

LA FRONTIERA INTERIORE DI ANTONIO SMAREGLIA

IVANO CAVALLINI

Conservatorio di Trieste
Cattedra di Storia della Musica

CDU: 782(091)Smareglia«1854-1929»
Saggio scientifico originale
Agosto 1995

Riassunto - L'articolo esamina i motivi storici che fanno di Smareglia un compositore atipico, in un certo senso cosmopolita come lo poteva essere un artista mitteleuropeo nella seconda metà del XIX secolo. L'opera del maestro polese, infatti, testimonia la presenza di una forte componente wagneriana, corrispondente alla dimensione cosmopolita o «austriaca» della sua personalità creativa, accanto a una cantabilità di colore italiano e ad alcuni elementi slavi, obnubilati da una critica di parte che vedeva in lui uno degli ultimi rappresentanti del melodramma nazionale.

Alla disattenzione degli enti lirici nei confronti di Antonio Smareglia si accompagna purtroppo uno scarso interesse della musicologia, motivato in gran parte dalla conoscenza parziale delle sue opere, con l'unica eccezione delle *Nozze istriane*.¹ Ciononostante, due fatti risultano oggi finalmente più chiari: che Smareglia non è stato un verista *tout court*, né un compositore autenticamente italiano.

Alla prima delle due conclusioni si è pervenuti nel momento in cui è parsa opinabile l'esistenza di una scuola verista, di fronte al continuo mutare di soggetti e stili da parte dei vari Mascagni, Leoncavallo e Puccini, tutt'altro che ligi ai modelli del «melodramma plebeo».² Alla seconda si potrà pervenire con qualche certezza in più, analizzando a fondo il tipo di cultura con la quale il maestro ha dovuto misurarsi per forgiare la sua fisionomia di compositore.

In tal senso, per comprendere cioè la vicenda artistica di Smareglia, è opportuno adottare un punto di vista che la critica letteraria ha fatto proprio con lo stu-

¹ Questo è quanto si desume anche dagli atti (c.d.s. presso l'editore Sonzogno) della giornata di studio organizzata a Trieste nel 1991, a *latere* della rappresentazione de *I pittori fiamminghi* presso il Teatro Verdi.

² R. TEDESCHI, *Addio fiorito asil. Il melodramma italiano da Rossini al verismo*, Studio Tesi, Pordenone, 1992, la prima parte; S. SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma «plebeo» nel verismo musicale italiano*, Lim, Lucca, 1994; su Mascagni, per verificare l'ampio spettro delle scelte operate dal compositore dopo *Cavalleria*: C. ORSELLI, *Le occasioni di Mascagni*, Barbablù, Siena, 1990, passim, gli atti del convegno raccolti come *Studi su Pietro Mascagni*, Sonzogno, Milano, 1987, A. GUARNIERI CORAZZOL, «Fate un chiasso da demoni colle palme e coi talloni! La disgregazione dei livelli di cultura nell'opera italiana tra Ottocento e Novecento», in *Opera & libretto II*, Olschki, Firenze, 1993, p. 381-416.

dio degli scrittori, la cui esperienza si iscrive nella civiltà asburgica di fine Ottocento e primo Novecento. Molti dei quali, dopo la dissoluzione dell'impero, sono diventati degli stranieri in patria, sradicati o, per meglio dire, «austriaci senza l'Austria».³ Analogamente a Joseph Roth o a Gregor von Rezzori, Smareglia optò per una tradizione, quella operistica italiana, attribuendole spesso un ruolo sovranazionale dettato dalla sua spontanea propensione per il *Musikdrama* wagneriano e le funzioni simboliche della musica.

La prima volta che mi sono imbattuto nella biografia di Smareglia non ho potuto fare a meno di pensare al conte Chojnicki, sorta di faccendiere grand seigneur della *Radetzky* di Roth (1932), che reagisce con sdegno alle istanze nazionalistiche di cechi, ruteni, ungheresi, polacchi, sloveni e croati, fautori della disgregazione della K. u. K.⁴ Rispetto a Roth Smareglia ebbe una consapevolezza incerta ed emotiva della sua *Heimat*. Il suo itinerario spirituale, fatte le debite differenze di generazione, assomiglia a quello altrettanto drammatico dello sloveno triestino Marij Kogoj. Il quale, dopo avere studiato a Vienna con Schönberg e Schreker, si trapiantò a Lubiana propugnando un'arte che agli occhi dei connazionali, votati alla ricerca di un'identità musicale slava, appariva il portato della cultura tedesca, ossia la «cultura del nemico». Travolto dalla campagna contro la musica tedesca, condotta con acrimonia da Anton Lajovic nel 1924, Kogoj si vide preclusa ogni possibilità di far ascoltare la sua musica.⁵ Amaramente egli doveva constatare di trovarsi nell'assurda condizione di «compositore col canto ucciso» – sono parole sue –, quando, negli stessi anni, si imponeva presso il pubblico giovanile di Zagabria e Belgrado la prosa asciutta del croato Miroslav Krleža,⁶ accostabile per certi versi al linguaggio kogojano di *Črne maske* (1927), la prima opera espressionista apparsa nel regno dei Serbi-Croati-Sloveni.⁷

³ C. MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*, Einaudi, Torino, 1963; e C. MAGRIS - A. ARA, *Trieste. Un'identità di frontiera*, Einaudi, Torino, 1982.

⁴ Dopo avere chiamato gli austrotedeschi ballerini di valzer, i cechi lustrascarpe, i croati e gli sloveni fabbricanti di spazzole e caldarrosta, Chojnicki soggiunge: «Questo impero è destinato ad andare in rovina. Appena il nostro imperatore chiude gli occhi, noi ci sfacciamo in cento pezzi. I Balcani saranno più potenti di noi. Tutti i popoli costituiranno i loro piccoli luridi stati, e persino gli ebrei proclameranno un re in Palestina. A Vienna si sente già il puzzo di sudore dei democratici [...]. I preti se la intendono con il popolo, si predica in ceco nelle chiese», cfr. J. ROTH, *La marcia di Radetzky*, Tea, Milano, 1990, p. 176-177.

⁵ B. LOPARNIK, «Plaidoyer per uno sconosciuto», in *Marij Kogoj 1892-1956*, Editoriale stamparia triestina, Trieste, 1986, p. 9-23.

⁶ Penso a *Il dio Marte croato* del 1922 e a *Il ritorno di Filip Latinowicz* del 1932.

⁷ Cfr. I. KLEMENCIC, «Stilno estetska podoba Kogojevih oper "Črne maske"» [Il rilievo estetico e stilistico dell'opera *Črne maske* di Kogoj], *Problemi*, 7, 1963, p. 656-663 e la discussione sull'opera *Črne maske*, cui intervennero Dragotin Cvetko, Samo Hubad, Jakob Jež, Loize Lebič, Borut Loparnik, Pavle Merku, Samo Smerkolj, Aleksandra Wagner, dal titolo «Što su nama "Črne maske"» [Cosa significano per noi le *Črne maske*], *Zvuk* [Suono], 4, 1969, p. 69-79.

A voler dare delle etichette, Smareglia fu un seguace di Wagner di lingua italiana e croata, il quale, come Scipio Slataper, deve essere considerato un «italiano per sottrazione».⁸ Un italiano che per rimanere tale avrebbe dovuto rinnegare la porzione slava della sua progenitura e la cultura austro-tedesca di cui era imbevuto. Per parlare dunque dell'italianità di Smareglia occorrerebbe cancellare il peso di quella imponente sovrastruttura mitteleuropea e obnubilare la sua infanzia, trascorsa con la madre che a malapena conosceva l'italiano e i due anni in cui frequentò la scuola elementare croata.⁹ Un oblio a cui Smareglia non volle mai assoggettarsi e, a tale riguardo, si può rievocare la confessione da lui fatta al poeta Biagio Marin, il quale lo sollecitava a spiegare le ragioni per cui non si fosse radicato a Vienna o a Milano, le due città di elezione del maestro. Con assoluto candore, ma anche tanta tristezza, questi rispondeva che era nel suo destino rimanere come sospeso a mezz'aria, «né di qua, né di là», riverberando inconsapevolmente l'immagine della musiliana realtà «poggiata nell'aria»:¹⁰

[...] io non avrei voluto calarmi né di qua né di là, perché [...] siamo di questa terra, così commista di genti di sangue diverso, e ad essa appartengo: dove avrei dovuto veramente calarmi? Mia madre era croata; da bambino io ho imparato da lei tante belle canzoni croate. Mia madre aveva una dolcissima voce, e quando me le cantava io ne restavo affascinato; mi prendeva tutto in quell'onda così calda, così melodiosa e io sono rimasto con le radici dell'anima in quel canto. Io sono andato a Vienna e lei sa che cosa ebbi lì a scoprire, sa quale è stato lo sforzo di tutta la mia vita per avvicinarmi a quella grande tradizione [...]. Ho fatto tanta strada, eppure non ho potuto radicarmi neanche in quella città, dove, in fondo, non mi avevano accettato. Marin, ma lei non è convinto che la nostra terra è tutta in questo destino, non solo mio, ma di tutti noi, di essere come a mezz'aria? Mia madre era croata, ma io cosa sono?¹¹

I biografi del maestro hanno dato giusto rilievo agli anni di apprendistato a Vienna prima e a Milano poi sotto la guida di Franco Faccio. L'unico però a disegnare con lucido tratto la complessa identità del compositore è stato il figlio Ariberto, in un libro pubblicato a Lugano nel 1932.¹² Ariberto, antifascista fuoriuscito in Svizzera, è stato il solo ad insistere sulla connotazione italiana e slava della personalità del padre, in aperto contrasto con il cugino Aldo. Ed è lui a ricordare

⁸ MAGRIS - ARA, *op. cit.*, il capitolo I.

⁹ A. SMAREGLIA, *Vita e arte di Antonio Smareglia. Un capitolo di storia del teatro lirico italiano*, Salvioni, Bellinzona, 1936², p. 20-21.

¹⁰ MAGRIS - ARA, *op. cit.*, p. 14.

¹¹ B. MARIN, «Per il cinquantenario della morte di Antonio Smareglia», *Most* [Ponte], 59-60, 1981, p. 241-251. Cfr. anche G. GORI, «Antonio Smareglia: dal verismo contro il verismo», in *Umberto Giordano e il verismo*, Sonzogno, Milano, 1989, p. 93-95.

¹² Riedito a Bellinzona nel 1936, edizione da cui si cita.

nel volume in parola come Smareglia partecipasse alla vita politica del suo paese a fianco degli italiani; accortosi poi dei brogli elettorali ai danni dei contadini croati, Smareglia ebbe a pentirsi di tale militanza e avviò una collaborazione con *Il diritto croato*, giornale in lingua italiana di Anton Jakić, su probabile sollecitazione di Matko Laginja.¹³ Questo episodio, insieme ad altri della vita del maestro, venne opportunamente occultato per favorire la programmazione delle sue opere, a fronte del surriscaldato clima nazionalistico della Venezia Giulia. Per compiacere dunque al potere, nel dopoguerra gli amici del maestro accentuarono a dismisura la vocazione italiana del loro beniamino, tacendo della sua biografia quanto avrebbe colliso con la politica del regime fascista.

A qualche anno dalla scomparsa di Smareglia, tuttavia, la cerchia degli estimatori triestini doveva apprendere da Romain Rolland che lo stile delle sue opere si situa «entre Verdi et Smetana, mais avec une couleur propre de l'Istrie».¹⁴ Il giudizio entusiastico, ancorché affrettato di Rolland, provocò un primo ripensamento da parte del critico e amico personale Giangiacomo Manzutto e di Silvio Benco, il librettista di *Oceana*, *Falena* e *Abisso*. Questi, in una lettera inviata nel 1933 al benefattore di Smareglia, Carlo Saiz, scrisse che il maestro era «un caldo ammiratore della *Sposa venduta* e del *Dalibor*»,¹⁵ opere da lui ascoltate a Vienna intorno al 1893. Aggiungeva inoltre che Smareglia era affascinato da quelle musiche, grazie ai colloqui con l'amico Rocco Pierobon, che aveva soggiornato a lungo in Boemia, la culla del nazionalismo slavo dell'Europa centrale, a cui guardavano sloveni e croati per istituire sul modello delle *besedy* ceche le prime sale di lettura, *čitalnice* e *čitaonice*, a Lubiana, Trieste e Zagabria.¹⁶

È singolare, a tale proposito, che gli amici irredentisti guardassero con simpatia a questa non accertata influenza boema, mentre rigettavano qualsiasi compromesso da parte di Smareglia con la musica degli slavi della regione. Giangiacomo Manzutto, ad esempio, rimproverava al compositore di avere introdotto il personaggio di Luze, la montenegrina di Peroi, nelle *Nozze istriane*.¹⁷ Con maggiore acutezza furono i critici tedeschi a comprendere che la musica di Smareglia, per i

¹³ A. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 44. Il giornale di tendenza panslavista si pubblicava a Pola tra il 1888 e il 1894; come alcuni fogli cechi e croati stampati in tedesco, si rivolgeva agli oppositori italiani dell'Istria e ai croati che ancora non avevano consapevolezza delle proprie radici nazionali.

¹⁴ R. ROLLAND, «Giudizi di musicisti e scrittori illustri. Quello di Romain Rolland», *Cronache smaregliane*, Trieste, 21 gennaio 1933, p. 1.

¹⁵ A. SMAREGLIA, *Lettere*, a c. di G. Gori - M. Petronio, Edizioni dell'Ateneo, Trieste, 1985, p. 14.

¹⁶ Sul riflesso nazionalistico delle sale di lettura nella musica di sloveni e croati a Lubiana, Trieste e Zagabria cfr. A. ROJC, *Cultura musicale degli sloveni a Trieste dal 1848 all'avvento del fascismo*, Editoriale stampa triestina, Trieste, 1978, p. 17-30; D. FRANKOVIC, «“Šediljke” ou “besede” (soirées ou cercles) à Zagreb en 1844. Caractères socio-historiques et musicaux», *International review of the Aesthetics and sociology of music*, 23/2, 1992, p. 171-176.

¹⁷ A. SMAREGLIA, *Vita e arte*, cit., p. 54.

motivi più vari, non poteva collegarsi con quella della «nuova scuola italiana». Resta memorabile il giudizio di Richard Wallaschek, in piena guerra mondiale, il quale annotava che la scrittura del maestro polese «fa sentire echi di romanticismo tedesco, possiede temperamento italiano e, qua e là, morbidezze slave. Tre nazioni potrebbero contenderlo, ma nessuna se ne interessa».¹⁸ Mentre Max Kalbeck, all'indomani della messa in scena del *Vassallo* (1889), si chiedeva per quale ragione il musicista avesse composto un'opera italiana per il pubblico tedesco. La risposta era semplice: «perché egli si sentiva più a casa propria all'estero che non laggiù nella sua patria. Il compositore di quest'opera – prosegue l'articolo di Kalbeck – italiano di nome e di lingua, è cosmopolita nel suo sentimento artistico. Il *Vassallo* ha la sua appartenenza a Vienna».¹⁹ Da ultimo Julius Korngold, con il pretesto della mescolanza di «slavisches und italienisches blut», non esitava a comprendere le *Nozze istriane* nella classe della «Tschechische, südslavische und holländische Opermusik», ovvero nel limbo delle nuove nazioni, a dispetto della cessione dell'Istria all'Italia ratificata in quegli anni.²⁰

* * *

All'inizio di questo intervento si è detto che il teatro di Smareglia non è verista, bensì erede del dramma wagneriano. Eredità dimostrata dalle opere appartenenti al suo secondo periodo creativo (1889-1895), quando egli avviò una prassi sinfonica e motivica più consistente per saldare in un unico nesso gli eventi che si snodano sulla scena. Una scelta che ha portato il compositore ad esprimere il meglio del suo estro creativo, laddove i personaggi delle sue opere acquisiscono comportamenti simbolici e sono calati in trame di fantasia, come avverrà nel trittico benchiano. Di qui, l'altalenante, per non dire scarsa cura posta da Smareglia verso i valori ritmici e figurativi della parola, con ricorrenti squadrimenti del fraseggio in gruppi di duine e terzine, per costringere il verso nella misura prestabilita, a cui fa riscontro una eccezionale capacità di dipingere i connotati della scena concepita nella sua interezza. In questo, la tecnica smaregliana possiede qualche affinità con quella di *Iris* e di *Bohème*, sebbene la cornice sinfonica sia sempre attiva in Smareglia e finisca per eludere gli attributi veristici poggianti sulla vicenda – è il caso delle *Nozze* –, o sulle incursioni nel folklore. Si noterà, nel secondo caso, che non sempre i rimandi alla poesia popolare o al «color locale» si situano nella categoria delle «citazioni di genere», valide a istituire uno sdoppiamento di regi-

¹⁸ Critica apparsa nel *Die Zeit* del 2 agosto 1917 e riportata assieme ad altre da M. SMAREGLIA, *Antonio Smareglia nella storia del teatro melodrammatico italiano dell'Ottocento attraverso critiche e scritti*, Libreria editrice smaregliana, Pola, 1934, p. 101-103.

¹⁹ Critica stampata in *Die Presse* dell'ottobre 1889 e riportata in M. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 138-139.

²⁰ J. KORNGOLD, *Die romanische Oper der Gegenwart*, Rikolo Verlag, Wien-Leipzig-München, 1922, p. 219.

stri sul piano drammatico. Vi sono degli esempi nei lavori smaregliani che valgono senza meno a eliminare qualsiasi differenza tra l'*in sé* della vicenda e l'*altro da sé* consegnato alle parti esornative e spettacolari.²¹ Tali momenti, in virtù di una particolare assimilazione della tecnica wagneriana, sono sorretti da motivi strutturali esibiti dall'orchestra, in grado di campire varie scene. D'altra parte, se non fossero bastate le scazzottature giovanili dopo la prima milanese di *Lohengrin* (1873), a provare la fede wagneriana del maestro v'è un discorso apologetico del 1899 sul condizionamento cui erano sottoposti i compositori venuti dopo il grande di Bayreuth.²² Lo stesso Smareglia, in un breve scritto dal titolo *Come nascono le melodie?*,²³ confessa che l'invenzione melodica scaturisce da «uno stato d'animo [...] ed entra nell'attività misteriosa dello spirito»; quanto alla sua costituzione, la melodia è formata di «elementi indefinibili e del tutto soggettivi», i quali, per quanto attiene l'opera, trovano «germe fecondo nella situazione drammatica».²⁴ Ciononostante, il wagnerismo di Smareglia, come mi fa notare l'amico Cesare Orselli, lascia numerosi problemi insoluti. Il primo dei quali concerne la mancata proposizione da parte del compositore di un'epica nordica o «mediterranea» – tentativo perseguito da Leoncavallo con i *Medici* nel 1893 –, il cui spazio è surrogato dai soggetti romantici del *Vassallo* e di *Cornill Schut*, nonché dalla svolta verista, o pseudoverista, delle *Nozze istriane*. Con un colpo d'ala Smareglia passerà poi alle tematiche simboliste, confermando che il suo credo wagneriano è anzitutto un fattore di tecnica compositiva e molto meno una esigenza di quel rinnovamento spirituale chiesto a gran voce dalla «giovane scuola», dalla quale, durante gli anni Novanta, era anche geograficamente lontano.

La ricorrente e implicita cancellazione dello scarto semantico tra i due livelli narrativi, di cui s'è fatto cenno, fu appena intravista da Ludwig Hartmann, il quale, soffermandosi su *Cornill Schut*, osservava la forte diversità della musica di Smareglia rispetto a quella di marca verista, e rilevava come il compositore non imitasse «né la vecchia, né la nuova scuola italiana».²⁵ Il suo stile appariva ad Hartmann prossimo a quello di Wagner e il suo atteggiamento come «un superiore verismo dello spirito», che «non vede le cose nella realtà», ma le penetra «in un superiore significato, anche se solo la fantasia le abbia immaginate».²⁶ Per considerare questo aspetto della poetica di Smareglia proverò ad esaminare alcune scene de *Il vassallo di Szigeth* (1889), del *Cornill Schut* (1893, poi *I pittori fiamminghi*, 1928) e delle *Nozze istriane* (1895).

²¹ Per le questioni collegate alla narratologia e al rapporto con la drammaturgia musicale rimando alle eloquenti proposte di L. ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Marsilio, Venezia, 1994, in particolare le p. 65-91.

²² Art. dell'8 settembre 1899.

²³ Riportato in M. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 303-307.

²⁴ *Ivi*, p. 303-304.

²⁵ Articolo apparso nella *Koelnische Zeitung* del 1894 e tradotto da M. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 151-153.

²⁶ *Ivi*.

Il *Vassallo*, portato a Vienna grazie ai buoni uffici dell'arciduca Stefano Asburgo, comandante della fortezza di Pola, è la prima opera nella quale Smareglia ha introdotto i motivi conduttori, assicurando loro un ruolo simbolico, atto cioè a tracciare indelebilmente i caratteri del dramma e la psicologia dei personaggi. Le danze del secondo atto non sono certo un passo marginale della partitura, se lo stesso Smareglia le reputava importanti nel citato discorso sulla melodia.²⁷ L'impressione, quantomeno, è che codeste danze non siano contingenti quanto l'assolo di violino de *L'amico Fritz*, che annuncia la figura di Beppe evocando i temi tzigani alla Liszt. Nella scena ungherese del *Vassallo* la musica si dissocia dalla funzione di *divertissement* e l'immaginario smaregliano fa leva su un *Erlebnis* autentico, ove si intuisce una conoscenza non banale dei ritmi magiari, avvenuta probabilmente a Vienna, o nella Fiume ungherese, o anche nella natia Pola, dove il compositore aveva stretto amicizia con Franz Léhar.²⁸ La partitura adotta un «color locale» di natura intima, tale da lasciar intendere che Smareglia si muovesse sempre in ambiti sonori e spettacolari a lui noti. Inutile allora parlare di esotismo, nella misura in cui tale «ismo» vale per *autres* rispetto alle esperienze personali. Per una corretta interpretazione della scena in esame è necessario accostarsi al canto di Andor, inserito nella danza come a significare che quella è una parte della sua vita, del suo infelice stato dopo la presunta perdita di Naja («in codesta melodia v'è la triste istoria mia», recita il libretto). La sua voce si staglia sopra la prima parte di una *czarda*, sul tema lento e triste denominato *lassu*, sospeso tra Re minore e La minore, mentre tace nelle due parti seguenti a tempo veloce e sincopato, il *friss* che segna l'incedere turbinoso del ballo. È significativo il modo in cui l'autore ha conferito alle danze un ruolo narrativo e non meramente coreografico. Andor vi è immerso con la declamazione di chi pensa tra sé (teatralmente un *a parte*), mentre lo accompagna il tono lamentoso dell'orchestra, la quale prende poi il sopravvento mantenendo comunque l'unità drammatica della scena:

Es. 1: Il Vassallo di Szigeth, atto II, sc. 5. Danze ungheresi

Il nucleo del *lassu* fa la sua prima comparsa al primo atto durante la cerimonia nuziale, quando Naja, bevuto il sonnifero somministratole subdolamente da Rolf, si accascia in uno stato simile alla morte. È a quel punto, con l'esclamazione angosciata di Andor, che sottentra il «tema della morte», come sarebbe lecito nominare tale cellula melodica:

²⁷ «Come nascono le melodie?», in M. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 304: «[...] nella composizione delle danze del *Vassallo di Szigeth* mi sorreggevano i ritmi bizzarri e la vivace espressione così caratteristica della musica popolare ungherese».

²⁸ S. BENCO, *Ricordi di Antonio Smareglia*, Umata, Duino, 1968, p. 57-58. Di parere diverso E. PERPICH nella sua pur ottima monografia *Il teatro musicale di Antonio Smareglia*, Trieste-Rovigno, 1990, (Collana degli Atti del Centro di ricerche storiche, Rovigno, n. 9), p. 62-63.

Es. 2: *Il Vassallo di Szigeth*, atto I, sc. 1

Dopo essere stata sviluppata come motivo portante della czarda, questa si ripresenta al terzo atto, sc. 3-4; in tale frangente l'iterazione ha il compito di accrescere il potenziale semantico del motivo originario, segnalando l'estremo sacrificio di Naja e il suo ultimo incontro con Andor. La versione appena ritocata del tema si oppone tuttavia al processo di variazione operato da Wagner con i *Leitmotive* e, in questo primo saggio di emulazione del *Musikdrama*, Smareglia si accosta di più alla prospettiva della «reminiscenza» a causa della ripresentazione più o meno testuale del modello.

Es. 3: *Il Vassallo di Szigeth*, atto III, sc. 4

Il *Cornill Schut*, in seguito *I pittori fiamminghi*, reca in sé una sorta di messaggio autobiografico. Vi si narra il conflitto tra l'amore fisico e l'amore spirituale, rappresentati rispettivamente da Gertrud ed Elisabetta. La visione di Elisabetta, che rifiuta l'amore di Cornill, si tramuta in ispirazione per il pittore protagonista, il quale sublima la propria passione nel ritratto dell'amata che lo condurrà alla morte. L'atto artistico si sostanzia così nel supremo sacrificio, nell'unione romantica di amore e morte, quali fattori di bellezza suprema, secondo una rigenerazione che sa di idea wagneriana.

Benco vedeva in quest'opera troppa finezza e lirismo eccessivo.²⁹ In realtà egli non riusciva a comprendere il trattamento strumentale delle voci, ove per strumentale si intende la concezione sinfonica che governa l'uso delle voci in relazione all'orchestra. Nel *Cornill*, infatti, le voci sono impiegate come parte di un tutto; la frase cantata si innerva morbida nel timbro orchestrale anche quando procede con brusche impennate. La fluidità del fraseggio, in questo caso, nulla condivide con i toni enfatici e con gli «sfoghi» del dramma verista. Il lavoro motivico appare ispessito grazie alla sapiente evoluzione-frammentazione delle cellule melodiche e dei relativi sintagmi armonici, inglobanti il dramma come un'onda che aumenta e defluisce senza sosta. Tuttavia, l'idealismo di cui parla Hartmann è pur sempre dotato di una tinta emotiva che rientra nel disegno autobiografico della partitura. Mi riferisco agli scorci marini del primo atto. Momenti significativi di un affresco maestoso che costituisce il *pendant* immediato di Smareglia con le amate coste dell'Istria.³⁰ Sin da bambino egli si recava al molo nei pressi della sua casa di Pola per ammirare il mare al tramonto. E quando la vista intorno ai quarant'anni non gli permise più di godere tanta bellezza, egli

²⁹ Così Benco, in una lettera datata 14 febbraio 1900, inviata allo stesso Smareglia: «[...] quantunque detto fra noi non mi sembri lo spartito che debba avere maggiore impressione immediata sul pubblico. L'orchestra è entusiasta della strumentazione finissima; i cantanti non finiscono di lodare il ricco lirismo delle loro parti; ma temo che la troppa continuità di finezza e di lirismo possa stancare», in A. SMAREGLIA, *Lettere*, cit., p. 14.

³⁰ A. SMAREGLIA, *Vita ed arte*, cit., p. 20-21.

chiedeva al suo occasionale accompagnatore una descrizione minuta di quei tramonti, attimo per attimo. Con questo non si ha la pretesa di sostenere che il lavoro smaregliano tenda a trasfigurare solo impressioni altamente personali. Di certo, vi sono passi che vanno rimediauti anche alla luce di una forte pulsione legata al vissuto del compositore. Un vissuto tutt'altro che spiritualizzato, bensì vivo e palpitante, se con tali aggettivi è lecito definire la suggestiva scena del ritorno delle paranze al primo atto de *I pittori*, mentre dal mare infuocato dai raggi del sole arrivano i canti sommessi dei marinai. Il nucleo tematico consegnato ai bassi è semplice e carezzevole. Smareglia altro non fa che reiterarlo secondo un modulo che sa di puro wagnerismo, esaltandolo con un velato tremolo dei violini su accordi sostanzialmente sempre uguali, tali da descrivere con tratto delicato l'indefinitezza della luce crepuscolare. Dell'importanza di tale colore ci si avvede in seguito, quando, al chiaro di luna e sul rumore dei flutti, Elisabetta e Cornill vivono la nascita del loro idillio. Il procedimento orchestrale è pressappoco analogo, in più, a rendere la malia del tepore notturno, si elevano argentee le note dell'arpa:

Es. 4-5: *Cornill Schut*, atto I

Le *Nozze istriane*, la terza opera di cui voglio brevemente occuparmi, contiene un preludio al terzo atto, che per la sua linearità lirica rammenta il celebre intermezzo di *Cavalleria rusticana*, e una serie di sintagmi melodici modulati sul folklore degli italiani della costa istriana (bottonata, villotta, ecc.).³¹ Su questi aspetti si sono attardati a lungo gli studiosi di Smareglia, mettendo in luce anche la pasta sinfonica del suo dettato, tale da superare in parecchi punti il carattere veristico del soggetto. Agli estremi, segnati dalla citazione circoscritta come nota di colore e dal *Leitmotiv* caratterizzante, si pongono due situazioni emblematiche e insieme ingannevoli, per essere ambedue desunte dall'humus popolare.

La chiusa del primo atto presenta, per ragioni spettacolari, un corteo nuziale a chiudere la prima parte dell'opera. Il corteo si snoda sul tema di una villotta, eseguita «rozzamente [e] senza espressione» da violini e celli dentro la scena. Si tratta, com'è ovvio, di musica di scena volutamente isolata e inessenziale allo scorrere dell'azione (vale a dire musica... nella musica). Sull'altro versante è situata la scena in cui una contadina slava, maltrattata da Menico e Biagio, viene a vendere le sue fragole e trova la pietà di Marussa alla quale apre il suo cuore. Illica, suggestionato dai racconti di Smareglia e dalle informazioni raccolte a Dignano, annota che la giovane Luze proviene da Peroi, piccolo villaggio di montenegrini, i quali, «fuggiti dalle montagne loro, ivi si sono rifugiati tra il mare ed il Prostimò (luogo triste e incoltivabile, ove non vegetano che fragole selva-

³¹ H. TOMICICH, *Führer durch Smareglia's Istrianische Hochzeit*, Schmidl, Trieste, s.d.; V. LEVI, *Nozze istriane nel centenario della nascita di Antonio Smareglia (1854-1954)*, Comune di Trieste, Trieste, 1954; PERPICH, *op. cit.*, p. 74-93.

tiche, ginepro, timo ed eriche) e formando sempre fra gente dei loro i maritaggi, si sono fino ai nostri di propagati puri e nel sangue e nel rito della loro religione». ³² Si può forse avanzare qualche riserva sul fatto che il canto della contadina di confessione ortodossa abbia strette connessioni con le nenie dei cattolici croati, intonate al compositore dalla madre. Pure, è stato lo stesso Smareglia a individuare in quel personaggio il legame spirituale con la propria infanzia, come si legge nel ragionamento sulla nascita delle melodie («La musica di questo personaggio deve senza dubbio la sua origine alle nenie e canzoni, che mia madre mi canterellava nella mia prima infanzia e che lasciarono nell'animo mio emozioni e ricordi incancellabili»). ³³

Il tema in mi minore, che annuncia la mesta apparizione di Luze, si svolge sulle note gravi dei bassi e su quelle anche più dolenti di oboe, clarinetto, corno inglese e fagotto. La qualità dell'inflessione può essere ricondotta a certa musica di Smetana e Dvorák, ma richiama alla mente anche il tema citato del *Vassallo*. Sarebbe di assoluta efficacia poter riconoscere quali motivi croati l'autore ha inteso veramente elaborare, ma, data la genericità delle sue rivelazioni, si può solo constatare che la sobrietà dell'impasto sonoro e le scale minori conferiscono a Luze una netta autonomia rispetto al contesto. Il tema, come ha rilevato Vito Levi, ³⁴ viene riesposto al terzo atto (sc. 1) in tonalità di Fa minore, cui si aggiunge il tremolo dei celli a sottolineare la maggiore tensione drammatica per la rivelazione dell'inganno da parte di Luze. Il fatto che lo spunto melodico della montenegrina sostenga ora Marussa sta a significare che il destino ha infine accomunato le due donne nel dolore («Luze, sorella mia», pronuncia Marussa):

Es. 6: *Nozze istriane*, atto I, sc. 5 - **Es. 7:** *Nozze istriane*, atto III, sc. 1

A petto di un ricorso parco agli *Erinnerungsmotive* nelle *Nozze*, il procedimento ciclico assegna a Luze una forza propulsiva che non tutti i personaggi dell'opera possono vantare. Il fatalismo di cui si ammanta la donna, il suo accettare con dignità la sventura sono sembrati ad alcuni critici i tratti antropologici dello slavo. ³⁵ Uno studio puntuale del libretto, sino ad oggi intentato, dimostra che Illica, oltre a riscrivere lo strambotto, ha mimato taluni difetti consueti negli slavi che tentano di parlare la lingua italiana. Luze, per esempio, passa indifferente dalla prima alla terza persona e sbaglia le preposizioni articolate:

«Tu che sì buona appari e sei sì bella / deh compera le fragole **di Luze / le ho colte** laggiù al Prostimò» (atto primo, sc. 6, vv. 1-4);

«**Luze** un amante aveva / che tutta la sua vita render lieta doveva; / **io** gli volevo bene» (atto primo, sc. 6, vv. 26-29);

«Io t'ho trapunto un nastro **di mie** mani» (atto terzo, sc. 1, v. 4);

³² La didascalia nel libretto si legge all'atto primo, sc. 5.

³³ «Come nascono le melodie?», in M. SMAREGLIA, *op. cit.*, p. 305.

³⁴ LEVI, *op. cit.*, p. 39.

³⁵ PERPICH, *op. cit.*, p. 100-102.

«È il giorno **di tue nozze** / e **son venuta** offrirti **di Luze** il picciol dono» (atto terzo, sc. 1, vv. 35-36).

In nome della poetica verista, Illica ha creduto opportuno riprodurre realisticamente gli errori che nella letteratura veneziana del passato, la cosiddetta tradizione schiavonesca, formavano il campionario di una grassa comicità. Per contro, nel secolo in cui gli slavi del sud ambivano alla propria identità nazionale, la parodia dello slavo sarebbe parsa quantomeno offensiva. Basti pensare alle vibrante proteste dei montenegrini contro la rappresentazione a Trieste de *La vedova allegra* nel 1907, operetta nella quale essi vedevano irrisa Elena, la regina del loro piccolo stato.³⁶

Luze, per tornare alle *Nozze istriane*, è dipinta sia come l'agente inconsapevole della catastrofe, sia come l'altro elemento etnico della regione adriatica. Un personaggio che poteva vivere solo nel teatro di Smareglia, forse anche indipendentemente dalla trama, se si pensa alla provenienza dalmatica di Naja nell'ambientazione ungherese del *Vassallo*. Alienata da qualsiasi affettazione veristica, Luze rimane la figura più emblematica della frontiera interiore dell'artista, ma si può affermare che tutto il suo teatro è cosparso di indizi di una *Mischung* squisitamente mitteleuropea.

Devo un sentito grazie alla signora Adua Smareglia Rigotti, nipote di Antonio Smareglia, e all'ingegner Rigotti suo marito, per avere messo a mia disposizione il prezioso archivio smaregliano, aiutandomi nella ricerca e nella consultazione dei materiali utili alla stesura del presente contributo.

Es. 1

1a

5. SCENE.

Ballett.

ROLF. ANDOR.

SCENA V.

Ballett.

ROLF. ANDOR.

Der Tanz beginnt. Milos geht in Begleitung der Edelknechten, Herren und Bogenschützen ins Zelt. Andor sitzt seitwärts auf einem Steine und scheint, gramverloren, den Vorgängen keine Aufmerksamkeit.

Tutto si dispone per la danza. Milos entra seguito da paggi, baroni, scudieri, sotto alla tenda. Andor è seduto solo in disparte sopra un masso, egli è immerso nei suoi dolorosi pensieri.

Allegro. (♩ = 72)

etc.

³⁶ M. PETRONIO, «“Spesso a cuori e a picche”. Fortune dell'operetta a Trieste tra l'Ottocento e il secondo conflitto», in *Tu che m'hai preso il cuor. L'operetta da Trieste all'Europa*, catalogo della mostra, Comune di Trieste, Trieste, 1994, p. 15-16. Così il contenuto del biglietto lanciato durante la rappresentazione: «Lehar! Vergogni te del lavoro che hai fato. Tu offendi la corte della quale scende tanto amiratta regina Ellena d'Italia!!! Sei tu artista?».

1b

Adagio. (♩=40)

p *dim.* *p* *cresc.*

etc.

1c

Allegro non troppo con spirito. (♩=)

p

etc.

1d

Adagio (♩=46)

p *espress.*

Andor (die Melodie des Tan-
(seguido col pensiero)

Ach, den
In co-

zes verfolgend.)
(l'armonia della danza.)

süs - sen Me - lo - di - en, die so sanft zum Her - zen
des - ta me - lo - di - a v'è la me - sta i - sto - ria

L. H.

zie - hen, kann ich nimmer-mehr ent - flie - hen! Lie - der habt Er -
 mi - a vè la me-stis-to-ria mi-a! Ad altri le invò-

bar - men und schon des Freudenar - - men! Was wollt ihr sa - - gen von schö - nen
 ca - te ad al - tri le de-sta - - te dol - ci vi - sio - - ni e i ba - ci

Ta - gen? Gebt der Freu-de Schwin - gen! Wo sie tan-zen, wo sie sin-gen, mögt ihr will-kom-men
 fer - vi-di del-la gio-vi - nes - za ad al-tri van - ne eb - brez-sa sub - li - me dell' a -

sein und hei - ter stim-men Al - - le im Ju - bel - schal - le mit euch
 mor a me sol le me - mo - - rie a me il do - lor so - lo il do -

ein. O geht und seid mit Fröh - li - chen froh, mich a - ber lasst al - lein!
 lor. Ad al - tri vanne eb - brez-sa d'a - mor, a me so - lo il do - lor!

etc.

1e

Ancora più mosso.

Musical score for piano accompaniment, marked "Ancora più mosso." It consists of a treble and bass clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The music features a steady, rhythmic accompaniment with some melodic lines in the right hand.

etc.

1f

Allegro assai.

Musical score for piano accompaniment, marked "Allegro assai." It features a more active and rhythmic accompaniment with frequent sixteenth-note patterns in both hands, indicating a faster tempo.

etc.

Es. 2

gung die Augen, erkennt Andor, umklammert ihn und will sprechen.)
dosi ad Andor ma le forze l'abbandonano, e Naia cade inerte balbettando

To-des! (stirte) (muore)
 mor-te! (in Verzweiflung)

(balzando in piedi livido e spaventato urla) **CORO (BASSI)** **Andante** **CHOR. CORO. (erschrockt)**
 O Na - ja! *espressivo e sensibile* Tod! **SOPR. (atterriti)**
 O Na - ja! *dim.* mor-ta! Uns-re Freu -
 Il tri - pu

Molto lento *f* *p*

Musical score for voice and piano. It includes vocal lines for Soprano and Basses, and piano accompaniment. The score is marked with various dynamics and performance instructions like "espressivo e sensibile" and "dim.". It features German and Italian lyrics.

etc.

Es. 3

4. SCENE. **SCENA IV.**
ANDOR. NAJA. **ANDOR. NAJA.**

Andor (betrachtet bewegt die betende Naja).
(commosso che Naia prega).

Mein sü-sses, ar-mes Kind!... Sie be-tet!
 La mi-se-ra fan-ciul - la pre-ga!

espress.

Andor (läuft auf Naja zu).
(accorre verso Naia).

Der Him-mel hör-te dei-ne Ge-be-te und schickt mich zu dir! Du bist's?
 U - di-ta-hai cie-lo la tua pre-ghe-ra ea te mi tor-na! An-dor!

(sie wirft sich leidenschaftlich in seine Arme)
(con grande slancio e passione abbracciandosi)

Musical score for voice and piano. It features vocal lines for Andor and Naja, and piano accompaniment. The score includes German and Italian lyrics and performance instructions like "espress." and "con grande slancio e passione abbracciandosi".

etc.

Es. 4

(Il sole tramonta: il mare nel fondo della scena manda scintille d'oro. La campana suona l'Avvenire.)
Die Sonne geht unfr und erleuchtet mit goldigen Glanze das Meer. Von fern erlöten Fischerlichter.

c.

mor!
le!
(Campana.—Glocke.)

Più mosso (♩ = 88)

p *cresc.*

p *cresc.*

Tornano le paranze dei pescatori, le vele si raccolgono e i canti cadenzati vengono dal mare leggeri come portati dal vento.
Die Fischerlarken kehren heim und ziehen die Segel ein. Lässige Drängen vom Meer herüber.

p

p

Tenori.
Pescatori. Del-la gil pa-ran-zel-la am-mal-nia-mo la ve-la il sol lui-
Die Fischer. Ziehein vom Mast die Se-gel, dem es sinkt schon ver-schei-dend, gol-dig-rot und

Bassi.

p

ti-mu ba - cio do-na al mar, al mar, mar!
 heh, die Son - ne in das Meer, tief ins Meer!
 do - naal mar!
 Tief ins Meer!

sensibile

man-to la ter-ra si ve - la, la bruna se-ra su pel cie-lo ap - par - sù pol
 Schlei-er be-gin-nen zu wal - len, mild vom Ster-nen - glanz er-kehlt, liegt tief im Frie - den die

sensibile

cie - lo ap par!
 mü - de Welt!

Pittori. tenori. Die Maler.

In fon - do al glau-co mar il sol si
 Vom Lan - de wehn zur See der Wie-tern

cresc.

ce - la, e già la se - ra su pel cie-lo ap - par!
 Die - te, lei-se durch rau - schen Wald und Flur die Luf - te!

Bassi.

La se-ra ap-par!
 Die Luf-te schand!

cresc. *cresc.* *dim.*

Fanciulle, Soprano.
(Dal *prato*) *p*

Vecchie. In fon - do al glau - - co mar il sol si ee - la e - cheg - gla in
Mädchen u. Frauen. Es glü - hen im Schein des A - bend - rats die Fen - ster und tan - zendrehen an

Contralto. In fon - do al glau - - co mar il sol si ee -
In gold - nen Glan - ze glüht das A - bend - rat...

cie - lo ló - - ra del tor - nar. il pra - to, il col - - le, la cit - tà si
Wä - sen - rain sich dust - re Wald - ge - spen - ster! Die Nacht spannt lei - se th - re

la e - cheggia in cie - - lo ló - ra del tor - nar. il pra - to il col - - le,
tan - zen - de Ge - spen - - ster zie - hen durch den Wald. Die Schweigen brei - tet

ve - - la il mon - do nel - le te - - ne - bre scom - par.
Flä - gel aus, am Herd ver - lösch die Glut in je - dem Haus.

la cit - tà si vo - - la' il mon - do nel - le te - - ne - bre scompar.
aus die dunk - le Nacht, at - les Le - ben legt sich stü - le dann zur Ruh!

sensibile

Pittori.
Die Maler. Tenori I.

Rac - co - gliel pe - sca - tor la
Ver - lö - schend glüht aus am Herd der

Tenori II.

bian - ca vo - la le fan - ciul - le dal
Flam - men Glut - schein, und in trau - li - cher

(Dal fondo lateralmente entrano le fanciulle, che tornano dai prati ove raccolsero fiori. Sono accompagnate da vecchie governanti. I pittori accorrono verso le fanciulle ed ha qui luogo una scena vivacissima. I pittori sorridono e parlano commosso alle fanciulle, le fanciulle corrispondono, le governanti si affannano a proibire i dialoghi.)

(Aus dem Hintergrund kommen, von alten Frauen begleitet, junge Mädchen, die Blüten (in einem netzigen) sie lachen, schätzen und sprechen sie zu mit dem Mädchen, ihre Begleitertönen stehen das zu verhindern, der auftritt hier ein höchst bewegtes Bild.)

pra - to ec - co tor - nar!
Ruh liegt still die Welt!

Un pittore.
 Elner der Maler.

Fan - ciul - fa - bel - la, do - ve sie - te
Wo - her denn kommt Ihr, schö - nes Kind, des

leggero e stacc.

etc.

Es. 5

E.
 nun - zia il can - di - do mon - do lu - nar al chia -
däm - meru - de Him - mels - zelt; es schim - mert hehr in Glanz und Pracht; im -

C.
 sier... del va - go so - gno mai non ci de - stin gliuman pen -
See - le! Ach, e - wig trau - men, se - lig voll Lie - be. an Dei - ner

E. ro - re che an-nun - zia il can - di - do mon - do lu -
 ve - het vom Duf-te der Wie - sen, um - schließt uns die

C. sier! Brust! Mai non ci de - stin giu - man' pen -
 E - voig zu träu - men an Dei - ner

E. nar! Vi - ci no a te nul - la più a - go - gno. O a - mo - re - a - mor!
 Nacht! Mit Dir ver - eint jub - le ich se - lig. Das Glück bist Du!

C. sier! Brust! O a - mo - re - a - mo - re di - vin mi - ster!
 O Lieb - o Lie - be, das Glück bist Du!

E. Mio ben, ri - po - sa il mon - do, O - di del ciel, del
 Mein Lieb, nun ruht die Er - de! O hör, von nah und

C. sier! Brust!

E. mar, il fre - mi - to pro - fon - do!... Ec - co la lu - na ap - par!
 fern rau - schen des Mee - res Flu - ten! Strah - lend geht auf der Mond!

C. sier! Brust!

Cornill.

Del ciel la lu - na vie - ne per le pla - ghe se - re - ne!
 Sein gold - nes Licht durch - flu - tet wie ein Blut - strom das Welt - all!

cresc.

Elisabetta.

Sem - bran pu - gill - le u -
 Sil - ber - ne Ro - sen

O - di! Fre - mo - no l'on de, su - sur - fa - no le fron - de
 Fun - ke!nd gli - ttern die Wel - len, im wei - chen San - de rau - schend!

Arpa.

ma - ne le stel - le che lon - ta - ne ci guar - da - no lu -
 schei - nen die Ster - ne mir am Him - mel, die sanft wie Blu - den -

cen - ti col rag - gi ri - splen - den - til
 re - gen zur Er - de nie - der - fel - len!

etc.

Es. 6

Molto sostenuto. (♩ = 84)

Biagio. (Biagio wühlt im Korbe der Luze.)
(Biagio tuffa le mani nel piccolo cesto di Luze.)

Bah, nicht reif und
Ah, a - cer-be e

(wirft die Sträußchen barsch in den Korb zurück und geht in das Haus Giacomo.)
(getta i mazzolini nel cesto con disprezzo ed entra nella casa di Giamomo.)

an - ge-nag! Geh mir mit dei-nem Bee - ren-krom zudem, der solchen Quark be - zah - len mag.
fra-ci-del! Tan-to rar-reh-be ren-de-re per in-sa-la-ta fe-ri - che del pro - sti-mo!

Men. Molto sostenuto.

Geh zum
Fämeal

(Gewahrt Marussa und kündigt ihr Barsch den Hausschlüssel ein, entfernt sich dann. Marussas Freundinnen kehren heim, sie will die Türe öffnen.)
(Vede Marussa e bruscamente le dà la chiave e si allontana. Le amiche di Marussa rincasano. Marussa fa per aprire.)

Teu-fel!
d'ia - vo - lo!

Molto sostenuto. Luze. (denkig) (trupp.) (craoole)

Gut wie ein En - gel bist du und hold durch Schön - heit. Du
Tu che sì buo-na op - pa - ri e sei sì bel - la. — dah,

etc.

Molto sostenuto.
Mar. (läßt rasch den Inhalt ihres Geldfäschchens in den Korb Luzes fallen.)
(espandemate l'ovuto di tavco il borsaro lo vuoto nel cesto di Luze.)

Luze. (öffnet die Hände an die Augen)
(aperta la mano agli occhi) Ärm - ste, hün müß ich wei - nen gar!
 Ve - di, m'hai fut - to pian - ge - rel!

son, re!
assai espress.

Luze. (sammelt das Geld und will es Marussa zurückgeben.)
(raccolto nel cesto il danaro fu per restituirlo.)

Nimm die Ga - be zu - rück, das kann Dir nim - mer Lu - ze ver - gel - ten;
E - le - ma - si - na no! non im - por - tu - na Lu - ze al - te por - te.

Spar - lich wächst am Mee - resstrand die sü - ße Bee - re im Hai - de - land un - ter
Lu - ze co - gliu fra - go - le in pri - ma - ce - ra al pro - sti - no è le

(Marussa nimmt einige Erdbeersträußchen)
(Marussa sceglie alcuni mazzolini di fragole)

Gin - ster!
ocn - de! Dein gu - tes Herz, Lu - ze, vergift es
La tua pio - tà Lu - ze ri - cor - de

Mar. **Adagio.** (Biagio kommt mit seiner)
(Biagio col vicino esce)

ja, Lu - ze, stets ge - den - ke der Ma - rus - sa. — Sie - he mein Heim!
si Lu - ze ti ri - cor - da di Ma - rus - sa. — Ve - di sto qui!

nie.
 rà. Ich find' es leicht bald
Ti por - te - rò dei

etc.

Es. 7

Molto Lento. (♩ = 60)

mehr!
A - mor!

Das Schick - sal war uns feind - lich, es gab statt Glück uns
Il so - gno de la vi - ta per noi fu ri - ca -

espress. mf dim. p

Luze.

Trä - nen und ein Leid oh - ne En - de, das... nur war uns be - schie - den. Siehst Du, Ma -
ma - to contriste - za infi - ni - ta dal - le più - sou - re stel - le! Ve - di, Ma -

mf dim. p f espress.

rus - sa, mich selbst, die heiß Dich lieb - te, hat das Ge - schick zur Fein - din Dir er -
rus - sa, an - ch'io che tan - to l'a - mo, con - tro di te fui ma - no del de -

p mf p

Andante sostenuto. (♩ = 50)

Lu - ze, Du Leid - ge - fähr - tin, eh' mein Ver -
Lu - ze, co - ret - ta mi - a, pri - ma che il

wählt...
stia...

p

etc.

SAŽETAK: "*Unutarnja granica Antonia Smareglie*" - U ovome članku autor analizira Smareglinu glazbu i njen uspjeh kod kritike, ali i različit odjek kojega pobuđuje u Italiji, odnosno u krajevima pod austrijskom vlašću.

Povijesni položaj skladatelja prema nekim je aspektima sličan onome kojega su zauzimali mnogi književnici i umjetnici (npr. Roth i Kogoj), koji su živjeli kao šličnosti iskorijenjene iz zavičaja, što je bila posljedica izbora kozmopolitskog stila života nasuprot nacionalističkim tendencijama koje su promicale Italija i Jugoslavija nakon 1. svjetskog rata.

U radovima koji se ovdje razmatraju, "Sigetski vazal", "Cornill Schutt" i "Istarska svadba", nalazimo wagnerovske crte, uočljive u uporabi leitmotiva i u simfonijskoj strukturi partitura, pjevnost talijanskog kolorita i neke elemente slavenske melodike kao što je to potvrdio i sam Smareglia.

Prema ovim obilježjima maestra pulskoga podrijetla možemo ubrojati u kategoriju umjetnika koju su nazivali "Austrijancima bez Austrije" budući da se njegov opus ne odnosi na jedan specifični identitet, već je nadnacionalan, a uz malo truda naći ćemo da se sastoji od različitih komponenti. Naime, nije slučajno što su najpoznatije Smareglie melodrame ubrzo bile prevedene na njemački zadobivši publicitet u kazalištima Beča, Praga i Drezdena.

POVZETEK: "*Notranja meja Antonia Smareglie*" - Avtor v članku analizira uspeh, ki ga je kritika pripisovala glasbi Smareglie in različen ugled, ki ga je mojster dosegel v Italiji in v deželah Habsburškega cesarstva.

Zgodovinski položaj skladatelja je iz različnih vidikov zelo podoben tistemu, ki so ga imeli mnogi pisatelji in umetniki (na primer Roth in Kogoj). Ti so živeli kot izkoreninjenci v svoji deželi, ker so si pač izbrali kozmopolitski življenjski slog v nasprotju z nacionalističnimi načeli, ki sta jih uveljavljali Italija in Jugoslavija po prvi svetovni vojni.

V obravnavanih delih *Il Vassallo di Szigeth* Cornill Schut (Vazal Szigeth Cornill Schuta) in *Nozze Istriane* (Istrska poroka) lahko opazimo značilnosti wagnerizma, ki ga je zaslediti v rabi leitmotivov in v sinfonični strukturi partitur, italijansko obarvano pevnost in nekatere elemente, ki se zglčujejo, kot je sam Smareglia jasno priznal, po slovanskih melodijah.

Poznavanje teh značilnosti skladateljevih del nas prepričuje, da je mogoče mojstra iz Pulja imeti za enega izmed umetnikov, označenih kot "Avstrjice brez Avstrije". Kajti njihova dela niso izraz neke specifične narodne pripadnosti, temveč so nadnacionalna, saj pride v njih ne brez težav do sublimacije različnih dejavnikov. Ni torej naključje, da so najbolj znane melodrame Antonia Smareglie takoj prevajali v nemščino in da so te zaslovele v gledališčih na Dunaju, v Pragi in Dresdi.