

**PROGRAMMA DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDI
ALBERTO FRANCHETTI NEL 150° ANNIVERSARIO DELLA NASCITA**

Reggio Emilia, 18-19 settembre 2010

ABSTRACTS

Emanuele d'Angelo (San Severo)

Alla scuola di Boito. *L'Asrael* di Ferdinando Fontana

Andato in scena per la prima volta nel febbraio 1988, *L'Asrael* di Ferdinando Fontana e Alberto Franchetti, è probabilmente l'opera *fin de siècle* in cui lo scapigliato e dirompente magistero boitiano emerge con maggiore evidenza. Di soggetto marcatamente satanico, drammaticamente dualistico, linguisticamente policromo, alimentato di letteratura e dall'impianto metrico vario e aggiornato, quello di Fontana è un libretto che permette di toccare con mano la fortuna dell'innovativa drammaturgia per musica di Arrigo Boito ma anche, rilevati le difficoltà e i limiti che l'imitazione di un modello così complesso comporta, di isolare elementi, estranei e "originali", che da un lato derivano dal teatro musicale francese e tedesco e dall'altro sembrano anticipare, anche se con linguaggio inevitabilmente acerbo, tendenze e situazioni drammatiche di primo Novecento.

Davide Ceriani (Boston / Harvard)

La ricezione delle opere di Alberto Franchetti negli Stati Uniti, con particolare riferimento a *Germania*.

Tra il 1887 e il 1914 furono rappresentati negli Stati Uniti cinque lavori di Alberto Franchetti: la *Sinfonia in Mi Minore*, il *Preludio* di *Asrael*, le opere *Asrael*, *Germania* e *Cristoforo Colombo*. L'esecuzione del *Preludio* (gennaio 1888) incoraggiò l'allora impresario del Metropolitan Opera House, Edmund C. Stanton, a mettere in scena *L'Asrael* nel novembre 1890 ma questo lavoro non incontrò il favore sperato: la critica accusò il compositore di aver plagiato Richard Wagner.

Un lavoro di Franchetti, fu nuovamente ascoltato negli Stati Uniti nel febbraio 1910 quando Giulio Gatti-Casazza, *general manager* del Metropolitan, decise di rappresentare *Germania* in quel teatro. Con questa produzione egli sperava di dare impulso al suo progetto di promozione in America di compositori moderni italiani. L'opera di Franchetti incontrò il favore del pubblico ma non quello dei critici per due motivi: innanzi tutto, essi temevano che Gatti-Casazza volesse dare la precedenza ai suoi compatrioti, sotto contratto con Ricordi. Inoltre, essi, considerarono erroneamente *Germania* un'opera appartenente al verismo, genere a quel tempo poco apprezzato negli Stati Uniti.

Infine, le rappresentazioni del *Colombo* a Chicago e Filadelfia nel 1913-1914 non riscossero interesse e questo lavoro scomparve velocemente dalle scene. In definitiva, se Franchetti non lasciò un'impronta nella storia dell'opera italiana negli Stati Uniti, ciò è da attribuire solo parzialmente alla qualità della sua musica. La responsabilità maggiore fu dei critici musicali americani perché trasmisero ai loro lettori una percezione sbagliata del compositore, accusandolo ingiustamente di plagio e di occupare impropriamente uno spazio nel repertorio operistico del Metropolitan.

Matteo Sansone (Firenze)

Un *Fior d'Alpe* dal conte al barone e altri idillii

«*Fior d'Alpe* vorrebbe essere un idillio» si legge sul «Corriere della sera» nella recensione di Aldo Nosedà dell'opera presentata alla Scala il 15 marzo 1894. Per quel genere «difficilissimo tra i difficili», secondo Nosedà, Franchetti non aveva alcuna attitudine. Impietosi i commenti di Boito («una melensaggine sconclusionata») e del Torchi («vediamo [Franchetti] lottare con la sua stessa impotenza, abborracciando una insulsaggine chiamata, con astuzia infelice *Fior d'Alpe*»).

Per *Fior d'Alpe*, nata da un accordo con l'impresario Piontelli che, in cambio della ripresa del *Colombo* alla Scala aveva chiesto a Franchetti un'opera nuova, il compositore lavorò su un libretto del conte veronese Leopoldo Pullè. Fu

Alessandro Fano, direttore del «Mondo Artistico», a mettere Franchetti in contatto con il patriota risorgimentale, parlamentare e drammaturgo, molto legato alla Casa Savoia.

L'opera ebbe a Napoli «un successo clamoroso» (Eugenio Sacerdoti nel «Don Marzio») malgrado l'evidente carattere di lavoro datato, evidenziato dal Sacerdoti con un accostamento significativo: «Franchetti ha intessuto la musica di *Fior d'Alpe* su di un libretto che è, come semplicità, quasi un ritorno all'antico. Per l'identità dell'ambiente e la tenuità della trama, esso [...] ci riporta alle impressioni della *Linda di Chamounix*». Invero, è al genere semiserio che Franchetti sembra volgersi per una scelta drammaturgica adeguata al. Soggetto.

Emanuele Senici include la protagonista dell'opera (Maria, il "fior d'Alpe") nella sua galleria di «vergini Alpine» con *La sonnambula*, *Linda*, *La Savojarda* (1861; poi *Lina*, 1877) di Ponchielli., *Fiorina o la fanciulla di Glaris* (1851) di Pedrotti, rna la singolare caratterizzazione risorgimentale impressa dal Pullè all'idillio alpino (e alla Savoia) induce a guardar oltre tale connotazione. Emergono, allora, risvolti ideologici, echi di canti patriottici e stilemi mutuati da opere veriste contemporanee.

Marialuisa Pepi (Firenze)

Alberto Franchetti attraverso i documenti del Gabinetto "Vieusseux" a Firenze

A Firenze, presso l'Archivio Contemporaneo "A. Bonsanti" del Gabinetto di Lettura "Vieusseux", sono conservati documenti sconosciuti agli studiosi di Alberto Franchetti: lettere, biglietti, telegrammi e copioni, in gran parte inediti, contribuiscono a colmare varie lacune presenti nella biografia e nella vita artistica del compositore. In particolare da questi documenti emergono alcuni. progetti musicali affrontati (e poi abbandonati.) da Franchetti e dall'amico Angiolo Orvieto, fondatore della rivista «Il Marzocco», nel primo periodo fiorentino del compositore (1902-1907), si desumono ulteriori informazioni sull'inizio della collaborazione con D'Annunzio per *La figlia di Iorio*, collaborazione favorita e assistita legalmente da Adolfo Orvieto, redattore del, contratto, e si chiarisce del tutto il "fumoso" progetto di *Moabia*, finora erroneamente datato e non documentato.

Adriana Guarnieri (Venezia)

D'Annunzio e Franchetti: *La figlia di Iorio* dalla tragedia al libretto

La relazione affronta il tema della trasformazione in libretto della tragedia pastorale di d'Annunzio, effettuata dal poeta. La relazione è divisa in tre parte. Nella prima vengono esaminati i giudizi della critica sul libretto di d'Annunzio, espressi in occasione della prima dell'opera e poi, successivamente, nel corso del secolo. Nella seconda parte si tenta, sulla base delle lettere oggi disponibili, di ricostruire la storia del rapporto D'Annunzio-Franchetti, parallelamente alla storia della loro collaborazione per la riduzione a libretto della tragedia; oltre all'epistolario, vengono considerate anche le dichiarazioni rilasciate dai due autori. Nella terza parte si tenta un'illustrazione puntuale del lavoro di d'Annunzio per la riduzione da tragedia a libretto sulla base del testo della tragedia, del testo del libretto, dello spartito e delle carte di lavoro, anche inedite.

Richard Erkens (Berlino)

Dal canto goliardico all'opera lirica: i diversi livelli drammatico-musicali in *Germania*

Germania, rappresentata per la prima volta nel 1902 al Teatro alla Scala di Milano sotto la guida di Arturo Toscanini e divenuta in poco tempo il più grande successo di Franchetti in Italia, occupa un posto particolare nel percorso artistico del compositore, possedendo un peculiare codice stilistico.

L'esame delle lettere scritte nel 1897 al librettista Luigi Illica, all'inizio della collaborazione per la nuova opera, lascia rilevare come l'idea di porre alla base della composizione i canti popolari e goliardici tedeschi abbia costituito una vera e propria premessa estetica e non un semplice mezzo per evocare una *coleur* locale adatta al soggetto. Ispirarsi ai canti del popolo dell'epoca in cui si svolge la vicenda - ovvero l'occupazione francese della Germania durante il periodo napoleonico - per rendere autentico, ossia anche veridico, il dramma può essere considerato il motto tenuto presente da Franchetti durante l'intera stesura della partitura.

Nella relazione, dopo aver identificato le fonti musicali popolari usate da Franchetti, verrà puntualmente analizzato, relativamente ai diversi livelli drammaturgici, il loro impiego nella partitura. Partendo dal semplice reimpiego di un

canto goliardico per una musica di scena - ovvero per un livello drammaturgico legato al mero svolgersi della vicenda - il compositore giunge a creare una musica con forti allusioni ai canti popolari tedeschi anche per i momenti culminanti del dramma. Il famoso arioso di Carlo Worms «Studenti! - Udite, o voi» costituisce l'esempio più evidente di tale aspetto stilistico. Includendo nell'analisi anche i motivi ricorrenti, creati da Franchetti in un linguaggio musicale fortemente allusivo alle melodie popolari autentiche, diviene chiaro il procedimento compositivo attraverso cui è stata creata la particolare "tinta" dell'opera. L'invenzione di uno stile autentico per una musica connessa ad un dramma storico determina in modo sostanziale la partitura dell'opera; esso, altresì, si inserisce nello sviluppo della tradizione dell'esotismo musicale, emerso in maniera decisiva con il *grand opéra* ottocentesco e giunto ad assumere agli inizi del Novecento una pervasiva funzione drammaturgica di autenticità musicale.

Marco Capra (Parma)

La voce del padrone: Alberto Franchetti sulle riviste di Casa Ricordi

I temi dell'intervento sono tre: Alberto Franchetti, gli editori e la politica editoriale esercitata attraverso le riviste. Nonostante l'editore di riferimento sia Giulio Ricordi che edita le tre più note opere di Franchetti: *Asrael* (Reggio Emilia 1888), *Cristoforo Colombo* (Genova 1892) e *Germania* (Milano 1902) - l'intervento prende in considerazione anche la posizione del principale concorrente italiano di Ricordi dagli anni 1880 in poi, Edoardo Sonzogno. Nell'esame e nel confronto delle rispettive politiche editoriali, viste in rapporto al caso particolare rappresentato da Franchetti, l'intervento mira a puntualizzare il modo in cui l'influenza degli editori si esercita nella politica dei teatri, nella diffusione della musica e dei suoi protagonisti, nell'orientamento del pubblico nei decenni a cavallo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del secolo successivo.

Anna Littmann (Berlino)

Opera for Germany: Franchetti's *Germania* on German Stages (1908 and 2006)

Sebbene *Germania* abbia goduto al suo esordio di uno straordinario successo in Italia, le rappresentazioni nel Paese in cui è ambientata la vicenda e da cui il dramma storico deriva furono poche. Siamo a conoscenza del giudizio di un solo un critico tedesco - Georg Goehler, compositore anch'egli -, che si espresse entusiasticamente sull'opera, augurandole un'accoglienza positiva presso il pubblico d'oltralpe. Nel 1908 fu proprio lui che, in qualità di impresario del teatro di Karlsruhe (Herzogliches Hoftheater), s'impegnò per mettere in scena l'opera in tedesco. Si tratta dell'unica rappresentazione dell'opera in Germania antecedente la Prima guerra mondiale, una rappresentazione su cui non abbiamo molti documenti, anche perché priva di echi nella critica tedesca.

Nella relazione verranno presentate le poche fonti disponibili sulla fortuna dell'opera in Germania, mettendo a fuoco anche l'immagine - per così dire - nazional-patriottica della eroina-dea Germania, intenzionalmente evocata già nel titolo. Tale figura, basata sul nazionalismo enfatico tipico del tardo Ottocento, è stata la base iconografica anche di una messinscena moderna, recentemente proposta (2006) alla Deutsche Oper di Berlino e inserita pure nella programmazione dell'attuale stagione (nel gennaio dell'anno prossimo). La regista, e sovrintendente del teatro, Kirsten Harms ha sottolineato l'aspetto eroico della liberazione tedesca dall'occupazione francese durante l'epoca napoleonica facendo coincidere la protagonista Ricke e l'apparizione della regina Luise di Prussia nel finale del secondo quadro con la figura mitica di Germania. La visione della dea germanica che, durante l'intermezzo sinfonico dell'opera, si guarda attorno nel campo di battaglia di Lipsia lascia intendere come la regista abbia messo scenicamente in rilievo un eroismo nazionalistico privo di distanza critica, suscitando così delle reazioni tendenzialmente negative, come si rileva dalla lettura delle recensioni tedesche.