

TEATRO ALLA SCALA



L'AMORE DEI TRE RE

Italo Montemezzi

Stagione d'Opera 22/23

Calendario

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato 28 ottobre 2023, ore 20.00
Abbonamento Prime Opera

REPLICHE NOVEMBRE 2023

Venerdì 3, ore 20.00
Turno B

Martedì 7, ore 20.00
Turno A

Venerdì 10, ore 20.00
Turno D

Domenica 12, ore 20.00
Turno C

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il ridotto delle Gallerie, si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Liana Püschel.

Sommario

- 6 La genesi dell'opera
Claudio Toscani
- 9 Il libretto in sintesi
Claudio Toscani
- 10 La musica
Claudio Toscani
- 13 Italo Montemezzi
Lara Sonja Uras
- 16 Ascolti
Laura Cosso

Si ringrazia la famiglia Renata Donadelli per aver messo generosamente a disposizione immagini e documenti inediti dall'archivio privato del compositore.

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



Stato Italiano



Regione Lombardia



Milano

Comune di Milano

FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



Città metropolitana di Milano



CAMERA DI COMMERCIO MILANO MONZA BRIANZA LODI

FONDATORI PERMANENTI



Fondazione CARIPLO



PIRELLI



eni



FININVEST



GENERALI



enel



FONDAZIONE BANCA DEL MONTE DI LOMBARDIA



MAPEI



BANCO BPM



Telefonica



TODS



Allianz



ESSELUNGA

FONDATORI SOSTENITORI



INTESA SANPAOLO



a2a LIFE COMPANY



EssilorLuxottica



EDISON 140 ANNI

GIORGIO ARMANI

FONDATORI EMERITI



MILANO ALLA SCALA Ente Filantropico



ASSOLOMBARDA

TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

PRESIDENTE

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

CONSIGLIERI

Giovanni Bazoli
Maite Carpio Bulgari
Giacomo Campora
Nazzareno Carusi
Claudio Descalzi
Alberto Meomartini
Dominique Meyer
Francesco Micheli
Aldo Poli

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

PRESIDENTE

Tammaro Maiello

MEMBRI EFFETTIVI

Pasqualino Castaldi
Fabio Giuliani

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Dominique Meyer

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE DEL CORPO DI BALLO

Manuel Legris

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

La genesi dell'opera

Un libretto improntato a un marcato estetismo dannunziano, una musica eclettica che tiene d'occhio i più recenti sviluppi del teatro in musica europeo: *L'amore dei tre re* di Italo Montemezzi è ancora oggi percepita (ma l'impressione fu netta già all'epoca della sua prima rappresentazione) come una riuscita sintesi fra la tradizione melodrammatica italiana e quella transalpina.

Il soggetto si inserisce nel filone delle cupesorie medievali in voga nell'Europa di quegli anni, che si appoggiano a testi letterari amplosi e densi di estetismo decadente. Proviene dal dramma omonimo di Sem Benelli, il talentuoso drammaturgo che già si era fatto un nome con *La cena delle beffe*, di poco precedente. All'enfasi verbale il libretto unisce un certo gusto del *noir*, piuttosto diffuso nella letteratura italiana tra fine Otto e inizio Novecento, ed è percorso da una vena di erotismo – che si manifesta in allusioni sessuali non troppo velate, anche se pur sempre proposte per via di metafora – che costituisce anch'essa un tratto caratteristico della letteratura d'epoca.

L'enfatico stile letterario, la tinta uniformemente scura restituiscono un'azione che sembra mossa, più che da pulsioni individuali, da un destino cieco e fatale, l'antico *fatum*. Ne soffre un poco la messa a fuoco dei personaggi, che paiono scarsamente caratterizzati, espressione un po' manieristica di sentimenti astratti; le loro motivazioni intime tendono a sfuggire, provocando l'impressione di una mancanza di sincerità, di ostentazione piuttosto che di passione autentica. L'azione è però ben costruita: il dramma, asciutto e stringato, scorre con una rapida successione dei fatti. Sono

molto evidenti i punti di contatto con il wagneriano *Tristan und Isolde* (anche nell'opera di Montemezzi tutto il secondo Atto ruota intorno al grande duetto degli amanti e al loro desiderio di annullamento) e con *Pelléas et Mélisande* di Debussy, altrettanto ricco di riferimenti simbolisti. Per potenza di caratterizzazione drammatica spicca, tra le figure vagamente dannunziane, quella del vecchio barone cieco, che nella sua barbarica ferocia contrasta con la nobiltà d'animo dei più giovani personaggi. Archibaldo, come chiarisce nel suo iniziale monologo, rappresenta la *vis* barbarica che ha fatto irruzione nel mondo classico, accelerandone la decadenza ma immettendovi anche nuova linfa: un motivo sotto il quale l'opera di Montemezzi potrebbe celare, com'è stato ipotizzato, una larvata critica alla contemporaneità.

Wagner lascia la sua impronta in una scrittura orchestrale straordinariamente densa, nella complessità delle armonie, nei cromatismi tristaneggianti delle scene d'amore; Debussy in certe atmosfere impalpabili ed enigmatiche, oniriche, nelle quali i personaggi agiscono quasi in stato di *trance*. L'orchestrazione, a volte wagnerianamente turgida e rigogliosa, a volte leggera e capace di inedite raffinatezze, è dotata di forti valenze semantiche: è soprattutto l'orchestra, più di quanto faccia il canto, a raccontare gli eventi interiori ed esterni della vicenda e a sottolineare i suoi momenti più drammatici.

Se nella struttura e nel linguaggio musicale sono ben percepibili i modelli stranieri, *L'amore dei tre re* non può tuttavia essere considerato come un semplice ricalco di forme estranee

Claudio Toscani (1957) ha compiuto gli studi musicali e musicologici presso i conservatori di Parma e di Milano e presso la Hochschule für Musik und darstellende Kunst di Vienna, e ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Bologna. Ha preso parte a numerosi convegni musicologici internazionali e ha pubblicato saggi sulla storia del teatro d'opera italiano del Settecento e dell'Ottocento. Ha curato, tra le altre, l'edizione critica dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini e della *Fille du régiment* di Donizetti; è membro dei comitati scientifici per l'edizione delle opere di Bellini, Pergolesi e Rossini. È direttore dell'Edizione nazionale delle opere di Giovanni Battista Pergolesi. Ha fondato e dirige il Centro Studi Pergolesi. È docente di Storia del melodramma e di Filologia musicale all'Università degli Studi di Milano.

alla tradizione italiana. Montemezzi ha cura di non deludere le aspettative del pubblico nazionale: pur non utilizzando le forme chiuse tipicamente italiane, pur non facendo concessioni alla “facile” cantabilità della romanza, conferisce alla sua musica una *allure* melodica ben riconoscibile, che richiama a volte quella pucciniana. Il declamato vocale è ricco ed espressivo e non mancano momenti apertamente lirici, come quelli in cui Fiora duetta con Avito. Anche per questo aspetto l'opera di Montemezzi costituisce una via alternativa a quella della “Giovane scuola”: come avviene, negli stessi anni, con gli autori di *Parisina* e di *Francesca da Rimini*, Montemezzi prova a scostarsi dalla via del verismo truculento e della vocalità “gridata” adottando una scrittura raffinata, nella quale si fanno palesi le suggestioni del simbolismo letterario e del decadentismo. *L'amore dei tre re* ebbe il suo battesimo il 10 aprile 1913 alla Scala, sotto la direzione di Tullio Serafin. Il grande successo ottenuto in quell'occasione si ripeté l'anno dopo al Metropolitan di New York, dove l'opera fu diretta da Toscanini che aveva assistito alle rappresentazioni scaligere. La “prima” americana segnò il punto d'inizio della fortuna internazionale dell'opera di Montemezzi, che fu ripresa con successo per almeno trent'anni; negli Stati Uniti divenne un titolo popolare, entrò nel repertorio di grandi soprano come Claudia Muzio, Rosa Ponselle e Mary Garden, e venne messa sullo stesso piano dei massimi lavori teatrali del primo Novecento. In Europa faticò invece a entrare in repertorio; alla Scala fu ripresa da De Sabata nel 1932 e nel 1953, ma non raggiunse mai la popolarità d'oltreoceano. *L'amore dei*

tre re rimase, in ogni caso, l'unica opera del suo autore realmente conosciuta: nei primi decenni del Novecento il teatro in musica, con le opere di Strauss, Berg e altri, si era già incamminato verso vie completamente nuove.

Moderato ♩ = 58

(1)

Flauti 1° e 2°

Flauti 3° (in basso)

Oboi 1° e 2°

C. Inglese

Clarinetto sib (e2)

Fagotti 1° e 2°

Cori in fa (3° e 4°)

Trombe in fa (1° e 2°)

Tromboni 1°

Tromboni 3° e tuba

Timpani

Ciambi avanti

Intermittente molto ♩ = 54

(1)

Celeste

Organo

Violini I

Violini II

Viola

Celli

C. Bassi

Moderato ♩ = 58

N.B. (1) La Celeste è unita a primi violini. (1) Il 3° Flauto, che suonerà intermamente, ritornerà in richiesta dopo il duetto d'amore.

L'amore dei tre re. Partitura autografa di Italo Montemezzi, carta 1 (Milano, Archivio Storico Ricordi).

Il Libretto in sintesi

Claudio Toscani

Atto I

Spaziosa sala del castello

Nel suo castello il barone Archibaldo, vecchio e cieco, attende ansioso il ritorno del figlio Manfredo dalla guerra. Rievoca, intanto, ricordi della sua gioventù, quando alla testa di un esercito era sceso in Italia per conquistarla, ed era rimasto affascinato dalla bellezza del paese. All'alba il figlio non arriva ancora: Flaminio, suo fedele servitore, accompagna allora il barone nelle sue stanze. Nel frattempo Fiora, moglie di Manfredo costretta alle nozze da ragioni politiche, ha segretamente incontrato Avito, un tempo suo promesso sposo. I due si scambiano reciproche dichiarazioni d'amore, finché un improvviso rumore mette in fuga Avito. È Archibaldo, che sorprendendo Fiora fuori delle sue stanze l'accusa di tradimento; la donna si difende sostenendo di essere uscita per attendere il marito. Flaminio annuncia l'arrivo di Manfredo. Questi saluta con tenerezza la moglie, che però l'accoglie freddamente. Dal comportamento di Fiora Archibaldo ricava la conferma dei suoi sospetti.

Atto II

Terrazza sulle alte mura del castello

Manfredo, che deve partire di nuovo per la guerra, prega Fiora di salutarlo dall'alto della torre agitando un velo, finché lui non scomparirà dalla sua vista. Partito Manfredo, giunge subito Avito, al quale Fiora – rimasta colpita dalle manifestazioni d'affetto del marito – chiede di porre fine alla loro relazione. Avito è costretto a fuggire dall'arrivo di un'ancella, che reca a Fiora un cofanetto con il velo bianco mandatole da Manfredo. Fiora sale allora sulla torre e agita il velo in segno di saluto. Ma ritorna Avito. Combattuta tra il senso del dovere e la passione per l'amante, Fiora cede infine alle impetuose insistenze di Avito. I due amanti, uniti in un lungo bacio, non si accorgono dell'arrivo di Archibaldo, che giunge accompagnato da Flaminio. Avito estrae un pugnale e si lancia contro il vecchio, ma Flaminio lo arresta. Intanto Manfredo, non scorgendo più la moglie sugli spalti, è tornato sui suoi passi. Archibaldo manda Flaminio a riceverlo; rimasto solo con Fiora, le intima di confessare il nome del suo amante. Al suo rifiuto, sopraffatto dal furore, la strangola. All'arrivo del figlio, il barone gli svela il tradimento della moglie e si assume la responsabilità dell'assassinio.

Atto III

La cripta della chiesa del castello

Il corpo di Fiora giace nella cripta del castello. Avito vuole darle l'ultimo saluto e la bacia sulla bocca. Mentre si allontana incrocia Manfredo, il quale gli rivela che Archibaldo, per conoscere l'identità dell'amante, ha cosparso di veleno le labbra di Fiora. Avito confessa allora di essere il colpevole, dichiara il suo amore per Fiora e invita Manfredo a vendicarsi. Ma questi perdona la moglie e lo stesso Avito, ormai morente; poi bacia anch'egli le labbra di Fiora. Al suo arrivo, Archibaldo trova il figlio moribondo: il suo trionfo si muta in disperazione.

La musica

Un'orchestra che assume su di sé il compito narrativo principale, sfoggiando sonorità lussureggianti e impasti finemente differenziati; una musica che procede prevalentemente per dialoghi, con numerose aperture liriche più che con arie solistiche vere e proprie; la tendenza a creare un'arcata drammatica continua (il modello wagneriano è inequivocabile) da un capo all'altro di ogni atto: queste le caratteristiche che traspaiono con immediata evidenza dall'opera di Montemezzi. La coerenza del tessuto musicale è assicurata da una rete di *Leitmotive*, a volte ben connotati (come quelli del furore di Archibaldo o dell'amore tra Fiora e Avito), a volte più allusivi. Il canto adotta quasi sempre i modi del declamato, raggiungendo vertici di forte drammaticità, come avviene quando i personaggi si oppongono l'uno all'altro mostrando la propria fierezza; ma non mancano i momenti apertamente lirici, sostenuti da un suono orchestrale più leggero, che connotano per esempio tutti i luoghi in cui Fiora intona il suo canto insieme ad Avito.

Un breve preludio accosta temi dal carattere scuro, che poi verranno ripresi nel corso del dramma; sono figure irregolari, accordi tenui che instaurano subito l'atmosfera cupa e tragica che colorerà quasi sempre gli interventi di Archibaldo, ispirati a barbarica veemenza e desiderio di vendetta. L'avvicinarsi del barone cieco è segnato da una sequenza di accordi ritmicamente irregolari. Nel suo dialogo con Flaminio la musica segue, mimicamente, le parole e lo svolgersi dell'azione; il clima si rischiarerà solo quando viene citato il nome di Fiora, accompagnato da linee liricamente distese dei legni: la musica rende così evidente

l'infatuazione del vecchio barone per la nuora. Archibaldo si abbandona poi ai ricordi della sua giovinezza, quando era sceso in Italia a capo di un esercito. La concitazione marziale dell'orchestra rievoca scene di battaglia; ma quando il barone rammenta l'impressione meravigliosa suscitata dalle bellezze del paese conquistato, la sonorità orchestrale si ispessisce in un grande crescendo emozionale.

Un assolo di flauto precede la comparsa di Fiora. In un'atmosfera luminosa e idilliaca, caratterizzata da un tempo lento e da lunghe arcate liriche e avvolgenti del canto, ha inizio il suo dialogo con Avito. La musica si fa sensuale, il colorismo armonico e timbrico dell'orchestra rendono l'estenuazione degli amanti che si attraggono di continuo, incapaci di lasciarsi. Ma irrompe la realtà, che richiama i due al pericolo di essere scoperti: la musica cambia bruscamente riprendendo l'atteggiamento mimico e riportando alla dimensione del tempo concreto. Si confrontano ora Fiora e Archibaldo: la musica si fa più drammatica, insistendo su figure ostinate che rendono la tensione del momento. Fiora si oppone con fierezza al barone con un canto drammatico e teso; Archibaldo alterna toni irati ad altri più paterni o spaventati, rendendo palese ancora una volta la natura ambigua del suo rapporto con la nuora, di cui subisce il fascino. La scena è interrotta dall'annuncio, accompagnato da grandi squilli di tromba, che Manfredo è in vista del castello. Il suo racconto della guerra è sostenuto da una musica concitata, l'espressione del suo affetto filiale da un prorompente lirismo. Il successivo confronto con Fiora è eloquente: mentre Manfredo, sostenuto da un'orchestra luminosa, si abbandona

a slanci appassionati, che culminano nel liricissimo “Piccolo fiore, vieni sul mio petto”, la moglie gli risponde con fredda cortesia, espressa da un asettico declamato su accordi immobili dei fiati. Con il lungo arioso di Manfredo che si avvia abbracciato a Fiora, sempre più esultante in un tripudio di sonorità orchestrale, si chiude l’atto. In una breve coda, che fa ritorno a toni scuri, Archibaldo esprime la sua apprensione. Manfredo prende commiato dalla moglie con un’ampia aria che mostra, ancora una volta e con evidenza ancora maggiore, la distanza che separa i due coniugi: lui si abbandona a slanci melodici passionali, lei ribatte con un glaciale declamato, quasi privo di movimento melodico, su accordi tenuti dei legni. Un interludio strumentale, che simula lo scalpitare dei cavalli al galoppo, accompagna la partenza di Manfredo. Fiora resta sola: le dimostrazioni d’affetto e la nobiltà d’animo del marito non l’hanno lasciata indifferente.

Giunge Avito e prende così il via il lungo duetto che costituisce l’episodio centrale dell’atto. La scrittura orchestrale, qui, si fa particolarmente ricca, assumendosi il compito di “cantare” la passione dei due amanti, come avviene nel celebre duetto nel secondo Atto del *Tristano*, che a Montemezzi fornisce palesemente il modello. Fiora dapprima respinge l’amante, in un confronto drammatico; l’azione è poi interrotta dall’arrivo dell’ancella, che costringe Avito a nascondersi. L’orchestra, con l’ostinato ritmico del galoppo, sostiene nuovamente da sola l’azione. Al rientro di Avito riprende il duetto, costituito da più episodi accostati in successione ma uniti dallo stesso carattere. Fiora poco a poco si abbandona all’amato: su un tessuto

armonico mobilissimo e una musica sempre più avvolgente, che procede per ondate successive, l’estasi amorosa è condotta sino al parossismo. L’arrivo inaspettato di Archibaldo pone fine all’idillio. L’azione prosegue ora in tempo reale: le espressioni esasperate del barone, che tenta inutilmente di strappare il nome dell’amante alla nuora, si scontrano con la fiera resistenza e la sfida di quest’ultima, sfociando nell’assassinio. Una pausa carica di tensione segue questa scena terribile. Sonorità sinistre in orchestra e un’atmosfera cupa e drammatica accompagnano la disperazione di Manfredo, la rivelazione del tradimento, l’autoaccusa di Archibaldo; gli unici accenti melodiosi provengono da un breve assolo di violoncello, collegato al ricordo di Fiora, prima che l’atto si chiuda con un drammatico *forte* dei fiati in crescendo. Un intenso preludio dall’espressività tesa precede il suono di un coro che giunge da fuori scena, cantato da voci che intonano un compianto funebre nel completo silenzio orchestrale. L’effetto remoto del canto è accresciuto da armonie vagamente liturgiche. Il coro è interrotto dagli interventi solistici di una giovinetta e di un giovinetto, e poi ancora dalla voce di una vecchia che denuncia il delitto e invoca vendetta. Come il coro abbandona la scena giunge Avito, che intona un lungo e patetico arioso, preceduto da un preludio di estrema dolcezza, nel quale si alternano la delicatezza del ricordo e la disperazione per la perdita dell’amata. Il dramma corre poi rapido verso la conclusione che, come in una tragedia greca, riporta in scena il coro, chiamato a rispecchiare e amplificare il destino infelice dei protagonisti dell’opera.



A. Badodi

*Milano
Via Broletto 5.*

Italo Montemezzi, ritratto fotografico, Milano, 1914 ca.
(Collezione privata Montemezzi).

Italo Montemezzi

Italo Montemezzi nasce a Vigasio (Verona) il 4 agosto 1875 da Bortolo, artigiano nonché violinista e flautista dilettante, ed Elisa Donadelli. Dopo aver frequentato le scuole tecniche, nel 1894 si trasferisce a Milano con l'intenzione di proseguire gli studi al Politecnico. Avendo nel frattempo preso lezioni di pianoforte, si convince però che la propria strada sia la musica. Si presenta quindi in Conservatorio, dove, dopo due tentativi falliti, nel 1896 è ammesso al secondo anno di Composizione. Studia contrappunto con Michele Saladino e composizione con Vincenzo Ferroni. Nell'anno 1900 consegue il diploma a pieni voti, componendo per il saggio finale la scena lirica *Cantico dei Cantici* per soprano, mezzosoprano, coro e orchestra, diretta per l'occasione da Arturo Toscanini.

In qualità di unico concorrente vince un concorso bandito dal Conservatorio di Milano per un'opera in un atto con *Bianca*, su libretto di Giuseppe Zuppone Strani. Il lavoro non sarà mai allestito, ma il riconoscimento accademico è sicuramente determinante per la sua decisione di lasciare dopo solo un anno l'insegnamento di Armonia affidatogli proprio dall'istituzione milanese e dedicarsi esclusivamente al melodramma. Partecipa quindi al concorso per la composizione di un'opera in un atto bandito dalla casa musicale Sonzogno, presentando *Giovanni Gallurese*, che però viene scartato dalla giuria. In seguito, Montemezzi riscriverà, ampliandola a tre atti, la partitura del dramma, dall'origine su libretto di Francesco D'Angelantonio. In questa versione *Giovanni Gallurese*, grazie all'intercessione di Tullio Serafin, all'epoca già accreditato direttore d'orchestra, riscuote l'interesse dell'impresario

Luigi Piontelli, il quale propone al compositore di metterla in scena, a patto che anticipi le spese di allestimento, pari a 7000 lire. Montemezzi si rivolge ad alcuni amici, critici musicali di Verona, i quali riescono a raccogliere tramite la stampa la somma necessaria. L'opera è quindi allestita il 28 gennaio 1905 al Teatro Vittorio Emanuele di Torino, diretta da Serafin, con un notevole successo di pubblico e critica. *Giovanni Gallurese*, appartenente al filone del dramma storico in costume, viene ripresa in varie città, tra cui Brescia, Sassari, Milano, e approderà il 19 febbraio 1925 al Metropolitan di New York, diretta ancora da Serafin (protagonista Giacomo Lauri-Volpi) e il 24 marzo a Filadelfia. Si tratta di un lavoro che per varie ragioni si distingue nel panorama delle opere veriste dell'epoca, non aderendo ai modelli di meridionalità oleografica e a quelli tipici del cosiddetto filone "plebeo", caratterizzandosi per un'insolita attenzione alle fonti storiche, nonché, dal punto di vista compositivo, per un'assimilazione da parte di Montemezzi dei modelli tedeschi.

A seguito dell'ottimo successo riscosso, Giulio Ricordi acquista il lavoro e incarica il compositore di scrivere altre due opere. Nel maggio 1905 i due stipulano un contratto di collaborazione anche con Luigi Illica, con l'idea di ricavare un libretto dal romanzo *Ramuntcho* di Pierre Loti. In settembre però si stabilisce invece di trarre un lavoro dall'*Adolphe* di Benjamin Constant. Nasce così *Hèllera*, dal nome della protagonista femminile, che sta per l'Ellénore dell'originale. L'opera è diretta da Serafin al Teatro Regio di Torino il 17 marzo 1909. Non avrà riprese, se non alla radio nel 1937.

Al tiepido successo di questo lavoro segue nel 1913 l'ottima riuscita di pubblico e di critica dell'*Amore dei tre re* (nel frattempo Montemezzi aveva composto una cantata per coro e orchestra per il 25° anniversario della morte di Amilcare Ponchielli). L'opera, su libretto di Sem Benelli, va in scena alla Scala il 10 aprile diretta da Serafin, interpreti Luisa Villani, Edoardo Ferrari Fontana, Carlo Galeffi, Nazzareno De Angelis. Seguono allestimenti a Parigi, Londra, Berlino, Vienna e, l'anno dopo, il 2 gennaio 1914, sotto la direzione di Toscanini, quello al Metropolitan di New York, dove rimarrà in repertorio per più di 25 anni (tra gli altri celebri direttori si ricordano Leopold Stokowsky, Bruno Walter, Victor de Sabata).

Nel 1915, a conclusione di una vicenda complessa, ottenuta da d'Annunzio l'autorizzazione, Tito Ricordi affida a Montemezzi l'incarico di musicare la tragedia *La nave* da lui stesso ridotta a libretto, per la quale già un decennio prima Ildebrando Pizzetti aveva scritto le musiche di scena. L'opera è allestita alla Scala il 3 novembre 1918 diretta da Serafin con interprete del ruolo di Basiliola Elena Rakovska, moglie dello stesso direttore. Prima del secondo Atto, Ricordi annuncia agli spettatori l'entrata delle truppe italiane a Trento e Trieste, entusiasmando il pubblico e amplificando così quei contenuti nazionalistici che tanto avevano appassionato Montemezzi durante la stesura del lavoro, al punto da fargli scrivere che si trattava di "un'opera di propaganda adriatica, che potrà anche essere quasi un rito della patria vittoriosa se si rappresenterà dopo la guerra". La critica dell'epoca tende enfatizzare le suggestioni wagneriane presenti, considerandole eccessive, e,

come nel caso di Giannotto Bastianelli, arriva addirittura a stroncare l'intera partitura. Il lavoro, diretto dall'autore, sarà tuttavia riproposto con ampio successo nel 1919 a Chicago. Altre due riprese si avranno nel 1923 e nel 1938, rispettivamente a Verona e a Roma. La tematica palesemente ricollegabile agli eventi bellici contribuirà non poco, insieme agli alti costi di produzione, a precluderne successivi allestimenti.

Nel 1929 la stampa diffonde la notizia che Montemezzi è impegnato nella stesura di un'opera su libretto di Giuseppe Adami, *La Dogaresa*, ma del lavoro non si hanno altre notizie. Nel febbraio dell'anno seguente, diretto da Bernardino Molinari, è eseguito all'Augusteum di Roma il poema sinfonico *Paolo e Virginia*, ispirato al romanzo omonimo di Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre. Negli anni seguenti Montemezzi si dedica soprattutto all'attività direttoriale, facendo così conoscere le proprie opere in particolare negli Stati Uniti, dove si trasferisce nel 1939 per rimanervi un decennio (nel 1921 a New York aveva sposato Katherine Leith).

Il 31 gennaio 1931 dirige alla Scala la nuova opera in un atto *La notte di Zoraima*, su libretto di Mario Ghisalberti. Un'altra opera in un solo atto è *L'incantesimo* su libretto di Benelli (ambientata in un castello alpino medievale, intreccia magia e incantesimi), che, trasmessa per radio dalla NBC in forma di concerto nel 1943, andrà in scena solo postuma, il 9 agosto 1952 all'Arena di Verona. Nel 1946 viene eseguito a Hollywood, diretto da Stokowsky, un secondo poema sinfonico di Montemezzi, *Italia mia! Nulla fermerà il tuo canto*, caratterizzato

Lara Sonja Uras è titolare della cattedra di Storia della musica presso il Conservatorio "B. Marcello" di Venezia. Dopo gli studi musicali ha conseguito la laurea in Lettere e successivamente quella in Musicologia e Beni Musicali. Con la casa editrice LIM ha pubblicato i volumi *Nazionalismo in musica. Il caso Pizzetti dagli esordi al 1945* (2003); *Musica, scuola e nazione. Gavino Gabriel: un carteggio con Giuseppe Prezzolini e altre lettere inedite* (2004) e *Gavino Gabriel-Giuseppe Prezzolini Carteggio 1908-1977* (2007).

In qualità di cultore della materia e di assegnista di ricerca si è occupata di critica musicale, dei rapporti tra musica e politica del Novecento e di storia dell'Etnomusicologia. Ha collaborato con l'Istituto della Enciclopedia Italiana, firmando la voce Italo Montemezzi per il *Dizionario biografico degli italiani*, e pubblicato vari saggi in particolare sul rapporto di Gabriele d'Annunzio con la musica. Tra i suoi lavori dedicati a Montemezzi si cita il saggio *Un personaggio per Italo Montemezzi. Giovanni Gallurese tra storia e mito* (1999).

dalla presenza di motivi tratti da canzoni garibaldine. Lascia incompiuta un'opera tratta da *La Princesse lointaine* di Edmond Rostand e inedita una giovanile *Sinfonia* in mi minore. Muore a Vigasio, durante una visita in patria, il 15 maggio 1952.

Italo Montemezzi

Le opere

Bianca

Dramma lirico in un atto di Giuseppe Zuppone Strani
Mai rappresentato

Giovanni Gallurese

Melodramma storico
in tre atti
di Francesco D'Angelantonio
Torino, Teatro Vittorio
Emanuele, 28 gennaio 1905

Héllera

Tre atti
di Luigi Illica
(dal romanzo *Adolphe*
di Benjamin Constant)
Torino, Teatro Regio,
17 marzo 1909

L'amore dei tre re

Poema tragico in tre atti
di Sem Benelli
(dal dramma omonimo
dello stesso autore)
Milano, Teatro alla Scala,
10 aprile 1913

La nave

Tragedia in un prologo
e tre episodi
riduzione di Tito Ricordi
della tragedia omonima
di Gabriele d'Annunzio
Milano, Teatro alla Scala,
3 novembre 1918

La notte di Zoraima

Dramma in un atto
di Mario Ghisalberti
Milano, Teatro alla Scala,
31 gennaio 1931

L'incantesimo

Opera in un atto
di Sem Benelli
NBC, trasmissione
radiofonica, 9 ottobre 1943
Verona, Arena,
9 agosto 1952

Ascolti

Certo, c'era da aspettarselo, ma anche muovendosi al di là dei cataloghi ufficiali e andando a spulciare in rete ci si accorge che non esiste nulla che possa assomigliare a una videografia dell'*Amore dei tre re*. Non esiste malgrado il titolo non sia mai scomparso del tutto dai cartelloni teatrali e, negli ultimi decenni, non siano mancate sporadiche riprese. A maggior ragione, allora, ben venga la nuova edizione scaligera a rispolverarne le sorti: col duplice merito di celebrare i centodieci anni della nascita dell'opera sullo stesso palcoscenico in cui era stata battezzata con successo nel 1913 (per poi tornare nel 1953 diretta da Victor de Sabata) e riavvianne l'interesse attraverso una nuova e, *ça va sans dire*, autorevole messinscena che, grazie al *live streaming*, inaugurerà il catalogo video. Del resto, abbiamo a che fare con quella che continua a essere l'opera più famosa di Italo Montemezzi, amata da direttori del calibro di Arturo Toscanini, Victor De Sabata, Gino Marinuzzi, così come da una schiera di celebri interpreti, e baciata da fortuna iniziale, specie negli Stati Uniti.

Lo ricordo perché, proprio dagli Stati Uniti viene un documento storico importante, frutto di una serie di recite al Metropolitan dirette dallo stesso Montemezzi nel 1941 che hanno portato alla prima incisione audio dell'opera (rimasterizzata in CD nel 1992).¹ Certo, la qualità sonora è inevitabilmente scarsa, specie per ciò che riguarda il contributo dell'orchestra, ma un'idea degli interpreti ce la si fa eccome, a partire dal grande Ezio Pinza nei panni del vecchio barone cieco Archibaldo: presenza maestosa, di grande efficacia drammatica, capace di restituire il *range* espressivo di dolore/rabbia/vendetta

senza mai rinunciare alla morbida sontuosità del proprio timbro vocale. Accanto a Pinza, che indubbiamente domina sul resto del cast, si fa notare lo slancio tenorile appassionato di Charles Kullman (Avito) e la solidità del baritono Richard Bonelli (Manfredo), entrambi apprezzabili per una pronuncia italiana che purtroppo un po' latita in Grace Moore, soprano le cui doti sceniche (fu anche un'attrice di tutto rispetto, i cui film contribuirono a rendere più popolare il teatro lirico in America) debbono aver supplito egregiamente alla scarsità di peso vocale, almeno per un ruolo come Fiora.

La prima incisione italiana data al 1950, con la direzione di Arturo Basile, un'orchestra della Rai di Milano anche in questo caso difficilmente giudicabile, visto l'ascolto problematico nella rimasterizzazione in CD, e un cast capitanato da Sesto Bruscantini. Grandissimo Bruscantini: sarà anche per il timbro basso-baritonale, e non di basso, ma il suo Archibaldo acquista una caratura diversa, altrettanto autorevole e tuttavia più introversa, così rinchiusa nel proprio mondo di sospetti da risultare a tratti agghiacciante. Ottimo il canto di Clara Petrella e credibilissima la sua Fiora nel rapporto con l'Avito di Amedeo Berdini, tanto i due interpreti sprigionano ardore giovanile e slancio erotico.² Mentre queste due edizioni storiche si possono ascoltare anche in rete, reperibile solo in CD o in vinile è l'incisione più nota dell'*Amore dei tre re*, vuoi per la fama degli interpreti (bastino i nomi di Siepi, Moffo e Domingo!), vuoi per una qualità audio che consente di "entrare" nella scrittura di Montemezzi e fa apprezzare la direzione di Nello Santi alla guida della London Symphony Orchestra.³ Riversata in CD

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica.

nel 1998, l'incisione risale al 1976: a quell'epoca Cesare Siepi era a fine carriera (*L'amore dei tre re* è infatti la sua ultima incisione in studio), ma la zampata del leone la si sente eccome, tanto impressionante risuona il suo Archibaldo, vecchio sanguinario a cui regala una potente, inflessibile regalità. Anche Anna Moffo, all'epoca, era a fine carriera; se non che sempre di Anna Moffo si tratta, e dunque non c'è da stupirsi quanto, accentuandone il lato di vittima, riesca a dar succo e fascino al personaggio di Fiora. Chi trionfa in modo incontrastato è Plácido Domingo, che presta il suo magnifico canto al ruolo di Avito, facendone l'incarnazione per eccellenza dell'amante appassionato; ma non da meno è Pablo Elvira: sicuramente l'interprete che con la sua voce baritonale ampia, ricca, chiaroscurata ha meglio ha restituito, dandogli il giusto peso, un ruolo sempre a rischio di restare un po' in ombra come quello di Manfred. Nel 1998 il Festival di Bregenz decide meritoriamente di riprendere l'opera: ne viene una curata edizione dal vivo con i Wiener Symphoniker diretti da Vladimir Fedoseyev e con Kurt Rydl a misurarsi nel ruolo che era stato di Pinza, Siepi e Bruscantini. Accanto a lui, il dignitosissimo Manfred di Stephan Pyatnychko e l'Avito passionale, potente di Marcus Haddock, mentre, unica interprete italiana dell'intero cast, Denia Mazzola Gavazzeni ci restituisce una Fiora che per temperamento interpretativo va posta accanto ad altre incarnazioni (*Parisina* o *Marion Delorme*) con cui il soprano stava dando un contributo importante nel recuperare certo repertorio italiano a cavallo tra Otto e Novecento.⁴ Un vero peccato, invece, che non vi sia alcuna incisione della messa in scena a Zurigo nel

2000, con la direzione del sempre rimpianto Marcello Viotti e Samuel Ramey nel ruolo di Archibaldo; cosicché, l'unica testimonianza del fatto che anche questo grandissimo interprete abbia voluto affrontare l'opera di Montemezzi è un breve estratto tratto dall'inizio del primo Atto ("Nessuno, mio signore") facilmente reperibile in rete.

Sempre in rete, quanto alle registrazioni complete, segnalo l'edizione che Pinchas Steinberg, cui è affidata questa produzione scaligera, aveva diretto nel lontano 1994 all'Opera di Montpellier: con Carlo Colombara, giovane all'epoca ma già del tutto a proprio agio nel ruolo di Archibaldo, Paolo Coni come Manfred, la Fiora di Karen Huffstodt e Tonio Di Paolo nel ruolo di Avito.

1. Eklipse 1992: Grace Moore (Fiora), Charles Kullman (Avito), Richard Bonelli (Manfred), Ezio Pinza (Archibaldo), Orchestra e Coro del Metropolitan, direttore: Italo Montemezzi.
2. Cetra 1951: Clara Petrella (Fiora), Amedeo Berdini (Avito), Renato Capecchi (Manfred), Sesto Bruscantini (Archibaldo), Orchestra e Coro della Radio italiana di Milano, direttore: Arturo Basile.
3. RCA 1977: Anna Moffo (Fiora), Plácido Domingo (Avito), Pablo Elvira (Manfred), Cesare Siepi (Archibaldo), London Symphony Orchestra, direttore: Nello Santi.
4. Koch Schwann 1998: Denia Mazzola (Fiora), Marcus Haddock (Avito), Pablo Elvira Stephan Pyatnychko (Manfred), Kurt Rydl (Archibaldo), Wiener Symphoniker, direttore: Vladimir Fedoseyev.

Edizioni del Teatro alla Scala

CONSULENTE SCIENTIFICO

Raffaele Mellace

Professore ordinario

*di Musicologia e Storia della musica presso
l'Università degli Studi di Genova*

Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

REDAZIONE

Anna Paniale

Giancarlo Di Marco

SERVIZIO PROMOZIONE CULTURALE
DEL TEATRO ALLA SCALA

Carlo Torresani

Roberto Bossi

Alessandra Covini

Emanuela Spaccapietra

RICERCA ICONOGRAFICA A CURA DI
Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tomo Tomo + Kevin Pedron

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI
Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE

IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte

© Copyright 2023, Teatro alla Scala

Sostenitori Giovani (fino a 35 anni) Aggiornato al 28 novembre 2022

Lia Aassve	Matteo Colacelli	Lucia Landi	Anouk Petitot
Carlotta Adami	Manuela Victoria Colacicco	Sofia Leccese	Massimo Petternella
Teodora Costanza Alberti	Diana Colangelo	Matteo Leidi	Ludovica Maria Piattella
Antonio Alessandri	Marina Francesca Colombo	Mengqi Li	Chiara Piccini
Fabio Alessandri	Laura Patricia Correales	Cristina Lipeti	Marco Pieri
Anastasia Andreeva	Flavia Cristalli	Maria Lodolo D'Oria	Ludovica Pignarelli
Danilo Andreoli	Maria Luisa Crudo	Luca Loglio	Massimo Pilloni
Francesco Andronio	Maria D'Alessio	Alice Longo	Marinella Pizzoni
Vittorio Guido Anzuoni	Simone Dalbon	Arianna Lorusso	Francesco Politi
Federico Banchemo	Paolo Dalla Torre	Giovanni Luongo	Stefano Raisoni
Greta Barizva	di Sanguinetto	Stefano Madonna	Micol Reggianini
Timur Bashikov	Beatrice Damiani	Cristina Maino	Marie-Adeline Roger
Marina Basso	Federico De Antoni	Elisabetta Maria Malandra	Lina Paola Rojas León
Leonardo Bastelli	Giulia Camilla De Martini	Irene Malusà	Elena Ruzzier
Silvia Bazzi	Hildegard De Stefano	Elisa Matera	Alessandra Sacchi Nemours
Alessandro Bellini	Irene Degrassi	Emiliano Mazza	Giorgio Saibene
Thala Belloni	Giovanna Dessalvi	Francesca Mele	Roberto Franco Schiavo
Teresa Beltrani	Francesco Di Bono	Nicolas Meyer	Michele Pio Schiavone
Laura Bertola	Letizia Dolci	Melanie Meyredi	Elena Scrivo
Edward Blackburn	Martina Doria	Carlotta Missioli	Elena Snidero
Anouk Andrea Boni	Elena Dragone	Rossella Maria Molla	Francesca Sormani
Leonardo Bordin	Malakhovskaya	Charlotte Stella Molteni	Giuseppe Stillitano
Alessandro Borganti	Francesco Fabi Morelli	Matteo Monastero	Alfredo Stillo
Edoardo Bottacin	Eleonora Clara Fabris	Valeria Mongillo	Viola Tausani
Elena Brandani	Antonio Fanna	Alessio Moretti	Nikolett Torok
Alice Brignoli	Paolo Maria Farina	Virginia Mugnaioni	Pierfilippo Luigi Tortora
Anna Bronzi	Beatrice Fasano	Giulia Mulazzani	Melissa Toska
Camilla Bruché	Regina Fierro	Letizia Musella	Francesca Vacca
Marco Camillini	Alessandra Gambino	Margherita Musso Piantelli	Ginevra Valdetaro
Anna Cammi	Romeo Gasparini	Anna Nagai	Axel Vaudey
Alessandro Campara	Giulia Gentile	Denise Navarra	Maria Vittoria Venezia
Ana Lucia Canales Herrerias	Virginia Ghiggia	Chiara Negretti	Sara Ventura
Francesca Capicchioni	Alberto Emanuele	Bianca Luiza Nica	Silvia Vergani
Michelangelo Caprioli	Giacoboni	Joshua Nicolini	Federico Niki Vescovi
Daniele Capuzzi	Franco Paolo Giacoboni	Giacomo Niola	Roberta Vicidomini
Romy Nicole Carbone	Chiara Giambona	Eduardo Nuzzo	Alessandro Viola
Claire Cardinaletti	Riccardo Giampiccolo	Marianna Ovchintseva	Giada Visani
Giada Eleonora Carioti	Filippo Gianella	Dereck Ofofu Appiah	Valentina Volpe
Chiara Ludovica Carosi	Martina Giavino	Margot Originale Di Criscio	Jie Wang
Olivieri	Cecilia Gorla	Andrea Pagliara	Zhi Xin Wu
Giorgia Carrara	Paola Grandi	Simone Paiano	Andrea Zamparelli
Matilde Casadei	Riccardo Grandini	Elisabetta Agnese Panico	Federico Zavanelli
Davide Castelli	Jiaying Hu	Clara Papagno	Carmela Zelano
Rafael Castiglioni	Zixiang Hu	Margherita Pasini	Levani Zhorzholiani
Marco Cau	Laura Inghirami	Carola Passi	Gabriele Zoratti
Chiara Cavazza	Elena Ingletti	Caterina Pecori Giraldi	Giulio Zoratti
Eugenio Francesco	Chiara Kaufman	Fabio Pedrolì	
Chiaravalloti	Yee Fei Koay	Giovanni Pellegrini	



MILANO per la SCALA

Ente Filantropico

Vivi con noi la tua **passione** per il Teatro alla Scala.

Dal 1991 Milano per la Scala
è la casa di chi ama
e sostiene il Teatro.
L'occasione unica per vivere
da vicino una grande tradizione.

*Prove d'insieme, biglietti,
incontri di approfondimento,
visite guidate, mostre, eventi,
scambi culturali, viaggi.*

Presidente Onorario

Hélène de Prittwitz Zaleski

Presidente

Giuseppe Faina

Vice Presidente

Cecilia Piacitelli Roger

Consiglieri

Carla Bossi Comelli, Laura Colombo Vago,
Margot de Mazzeri, Aline Foriel-Destezet,
Federico Guasti, Chiara Lunelli,
Matteo Mambretti, Dominique Meyer,
Francesco Micheli, Valeria Mongillo,
Alessandro Gerardo Poli, Paolo M. Zambelli

Segretario Generale

Giusy Cirrincione

Fondazione Milano per la Scala

Via Clerici 5, 20121 MILANO
tel. 02.7202.1647
fondazione@milanoperlasca.it



Iscriviti a
Milano per la Scala!