoni, lo straniamento rappresentativo, che troverà spazio nel teatro di Pirandello, e perfino aspetti dell'espressionismo come l'abiezione morale e la deformazione fisica come segno di malvagità. Gli artisti ambulanti, infine, saranno presenti in *Wozzeck* e in *Lulu* di Berg come nell'*Opera da tre soldi* di Bertolt Brecht e Kurt Weill.

PERSONAGGI

I ruoli principali dell'opera sono quattro: Canio (tenore), Nedda (soprano), Tonio (baritono), Silvio (baritono).

Canio (Pagliaccio) è il protagonista, ed è un personaggio dalla personalità forte e autoritaria. Nelle sue parti solistiche mostra una pluralità di affetti adatta alla vocalità versatile e possente del tenore lirico-drammatico: all'inizio si mostra vitale e brillante («Un grande spettacolo a ventitrè ore»), per poi tirar fuori una passionalità vibrante con toni minacciosi («Un tal gioco, credetemi»). Il suo atteggiamento muta radicalmente quando scopre che Nedda lo tradisce: qui diventa rabbioso e violento, ma il suo pezzo più importante («Vesti la giubba», meglio noto come «Ridi, Pagliaccio») è quello in cui esprime tutto il suo dolore e la sua disperazione chiudendo il secondo atto in un pianto singhiozzante. Nel secondo atto Canio veste i panni di Pagliaccio sulla scena del teatrino, e qui lo scavo psicologico diviene predominante perché sentimenti autentici e finzione si sovrappongono con effetto travolgente. Canio non muta, come fanno gli altri personaggi, il suo modo di esprimersi, non diventa comico nemmeno con la maschera addosso; ribadisce invece il suo diritto ad esser uomo («No, Pagliaccio non son») e sfodera un vigore vocale che alla fine dell'opera raggiunge apici espressivi impressionanti.

Il ruolo vocale di Nedda è quello di soprano lirico-drammatico, che affianca il timbro dolce e leggero della sua *Ballatella* e della parte di Colombina alla forza esasperata dei momenti in cui lotta con Canio. L'ambivalenza vocale rispecchia quella psicologica: è dolce, sognante, innamorata, ma anche forte, cinica e sarcastica. Vive un dramma interiore dal quale non potrà liberarsi: moglie di Canio, che non ha mai amato ma da cui è stata raccolta orfana in tenera età, scopre l'amore con il contadino Silvio e sogna di poter vivere con lui nuova vita. Nella sua *Ballatella* («Stridono lassù»), dalla vocalità aperta ed espressiva, manifesta una incontenibile gioia di vivere, e il desiderio di fuggire per nuovi lidi. Nel duetto con Tonio, che la corteggia, emerge il suo lato più sarcastico, che poi si trasforma in energia e determinazione (vocale e psicologica) nel momento in cui respinge con violenza il tentativo di stupro di Tonio con crudeli epiteti sulla sua deformità fisica. Nel duetto con Silvio, diametralmente opposto, Nedda esprime il suo amore e la sua passione, ma anche il suo dilemma («Non mi tentar» e «Nulla scordai»), facendo

affiorare una dimensione autoriflessiva che le conferisce una forza drammaturgica avvincente. Nel secondo atto veste i panni di Colombina, e interpreta con comicità, in stile da Settecento galante, la parte della moglie che tradisce il marito; poi, nella drammatica parte conclusiva, fronteggia con grande energia e dignità («No! Per mia madre!») la furiosa gelosia di Canio, sfoderando una vocalità drammatica ed espressiva.

Tonio è il primo a comparire sulla scena nel *Prologo*, per illustrare il 'concetto' cui si ispira l'autore nello scrivere l'opera; qui canta con tono nobile e autorevole alcune delle parti più melodiose dell'opera, come l'*Andante triste* «Un nido di memorie», con una vocalità calda ed espressiva, che anticipa però anche l'aspetto negativo che il personaggio assume in seguito. Nella vicenda Tonio è un personaggio gobbo e deforme, malvagio nell'animo e innamorato di Nedda. Nella romanza «So ben che difforme», con la quale si dichiara alla donna con una cantabilità accorata, Tonio suscita quasi un sentimento di compassione per come esprime la triste consapevolezza del suo stato; ma all'ironico rifiuto di Nedda il suo atteggiamento si tramuta in un brutale tentativo di possederla con la forza («No! È qui che voglio dirtelo!»), che si conclude con il giuramento di vendetta per lo sfregio subito («Nedda, lo giuro, me la pagherai»). Nella commedia del secondo atto, Tonio interpreta la parte del buffo servo Taddeo e ripete la dichiarazione d'amore in sembianze comiche e grottesche, con una vocalità leziosa e caricaturale.

Silvio è il personaggio amoroso ed entra nella vicenda solamente nel duetto con Nedda del primo atto. È l'unico a non far parte della compagnia di attori girovaghi, e rappresenta l'elemento di rottura dell'equilibrio coniugale. Nelle due romanze incluse nel duetto, esprime una vocalità garbata e voluttuosa («Decidi il mio destin») e poi appassionata e sofferta («E allor perché, di', tu m'hai stregato»); nel secondo atto, invece, non ha che poche battute marginali.

ARGOMENTO

La vicenda si svolge in Calabria presso Montalto, il giorno della festa di mezz'agosto, in un'epoca compresa fra il 1865 e il 1870.

Primo atto

In paese arriva una compagnia di attori girovaghi, che richiama in

piazza il popolo chiassoso e incuriosito. Il capocomico, Canio (noto a tutti con il suo nome d'arte, Pagliaccio), annuncia un grande spettacolo a ventitrè ore, e si intrattiene amabilmente con i contadini; quando uno di questi accenna scherzosamente al fatto che Tonio (il gobbo e deforme servo di Canio) vuol restare solo per far la corte a sua moglie Nedda, Canio s'incupisce e con tono minaccioso avverte che su questo argomento conviene non scherzare: un conto è ciò che avviene sulla scena, dove Pagliaccio sopporta il tradimento e lo scherno di Colombina per far ridere pubblico; ma ben altre sarebbero le conseguenze se egli sorprendesse veramente la moglie con un amante.

Nedda è scossa da questa tremenda affermazione, perché in cuor suo cela un segreto. Rimasta sola, si abbandona alla contemplazione della natura e di uno stormo di uccelli, ai quali invidia la libertà e la possibilità di volare verso nuovi lidi anche attraversando difficoltà e intemperie.

Tonio ascolta di nascosto il canto di Nedda, e affascinato irresistibilmente si decide a dichiararle il suo amore. Al rifiuto sprezzante della donna Tonio diventa brutale e violento, e tenta di possederla con la forza; Nedda si difende, lo ferisce al volto e lo insulta. Costretto ad andarsene, l'uomo giura di vendicarsi.

Appena Tonio si allontana, sopraggiunge Silvio, un contadino che ama Nedda ed è da lei ricambiato; dopo qualche incertezza della donna, Silvio la convince a fuggire con lui, e le dà appuntamento ad alta notte. Tonio, ritornato sul luogo, si avvede di loro e corre ad avvertire Canio, che giunge in tempo per sentire le ultime parole dei due amanti e vedere l'uomo dileguarsi nel buio. Accecato dalla gelosia, Canio estrae di tasca un coltello e minaccia Nedda di ucciderla se non rivelerà il nome del suo amante; ma proprio in quel momento la gente sta uscendo dalla chiesa, e gli attori devono prepararsi per lo spettacolo. Canio, su suggerimento di Tonio, mette momentaneamente da parte il suo rancore e si prepara, fra le lacrime, allo spettacolo.

Secondo atto

Inizia la commedia, gli attori richiamano la gente che accorre e prende posto davanti al teatrino che essi hanno allestito in piazza. Nedda interpreta la parte di Colombina, Tonio quella di Taddeo e Canio quella di Pagliaccio. Un altro attore della compagnia, Peppe, indossa i panni di Arlecchino.

La commedia ripete in chiave comica la vicenda del primo atto: Colombina, in assenza di Pagliaccio (suo marito), dopo aver respinto con scherno il corteggiamento di Taddeo riceve il suo amante Arlecchino, assieme al quale progetta di fuggire. Arlecchino è messo in fuga dall'inatteso ritorno di Pagliaccio, che si insospettisce e chiede spiegazioni a Colombina.

A questo punto della commedia la gelosia di Canio ha il sopravvento sul suo ruolo di attore, e l'uomo assale violentemente la moglie chiedendole con insistenza il nome del vero suo amante. Al rifiuto della donna, davanti al pubblico sbigottito che non capisce più se si trova di fronte a una finzione o a una vera lite, Canio accoltella Nedda, e all'accorrere di Silvio uccide anche lui.

Tutti fuggono terrorizzati, mentre Tonio dichiara in modo agghiacciante che la commedia è finita.

GUIDA ALL'ASCOLTO

Prologo

La musica del *Prologo* è formata da una breve introduzione orchestrale in forma A-B-A, costruita sugli sviluppi di un inciso ritmico molto marcato (croma col punto – semicroma – croma) che compare all'inizio e che vivacizza tutta la prima parte. La sezione, in cui riecheggia la *Siciliana* dell'inizio di *Cavalleria rusticana*, è pregnante ed espressiva, e vi fanno la loro prima apparizione i tre temi musicali più importanti dell'opera: quello del «Ridi, Pagliaccio», che viene enunciato dai corni, *ben cantato* e *con dolore*, quello dell'amore di Nedda, affidato ai violini, e il tema minaccioso della malvagità di Tonio, dalla connotazione fortemente cromatica, eseguito dai violoncelli in modo misterioso.

Compare quindi Tonio che impersona il *Prologo* (il cui contenuto è stato illustrato in precedenza): il suo canto si sviluppa in una sorta di arioso, attraverso brevi sezioni che seguono musicalmente il senso del testo; il tono è inizialmente cortese e autorevole, poi diviene più melodico e grazioso con un clima da nostalgico valzer lento.

La sezione *Andante triste* che ha inizio con le parole «Un nido di memorie» dà vita a una melodia cantabile ed espressiva, sostenuta dai

violoncelli all'unisono prima e dagli oboi (*con dolore*) poi, su un lento ritmo sincopato dei violini che conferisce al momento un senso di forte raccoglimento. Le parole «Dunque vedrete amar» sono invece cantate con impeto e passione sul tema dell'amore, mentre il verso «dell'odio i tristi frutti» ecc., è sottolineato in orchestra dal tema minaccioso.

Ma il culmine del lirismo vocale si raggiunge nella frase successiva: «Ma voi, piuttosto che le nostre povere gabbane d'istrioni», dove Canio intona una melodia cantabile di grande fascino e di facile attrattiva; qui il clima musicale è dato dalle tipiche 'violinate' (violini e flauti all'unisono) che raddoppiano la linea del canto, dagli arpeggi di accompagnamento delle arpe e dalle note tenute degli altri strumenti dell'orchestra.

ATTO I

Scena I

La didascalia in partitura recita: «All'alzarsi della tela si sentono squilli di tromba stonata alternarsi con dei colpi di cassa ed insieme risate, grida allegre, fischi di monelli e vociare, che vanno appressandosi». Le prime note annunciano, in tempo *Marziale, deciso*, l'arrivo della compagnia di attori girovaghi; la scena corale iniziale, di stampo piuttosto convenzionale, ricorda l'atmosfera sivigliana di *Carmen* di Bizet, caratterizzata dalla concitazione marcata e in crescendo di pathos, e da una coralità spesso 'parlata' che ritrae l'ambientazione di una disordinata fiera paesana, mentre le sonorità spinte degli ottoni e i ritmi sgangherati di cassa e piatti ricordano le bande municipali. Ma si accostano a questi anche elementi di tutt'altra natura, come trilli e rapide volate dei violini, squilli di trombone su un tessuto orchestrale degli archi, che richiamano alla mente stilemi di tipo wagneriano. La situazione si fa turbata e inquietante quando il coro nota che Canio «è serio, saluta e passa», dando vita a un episodio agitato che sembra preannunciare foschi sviluppi.

La lunga scena che segue l'annuncio dello spettacolo da parte di Canio è un punto nodale dell'opera, e ne presenta alcuni degli elementi fondamentali. Le prime parole che Canio intona «salutando comicamente» («Mi accordan di parlar») hanno la funzione di quietare e zittire il popolo accorso al suo arrivo, e poi di annunciare «un grande spettacolo a ventitré ore»: la linea del canto, aperta e melodica e dal ritmo molto libero e sciolto, è sostenuta da pochi accenni di accompagnamento orchestrale,

note staccate dei legni, pizzicati, trilli e note staccate degli archi, in salda adesione con la descrizione, un po' comica e un po' leziosa, dello spettacolo che avrà luogo la sera. Alle parole «Venite onorateci» il ritmo si fa più cullante, quasi da barcarola, e la sonorità orchestrale più calda e pastosa. Il coro riprende l'ultimo inciso di Canio, sovrapponendovi però delle graziose risate che fanno da contrappunto al canto e da raddoppio ai pizzicati degli archi, con effetto molto eterogeneo e variopinto.

La sezione *Sempre vivace* che segue, mantiene la leggerezza orchestrale di quella precedente, determinata dagli staccati dei legni e dai pizzicati degli archi; si ripete qui, con grazia ed eleganza quasi settecentesche, un inciso degli archi (semiminima, due crome, due semiminime), e si sovrappone al leggero tessuto sinfonico la vocalità delle risate e dei lazzi dei giovani a Tonio. Infine, nello stile di 'canto di conversazione', la musica assume un senso di serena colloquialità che si contrappone alla concitazione iniziale e prepara l'intensità e la serietà del momento musicale che segue. La frase di un contadino: «Bada Pagliaccio, ei solo vuol restare per far la corte a Nedda», riferita a Tonio, provoca una forte reazione di gelosia di Canio, che porta a un completo arresto della musica.

Dopo una risatina nervosa e alcuni inquietanti colpi di timpani, Canio inizia la sua romanza: «Un tal gioco, credetemi», un brano di grande intensità e gravità, che porta in primo piano la tematica più originale dell'opera: il rapporto fra finzione scenica e vita reale («il teatro e la vita non son la stessa cosa»). Il brano è in forma A-B-C-A; nella prima parte, in tempo *Adagio molto* e con indicazione *con grande espressione*, l'incedere è lento, l'accompagnamento orchestrale affidato ai soli archi, e il tono di Canio è sarcastico nel suggerire di non scherzare sul suo amore per Nedda. I due episodi centrali sono costruiti su temi ricorrenti: il secondo, in tempo *Andante sostenuto assai*, presenta le fioriture leziose che sentiremo nella commedia che la compagnia rappresenterà nel secondo atto, sulle quali Canio mima vocalmente gli effetti comici del tradimento che avviene sulla scena. Nel terzo episodio (*Un poco più mosso*), cromaticamente cupo, ritorna il tema minaccioso, mentre il ritmo sincopato dei violini e il tempo incalzante accentuano la reazione brutale che Canio avrebbe nel caso che Nedda lo tradisse veramente. La romanza viene poi chiusa dalla ripresa dell'episodio iniziale, con l'aggiunta

di un intervento di Nedda che con un breve declamato intonato su una sola nota ribattuta («confusa io son») svela il suo intimo disagio.

Conclude il primo quadro la *Scena e coro delle campane*: la sonorità delle cornamuse (un oboe in scena) ha qui funzione di suono d'ambiente, per descrivere realisticamente, con un tocco di colore locale, l'arrivo degli zampognari. È un breve episodio di tipo pastorale molto pacato, in ritmo ternario e in dinamiche contenute, che accompagna il coro verso la chiesa per il vespero. L'episodio delle campane si ispira all'inizio del secondo atto di *Cavalleria rusticana*, ma vi riecheggia anche Chabrier con il suo poema sinfonico *España*. Le voci raddoppiano le campane con il loro reiterato «din don», sul basso a crome puntate e ribattute degli archi e sulle sonorità delle ance doppie che continuano a riprodurre il suono della cornamusa, imitata dai fagotti che fanno il tipico 'pedale' (la nota bassa tenuta) e dagli oboi che tratteggiano figurazioni arabesche nel registro acuto. Si tratta, in sostanza, di un momento di transizione, una specie di breve intermezzo sinfonico-corale che porta nella musica un po' di colore locale ed ha lo scopo di portar fuori scena Canio e i contadini e lasciarvi sola Nedda.

Scena II

Da questo momento Nedda è posta in primo piano. Torna il ritmo sincopato apparso con l'esplosione di gelosia di Canio; la donna è inquieta per la brutalità del suo uomo («Qual fiamma avea nel guardo»), ma scaccia presto i suoi «sogni paurosi» per lasciarsi andare alla contemplazione del «bel sole di mezz'agosto» e a considerazioni sulla bellezza della natura e sulla pienezza della sua vita, mentre risuona in orchestra il tema dell'amore. Alle parole: «Oh! Che volo d'augelli», le onomatopée dell'orchestra e della voce, i tremoli acuti dei violini, gli arabeschi dei flauti, i glissandi delle arpe e i gorgheggi vocali sembrano dipingere un quadretto fiabesco di ruscelli che scorrono e uccelli che cantano, mentre la donna ricorda con nostalgia la sua infanzia.

Le parole «Stridono lassù», danno inizio alla deliziosa *Ballatella*, un semplice e cullante brano dalle tinte tenui, in cui gli uccelli divengono metafora di libertà e volano verso un paese strano, seguendo «anch'essi un sogno, una chimera»: la donna si identifica con loro e si abbandona a sogni di amore e felicità, sentimenti che le sono preclusi nella vita reale. Il canto è espressivo, terso e spiegato, sbilanciato verso il registro acuto;

l'accompagnamento orchestrale è trasparente e impalpabile, *leggero e carezzevole*, e le arpe suonano gli accordi arpeggiati «sfiorando le corde». Nell'ultima frase, quasi una ripresa dell'inizio, la musica si anima come travolta da un vorticoso valzer, e l'orchestra va crescendo e incalzando verso il **ff** conclusivo, con il La acuto di Nedda a piena voce.

Scena e duetto. La comparsa di Tonio interrompe bruscamente il canto della protagonista: le note tenute dei legni e i ruvidi incisi degli archi esprimono la minaccia che l'uomo rappresenta e la sorpresa e il disappunto della donna. Nell'*Andantino cantabile* che segue, il tentativo di Tonio di rivolgersi a lei con dolcezza è contrastato da risposte derisorie accompagnate dalle stizzite note staccate di legni, corni e archi.

La romanza di Tonio «So ben che difforme, contorto son io», in tempo *Cantabile sostenuto*, è di un lirismo quasi esagerato, addirittura eccessivo secondo Renato Chiesa. La vocalità di Tonio è accorata e piena di slanci, e suscita per un attimo una certa compassione nella misura in cui esprime la consapevolezza della sua condizione disgraziata. L'accompagnamento orchestrale, *dolce armonioso*, è affidato a legni e archi e accompagna il canto senza scosse, impennandosi solo sulle parole «ha vinto l'amor» con il raddoppio in ottava delle note intonate dall'uomo. Il breve episodio, in forma A-B-A', viene interrotto bruscamente da Nedda, che dà al dialogo una piega ironica e derisoria, e che alludendo al fatto che Tonio vestirà i panni del suo amante nella finzione teatrale, gli suggerisce ironicamente di accontentarsi di dichiararle il suo amore in quella occasione. L'accenno al teatro è sottolineato dal tono *scherzoso ed elegante* delle fioriture dei violini, che crea una forte antinomia fra la dimensione degli affetti veri e quella della finzione scenica, così come il contrasto fra la vocalità leggiadra e derisoria della donna e quella sempre più accorata e dolorosa di Tonio, che invano ripete l'esortazione «non rider Nedda», mentre le due linee vocali si sovrappongono.

Il tutto sfocia nel tono sprezzante con cui la protagonista pone fine al dialogo, che provoca un cambio di registro dell'uomo che dall'iniziale atteggiamento implorante passa a modi più brutali e violenti. Nel *Mosso* che segue, in cui ritorna il tema minaccioso, Tonio perde il controllo di sé e dichiara sfrontatamente di voler possedere Nedda. Affiora qui il lato più istintivo e animalesco del verismo, con un vero e proprio tentativo di stupro, dove la vocalità è portata all'estremo della dinamica con ricorso a clausole

parlate e urlate, mentre risuona in orchestra il tema di «Ridi, Pagliaccio», e la mobilità delle parti orchestrali diviene sempre più frenetica e agitata, con tremoli, scale, ribattuti, escursioni dinamiche crescenti e improvvise. Al culmine di questo episodio, Nedda respinge il tentativo di violenza con una frustata sul viso di Tonio; la musica si ferma su un tremolo degli archi acuti in fortissimo con quattro *f*, dopo il quale l'uomo è costretto a ritrarsi, ma in preda all'ira giura vendetta in un inciso di forte connotazione cromatica. Mentre Tonio si allontana, Nedda continua a inveire contro di lui con una voce grave e sprezzante che rasenta il parlato, mentre l'accompagnamento orchestrale lentamente si attenua.

Scena III

Appena Tonio se ne va compare Silvio, l'amante di Nedda, annunciato in orchestra dal tema dell'amore ai violini. Sul caldo e palpitante accompagnamento degli archi si avvia il duetto fra i due, una lunga scena che ha anche la funzione di stemperare l'enorme tensione accumulatasi nella scena precedente. Con il consueto stile di canto di conversazione, Nedda racconta il brutto episodio accadutole, mentre gli archi gravi prima rimarcano l'angoscia della donna con tremoli e figurazioni nervose, poi riprendono in tempo *Adagio* il tema minaccioso, protraendo per questa pagina l'atmosfera cupa della scena precedente. Mentre risuona nuovamente il tema dell'amore eseguito dal violoncello solo, Silvio chiede alla donna se vale la pena continuare a vivere in mezzo a queste ansie.

La romanza di Silvio «Decidi il mio destino» (*cantabile con garbo*) è un brano dolce e voluttuoso in cui il personaggio dispiega una cantabilità generosa e appassionata, sostenuta ora dall'oboe, ora dal clarinetto, ora dagli archi (sia nel registro acuto che in quello medio), con un andamento sempre legato alla metrica, molto libera, del testo cantato. Le parole di Silvio rivelano che Nedda non ha mai amato Canio, e che odia la vita girovaga che è costretta a condurre; la linea vocale è percorsa qua e là da cromatismi dal sapore wagneriano e da aperture espansive e solari tipicamente italiane.

L'esitazione di Nedda nel rispondere all'invito di Silvio a fuggire con lei è ben raffigurata da uno spostamento verso l'acuto della tavolozza orchestrale (che sembra quasi togliere al suo canto i punti di appoggio), ottenuto con l'omissione delle note gravi, con l'oboe che raddoppia

all'unisono la linea del canto e con tremoli degli archi e accordi arpeggiati dell'arpa sopra il rigo. Con l'intensificarsi dell'intensità del canto, lirico e dolce, nelle parole «lo mi confido a te... A te cui diedi il cor», si rafforza anche il sostegno orchestrale che raggiunge il suo apice nel Si acuto con cui Nedda pronuncia la parola 'pietà'. L'appassionato duetto, abitualmente tagliato per l'eccessiva lunghezza, viene bruscamente interrotto da una rapida e concitata scala cromatica ascendente di legni, violini e viole, che annuncia l'arrivo di Tonio; questi, senza esser visto, si accorge dei due amanti, inveisce fra sé volgarmente contro la donna («Ah! T'ho colta, sguardina!») su una variante del tema minaccioso e si allontana.

La parte finale del duetto, che comincia con le parole di Silvio: «E allor perché, di, tu m'hai stregato» (*Cantabile appassionato*), esprime l'amore e l'impeto di Silvio che ricorda a Nedda i baci e «gli spasmi ardenti di voluttà»; la risposta di lei, costruita su sviluppi del tema dell'amore, è calorosa ed intensa, e sostenuta dall'intera orchestra. Alle parole «A te mi dono, su me solo impera» la melodia diviene quasi 'delirante', ed è contrappuntata da una figurazione in semicrome del fagotto che hanno effetto vagamente straniante. La donna cede alla passione e accetta di fuggire con Silvio, e i due si lasciano andare a un canto spiegato che si conclude in un bacio tenero e appassionato. Torna alla fine dell'episodio, che ha qualche venatura tristaniana, il tema dell'amore al violoncello, mentre il canto si sospende sul bacio dei due e sulla promessa di una fuga d'amore.

Scena IV e finale I

L'improvviso incupirsi dell'accompagnamento orchestrale, lasciato a una melodia cromatica dei contrabbassi in **pp** che richiama alla mente l'*Otello* di Verdi, annuncia l'arrivo di Canio, che sopraggiunge guidato da Tonio nel momento in cui Silvio sta oltrepassando il muro. Dopo l'enunciazione del tema dell'amore ai violini, Canio sente le ultime parole dei due ma non riesce a vedere Silvio che si è già dileguato. L'esplosione della gelosia e la mania di vendetta di Canio sono da questo momento in poi il motore che traina l'opera verso un livello di tensione sempre maggiore, e che porta irrefrenabilmente verso la catastrofe finale. Canio vuol sapere il nome dell'amante di Nedda, e assale violentemente la donna; solo l'intervento di Peppe, un attore della compagnia, la salva dalla furia omicida e vendicativa di Canio.

Qui è un susseguirsi di urla, risate ciniche, canto sgraziato con frequenti inflessioni parlate. Nedda esprime tutto il suo disprezzo verso Tonio, pronunciando il suo nome su due note gravi che risuonano cariche di odio, e le parole «Mi fai schifo e ribrezzo». Tonio riprende il tema sinistro nelle parole «Ah non sai come lieto ne sono», ma l'attenzione torna subito su Canio, che investe Nedda di una rabbia smisurata; prorompono qui gli elementi crudi e violenti del verismo: coltello, sangue, vendetta, brutalità: «e se in questo momento qui scannata non t'ho già, gli è perché pria di lordarla nel tuo fetido sangue, o svergognata, codesta lama, io vo' il suo nome» dice Canio a Nedda usando parole di una violenza inaudita. La vocalità è portata all'estremo e raggiunge ripetutamente apici di intensità elevatissimi, fino a tramutarsi poi nel *quasi parlato* delle parole «infamia, infamia!». L'orchestra usa tutti i mezzi per rimarcare la concitazione e la gravità del momento: ritmi puntati, controtempi e sincopati, scale cromatiche, momenti di sospensione con note tenute, accordi marcati e tremoli in fortissimo; il tema minaccioso passa fra i vari strumenti dell'orchestra, dai corni ai clarinetti, agli oboi ai violini ecc., l'arco dinamico disegna una parabola che raggiunge il suo apice nel tentativo di accoltellare Nedda, con un ritmo marziale che va poi lentamente a scemare. Il quieto declamato con cui Tonio calma il suo padrone alla fine dell'episodio, porta a un momento di sinistra quiete, sottolineato dal suggestivo accompagnamento in semicrome di arpe e clarinetti all'unisono, sospesi cromaticamente in modo un po' ambiguo.

La conclusione dell'atto è affidata alla celeberrima romanza «Vesti la giubba» (nota anche come «Ridi, Pagliaccio»), lo straziante pianto di Canio, che con la morte nel cuore si prepara alla commedia in cui dovrà divertire il pubblico («La gente paga e rider vuole») burlandosi di se stesso, del suo amore infranto e del dolore che gli avvelena l'anima. Affiorano qui il lato profondamente umano di Canio e il dramma del conflitto fra finzione e realtà, perché il pagliaccio si appresta a interpretare in scena proprio la parte del marito che scopre la moglie con l'amante. L'aria è uno dei cavalli di battaglia dei tenori in carriera, amata per la sua vocalità intensa e per la sua espressività e pregnanza emotiva. La breve e perfetta struttura sembra quasi richiamare, con la sua breve introduzione «Recitar! Mentre preso dal delirio», la successione recitativo-aria dell'opera ottocentesca, ma è priva di qualsiasi sviluppo o ripetizione, e racchiude in un paio di

minuti un prodigio di lirismo ed espressività, che «pur nella sua evidente carica retorica, è di una forza eccezionale» (Chiesa). L'atto si chiude con l'orchestra che accompagna tristemente il pianto e l'uscita di Canio.

Intermezzo

Fra il primo e il secondo atto c'è, secondo il modello di *Cavalleria* poi adottato dall'opera verista, un intermezzo sinfonico che si pone come momento di sospensione nel punto drammaturgicamente decisivo del conflitto, quello che precede la catastrofe. La struttura è suddivisa al suo interno in due sezioni, un'introduzione lenta e una parte cantabile: l'attacco ricalca l'inizio del prologo, con l'alternanza di un inciso quasi beethoveniano, ritmicamente e 'tragicamente' energico, e di una risposta lamentosa. Segue una frase melodica che riutilizza il materiale tematico del *Prologo*, in particolare il tema di «Un nido di memorie» la cui melodia dolce ed intensa è affidata ai violini e ai flauti raddoppiati in ottava, cui fan da eco i corni mentre le arpe accompagnano con dolci arpeggi, comunicando una sensazione di tristezza infinita.

ATTO II

Scena I

Il secondo atto si apre con le stesse note che hanno segnato l'inizio del primo, e tutta la scena dell'ingresso e del parapiglia degli spettatori che prendono posto riprende e riutilizza molta musica della prima introduzione, ivi compresa una parte dei cori. Dopo gli squilli di trombe prende vita un momento musicale al quale le quinte dei fagotti con acciaccatura cromatica (che imitano il suono delle cornamuse) conferiscono un carattere pastorale, con temi popolareschi e sonorità vivaci ottenute con flauti e violini che dialogano sul tessuto orchestrale. La scena si popola, la vivacità ritmica cresce, Tonio suona la grancassa nel tentativo di sistemare con ordine la gente accorsa per vedere lo spettacolo. Il tema con cui il coro nel primo atto canta le parole «evviva il principe sei dei pagliacci» è qui utilizzato per cantare «cerchiam di metterci ben sul davanti, ché lo spettacolo dee cominciare». In un breve episodio in cui l'orchestra e il coro si placano, e rimane solo il tema popolaresco suonato dai flauti con l'accompagnamento dell'arpa e degli archi, Nedda e Silvio si scambiano qualche battuta in un recitativo quasi sottovoce: la donna raccomanda a

lui cautela, e Silvio le conferma che verrà ad attenderla come d'accordo. Sono pochi attimi, poi il coro dei contadini riprende il suo caratteristico cicaleccio, gli spettatori prendono posto di fronte al palco, e ritorna il tema su cui nel primo atto il coro cantava «ognun applaude ai lazzi» per dire in questo caso: «perché tardar spicciate incominciate». Un'ultima volata di tutta l'orchestra dal grave all'acuto conclusa da possenti accordi a piena orchestra (come un finale di sinfonia) fa stare finalmente il pubblico in silenzio per l'inizio della rappresentazione.

Scena II - Commedia

Nella commedia che gli attori girovaghi mettono in scena, Leoncavallo gioca la sua carta drammaturgica principale, cioè il fatto che i personaggi, sotto la loro maschera, interpretano la stessa situazione che li affligge nella vita reale. Il modo in cui la commedia è strutturata ricalca esattamente la scansione delle scene in cui si è svolta la vicenda nel primo atto: corteggiamento di Taddeo (Tonio) a Colombina (Nedda) e rifiuto di quest'ultima; incontro di Colombina con il suo amante Arlecchino; ritorno di Pagliaccio (Canio) che scopre il tradimento della moglie.

La musica della commedia recupera lo 'stile galante' settecentesco, un linguaggio totalmente diverso da quello utilizzato nel corso del primo atto per la vicenda reale, che ha la funzione di collocare su un diverso piano di drammaturgia musicale la recitazione sul teatrino. Le fioriture, che erano state anticipate nel primo atto nei punti in cui si faceva cenno alla finzione scenica, qui divengono una specie di accompagnamento costante; così l'entrata di Colombina avviene in un *Tempo di Minuetto* di manierata raffinatezza, resa con sonorità orchestrali contenute e leziose, abbondanza di abbellimenti e di accentuazioni che paiono altrettanti inchini convenzionali. Gli interventi cantati di Colombina, di tipo piuttosto ordinario («e quello scimunito di Taddeo perché mai non è ancor qua»), conferiscono alla scena, per il loro contrasto stilistico, un carattere di ridicola caricatura. Più appropriata appare la *Serenata* di Arlecchino, che ha quasi il sapore di una canzone popolare napoletana, accompagnata dai pizzicati degli archi usati come se si trattasse di una chitarra (che viene come accordata nelle note introduttive) e dalle scalette staccate dei flauti e degli oboi poi seguite da frasi legate che ripetono il motivo cantato da Arlecchino.

La *Scena comica* del goffo corteggiamento di Taddeo nei confronti di Colombina ripercorre in modo ironico e farsesco la scena drammatica della precedente dichiarazione d'amore di Tonio (che interpreta proprio Taddeo) a Nedda. La sua figura è sottoposta al ludibrio del pubblico fin dal suo primo apparire, con quel «È dessa» iniziale, cantato 'con affettazione' su un trillo vocale ridicolo; o la frase successiva: «Dei com'è bella», intonata con un vocalizzo che fa il verso ai virtuosismi vocali barocchi, e che qui ha effetto esilarante. Nel seguito il tono è di caricatura estrema: Taddeo tenta di esser serio e di conquistare Colombina con comica eleganza, mentre lei gli risponde in tono distaccato e di scherno sia nel testo che nella musica: «Sei tu, bestia?», «Che fai così impalato?», «Quanto spendesti dal trattore?», «Non seccarmi Taddeo», sono le uniche risposte che lo sprovveduto riesce ad ottenere. L'arrivo di Arlecchino pone fine allo sgangherato corteggiamento, e Taddeo se ne esce di corsa.

Il *Duettino* fra Colombina e Arlecchino è realizzato con un introduttivo *Andantino sostenuto e grazioso* cui segue un *Tempo di Gavotta*, una danza di origine francese in voga nel Seicento. Il numero risulta leggero ed elegante, ma anche lezioso e 'incipriato', con trilli e abbellimenti, silenzi ammiccanti e interventi staccati di flauti e oboi nel registro acuto. Nella parte centrale l'accompagnamento è elegantemente affidato solo ai violini, che eseguono il tema, e alle viole che lo sostengono ritmicamente. Il momento musicale, tranquillo, divertente e zuccheroso, viene interrotto bruscamente dall'entrata di Taddeo, che irrompe in scena per annunciare l'imprevisto ritorno di Pagliaccio: la sortita, in tempo *Allegro agitato*, costringe Arlecchino a scappare dalla finestra, non prima di aver dato a Colombina, con un recitativo su una nota ribattuta, appuntamento per la notte.

Scena e duetto finale

Dietro le quinte del teatrino compare Canio, nelle vesti di Pagliaccio, giusto in tempo per sentire le ultime parole di Colombina ad Arlecchino: «a stanotte. E per sempre io sarò tua», cantate in tempo *Laghetto affettuoso*. Sono le stesse parole che Canio ha sentito pronunciare a Nedda nel saluto al suo amante misterioso, e vengono intonate con la stessa musica, provocando nell'uomo un forte sconvolgimento: «Nome di Dio quelle stesse parole». Se già tutta la commedia rappresenta una sorta di identificazione tragicomica di sé stessi e della propria vicenda reale (Nedda/ Colombina,

Taddeo/Tonio, Canio/Pagliaccio. Arlecchino invece impersona l'elemento estraneo alla compagnia, cioè Silvio), da questo momento per Canio inizia un tragico e irrisolvibile conflitto interiore fra il copione che deve recitare nei panni di Pagliaccio, e il dramma che vive realmente.

Inizialmente Canio recita la sua parte e la commedia regge, ma la musica rivela che non tutto sta andando per il verso giusto: l'andamento diviene più fiacco ed affannoso, come una sorta di valzer lento straniato; i violini proseguono la loro fioritura ma in tono doloroso e poggiando su un disegno cromatico discendente di violoncelli e contrabbassi che appare quanto mai accorato. Sono chiari alcuni segnali dell'intromissione della vera rabbia di Canio nella parte che Pagliaccio recita, come la risposta alla domanda di Colombina: «Sei briaco?», che risuona così: «Sì... da un'ora!», chiara allusione alla scoperta del vero tradimento avvenuta poco prima. Oltre a ciò il forte contrasto fra le domande rabbiose e inquisitorie di Pagliaccio e le risposte scherzose ed evasive di Colombina (che continua a recitare la sua parte e perciò fa ridere il pubblico) crea una fortissima frizione, che raggiunge l'apice quando Taddeo, chiamato in causa, finge di difendere la donna ghignando in modo caricaturale ed esagerato, scatenando la reazione rabbiosa di Pagliaccio. Nell'accorata perorazione che segue, Canio si toglie di dosso i panni dell'attore dichiarando infine: «No! Pagliaccio non son», ed esprimendo, con una vocalità drammatica e intensa che a tratti diviene gridata, la rabbia che lo divora. Nella concitazione del tesissimo momento musicale, ottenuta con tremoli, figurazioni rapide, accenti marcati in un'orchestrazione mobile e nervosa dal vago sapore wagneriano, le parole di Canio raccontano come l'uomo abbia raccolto Nedda «orfanella in su la via, quasi morta di fame», e le abbia offerto un nome ed un amore. Il commento di alcune donne del pubblico: «Comare mi fa piangere! Par vera questa scena!», conferma che la realtà si è identificata con la commedia, e che quella cui si sta assistendo è una tragedia vera.

Il *Cantabile espressivo*, con cui Canio canta l'ultima romanza «Sperai, tanto il delirio accecato m'aveva», è un momento musicale di grande intensità ed espressione: la linea vocale del tenore, da prima lirica ed espansiva, nel volger di pochi attimi si trasforma, e il linguaggio ritorna crudo e violento: «o meretrice abbiatta, vo' nello sprezzo mio schiacciarti sotto i piè!». Gli accordi arpeggiati delle arpe e il fraseggio legatissimo

di semicrome dei violini danno alla prima sezione un tono caldo e avvolgente, mentre nella seconda parte i tremoli dei violini e delle viole, la progressione cromatica, il crescendo e il raddoppio della linea vocale aumentano l'impeto drammatico e realistico del momento. Quando Canio, ormai fuori di sé, pretende *con fuoco* di sapere il nome del 'ganzo' di Nedda, ritorna per l'ultima volta il tono da commedia: Nedda riprende i panni di Colombina e sul *Tempo di Gavotta* del dettino precedente riporta in scena Arlecchino. Ma Canio va su tutte le furie («Ah tu mi sfidi»), e con tre frasi declamate e violente di grande impegno vocale, che toccano in **ff** il La acuto, continua a pretendere di conoscere 'il nome', scatenando un putiferio orchestrale di terzine di semicrome di tutti gli archi e i legni. Ancora una volta il pubblico percepisce che la finzione ha lasciato il posto alla realtà («Fanno davvero? Seria è la cosa!»).

Nedda non si intimorisce, e nel suo ultimo energico e accorato intervento (di notevole impegno vocale nel registro acuto) dichiara, con forza e dignità, di non cedere a costo della morte, mentre in orchestra risuona il tema dell'amore. Canio le si scaglia addosso e l'accoltella, e all'accorrere di Silvio uccide anche lui; il tutto in pochi istanti, senza il tempo per una frase, una supplica, una preghiera. Nel più schietto stile verista la protagonista muore senza il tradizionale canto del cigno, senza riscattarsi e senza esalare l'ultimo (a volte interminabile) respiro. A conclusione della tragedia, Tonio (ma la prassi lo fa spesso fare a Canio) pronuncia la frase: «La commedia è finita», che chiude il ciclo aperto alla fine del *Prologo* con le parole «Andiam. Incominciate!». Risuona quindi, in un **fff** a piena orchestra, il tema di «Ridi, Pagliaccio», che conclude drammaticamente l'opera.

Vitale Fano

Le citazioni sono tratte dai seguenti studi sull'argomento:
Renato Chiesa, *Pagliacci*, in *Guida all'opera* di Gioacchino Lanza Tomasi, Mondadori, Milano, 1983;
Adriana Guarneri Corazzol, *Opera verista e verismo letterario*, in *Musica e letteratura in Italia fra Ottocento e Novecento*, Sansoni, Milano, 2000;
Gustavo Marchesi, *Toscanini*, Bompiani, Milano, 2007;
Gino Roncaglia, *Invito all'opera*, Tarantola, Milano, 1954;
Guido Salvetti, *La nascita del Novecento*, E. D. T., Torino, 1991;
Enrico Thovez, *La leggenda del Wagner*, in *L'arco di Ulisse: prose di combattimento*, Ricciardi, Napoli, 1921.