

LA FARSA AMOROSA

293

[Luigi Colacicchi], “*La farsa amorosa nella musica di Zandonai e nel libretto di Rossato*”, “Il Popolo di Roma”, 19.2.1933 - p. 3, col. 6

La scelta di un libretto. Ecco il più tormentoso lavoro per un musicista. La scelta del soggetto. Ecco la più affannosa ricerca per un librettista. Chi legge le biografie e gli epistolari dei più grandi e prolifici scrittori d'opere, da Verdi a Puccini, potrà convincersi come la scelta sia faticosa e difficile e come, malgrado la fatica e le difficoltà, cinquanta volte su cento un musicista finisca per rinunciare ad un libretto che aveva accettato con entusiasmo.

La *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai, su libretto di Arturo Rossato, è l'ultima e più convincente prova di quelle difficoltà e di quelle fatiche: per quanto tempo Arturo Rossato ha cercato un libretto che piacesse a Zandonai? Ma appena il soggetto è stato trovato, ecco che in meno di un anno libretto e musica sono diventati l'opera che andrà in scena giovedì sera, al Real Teatro dell'Opera, per la prima volta in Italia.

Il soggetto è italo-spagnolo ed è tratto da un breve romanzo di un grande umorista spagnolo, Pietro Antonio de Alarcón. *Il cappello a tre punte*, nella riduzione di Arturo Rossato, è diventato la *Farsa amorosa*.

La lunga novella dell'Alarcón piacque tanto a Zandonai da indurlo a chiedere con urgenza che Arturo Rossato la librettasse. Era la prima volta che l'autore di *Francesca* si accingeva a musicare un'opera comica: qua e là, nei suoi precedenti lavori, tutti drammatici, vari briosi episodi avevano rivelato quale vivissima vena comica, di sapore schiettamente italiano, possedesse l'illustre maestro trentino. E ne è venuta fuori una musica che si ricollega alle nostre gloriose tradizioni dell'opera buffa che, sorta nel Settecento, ha avuto il suo glorioso sviluppo nell'Ottocento.

La trama è tutta basata sulla comicità (e per questo è stata chiamata *farsa*) e sull'amore. Perciò *Farsa amorosa*. L'opera è costruita come in tanti quadri musicali; gli assoli, i duetti, i terzetti, i concertati si susseguono collegati da un commento sinfonico dell'orchestra. La *Farsa* si snoda in un ambiente paesano, contadinesco, tutto nostro, tanto che molti brani musicali sono tratti da temi di antiche canzoni popolari. Un'opera chiara, semplice, piacevole, di facilissima comprensione, questa nuovissima di Zandonai.

Il libretto ha messo in scena, tra gli altri, due personaggi veramente di eccezione: Ciccio e Checca. Chi sono? Due asini, autentici, che hanno parte importante nello sviluppo dell'azione e ne determinano il felice scioglimento. Faranno, Ciccio e Checca, sentire anch'essi la loro voce. E come! Durante le prove si sono comportati da artisti provetti e consumati. Zandonai ne è soddisfattissimo e li ha scritturati per tutte le future rappresentazioni di *Farsa amorosa* attraverso i vari teatri d'Italia.

Un'opera buffa, schiettamente italiana... Auguriamoci che tale sia la *Farsa amorosa*. Il nome di Riccardo Zandonai ce ne consente l'augurio, anzi ce ne dà sicura promessa.

294

Matteo Incagliati, “*La farsa amorosa*” di Zandonai - *Trionfale successo: ventotto chiamate*, “Il Messaggero”, 23.2.1933 - p. 3, col. 5-6-7

Il battesimo della nuova opera di Riccardo Zandonai, *La farsa amorosa*, ha assunto iersera forma inconsueta: ventotto chiamate all'illustre autore e agli interpreti, e applausi a scena aperta.

La sala aveva un aspetto imponente ed elegante, affollata in ogni ordine di posti. Che la passione per il melodramma abbia una rinascita?

La musica e la vicenda scenica hanno concorso, in nobile gara, a determinare un successo così vivo e unanime.

Il libretto

Arturo Rossato, autore di molti libretti di opera non escluso quello della *Giulietta*, e di *Nina, non far la stupida*, giunta alle duemila repliche, ha tratto il libretto da un famoso piccolo capolavoro letterario, *El sombrero de tre picos* (Il cappello a tre punte) di Pietro de Alarcon, del quale si celebra quest'anno in Spagna il centenario.

L'azione – che si svolge in tre atti, cinque quadri e due intermezzi scenici – s'inizia tra le voci festanti dei vendemmiatori nel rustico piazzale della vigna. Di Lucia si è goffamente invaghito il *Podestà*, Don Ferrante, e tutti ora, Renzo compreso, motteggiano per questo la giovane contadina. Rimasti soli i due sposi, mentre stornellano fra loro amorosamente, scorgono il mantello rosso e il tricorno di Don Ferrante che si avvanza col fido *Frulla*, il furbesco servitore che sempre lo segue. *Renzo* si nasconde nel percolato e *Lucia* accoglie con

affettata reverenza il buffo nobiluomo spagnolo, che subito la investe con dichiarazioni galanti. Ma le sue enfatiche parole d'amore gli sono troncate due volte in gola, prima da un raglio di *Ciccio* dalla stalla, poi da un raglio di *Checca*, mentre *Lucia* ride di gran gusto. Don Ferrante si vede beffato.

Nell'intermezzo scenico si vede appunto "la vendemmiata" e cioè il corteo che, cantando e danzando, con *Ciccio* e *Checca* ingualdrappati e carichi di uva, si reca in città.

Nel quadro secondo vediamo la stanza di ufficio della Podesteria, con *Giacomino*, lo scrivano, *Orsola*, la balia brianzola del *Podestà*, e *Spingarda*, una specie di *bravo* e di beone. Discorrono e sonnecchiano aspettando che rientri il *Podestà*. Il quale giunge con *Frulla*, trattiene *Spingarda* e licenzia gli altri due, e quindi col fido servo e col *bravo* complotta sul modo di vendicarsi per l'affronto subito e di conquistare *Lucia*. Si farà arrestare *Renzo* la notte stessa per mezzo di *Spingarda*, e Don Ferrante andrà a casa di *Lucia* che allora, invocando la libertà del marito, si arrenderà alle sue voglie.

Il secondo atto si svolge tutto nella rustica cucina in casa di *Renzo* e *Lucia* che stanno per andarsene a letto. L'orologio a cucù ha suonato le dieci di sera quando si presenta *Spingarda*, più del solito ubbriaco, con l'ordine di arresto. Essi indovinano il piano d'azione del *Podestà* e, d'accordo, *Renzo* si lascia condurre col meditato proposito di scappare appena sarà in aperta campagna, e *Lucia* si prepara a ricevere come si deve Don Ferrante, che infatti entra tutto impettito e cerca di sedurla. Ma quando il *Podestà* vuol sopraffarla, la donna lo manda ruzzoloni a sbattere col capo sulla pietra focolare. Don Ferrante resta tramortito. Alle cure di *Frulla*, che sopraggiunge, *Lucia* affida il padrone, e si mette in salvo montando su *Checca*. Al fido *Frulla* non rimane che spogliare il *Podestà*, portarlo sul letto nella camera attigua e andare a chiamare *Spingarda* in aiuto. Ma intanto giunge *Renzo* sfuggito ai birri. Vede gli abiti di Don Ferrante, crede che esso sia in camera con *Lucia*, e dominando l'ira riflette che è meglio vendicarsi, rendendo pan per focaccia. Indossa gli abiti del *Podestà*, lasciando i suoi, e così gli sarà facile la sera stessa entrare in Podesteria e penetrare in camera della bella *Podestessa*, la quale lo crederà suo marito. Poco dopo arrivano *Spingarda* e i birri, non riconoscono il *Podestà* che, tornato in sé, ha dovuto coprirsi con gli abiti lasciati da *Renzo*, e lo malmenano finché l'equivoco non è chiarito e tutti insieme in ronda coi birri si avviano alla Podesteria per sorprendere *Renzo*.

L'atto terzo ci presenta prima la camera che alla *Podestessa* serve da spogliatoio. La *podestessa* si accinge a coricarsi, e si ritira ordinando a *Orsola* e *Giacomino* di fare altrettanto. Ma questi ora odono spaventati un rumore e vedono entrare il *Podestà*, che è poi *Renzo* tutto ammantellato. A gesti più che a parole questi li congeda e poi, orientandosi, riesce a infilare la porta della camera da letto della *Podestessa*.

La musica

Nell'intermezzo che segue si vede la piazzetta sottostante alla Podesteria dove giunge la caratteristica ronda che scorta Don Ferrante. A gran voce tutti chiamano *Orsola* perché apra al suo padrone. Ma *Orsola*, affacciandosi, risponde che il suo padrone è già andato a letto.

Nell'ultimo quadro il salone della Podesteria subito illuminato è invaso da quella folla contadinesca. La *Podestessa* investe suo marito fingendo di crederlo *Renzo* di cui egli indossa gli abiti; e tra la sorpresa generale appare *Renzo* in mantello rosso, con la mazza, il tricorno e i gesti del *Podestà*. E si minaccia l'arresto. Ma la *Podestessa* dignitosamente mette tutto in chiaro, provocando la riconciliazione generale.

Ad animare, a rendere piacevole, gaia e soprattutto agile, arguta e amena una vicenda come questa occorre proporsi di scrivere una musica tutta brio, tutta accento, e sia pure con lievi pause di lirismo.

Riccardo Zandonai appare in quest'opera del tutto rinnovato. È il "nuovo Zandonai" che ci svela la *Farsa amorosa*.

La *Farsa amorosa*, per intrinseca struttura e per pronta e felice ispirazione, onora il musicista.

È stato detto che l'opera comica, italianamente intesa, è come "una fontana di giocondità, con lo zampillo prodotto dal cervello del musicista"; ma a patto che esso attinga con slancio generoso alla fantasia.

In quale e quanta misura la fantasia di Zandonai si è riflessa e si riflette nell'ardito tentativo di legare il suo nome alla tradizione dell'opera comica, non mai interrotta, da Cimarosa a Rossini, da Donizetti a Verdi, da Puccini a Mascagni? L'opera comica, dunque, a notare questo nuovo sorriso di gaiezza, par rinasca continuamente.

I primi guizzi sonori della *Farsa amorosa* col coro tra i pampini e i grappoli valgono a determinare l'atmosfera popolare della vicenda. È un'indovinata stornellata vendemmiale che risuona quasi a burla del *Podestà*, "pien d'alterigia e di galanteria – come un tacchino". E giù l'orchestra, archi e arpe, della ruota del tacchino a dar l'immagine grottesca. Il personaggio del *Podestà* comincia così a delinearci. Ché in quella ruota nella quale si pavoneggia egli mira a trarre a sé *Lucia*. L'orchestra e il coro insistono su questo motivo pittoresco, sino a che non risuona uno stornello popolare che la voce del soprano intona e cui si associa poi quella del tenore e alla fine sciogliendosi all'unisono, con un indovinato canto del violoncello.

In questo primo atto la nota agreste ha ben felice risalto; e balza caricaturale e grottesca la figura del *Podestà* che in quasi tutto lo svolgimento dell'opera sarà poi ricordata con un caratteristico intervallo che ricorda molto da vicino il raglio tempestivo ed... intelligente di *Ciccio* e di *Checca*.

Ecco l'intermezzo scenico della "Vendemmiata". È un quadro musicalmente e scenicamente pittoresco, macchie di colore vivo, a tono popolare. Si canta a piena gola uno strambotto rusticano, animato con festosità da una melodia piana e chiara e sostenuta, oltre che a piena orchestra, da contraccolpi sulla scena di grancassa, pentole, secchi di legno e arnesi agricoli, a ritmo deciso, marcato.

L' "Ave Maria"

D'un tratto il clima musicale muta. E vi contribuisce, attraverso un balzo della fantasia, quell' *Ave Maria* espressa con un senso di noia e malinconia. È un *terzetto* di mirabile fattura, sorretto da un senso di sottile psicologia musicale, ché ciascuno del *trio* esprime i propri sentimenti: la balia *Orsola* con un senso di sognante pace domestica, *Spingarda* da quell'ubbriacone che è, borbottante il tema del vino come questo gli scendesse con ritmo insistente nel gurguzzùle; e *Giacomino* che pensa alla sua miseria morale. È un *terzetto* ideato e svolto con arte somma.

Il secondo atto s'inizia con una luminosa melodia: uno strambotto a filastrocca popolare di immediata percezione che armonizza ottimamente con l'ambiente in cui l'atto si svolge. Par di risentire una di quelle favole ingenuie alle quali la melodia semplice e serena e pacata conferisce un tono di poesia intima.

A contrasto stridente, ed a produrlo partecipa la fantasia dell'operista con felice intuizione teatrale, si svolge subito il gran duetto tra soprano e baritono, *Lucia* e il *Podestà*. Esso è sorretto con vigore, in forma di recitativo cantabile, dall'orchestra, e a un tratto, sprazzo di luce gaia, risuona un *bolero* che il *Podestà* canta trionfo e pomposo come un tacchino.

Sorge a questo punto il sentimento della vendetta da parte di *Renzo*. È un grido scettico e amaro di sfida, la pena del taglione: *La Podestessa è bella!* Il tema si ripete ed echeggia quasi nella folla del contado ed è di forma espressiva, con quell'armonizzazione ch'è caratteristica di Zandonai.

Siamo al finale, un *concertato* all'antica ma svolto con quello spirito musicale capace di appagare la nostra sensibilità che non è più quella dei nostri nonni. *Lucia* ne propone il tema leggermente concitato, e si affaccia in orchestra per la prima volta la pittoresca melodia affidata al coro: *Ma il beffato a beffa gioca*, una frase che nell'intermezzo del terzo atto ha un ampio sviluppo. Ed ecco la *Ronda* con un caratteristico e grave tema di marcia solenne.

Il terzo atto ha inizio con la romanza della *Podestessa*, snodantesi in modulazioni nostalgiche e ispirate. E a richiamo dell'avventura di *Renzo* in quella casa, risuona più volte il tema: *La Podestessa è bella!*

Durante l'intermezzo – in cui appare al balcone la *Podestessa* – e giù nella piazzetta la gente del contado col *Podestà* e i birri di ronda, il tema: *Ma il beffato a beffa gioca*, quello del finale dell'atto precedente, si sviluppa largo e risonante sopra una singolare armonizzazione.

E siamo, verso l'epilogo dell'opera, al secondo *concertato*. A proporlo il tema è *Lucia*, un tema di carattere lirico, teneramente sentimentale. È subito ripreso dal tenore e poi da tutto il coro.

Come nella vecchia opera buffa italiana, la vicenda si conclude brillantemente, con una scettica e allegra risata: un caratteristico brindisi proposto da *Spingarda* e *Frulla* e ripreso poi dal coro attraverso un vivace timbrato ritmo. E i ragli dei due somarelli? Un leitmotif [!] che è una trovata.

Un'opera, come si vede, piena di risorse teatrali con i suoi contrasti e la varietà e vivacità ritmica e il rinnovarsi della melodia sempre gradita. Poco conta se la parte drammatica, ristretta a buon conto in limiti non eccessivi, appaia talvolta alquanto grave in confronto dell'ambiente di sua natura tipicamente comico e grottesco. Ma è una lieve ombra che si proietta solo sul primo quadro del primo atto; né può stupire se spesso il recitativo è a forma cantabile. Perché in nessuna opera come questa Zandonai sembra possedere l'attitudine a far cantare la voce umana. Gli si gridò la croce addosso per una presunta fobia al pezzo *chiuso*. E qui di pezzi chiusi – e ciò che conta di spontanea ispirazione – ve ne son tanti da produrre quella ch'è l'ondata della bellezza melodica. In un'opera comica, meglio in scene popolaresche quali son queste, non poteva e non doveva seguirsi che una via simile. *La farsa amorosa* è la sola opera dopo *Gianni Schicchi* che risponda allo spirito della gloriosa opera comica. La vecchia opera buffa si ridesta con la sensibilità moderna, e qui con la particolare armonizzazione del tutto zandonaiana e con una veste elegante, senza mai una volgarità.

Gli aspetti e i toni e i tocchi di lieve ironia, di pronta allegrezza, di sana comicità, di vivace caricatura e di ampolloso grottesco hanno un risalto singolare. Ed è notevole anche lo studio onde son stati disegnati due personaggi: quello del *Podestà*, che non dissocia mai da sé il tono del grottesco, e quello di *Spingarda*.

E quanta teatralità in tutto lo sviluppo dell'opera.

Un critico severo e di schietta sensibilità musicale, finito anni addietro tragicamente, Giannotto Bastianelli, in un saggio su Zandonai notava: "È l'operista italiano del giorno e, appunto perché operista, invisibile ai buoni musicisti, ma ben visto al pubblico, ciò che naturalmente conta più di tutto allo Zandonai e ai suoi editori. Infatti, più di altri, Zandonai possiede un dono che sempre è meno impartito agli uomini dalla natura: quel che si chiama il *senso del teatro*, il bisogno e la potenza di far vivere e palpitar sulla scena non fantasmi materiati d'attrazione e invano imbalsamati da un'arte squisitamente raffinata, ma personaggi come quelli di Shakespeare...".

Zandonai che la “il senso del teatro” doveva sostenere la prova del fuoco, posto di fronte all’opera buffa e ai fantasmi gloriosi di opere immortali. E l’ha sostenuta, secondo il giudizio del pubblico, con onore e con giovanile ardore.

L’Italia è sempre la nazione del Boccaccio e dell’Ariosto. Che cos’è infatti questa *Farsa amorosa* se non la traduzione del buon senso popolare e buontempone, della pronta ironia e della amena beffa, cinicamente intesa e profondamente italiana?

Musiche come queste – ed è inutile determinarne la scala dei rispettivi valori – non balzano fuori alla ribalta che a lunghi intervalli. Tuttavia questo sorriso musicale non si spegne nei secoli. Esempio ultimo, rispetto al tempo, *La farsa amorosa*. È una squisita, e non tende a esaurirsi, facoltà dello spirito che sulla scena lirica trova nel tempo i suoi migliori e più adatti strumenti perché l’umanità si possa abbandonare a un po’ di allegrezza. Il sorriso di Orazio non si è spento nei secoli.

A risvegliare l’attenuata passione per il teatro lirico non v’è che un mezzo, il ritorno all’*opera buffa*. Ma per compiere un tale miracolo e avventurarsi in un genere così arduo e ardito bisogna proporsi di creare opere d’arte ed essere artisti sovrattutto.

Zandonai è l’artista che è riuscito a ravvivare la scena lirica in un momento in cui il melodramma si cullava in una disattenta ninna-nanna, con un’opera come la *Farsa amorosa*, attraverso quel *trillo* di falstaffiana memoria.

La cronaca dello spettacolo

Appena Zandonai è apparso sul podio direttoriale, ha risuonato un lungo caloroso applauso.

Il successo trionfale si è delineato sin dalla “Sinfonia”, composta in questi giorni. Alcuni temi dell’opera vi sono elaborati sinfonicamente e con molta vivacità e varietà ritmica. Il maestro è costretto a ringraziare tre volte.

La cronaca poi segna: durante il primo atto tre chiamate dopo il primo quadro; tre ovazioni a Zandonai dopo l’intermezzo; applausi dopo l’“Ave Maria”, ch’è [uno] dei pezzi più originali dell’opera; e alla fine sei chiamate. Durante il secondo atto ha risuonato un lungo applauso dopo il “bolero” cantato dal baritono Maugeri; e alla fine otto chiamate. Durante l’ultimo atto, il secondo quadro si è chiuso con una chiamata, e alla fine sette.

Quanto all’esecuzione, rare volte notammo una compagnia formata di artisti così valorosi e animati dal proposito di cooperare al successo della nuovissima opera. Bisognerebbe citarla all’ordine del giorno della vita teatrale.

Mafalda Favero ha prodigato con tanta grazia incantevole la bella, dolce e suggestiva voce; e di “Lucia” ha inteso lo spirito musicale e la fresca contadinesca femminilità; Sara Ungaro ha cantato con espressività; e Agnese Dubini [sic], ch’è quasi all’esordio della carriera, con voce calda e di vivace sensibilità. Il baritono Maugeri, nei panni del “Podestà”, ha disegnato pittorescamente un pomposo tipo con tutti i segni della goffaggine; e ha cantato con voce vibrante. Il tenore Bertelli ha profuso con generosità la sua squillante e chiara voce. Il Baccaloni, che sembrava si fosse ispirato alla pittura di Zuloaga per la sua truccatura, ha rievocato l’epoca felice dei bassi comici. Il tenore Alessio De Paolis, anche lui felice nella grottesca truccatura da uccello di malaugurio, ha cantato con lucida voce, scandendo con la sua inimitabile arte ogni sillaba così da destare spesso viva ilarità. E bene infine il tenore Zagonara. Il coro, che ha gran parte in quest’opera, ha fatto onore al maestro Morosini, cantando con incisività d’accento e con calda espressione. Marcello Govoni ha disciplinato e armonizzato tutto lo spettacolo con fantastica armonia, realizzando vari quadri con senso pittoresco. Pericle Ansaldo, divenuto ormai il mago dell’allestimento scenico, ha concorso al successo del magnifico spettacolo. E infine Pieretto Bianco ha armonizzato scene e costumi con la vivacità di tre tinte, riuscendo ad appagare gli occhi.

Come abbia diretto la sua opera Zandonai è inutile dire. Vi ha trasfuso tutto il suo spirito con giovanile ardore e intensa passione. Né bisogna dimenticare il maestro Oreste [sic] De Fabritiis, che artisticamente ha cooperato a fianco dell’illustre autore a far sì che il palcoscenico fosse quello ch’è apparso: una fusione di belle voci e di artisti sensibili e col “diavolo in corpo”, direbbe Verdi.

Dopo il secondo atto si son recati sul palcoscenico a congratularsi con Zandonai: l’on. Starace, il ministro dell’Educazione Nazionale on. Ercole, il sottosegretario all’Aviazione on. Riccardi, Pietro Mascagni, che ebbe allievo alla scuola del Liceo musicale di Pesaro l’autore, l’on. Mulè, l’ex ministro Mosconi, il prefetto Montuori e altre notabilità. Mascagni, a fine dell’opera, si è recato di nuovo da Zandonai al quale, stringendo cordialmente la mano ha detto: “Tutte le congratulazioni del mio cuore”.

Con questo crisma e quello del pubblico *La farsa amorosa* può intraprendere il suo cammino che sarà lungo e fortunato.

L[uigi] C[olacicchi], *La "Farsa amorosa" di Rossato e Zandonai al Teatro Reale dell'Opera, "Il Popolo di Roma"*, 23.2.1933 - p. 3, col. 2-3

Al Teatro Reale dell'Opera, alla presenza di un pubblico bellissimo, si è rappresentata ieri sera *La Farsa amorosa*, la nuovissima commedia musicale in tre atti, cinque quadri e due intermezzi scenici di Riccardo Zandonai, su libretto di Arturo Rossato.

Riccardo Zandonai, che ha diretto egli stesso il suo lavoro, al salire sul podio è stato salutato da un caloroso applauso. La sinfonia che precede l'opera e che è stata composta in questi giorni ha riscosso vivi applausi. Il successo dell'opera si è delineato calorosissimo fin dalle scene iniziali e si è andato affermando sempre maggiore nei momenti salienti dello spettacolo e alla fine di ogni atto in cui il maestro è stato dal pubblico evocato al proscenio numerose volte (una quindicina in tutto) insieme al librettista Rossato e agli interpreti principali e infine da solo, tra manifestazioni ripetute di plauso.

I vari quadri e intermezzi si sono chiusi anch'essi con ripetute chiamate agli artisti.

La *Farsa amorosa* è desunta, come ognuno sa, dalla nota novella dello spagnolo de Alarcon dal titolo *Il cappello a tre punte*. Tale titolo trae origine dal fatto che il podestà del luogo dove si svolge l'azione è l'unico personaggio che ancora al principio dell'Ottocento s'ostini a vestire secondo la foggia del vecchio regime, a cominciare per l'appunto dal classico tricorno. Donde nel racconto un sapore comico squisitamente spagnolo, un'ambientazione deliziosa, che relega senz'altro in secondo piano gli eventi piuttosto banalucci svolgentisi intorno alla sfruttatissima beffa dello scambio di persona. Coloro che dalla novella alarconiana trassero lo spunto per lavori teatrali non pensarono infatti minimamente a mutare l'ambiente, giacché altrimenti si sarebbe perduto il meglio di essa. È certo che questa, pur avendo avuto origine essa stessa dal Boccaccio, ebbe solo nella Spagna la sua forma definitiva. Per tacere del balletto di De Falla e delle varie operette che dal *Cappello a tre punte* trassero l'argomento, si può qui ricordare l'opera di Wolf: *El Corregidor*.

Arturo Rossato, nello stendere il suo libretto per la musica di Zandonai, ha invece trasferito l'azione del *Cappello* in Lombardia, anticipandola inoltre nel tempo di circa due secoli. Si comprende subito come la *Farsa amorosa* sia diventata tutt'altra cosa, appena legata alla novella spagnola da un'analogia di fatti. Se è rimasta pertanto nella *Farsa* la comicità assai grossolana della beffa giocata al podestà dal giovine campagnolo Renzo (che non è poi neanche una beffa), al contrario nulla v'è restato dello spirito col quale seppa condirla il de Alarcon, Rossato non avendo dato il necessario rilievo all'ambiente da lui scelto: la Lombardia della dominazione spagnola. Il popolo campagnolo della *Farsa amorosa* si esprime, è vero, più volte coi versi rustici di vecchie ballate e canzoni locali; ma ciò non basta a definire un carattere, specie quando l'espressione popolare appare non più di un apporto di maniera, offerto come pretesto al musicista perché v'immetta la linfa della sua musa popolare. Con tutto ciò il libretto di Rossato, equilibrato nei rapporti fra burlesco e sentimentale, si regge abbastanza in piedi, senza sforzo, ed ha perfino qualche scena dal felice spunto (lo spunto per una felice realizzazione musicale); sempre che non si richieda ad esso la presenza e la continuità d'un controllo stilistico capace di trasfigurare i puerili fatti della vicenda in un clima d'arte.

Di così non trascurabili mende del libretto la musica di Zandonai ha certamente risentito; sebbene la responsabilità d'un libretto non riuscito vada senza dubbio condivisa dal compositore. E pure Zandonai è riuscito a scrivere una delle sue opere migliori; si vorrebbe dir senz'altro la più simpatica. È un fatto che Zandonai, costretto a rinunciare alla densità di eloquio dell'espressione drammatica, alla concitazione d'un linguaggio ardente e passionale, non ha perduto affatto la sua personalità, ma al contrario ne ha scoperta un'altra che ha nel complesso aspetti preferibili alla prima. Se egli non è riuscito a creare un comico musicale (ma come si fa a creare un comico musicale a se stante senza il supporto scenico?), ha avuto però la sensibilità e il gusto sufficienti ad imprimere all'opera un tono d'eleganza e di garbo che solo in qualche quadro cede il posto ad accenti meno sentiti e più rettorici, precisamente nei quadri corali del principio e della fine dell'opera, per l'appunto dove la folla ha una funzione scenica falsamente decorativa, comunque nient'affatto indispensabile all'economia dell'opera. Il rettorico drammatico ha qui inevitabilmente generato il rettorico musicale.

La forma scelta da Zandonai per la *Farsa* non è precisamente quella dell'opera a pezzi "chiusi", come da qualche intervista dei giorni scorsi era sembrato che dovesse essere. La vecchia opera classica italiana coi suoi duetti e assoli strofici, intercalata da recitativi, non è dunque rivissuta nella *Farsa amorosa*. Ma quasi tutte le scene sono comunque in certo modo circoscritte da un carattere musicale definito, se non proprio dalla ermeticità delle forme tradizionali, e ciò rende facile all'ascoltatore di fissare le sue preferenze. La parte più pronunciatamente lirica si avvale di un duetto fra Renzo e Lucia al primo atto, del duetto fra Lucia e il Podestà al secondo e del *solo* della podestessa al terzo; che sono tutte pagine melodiche ricche di accenti sinceri e commossi, espressi soprattutto con una purezza di linea, in cui sta il segreto della sua comunicativa. Il principio popolare del secondo atto, la scena di Renzo al terzo prima che egli violi la stanza e l'alcova della podestessa, il felicissimo inizio corale dell'intermezzo dello stesso atto, pagine che si possono attribuire al pittoresco, costituiscono altrettanti momenti indovinati dell'opera. Vi si può aggiungere l'intermezzo corale del

primo atto, con la festosa “vendemmiata”, che appare però meno viva e ispirata, nonostante l’apparente fervore dei ritmi. Ma su tutta l’opera prevale il terzetto dell’ultimo quadro del primo atto, dove veramente persone, ambiente, momento (è l’Ave Maria e il segretario, la balia e il “bravo” del Podestà attendono insonnoliti che questi rincasi) sono resi alla perfezione, con pochi tocchi d’un sapore e d’una sobrietà che ricordano lo Zandonai di certe ambientazioni di *Francesca*, ma assai più raffinato.

Il resto della *Farsa* è assai meno riuscito e non mette conto di esaminarlo. L’importante è stabilire – ci pare che ciò non sia difficile – che nonostante la discontinuità dell’opera, la sua mancata comicità, i suoi vuoti così scenici come musicali, le parti accennate sono sufficientissime a sostenerla e a darle un senso, un tono dei più felici raggiunti fin qui dal maestro trentino.

L’esecuzione, diretta da Zandonai colla ben nota valentia, tenendo soprattutto l’orchestra in una estrema leggerezza di sonorità che ha giovato al rilievo del canto (e lo consentiva lo strumentale stesso, fra i meno ricchi e carichi di quelli a cui Zandonai ci aveva abituati con le partiture precedenti), è stata accuratissima. Mafalda Favero in Lucia fa sfoggio dei suoi magnifici mezzi vocali e insieme d’un gioco scenico disinvolto e appropriato. Un Renzo efficace è il tenore Nino Bertelli, dalla voce chiara e ferma, mentre eccellente è Carmelo Maugeri in don Ferrante, cui dà l’impronta d’un’interpretazione caricaturale ma signorile. Alessio De Paolis è un Frulla allampanatissimo, che canta bene ed ha il dono d’una dizione rara. Nel “solo” di donna Dolores⁽¹³³⁾ la signora Sara Ungaro fa ammirare la sua voce calda e suadente, e bene scelti sono Salvatore Baccaloni per il ruolo di Spingarda e Agnese Dubbini per quello della Balia.

Il coro istruito dal maestro Morosini ha cantato bene con vivacità di ritmo e fusione di suono, come pure è parsa intonata la messinscena di Govoni, il quale però poteva ottenere molto di più: riducendo ad esempio le masse ad un numero più limitato. Gli eccessivi aggruppamenti non s’è rilevato più volte che nuocciono alla leggerezza e alla mobilità dei quadri? Infine son piaciute le scene di Pieretto Bianco, messe in risalto da un buon impiego delle luci, riuscite particolarmente nella scena della “vendemmiata” del primo atto, avvolta in un’unica tinta sanguigna che ne ha rafforzato il carattere popolare.

296

[Raffaello de Rensis], *Il successo de “La farsa amorosa” di Riccardo Zandonai - 28 chiamate al proscenio*, “Il Piccolo”, 23.2.1933 - p. 5, col. 3-4 (con foto su due colonne che ritrae Zandonai tra i due asini e la seguente didascalia:

Ciccio e Checca sono due artisti d’eccezione. “Ciccio, asino, compagno di stalla di Checca, asina, ad esso Ciccio affezionata”, dice l’elenco delle *dramatis personae*. I due artisti a quattro zampe non son da prendersi a gabbo. Occorre che intervengano a tempo con il loro *do* di petto; altrimenti, addio opera. Ebbene, la coppia canterina, nonché asinina, si è dimostrata così tempista che il maestro Zandonai l’ha voluta scritturare a vita, comprandola. E per dimostrare la sua gratitudine ha acconsentito a farsi ritrarre tra i due canori quadrupedi.)

Riservandoci di intrattenerci stasera sul *Giornale d’Italia* del carattere e dei valori musicali e scenici della nuovissima opera di Riccardo Zandonai, rendiamo subito conto ai lettori, ciò che è più importante, dell’esecuzione e del successo.

Questo, delineatosi fin dalla prima scena del vendemmiale e dalla continuità degli applausi e dal numero delle chiamate al primo atto. La contabilità, veramente magnifica, è la seguente: dodici chiamate al primo atto, otto al secondo e otto al terzo.

Il pubblico affollatissimo ed elettissimo ha finalmente, dopo tanta attesa, consacrato al successo vero ed autentico un melodramma italiano.

Il Teatro Reale, ad onor del vero, ha curato, con le sue disponibilità, col suo scelto personale e con la sua organizzazione, una esecuzione veramente grandiosa e pomposa, seguita ed ammirata con piena e generale soddisfazione.

Gli scenari ben costruiti, a tinte forti ed accecanti, di Pieretto Bianco, i costumi sgargianti e paesani dello stesso, hanno formato uno sfondo ambientale pittoresco, una cornice appropriata all’azione. In questa duplice fatica il geniale pittore ha superato ogni previsione. Anche lo studio, la mano esperta e la passione di Marcello Govoni si sono riconosciuti negli atteggiamenti dei singoli e delle masse, nei movimenti e nei gruppi. Né va dimenticato Ansaldo che ha presieduto all’allestimento scenico non agevole.

I cori, in quest’opera paesanesca, hanno un largo compito e questo è stato assolto con la consueta diligenza dal maestro Morosini. La *vendemmiata*, la *ronda*, la *bicchierata* finale hanno ricevuto un perfetto rilievo.

Ma anche i singoli che son numerosi e, perché tipici, tutti importanti al rendimento degli effetti, anch’essi con grande impegno hanno recitato, cantato ed agito. Mafalda Favero ha fatto della buona, bella, fedele e graziosa Lucia una creatura palpitante e vivente. Gaia, ingenua, irrequieta, sa intristirsi e sa difendersi quando si minaccia il suo amore. Ha cantato con civetteria e grazia effondendo la sua bella voce. Voce non molto dolce quella del tenore Nino Bertelli, ma in compenso sonora ed espressiva. La filastrocca da entrambi detta con

semplicità e soavità ha suscitato vivissima ammirazione. Il Bertelli, per conto suo, può anche vantarsi di una efficace disinvoltura scenica. Il Podestà goffo e pomposo è stato comicamente stilizzato dal baritono Maugeri, che per le opere di Zandonai ha una predilezione particolare. Nella scena del bolero ha esilarato. La sua ombra, una specie di spoletta ridevole, è *Frulla*, di cui Alessio De Paolis ha creato una impagabile macchietta, come del resto è privilegio di questo artista argutissimo e dalla perfetta dizione. Ottima impressione ha fatto Sara Ungaro, la *Podestessa*, per dignità di gesto, per chiaro timbro di voce, per espressione. Ella ha cantato la *novelletta* con molta finezza. Un'altra macchietta, un po' grossa veramente, l'ha offerta il basso Baccaloni nella sua alta carica di Podestà di Conca di Sotto: clamoroso e grottesco fino all'inverosimile: benissimo. Ed una terza macchietta, sagacemente disegnata dal Zagonara, sottilissima però, quella di *Giacomino*; a cui fa riscontro la *balia* di Agnese Dubbini, assai brava.

Bravissimi, e non vanno dimenticati, l'asino *Ciccio* e la sua sposa *Ciccia* [sic], sempre presenti: personaggi indispensabili e testimoni di fede, che hanno lanciato il loro raglio (un disco) sempre a tempo.

Che dire di Zandonai che ha diretto l'orchestra ed ha vigilato ed animato l'intero spettacolo? Egli è una bacchetta pronta, duttile e sensibile e quando interpreta le sue opere si può essere sicuri che non erra nella precisione, nei colori, nei tempi, nella espressione. È stato il trionfatore della memorabile serata. Intorno a lui s'è stretta l'anima del pubblico con l'augurio e la speranza prima, con la soddisfazione e con le acclamazioni poi.

[...]

297

Raffaello De Rensis, "*La Farsa Ammosa*" di R. Zandonai e il suo gran successo al Teatro Reale, "Il Giornale d'Italia", 24.2.1933 - p. 3, col. 5-6-7 (con un disegno che ritrae Zandonai e una foto di scena con la didascalia "Concertato finale del primo atto")

Dopo aver esposto in questa intera pagina le fiorenti promesse di opere compiute e non ancora rappresentate o da compiersi⁽³⁴⁾, ecco la realtà di un'opera rappresentata e coronata da un vero ed autentico successo. *La farsa ammosa* di Zandonai ha ricevuto ieri sera al Teatro Reale un battesimo caloroso e fortunatissimo. Le chiamate alla ribalta dell'autore, degli interpreti, del poeta Rossato e degli altri collaboratori assommano complessivamente a ventotto: cifra ragguardevole e non facile a raggiungersi in questi tempi di apatia e di sfiducia delle platee verso il melodramma.

Noi risparmieremo ai lettori un capitolo di facile erudizione sull'opera comica, sulla immortalità del *Barbiere*, sulla grandezza ammonitrice di *Falstaff*, sulla grazia dei *Rusteghi* e sulla furberia dello *Schicchi*; un capitolo di estetica che riguarda troppo il passato ed è in contrasto stridente col presente che riguarda poco la nuova opera di Zandonai, anche se Zandonai ha dichiarato di riportarsi alla tradizione. La tradizione dell'opera comica o buffa ha origini essenzialmente classiche, siano esse cimarosiane, paisielliane, mozartiane, rossiniane. Anche Verdi nel concepire *Falstaff* non ha voluto o saputo sottrarsi interamente a questo stile, generatore di opere gloriose.

È il caso di domandarsi: perché i musicisti italiani di oggi ogni qualvolta si decidono a comporre un'opera comica devono ricorrere a quello stile che per intenderci chiameremo settecentesco e non al loro stile che non chiameremo ottocentesco per non offenderli ma che invece è il prodotto di un secolo di progresso e di esperienze?

Perché Wagner ha potuto creare con *I maestri cantori* un capolavoro servendosi esclusivamente dei suoi mezzi e della sua sensibilità, e un compositore italiano non possa fare altrettanto?

Verdi, allietando i suoi ultimi giorni col *Falstaff* (sia detto senza ombra di irriverenza), rievocando un linguaggio che non fu mai suo, non ha certo pensato di lasciare un testamento di volontà artistica: come tutti credono e dicono. Se mai, questo va ricercato meglio nell'*Aida* e nell'*Otello*.

Zandonai, ed ecco dove volevamo giungere, con *La farsa ammosa* ha compiuto l'atto coraggioso di tentare un'opera comica con i suoi mezzi espressivi e con la sua sensibilità moderna; un'opera comica d'indole romantica. Come non ce n'è stata finora, ed essa è la prima. Quanto al ritorno alla melodia, al recitativo, ai pezzi chiusi, ai terzetti, ai concertati, si tratta ormai di una tendenza generale dei musicisti italiani, convinti, dopo deviazioni, tentennamenti e suggestioni esotiche, che il solo modo per ridar vita florida al melodramma italiano è quello di attenersi alla struttura tradizionale, resistente per lunghi secoli.

Dunque, ripetiamolo, il primo merito da riconoscersi a Zandonai è quello d'aver concepita un'opera comica nell'atmosfera del romanticismo moderno: ciò che vale più di qualunque manifesto.

Il carattere dell'opera

Ciò assodato, si affaccia all'osservatore un'altra questione: *La farsa ammosa* è veramente un'opera buffa, di quelle che fanno ad ogni battuta scoppiar la risata, di quelle che assai sovente trascendono nel lazzo e nella

banalità? Pare di no. Non manca, è vero, l'episodio piccante, il travestimento, il duplice adulterio, la frase grassoccia, il doppio senso (ah! quel *somaro* dell'ultimo atto), i ripetuti ragli di asino; ma sono quadri e momenti che s'immergono e dissolvono in una musicalità nobile, eletta, costellata di innumerevoli ed autentiche gemme. Del resto anche il romanzetto di De Alarcón, tanto conteso dai nostri musicisti tra cui Puccini, Respighi e Pedrollo, è così gentile, ingenuo e poetico da lasciar in secondo piano le circostanze... boccacesche. Lo stesso Rossato, che a queste ha creduto di dare gran peso, alle quali forse affidava maggiormente l'effetto e il successo, è rimasto vinto dal colore ambientale, schiettamente ingenuo e paesano, che egli ha ritratto con intuito e gusto. Il suo libretto, che molto s'allontana dall'originale e che determina quasi un contrasto di razze e di civiltà, è soffuso in fondo più di sana e dolce poesia che di umorismo scollacciato. Egli ha saputo ricostruire dei tipi che hanno più della comicità interiore, che è umana, che del grottesco esteriore, che è artificio. Del che gli va data lode.

Così, a sua volta, Zandonai è andato più in profondità con i suoni che in superficie, e perciò la sua opera s'orna più di virtù psicologiche, che son durevoli, che di frivolezze tanto immediate e gradevoli quanto fugaci e inespressive.

Noi preferiamo risolvere la questione del genere, animatamente discussa ieri sera negli affollati ambulacri, col criterio oggi largamente accettato che disconosce i generi. *La farsa amorosa* può non essere precisamente una farsa, né un'opera buffa, né una commedia lirica, tanto meno un dramma, ma partecipando a ciascuno di questi convenzionali formalismi risulta un'opera ch'è soprattutto bella e importante.

Gli elementi in contrasto

Quando s'apre il velario dopo la sinfonia che raccoglie e presenta i temi principali, un coro vendemmiale fortemente ritmato riempie la scena di feste e di chiasso popolare; poi, rimasti soli, Renzo e Lucia scambiano una *stornellata* arguta ed affettuosa. Gli approcci del Podestà, la sua dichiarazione d'amore due volte interrotta dai ragli di Ciccio e Checca, destano ilarità, ma l'eco lontano del coro vendemmiale e il ritorno della stornellata interessano e suggestionano. Deliziosa la marcietta alla turca; scapigliata, gioconda, fiammante la danza bacchica dell'intermezzo; ma il secondo quadro, con i rintocchi dell'*Ave Maria* e col terzetto stupendo in cui l'ispirazione felice e la sapienza polifonica si amalgamano genialmente, tocca il più alto grado di bellezza. Il terzetto non è stato prontamente compreso dall'uditorio, e neppure la *filastrocca* con cui s'apre il secondo atto, altra pagina mirabile per fluidità e gentilezza e che descrive la serenità e la dolcezza dell'amore di Renzo e Lucia: ma lo saranno certamente in seguito. Il colloquio tra Lucia e il Podestà può stare egregiamente in un'opera seria perché, nonostante lo spagnolesco bolero di lui, il canto di lei sgorga... fin troppo sincero. Lucia dimentica ch'è forte ed audace, dimentica che gioca una commedia... e piange davvero. La melodia: *passo i miei di tranquilla* è triste, penetrante, d'infinita vaghezza. Non importa. Viene in compenso la canzone brillantissima di Renzo, allorché si decide a *render pan per focaccia* ed a ramificare falstaffianamente il Podestà, e viene pure la *ronda* solenne che conchiude l'atto assai teatralmente.

Al riaprirsi del sipario, la Podestessa, dinanzi allo specchio, acconciandosi la chioma, canta una tenera favoletta. Chissà perché il nostro pensiero corre alla *scena del salice*. Ma ecco Giacomino ed Orsola, ecco quindi Renzo camuffato da Podestà, e la commedia riprende i suoi diritti. Infine, l'*intermezzo* all'aperto, sotto il palazzo podestarile, risulta piccante e piacevolissimo.

Melodia e sinfonia

Un'alternativa insomma di vari e contrastanti elementi, quasi senza preponderanza di uno su un altro, la quale conferisce a questa decima opera di Zandonai una fisionomia speciale, complessa, composita, che si risolve in una unità estetica di ordine assolutamente superiore.

Unità derivante da un impeto creativo in piena maturità, da una personalità sempre più decisa e inconfondibile, da una evoluzione spirituale sempre più sana e italiana. La italianità de *La farsa amorosa*, oltretutto nel ritorno all'architettura storica del melodramma, risiede soprattutto nella restaurazione piena e totale della melodia. Zandonai non ha mai rinnegato il canto come altri musicisti nostri, ed ha cantato con movenze tutte sue, ma oggi egli ricanta senza preoccupazioni o pregiudizi, senza limitazione e interruzione, aderendo all'anima popolare (il teatro è per le masse non per le minoranze) e rivelando una sorgente turgida, gorgogliante, scintillante di riso e di pianto, quella sorgente che fece e fa grande la musica italiana.

Per arrivare a questo l'autore di *Francesca* non ha rinunciato ad alcuna prerogativa della sua arte: alla armonizzazione variopinta, alla strumentazione vigorosa e polifonica, ai temi, ai ritmi, agl'intervalli, alle tessiture, al cromatismo di sua pertinenza ed esperienza; questi però, oggi, sono diventati mezzi psicologici ed estetici di ornamento e di completamento, a servizio della sostanza melodica. Anche il nutrito e ininterrotto sinfonismo (il sinfonismo nel senso moderno non era stato ancora usato in opere di carattere leggero) non occulta o offusca la linea canora.

Vanno pertanto notate alcune prolissità che ritardano il serrato snodarsi dell'azione, alcune battute, anche se care alla commedia dell'arte, non necessarie, qualche sonorità eccessiva, qualche sviluppo enfatico: tutte piccole mende disperse nella opulenza della partitura.

L'essenziale è che, a giudizio plaudente del pubblico di ieri sera, Zandonai abbia dato all'Italia, in un momento di crisi, un'opera importante, come abbiamo detto in principio, e soprattutto bella.

L'esecuzione e il successo

Il Teatro Reale, ad onor del vero, ha curato con le sue disponibilità, col suo scelto personale e con la sua organizzazione una esecuzione veramente grandiosa e pomposa, seguita ed ammirata con piena e generale soddisfazione.

Gli scenari ben costruiti, a tinte forti ed accecanti, di Pieretto Bianco, i costumi sgargianti e campagnoli dello stesso, hanno formato uno sfondo ambientale pittoresco, una cornice appropriata all'insieme. In questa duplice fatica il geniale pittore ha superato ogni previsione. Anche lo studio, la mano esperta e la passione di Marcello Govoni si sono riconosciuti negli atteggiamenti dei singoli e delle masse, nei movimenti e nei gruppi. Né va dimenticato Ansaldo che ha presieduto all'allestimento scenico non agevole.

I cori, in quest'opera paesanesca, hanno un largo compito e questo è stato assolto con la consueta diligenza dal maestro Morosini. La *vendemmiata*, la *ronda*, la *bicchierata* finale hanno ricevuto un perfetto rilievo.

Ma anche i singoli che son numerosi e, perché tipici, tutti importanti al rendimento degli effetti, anch'essi con grande impegno hanno recitato, cantato ed agito. Mafalda Favero ha fatto della buona, bella, fedele e graziosa *Lucia* una creatura palpitante e vivente. Gaia, ingenua, irrequieta, sa intristirsi e sa difendersi quando si minaccia il suo amore. Ha cantato con civetteria e grazia effondendo la sua bella voce. Voce non molto dolce quella del tenore Nino Bertelli, ma in compenso sonora ed espressiva. La filastrocca da entrambi è stata detta con semplicità e soavità. Il Bertelli, per conto suo, può anche vantarsi di una efficace disinvoltura scenica. Il Podestà goffo e pomposo è stato comicamente stilizzato dal baritono Maugeri, che per le opere di Zandonai ha una predilezione particolare. Nella scena del bolero ha esilarato. La sua ombra, una specie di spoletta ridevole, è *Frulla*, di cui Alessio De Paolis ha creato una impagabile macchietta, come del resto è privilegio di questo artista argutissimo e dalla nitida dizione. Ottima impressione ha fatta Sara Ungaro, la *Podestessa*, per dignità di gesto, per chiaro timbro di voce, per espressione. Ella ha cantato la *novelletta* con molta finezza. Un'altra macchietta, un po' grossa veramente, l'ha offerta il basso Baccaloni nella sua alta carica di Podestà di Conca di Sotto: clamoroso e grottesco fino all'inverosimile: benissimo. Ed una terza macchietta, sagacemente disegnata dal Zagonara, sottilissima però, quella di *Giacomino*; a cui fa riscontro la *balia* di Agnese Dubini [sic], assai brava per canto e mimica.

Bravissimi, e non vanno dimenticati, l'asino *Ciccio* e la sua sposa *Ciccia* [sic], sempre presenti: personaggi indispensabili e testimoni di fede, che hanno lanciato il loro raglio (un disco) sempre a tempo.

Che dire di Zandonai che ha diretto l'orchestra ed ha vigilato ed animato l'intero spettacolo? Egli è una bacchetta pronta, duttile e sensibile e quando interpreta le sue opere si può essere sicuri che non erra nella precisione, nei colori, nei tempi, nell'espressione. È stato il trionfatore della memorabile serata. Intorno a lui s'è stretta l'anima del pubblico con l'augurio e la speranza prima, con la soddisfazione e con le acclamazioni poi.

L'abbraccio di Mascagni

Durante gli intervalli ha ricevuto la visita e le congratulazioni dell'on. Starace, del ministro Ercole, dell'on. Riccardi, Mosconi, Mulè, del prefetto Montuori, di altre personalità e di amici ed ammiratori. Mascagni, che lo ebbe allievo, ha affettuosamente abbracciato Zandonai. Abbraccio commovente il cui significato non può sfuggire.

Zandonai è il prosecutore del melodramma della giovane scuola italiana, colui che arricchendo, aggiornando e perfezionando i mezzi tecnici d'espressione, ha condotto il melodramma all'altezza della tradizione, consacrata con grande successo di ieri sera.

298

Alberto Gasco, *Il successo della "Farsa amorosa"*, "La Tribuna", 24.2.1933 - p. 3, col. 1-2-3 (con un disegno raffigurante una scena del secondo atto)

È di prammatica interrogare l'autore di una nuova opera, alla vigilia del battesimo teatrale del suo lavoro: quando poi si tratti di un musicista illustre come Riccardo Zandonai l'intervista diventa un obbligo. Ebbene, questa volta abbiamo creduto opportuno lasciare in pace l'amico Riccardo (che, essendo venuto dopo Riccardo Wagner e Riccardo Strauss, deve essere precisamente designato come Riccardo III). Che cosa egli avrebbe potuto dirci? Ben poco, poiché egli scrive musica seguendo il proprio impulso, anzi – come dicevano gli avvocati penalisti di un tempo – cedendo ad una *forza irresistibile*, senza speciali intenzioni, senza preconcetti

scolastici o stilistici, senza voler tornare di proposito all'antico o galoppare alla cieca verso orizzonti imprecisi. La sua musica è sempre di una sincerità limpida: nel comporre, egli non si arresta a meditare, non sospende il lavoro per elaborare teorie, non escogita trucchi e trappole per afferrare il pubblico. È insomma un musicista istintivo, un inesauribile *improvvisatore* che, per fortuna, possiede una cultura ed un'esperienza tecnica di prim'ordine. Non conosciamo una pagina di musica dello Zandonai inelegante o sciatta. Più o meno ispirato, più o meno convincente, egli si salva in ogni caso per la signorilità della sua favella musicale. Anche quando intona un motivo di esplicito carattere popolare e di accento volutamente rozzo (ad esempio il *canto della taverna* nel primo atto della *Giulietta*) sa mantenersi in una sfera d'arte superiore. E questo è un gran dono. Quanti musicisti, accostandosi al popolo, credono necessario mettersi in maniche di camicia, dire sguaiataggini o gridare come bestie!

Nella *Farsa amorosa*, la nuovissima opera dello Zandonai che ha avuto il pubblico del *Teatro Reale dell'Opera* come suo primo giudice, c'è del popolaresco fin che si vuole, ma l'autore non trascende mai, sicché anche i motivi più sempliciotti, di umile origine, si innestano a meraviglia nella partitura, la quale serba da cima a fondo un aspetto fieramente dignitoso.

“Ma – direte voi – si tratta di una *farsa musicale* e, rispetto alla commedia, la farsa deve avere un carattere comico assai più accentuato, né disdice ad essa qualche lepidezza un po' grossolana che faccia ridere irresistibilmente...”. Ebbene, su questo punto conviene intendersi subito. La *Farsa amorosa*, non ostante la rilevante parte affidata a due ciuchi e malgrado le gesta equivoche del Podestà tronfio e libertino e quelle, anche più... disinvolute di Renzo che si va a godere la Podestessa e provoca la scandalosa ilarità della plebaglia, non risulta una produzione estremamente allegra. Il titolo promette troppo e crediamo che se esso fosse modificato le sorti dell'opera se ne avvantaggerebbero. Chi, andando ad una rappresentazione della *Farsa amorosa*, credesse di doversi sbellicare dalle risa per tre ore e tornarsene a casa con le costole indolenzite per le eccessive sghignazzate, resterebbe – almeno parzialmente – deluso: chi invece si recherà allo spettacolo desideroso soltanto di ricrearsi lo spirito, di far la conoscenza di alcuni nuovi personaggi da commedia ed ascoltare vari brani musicali di pregio autentico, sarà bene appagato e renderà volentieri omaggio alle fatiche del valoroso librettista Arturo Rossato e del maestro Riccardo Zandonai.

Per conto nostro, possiamo dire che l'opera sia proprio quella che attendevamo. Invero, non sarebbe stato possibile immaginare che il focoso autore della *Francesca* e della *Giulietta*, drammaturgo musicale incline a descrivere gli amori perigliosi e le zuffe micidiali, avesse potuto magicamente tramutarsi in narratore lepidissimo di intrighi boccaceschi. Per quanto lo Zandonai avesse incominciato la sua carriera di operista con l'agile *Grillo del focolare* e poi, nella *Via della finestra* e in qualche scena dei *Cavalieri di Ekebù* avesse dato prova di saper rendere con bravura situazioni garbatamente comiche, non pensavamo affatto che egli potesse mutare il suo linguaggio aristocratico in un eloquio farsesco. Perciò se iersera, durante l'esecuzione dell'opera, taluno ha mormorato: “non si ride abbastanza”, noi abbiamo detto invece: “da un compositore teatrale dell'ingegno specifico di Riccardo Zandonai non era lecito pretendere una giocondità maggiore”. Giuseppe Verdi ha dovuto raggiungere gli ottanta anni per rinunciare definitivamente agli eroismi melodrammatici e convincersi che *tutto nel mondo è burla*. Quando il Maestro, da giovane, volle scrivere un'opera buffa, fece un tale tonfo che ancora se ne ode il rimbombo dopo quasi un secolo... Lo Zandonai si trova a mezzo cammino tra i venti e gli ottanta anni, così ha scritto un lavoro di mezzo carattere tra il lirico e il burlesco. Lavoro comunque molto interessante, bene architettato, colorito senza parsimonia e nel quale si rinvengono pagine fresche e graziosamente volubili, canzoni di conio ottimo, cori popolareschi ritmati con energia.

Del libretto abbiamo parlato a sufficienza negli scorsi giorni¹³⁵. Basta perciò notare che la favola tratta dal romanzo spagnuolo *Il cappello a tre punte* di De Alarçon [sic] e trasportata dal Rossato in piena Lombardia, non ha perduto il suo carattere piccante. Si potrà criticare questa o quella scena, si potrà trovare che i personaggi principali hanno talvolta un'evidenza minore di quelli secondari, delineati con bella franchezza (specialmente “Spingarda” e il servo “Frulla”), si potrà osservare – e non a torto – che Lucia si lamenta troppo spesso e che i suoi accorati discorsi mal convengono ad una commedia boccacesca e frivola che vuol soltanto divertire, ma, tirate le somme, il libretto della *Farsa amorosa* risulta abilmente e teatralmente efficace. E meriti non dissimili si debbono riconoscere alla musica.

Si incomincia assai bene. Un brillante preludio fa da proemio alla robusta scena dei vendemmiatori. Poi vediamo Renzo e Lucia che, gelosi l'uno dell'altra, si punzecchiano, si scambiano lievi frizzi e moine delicate. Alla fine essi si accordano cantando uno squisito duettino che vale come un diamante. *Bello! La gelosia mal ti consiglia...* dice la donna leggiadra e Renzo, di rimando:

*Bella! La gelosia nasce dal bene
come nasce la nuvola dal mare...*

L'idillio è luminoso. Il sole divampa nel pomeriggio autunnale: le viti sono pingui di grappoli; l'amore ferve nei cuori... Purtroppo, la passione divampa anche nell'animo tristo del Podestà spagnuolo. L'antipatico e ridicolo personaggio s'avanza: egli vuole Lucia, ma costei gli sfugge e lo canzona. La musica si fa aderente quanto più è possibile al dialogo amoroso e beffardo ma, a dire il vero, non reca con sé motivi incisivi né blande

melodie. La scena risulta graziosa ed anche bizzarra per l'intervento dei due asini della vigna, "Checca" e "Ciccio", che con i loro ragli impediscono al Podestà di sciorinare per intero la sua dichiarazione d'amore all'appetitosa campagnola.

Torna Renzo. Si prepara il corteo per portare l'offerta dell'uva al Podestà: corteo rumoroso la cui sfilata costituisce appunto il primo *Intermezzo scenico*. La musica prorompe con furia indicibile: essa ha in sé non soltanto – come direbbe D'Annunzio – l'"ardore di settembre" ma anche quello dei precedenti mesi estivi. Un baccanale in piena regola che si svolge nella rossastra luce del vespro. È l'episodio più intensamente popolaresco di tutta l'opera e forse quello il cui ricordo meglio si imprime nella memoria dell'ascoltatore.

Il successivo quadro ha luogo nella Podesteria. Facciamo la conoscenza di "Orsola", balia ubertosa, di "Giacomino", vecchio segretario della Podesteria – un omino secco come una locusta e sempre tremebondo come un coniglio di razza inferiore – e di "Spingarda", uomo d'armi dai lunghi capelli untuosi e dalla pancia esuberante, solito a fare gesti coreografici e a compiere gesta piuttosto ignobili.

Questi tre tipi curiosi siedono in santa pace, attendendo il loro signore. Essi ascoltano i rintocchi dell'*Ave Maria* e si mettono a cantare, regalandoci un terzetto che è fra le pagine più delicate della partitura.

L'entrata del Podestà, eccessivamente seria (per un istante si pensa a quella di Gianciotto nel secondo atto della *Francesca*), e la scena del complotto ai danni dell'ignaro e innocente Renzo scorrono bene pur senza offrire elementi di spiccato interesse. Si è fatta notte. Sopraggiunge il corteo dei vendemmiatori, si ripete – debitamente attenuato – il motivo di marcia gioconda già udito nell'*Intermezzo*, si rivedono i somari miti con le gualdrappe da festa e il velario si chiude tra gli applausi degli spettatori.

Atto secondo. Renzo e Lucia, nella loro casetta, presso il focolare, passano il tempo cantando le strofe di una canzonetta arguta. Il cucù dell'orologio annuncia le dieci. È l'ora del riposo. Il quadretto è incantevole, nelle sue tinte discrete.

Viene Spingarda con i birri per arrestare il povero Renzo. Il commento musicale è fluido e ingegnoso, se non peregrino. Sopraggiunge il Podestà che spera di conquistare definitivamente Lucia nell'assenza di Renzo. Le espressioni patetiche della donna che vuol difendere se stessa e l'onore della propria casa appaiono, rispetto alla moralità, oltremodo commendevoli, ma dal punto di vista teatrale sono alquanto inefficaci. Un'alata melodia avrebbe potuto dare un po' di vita a questa scena, ma invano la si attende. Assai più ci interessa il Podestà quando si mette a far la ruota come un tacchino per sedurre Lucia e, ricordandosi delle proprie origini spagnole, accenna passi di danza in ritmo di bolero. Nella musica dello Zandonai si accendono fiammelle di fosforo e la comicità è raggiunta. Il resto dell'atto non manca d'attrattive. Le disperazioni del Podestà quando si avvede di essere scornato – anzi cornificato – ci rallegrano discretamente, senza però spingerci al colmo dell'ilarità. In compenso, la sfilata degli sgherri di Spingarda e della plebaglia al ritmo di una marcetta parodistica ci diletta moltissimo. *Tutto è bene ciò che finisce bene*. E il secondo atto della *Farsa amorosa* termina egregiamente.

Avvicinandosi alla fine si accentua la tendenza del compositore a sottolineare più gli elementi lirici che quelli beffardi. Indichiamo, tra le pagine più vivide del terzo atto, la canzone di Donna Mercedes: *Stanotte apparecchio il lettuccio nel bosco*, deliziosamente melodica e ricca di sfumature. L'arrivo della folla con lo schernito Podestà non manca di robustezza e di spirito e l'ultima scena, se non ci fossero i pianti pertinaci di Lucia e se si togliesse di mezzo quel roboante concertato che, a parer nostro, è assolutamente fuor di luogo, meriterebbe grandi encomi. Spingarda, il furfante beone, si congeda cantando con brio felice:

*All'amore sempre matto
che ci burla e non c'inganna
sgorghi allegra questa manna
spumeggiante di scarlatto.*

Tutti ridono a gara. E l'ascoltatore non può restare serio.

Come si vede, nella *Farsa amorosa* il buono non è scarso e non mancano i brani ottimi, ai quali naturalmente sono affidate le sorti future dell'opera. I primi due atti risultano superiori all'ultimo, e che pure ha i suoi meriti: il primo è stato giudicato, iersera, ammirevole sotto ogni aspetto e il secondo ha appagato largamente l'attesa dell'uditorio. Nel terzo il successo si è un po' illanguidito, ma alla chiusa dell'opera tutti si sono uniti per porgere al maestro Zandonai omaggi di alta devozione e di affetto tenace. In complesso si sono avute circa trenta chiamate, oltre a vari applausi a scena aperta. Lo Zandonai è uscito chiaramente vittorioso dalla prova difficile e non c'è da dubitare che la sua *Farsa amorosa* sia destinata a passare da un teatro all'altro con fortuna costante.

L'interpretazione, affidata ad un manipolo di artisti insigni, è riuscita degna del *Teatro Reale dell'Opera*, che ormai ha tradizioni invidiabili. Avremmo desiderato in qualche momento un maggiore senso caricaturale e parodistico nel "Podestà" – che era il baritono Carmelo Maugeri, cantante conosciuto per il suo potente e spontaneo talento drammatico – ma non avremmo potuto chiedere di più a Mafalda Favero, che ha ornato di tutte le grazie possibili la figura di "Lucia", né al tenore Nino Bertelli, cantante pieno di slancio e attore assai

svelto. Sara Ungar [sic], nella placida canzone di “Donna Mercedes” ha potuto mostrare le risorse della sua voce calda, morbida e di intonazione infallibile. Magnifico “Spingarda” il basso Salvatore Baccaloni e non meno encomiabile il tenore De Paolis che è riuscito a plasmare genialmente il personaggio di “Frulla” sì da farne una memorabile creazione d’arte. Perfetto lo Zagonara nella parte del “vecchio scrivano” e meritevole di plauso la Dubbini in quella della “balia”.

Orchestra scintillante, rombante e talora sommessamente sospirosa. Coro gagliardo, stupendamente disciplinato dal maestro Morosini. La messinscena del Govoni è stata apprezzata e alcuni dei quadri scenici ideati da Pieretto Bianco sono apparsi di bello stile e di ragguardevole effetto cromatico.

Insieme con Riccardo Zandonai il pubblico ha evocato alla ribalta il librettista Rossato, il maestro Andrea Morosini e Marcello Govoni. Tutti gli interpreti, maggiori e minori, sono venuti al proscenio. Sono rimasti tra le quinte soltanto i due asini, “Ciccio” e “Checca” che pure, essendosi comportati con intelligenza ed incredibile docilità durante tutto lo spettacolo, avrebbero avuto il diritto di essere festeggiati come bestie sagaci e di mansuetudine sorprendente.

299

del Giudice, *La “Farsa amorosa” di Zandonai al Teatro dell’Opera*, “L’Impero”, 24.2.1933 - p. 3, col. 2-3-4-5-6 (con una foto di M. Favero; una caricatura di Zandonai; il bozzetto di “una comparsa” e di “Lucia”)

Alla nuova opera di Riccardo Zandonai ha arriso ieri sera, in complesso, un esito assai lieto.

Non lo giudico dalle chiamate, perché gl’intervenuti della “claque”, talvolta perfino intempestivi, potrebbero falsare la valutazione, ma dagli applausi autentici del pubblico che furono frequenti, schietti e nutriti, soprattutto alle numerose apparizioni del Maestro alla ribalta alla fine d’ogni atto. Né credo di essere difficile profeta affermando che l’opera avrà successo sempre crescente e forse diverrà popolare, poiché contiene vari motivi ispirati, orecchiabili, dei cori movimentati e delle scene d’insieme di sicuro effetto sul pubblico, senza dimenticare che la bellezza e la fastosità dei costumi, la gaiezza delle scene, la varietà dell’azione contribuiscono a formarne uno spettacolo che, tutto compreso, si vede con piacere.

È una delle migliori opere di Zandonai e senza dubbio la migliore delle opere nuove italiane di questi ultimissimi anni. Aggiungerò che la bravura del Maestro Zandonai nel trattar le voci e l’orchestra è ben conosciuta e trova in questa partitura, di gusto spiccatamente più moderno che le precedenti, una valida conferma.

Se poi l’opera riesca ad essere un’opera comica di tipo schietto, come ne abbiamo esemplari celeberrimi in Italia, questo è discutibile.

Arturo Rossato, nel ridurre la novella del De Alarcón, “El Sombrero de tres picos”, a commedia lirica non ha trovato, secondo me, la mano troppo felice: ha mutato alcune circostanze essenziali, ha appesantito certi particolari, insistito troppo su certi espedienti di dubbio gusto: in una parola, da una novella viva e fresca ha tratto un libretto piuttosto artificioso e privo di spontaneità. E quando non c’è spontaneità non può esservi comicità.

Per esempio: nella novella spagnuola la “Signora Checchina” – la “Lucia” di questa “Farsa Amorosa” – non è una contadina ma un’agiata mugnaia, quasi una signora, in casa della quale – dove c’era una gran pergola sotto la quale si godeva il fresco d’estate e il sole d’inverno – avevano preso l’abitudine di radunarsi ogni giorno tutte le persone eminenti della vicina città: il Vescovo coi canonici della Cattedrale, il “Corregidor” (il Podestà), il Colonnello del reggimento, i giudici del tribunale, gli avvocati, ecc., con le loro signore, ed eran trattati e trattavano la padrona di casa quasi alla pari, accettando rinfreschi, spuntini, alla buona s’intende, ma come si usa in casa di gente civile. Inoltre la bellezza della signora Checchina era celebre in tutta la provincia e ammirata rispettosamente da molte persone di alto rango.

Niente di strano quindi che un “Corregidor” le facesse la corte con l’assiduità, i modi, le espressioni che si usano per una signora. Nella “Farsa”, invece, il Podestà Don Ferrante, un nobile spagnuolo – anzi niente di meno che un Grande di Spagna! (prima esagerazione) – si dà la pena di fare a questa villanella di “Lucia” delle dichiarazioni con dei concetti così alambiccati e delle espressioni così pompose che non si userebbero per una principessa, e dinanzi a cui la poveretta non poteva restar che trasecolata: l’effetto comico è mancato e di fronte a questa situazione così priva di spontaneità il pubblico resta freddo.

Altra incongruenza: lo “Zio Luca” del “Sombrero” – il Renzo della “Farsa” – non è un giovine contadino, di mente sveglia finché si vuole ma incapace di certe sottigliezze: è un uomo di quarant’anni, brutto come il diavolo (e anche un po’ gobbo) ma molto navigato e famoso per la sua intelligenza e la sua prudenza: quindi allorché, nella celebre notte dell’arresto, allo scorgere sul tavolo di cucina il mantello e il tricorno del “Corregidor” – che sapeva venuto in sua assenza per corteggiar la moglie – egli si trova nella situazione naturale di supporre che i due siano in camera da letto a godersela, è verosimile – se non perfettamente naturale – che, passato il primo momento di furore in cui egli vorrebbe far giustizia sommaria, subentri, per molte

considerazioni plausibili fra cui non ultimo il sentimento della propria bruttezza (“tutti direbbero che la mia disgrazia era ben naturale per essere io gobbo e Checchina tanto bella” – si dice zio Luca), la prudente riflessione che meglio è non far guai ma, camuffandosi da Podestà, rendere se possibile pan per focaccia. Ma ve lo immaginate voi un giovine contadino lombardo, col sangue ardente e la mano pronta, innamorato matto di sua moglie, bella e giovine anch’essa, che la trova – o crede di trovarla – a letto con un altro, sia pure il Podestà, in casa sua e che la lascia tranquillamente in pace a cornificarlo a suo agio, per andare con tutta calma a tentare di renderle la pariglia in un’assai problematica avventura con la Podestessa? La situazione è talmente paradossale che il pubblico ieri sera rideva non della comicità del caso bensì della sua assurdità.

Terzo punto debole: il personaggio di Lucia non è un personaggio da opera comica: è troppo facile alle lacrime; a tutti i casi poco piacevoli che le accadono essa dovrebbe prorompere in sfuriate di carattere semi-faceto, invece ecco pronto il suo bravo piagnisteo che getta una doccia fredda su le situazioni più sbrigiate e più comiche.

Queste ed altre deficienze di minori importanza hanno creato un seguito di situazioni false e artificiose per cui la commedia non va avanti con naturalezza e spontaneità, ma perché la porta avanti l’autore: i personaggi non sono creature vive ma fantocci e i fili che li muovono sono grossi e visibili come gòmene di nave. Che cosa è risultato da tutto questo? Che il primo a subire l’influenza di questa mancanza di spontaneità e di naturalezza è stato proprio il musicista il quale ha composto una musica pregevole quanto si vuole ma di scarsa comicità.

Quella tale comicità musicale che commenta l’azione e il dialogo, sparsa a piene mani nel “Falstaff” e che trabocca addirittura nel “Barbiere”, nel “Don Pasquale” etc., qui manca quasi completamente. Il che serve a provare ancora una volta ch’è assai più facile far piangere che far ridere.

L’opera s’inizia assai felicemente con una “Ouverture” che Zandonai deve aver composto proprio in questi giorni perché alle prove non ne avevamo avuto conoscenza. Costruita coi temi principali dell’opera, è piena di brio, di spigliatezza e di vita: una vera “Ouverture” da opera comica che comincia col disporre molto bene il pubblico e che è accolta da applausi calorosi e nutriti.

Anche la prima scena è felice. Già il quadro per sé stesso è di effetto gradevolissimo: questa brigata di campagnoli vestiti a festa coi magnifici costumi della Brianza – che sono una delle più belle cose di tutto lo spettacolo – sull’aja di un bel cascinale, che infioccano canestri ricolmi d’uva, mette allegria al solo vederla, e la musica commenta la scena stupendamente.

Zandonai eccelle in queste pitture di carattere rusticale. Già ce ne aveva dato un saggio – molto più importante – nei “Quadri di Segantini”, ed è ammirabile come con poche pennellate egli sa rendere quel senso di sconfinata serenità della campagna assolata, echeggiante dei rustici canti dei contadini. Anche se non ci fosse la scena la musica ti fa vedere il quadro.

Pure il duetto seguente fra Renzo e Lucia è indovinato. La melodia, arieggiante uno stornello popolare, è di limpida e fluida ispirazione e si snoda con spontaneità.

Con l’arrivo del Podestà Don Ferrante, seguito dal fido Frulla, dovremmo entrare decisamente nel comico, ma, ahimè, è proprio il comico che manca: le pompose dichiarazioni di Don Ferrante interrotte per ben due volte dai ragli di “Ciccio” e di “Checca” fanno pensare solamente che l’episodio sarebbe molto più a posto al Teatro dei Piccoli.

A parte le deficienze del libretto, Zandonai non è una natura di musicista comico: rimane troppo l’autore di “Francesca” e di “Giulietta e Romeo”; perfino alcune battute decisamente facete di Frulla non trovano l’espressione musicale corrispondente. La musica della “Farsa” nei migliori momenti riesce ad essere eccentrica, vivace, mai comica: non ha quella leggerezza spumosa dell’opera buffa italiana tradizionale. La voluta comicità di questa musica mi fa piuttosto ripensare – con le debite distanze – al “cavaliere della Rosa”, e il Podestà Don Ferrante mi ricorda piuttosto il barone di Lerchenau che Don Bartolo o Don Ferrante⁽¹³⁶⁾. Troppo abuso di timpani e di tromboni nell’istrumentale, fin troppo ricco. Inoltre ad ogni personaggio non corrisponde nella musica un motivo che ne scolpisca con evidente e comica plasticità la fisionomia: i pochi temi che vi sono nell’opera sono di scarsa incisività.

Tra la prima e la seconda parte del primo atto è intercalata una scena di passaggio che l’autore ha chiamato “Intermezzo”: si tratta del corteo di tutto il contado che con le fiaccole accese, la banda e i ciuchi ingualdrappati va a portare l’offerta dell’uva alle autorità. È una specie di coro bacchico dal ritmo assai marcato, più fragoroso che saporoso, ma che tuttavia nella economia dell’insieme non guasta.

Nella seconda parte siamo nell’interno della Podesteria, dove un terzetto composto dalla balia, da Giacomino lo scrivano e da Spingarda lo sbirro commenta con atteggiamenti diversi lo scoccare dell’Ave maria. Il terzetto (pezzo chiuso, all’antica) è musicalmente assai pregevole e una delle pagine migliori dello spartito.

Seguono l’arrivo del Podestà e di Frulla, il complotto a tre con Spingarda per arrestare Renzo, e l’atto finisce vivacemente con l’arrivo del corteo che porta a “vendemmia”.

L’atto secondo s’inizia con una “filastrocca” che cantano a due Renzo e Lucia nella cucina della loro casetta, attendendo l’ora di andare a dormire: la canzone, di schietto sapore folcloristico, dai contorni netti e caratteristici, è di ispirazione felicissima. Le scene seguenti, con l’arresto di Renzo per opera di Spingarda, il

sussequente arrivo del Podestà, a cui Lucia indirizza una lamentosa recriminazione, e la pomposa dichiarazione di Don Ferrante sopra un motivo di Bolero offrono ineguale interesse. Lucia si difende come Tosca e respinge violentemente il corteggiatore che inciampa e cade, come Scarpia, rimanendo svenuto per terra, mentre l'orchestra fa udire dei tenebrosi accordi dei legni e dei contrabassi.

Seguono alcune scene, fra cui quella famosa di Renzo di cui abbiamo parlato più sopra, che sono le più deboli di tutta l'opera; ma col ritorno di Frulla ch'è andato a chiamare aiuto, seguito da Lucia, da Spingarda coi birri e dai contadini destati al rumore, la commedia prende un andamento più naturale e più vivo e la musica si fa di colpo infinitamente migliore.

La partenza del corteo in ben ordinata ronda, con a capo il Podestà, Lucia e Spingarda, che si avvia in città per impedire, se in tempo, la sventura coniugale di Don Ferrante, mentre il coro commenta sghignazzando:

*Ecco fatto il becco all'oca
e le corna al podestà*

è di effetto comico irresistibile, effetto che si ripeterà raddoppiato nell'intermezzo del terzo atto, quando lo stesso corteo arriva davanti alla Podesteria. Questo intermezzo è la cosa migliore di tutta l'opera: è un vero gioiello, e se l'opera fosse tutta così sarebbe un capolavoro.

Ecco veramente del teatro comico!

Don Ferrante, vestito coi panni di Renzo, chiama la balia Orsola al balcone, tenta di farsi riconoscere e le ordina di aprirgli: Ma che padrone – risponde Orsola –, il mio padrone è a letto con la signora, “Vatti con Dio buon uomo”; mentre il coro se la gode un mondo e Lucia si disperava. Qui la musica commenta l'azione in modo stupendo, e l'effetto è pienamente raggiunto.

Efficace è pure la scena finale: l'arrivo della folla nel gran salone della Podesteria, i rimproveri della Podestessa al marito per la sua scostumatezza, l'entrata di Renzo tutto impettito, col tricorno, il mantello e la mazza del Podestà, lo sdegno di questi che ne ordina l'arresto sono commentati e coloriti dalla musica con briosa vivacità; quando poi tutto si scopre e Renzo rinfaccia alla moglie di averlo tradito con Don Ferrante, vi è, con l'immancabile lamentazione di Lucia, un concertato di irresistibile effetto musicale ma che starebbe assai meglio in una opera come la “Lucia di Lammermoor” o il “Ballo in maschera”: in un'opera comica è fuori posto.

Tutto si scopre alla fine, grazie all'intervento degli immancabili Ciccio e Checca; colpe non ce ne sono state da nessuna parte, tutti si riconciliano e l'opera termina con una canzone bacchica intonata da Spingarda e ripresa da tutto il coro.

Devo segnalare pure la canzone che la Podestessa canta, acconciandosi le chiome per la notte, all'inizio del terzo atto e che è di delicatissima ispirazione.

Come ho già detto, nel complesso l'opera è piacevole. La figura meglio disegnata è quella di Frulla, perché è la più viva e la più naturale. Se il compositore avesse usato tinte più leggere e posseduto un maggior senso del comico l'opera sarebbe stata ancora migliore nonostante le mende del libretto. Ma pure così com'è non mancherà di entrare completamente e stabilmente nelle buone grazie del pubblico per i numerosi momenti di felice ispirazione che contiene e per lo sventurato e piccante interesse che offre l'insieme dello spettacolo.

Due parole sull'esecuzione. Innanzitutto ci rallegriamo con l'autore per la maniera precisa, energica, incisiva con cui ha diretto tutta l'opera. Non è stata questa la minore delle sue fatiche, ed il più meritato successo la ha coronata.

Nella parte di Lucia, Malfalda [sic] Favero è stata semplicemente deliziosa: che voce bella, fresca, melodiosa! Essa ha meritato gli unanimi consensi del pubblico che l'ha festeggiata con calore.

Il Bertelli è riuscito a dare efficace risalto alla parte di Renzo: la sua voce è squillante e di bel timbro e la sua azione scenica indovinata. Il Maugeri, nella parte del Podestà, ci ha dato modo di ammirare la potenza dei suoi mezzi vocali messi in valore da una tecnica efficace e sicura. Non dirò che posseda un senso del comico molto pronunciato, tuttavia il pomposo e grottesco personaggio di Don Ferrante è stato da lui reso con bella evidenza.

Ottima Sara Ungaro nelle spoglie della Podestessa; stupendi il De Paolis e il Baccaloni, rispettivamente Frulla e Spingarda: ecco due cantanti comici perfetti, attori efficaci fin dalle trucature (quella del De Paolis lo faceva rassomigliare maledettamente al Petrolini dei salamini); le scene a cui essi prendono parte sono risultate le più vive e saporose.

Bene la Dubini [sic] e il Zagonara nelle parti della balia e dello scrivano. Ottimi i cori, e ne va data ampia lode al maestro Morosini. Viva, movimentata e curata fin nei minimi particolari la messinscena dovuta a Marcello Govoni, piacevolissime le scene e magnifici i costumi di Pieretto Bianco.

L'opera comincia con una vera e propria ouverture festosa.

Un paio di motivetti attizzati convenientemente in orchestra mantengono vivo il fuocherello che deve riscaldare la sala, sprigionando qua e là volate di scintille – senza pericolo per l'incolumità degli spettatori.

La Sinfonia viene applaudita, mentre si leva il sipario. E qui comincia un'opera di Zandonai, vale a dire un'altra opera molto, troppo simile nel tono e nella sostanza a tutte quelle dello stesso autore, che la precedono. Tuttavia dobbiamo riconoscere in questa una maggiore leggerezza di mano; più misura e nettezza di particolari.

L'orchestra però lavora troppo e non lascia d'un passo i cantanti i quali da parte loro non hanno tempo nemmeno di riprendere fiato: sempre sotto a stornellare, a scantazzare fingendo una vivacità e un brio tutt'altro che contagioso. Di questo brio il pubblico della platea sembra averne piene le tasche, mentre lassù nelle alte sfere la claque che questa volta sembra comandata dal maresciallo Ludendorf in persona prorompe in acclamazioni formidabili e corte, misurate al cronometro. L'opera comica rimane lì per lì seria – ma ci guadagna invece la comicità della rappresentazione.

Senza la claque il successo ci sarebbe stato ugualmente più sincero e spontaneo perché il nostro pubblico è tutt'altro che esigente, e ha per questo operista che riesce sempre a metà una particolare simpatia, nella speranza che una volta o l'altra riesca completamente.

A onor del vero non mancano nello spartito di Zandonai alcuni brani felici; citeremo ad esempio un punto del terzetto fra Spingarda, Orsola e Giacomino, precisamente dopo la 2. ripresa della campana dell'Ave Maria: qui il disegno delle voci, il colore strumentale, insomma il tono della scena diventa trasparente, l'ispirazione lo trasfigura, la musica ci sfiora, ci tocca nel vivo – poi ci abbandona e ricade: sono poche battute, molto belle, che non si dimenticano.

*

L'esecuzione dell'opera che l'autore stesso diresse con molto slancio e autorità, non lasciò quasi nulla a desiderare: buoni artisti come la Favero, Carmelo Maugeri, Nino Bertelli, Sara Ungaro, Alessio de Paolis, Salvatore Baccaloni, Agnese Dubbini e Adelio Zagonara spalleggiavano valorosamente l'autore durante questa "première" che si svolse e si chiuse senza contrasti, anzi col più lieto successo.

301

Très vif succès de "La Farsa Amorosa" à l'Opéra Royal, "L'Italie", 24.2.1933 - p. 3, col. 5

Hier soir a eu lieu, au Théâtre Royal de l'Opéra, la première de *La Farsa amorosa*, la nouvelle comédie musicale en trois actes, cinq tableaux et deux *intermezzi* du maestro Riccardo Zandonai, sur livret de M. Arturo Rossato.

La salle du théâtre offrait l'aspect qui caractérise les soirées exceptionnelles de la saison lyrique romaine.

L'éminent auteur, qui a dirigé sa partition, a été salué à son apparition par des applaudissements chaleureux.

La symphonie qui précède l'opéra et qui a été composée ces jours-ci par le maestro Zandonai, a beaucoup plu.

Aussitôt le très vif succès de l'opéra s'est affirmé dès les scènes du début et a eu un *crescendo* remarquable jusqu'à la fin de chaque acte.

Le maestro Zandonai a été rappelé à la rampe plusieurs fois, ainsi que ses interprètes et l'auteur du livret M. A. Rossato.

L'exécution artistique était confiée à Mafalda Favero (Lucia), à Nino Bertelli (Renzo), à Carmelo Maugeri (Don Ferrante), à Sara Ungaro (Donna Dolores¹³⁷), à Alessio de Paolis (Frulla), à Salvatore Baccaloni (Spingarda), à Agnese Dubbini (Orsola) et à Adelio Zagonara (Giacomino).

Tous ces célèbres et vaillants artistes ont été acclamés.

Les costumes et la mise en scène ont contribué à la parfaite réussite de beau spectacle.

302

Mario Rinaldi, *"La "Farsa amorosa" di Riccardo Zandonai al Teatro Reale dell'Opera, "La Nuova Italia musicale" VI/2, febbraio 1933 - p. 18 (con una foto di scena del terzo atto)*

La nuova opera di Riccardo Zandonai è facile, scorrevole, ricca di melodia e soprattutto divertente. Che si bramerebbe di più? Non mancano qua e là momenti divertenti, ma ve ne sono anche di dolorosi che tradiscono la vera natura romantica dello Zandonai; il quale in quest'opera ha preso di mira l'800 calpestando tutte quelle innovazioni tecniche ed estetiche non soltanto compiute da i suoi colleghi ma anche da lui stesso. Se n'è tornato alla romanza ed al concertato con una naturalezza davvero unica. Ha fatto bene? Ha fatto male? Il pubblico

giura di essersi divertito, le cronache registrano decine e decine di chiamate, la vicenda scenica – con le sue trovate piccanti – è tanto piaciuta alla massa; ragione per cui tutto è andato a gonfie vele.

Vogliamo proprio noi far rilevare che dall'autore di "Francesca da Rimini" desideriamo ben altri lavori? Se ci si permettesse di essere sinceri diremmo chiaramente: sì, Zandonai può fare ben altro (anche con un libretto come questo) e noi consideriamo il suo nuovo lavoro una allegra parentesi della sua attività d'artista. Ma andiamo all'opera.

La sinfonia, bene strumentata, facile e scorrevole, preannuncia ed assorbe i principali caratteri dell'opera. È una pagina ottimamente svolta, ma in alcuni punti forse appare un po' pesante in confronto all'ingenuità del lavoro.

È un giorno di vendemmia: canti giocondi di allegri contadini, motti di spirito, brio dappertutto. Un bel canestro è "ingualdrappato" per il Podestà; non appena spunta questa parola ecco un caratteristico temino di due note che non abbandonerà più il degno rappresentante di Filippo IV. Il duetto tra Renzo e Lucia ha di notevole un elegante stornello, "Bello, la gelosia mal ti consiglia", che sarà ripreso *a due* e che risulta di puro stile mascagnano. La figura del Podestà (che viene a dichiarare il suo amore alla bella Lucia) è basata su quel temino a cui abbiamo accennato; ma qui di notevole vi sono i due ragli di Ciccio e Checca che suscitano l'ilarità delle platee. Non manca nemmeno il ricordo della lontana Spagna di Don Ferrante, ma in tale ricordo c'imatteremo più chiaramente nel secondo atto. Questa prima scena è ottimamente inquadrata con la ripresa dell'elegante stornello che si fonde felicemente col canto popolare di una voce lontana.

L'intermezzo dei vendemmiatori si basa su un tema giocondo in cui le danze rustiche si fondono ottimamente con le note pesanti di una banda villereccia. Tentativo di colore? Non crediamo, poiché i caratteri parodistici e caricaturali risultano fin troppo evidenti. Nell'insieme, però, questo intermezzo risulta ben serrato ed ha il suo valore scenico. Peccato che si trovi fra due lunghe pause orchestrali causate dai cambiamenti di scena. Non era meglio evitare tali interruzioni?

La scena della podesteria s'apre con un terzetto ch'è la perla dell'opera. Ecco su quale base doveva essere condotta questa "Farsa amorosa"! Come mai lo Zandonai non ha compreso tutto ciò? Qui sì che abbiamo colore, unità, un senso modernissimo di concezione; perfino un po' di arditezza. I tre caratteri di Orsola, Spingarda e Giacomino sono scolpiti con vera maestria in poche battute; la cantilena sulle parole "Ave Maria" compie il resto legando i tre caratteri. In questa scena riuscitissima vi sono momenti musicali così scorrevoli e limpidi da ricordare le nostre vecchie e gloriose opere buffe: ecco un bel *ritorno*. Giungono il Podestà e Frulla: la ricerca dell'idea... geniale è ottimamente svolta musicalmente; l'azione e la musica procedono scorrevoli; Don Ferrante segue attentamente tutte le trovate del suo fedele servitore. L'accenno al verso asinino è sempre presente. Le *trovate* di Spingarda, allorché scruta il via vai della strada, sono terribilmente stupide. L'arrivo del coro dei vendemmiatori ci riconduce all'intermezzo, ma anche qui il raglio dell'asino porta in visibilio. Il bellissimo terzetto tra Spingarda, Orsola e Giacomino resta come soffocato.

L'atto secondo si apre con due stornelli chiari, rustici, orecchiabilissimi: tutta la scena è ben condotta ed è basata su di un sordo *cu-cu* che riascolteremo chiaramente e realisticamente nel doppio scatto della pendola. Anche qui l'azione è rapida; troviamo chiaramente espressi i caratteri di Renzo (prima semplice, poi giustamente sdegnato) e di Spingarda che impersona... l'uomo di legge!... Lucia invece, anche nel seguente duetto col Podestà, rimane sempre mesta e drammatica. A volte questo suo carattere risulta fin troppo accentuato rispetto all'azione. Don Ferrante ora, per conquistare la bella Lucia, rievoca la sua lontana Spagna ove gemono numerosi cuori da lui trafitti. Ecco un *bolero*, dallo spunto ben noto, che viene a solleticare l'orecchio. Una battuta di tamburello, qualche colpetto di nacchere, un pizzico di colore e tutto è fatto. La scena, qua e là, riprende il primitivo aspetto conquistando una certa unità. La scena di Frulla, eminentemente descrittiva, non ha nulla di notevole. Ma ecco che torna Renzo che ci ripeterà a sazietà la sua facile frase "La podestessa è bella". Allorché il Podestà viene scambiato per Renzo, la musica non oltrepassa i limiti della descrizione. V'è un concertato di vecchio stampo che, come nell'800, [si] sviluppa dal canto del soprano, sempre doloroso e mesto. L'azione, per questo canto, subisce una stasi che dà ai nervi e che in fondo risulta anti-teatrale. La partenza della ronda non ci sembra naturale: il timore del tradimento dovrebbe mettere le ali ai piedi e non mutare lo sdegno in un ritmo, caricaturale fin che si vuole, ma anche profondamente funereo.

L'atto che segue possiede situazioni, accenti e caratteri verdiani tanto nella parte della podestessa come in quella del falso podestà.

La scena di Mercedes ci regala un'altra canzone chiara, semplice, melodiosa anche se non troppo originale. Notevole la scena contrastante della preghiera con l'arrivo del falso Podestà. L'intermezzo si basa sulla nota scena della ronda; ma questo intermezzo, notevole nella parte corale, non ci soddisfa scenicamente risultando ben poco elegante nei riguardi del libretto.

Il finale dà possibilità all'autore di costruire un altro concertato; come nel precedente atto tutta l'azione subisce una sosta per il mesto canto di Lucia. Il concertato *donizettiano* può così compiere il suo sviluppo. Zandonai aveva un'ancora di salvezza: svolgere in forma fugata il bel tema proposto da Spingarda. Non lo ha

fatto; ha preferito il brindisi a base di *evviva* e di cadenze alla... Sarasate. Il pubblico forse si è divertito maggiormente così.

I fini che l'opera si propone non sono di vasta portata; il libretto (che dopo una trama boccacesca termina in modo fanciullesco) non poteva ispirare grandi cose; ma, lo ripetiamo, da Zandonai attendiamo ben altro. Ch'egli ci dia una opera ogni tre anni anziché due opere l'anno, ma ch'essa risulti in tutto degna sorella di quel capolavoro ch'è la *Francesca da Rimini*.

*

L'esecuzione dell'opera, curata dallo stesso autore, è stata felicissima. Tutti gl'interpreti: Bertelli, Fàvero, Maugeri, Ungaro, De Paolis, Baccaloni (un attore magnifico), Dubbini e Zagonara hanno cantato ed agito in modo perfetto. Cori ottimamente istruiti dal Morosini; allestimento scenico bellissimo curato dall'Ansaldo e dal Govoni; riuscitissimi le scene ed i figurini di Pieretto Bianco.

303

rimar. [= Mario Rinaldi], [*Musica e musicisti - A Roma*]; "Rassegna dorica" IV/6, 20.4.1933 - p. 155

Al Teatro Reale dell'Opera molte opere di vecchio e nuovo allestimento; ma noi parleremo dei due lavori nuovissimi: "La Farsa amorosa" di Zandonai e "Palla de' Mozzi" di Marinuzzi. La prima ha avuto, ed avrà dappertutto, il più grande dei successi: musica scorrevole, chiara (a volte anche troppo), orecchiabile, molti stornelli, ritmi popolareggianti, spunti facili. Francamente diremo che da Zandonai, autore di *Francesca da Rimini*, vogliamo ben altro. Portare l'opera verso il popolo va bene; scrivere della musica ispirata e melodica va ancora meglio; ma qui siamo in una eccessiva semplicità di forme che contrasta con i progressi tecnici ed estetici raggiunti in lavori precedenti anche dallo stesso musicista trentino.

[...]

304

La seconda de "La farsa amorosa" [...], "Il Messaggero", 26.2.1933 - p. 7, col. 2

Una sala gremita in ogni ordine di posti iersera per la seconda della nuovissima opera di Riccardo Zandonai, *La farsa amorosa*. E successo schietto, trionfale.

Dopo un lungo applauso alla Sinfonia, il pubblico ha mostrato di non cedere facilmente ai più calorosi consensi; ma alla fine del primo quadro è stato conquistato in pieno e non ha lesinato le sue acclamazioni all'illustre autore e agl'interpreti. Si sono così avute due chiamate, tra unanimi acclamazioni. L'intermezzo con la pittoresca *Vendemiata* si è chiuso tra vivi prolungati applausi. All'*Ave Maria*, una pagina musicale di schietta genialità, si ripetono gli applausi. Finito l'atto, si sono avute sette chiamate. Durante il secondo atto, applausi alla filastrocca e al *bolero*. Alla fine dell'atto, altre sette chiamate. Durante il terzo atto è stata applaudita l'aria della *Podestessa* e l'intermezzo, e alla fine si sono avute sette chiamate con imponenti acclamazioni a Zandonai, ad Arturo Rossato e agl'interpreti.

Non è dunque questo un sintomo della troppo ripetuta e deplorata crisi teatrale. Il fatto è che, quando un'opera come *La farsa amorosa*, la quale senza indugiarsi su vie già battute e pur non rinnegando la tradizione del melodramma canta con la voce e l'orchestra in piena animazione di sensibilità moderna, il pubblico accorre in teatro come ai bei tempi; ma è l'opera, fuori del tempo e che non si rivolge neppure a un ipotetico domani, somigliante in questo a una lettera senza indirizzo, che produce il fenomeno dell'assenteismo. Zandonai è riuscito a ridestare la non spenta passione per l'opera. Vi ha contribuito del resto – occorre aggiungere – Arturo Rossato che ha fornito al compositore un libretto agile, fresco, in una serie di scene amene e divertenti, dove comiche, dove caricaturali, dove burlesche. Non è facile in musica far ridere. E qui l'ilarità sprizza con spontaneità, senza artificio, senza sforzo, senza volgarità.

Con la seconda rappresentazione, *La farsa amorosa* ha ricevuto nuovo autorevole crisma. È stata non solo apprezzata la musica di Zandonai, uno Zandonai del tutto nuovo, agile, chiaro, ispirato, geniale; ma anche l'esecuzione. Mafalda Favero è apparsa una *Lucia* ideale per fascino di femminilità e per armoniosa e duttile e suggestiva voce; il baritono Maugeri del *Podestà* ha disegnato la tipica figura con tocchi caricaturali, cantando con generosità e riscuotendo dopo il *bolero* un lungo applauso. Ottimi anche gli altri: i tenori Bertelli e De Paolis, la Ungaro, il basso Baccaloni, la Dubbini e Zagonara. Fuso, vibrante, colorito il coro, istruito dal maestro Morosini. E a *Ciccio* e a *Checca*, i due asini, non sono mancati i consensi in forma d'ilarità.

[...]

305

Alberto Gasco, “*La farsa amorosa*” di Zandonai al Teatro Reale dell’Opera, “La Tribuna”, 6.4.1935 - p. 3, col. 5-6 (con il disegno di una scena del I Atto e una fotografia di Zandonai)

Dopo due anni abbiamo rivisto al Teatro Reale dell’Opera la *Farsa amorosa*. Riccardo Zandonai è venuto espressamente da Pesaro per sorvegliare l’allestimento e dirigere il suo lavoro; sono stati richiamati quasi tutti gli artisti che già avevano interpretato l’opera nel 1933 ed essi hanno mostrato di non aver dimenticato nulla di quello che allora avevano imparato coscienziosamente, ed anzi di essere diventati più che mai svelti e sicuri. Non sappiamo se i due somari – *Ciccio* e *Checca* – fossero proprio quelli stessi che avevano figurato con tanto onore la sera del battesimo dell’opera, ma siamo propensi a crederlo: due ciuchi docili come conigli, uno di color avana-chiaro e l’altro di pelo scuro, ambedue grassottelli e di carattere riflessivo.

Scenari identici.

Successo identico, vale a dire pronto, veritiero e in qualche momento fragoroso.

Verrebbe la voglia di andare a riprendere il nostro vecchio articolo e riprodurlo tale e quale, sostituendo soltanto il nome di Pia Tassinari a quello di Mafalda Favero. Non lo facciamo perché non è l’uso. Tutto sommato, oggi ci pare di essere ringiovaniti di due anni, anzi di venticinque mesi, perché la prima rappresentazione della *Farsa* di Zandonai ebbe luogo precisamente il 23 febbraio 1933-XI. Assai di buonumore, dunque, torniamo a parlare della festosa (ma non farsesca) produzione dell’insigne e caro maestro trentino.

Abbiamo trovato iersera Riccardo Zandonai un po’ imbiancato: per fortuna la sua musica buona non tende ad imbiancare. Le pagine magistrali della *Francesca* e della *Giulietta*, come quelle della *Conchita* e della *Farsa amorosa* conservano integra la loro freschezza e sono amate dal pubblico sempre più. La *Farsa amorosa* va compiendo un lavoro di persuasione e di penetrazione nella folla: presto sarà uno dei prodotti più ricercati dell’arte lirica italiana contemporanea. Né crediamo che ciò derivi dall’essere il maestro ritornato deliberatamente a talune forme (che si credevano fruste e consunte) del melodramma nostro. No: non sono i due pomposi *concertati* del secondo atto e dell’ultimo quadro che danno saldezza e fulgore alla *Farsa amorosa* ma bensì alcuni quadretti riboccanti di vita, di sana giocondità e di ispirazione limpida, che assicurano il successo teatrale dell’opera: la “vendemmia”, la scenetta dell’Ave Maria, la canzone-duetto di Renzo e Lucia, il soliloquio della Podestessa, la marcia grottesca che accompagna il ritorno del Podestà alla propria casa, ecc. ecc., episodi che attestano del fertile talento e delle abbondantissime risorse dello Zandonai.

La *Farsa amorosa* non è strepitosamente lepida (il titolo può trarre in inganno chi si reca ad ascoltarla), ma diverte quanto basta; dal punto di vista strettamente artistico interessa fortemente – e di continuo – non solo il pubblico, ma anche il critico che non sia deliberatamente avverso. Abbiamo avuto l’occasione di notare altra volta che Giuseppe Verdi aveva dovuto raggiungere gli ottant’anni per rinunciare definitivamente agli eroismi melodrammatici e convincersi che, in realtà, *tutto nel mondo è burla*. Quando il maestro di Busseto, da giovane, volle scrivere un’opera comica, cadde così malamente che, dopo quasi un secolo, si parla ancora del suo infortunio. Riccardo Zandonai, che ora si trova a mezzo cammino tra i venti e gli ottanta anni, ha scritto un lavoro di mezzo carattere, tra il lirico e il burlesco. lavoro comunque di alto merito, bene architettato, colorito senza parsimonia e nel quale sono sparsi in notevole copia brani leggiadri e caratteristici, graziosamente volubili, canzoni incisive e cori popolareschi energicamente ritmati.

Ogni novella audizione della *Farsa amorosa* è un diletto novello. Iersera il pubblico, ritrovandosi con il Podestà, Renzo, Lucia, Spingarda, il Frulla e gli altri personaggi dell’opera uscita dalla fucina Rossato-Zandonai, ha battuto le mani di contentezza. Il bilancio dello spettacolo reca oltre venticinque chiamate e vari scrosci di applausi durante la rappresentazione. Lo Zandonai è stato instancabilmente evocato alla ribalta dopo ogni atto, insieme con gli artisti e da solo.

Qualcuno avrebbe voluto vedere al proscenio anche Ciccio e Checca, attori (se non cantanti) degni di affettuosi omaggi, ma si è preferito lasciarli tra le quinte per paura che s’insuperbissero troppo.

L’acclamato autore ha diretto a meraviglia la propria musica. Col procedere degli anni egli è diventato un condottiero d’orchestra esatto e ardente come pochi altri. Senza agitarsi come un forsennato, egli ottiene dalla massa degli strumentisti tutto ciò che vuole. E i professori seguono volentieri i suoi cenni animatori.

“Renzo” e “Lucia” – al secolo Nino Bertelli e Pia Tassinari – hanno filato il perfetto amore col pieno assenso e col massimo compiacimento del pubblico. Bravi e simpatici artisti!... La parte del “podestà”, affidata a Carmelo Maugeri, ha avuto un rilievo potentissimo. Il Maugeri è un artista completo: sa rendere con originalità assoluta e con piena evidenza plastica qualsiasi personaggio, tragico o parodistico. Nella *Francesca da Rimini* egli è un “Gianciotto” inarrivabile; nella *Farsa amorosa* egli è il più divertente “Podestà” che si possa immaginare. Gli fanno degna corona il “Frulla” (squisita interpretazione del tenore Alessio De Paolis), “Giacomino”, cioè Adelio Zagonara (magro come un’aringa e melanconico come una cornacchia di modeste pretese); e “Orsola” (l’efficacissima Agnese Dubbini). Quanto poi al grande Salvatore Baccaloni, diremo che egli ha raffigurato nel personaggio di “Spingarda” uno straordinario tipo di soldatuccio-beone. Che macchietta indimenticabile!

Cori di raro pregio. Molto elogiata la regia di Marcello Govoni e apprezzato il giuoco dei macchinismi diretto da Pericle Ansaldo.

[...]

306

A. G., *La farsa amorosa al Teatro Reale dell'Opera*, "Ottobre", 6.4.1935 - p. 4, col. 6-7

Questa ultima fatica operistica di Riccardo Zandonai è ritornata graditissima sulle scene del Teatro Reale, dove due anni or sono aveva ricevuto il suo battesimo; e dopo i successi riportati in parecchi altri teatri.

Queste scene popolaresche che con garbo caricaturale e con perizia teatrale Arturo Rossato ha tratto dalla nota commedia [!] spagnola di P. A. de Alarçon [sic] *El sombrero a tres picos* [sic] piacciono senza pretese di impossibili trascendentalismi. Le figure del borioso e stupido podestà don Ferrante, dei due bravi contadinotti Renzo e Lucia (scarpe grosse e cervello fino), che invece di esser giocati giocano astutamente il maturo e autocratico dongiovanni, la figura seducente di donna Dolores⁽¹³⁸⁾, la podestessa, le macchiette dell'ingegnossissimo Frulla, dello spaccone Spingarda, della balia Orsola e del marito Giacomino sono ben tracciate, e insieme con i due mansueti somarelli Ciccio e Checca divertono nella movimentata e comica vicenda. E Zandonai per questa vicenda ha scritto una musica con intenzioni briose, caricaturali e grottesche, non trascurando di porre in rilievo anche i momenti di sentimentalità e di lirismo.

Le scene sono musicalmente costruite sul declamato melodico che, come in tutti i lavori di Zandonai, pur manifestando inflessioni e coloriture personali, non si stacca dalla scuola italiana verista: certo non vi sono estranee qua e là talune influenze dell'impressionismo che si rivelano anche nella formazione musicale e nell'architettura dei vari brani, in cui un inciso tematico, abilmente girando e riecheggiando, serve a mantenere l'unità con notevole effetto. Né manca in quest'opera la tendenza a creare veri e propri pezzi chiusi: il pezzo pel tenore, il pezzo per la donna, il pezzo pel baritono, i duetti, i terzetti.

Forse in qualche punto l'autore s'indugia troppo in queste esibizioni vocalistiche con svantaggio dell'azione, forse in tal altro punto il naturale temperamento drammatico gli prende inconsciamente la mano e gli fa dare pennellate e coloriti troppo forti e seri; ma molte pagine, molti ritmi hanno freschezza e poesia come il terzetto dell'Ave Maria, l'inizio del II atto nella canzone di Renzo e di Lucia, il quadro corale e coreografico della vendemmia: ché i brani corali per la sapienza della costruzione e per l'intonazione popolaresca sono belli e riusciti veramente.

C'è in complesso, in quest'opera, l'affermazione di un musicista autentico e di un uomo di teatro abile ed accorto che vuole svincolarsi da certe influenze esotiche recenti, vuol uscire da certi climi non più accettabili in un ambiente nazionale rinnovato, rinvigorito e purificato, riallacciandosi in qualche modo a una nostra sana tradizione.

Il bel pubblico che gremiva ieri sera il Teatro Reale dell'Opera ha seguito con simpatia vibrante le vicende di Renzo e Lucia, compensando l'illustre autore e i valorosissimi interpreti con cordiali calorosi applausi. Il bilancio della serata è dei più lieti: Riccardo Zandonai è stato accolto al podio direttoriale da un nutrito applauso che alza il suo tono dopo il brioso e primaverile preludio, reso dall'ottima orchestra con tecnica pulita e spirito giovanile. Tre chiamate agli artisti dopo la prima scena, vivissimi consensi dopo la seconda, e cinque volte, di cui tre con l'autore, gli interpreti ritornano alla ribalta alla fine del primo atto.

Anche nel secondo e nel terzo atto la attenzione del pubblico non s'allontana dalla musica che ha soprattutto il pregio di scorrere senza intoppi levigata e gioconda sino alla fine, e il successo, già delineato al primo atto, si conferma con dieci chiamate agli artisti alle quali partecipa l'autore per ben sei volte.

Pia Tassinari, cantante di primo ordine, è stata una squisita Lucia, Nino Bertelli, tenore di buona voce, ha reso con efficacia la parte di Renzo, Carmelo Maugeri veramente ottimo Podestà, Alessio De Paoli [sic] e Salvatore Baccaloni comicissimi Frulla e Spingarda; Agnese Dubini [sic] a Aurelio [sic] Zagonara felici Orsola e Giacomino.

Magistralmente istruito il coro del Maestro Conca, intelligente come sempre la regia di Marcello Govoni, di buon effetto le scene di Pieretto Bianco e perfetto l'allestimento scenico di Pericle Ansaldo.

307

right, *La Farsa amorosa di R. Zandonai al Teatro Reale dell'Opera*, "Il Tevere", 5.4.1935 - p. 3, col. 6-7 (con un ritratto fotografico di Zandonai)

A distanza di due anni l'opera di Zandonai è tornata su quelle stesse scene del Teatro Reale dell'Opera dove ebbe così felice e lusinghiera accoglienza, confermata poi nelle successive riprese in vari importanti teatri italiani e stranieri.

Ritorno gradito, ché un'opera come la *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai è sempre cagione di straordinario diletto. Nelle sue pagine c'è calore, c'è estro inventivo, padronanza assoluta e magistrale dei coloriti e dell'arte degli sviluppi, c'è il teatro nell'equilibrato e continuativo succedersi delle situazioni sempre varie, impreviste, interessanti.

Se ripensiamo alla balorda ondata di fanatismo distruttore che circa venti anni or sono trasse taluni a tentativi di demolizione dell'opera di Giuseppe Verdi e Giacomo Puccini, possiamo anche spiegarci come ancora ieri si sian levate sporadiche voci di ritardatari a negare senz'altro allo Zandonai qualità di musicista e alla sua *Farsa amorosa* qualsiasi valore musicale. Ma se ci facciamo ad esaminare quella partitura, meglio ancora se ne ascoltiamo la realizzazione con animo sgombro da esiziali pregiudizi di tendenze e di scuole, dobbiamo riconoscere un notevole valore all'opera che anche ieri sera ha trovato così calorose accoglienze sulle scene del teatro Reale e considerare l'autore come uno dei maggiori compositori del tempo, continuatore ispirato delle nostre più belle e gloriose tradizioni melodrammatiche.

Non tutto è oro di zecca nella *Farsa amorosa*, d'accordo; ai lumi di una estetica superiore e intransigente bisogna rilevare l'insistenza di certe atmosfere tragiche, caratteristiche sì dell'autore di *Francesca* ma che mal si adeguano al contenuto burlesco della vicenda anche se il fine ultimo vorrebbe essere (ma non lo è abbastanza) caricaturale; non si può tacere quel non so che di fastidioso che nasce dal tono sempre o quasi sempre piagnucolante di *Lucia*, la stasi dell'azione per voler indulgere troppo a manifestazioni di pura bravura quali il *bolero* del *Podestà* al secondo atto e qualche incongruenza scenica come l'attardarsi dei personaggi al finale dell'atto secondo mentre è palese che in casa del *Podestà* l'onore della podesteria è nei più gravi perigli.

Ma di fronte a queste mende che abbiám voluto citare per non esser accusati di eccessivo tono apologetico, quale forza di colorito di ambiente nell'intero primo quadro così fresco e vibrante di canti agresti e di amorse stornellate; quale vivacità dionisiaca nel breve bacchanale del secondo quadro; quale altezza di ispirazione nell'ormai celebre terzetto dell'*ave Maria* che inizia il terzo quadro e che può esser collocato tra i più geniali episodi del teatro lirico moderno. Pagine tutte che fanno del primo atto un insieme di pregevole valore che purtroppo non trova egual riscontro negli atti successivi i quali, pur non mancando di scene rilevanti musicalmente, non raggiungono nell'insieme la felicità inventiva e la scorrevolezza dell'inizio all'attivo del quale devesi anche porre la bella freschezza del preludio, agilmente intessuto sui motivi caratteristici dell'opera.

Come abbiám già accennato, l'imponente pubblico del Teatro Reale ha accolto la *Farsa amorosa* con segni non dubbi di vivo compiacimento; lo attestano anche le venti chiamate agli interpreti ed all'autore.

La circostanza che l'edizione di ieri sera è quasi la stessa di quella di due anni or sono – per la prima rappresentazione dell'opera sulle stesse scene – consente di esser brevi nel distribuire elogi agli interpreti, tutti perfettamente a posto per doti vocali e vivacità scenica.

Nuova interprete era soltanto la signorina Pia Tassinari che nella parte di *Lucia* si affermò egregiamente, dimostrando come fosse ben fondata la simpatia e il plauso col quale il pubblico del Reale ha seguito le sue molteplici incarnazioni da *Manon* a *Elsa*, a *Mimi*.

Il tenore Nino Bertelli, *Renzo*; il baritono Carmelo Maugeri, *Don Ferrante*; Sara Ungaro, *Donna Dolores*⁽¹³⁹⁾; Agnese Dubbini, *Orsola*; Adelio Zagonara, *Giacomino*; Salvatore Baccaloni e Alessio De Paolis due impareggiabili cantanti-attori nelle rispettive parti di *Spingarda* e di *Frulla*, tutti gareggiarono in bravura e contribuirono validamente al completo successo della recita.

Ottima l'orchestra sotto l'esperta guida dell'illustre autore; sicurissima la massa corale istruita dal Conca, intelligente la regia del Govoni, di effetto le scene di Pieretto Bianco.

308

m[atteo] i[n]cagliati], “*La farsa amorosa*” rinnova il suo successo, “*Il Messaggero*”, 5.4.1935 - p. 2

Il ritorno della *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai sulla stessa ribalta dove, due anni addietro, queste “scene popolarische”, come le ha definite il librettista Arturo Rossato, ebbero il battesimo augurale, doveva esser vivamente atteso se, a giudicar dalla cronaca festosa e schietta, i consensi durante lo svolgersi di tutta l'opera furono unanimi, e se gli applausi ripetuti e fervidi e le acclamazioni tributate all'autore prolungate e entusiastiche dissero meglio di ogni esercitazione critica come la fantasia dell'artista e la facondia del musicista si fossero trovate in uno stato di grazia, non interrompendo la tradizione gloriosa della scena comica o giocosa.

A predisporre l'affollato ed elegante pubblico – e in un palco si notava il Maharaja di Patrala – in uno stato di giocondità concorse quella *Sinfonia*, tutta scintillante di colori e agile e ricca di ritmi, che Zandonai compose il giorno innanzi della prima della *Farsa*, a Roma, e che fu coronata alla fine da fragorosi applausi, di cui si ebbero i primi segni, in precedenza, appena Zandonai apparve sul podio direttoriale.

Né il calore e il rinnovarsi degli applausi si attenuarono durante il corso dello spettacolo: ché questo si svolse, suscitando gradite impressioni e per la comicità della vicenda e per la tipica animazione musicale, senza mai far languire il sorriso o la ilarità. Zandonai in quest'opera si è rivelato non insensibile allo spirito artistico rossiniano con un'impronta del tutto sua: di fronte alla tragicità della *Francesca* ecco la fresca, ridente musicalità burlesca della *Farsa*!

L'orchestra, animata dalla bacchetta dell'autore, e gli interpreti sulla scena concorsero in una gara lodevole a conferire allo spettacolo un fantastico ardore attraverso una gaia divertente rappresentazione. Trasparenza e nitidezza e brio in orchestra; e tra i cantanti una vivacità sobria e pur capace di destar l'ilarità, e una vocalità pronta e sensibile e incisivamente espressiva.

La *Farsa* ha due tipiche figure inconfondibili: quella del *Podestà* e quella di *Frulla*, che a bene interpretarle occorrono artisti di alto livello. Della prima il baritono Carmelo Maugeri, che ne fu il creatore, ha inteso tutto il senso parodistico, sotto l'aspetto cui egli l'atteggia, pomposo, ampolloso, impetuoso, pur quando la beffa lo umilia; e nel canto ha trasfuso note ampie e risonanti dal fraseggio incisivo e dal tono enfatico, che nel *bolero*, applaudito, si è tradotto in una forma di bel canto tutto arabeschi e scintillii sonori. Di *Frulla* il tenore Alessio De Paolis ha riprodotto la felice caricatura, accentuando ogni nota con quella sillabazione che è da segnalare a esempio, e associando la comicità burlesca a spirito d'arte.

Pia Tassinari, nella parte di *Lucia*, ha cantato con lo splendore della sua voce melodiosa e salda e espressiva e con freschezza e disciplinata animazione. E accanto a lei il tenore Nino Bertelli, dal canto agile e vivace, fu un *Renzo* di vivace figurazione. Il basso Salvatore Baccaloni, tempra d'artista comico di razza e cantante sicuro, fece di *Spingarda* una gradassa e felice caricatura. Concorsero al successo Sara Ungaro e Agnese Dubbini, in possesso di due belle voci. Fuso, vibrante, colorito il coro, istruito dal maestro Conca.

Marcello Govoni intonò la messinscena a spirito di pittoresca rappresentazione, nei quadri d'insieme, tanto fu il gusto conferito alla popolare vicenda. Le scene di Pieretto Bianco, già ammirate nella precedente edizione della *Farsa*, parvero dar vita e anima ai vari episodi e per la tonalità delle vivaci tinte e per il calore delle luci. E infine Pericle Ansaldo fu dell'allestimento scenico il prodigioso artefice con le sue felici invenzioni tecniche.

Molti applausi a scena aperta; e in complesso, a fine degli atti, ventisette chiamate a Zandonai, festeggiatissimo anche da solo alla ribalta, agli interpreti e al Govoni.

309

bern, *Al Teatro Reale dell'Opera "Farsa amorosa" di Riccardo Zandonai, "Il Piccolo", 5.4.1935 - p. 3, col. 1-2 (con una fotografia di Zandonai)*

Il ritorno di *Farsa amorosa* di Zandonai dopo il grande successo ottenuto nel febbraio di due anni or sono al Teatro Reale, oltre che logico, era desiderato dal pubblico. L'opera del maestro roveretano è fra le più belle, interessanti e vitali di questi ultimi tempi, e se taluno può, e non del tutto a torto, riscontrarvi poca fusione fra i vari elementi che la costituiscono, nessuno però oserebbe negare che Zandonai ha dato il meglio del suo estro inventivo e della sua esperienza di uomo di teatro. Molte pagine di questo spartito sono destinate a non perire, incominciando dalla sinfonia, che per la sua salda costruzione architettonica, la varietà e la proporzione delle sue parti e la vivacità ritmica meriterebbe di entrare a far parte dei programmi dei concerti sinfonici e di diventare popolare.

Il pubblico che affollava ieri sera il Reale ha seguito con godimento le vicende ora liete ora sentimentali ora tragicomiche di Lucia, di Renzo, del Podestà e dei suoi accoliti, e ha riso con gusto alle apparizioni di Ciccio e di Checca e al loro intervento a suono di musica nell'azione. Questo lieto successo è dovuto anche all'esecuzione che Riccardo Zandonai, come già due anni or sono, ha curato e guidato con amore paterno e con fervore di intelletto.

Il complesso degli interpreti era costituito dagli artisti medesimi della precedente esecuzione, meno la Tassinari che ha assunto la parte di *Lucia*. Questa giovane soprano che si è tanto brillantemente affermata come *Mimi* ha dato qui ora nuova prova del suo talento musicale e della sua intelligenza di interprete. Spigliata, vivace, graziosa scenicamente, ha spiegato tutta la sua bella, pura, intensa voce di soprano lirico nei melodiosi canti che Zandonai ha profuso in quest'opera, suscitando le più favorevoli impressioni.

Il tenore Nino Bertelli, vocalmente mediocre, ha conferito invece un buon rilievo scenico alla parte di *Renzo*. La figura del Podestà tronfio e gaglioffo è stata ancora resa a meraviglia dal Maugeri. Sara Ungaro ha cantato con finezza e con eleganza la parte di *Mercedes*, e la Dubbini si è fatta favorevolmente notare nella macchietta della nutrice.

Ultimi nell'elencazione ma non nei meriti abbiamo lasciato i tre compari del Podestà: *Spingarda*, *Frulla* e *Giacomino*. Il primo era impersonato da Salvatore Baccaloni che non avrebbe potuto essere più umoristico e grottesco nelle spoglie del Podestà di Conca di Sotto, beone e bravaccio. Anche la sua truccatura è apparsa un

capolavoro d'arte impagabile. Alessio De Paolis ha fatto una vera creazione brillante e spassosa, pur non eccedendo mai nella accentuazione delle tinte, della figura dell'anima dannata del suo principale. Zagonara, come *Giacomino*, è stato pittoresco e arguto.

Le smaglianti pagine corali hanno avuto nelle masse istruite dal maestro Conca interpreti perfetti per fusione e coloriti. la regia di Govoni è stata giudicata anche questa volta bene ideata e guidata con accortezza e con giusto senso armonico. E anche le scene, dovute ad uno dei più interessanti ed esperti scenografi, Pieretto Bianco, sono state riviste dal pubblico con piacere e diletto. In modo speciale è stata apprezzata la scena del primo quadro, nella quale l'autunno lombardo, in un bel giorno di vendemmia, è ricostruito nella sua inconfondibile atmosfera.

Zandonai è stato festeggiato con affettuosa cordialità; le chiamate agli artisti e al maestro sono state complessivamente una ventina. La Tassinari e il Maugeri hanno avuto anche applausi a scena aperta.

Farsa amorosa sarà replicata sabato.

[...]

310

L[uigi] C[olacicchi], *La ripresa della "Farsa amorosa" al Teatro dell'Opera*, "Il Popolo di Roma", 5.4.1935 - p. 6, col. 1

La *Farsa amorosa* di Riccardo Zandonai, datasi per la prima volta con vivo successo al Teatro Reale dell'Opera due anni fa, ha confermato ieri sera le impressioni suscitate in quella circostanza ed ha raccolto nuovamente i consensi di un uditorio foltissimo, che ha rivolto all'ultima opera zandonaiiana le più cordiali accoglienze. Queste impressioni si possono riassumere nella generica definizione datane già due anni addietro che la *Farsa amorosa* è l'opera più piacevole di Zandonai, la più leggera e fluttuante, ed è inutile tornare ora ad esaminare i caratteri e gli aspetti di tale piacevolezza. Essa le deriva dal soggetto stesso dell'opera, che come si sa è un soggetto comico, e dalla piega che per aderirvi ha dovuto prendere la musa del maestro trentino, liberata da un sovraccarico drammatico che rendeva pesante e difficile la navigazione della maggior parte delle opere precedenti.

La *Farsa amorosa* è più chiara, più leggera, in una parola più simpatica. La partitura è più semplice, più equilibrata. La veste musicale dei fatti, che sono in genere fatti ameni e divertenti, è aderente e delicata, e le pagine melodiche sono così altrettante pagine teatrali. Zandonai ha trovato con la *Farsa* il modo di circoscrivere musicalmente l'episodio scenico in pochi tratti, in definitiva egli s'è purificato ed essenzializzato. Tutti ricordano il terzetto dell'ultimo quadro del primo atto, l'Ave Maria in casa del podestà, con quel senso d'ore ferme, vuote, oziose che c'è in provincia, quel vago benessere che dà talora la pigrizia soddisfatta. Son pochi tocchi d'un pennello vocale e orchestrale abilissimo, sentito, raffinato. Teatro, e del miglior teatro.

La direzione orchestrale di ieri sera è stata come di consueto curata dallo stesso autore, il quale ha avuto a collaboratori vocali i medesimi cantanti di due anni fa, tranne la signora Pia Tassinati che impersonava la protagonista, Lucia. La signora Tassinari è stata una interprete di grande talento oltre che una cantante dalla voce ben timbrata, costante, fluida. Ella è stata calorosamente festeggiata e con lei hanno condiviso gli onori della serata Nino Bertelli, Renzo, dalla voce chiara e ferma; Carmelo Maugeri, che al personaggio di Don Ferrante ha dato una indovinata impronta caricaturale; Alessio De Paolis, un Frulla allampanatissimo e bravissimo; Sara Ungaro, una Dolores⁽¹⁴⁰⁾ dalla voce calda e suadente; e Salvatore Baccaloni, Agnese Dubbini e Adelio Zagonara. Bene addestrato il coro diretto da Giuseppe Conca e colorita la messinscena di Marcello Govoni. le scene erano di Pieretto Bianco.

Numerose e nutrite chiamate agli interpreti e al maestro Zandonai hanno accolto la fine di ciascun atto, i punti salienti dei quali sono stati sottolineati da battimani.

311

m[ario] l[abroca], *"Farsa amorosa" al Teatro Reale dell'Opera*, "Il Lavoro fascista", 6.4.1935 - p. 7, col. 4

Noi siamo per il sistema della ripresa delle opere nuove. L'opera nuova ha bisogno di tornare al pubblico cui fu già presentata: solo in tal modo si potranno creare quella conoscenza e quella simpatia che daranno possibilità al nuovo repertorio di affermarsi e di farsi valere. Siamo lieti perciò che la *Farsa amorosa* già rappresentata con successo or sono due anni sia tornata sulle scene del Teatro Reale. E proprio perché vogliamo considerare l'opera tra quelle già entrate nel dominio del comune repertorio non pronuncieremo su di essa il tradizionale giudizio di appello: crediamo infatti che sia dovere della critica, a parte qualsiasi considerazione soggettiva, di sostenere la vita delle opere nuove; ma per questo è necessario di partire dal concetto che l'opera non ha bisogno, per affermarsi, di nuove affermazioni critiche. Quello che si deve invece rilevare è invece il

successo che è arriso di nuovo all'opera grazie alla freschezza ed alla fluidità della musica che sa procedere con grazia leggera e con fine umorismo.

La direzione era affidata all'autore il quale, come tutti sanno, è un direttore d'orchestra di primissimo ordine sì che da lui è derivata una esecuzione calda fusa e vibrante.

Gli interpreti erano gli stessi della volta scorsa ad eccezione della Tassinari che ha sostenuto la parte di *Lucia* con quello spirito, con quella intelligenza e con quella voce che fanno della giovane cantante uno dei migliori elementi del nostro teatro lirico. Ottimi tutti gli altri tra i quali ricordiamo Bertelli che è stato un *Renzo* perfetto ed efficacissimo, la Ungaro che sta affermandosi ogni volta meglio come uno tra i nostri migliori mezzosoprani, Maugeri che ha saputo dare al personaggio di *Don Ferrante* tutto il sapore e lo spirito di cui esso abbisogna, Baccaloni come al solito mirabile nella comicità e nello stile, la Dubbini che sta rivelandosi una delle migliori caratteriste del nostro teatro lirico, De Paolis che è stato un *Frulla* inarrivabile. Ottimo il movimento scenico di Govoni, magnifici i cori ed ottima l'orchestra.

Applausi vivissimi ad ogni fine d'atto e nei punti più caratteristici dell'opera.

312

Succès éclatant de "La Farsa Amorosa" à l'Opéra Royal, "L'Italie", 6.4.1935 - p. 4, col. 3

Le retour de "La Farsa Amorosa" sur les scènes de l'Opéra où, il y a deux ans, elle eut son baptême glorieux, a été des plus hereux. La chronique a enregistré des applaudissements unanimes et chaleureux à la fin de chaque acte. L'éminent auteur, qui a dirigé lui-même son opéra, a été tout particulièrement fêté, avec ses vaillants interprètes: le baryton Carmelo Mangeri [sic] qui a campé la figure du "podestà" avec un vif sentiment de parodie, qu'il a mis en relief par un chant incisif et emphatique à la fois; le ténor Alessio De Paolis, incomparable "Frulla" à l'humour irresistible; Mme Pia Tassinari "Lucia" à voix mélodieuse, fraîche et expressive; le ténor Nino Bertelli, "Renzo" agile et vif; le basse Salvatore Baccaloni "Spingarda" pompeux et caricatural; Mme Sara Ungaro et Mme Agnese Dublino [sic]. Très bien les chœurs, guidés par le maestro Conca. Admirable la mise en scène de M. Govoni et les décors de M. Bianco.

Public d'exception, parmi lequel on notait S. A. le Maharajah de Patiala.

[...]

313

[Vita musicale romana], "Rivista nazionale di musica" XVI/330, aprile 1935 - p. 3075

TEATRO REALE DELL'OPERA - Dopo parecchie rievocazioni – seicentesche, settecentesche ed ottocentesche – [...] eccoci finalmente al ritorno de *La farsa amorosa* di Riccardo Zandonai.

È dessa una delle pochissime opere create in pieno novecento che siano entrate e restino vitalmente in repertorio, fra l'altro per il carattere romantico, e nonostante tale deciso carattere [sia] mascherato a tratti da grottesco, da caricaturale, da farsesco, ecc. Avendone già parlato abbastanza esaurientemente da queste medesime colonne in occasione del battesimo tenutosi due anni fa sulla identica ribalta, basterà oggi rilevare che Pia Tassinari – il solo fra gli agonisti principali che abbia mutato d'interprete – si è disimpegnata anche nella parte di Lucia da cantante di alto rango, e che il regista Govoni è stato collaboratore intelligente ed efficace dell'animatore e direttore dello spettacolo, cioè dello Zandonai in persona. Ed ecco altresì un'opera che piace e diverte senza il concorso di divi: una "farsa" insomma che, per quanto "amorosa", vuol farsi amare, se non prediligere, dal suo autore per il pregio acquisito in breve corso di anni d'essere divenuta un'entità "denarosa".

[...]

314

Giulio Cogni, *La farsa amorosa*, "Il Tevere", 24-25.2.1943 - p. 3, col. 3

Zandonai è un uomo terrigeno e terragno: lo abbiamo detto altre volte. Figlio di quella terra che è spartiacque fra due mondi e della quale a un dipresso sono nati i Länder e tutte quelle forme che mediano fra il nord e il sud, paese di montanari semplici e schietti, è anche lui così come essi: ha il senso ritmico sviluppato all'estremo e quando può scendere – come è gusto delle sue genti – ai bassi profondi e riesce a farli zampare con energia, è felice e ne cava motivi e ispirazioni musicali incisive e talvolta appassionanti. Vi è in questa terrestrità di Zandonai, senza dubbio, molto di notturno e di sensuale: in lui parla spesso il sangue dal fondo

elementare. Ma appunto perciò si trova anche senza dubbio in Zandonai un'ispirazione genuina che non fa mai difetto, anche se spesso sembra mancarle l'ultimo verso e l'ultima tornitura.

In quest'opera il maestro roveretano si è posto un problema di lieto riso e di gaia spensieratezza sulla riga della gustosissima commedia spagnola. Un riso che in lui non poteva non essere, di nuovo, che una cosa schietta e chioccia, imbevuta – dove si scatena il balletto delle vendemmiatrici o si incupiscono le scene corali – di un impetuoso cavalcar di corpi in ritmo sensuale, e per il resto di piacevolezze e lazzi musicali in tutto degni delle succose parole che i cantanti debbono, come hanno fatto anche questa volta ottimamente, mettere nel più nudo rilievo, per modo che ne venga fuori tutta la piccante salacità. Perché anche Rossato ha scritto una cosa, nel suo genere, magnifica.

L'azione, trasferita ai tempi dei Promessi Sposi, ha bisogno di fantasia e di opulenza nel suo gonfio riso: e l'opulenza Zandonai gliela ha data con grassocchie melodie, accompagnamenti, sottolineature che sarebbero banali in sé se non si riferissero tutti, nel giro dell'azione, al particolare clima della commedia che li vuole così: anzi difficilmente potremmo immaginarli sotto una musica diversa.

Quanto alla scena, ha pensato a darvi enfasi e pienezza di giusto colore e di giusti ritmi Marcello Govoni, che ha di nuovo fatto una regia ottima; e ai cori ha pensato Giuseppe Conca, come sempre, con perfezione. L'orchestra, in questo lavoro così vivo, ha avuto in Vincenzo Bellezza il direttore che ha saputo comprendere tutto lo spirito ridanciano, movendola in un continuo gioco di rilievi sonori ricco di tensioni e motivi. E quanto al ritmo scenico e alla mirabile bellezza del balletto va data lode esemplare a Aurel Milloss e alla sua perfetta sapienza ricca di splendido rilievo.

L'esecuzione musicale e scenica è stata molto buona in tutto il suo insieme. Ha fatto bene Mario Filippeschi nelle vesti di Renzo e Maria Laurenti in quelle di Lucia; uno sfarzoso Don Ferrante dalla grande scena è stato Carmelo Maugeri, mentre una cantante di grande respiro e di mezzi vocali eccezionali è come sempre Amalia Pini. Ottimo, perfetto attore e spassosissimo è Adelio Zagonara, che fa il servo del Podestà, mentre assai bene hanno fatto anche gli altri Vincenzo Bettoni, Agnese Dubbini e Blando Giusti.

Senza dubbio l'opera conta, in questa edizione, fra le più gustose e ricche di vita che abbiamo visto questo anno.

315

I. c., *La farsa amorosa*, "Il Messaggero", 24.2.1943 - p. 3, col. 7-8

La *Farsa amorosa*, come sanno tutti, è l'opera più leggera di Riccardo Zandonai. Leggera non solo nel senso del "genere" teatrale ma più ancora nel senso vero e proprio del "peso" sonoro, della densità vocale e orchestrale in cui si attua. Naturalmente non si tratta di una leggerezza, tanto per fare un esempio, mozartiana. La limpidezza e la trasparenza, la assoluta nettezza delle linee non sono di Zandonai, autore "torbido", che nella torbidezza dei toni, nello spessore del suono (di *Francesca*, di *Giulietta*, dei *Cavalieri di Ekebù*) ci dà il meglio di sé stesso. Si tratta di una leggerezza relativa, di una sorta di rarefazione musicale attraverso la quale "giocano" l'inconsistente gioco della commedia di Rossato i personaggi, qui oltremodo attenuati e sbiaditi, del *Cappello a tre punte* di Alarçon [sic].

Ma poiché il gioco è chiaro, se ne vedono le fila, se ne intende ogni parola (nessuno ha notato che nella *Farsa amorosa* i protagonisti, prima di agire, dicono tutto ciò che faranno, tutto quel che pensano, come se non fosse abbastanza evidente?), esso non dispiace; e non dispiace il tenue travestimento vocale e strumentale entro cui essi cantano e agiscono. Un travestimento, s'aggiunga, che tende alla forma chiusa, o per lo meno ad una determinazione ben definita dell'episodio scenico nell'episodio musicale. E questa è la seconda sorpresa che ci offre nella *Farsa amorosa* Riccardo Zandonai: compositore, al contrario, amante del vago, dell'indefinito, dello sfumato, del sottinteso, atteggiamenti tutti che si riflettono nell'imprecisione, nell'indeterminatezza delle forme musicali (all'incirca una melodia "continua" di tipo wagneriano) di *Francesca*, *Giulietta*, *Giuliano* e *I Cavalieri di Ekebù*.

Quanto poi all'autentica sostanza della *Farsa amorosa*, tanto il comico quanto il lirico vi assumono per lo più aspetti di maniera e quindi sprovvisti di vera forza poetica trasfigurante, che assai scarsa presa possono avere sul nostro gusto e sulla nostra sensibilità. Nondimeno gli episodi dotati e animati di una "vena" fresca e sincera non mancano; e citeremo l'*Ave Maria* del primo atto, il duetto Don Ferrante-Lucia nel secondo, la scena di Mercedes nel terzo, nei quali episodi il dato scenico si annulla e si riplasma abbastanza felicemente nell'equivalente musicale.

La ripresa di ieri al Teatro Reale dell'Opera ha procurato alla *Farsa amorosa* accoglienze cordiali, concretatesi con applausi e chiamate alla fine di ogni atto e quadro. Al buon successo dell'opera non poco hanno contribuito il direttore Vincenzo Bellezza, che ha conferito al discorso vocale il massimo di autonomia e rilievo (e dicendo il massimo vogliamo anche sottolineare che la tendenza del Bellezza a tenere "bassa" l'orchestra è stata ieri financo eccessiva) e gli interpreti tutti. Fra i quali Maria Laurenti, dalla bella voce e

suadente, è stata una magnifica Lucia; Mario Filippeschi un Renzo affettuoso e ingenuo quanto era necessario; Carmelo Maugeri un Don Ferrante tronfio e cercaguai al punto giusto; Amalia Pini una eccellente Podestessa, che ha ben cantato la sua breve parte; Vincenzo Bettoni, Adelio Zagonara, Agnese Dubbini, Blando Giusti degli ottimi personaggi di ripieno. La regia di Govoni, il coro di Conca, le scene di Pieretto Bianco hanno completato e incorniciato adeguatamente il quadro o per meglio dire i cinque quadri dello spettacolo.

316

Francesco Mecheri, “*La Farsa Amorosa*” di R. Zandonai, “L’Italia”, 25.2.1943 - p. 3, col. 4-5-6

Quale giocoso intermezzo a un gruppo di melodrammi tragici [...], la Direzione del Teatro Reale ci ha voluto offrire un gioiello non abbagliante ma immensamente gradevole come questa *Farsa amorosa*.

L’opera era già conosciuta qui a Roma, ove a suo tempo aveva ottenuto un caldissimo successo. Ieri questo si è confermato in modo ancora superiore, e siamo veramente dolenti che nel calendario siano state stabilite per essa solo tre recite, perché la “Farsa” è di quelle che se sono accompagnate da una sapiente pubblicità piace immensamente alle masse popolari, sia come libretto che come partitura.

La trama è tratta da una celebre commedia [!] di Alarçon [sic], *Il cappello a tre punte* (di cui si è servito pure il compositore spagnolo De Falla per imbastirvi un quanto mai riuscito balletto, anch’esso conosciuto dal pubblico del Reale) ed è stata egregiamente manipolata da uno specialista dell’arte librettistica qual è Arturo Rossato.

Musicalmente, Zandonai ha dimostrato di saper trattare alla perfezione il genere comico, e per questo possono avergli molto giovato gli spartiti rossiniani che egli conosce a menadito. Certo, l’opera è ricca di arie delicatissime e nel contempo abbonda di mille piccoli motivetti in cui l’umorismo domina da sovrano. In quanto all’istrumentazione, essa è fra quelle che rimangono impresse, tanto abilmente sono impiegati gli strumenti, ora a piccoli gruppi, talvolta all’unisono, e lasciando quasi sempre al recitativo la cura di dettare il *leit-motiv*.

L’interpretazione è stata degna delle tradizioni del Reale.

Maria Laurenti, il giovanissimo e ormai esperto tenore Filippeschi, l’impareggiabile baritono Carmelo Maugeri, il valoroso basso Bettoni e la graziosa contralto Amalia Pini, dalla ugola ben solida, hanno rivaleggiato a rendere più attraente e divertente lo spettacolo, efficacemente sostenuti nella loro fatica dalla bacchetta capace di qualsiasi miracolo di concertazione di Vincenzo Bellezza.

Ben distribuiti gli altri ruoli, in cui ha emerso per eminente “vis comica” la tanto brava Agnese Dubbini.

Saggiamente dosate e messe in evidenza le masse corali, che molto hanno contribuito alla riuscita dello spettacolo, e di ciò va il merito al maestro Conca e al regista Marcello Govoni.

Di ottimo gusto le scene su bozzetti di Pieretto Bianco.

317

[Iudovico] f[erdinando] l[unghi], “*La farsa amorosa*”, “Il Giornale d’Italia”, 25.2.1943 - p. 2, col. 6

Con “Il Grillo del focolare”, prima fortunata e promettentissima prova di Zandonai operista e con la “Via della finestra”, “*La farsa amorosa*” forma il trittico di opere comiche dell’autore di “Francesca” e di “Giulietta”.

Genere, questo comico, che se non è proprio nel sangue del musicista trentino e cioè non si fonde pienamente col soggetto fino a creare la vera e propria commedia musicale, è nel suo gusto di acuto ed arguto commentatore del testo poetico. Voglio dire che Zandonai, maestro di atmosfere, ne “*La farsa amorosa*” si limita al gioco dei riflessi. Il personaggio insomma ha una musicalità per così dire di rimbalzo: dice una parola ed una specie di eco gliela ripete a distanza con risonanze ritmiche ed armoniche. Ne risultano due piani di espressione che non sempre si valgono reciprocamente della loro particolare evidenza espressiva, e che perciò non sempre tendono allo stesso fine: che sarebbe quello di dare unità compiuta all’azione senza che chi ascolta debba in certo qual modo fare uno sforzo per fonderli.

Ma il gusto e la sapienza strumentale di Zandonai riescono alla fine a render gustosa la commedia.

La quale, diretta con molto amore e con delicata sensibilità dal m.o Vincenzo Bellezza, ha avuto ieri una schiera di bravi e valorosi interpreti vocali. Dalla coppia Mangeri [sic]-Bettoni, due artisti di classe superiore, a quella ben gustosa Zagonara-Giusti; dalla brava ed applaudita Maria Laurenti al volonteroso ed apprezzato Filippeschi; dall’ottima Amalia Pini che ha offerto una pregevole prova di intelligenza vocale e scenica ad Agnese Dubbini, intelligente interprete ed in palese ripresa vocale.

Gli ottimi cori diretti dal m.o Conca, la brava orchestra, la brillante regia di Marcello Govoni, la coreografia di Milloss hanno contribuito a dare a questa edizione una piacevole ed equilibrata scorrevolezza. Né vorrei esser irriverente citando i due ciuchini, che tanta parte hanno avuto nell’azione, pazienti e contegnosi.

Il successo è stato lieto e cordiale. Molti applausi e molte chiamate alla fine di ogni atto al direttore e agli interpreti tutti.

318

S., *La farsa amorosa*” di Zandonai al Teatro Reale, “La Tribuna”, 25.2.1943 - p. 3, col. 3-4

La farsa amorosa di Zandonai è trascorsa ieri dinanzi al pubblico del “Reale” piacevole, fresca e scintillante. L’autore ha qui un po’ l’aria di volersi riposare delle sue fatiche tragiche. In realtà, come è sempre successo in altri casi del genere, egli mette a profitto tutte le sue preziose esperienze, senza tensione e senza preoccupazione, leggermente dunque, e il risultato sotto il punto di vista dello stile e della fattura è eccellente. Egli raggiunge anzi l’eleganza (“Che cosa è la musica? – diceva Debussy – È l’eleganza stessa”). Ma nell’ispirazione l’autore resta alquanto familiare, onde anche le puerilità dell’azione possono venire accettate.

Vincenzo Bellezza ha prodigiosamente animato la fluida e chiara partitura potenziandola in tutti i suoi movimenti e facendola brillare nei suoi numerosi prismi. Sulla scena un’ottima e bene equilibrata distribuzione. Lucia era Maria Laurenti, dalla voce tenera, dolce e commossa. Amalia Pini nella parte di Donna Mercedes, che le va a pennello, ci ha dato finalmente un saggio più completo delle sue possibilità; e infatti la sua voce così calda e suadente, dai bei timbri azzurri, si è incastonata nella esecuzione di ieri come una gemma. Mario Filippeschi nella parte di Renzo ha proiettato delle note felicissime e ci ha fatto comprendere gli eccellenti risultati che potrà raggiungere quando avrà acquistato una maggiore autorità nella scena e nell’espressione. L’“autorità” non è mancata certo a Camillo [sic] Maugeri, il quale nella parte di Don Ferrante si è scapigliato come ha potuto creando solidamente il personaggio base di questa commedia. Adelio Zagonara nel personaggio di Frulla ci ha dato una delle sue più felici e intelligenti interpretazioni. Magnifico Vincenzo Bettoni nella parte di Spingarda. Molto bene Agnese Dubbini e Blando Giusti in alcune parti secondarie. Ben regolata la regia di Marcello Govoni. Vivo ed equilibrato il coro istruito dal maestro Conca. Fervide e bene intrecciate le brevi danze concepite da Aurel Milloss.

Il pubblico si è riscaldato a poco a poco, seguendo cioè gli sviluppi della spassosa vicenda. Ed ha applaudito con molto calore alla fine di ogni atto e specialmente alla fine dell’opera.

319

a. s., *La farsa amorosa di Riccardo Zandonai*, “Il Popolo di Roma”, 24.2.1943 - p. 3, col. 3

Il “giudizio delle dee”, una delle opere più spiritose di Luciano di Samosata, fu scritto come libretto di ballo. Libretti di ballo scrivevano anche Apuleio, Lucano, altri. Anche questo attesta il carattere “fine civiltà” di Luciano, ossia quella condizione in tante parti simile alla nostra, per meglio dire a quella che *fu* la nostra condizione. Anche noi dopo la tragedia, dopo il melodramma, dopo l’operetta arrivammo al balletto, e l’ultima espressione di quella civiltà che ebbe il colpo di grazia dalla prima cannonata del 1914 furono i Balletti Russi di Sergio Diaghilew. Ho detto “operetta” comprendendo in questa parola, dopo averla un poco elevata di tono, anche il melodramma verista, perché anche i più sentimentali e tristi fra i melodrammi veristi (“Bohème”), anche i più tragici (“Tosca”, “Pagliacci”), anche i più elaborati (“Turandot”) hanno un’articolazione musicale più vicina all’operetta che all’opera seria (“Guglielmo Tell”, “Lucia di Lammermoor”, “Rigoletto”) e tanto meno all’opera wagneriana.

Questa marcia dal tragico e dal grave al non grave e al frivolo è storicamente fatale; e io non sto qui a giudicare se è una progressione o una regressione, benché quanto a me io propenda a creder che è piuttosto una progressione, a condizione però che il frivolo cui si arriva come estremo contrapposto al tragico iniziale sia un frivolo “superiore”; e aggiungo che dopo il frivolo superiore si può arrivare anche a un tono più alto: al “divinamente gratuito” (mi riferisco a Strawinski, a Picasso, ad alcuni “giochi” che riguardano noi personalmente). Spenta la voce dei balletti russi, nulla è nato di poi che sia voce nel teatro dei tempi che viviamo, e quello che dice, quello che canta, quello che suona il teatro è ancora, e soprattutto per opera dei registi, questi uomini “nuovi”, una parafrasi dei balletti di Diaghilew, nel caso migliore una ballata. Avete notato come i registi danno a qualunque forma di spettacolo, anche al più tragico, al più amaro, al più disperatamente statico un “movimento di danza”? Inconsapevolmente, opera in costoro il “lucianismo”.

Questo per dire che qualunque forma di melodramma (e soprattutto i melodrammi che scrive Riccardo Zandonai, nei quali non c’è neppure ricerca di una espressività più accentuata e profonda come in “Wozzeck” né ricerca di un diverso meccanismo tecnico come in “Mavra”) oggi è opera fuori tempo. Si aggiunga d’altra parte che opere come “La farsa amorosa” non partecipano neppure dell’estrema voce di quella estinta civiltà di cui si parlava più sopra, perché onestamente e malgrado ogni più generoso sforzo non è possibile riconoscere in questa partitura nulla di “supremamente frivolo”, nulla di “divinamente gratuito”.

Opere come “La farsa amorosa” hanno tuttavia un loro compito, assai ristretto, che è di allettare momentaneamente un pubblico che a teatro non si pone i problemi cui abbiamo accennato poco prima, ma crede candidamente che [se] nascesse un musicista capace d’inventare alcune belle melodie l’opera rifiorirebbe di colpo come ai tempi di Bellini, di Donizetti, di Verdi.

Il pubblico infatti ha apprezzato quanto di facile e di orecchiabile c’è in questa “opera buffa”, applaudendo a scena chiusa e a scena aperta, e con i suoi ripetuti scrosci di risa ha mostrato anche di divertirsi ai lepori del libretto.

“La farsa amorosa” è stata allestita con cura. Molto bravi gl’interpreti: Maria Laurenti, Agnese Dubbini, Amalia Pini, Mario Filippeschi, Carmelo Maugeri, Vincenzo Bettoni, Adelio Zagonara, Blando Giusti. Ottimi i cori e ottima la direzione di Vincenzo Bellezza.