



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Soci fondatori

Stato Italiano
Regione Autonoma della Sardegna
Comune di Cagliari

Consiglio di Indirizzo

Mario Scano Presidente

Claudio Orazi Sovrintendente

Salvatore Cherchi Rappresentante del Ministero per i Beni
e le Attività Culturali

Angela Maria Quaquero Rappresentante della Regione Autonoma
della Sardegna

Mario Marchetti Rappresentante del Comune di Cagliari

Francesco Boggio Rappresentante della Fondazione di Sardegna

Collegio dei Revisori dei Conti

Paolo Luigi Rebecchi (Presidente), **Roberto Coffa**, **Pietro Leinardi**



TEATRO LIRICO DI CAGLIARI
FONDAZIONE

Un ponte di musica

Progetto di internazionalizzazione del Teatro Lirico di Cagliari
tra Italia e Stati Uniti

marzo - settembre 2017

Dall'Italia agli States con le opere 'americane' di Da Ponte, Puccini e Respighi

Claudio Orazi

Sovrintendente del Teatro Lirico di Cagliari

Con il debutto newyorkese della *Campana sommersa* di Ottorino Respighi, avvenuto al Metropolitan Theatre il 24 novembre 1928 sotto la direzione di Tullio Serafin, l'Opera Italiana negli Stati Uniti, ormai al culmine della popolarità, compiva un secolo di storia.

Una storia precorsa dall'intensa attività culturale di Lorenzo Da Ponte, culminata nel 1825 con l'assegnazione della prima cattedra di Letteratura Italiana in un'università americana, l'allora Columbia College. Da quegli scranni, non meno che dalla sua libreria italiana a Broadway, egli insegnò agli americani ad amare l'Opera, ben sapendo – come scriverà nelle sue *Memorie* – «quali e quanti vantaggi ne ricaverebbe la nostra letteratura, e quanto si diffonderebbe la nostra favella per gli allettamenti del dramma italiano, che per tutte le colte nazioni del mondo è il più nobile e il più allettivo di quanti spettacoli l'ingegno umano ha inventato»: intuizione comprovata dal felicissimo esito della *tournee* di Manuel García, giunto proprio in quell'anno a New York con la sua celebre compagnia, dove già brillava l'astro della diciassettenne figlia Maria (poi cognominata Malibran).

Il successo, culminato con una recita fuori programma del *Don Giovanni*, fu tale da spingere Da Ponte stesso a tornare in scena: prima come librettista, con la quarta e ultima versione dell'*Ape musicale*, rappresentata al Park Theatre il 20 aprile 1830; poi come impresario, con la fondazione in Church Street dell'Italian Opera House, inaugurata nel 1833 con un allestimento della *Gazza ladra* dell'amato Rossini. Il messaggio culturale, forte e chiaro, puntava fin dall'inizio a radicarsi nell'identità statunitense, a partire dalla scelta dei luoghi: già ottant'anni prima che Giacomo Puccini portasse al Metropolitan un'opera di soggetto americano con *La fanciulla del West* (10 dicembre 1910), Da Ponte dedicava infatti «Agli abitanti della Città di New York» la sua nuova stesura dell'*Ape* ambientandola «in una delle Isole Fortunate», metafora della stessa Manhattan.

L'*Ape musicale* (IV), *La fanciulla del West* e *La campana sommersa* costituiscono dunque le tre ideali campate di questo grande ponte (*nomen-omen!*) gettato tra Italia e Stati Uniti quasi due secoli or sono. Accomunarle in un unico disegno produttivo significa ripercorrerne consapevolmente le tappe nella prospettiva di un'opportuna celebrazione. Non meno impor-

tanti, in tal senso, sono le affinità elettive che legano comunque i tre autori, soprattutto per il tramite di Respighi: tempratosi, da un lato, nel segno del recupero dell'antico – formula cara alla cosiddetta 'Generazione dell'Ottanta' – con lavori molto prossimi ai termini sonori dell'esperienza daponiana, dalle suggestioni del tardobarocco veneziano impregnato di 'barcarole' e di commedia dell'arte (*Le astuzie di Colombina*, 1920) all'entusiasmo per Rossini (*La boutique fantasque*, 1919); dall'altro, in quel gusto per l'orchestrazione che gli guadagnò la stima e l'amicizia di Puccini. Il quale – sempre a proposito di nesi – subito dopo il trionfo della *Fanciulla del West* accarezzò l'idea di mettere in musica un dramma (*Hanneles Himmelfahrt*) di Gerhart Hauptmann, lo stesso autore – e qui il cerchio si chiude – della *Campana sommersa*.

Aspettando *L'Ape musicale*

Francesco Zimei



Il Nestore dei letterati italiani, Lorenzo Da Ponte, vive ancora in America. Per le dotte fatiche di questo illustre Cenedese il nostro idioma gentile si parla ora da forse 2 o 3 mila persone all'opposto emisfero, e *Dante* e il *Petrarca* e i nostri migliori maestri si conoscono e si studiano sull'Hudson come sotto il nostro bel cielo. Da lunghi anni il Da Ponte si trapiantò a Nuova-York negli Stati Uniti, e quivi diffuse per primo la luce dell'italiana letteratura, con istituirne una scuola ed una libreria, ch'ei va sempre più arricchendo con notevole dispendio e fatica. [...] Ma non contento di aver messo a parte gli Americani delle nostre letterarie ricchezze, ei volle altresì dischiuder loro la fonte delle soavi dolcezze delle nostre armonie.

Quest'anonima corrispondenza della «Gazzetta di Venezia», ripresa nella primavera del 1830 dal settimanale milanese «I Teatri», descrive perfettamente il clima culturale che si respirava a New York alla vigilia del debutto dell'*Ape musicale*. Grazie all'intensa seminazione del sommo librettista mozartiano, giunto negli Stati Uniti da Londra venticinque anni prima in seguito all'ennesimo dissesto finanziario, la buona società dell'East Coast aveva cominciato a prendere confidenza con il gusto e le tradizioni del Bel Paese, arrivando a tributare a Da Ponte nel 1825 l'onore della prima cattedra di Lingua e Letteratura Italiana in un'università americana, l'allora Columbia College.

I tempi, insomma, erano ormai maturi per commutare quell'interesse verso «il nostro idioma gentile» nello stupore del *belcanto*. L'occasione fu offerta dall'approdo in città della compagnia del leggendario tenore spagnolo Manuel García, primo Almaviva rossiniano e figura di riferimento nella storia del melodramma dell'Ottocento. Attorno a lui e grazie al contributo del mercante di vini Dominick Lynch, lesto a fiutare gli indotti del-

Lorenzo Da Ponte in un ritratto di Thomas Morse conservato al New York Yacht Club (1830 circa).

la crescente moda italoфона, il Park Theatre riuscì infatti a mettere in piedi la prima stagione di Opera Italiana in terra statunitense, incentrata proprio su Rossini. Per l'occasione il manager Stephen Price allargò i ranghi dell'orchestra a venticinque elementi, mandando in buca sette violinisti, due violisti, tre violoncellisti, due contrabbassisti, due flautisti, due clarinetisti – che non sappiamo se avessero anche l'uso dell'oboe –, un fagottista, due cornisti, due trombettisti, un timpanista e un maestro al cembalo (già da tempo mutato in fortepiano).

Fra il novembre 1825 e il luglio 1826 García portò così al successo in lingua originale *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *Semiramide*, *Cenerentola*, *Il Turco in Italia* e *Tancredi*, ma anche *Giulietta e Romeo* di Zingarelli, due lavori propri, *L'amante astuto* e *La figlia dell'aria*, e una recita fuori programma di *Don Giovanni* come speciale omaggio a Da Ponte. I giornali salutarono con entusiasmo i singoli debutti, compiacendosi – scrisse ad esempio «The American» – del fatto che si trattasse degli «highest and most costly entertainments of the Old World». Il cast era d'altronde di prim'ordine: oltre a cotanto primattore, accompagnato dalla seconda moglie Joaquina Sitchez Briones e dai figli Manuel Patricio e Maria Felicia (poi sposata Malibran), vi spiccavano i nomi di due virtuosi di lungo corso, adusi da decenni a calcare le scene più prestigiose: quelli del buffo Paolo Rosich e del basso Felice Angrisani.

Fu a loro e al meno noto «Signor Ferri», che nella compagnia serviva anche come pittore scenografo, che Da Ponte si rivolse quando decise, sulla scia di quella felice esperienza, di cimentarsi per l'ultima volta come librettista. *L'Ape musicale* era in tal senso un suo cavallo di battaglia fin dal 1789, quando un primo lavoro con questo titolo aveva esordito al Burgtheater di Vienna in seguito a una sottoscrizione fra gli amanti del genere per il mantenimento in vita della compagnia d'Opera Italiana. La formula, semplice e d'effetto, era quella del *pastiche*: su un apposito canovaccio venivano cioè inanellati i cori e le arie più ammirate, coinvolgendo i cantanti stessi che le avevano in repertorio. Affidandosi a testi sempre diversi e a programmi costantemente aggiornati, Da Ponte aveva poi ripreso il lavoro ancora a Vienna nel 1791 e l'anno successivo a Trieste, per motivi principalmente commerciali.

L'idea dell'*Ape* americana anelava invece a mettere anzitutto in luce le qualità vocali di sua nipote Giulia, fatta venire appositamente da Venezia dove aveva studiato col tenore Antonio Baglioni, primo interprete del *Tito* mozartiano. Riguardo ai contenuti musicali si dovette dunque attingere da ciò che ella portò con sé, com'egli spiega attraverso il suo *alter ego* in scena, il poeta Mongibello, in questi deliziosi versi: «Ogni cantante / a me que'

pezzi dia che cantar vuole. / Io con altre parole / introdurrelli poscia a mio capriccio / nel dramma che farò».

Si tratta, a ben vedere, di un meccanismo tipico nella circolazione del teatro musicale del passato: ciò che con rilassate orecchie – addomesticate al cosiddetto 'testo critico' – noi moderni siamo abituati a considerare come cristallizzato e immutabile, era soggetto all'epoca a fisiologiche varianti e riscritture, spesso di altra mano, a seconda della contingenza e dei musicisti di cui si disponeva. Sicché il coinvolgimento, nella fattispecie, di tre protagonisti della stagione di García avrebbe garantito all'autore un investimento sicuro e l'utilizzo di arie già acclamate dal pubblico newyorkese. Quasi a cautelarsene, egli ne menziona alcune nel libretto a stampa, pubblicato con traduzione a fronte e dedicato «Agli abitanti della Città di New York» in occasione della prima, fissata al Park Theatre il 20 aprile 1830.

La stessa ambientazione della vicenda «In una delle Isole Fortunate» sembra anzi guardare direttamente a Manhattan come all'*hic et nunc* delle aspettative di Da Ponte sul destino dell'Opera Italiana in terra d'America. Conscio peraltro che si trattava del suo congedo dalle scene, egli riversa nel testo molta bonaria autoironia, spingendo la narrazione ben al di là del canonico ambito metateatrale: ad esempio quando Mongibello, «per farti piacere», canta a Don Nibbio l'aria del *Barbiere* «Ecco ridente in Cielo», e l'impresario commenta «Bravo davvero; se invece di poeta / ti facevi cantante, / avresti men disturbi e più contante».

Su questa falsariga non si può escludere che nella scelta stessa del coro di apertura «Nostra patria è il mondo intero», ricalcato su quello del *Turco in Italia* affidato da Rossini agli Zingari, egli abbia voluto celare un segno autobiografico della propria esistenziale condizione di migrante, lui che fu – per dirla con Pier Maria Pasinetti – l'«archetipo dell'emigrazione intellettuale italiana in America».

La fanciulla del West a New York



Il 10 dicembre 1910 debutta al Metropolitan di New York La fanciulla del West. Puccini era ispirato da un dramma di David Belasco, alla cui rappresentazione aveva assistito pochi anni prima, durante un soggiorno nella metropoli statunitense. Sul podio dirige Arturo Toscanini, protagonisti sono Emmy Destinn, Enrico Caruso e Pasquale Amato. Il successo è enorme, come si legge nelle note di cronaca apparse su «L'Esare», testata di Lucca e dunque della città natale del compositore.

La data della prima rappresentazione – I prezzi dei posti sono raddoppiati

Un telegramma da New York pubblicato dai giornali d'iersera annuncia che la prima rappresentazione della *Fanciulla del West* del maestro Puccini, è ormai definitivamente stabilita per sabato 10, del prossimo dicembre. L'aspettativa per questa *première* è enorme e le richieste dei posti sono così insistenti che i prezzi dei medesimi si sono raddoppiati. Così un biglietto pel loggione costa 10 lire, le poltrone 50 lire e i palchi di primo ordine 600 lire.

«L'Esare» - XXIV/273 - 30 novembre 1910

La prova generale della *Fanciulla del West* di Puccini. Immenso successo

New York, 9.

La prova generale, presente il pubblico, della *Fanciulla del West*, del maestro Puccini, ha avuto un successo trionfale. L'opera è giudicata di grande valore artistico e di effetto teatrale immenso. Toscanini, Caruso, Destinn e Amato sono stati chiamati col maestro Puccini innumerevoli volte al proscenio ed accolti con dimostrazioni entusiastiche. Domani sera vi sarà la prima rappresentazione a pagamento.

«L'Esare» - XXIV/281 - 10 dicembre 1910

Foto di scena della première della Fanciulla del West a New York: il bandito Ramerrez (Enrico Caruso) viene salvato dall'impiccagione. Al suo fianco è Minnie (Emmy Destinn).

Colossale successo della *Fanciulla del West* a New York

Siamo veramente orgogliosi di questo colossale successo del nostro grande concittadino Maestro Giacomo Puccini. Il comm. Giacomo Puccini è una gloria non lucchese ma mondiale, il suo nome percorre ora tutte le linee telegrafiche delle cinque parti del mondo. Gli applausi diretti al grande Maestro dal numeroso pubblico del Metropolitan la sera di sabato scorso erano applausi che si ripercuotono qua nella sua Lucca, nella sua città nativa ove ha tanti amici e ammiratori.

Noi dell'*Esare* mandiamo al nostro più grande musicista vivente vivi e sinceri rallegramenti.

Il successo dell'opera

New-York, 11.

Il Metropolitan Opera House per la prima rappresentazione della nuovissima opera del Puccini *La fanciulla del West* è stato ornato con artistici gruppi di bandiere italiane e nord-americane. Il *parterre* ed i palchi presentano un aspetto imponentissimo, e fra la folla notasi Pierpont Morgan, Augusto Belmonte ed Astor, oltre alle personalità più in vista della società newyorkese.

Fin dall'una dopo mezzogiorno una folla immensa si formò innanzi al teatro; le notizie del successo della prova generale avevano in modo incredibile acuito l'aspettativa. Il bagarinaggio fece affari d'oro; le poltrone furono vendute fino a 100 dollari l'una. Verso sera i treni riversarono nella città una folla innumerevole che corse immediatamente al teatro, ma fu costretta tornarsene indietro, pur offrendo somme favolose.

Quando il maestro Toscanini attacca le prime battute e il buio invade la sala, si fa d'un tratto il più profondo silenzio.

Il primo atto è ascoltato con grandissima attenzione: piace di esso specialmente la parte descrittiva: sono ammirati il canto della nostalgia, il waltzer ed il duetto d'amore. Alla fine dell'atto, Giacomo Puccini e gli interpreti vengono chiamati 11 volte alla ribalta, fra l'entusiasmo del pubblico.

Il secondo atto appare meraviglioso per contenuto musicale ed eminentemente drammatico. Riesce impressionantissima la bufera di neve, così come desta la più sconfinata ammirazione la scena del bacio.

Al finale di questo atto il successo si è perfettamente delineato: tutto il pubblico applaude in piedi, entusiasta: il maestro Puccini è chiamato alla ribalta 19 volte, insieme agli interpreti.

Fra il commosso entusiasmo degli spettatori vengono offerte corone augurali a Puccini, a Velasco, a Toscanini, a Gatti Casazza. Il successo dell'opera pucciniana è magnifico. Si ammira sopra tutto la scena della caccia, l'aria di Ramirez, la romanza del tenore «Ch'ella non sappia mai come son morto». Il finale della *Fanciulla del West* è giudicato unanimemente sublime ed è stato coronato da un applauso, di cui non si ricorda l'eguale in America. Durante questo atto che è stato come il punto fermo al clamoroso successo dell'opera, si sono avute 17 chiamate a Giacomo Puccini, agli artisti ed al maestro Toscanini.

L'opera così si è chiusa tra la commozione e l'entusiasmo.

Il pubblico delirante è rimasto ancora per quindici minuti in teatro acclamando Puccini – richiamato per venti volte alla ribalta – al Toscanini, al Belasco, autore del dramma, al Gatti-Casazza, cui si riconosce il merito di aver data la *première* di Puccini in America.

Quanto all'esecuzione non si può dire altro che fu veramente eccezionale. La Destinn, nella parte pesantissima della protagonista, soggiogò l'uditorio. Il tenore Caruso, Johnson, e il baritono Amato nella parte di Rance, sfoggiarono tutta l'arte loro e la bellissima voce.

Anche le parti secondarie erano affidate ad artisti di cartello quali il basso Didur, il Pini-Corsi. Toscanini è riuscito a farsi chiamare il mago per la straordinaria interpretazione e direzione di questa magnifica opera del maestro lucchese.

Della nuova musica si loda da tutti la modernità e la forza espressiva ottenuta, oltretutto con le melodie solitamente fascinosi in Puccini, con la sinfonia orchestrale. Nella *Fanciulla del West* Puccini compie la parabola già disegnata nelle sue opere precedenti, riuscendo a formare un tutto organico di dramma e musica.

Il pubblico americano, a New York e in altre città, accorrerà in folla alla *Fanciulla del West*, destinata a diventare qui popolarissima. Intanto iersera la *première* ha fruttato oltre centomila lire, e la seconda rappresentazione si annunzia con prezzi raddoppiati. In America, questo è il segno autentico del successo.

Un'affettuosa ed entusiastica dimostrazione è stata fatta a Puccini dopo lo spettacolo. Il trionfo di questo gioiello musicale dell'arte italiana è stato accolto dagli italiani con grandissima gioia.

«L'Esare» - XXIV/283 - 13 dicembre 1910

Il Sindaco di Lucca al Puccini

Il giorno innanzi che a New York andasse in scena la nuova opera del Puccini, il Sindaco di Lucca così gli telegrafava:

«Puccini – Metropolitan, New York

Lucca sicura trionfo inviale saluto augurale

Ballerini».

Al Sindaco è poi pervenuto ieri il seguente telegramma, che durante lo spettacolo al teatro del Giglio il tenore ne dette ieri sera lettura al pubblico, e fu accolto da applausi entusiastici frenetici:

«On. Sindaco, Lucca

Ci è graditissima comunicare codesta città, che vanta natali illustre autore, testuale cablogramma, esito Fanciulla del West ricevuto da Gatti Casazza. Successo completo, assoluto, trionfale. Complessivamente quarantacinque chiamate ossequi

Ricordi».

Successivamente il Sindaco riceveva il seguente telegramma dell'illustrissimo e celebratissimo Maestro Giacomo Puccini orgoglio della nostra città.

«Sindaco Lucca

Gran Trionfo 55 chiamate saluti

Puccini»[.]

Altro telegramma affettuosissimo e confermate il trionfo lo ha ricevuto il cav. uff. dott. Massimo Del Carlo, cognato del superiore Maestro.


Il Sindaco e la Giunta adunatisi oggi stabilivano preparare grandi feste ed onoranze al nostro sommo Puccini.

«L'Esare» - XXIV/283 - 13 dicembre 1910

(a cura del **Centro Studi Puccini** – Lucca)

Il cosiddetto 'contrattino' tra Giacomo Puccini e il Metropolitan per la prima della Fanciulla del West, dicembre 1910. Riporta le condizioni relative alla presenza del Maestro nel periodo delle prove, «le stesse concordate con Conried» (in occasione della prima di Manon Lescaut, nel 1907), come ebbe a specificare Puccini stesso in una lettera a Ricordi.

Foto The Metropolitan Opera Archives, da: ALBERTO TRIOLA Giulio Gatti Casazza. Una vita per l'opera. Dalla Scala al Metropolitan, Zecchini Editore 2013, p. 272.

	<p>E stato convenuto oggi fra la Metropolitan Opera Company di New York ed il Maestro Giacomo Puccini abitante in Torre del Lago ciò che segue:</p>
	<p>1. Il Maestro Giacomo Puccini si obbliga di venire a New York nel mese di Novembre e Dicembre 1910 per trattenersi quattro settimane di seguito. Resta inteso che, salvo caso di forza maggiore, la prima rappresentazione della "Fanciulla del West" avrà luogo il 6 Dicembre 1910, ed il Maestro dovrà trovarsi a New York due settimane prima dell'andate in scena.</p> <p>2. In queste quattro settimane il Maestro Giacomo Puccini assisterà alle rappresentazioni delle sue opere, e si occuperà della messa in scena della "Fanciulla del West".</p> <p>3. La Metropolitan Opera Company si obbliga di far tenere al Maestro G. Puccini un importo di Lire 20,000, dicesi "Lire Ventimila" più il viaggio andata e ritorno per il detto Maestro e la sua signora da Milano, più il soggiorno intero delle quattro settimane a New York.</p>
	<p>4. L'importo di Lire 20,000 sarà rimesso al Maestro in rate di Lire 5,000 alla fine di ogni settimana.</p> <p>5. Sotto Soggiorno è inteso: 1 salone, 1 camera da letto, 1 bagno ed il vitto, <i>nonché vetture.</i></p> <p>6. Durante queste quattro settimane il Maestro G. Puccini si obbliga di essere assolutamente alla disposizione della Metropolitan Opera Company per gli impegni sopradetti, e senza il consentimento della detta Metropolitan Opera Company non può assistere a nessuna rappresentazione delle sue opere sia in concerto o teatro.</p>
	<p>7. Tutte queste condizioni furono accettate di comune accordo e sono in vigore dal momento della firma della presente da ambo le parti.</p> <p style="text-align: right;">METROPOLITAN OPERA COMPANY.  Direttore Generale.</p>



Riflessioni su *La campana sommersa* di Ottorino Respighi (dalla genesi alla *première* e oltre)

Potito Pedarra

Grande merito culturale va al Teatro Lirico di Cagliari, per la scelta d'investire nel recupero di gemme dimenticate e la diffusione dell'opera lirica italiana nel mondo, il quale – mentre in sede va in scena *La bella dormiente nel bosco* di Ottorino Respighi – si prepara a sbarcare negli States per rappresentare alla New York City Opera *La campana sommersa* del medesimo Autore. Lavoro, quello della *Campana*, che il 1° aprile 2016 fu accolto con grande successo dal pubblico e dalla critica proprio a Cagliari, per opera di un cast di giovani talenti e, in particolare, per la sapientissima regia di Pier Francesco Maestrini e l'incomparabile direzione del Maestro Donato Renzetti. E saranno buona parte di quelli di Cagliari, lo staff e l'impianto scenico che gli spettatori americani vedranno la sera del 31 marzo 2017, al levarsi del sipario della New York City Opera. L'opera di Respighi ritornerà nella città statunitense, e probabilmente in America, dopo ottantanove anni, ricorrendo nel 2018 il novantesimo anniversario della *première* americana al Metropolitan Opera House. Ciò rappresenterebbe il primo passo per la celebrazione del Centenario che cade, per la precisione, il 23 novembre 2028.

La campana sommersa è la settima tra le opere di Respighi per il teatro d'opera,¹ oggi quasi tutte rappresentate (salvo *Al mulino*, 1908), considerando parte di tale genere anche la fiaba musicale, *La bella dormiente nel bosco* che il musicista scrive per il Teatro dei Piccoli di Vittorio Podrecca. Ancora tre titoli si aggiungeranno nei pochi anni di vita che restano a Respighi (*Maria Egiziaca*, *La fiamma* e *Lucrezia*), facendo salire il numero delle sue opere originali a dieci. Nel frattempo il musicista aveva aggiunto a questo genere alcune rielaborazioni di opere del Sei-Settecento, vale a dire *Le astuzie femminili* di Domenico Cimarosa (1920), *La serva padrona* di Giovanni Paisiello (1920) e *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi (1934). Per il teatro Respighi scrive anche alcuni balletti, tra cui spiccano *La boutique fantasque* (1918), su musiche di Gioachino Rossini, e *Belkis, Regina di Saba* (1931), rappresentato per la prima volta al Teatro alla Scala di Milano il 23 gennaio 1932 con una memorabile messa in scena.

La campana sommersa di Respighi in scena al Teatro Lirico di Cagliari nel 2016.
Foto Priamo Tolu.

Sebbene sia opera della maturità dell'Autore, *La campana sommersa* ha radici lontane nella produzione di Respighi, il quale, riferendosi alla protagonista del poema di Gerhart Hauptmann, scrive:

Il mio primo incontro con Rautendelein non fu dovuto al caso, non avvenne nella sala d'un teatro né nella bottega di un libraio né nella biblioteca d'un amico. Fu una donna gentile che la condusse in casa mia dicendo: anche tu amerai questa piccola fata e il bel sogno in cui essa vive.²

Il testo è nell'articolo pubblicato sulla rivista musicale dell'editore Bote und Bock del mese di dicembre 1933: *Incontro con Rautendelein*. L'amica gentile è una delle due non meglio precisate sorelle lèttoni frequentate da Respighi durante i primi anni di permanenza a Roma:

La mia giovane amica era essa pure, come Rautendelein, nata nelle regioni del Nord e aveva intuito sottile. Presso la sua casetta solitaria e allora remota, ciarlava perennemente una fontana: «Senti come canta!» suggeriva la Ninfa Egeria.³

La casetta delle sorelle lèttoni doveva essere tra i prati di Valle Giulia se quella fontana 'ciarlante' «fu la prima delle *Fontane di Roma*».

Respighi afferma, infatti, che «c'è una certa parentela tra *La campana sommersa* e il primo poema sinfonico»,⁴ una parentela che si rivela attraverso una comunanza e originalità di pensiero che non è data trovare in altre opere, neppure tra quelle della maturità, e se l'opera *La fiamma* rappresenta il suo testamento spirituale, certo *La campana sommersa* tocca il punto più alto raggiunto dal musicista nella ricerca della sua personalità e dell'evoluzione artistica.

«Dovevo essere molto innamorato di Rautendelein, se per dieci anni il pensiero della vaga Elfe non cadde mai dalla mia mente e adesso dopo altri dieci anni, confesso che l'amo sempre molto»,⁵ continua Respighi nel suo articolo. Dieci anni sono la conferma dell'incontro con le sorelle lèttoni avvenuto nel 1913, vale a dire quando si era da poco trasferito a Roma, «altri dieci» sono gli anni che dalla primigenia idea di mettere in musica il poema di Hauptmann (1923) portano alla pubblicazione dell'articolo citato. Del resto l'episodio è ricordato anche nei dati biografici di Elsa Respighi:

È del 1913 un appassionato flirt con due sorelle lèttoni che abitavano in via Flaminia nei pressi del Palazzet-

to di Papa Giulio: due bionde studentesse che avevano il potere di placare l'estremo nervosismo di Respighi. Gli amici non hanno mai saputo quale delle due sorelle fosse la preferita, molti dicono tutte e due! Ad ogni modo, almeno una di esse ebbe una benefica influenza sul Maestro: richiamando l'attenzione del compositore su quella che può dirsi 'la voce di Roma' e in particolar modo sul chiocciolo della fontana di Valle Giulia (prossima alla loro casa) e per avergli fatto conoscere *La campana sommersa* di Hauptmann.⁶

Torniamo a Respighi. Il pensiero per la «vaga Elfe» non cadde mai dalla sua mente e per molti anni ancora: tracce di creature delle acque e dei boschi si ravvisano, però, in alcuni lavori di quel periodo, tra questi un poemetto lirico che Respighi aveva iniziato, quando la prima guerra mondiale finiva. Si tratta del *Flauto di Pan*, un quadro musicale in cui si agita Siringa, ninfa delle acque, che inseguita dal satiro Pan si nasconde in un canneto e, pregando, si trasforma in canna, dal quale Pan ha origine il singolare flauto. Il musicista annuncia la stesura del brano in una lettera all'Ing. Ambrogio Agostini, in data faustissima 4 novembre 1918, in coincidenza con il fidanzamento ufficiale con la sua futura sposa Elsa Olivieri Sangiacomo. Inevitabile, nella lettera, il riferimento al clamoroso fatto del giorno: «Carissimo Ingegnere, da ieri tutta Roma sembra impazzita. Tutti urlano per strada ed hanno dimenticato anche la febbre spagnola che qui non scherza»⁷ e che un mese prima aveva provocato 600 morti in un giorno, solo a Roma. Poi, dopo aver annunciato il fidanzamento, termina con i saluti e con l'annuncio di cui si diceva: «Tante cose e molto cordiali alla Signora e le dica sto facendo un poemetto per voce, arpa flauto e viola sul soggetto di Pan»,⁸ un organico alquanto insolito.

Respighi lavora con passione al suo poemetto, tanto che in diverse lettere alla sua interprete prediletta, Chiarina Fino-Savio (per la quale il brano era stato pensato), ne parla sempre con entusiasmo. Scrive il 5 novembre 1918:

Lavoro alacremenente al *Flauto di Pane*. Il testo italiano è già fatto⁹ ed ho già abbozzato qualche po' di musica. Vedrà che non verrà male e la combinazione della voce con quel gruppo di strumenti suonerà molto graziosamente.¹⁰

Poi, il giorno di capodanno 1919:

Il Flauto di Pane, va bene ed io ne sono contentissimo e lo lavoro con tutto l'amore. La voce sarà accompagnata da quattro strumenti, invece di tre, flauto, viola, arpa e armonium. Quest'ultimo ho dovuto metterlo per amalgamare tutto, se no rimaneva un po' vuoto. Spero in poco tempo di finirlo e mandarlo a Lei.¹¹

E ancora il 29 gennaio: «*Il Flauto del Pane* è quasi finito». Poi la battuta d'arresto, il 27 febbraio:

Per il *Flauto di pane* non si arriverà in tempo perché richiede una certa preparazione da parte degli strumenti e non si può improvvisare da un momento all'altro, sarà meglio rimetterlo a un'altra stagione.¹²

Stando alle lettere di cui sopra, il poemetto di Respighi era finito, almeno in prima stesura, lo confermano gli abbozzi che ci sono pervenuti, la riduzione per canto e pianoforte in bella copia in avanzato stato (circa tredici pagine) e persino una carta, la prima, di partitura strumentale 'in bella' poi abbandonata (tutte carte autografe). Insomma, il lavoro era finito anche per la tipica stanghetta con ricciolino di Respighi che chiude l'ultima battuta negli abbozzi (doppia stanghetta con 'ricciolino' di coda). Le cause dell'assenza della partitura d'orchestra completa possono essere tante, tra queste i molteplici impegni di lavoro del compositore in quel periodo. Respighi lavorava contemporaneamente alla *Boutique fantasque*, *La bella dormiente nel bosco* e *Ballata delle gnomidi* (altro lavoro di relativa parentela sia con il *Flauto di Pan* sia con la *Campana sommersa*), per non dire di una nutrita serie di liriche (di cui una intitolata *Le Najadi*) e della collaborazione con i Ballets Russes di Sergej Djagilev (dopo il successo de *La boutique*) e i Nuovi Balletti Russi di Ileana Leonidoff. Non si esclude neppure che, diradandosi i contatti con la Fino-Savio per l'entrata di Elsa nella vita di Ottorino, il lavoro sia stato accantonato e mai più ripreso. Del resto il poemetto lirico *La sensitiva* creato diversi anni prima apposta per l'interprete torinese, fu eseguito solo nel 1921 a Praga da Elsa Respighi. Infine, come non pensare che una delle cause possa essere stata l'opera *Belfagor*, la cui idea nasce a Roma proprio nei primi mesi del '19: l'Arcidiavolo occuperà Respighi fino alla *Campana sommersa*.

Si è divagato a lungo e non a caso sul tema del non nato *Flauto di Pan*, per la completa assenza di letteratura in merito, auspicando che alla fine anche questo lavoro di Respighi potesse risorgere dall'oblio per una vita in-

dipendente per opera di benemerito musicista. Perché elfi, fauni, gnomi e altre creature della mitologia nordica non rappresentano un caso occasionale. *La campana sommersa* non è la sola idea che «se per dieci anni il pensiero della vaga Elfe non cadde mai» dalla sua mente, come il musicista afferma, ma è un genere di cui si occuperà per buona parte della sua attività di compositore, dal mito greco di *Aretusa* (1911), attraverso *Deità silvane* (1917), fino a quello nordico della *Campana sommersa* (1927) e oltre, vale a dire fino a quando il suo interesse per il canto gregoriano non prenderà il sopravvento nell'arte sua.

Il tema della *Campana sommersa* è stato a lungo accarezzato da Maurice Ravel, il quale, ispirandosi al poema di Gerhart Hauptmann, *Die versunkene Glocke*, tra il 1906 e il 1912 aveva posto le basi per *La cloche engloutie* per la traduzione di Ferdinand Hérol. Il progetto di Ravel, però, non fu realizzato e pare che le carte furono distrutte dal musicista. Forse il progetto per *La campana sommersa* fu accarezzato anche da Manuel De Falla, facendone cenno Jaime Pahissa nella sua biografia sul compositore spagnolo, un tema questo che andrebbe approfondito.

Nel suo articolo Respighi scrive:

Tutto mi apparve musicale nel mirabile *Marchendrama* di Gerhart Hauptmann: in ogni quadro, in ogni personaggio reale o irreali, in quella strana mescolanza di umanità e di favola, io sentivo aleggiare la musica. Fin dalle prime parole: «Eine tannenumrahmte Bergweise...». Uditte? C'è già la musica dentro?¹³

Il poema di Hauptmann, però, era stato già messo in musica dal compositore tedesco Heinrich Zölner (1854-1941), il quale ne aveva tratto lui stesso un libretto in cinque atti, mantenendo il titolo originale (*Die Versunkene Glocke*, op. 80 del proprio catalogo). L'opera di Zölner era stata pubblicata nel 1899 ed eseguita per la prima volta a Berlino, l'8 luglio di quello stesso anno, al Theater des Westens. Pare però che il successo dell'opera, peraltro oggetto di attenzione anche da parte della nascente attività 'discografica' (con la direzione dell'autore il *Preludio* al Quinto Atto fu eseguito e registrato col titolo *Rautendeleins Leid*, nel 1909) andasse poco a poco scemando e così, sebbene in Germania non vigesse la consuetudine italiana di legare il testo alla musica, Hauptmann non ebbe alcun rimorso nel concedere di mettere in musica il suo poema a Respighi. Il quale, dopo il 'dubbio successo' di *Belfagor* alla Scala, era ancora più intenzionato a

tentare nuove vie e a mettersi subito al lavoro. Fu così che alla gelida accoglienza di Casa Ricordi per un altro lavoro teatrale, Respighi rispose proponendo ad Anton Bock, dell'omonima casa musicale berlinese, il progetto della *Campana sommersa*.

Ed ecco ciò che scrive Ottorino a Giuseppe Respighi, suo padre, in una lettera da Roma il 21 ottobre 1923:

Caro Papà, [...] Sono in trattative con un editore tedesco per una nuova opera tratta dal dramma *La campana sommersa* di Hauptmann, il famoso autore di *Anime solitarie*. Spero che combineremo e mi metterò subito al lavoro perché è un soggetto che mi appassiona molto.¹⁴

Dieci giorni dopo, il 1° novembre 1923, Giuseppe Respighi muore a Bologna nella sua casa di via de' Castagnoli 2, con lui si risolve anche ogni collegamento del musicista con la città natale e si apre una nuova fase di Respighi 'musicista romano'.

Naturalmente Respighi confidò subito il suo amore per Rautendelein al suo librettista di fiducia, Claudio Guastalla, il quale non condivise subito il suo entusiasmo. Alla prima lettura del poema di Hauptmann, che egli non conosceva e che in Italia era noto a pochi, rimase perplesso per le «molte oscurità del poema e tutto il simbolismo che lo avvolge», come ebbe a scrivere Elsa nella sua biografia del marito, e per qualche tempo non se ne parlò più. «Un bel giorno fu lui stesso a tornare sull'argomento – scrive Respighi – e mi accorsi che si era innamorato di Rautendelein anche lui»,¹⁵ tanto che dopo aver steso il testo del primo atto che inviò al musicista, ne sollecitò il parere.

La risposta di Respighi a Guastalla viene da Messina-Pace (Villa Pace, da qualche tempo meta estiva), il 15 agosto 1924:

Carissimo, tu hai ragione ma io pure ce l'ho [...] Vengo a bomba. Il libretto del 1° Atto mi è piaciuto enormemente e sarà un grande dispiacere se non potrò metterlo in musica. È ruscitissimo come equilibrio e come teatralità: degno di Claudio! Subito spedii a Basi e Botte [così Respighi aveva soprannominato la casa editrice tedesca]

Ottorino Respighi, Elsa Respighi e Claudio Guastalla.
Venezia, Fondazione Cini, Fondo Ottorino Respighi.



con la lettera del tenore che tu mi consigliavi, cioè o decidete o morite ammazzati! Botte mi ha risposto dicendomi di aver ricevuto il libretto e dicendomi anche di sperare in una risoluzione favorevole. Speriamo bene!¹⁶

Le pratiche vanno a buon fine e Respighi in via dapprima un telegramma cui fa seguire una lettera, sempre da Messina, il 4 settembre 1924.

Caro Guastalla, come ti ho telegrafato ieri, oggi ti ripeto la bella notizia: la campana è... sommergibile! Ricevetti il contratto mio e tuo e una copia di quello sottoscritto da Hauptmann. Oggi stesso ho scritto a B. und B. chiedendo una copia dei diversi contratti in italiano o in francese. Io sono al colmo della felicità per potermi mettere al lavoro che più di tutto mi sta a cuore. Appena riceverò il nuovo contratto, te lo spedirò da firmare [...].¹⁷

E ancora:

Ora tutte le forze sono mobilitate per la *Campana*. Ho chiesto se debbo musicare il libretto in italiano o in tedesco, perché nella loro lettera non dicono niente di ciò. Dunque, evviva!... Evviva! Rautendelein e compagni attendono divenire al mondo. Saluti, ecc....¹⁸

Poi, il 15 settembre 1924:

Hauptmann ha messo nel contratto la sua approvazione in libretto, impegnandosi a suggerire le modificazioni che crede necessarie. Se entro quindici giorni dall'invio del libretto non avrà mandato risposta, questo s'intende approvato [...]. Saluton e brekekekex.¹⁹

Il 1925 è un anno d'intensa attività per Respighi. Dopo aver portato a termine alcune partiture: l'Ouverture per orchestra *Belfagor*, *Quattro arie scozzesi* (armonizzate per canto e pianoforte) e il *Quartetto dorico* – tutte musiche che si ascrivono al 1924 – il 14 dicembre di quello stesso anno vede la luce all'Augusteum di Roma il poema sinfonico *Pini di Roma*, eseguito con successo sotto la direzione di Bernardino Molinari. Segue, nel 1925, la composizione di alcune musiche di notevole impegno come *Concerto in*

modo misolidio per pianoforte e orchestra, *Poema autunnale* per violino e orchestra, le *Deità silvane* per soprano e orchestra da camera, *Rossiniana* e *Vetrate di chiesa* per orchestra, partitura quest'ultima che sarà ultimata l'anno seguente. Si aggiunga una serie di viaggi che da Roma conducono a Siena (per un concerto di musiche del Seicento armonizzate dal Maestro), quindi a Berlino e Amburgo, dove in primavera è di scena *Belfagor* in lingua tedesca, per poi intraprendere una *tournée* in Spagna organizzata dalla mecenate americana Elizabeth Sprague Coolidge attraverso la Costa Azzurra e i Pirenei (che finirà a Parigi e a Bruxelles). Particolarmente impegnativa è la successiva *tournée* negli Stati Uniti, dove, a New York, il 31 dicembre del 1925 il musicista esegue in prima assoluta il *Concerto in modo misolidio* sotto la bacchetta di Willem Mengelberg. Viene da chiedersi quando Respighi trova il tempo di dedicarsi a *La campana sommersa*, di cui annuncia al librettista d'aver ultimato la trenodia del quarto atto.

Eppure il 12 agosto 1925 Respighi scrive a Guastalla: «Caro Claudio [...] Lavoro come una bestia [...]. Il *Concerto per pianoforte* è già tutto strumentato come pure è strumentato completamente il *Poema autunnale* per violino e orchestra. Lavoro anche alla *Campana sommersa*: già la trenodia del quarto atto è completa», e promette che andranno fargli visita a Forte dei Marmi, dove il librettista è in vacanza «il primo o il tre settembre, poi proseguiremo per Èze, vicino a Nizza, dove andremo ospiti di Sam Barlow, e a metà settembre saremo a Roma per metterci alla grande fatica 'di cambiar casa'». «Appena giunto all'Abetone, Respighi si fa mettere in camera un gran tavolo – scrive la moglie – e incomincia subito a lavorare alla partitura del *Concerto misolidio*. Nel pomeriggio facciamo qualche passeggiata nei boschi e sovente mi parla della *Campana sommersa* e prende a volte degli appunti».²⁰

Purtroppo le carte degli abbozzi non recano data e la riduzione per canto e pianoforte autografa non è disponibile. Si hanno invece le date certe di ogni singolo atto della partitura d'orchestra e il luogo dove avviene il completamento. Si apprende così, autografo alla mano, che la partitura del terzo atto è stata terminata per ultima, a Roma, il 29 marzo 1927, ossia circa otto mesi prima che l'opera andasse in scena. Quella degli altri tre atti, invece, è stata portata a termine durante l'estate dell'anno precedente: Roma, 22 luglio 1926 (I Atto); Abetone, 4 agosto 1926 (II Atto); Pineroio, 16 settembre 1926 (IV Atto).

Una lettera di Respighi a Claudio Guastalla, oltre che confermare alcuni dati fin qui esposti, fornisce e chiarisce altri dettagli. Dall'Hotel Chiarofonte di Abetone Serrabassa, il 7 agosto 1926, Ottorino scrive: «Caro Claudio, ho terminato il 4 agosto la partitura del 2° atto cominciata il 27

luglio».²¹ Ciò significa che la partitura del 2° atto, originariamente più estesa di quella che si esegue attualmente, era stata iniziata e portata a termine in circa otto giorni. E continua:

Come vedi l'aria fina mi fa bene, meglio che a te! Ora ho cominciato la partitura dei 4 preludi [Vetrare di chiesa] che sarà pronta per il 20 [anche qui non si scherza, una partitura sinfonica in meno di due settimane] e dopo istrumenterò i brani del 4° atto già definitivi. La partitura del 1° atto partì ossequiata dalle autorità e fu ricevuta con tutti gli onori dal nostro Ambasciatore a Berlino e consegnata nelle mani del Sig. Bock il quale mi ha telegrafato subito del felice viaggio. Il secondo atto farà la stessa strada in questi giorni.²²

Dai dati sopra esposti si desume che anche la partitura del 4° atto è portata a termine molto velocemente e così probabilmente anche quella del 1° Atto, certamente iniziata al termine del periodo didattico.

Sebbene l'edizione della *Campana sommersa* preveda il testo prima in tedesco e poi, sotto, in lingua italiana, il poema di Hauptmann è stato musicato da Respighi in lingua italiana. A tal proposito, ancora una volta ci è d'aiuto il prezioso articolo pubblicato sulla rivista musicale dell'editore tedesco Bote & Bock (dicembre 1933), dove il musicista scrive:

In un primo tempo, avevo pensato di musicare l'opera in lingua tedesca e il mio collaboratore si era pazientemente accinto a un lavoro e di tagli, senza mutare parola. Il finale del secondo atto fu composto sui versi di Hauptmann:

*Was ist mir gescheh'n?
Aus welchem aus Schlaf erwach ich?*

Furono poi ragioni editoriali che ci indussero a comporre il libretto in versi italiani; e fu certo una fortunata decisione, perché forse una lingua diversa dalla mia materna avrebbe qualche volta inceppato l'ispirazione musicale. Ma il testo italiano si mantenne sempre il più possibile fedele al poema del grande drammaturgo tedesco: il devoto amore e lo scrupolo intelligente non furono minor

merito di Guastalla in questo suo lavoro. Lavoro al quale egli si era con magnifico fervore accinto nell'estate de 1924, mentre in villeggiatura sui monti di Toscana ed ero a Messina. All'annuncio che tutte le difficoltà erano ormai superate l'entusiasmo del mio amico si espresse in un telegramma con queste sole parole:

«Quorax, quorax, quorax, brekekekex»

Fortunatamente in Italia non c'era più la censura telegrafica, se no quel messaggio misterioso avrebbe preoccupato la polizia.²³

Sorprende, nel sopra citato articolo, il timore che musicare l'opera in una diversa lingua da quella madre avrebbe potuto, qualche volta, inceppare l'ispirazione musicale. Questo, detto da un Respighi poliglotta, che dieci anni prima aveva musicato i quattro atti di *Marie Victoire* in francese. Nel caso dell'opera citata, lui presente, mai il musicista avrebbe consentito che l'opera fosse presentata in Italia in una lingua diversa: non per nulla, quando l'opera era stata messa in cartellone al Costanzi di Roma (stagione 1915) egli si accinse a riportare sui manoscritti autografi la versione ritmica italiana, cioè la lingua madre per la quale era stata pensata. Tolta dal cartellone, per ragioni diverse, l'opera non fu più rappresentata e, incredibile ma vero, in tempi moderni l'opera è stata cantata in francese.

Buffo è, nel caso della *Campana sommersa*, che quando l'opera fu data per la prima volta a Berlino, la versione italiana di Guastalla, che Respighi aveva messo in musica, fu nuovamente tradotta in tedesco, senza poter utilizzare i mirabili versi originali dell'Autore, con immenso lavoro unito a disagio per il direttore d'orchestra Werner Wolff che firmava la traduzione. Ai primi di ottobre del 1927 Elsa e Ottorino Respighi si recarono ad Amburgo per assistere alle prove della *Campana sommersa* e Respighi, in una lettera del 5 ottobre 1927, informò il librettista Guastalla: «Domani partiremo per Amburgo per assistere alle prove [...]. Manda subito a Bock il libretto francese di *Marie Victoire*». ²⁴ Si dice che *Marie Victoire* fu ripudiata dall'Autore ma, a quanto pare, l'interesse di Respighi per la sua opera non era mai venuto meno completamente. Ciò dovrebbe indurre a riflettere sulle cosiddette opere ripudiate dagli autori.

Il 27 ottobre 1927 Elsa Respighi scrive alla famiglia Paracchi di Bologna (Amilcare Paracchi era il marito di Amelia, la sorella maggiore di Respighi) da Amburgo: «Miei cari, la prima della *Campana sommersa* è sta-

ta definitivamente fissata per il 19 novembre. La data questa volta sembra improrogabile: speriamo bene». ²⁵ L'opera, invece, va in scena il giorno prima, il 18 novembre 1927, allo Stadtheater di Amburgo, come si desume sia dalla locandina della serata sia da diversi articoli scritti a caldo in quella notte. Direttore d'orchestra è il maestro Werner Wolff – come si diceva, curatore della traduzione del libretto dall'italiano –, mentre la messa in scena è affidata all'intendente Leopold Sachse (che nel 1935 emigrerà negli Usa, per lavorare al Metropolitan Opera House): i bozzetti sono del pittore tedesco Heinz Daniel.

Sono presenti le autorità locali (tra cui il Borgomastro e i rappresentanti del Senato di Amburgo); il conte Aldovrandi e il comm. Attilio Tamaro (ambasciatore il primo e console italiano ad Amburgo il secondo). In un palco di prima fila era anche Gerhart Hauptmann, di cui Elsa ricorda «la bella testa goethiana e la sua figura imponente», nella biografia del Maestro. Sono presenti inoltre i critici dei maggiori giornali tedeschi, ma, pure, molti inviati della stampa italiana; i direttori dei principali teatri della Germania e altri provenienti dall'estero. La rassegna è unanime nel giudicare il «trionfale successo» dell'opera di Respighi al battesimo di Amburgo. Una cronaca, sia pure selezionata, è improponibile in questa sede, perciò ci limitiamo a far conoscere il pensiero del musicista attraverso l'intervista da lui rilasciata all'inviato della «Tribuna» di Roma, alla vigilia della prima rappresentazione: una conversazione che rivela aspetti inediti e le ragioni stesse dell'opera.

[...] Nel bel dramma di Hauptmann, io ho ammirato anzi tutto l'arte con cui il poeta seppe mescolare creature umane e creature fantastiche, e le belle figure che si muovono in scene tanto suggestive. Mi ha interessato e commosso la dolce Rautendelein, nata di spiriti, che ignora il pianto e impara a conoscere la melanconica dolcezza appena s'innamora; Magda sposa esemplare, devota e fedele; la tragedia di Enrico, il fonditore di campane che confonde il suo tormento di artista con la passione amorosa, che sente la famiglia e la sposa non bastare più alla sua ansia e cerca l'ispirazione in un'amante che rappresenti al tempo stesso il sogno e la realtà. Enrico che insegue una visione più alta delle sue forze e ondeggia tra impeti di volontà creatrice e dubbi e rimorsi. Nessuna angoscia è più umana di quella che assale Enrico, quando gli appaiono i suoi figliuoli che recano in una coppa le lagrime della mamma

morta. E intorno a questa umanità vera e dolorosa c'è tutto un mondo sovranaturale, spiriti delle piante e delle acque, streghe, gnomi, elfi; tutti esseri che non possono avere altro linguaggio proprio della realtà quotidiana, bensì il linguaggio di ciò che è altrimenti ineffabile [...] M'è sembrato che nel poema drammatico di Hauptmann la musica *ci fosse già dentro*, e ho cercato di esprimerla fuori, così, come la sentivo. Non c'è niente di riposto, nemmeno nella musica. Ho cercato di intendere il sentimento dei miei personaggi e di significarlo cantando: non credo che mi si possa rimproverare, qui, d'aver fatto dell'impressionismo esteriore, della musica descrittiva, del sinfonismo. Ma, volete che ve la dica schietta? che la critica vada a sceverare, ad analizzare a indagare, è il suo mestiere [...] Il mio compito è soltanto di scrivere musica, come so e posso. Le mie 'intenzioni' le leggerò poi sui giornali; e mi divertirò un mondo, perché apprendere cose... nuove. [...]²⁶

Per la *première* della *Campana sommersa* il Teatro di Amburgo mobilita alcuni tra i suoi interpreti migliori del momento: Gertrud Callam (Rautendelein), Emmy Land (Magda), Sabine Kaller (La Strega), Franziska v. Issendorf (La vicina), Frieda Singler, Sophie Bock, Erna Homann (1°, 2° e 3° Elfe), Gunnar Graarud (Heinrich), Josef Degler (L'Ondino), Paul Schwarz (Il Fauno), Rudolf Bockelman (Il Curato), Herbert Taubert (Il Maestro), Karl Washmann (Il Barbiere). Il successo dell'opera si delinea sin dall'inizio, ma è nel secondo atto che, coll'incalzare del dramma, si accentua provocando applausi a scena aperta, chiamate all'Autore e agli interpreti: trentatré chiamate in tutto (con diciassette alla fine del terzo atto). «Molta impressione fece un telegramma di congratulazioni inviato il giorno dopo da Mussolini – scrive Elsa nella sua biografia del marito – “Mi felicito sinceramente per grandioso successo riportato dalla *Campana sommersa*. La nuova e bella vittoria onora il genio musicale d'Italia che rinnova con lei sue trionfali affermazioni”».²⁷

Nella sua abitazione di Palazzo Borghese, il clavicembalo che «con la leggiadrissima tastiera fiorita» si affaccia sul Tevere, Respighi riceve spesso visite di personaggi illustri e una mattina ha il piacere di avere a colazione Richard Strauss con la moglie, una signora abbastanza curiosa secondo la descrizione che ne dà Elsa nel suo libro. Strauss fu prodigo di consigli con Respighi e quando Elsa lo incontrò nuovamente a Firenze, qualche anno

dopo, il musicista tedesco ebbe parole di accorato rimpianto ricordando quell'incontro a Palazzo Borghese.

Nel gennaio del '28 Respighi si reca a Siena, per assistere a un concerto di Wanda Landowska, perché pensa che nella sala 'Micat in vertice' di Palazzo Chigi Saracini il clavicembalo dovesse «suonare come in nessun altro luogo al mondo». È una serata indimenticabile! Alla fine del concerto Respighi chiede alla Landowska di suonare ancora e la clavicembalista, «in assoluto stato di grazia, suonò per più di un'ora». Quella sera stessa il musicista prende degli appunti per una piccola cantata da eseguirsi in luogo: sarà la *Lauda per la Natività del Signore*, su testo attribuito a Jacopone da Todi.

Tra la fine della primavera e l'inizio dell'estate Respighi parte per la sua seconda *tournee* in Brasile, dove, sotto la sua direzione, in giugno avviene la prima esecuzione della suite *Impressioni brasiliane*. Durante la traversata di ritorno dal Brasile, dove l'8 luglio s'imbarca con la moglie sul "Giulio Cesare", Respighi prende appunti per una *Toccata* per pianoforte e orchestra che lui stesso eseguirà alla Carnegie Hall di New York nell'imminente *tournee* americana,²⁸ di cui porterà a termine la partitura durante la vacanza a Capri, dove il 30 agosto scrive a Guastalla di aver «finito la *Toccata* che partirà per Milano oggi o domani». E ancora: «Le *Feste [romane]* vanno a gonfie vele e la composizione sarà finita prestissimo»;²⁹ ancora una volta una composizione 'lieve' si alterna a una di più grande impegno, avvicinando così lavoro e riposo.

In quel periodo «Respighi aveva accettato di malavoglia di dirigere due concerti a Parigi prima di partire per gli Stati Uniti».³⁰ È così che l'imbarco avviene in Francia, sull'"Olympic". Durante il viaggio che da Parigi portava a Le Havre sale sul treno anche un agente della "Voce del Padrone" che convince Respighi a firmare un contratto per dei dischi da farsi a Londra durante l'anno, ma una serie di circostanze avverse impedi tale progetto né incise mai altri dischi.

Il viaggio sull'"Olympic" non è dei migliori per una serie d'imprevisti, tuttavia durante la traversata i Respighi hanno almeno il conforto di ricevere in continuazione «telegrammi di benvenuto, inviti a pranzo, colazioni, serate, ecc...».³¹ E quei messaggi uniti a quelli che il Maestro Serafin invia durante le prove della *Campana sommersa* al Metropolitan, danno ai coniugi in arrivo la piacevole sensazione di essere attesi e desiderati. All'arrivo a New York si ripete quanto era avvenuto tre anni prima durante il



Elisabeth Rethberg e Giovanni Martinelli in due foto di scena della *Campana sommersa* al Metropolitan Opera House di New York (1928).

primo sbarco negli States, con la salita a bordo di fotografi e *reporters* che avevano il potere d'inquietare Respighi: «Poi, finalmente un po' di pace, nel bell'appartamento già pieno di fiori» a essi riservato, ma la calma dura poco per l'arrivo di un incaricato con una lunga lista di cose da fare nei giorni di permanenza a New York.

Il 24 novembre, come si diceva, ha luogo alla Carnegie Hall la prima esecuzione della *Toccata*. La sera seguente, 25 novembre (così Elsa), ha luogo al Metropolitan Opera House la prima esecuzione americana della *Campana sommersa* in lingua italiana (replicata il 29, quando Respighi si presenta a ringraziare il pubblico alla fine del secondo atto, avendo appena replicato la *Toccata* alla Carnegie Hall). È un cast d'eccezione in cui le prime parti sono affidate a interpreti italiani, quali Giovanni Martinelli (Enrico), Giuseppe De Luca (L'Ondino), Ezio Pinza (Il Curato), salvo il ruolo di Rautendelein, affidato al soprano tedesco Elisabeth Rethberg. Sul podio Tullio Serafin.

Il successo è clamoroso, con cinquantatré chiamate agli interpreti e all'Autore, ma ecco il resoconto della serata che Elsa invia a Claudio Guastalla in una lettera da New York il 25 novembre 1928:

Gentile amico,

proprio così, cinquantatré chiamate; questa cifra le dirà meglio di qualsiasi parola la portata del successo! C'era un teatro gremito da far paura e molte persone sono dovute tornarsene a casa senza poter entrare. Già dalla prova generale il successo si era delineato! Pensi, Guastalla, che Ottorino non ha potuto fare la più piccola osservazione talmente tutto era perfetto. Serafin è stato un interprete insuperabile: perfetti i tempi, i colori orchestrali, le pause, insomma le dico insuperabile. La Rethberg ha una voce di paradiso e sembra che la parte di Rautendelein sia stata scritta per lei: una delizia! Martinelli, a detta di tutti, ha superato se stesso, pare che di nessuna opera sia stato interprete così completo. Alla fine del terzo atto non le dico che cosa è stato! Piangeva persino Gatti Casazza... De Luca ha fatto dell'Ondino una vera creazione: meraviglioso! E Pinza, e le Elfi, e tutti insomma, perfetti. Che grande cosa è quest'opera, caro amico! Peccato che lei



Respighi e la moglie Elsa con Elisabeth Rethberg al Metropolitan Opera House nel 1928.

non sia stato qui ieri sera. Mai più si potrà avere una esecuzione simile! Presto le scriverò più a lungo; intanto le stringo la mano, felice! La mia mamma è qui con me. Tante cose da Elsa e Ottorino.

Quel giorno stesso la Rethberg dà un ricevimento in onore di Respighi: intervengono «più di cinquecento persone».

Informato via etere, diremmo oggi, prima ancora di ricevere la lettera di Elsa, Guastalla apprende dal telegrafo il successo della *Campana sommersa* al Metropolitan di New York. Ecco uno stralcio di ciò che scrive il 27 novembre 1928, da Roma, ai Respighi:

L'impressione qui è stata grande; anche quelli che pensano: «vedremo anche noi, vogliamo esserci anche noi ad applaudire» debbono riconoscere che 53 chiamate, o 50 come dice il «Secolo» o 55 come dice il «Corriere della Sera» sono d'un fervore inequivocabile come usa dire il Duce [...].³²

La risposta alla lettera di Elsa del 25 dicembre arriva molto più tardi, considerati i tempi e che tra l'Italia e gli Stati Uniti si frappone l'oceano; ma ecco ciò che scrive Guastalla nella lettera del 12 dicembre 1928, da Roma:

Miei carissimi, la lettera di Donna Elsa giunta ieri 'attesissima' poco mi dice di più di quel che il telegrafo mio aveva già detto. È che la mia sete di notizie è diventata 'bruciante' e forse io vorrei sapere quel che voi stessi non potreste dirmi. Che il successo è stato enorme, questo sì, l'ho capito: ora aspetto giornali e messaggi. Di voi ci vive qui non è giunta se non quella di Fanny Anitua che era presente alla prova generale e che – a quanto pare – ha detto mirabilia. I giornali di Roma hanno incominciato a battere la grancassa, non so se per conto del Teatro Reale (Ufficio abbonamenti) o dei due divi: fatto sta che la «Tribuna» ha pubblicato il ritratto di Martinelli e della Rethberg che canteranno la *Campana sommersa* [a Roma]. E il «Messaggero» ha ripetuto che questa sarà il clou della stagione, che la *Campana sommersa* ebbe ad Amburgo venti (!) repliche, a New York ecc.!!! L'aspettati-

va a Roma è dunque grande: bisognerebbe che Martinelli e la Rethberg debuttassero qui con la *Campana*... Allora sì! Vi ho scritto oggi perché voglio che i miei auguri vi giungano fra Natale e Capodanno. Ma quel che io vi auguro, e di che cuore, voi lo sapete, anche se non lo dico. Io sono e voglio essere veramente il 'principe dei vostri amici' e non della ventura, auguro a Ottorino e a Elsa tutte le fortune e tutti i successi, ma non da questi si misura il mio affetto. *Claudio Guastalla*.³³

Un successo così ben definito come quello della *Campana sommersa* al Metropolitan di New York non poteva che avere adeguato riscontro sulla stampa americana, una rassegna che, a indagare, ci porterebbe lontani. Pertanto limitiamo la lettura all'articolo di Italo Carlo Falbo, corrispondente a New York, apparso all'indomani della prima rappresentazione del 25 novembre, sul «Progresso Italo-Americano» di cui era direttore (il più grande quotidiano in lingua italiana che era stampato all'estero), nel taglio suggerito da Luigi Bellingardi:

[...] Anche a me è sembrata felicissima l'aderenza della musica al dramma, delle note alle parole, e questa aderenza e questa fusione spiegano il netto contrasto fra le due parti dell'opera: quella idilliaca, agreste, vaporosa, fantastica, nella quale si muovono e cantano elfi, streghe, gnomi, spiriti delle piante e delle acque; e quella passionale e drammatica, rivelatrice dell'intima lotta di Enrico, ondeggiante tra l'amore per la famiglia e l'amore per la sua fata benigna, ispiratrice di nuove opere, Rautendelein; di Enrico spinto alla morte dal rimorso di aver tradito la moglie e di aver abbandonato i figli; invocante sempre, nell'ora estrema, il bacio consolatore dell'incantatrice fatale e inobliviabile. Delle due parti io preferisco la prima, che si afferma vittoriosamente nel primo e nel quarto atto. Ottorino Respighi, sinfonista insigne, ha bisogno di spaziare, con la sua ricca fantasia, nel mondo degli spiriti e delle fate; tra i cieli delle leggende, tra i boschi e i fiori della natura lussureggiante. Quando si abbandona a descrivere ambienti e a muovere figurine ideali, egli crea pagine musicali di suprema bellezza, immancabilmente fascinatrici. Quando è a tu per tu con le umane debolezze, con le comuni esaltazioni o le co-



muni angoscie d'anima, le ali della sua ispirazione non gli facilitano i grandi voli. Ed ha comune, con molti degli operisti moderni, il difetto di quegli ariosi enfatici che non riescono a nascondere lo sforzo del compositore nella vana ricerca di quella limpida ispirata e soave melodia che i più disprezzano perché non sono capaci di crearne, di quella melodia che tocca il cuore degli intellettuali e delle masse, dei passatisti e degli avveniristi, che resiste ad ogni volger d'anni, ad ogni mutar di gusti e di mode. Ottorino Respighi, va detto a scanso di equivoci, non è, specie in quest'opera, un antimelodico, per progetto o per impotenza; non è un arido sinfonista alla Strauss, né un singhiozzatore impressionista alla Debussy; e tanto meno uno snobista del caotismo musicale alla Honneger [sic], il suo declamato è sempre o quasi limpido; ed egli fraseggia elegantemente, nobilmente, assai frequentemente da signore della melodia. Quasi sempre il canto ha il dovuto risalto, senza essere soffocato dall'accompagnamento orchestrale come nella gran parte dei così detti melodrammi-sinfonici. Spesso egli ci dà l'illusione della graditissima offerta di un discorso melodico a largo respiro; ma par che lo perseguiti il timore di cadere nel comune o nell'antiquato e la frase a un tratto è spezzata o si risolve tortuosamente, con abilità sempre, che rivela il costante artificio del compositore sempre vigile e sempre schiavo delle sue formule predilette. Comunque, questa *Campana sommersa* rappresenta un gran passo avanti di Respighi su la via di una maggiore sincerità e di un più sano equilibrio fra palcoscenico e orchestra. Ancora un po' di coraggio; e Ottorino Respighi ci potrà dare l'opera perfetta, che sia la risultante del più geniale accordo fra melodismo e sinfonismo melodrammatici, tra i diritti dell'ispirazione e del bel canto e le conquiste – che non han fine – della tecnica strumentale. [...] ³⁴

La campana sommersa al Metropolitan Opera House di New York (1928). Sono riconoscibili i protagonisti (Elisabeth Rethberg, Giovanni Martinelli e Giuseppe De Luca), ma anche Ottorino Respighi, Tullio Serafin e Giulio Gatti Casazza.

In una lettera del 6 febbraio 1929, giorno della partenza dei Respighi da New York, Elsa Respighi scrive fra l'altro a Guastalla: «Dimenticavo la cosa più importante: daranno la *Campana* a Ravinia Park (il più gran teatro all'aperto degli Stati Uniti) nella prossima estate». ³⁵ Poi, in una lettera del 4 marzo successivo, precisa che le rappresentazioni previste a Ravinia Park saranno sette e che l'opera sarà ripresa a New York nella stagione seguente.

Certo è che la produzione del Metropolitan Opera House è stata ripresa il 29 ottobre 1929 a Philadelphia, come appare nell'*Opera in Philadelphia Performance Chronology 1925-1949*, compilata da Frank Hamilton (© 2009) che fornisce anche l'elenco degli interpreti e i dati completi della rappresentazione. ³⁶

L'opera di Respighi arriva in Italia l'anno seguente e a contendersela sono i due maggiori teatri lirici italiani. Il Teatro alla Scala di Milano, dove la *Campana sommersa* va in scena il 4 aprile diretta da Ettore Panizza con la regia di Ernst Lert (interpreti principali Adelaide Saraceni, Mercedes Llopart, Aureliano Pertile e Gino Vanelli) e il Teatro Reale dell'Opera di Roma, dove l'opera va in scena con la direzione di Gino Marinuzzi, la regia di Alessandro Sanine e le scene di Nicola Benois (tra gli interpreti, Elisabeth Rethberg, Florica Cristoforeanu, Giovanni Martinelli ed Emilio Gherardini). La distanza tra i due eventi è talmente breve che di primo acchito il pensiero punta spontaneamente al caso della 'prima' di *Parsifal* in Italia, in una sorta di sana rivalità tra il Teatro alla Scala di Milano e il Teatro Comunale di Bologna, anche se il caso della *Campana sommersa* è altra cosa. Ma lasciamo il breve resoconto a Elsa presente alla *première* scaligera:

Le esecuzioni di *Campana sommersa* a Milano e a Roma si susseguono a breve distanza e nei due teatri il successo è schietto e vivo, alle due *premières* è presente Gerhart Hauptmann che viene molto festeggiato. Egli ha un particolare amore per quest'opera e una grande ammirazione e molta simpatia per Respighi che lo ricambia di devota amicizia. ³⁷

Del resto ciò che Elsa scrive non può sorprendere, vista l'assiduità con cui l'anziano poeta e drammaturgo tedesco è presente alle rappresentazioni, assiduità che non corrisponde a quella dell'autore del libretto Claudio

Locandina della prima rappresentazione della Campana sommersa al Teatro alla Scala, 7 dicembre 1929.

Guastalla, più diretto interessato alla trasposizione teatrale, oltre che più giovane e dinamico.

Rassegna stampa notevole: dello spettacolo alla Scala scrive tra l'altro Adriano Lualdi («La Sera», 5 aprile 1929), Cesare Paglia (Gajanus, «Il Resto del Carlino», 5 aprile), Giulio Cesare Paribeni («L'Ambrosiano», 6 aprile), Alceo Toni («Il Popolo d'Italia», 8 aprile), Gaetano Cesari («Il Corriere della Sera»). Per lo spettacolo al Teatro Reale dell'Opera scrivono anche Silvino Mezza («Il Popolo di Roma», 12 aprile), Raffaello De Rensis («Il Giornale d'Italia», 13 aprile), Alberto Gasco («La Tribuna»), Matteo Incagliati («La Propaganda Musicale»), Mario Labroca («Il Lavoro Fascista») e Bruno Barilli.

Per il successo riportato ad aprile *La campana sommersa* sarà ripresa pochi mesi dopo alla Scala, per la serata ambrogina del 7 dicembre 1929, inaugurando la nuova stagione: sul podio l'Autore e Adelaide Saraceni nel ruolo di Rautendelein (come in aprile). Cambiano gli altri interpreti, tutti di alta professionalità: Lina Bruna Rasa (Magda), Maria Castagna Fullin (La Strega), Gina Pedroni (La Vicina), Iris Adami Corradetti, Margherita De Cartosio (sic), Olga De Franco (Tre Elfi), Antonio Melandri (Enrico), Gino Vanelli (L'On-dino), Luigi Nardi (Il Fauno), Corrado Zambelli (Il Curato), Aristide Baracchi (Il Maestro), Giuseppe Nesi (Il Barbiere). Con il medesimo cast e poche sostituzioni, Respighi aveva diretto diverse recite della *Campana sommersa* al Teatro Comunale di Bologna, sicché anche la città felsinea può vantare una sua *première* della *Campana*. A questa rappresentazione accenna Elsa in una lettera da Bologna del 2 dicembre 1929 a Guastalla:

La terza di *Campana* a Bologna è stata un trionfo. Teatro strapieno, rimandate indietro un'infinità di persone, entusiasmo ancora superiore alle altre recite. Gli impresari si mangiano le mani per non avere più la possibilità di fare



altre repliche... sono rimasti sorpresi di fronte al concorso del pubblico e candidamente ci hanno detto che non si sarebbero mai sognati una cosa simile.³⁸

Curiosamente su *La campana sommersa* alla Scala diretta dall'Autore, reduce da una *tournée* in Argentina dove a Buenos Aires aveva diretto con successo la stessa opera, non esiste letteratura saggistica, salvo una lettera che Elsa scrive da Milano a Guastalla il 10 dicembre 1929, in cui fa trapezare il parere della critica:

Perdoni se questa volta ho tardato nel darle notizie della *Campana*, ma sono così esaurita che appena ho un momento libero vado a dormire. Avrò visto del resto dalla stampa come il successo dell'altro anno sia pienamente confermato e come sia piaciuta l'interpretazione data dall'autore. Tutti sono ammirati delle doti direttoriali di Ottorino. Veramente è stata un'ottima esecuzione. Che ne dice dell'articolo di Cesàri? È un capolavoro.³⁹

Sicché se l'opera diretta da Respighi alla Scala non rientrasse nella cronologia del Teatro e non ci fosse una locandina a illustrare la serata, qualche dubbio sull'evento potrebbe trovare giustificazione. Con l'anno 1929 si chiude il ciclo delle *premières* della *Campana sommersa*, anche se duole non includere quella del 6 marzo 1930 al Teatro Carlo Felice di Genova sotto la direzione dell'Autore: Adelaide Saraceni (Rautendelein), Maria Caniglia (Magda), E. Gottardi (La Strega), Antonio Melandri (Enrico), Emilio Ghirardini (L'Ondino), E. Dominici (Il Curato).

Di questo ci occuperemo in futuro.

All'inizio del 1934, mentre Respighi sale sul podio per presentare *La fiamma* al pubblico romano (alla presenza del capo del governo e della famiglia reale, evento raro), poco dopo, il 12 febbraio, Franco Capuana dirige al Teatro Verdi di Trieste *La campana sommersa* in un'edizione rivista dall'autore. Approssimandosi la data dell'evento, Respighi decide di snellire l'opera apportando tagli al secondo atto, un 'buon quarto' di libretto secondo la testimonianza del librettista Claudio Guastalla, invitato a raggiungerlo per decidere il da farsi. Del resto in quest'opera fantastica il secondo atto è l'unico che si svolge nel 'paese degli uomini' e intervenire con dei tagli è stata sicuramente un'operazione meditata per una maggiore resa dinamica dell'azione. Scrive Guastalla il 21 agosto 1933, da Roma:

Sono tornato a casa sabato mattina all'alba: nuove grazie, dunque, della bella gita che mi avete offerta e imposta. Ho quasi fissato una pensione e domenica prossima, o lunedì, saremo a Gavinana tutti. Vi darò conferma precisa nella speranza di una vostra visita... Ho pensato a quel secondo atto di *Campana*: mi porterò il libretto per parlarne. Senza danno si può ridurre il testo di un buon quarto togliendo la scena della Vicina e quella del Curato.

Dopo le parole di Magda: «Ora bevete il vostro latte... Erta è la via fino alla chiesa, e lunga», per me, si potrebbe subito attaccare il coretto dei bimbi; i due figlioli scapperebbero via di tavola per unirsi a quelli che giocano. Poi dopo le ultime parole di Enrico: «Sangue è nella fonte... no... va, va... lasciami morire» io farei uscire Magda, come per cercare aiuto: Rautendelein sarebbe entrata di nascosto e starebbe appiattata in un angolo aspettando e appena uscita la moglie si farebbe innanzi, ad accendere il fuoco.

Fra gli altri vantaggi si eviterebbe l'assurdo (che non ho mai capito) di quel buon uomo di prete che è proprio lui a portar la maga in casa... Già, ma, e la musica?... Sono possibili questi tagli? E a quanto tempo corrispondono? Se questi sessantun versi tolti (su duecentoventotto) significassero cinque minuti, varrebbe la pena di studiare la cosa. Ne parleremo [...].⁴⁰

E ancora il 22 agosto 1933, sempre da Roma:

Tagli atto secondo: oltre quelli indicati ieri (poco più di un quarto) io non potrei suggerire.

Il problema è dunque musicale. Se in quei duetti c'è qualche passo di musica che Ottorino giudica meno felice e che potrebbe togliere senza danno alla sua architettura, tagli pure, che le parole le rabbercio io. Non vorrei toccare invece la scena del bimbi e quella in cui si trasporta Enrico, né le poche parole che dicono il Curato, il Barbiere e il Maestro, perché altrimenti l'atto si riduce a due nudi duetti. Ad ogni modo ne parleremo perché spero di essere a Gavinana lunedì [...].

Guastalla, Respighi ed Elsa s'incontrano in Versilia, da Tullio Serafin, a

Forte dei Marmi, mentre sono in viaggio per raggiungere le rispettive mete per le vacanze estive (a Gavinana il primo, all'Abetone i secondi), per decidere definitivamente i tagli al secondo atto della *Campana sommersa* «che risultava un poco pesante nell'economia generale dell'opera».⁴¹

Il 10 dicembre del 1933, Respighi scrive da Roma a Franco Capuana:⁴²

Caro Maestro,

ho letto della inclusione nel Cartellone di Trieste della mia *Campana sommersa* e sono felicissimo che lei la diriga. Ho sentito un giorno un tenore che dovrebbe cantarla, ma, francamente, mi pare che abbia una voce non abbastanza elastica e plastica per questa difficile parte ed io preferirei ancora avere il Melandri che in questa parte va molto bene. Che ne pensa lei? Ci sarà la Saraceni, a quanto mi dicono, e di questa ne sono contentissimo sotto tutti i rapporti.

La prego, caro maestro, di volermi inviare il Suo spartito di canto e piano perché io vi trascriva tutte le modificazioni studiate in questi ultimi tempi, ed i tagli importantissimi fatti al secondo atto, avendolo con ciò reso molto meno pesante. Se mi sarà possibile, dato che ho moltissimi impegni, farò una scappata durante le prove.

Pierantoni m'incarica di dirle che lo aveva proposto per la "Fenice" ma che dato il di lei impegno, la sua proposta è stata inutile.

Molti saluti cordiali ed una stretta di mano. Mi scriva dell'epoca della *Campana sommersa* a Trieste.

Ottorino Respighi

Con ogni probabilità Respighi non andrà a Trieste, costretto a concertare e dirigere personalmente la *première* della sua *Fiamma* a Roma, per sostituire Gino Marinuzzi colpito da un grave lutto. Franco Capuana aveva, però, seguito tutte le prove della *Campana sommersa* a Buenos Aires diretta da Respighi e poteva dirsi depositario delle più riposte intenzioni dell'Autore. Del resto, «quando Respighi diresse alla Scala la sua *Campana sommersa*, la critica fu unanime nel riconoscere il migliore rilievo dato dal Maestro all'opera sua, in confronto all'edizione di pochi mesi prima, direttore il Panizza; e Nicola d'Atri, che aveva già ascoltato l'opera a Roma sotto la direzione di Marinuzzi, volle, non richiesto, dirmi che la *Campana* diretta da Respighi gli aveva fatto un'impressione assai maggiore».⁴³ Ecco un

nuovo elemento che va a integrare la scarsa letteratura sull'esecuzione della *Campana sommersa* alla Scala, sotto la direzione dell'autore.

La seconda *tourné* di Respighi in America, il successo della *Campana sommersa* a Berlino consacrato a New York, la popolarità dei poemi sinfonici, «la presenza corposa sul nascente mercato discografico»⁴⁴ (il primo disco di *Antiche arie e danze per liuto* diretto da Toscanini è del 1920), «hanno imposto il prestigio internazionale di Respighi fino ad affermarlo, a meno di cinquant'anni, come uno dei più celebri compositori italiani viventi (e la morte di Puccini lo lascia addirittura primo nella lista): provvisto anche di una popolarità la quale è mancata e mancherà a un Casella, un Malipiero o un Pizzetti; ossia a quei musicisti, più o meno suoi coetanei, che come lui hanno imboccato strade diverse da quelle degli epigoni del melodramma. [...] Una delle conseguenze più immediate di questa affermazione di Respighi è, prevedibilmente, il moltiplicarsi degli impegni come direttore e come pianista, che continueranno a portarlo in tutti i maggiori centri musicali d'Europa e d'America»,⁴⁵ senza per altro ridurre la sua attività di compositore che, anzi, dopo *La campana sommersa* avrà un'impennata che darà al teatro ben quattro opere con la rielaborazione de *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi. Un successo che pagherà un prezzo dopo la sua morte.

Infatti, salvo rare eccezioni: *Belfagor* al San Carlo di Napoli (all'inizio degli anni Cinquanta), *La fiamma* e *Maria Egiziaca* alla Scala (1955 e 1961), *La campana sommersa* e *La fiamma* a Trieste (1981 e 1986) e poche altre cose, nel secondo dopo guerra il teatro di Respighi conosce l'oblio. In anni più vicini a noi, ma non troppo, due importanti recuperi, *Semirâma* a Palermo (1987) e *Marie Victoire* a Roma (2004): la prima rivede la luce a Palermo su suggerimento di Fedele d'Amico e Gianandrea Gavazzeni; la seconda vede la luce per la prima volta a Roma, anche grazie al personale recupero della partitura d'orchestra (di cui si era perduta ogni traccia) che ne ha favorito l'edizione e quindi la produzione.

Oggi l'operazione *discovery* del teatro respighiano parte da Cagliari dove, grazie alla lungimiranza dei dirigenti del Teatro Lirico, per due stagioni consecutive sono state recuperate sia *La campana sommersa* sia *La bella dormiente nel bosco*. Il successo arriso a Cagliari alla *Campana sommersa* in apertura di Stagione 2016 (anche la proposta della *Bella dormiente nel bosco* è usata come biglietto da visita inaugurando la stagione 2017) è stato tale da favorire l'esportazione dell'intera produzione negli States. Il 31 marzo 2017, infatti, il sipario della New York Opera House si alzerà sul poema drammatico di Gerhart Hauptmann messo in musica da Ottorino Respighi.

Note

¹ Le altre s'intitolano *Re Enzo* (1905), *Al Mulino* (1908), *Marie Victoire* (1914), *La bella dormiente nel bosco* (1919-1934) e *Belfagor* (1922).

² ELSA RESPIGHI, *Ottorino Respighi. Dati biografici ordinati da Elsa Respighi* [d'ora in poi ER], Ricordi, Milano 1954, pp. 171-172.

³ *Ibidem*, p. 172.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁷ *Ibidem*, p. 117.

⁸ *Ibidem*, p. 118.

⁹ I versi del *Flauto di Pan* provengono dal poema di Rosny Aîné, pseudonimo di Joseph Henry Honoré Boex (1856-1940), scrittore belga naturalizzato francese. La traduzione dei versi è di Respighi, il quale realizza anche una sorta di sceneggiatura.

¹⁰ POTITO PEDARRA, *Carteggi respighiani* (inediti) [d'ora in poi PP].

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ ER, *op. cit.*, p. 172

¹⁴ *Ibidem*, p. 170.

¹⁵ *Ibidem*, p. 172.

¹⁶ PP, *Carteggi respighiani* (inediti).

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ ER, *op. cit.*, p. 173.

²⁴ PP, *Carteggi respighiani* (inediti).

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Il taglio del presente articolo è quello dato da Luigi Bellingardi al suo saggio, *Il teatro di Respighi nei giudizi della critica*, in AA.Vv. *Ottorino Respighi*, ERI, Torino 1985, pp. 283-284.

²⁷ ER, *op. cit.*, p. 200.

²⁸ La prima esecuzione della *Toccata* avviene alla Carnegie Hall di New York il 24 novembre 1928 (con replica il 29 novembre), con Respighi al pianoforte, sotto la direzione di Willem Mengelberg. Esattamente come avviene per il *Concerto in modo misolidio* durante la prima *tournee* americana.

²⁹ ER, *op. cit.*, p. 205.

³⁰ *Ibidem*, p. 206.

³¹ *Ibidem*, p. 208.

³² S'ignora la collocazione della lettera originale, un frammento della quale è confluito nel saggio di STEFANO BAGNOLI, *Ritratto di Respighi: lettere, carteggi, documenti, immagini, dall'archivio del Fondo*, in *Il Novecento musicale italiano tra neogoticismo e neoclassicismo*, Olschki, Firenze 1988, p. 483.

³³ ER, *op. cit.*, p. 211. La lettera contiene in calce il seguente *Post Scriptum*: «Mi ha detto Tommasini che Toscanini, affaticato e un po' indisposto, avrebbe proposto di ritardare di quindici giorni il suo arrivo in America». Il 21 febbraio 1929, infatti, Toscanini avrebbe diretto la 'prima' del poema sinfonico *Feste romane* alla Carnegie Hall di New York.

³⁴ Il taglio del presente articolo è quello dato da Luigi Bellingardi al suo saggio, *Il teatro di Respighi nei giudizi della critica*, in AA.Vv. *Ottorino Respighi*, ERI, Torino 1985, pp. 286-287.

³⁵ PP, *Carteggi respighiani* (inediti).

³⁶ 10/29/29: *La campana sommersa* (Ottorino Respighi): Philadelphia, Academy of Music (Metropolitan Opera Company, New York), hour: 2000; stage director Wymetal; set design Joseph Urban. Rautendelein, Elisabeth Rethberg; Enrico, Giovanni Martinelli; La Strega, Julia Claussen; L'Ondino, Giuseppe De Luca; Magda, Dorothee Manski; Il Curato, Ezio Pinza; Il Maestro, Louis d'Angelo; Il Barbiere, Giordano Paltrinieri; Il Fauno, Alfio Tedesco; Neighbor, Philine Falco; Tre elfi, Aida Doninelli – Pearl Besuner – Gladys Swarthout; maestro direttore, Tullio Serafin.

³⁷ ER, *op. cit.*, pp. 219-220.

³⁸ *Ibidem*, p. 228.

³⁹ *Ibidem*, p. 229.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 275-276.

⁴¹ *Ibidem*, p. 274.

⁴² Lettera autografa. Il testo e la fotografia della lettera sono confluiti in BRUNO CAGNOLI, *L'arte musica di Franco Capuana*, Electa, Milano 1983, p. 112.

⁴³ Claudio Guastalla in ER, *op. cit.*, p. 284.

⁴⁴ DANIELE SPINI, *Ottorino Respighi (1879-1936) – Profilo biografico*, in AA.Vv., *Ottorino Respighi*, ERI, Torino 1985, p. 65.

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 65-66.



Il Teatro Lirico di Cagliari. Foto Priamo Tolu.

SARDEGNA



**Fondazione
di Sardegna**

Edizioni del Teatro Lirico di Cagliari
Redazione e ricerca iconografica a cura dell'Ufficio Redazione del Teatro Lirico di Cagliari:
Ludovica Romagnino (responsabile), Barbara Eltrudis

Grafica e impaginazione Grafiche Ghiani
Stampa e legatura Grafiche Ghiani s.r.l. – Monastir (CA)



#teatroliricodicagliari