DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

1936). La Vedova scaltra, linguisticamente vicina alla produzione primo-novecentesca dello stesso autore nonostante la datazione più inoltrata, ripercorre le modalità espressive dell'opera buffa settecentesca anche facendo ricorso a brevi tratti di recitativo secco con accompagnamento al cembalo, strumento che tra l'altro ricompare nella bellissima aria di Rosaura «Nella notturna selva» dell'atto secondo.

Questo compositore, che poco prima della morte predicava la necessità di forme comunicative certe, intese come argine allo sperimentalismo espressivo dell'avanguardia e in fondo anche come antidoto al sovvertimento delle categorie sociali (*Considerazioni attuali sulla musica*, 1943), era figlio di un pittore di origine bavarese, August Wolf, e di una veneziana, Emilia Ferrari. Dopo aver compiuto studi sia artistici sia musicali tra l'Italia e la Germania, optò decisamente per la musica nel 1895. In seguito ai successi raccolti soprattutto in campo teatrale nei primi anni del '900, si lasciò tentare anche dal dramma verista (*I gioielli della Madonna*, Berlino 1911) e scandagliò inedite cupezze in *Sly* (1927), ma ritornò sempre al neo-classicismo, nella consapevolezza che il suo terreno privilegiato si trovava nel recupero del passato.

La vedova scaltra si svolge a Venezia nel '700. Una giovane, Rosaura, vedova di Stefanello dei Bisognosi, ha quattro corteggiatori di diversa nazionalità, il francese Monsieur Le Bleau, l'italiano Conte di Bosco Nero, l'inglese Milord Runebif, lo spagnolo Don Alvaro di Castiglia, musicalmente caratterizzati in modo assai vivido. Essi cercano di conquistarla, ma per decidere chi di loro sarà suo sposo Rosaura si finge una dama conterranea di ciascuno dei quattro pretendenti, disponibile ad essere facilmente conquistata. Solo il conte di Bosco Nero respinge i suoi approcci e resta fedele alla donna di cui è innamorato: la vedova può così scegliere, restituisce i pegni ottenuti con l'inganno e sposa il nobile italiano.

Wolf-Ferrari configura *La vedova scaltra* come puro divertimento, messa in scena di un intrigo fine a se stesso privo di risonanze ideali, secondo la linea acritica propria del settecentismo comico: la nostalgia per una civiltà dalle radici antiche, cui il musicista sentiva ancora di appartenere, lo rende però intensamente partecipe alla materia rappresentata.

Erwartung - Francesca da Rimini

La prima rappresentazione scenica veneziana della *Francesca da Rimini* op. 25, atto unico con un prologo e un epilogo di Sergej Rachmaninov su libretto di Modest' ll'ič Čajkovskij, è stata al centro del terzo appuntamento con la Stagione Lirica 2007, in scena al Teatro La Fenice il 16, 18, 20, 22 e 24 marzo 2007 insieme ad *Erwartung*, monodramma in un atto op. 17 composto da Arnold Schoenberg su libretto di Marie Pappenheim. Hubert Soudant ha diretto l'Orchestra e il Coro del Teatro La Fenice;

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

la regia è stata affidata ad Italo Nunziata, le scene e i costumi a Pasquale Grossi. Nel cast di *Erwartung* Elena Nebera ha interpretato il ruolo di una donna; nel cast di *Francesca da Rimini* s'annoverava la presenza di lano Tamar nei panni di Francesca, Igor Tarasov in quelli dell'Ombra di Virgilio e Lanciotto Malatesta, Sergej Kunaev in quelli di Dante e Paolo.

Erwartung (Attesa) fu scritto in uno stato di esaltazione febbrile in soli quindici giorni, dal 27 agosto al 12 settembre 1909. Nell'estate 1909 Schoenberg aveva chiesto alla Pappenheim, poetessa della cerchia di Karl Kraus e autrice di versi anonimi nella rivista Die Fackel, di scrivergli un libretto su un soggetto a sua scelta. La Pappenheim, che non si era mai cimentata col teatro, gli propose un atto unico con un solo personaggio, che traeva origine da una sua esperienza personale. Non va dimenticato che una parente dell'autrice, Bertha Pappenheim, era la 'Anna O.' i cui disturbi erano stati trattati con successo da Josef Breuer e descritti da lui e da Freud negli Studien über Hysterie (1895). L'opera consiste in tre brevi scene che insieme occupano solo un quarto della durata complessiva del lavoro, seguite da un'ampia scena finale. Ha per protagonista un solo personaggio, la Donna (soprano), che si inoltra in un'oscura foresta in attesa o alla ricerca dell'amato. Il solo avvenimento concreto, la scoperta del corpo dell'amato ucciso, si verifica relativamente presto: nelle invocazioni del suo ininterrotto monologo si alternano disperazione e speranza, amore e gelosia, sentimenti di rancore e di riconciliazione e si distingue a fatica tra passato e presente, tra l'amato morto e la vivida memoria di lui.

La protagonista di *Erwartung* corrisponde in parte al tipo di donna 'emancipata', ma anche 'sofferente', già descritta in ambito letterario da Zola, Ibsen, Strindberg, Wedekind, come può assomigliare superficialmente alle protagoniste nevrotiche di *Salome* (1904) e *Elektra* (1908) di Richard Strauss. Tema di questo lavoro non è però il dissidio rispetto alle convenzioni sociali, quanto l'esperienza del disorientamento totale a fronte dell'impossibilità della comunicazione umana, nell'indifferenza collettiva della società moderna.

Schoenberg, che già negli anni precedenti aveva abbandonato la tonalità come fattore centrale di controllo, elaborò una composizione in cui sono presenti elementi unificanti come altezze fisse che ruotano attorno a un residuo della tonalità di Re minore, prediletta per tutta la vita, e figure motiviche che ricorrono specie all'inizio delle frasi. Ma tali frasi, brevi e molto distanziate, sono subito inglobate nel flusso dello sviluppo continuo, per cui poco contribuiscono a una coerenza immediata. Va inoltre sottolineata l'originale ricerca timbrica, condivisa anche da altri musicisti dell'epoca (*Der Ferne Klang* di Franz Schrecker è ultimato anch'esso nel 1909).

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

Primo lavoro teatrale di Schoenberg, *Erwartung* dovette attendere un quindicennio prima di essere dato al Neues Deutsches Theater di Praga il 6 giugno 1924, diretto da Zemlinsky e interpretato da Marie Gutheil-Schoder. Da allora è rappresentato con frequenza e considerato uno dei titoli più significativi del secolo appena trascorso.

Francesca da Rimini, opera in un prologo, due quadri e un epilogo, è la terza ed ultima realizzazione per il teatro di Sergej Rachmaninov (Semyonovo 1873 - Beverly Hills 1943), costituita interamente da atti unici. Tale produzione è inoltre confinata entro i primi trentatré anni di vita del compositore ed è ancora relativamente poco nota se confrontata ad altri suoi lavori. Il libretto di Francesca da Rimini è dovuto alla penna di Modest Il'ič Čajkovskij (1850 - 1916), fratello minore del compositore, all'epoca molto richiesto in Russia: questo atto unico fu il suo ultimo contributo per le scene musicali.

Dopo il successo teatrale di *Aleko* nel 1893 e il fiasco disastroso con l'esecuzione della Prima sinfonia nel marzo 1897, Rachmaninov superò la crisi creativa lavorando come direttore d'orchestra e grazie all'aiuto dell'ipnoterapeuta Nikolai Dahl. Tra il 1900 e il 1904, in un periodo di rinnovato entusiasmo, Rachmaninov compose il Secondo concerto per pianoforte, la Sonata per violoncello e pianoforte e iniziò *Francesca da Rimini*. Nella primavera 1904 l'offerta di dirigere l'orchestra del Teatro Bol'soj di Mosca fu da lui accettata anche nella speranza di potervi produrre le sue opere teatrali.

Il 24 gennaio 1906 Francesca da Rimini fu diretta dall'autore stesso in questo teatro in coppia col Cavaliere avaro: le caratteristiche esteriori dei due atti unici appaiono pensate in chiara contrapposizione. Tuttavia nel loro complesso essi confermano il giudizio di uno dei primi critici del musicista, Jurij Sergeevič Sakhnovskij, secondo il quale Rachmaninov è «in primo luogo un poeta dell'orrore e della tragedia».

L'argomento è desunto dal quinto canto dell'*Inferno* di Dante. Nel prologo, un grandioso poema sonoro per orchestra e coro muto, Dante è condotto dall'ombra di Virgilio nel secondo cerchio dell'inferno ove incontra le anime dei lussuriosi. La prima scena si svolge nel palazzo di Malatesta, ove Lanciotto spiega i motivi della sua gelosia: Francesca non lo ama ed è stata inoltre sposata a lui con l'inganno, dato che suo fratello Paolo si era presentato a lei come aspirante alle nozze. Nella seconda scena, in una stanza del palazzo, Paolo e Francesca leggono degli amori di Lancelot con una donna sposata. Giunti al punto in cui Lancelot e la sua amata si uniscono in un bacio, anche i due amanti capitolano, ma la loro estasi è interrotta dal pugnale di Lanciotto che li colpisce. Con l'epilogo si torna nel cerchio dell'inferno, dove regna il tormento eterno, non la felicità sperata.

Il ruolo di Lanciotto Malatesta fu pensato per Fëdor Ivanovič Šaljapin (1873-1938), celebre bassobaritono, che però non fu contento della sua parte e ruppe l'accordo col compositore. Organizzazione

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

del dramma e orchestrazione furono certo influenzate da Pëtr Il'ič Čajkovskij, che nel 1876 aveva composto la fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* op. 32. Non mancano peraltro accensioni armoniche e timbriche di ascendenza wagneriana, forse sollecitate anche dalla visita compiuta da Rachmaninov a Bayreuth nell'estate 1902.

La traviata di Giuseppe Verdi

Quarta opera in cartellone la ripresa dell'allestimento de *La traviata* di Giuseppe Verdi che inaugurò nel novembre del 2004 la prima stagione lirica della Fenice ricostruita. Regista Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth, coreografia di Philippe Giraudeau. Direttore musicale della ripresa Paolo Arrivabeni. Interpreti principali delle due compagnie Maria Luigia Borsi e Luz del Alba nel ruolo di Violetta, Dario Schmunck e Danilo Formaggia in quello di Alfredo, Vladimir Stoyanov e Damiano Salerno in quello di Germont; completavano il cast Silvia Pasini (Flora), Elisabetta Martorana (Annina), Iorio Zennaro (Gastone), Vincenzo Taormina (il barone Douphol), Mattia Denti (il dottore Grenvil), Luca Dall'Amico (il marchese d'Obigny).

«A Venezia faccio la Dame aux Camelias che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille altri goffi scrupoli ... lo lo faccio con tutto il piacere.»: così scriveva Verdi all'amico Cesare de Sanctis nel gennaio 1853. L'opera ebbe la sua prima mondiale al Teatro La Fenice il 6 marzo 1853 e si chiamò proprio *La traviata* ma 'i costumi, l'ambientazione e i mille altri pregiudizi' furono in effetti un problema. A tre settimane dalla prima, Verdi sperava ancora che polizia e censura gli avrebbero consentito di presentare l'opera in abiti moderni. Sfortunatamente la sua intenzione fu considerata troppo sconveniente e, con suo grande dispiacere, l'azione venne retrodatata all'epoca di Luigi XIV, con un salto all'indietro di duecento anni. Questa decisione sembra ancora più assurda alla luce del fatto che il dramma veniva rappresentato nello stesso periodo, ma in abiti contemporanei, al Teatro Apollo in Campo San Luca, a pochi passi dalla Fenice. Per ironia della sorte il desiderio di Verdi di vedere l'opera eseguita in abiti moderni si realizzò solo con l'edizione milanese del 1906, quando egli non era più in vita e quegli abiti erano ormai fuori dallo stile dell'epoca.

È facile a volte dimenticare che *La traviata* è la storia di una prostituta, per alto che fosse il suo rango in quella professione. Nell'opera la prostituzione è il fondamento dell'azione e, cosa ancor più importante, dell'interazione tra i personaggi. Tutti gli uomini, incluso Germont, entrano in rapporto con Violetta attraverso la sua capacità passata, presente e futura di dar loro piacere sessuale. Stranamente anche noi del pubblico siamo in qualche modo 'clienti' di Violetta, e troviamo un

XVI LEGISLATURA – DISEGNI DI LEGGE E RELAZIONI - DOCUMENTI

appagamento *voyeuristico* osservandola mentre prova piacere e dolore. Ovviamente questo appagamento ha un prezzo, sia per il pubblico sia per i frequentatori di Violetta, ma è lei stessa a pagare il prezzo più alto.

Fare della prostituzione (e dell'impossibilità per la società borghese di accettarla) il motore centrale dell'azione, non può non attrarre l'attenzione su un altro tema fondamentale dell'opera, il denaro. Ne La traviata l'idea del denaro come forza distruttiva e immorale viene esplorata sotto molti aspetti. Il denaro, e la paura di una vita che ne sia priva, sono ciò che all'inizio impedisce a Violetta di accettare l'idea dell'amore di Alfredo. Sono la preoccupazione per la dote della figlia e il potenziale guadagno che gliene verrebbe, e non l'amore paterno, che spingono Germont a persuadere Violetta alla rinuncia di Alfredo, la cui rabbia, quando capisce che Violetta l'ha mantenuto (quasi fosse lui una prostituta), si trasforma in ira violenta contro la donna non appena scopre che lei l'ha abbandonato per tornare dal Barone, un uomo estremamente ricco. Quando getta il denaro addosso a Violetta (denaro appena vinto giocando d'azzardo) potrebbe sembrare che Alfredo paghi i propri debiti: in realtà la paga per le sue prestazioni sessuali. L'effetto sconvolgente di questa scena sta nel fatto che il denaro trasforma un amante in un cliente.

Cosa intendeva Verdi nel definire l'opera «un soggetto dell'epoca» e perché ci teneva così tanto che venisse rappresentata in abiti contemporanei? Come Mozart, quando decise di trasformare in opera *Le nozze di Figaro* (altra commedia controversa e pensata in abiti moderni), anche Verdi voleva che il suo pubblico si avvicinasse ai personaggi e alle loro emozioni senza la rassicurante barriera protettiva di un'ambientazione nel passato. Un'esperienza di prima mano, intensa e odiosa, dell'ipocrisia della loro società aveva mosso lo sdegno di Dumas figlio e di Verdi, e di quell'ipocrisia è inestricabilmente intrisa la struttura stessa de *La traviata*. Nonostante le convenzioni sociali siano cambiate, non è mutata l'ipocrisia della società borghese e la sua doppiezza di giudizio (anche in un'epoca che adora la celebrità, incoraggia il turismo sessuale e promuove la pornografia via internet).

Sia Dumas *fils* che Verdi spiegano che la generosità non ha nulla a che vedere col denaro. La compassione che Violetta prova spontaneamente per gli altri e per la condizione umana in genere dista anni luce dalle idee represse e repressive di Germont sul sesso, sull'amore e sul buon comportamento: se da un lato può considerare accettabile il ricorrere alle prestazioni sessuali di una prostituta, dall'altro è per lui fuori discussione la possibilità di stabilire una vera relazione con una di loro. Egli non ammette, comunque, che l'amore di Alfredo e Violetta si basi su qualcosa di diverso dalla passione sessuale. Cominciando con l'accusare falsamente Violetta di mirare solo al denaro del figlio, egli persegue coerentemente il suo scopo di sminuire l'amore di lei e la sincerità delle sue azioni. Germont père incarna la definizione di Oscar Wilde del cinico: un uomo che conosce il prezzo di tutto e il valore

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

di niente, in totale contrasto con Violetta che altruisticamente sacrifica se stessa e la propria felicità all'immagine idealizzata di una giovane vergine innocente, che non conosce né mai incontrerà.

Eros e Thanatos costituiscono l'essenza di quasi ogni opera lirica ed è significativo che il primo titolo di Verdi per *La traviata* fosse *Amore e Morte*: Violetta Valéry è l'incarnazione vivente di entrambi e, in quanto tale, personifica quasi l'opera come forma d'arte in sé.

Siegfried di Richard Wagner

Quinto appuntamento della Stagione lirica è stato *Siegfried*, seconda giornata della sagra scenica *Der Ring des Nibelungen* di Richard Wagner, in scena il 14, 17, 20, 23 e 26 giugno 2007. Dopo *Die Walküre*, presentata nel gennaio 2006, è proseguito così il ciclo completo della tetralogia wagneriana che la Fenice propone al pubblico veneziano nell'apprezzato allestimento dell'Opera di Colonia (2000-2003). Artefici della produzione il direttore Jeffrey Tate, il regista Robert Carsen e lo scenografo e costumista Patrick Kinmonth. Gli interpreti sono stati Stefan Vinke (Siegfried), Wolfgang Ablinger-Sperrhacke (Mime), Greer Grimsley (il Viandante), Werner van Mechelen (Alberich), Bjarni Thor Kristinsson (Fafner), Anne Pellekoorne (Erda), Susan Bullock (Brünnhilde), Inka Rinn (Voce di un uccello della foresta).

Richard Wagner (Lipsia 1813 - Venezia 1883) desunse l'argomento della tetralogia, monumento capitale della cultura europea, dai poemi dell'*Edda* (XIII secolo) e dal componimento medievale *Nibelungenlied*. Mediante il mito Wagner creò un'arte che si rivolgeva «a un mondo affratellato, libero dall'illusione della potenza, dal dominio dell'oro, i cui fondamenti sono la giustizia e l'amore» (Thomas Mann). Ma nel corso della lunga elaborazione l'autore modificò il proprio punto di vista in modo sostanziale, passando da una visione ottimistica del futuro, propria dei moti rivoluzionari in Germania del 1848 (cui il musicista aderì), a una posizione più pessimistica intorno al 1854, influenzata dal pensiero di Schopenauer, che lo indusse a modificare il finale dell'*Anello*.

I primi appunti e la versificazione di *Siegfried* risalgono al 1851-52. Nel componimento incentrato sul fanciullo, figlio di Siegmund e di Sieglinde, si narrano le vicende del giovane eroe che nella fucina di Mime, nano che si finge suo genitore, salda la spada Nothung e giunge infine alla roccia fiammeggiante di Brünnhilde, dove la valchiria era stata addormentata dal padre alla fine della 'giornata' precedente. Wagner organizzò in modo fortemente simmetrico il libretto (il primo atto ha tre scene, ciascuna con due personaggi, il secondo atto è formato pure da tre scene ma con tre personaggi, il terzo atto è speculare al primo con tre scene e due personaggi ciascuno). L'elemento fiabesco è particolarmente insistito: il giovane che non conosce la paura sfida il mondo che lo circonda quasi per gioco e

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

apprenderà la vertiginosa sensazione non affrontando mostri o pericoli, ma attraverso la conoscenza di ciò che è 'altro', il principio femminile in contrapposizione a quello maschile. Il risveglio di Brünnhilde, come quello della Bella addormentata, rappresenta una conclusione netta, conchiusa, che segna il raggiungimento della perfetta felicità, destinata a corrompersi e a svanire solo nel corso della 'giornata' seguente.

La composizione musicale ebbe inizio nel settembre 1856, ma nel giugno 1857 Wagner interruppe il lavoro nel secondo atto, nel punto in cui Siegfried si riposa sotto un tiglio: per dodici anni, fino al 1869, l'opera restò incompiuta e fu ultimata solo nel febbraio 1871, dopo che egli si era cimentato con il *Tristano e Isotta* (1865) e *I maestri cantori* (1868). Nonostante la lunga interruzione, anche *Siegfried* é stilisticamente unitario, anche se il terzo atto rivela una maturità artistica, una saldezza costruttiva nell'impiego dei temi possibile solo al compositore delle due opere precedenti. La fiaba, sottratta al tempo storico e mitico, si esplicita in alcuni motivi caratteristici, come il «mormorio della foresta», il «canto degli uccelli», lo «squillo del corno», che con la loro vivida immediatezza sembrano frapporsi all'inesorabile, per quanto dilatato, percorso armonico cadenzale e disegnare momenti di sogno.

Água di Pina Bausch

La compagnia del *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch* presentata da Andres Neumann International è tornata al Teatro La Fenice da giovedì 12 a domenica 15 luglio 2007 con la prima esclusiva italiana di *Água* (4 rappresentazioni). Coreografia e regia di Pina Bausch; scene di Peter Pabst; costumi di Marion Cito; collaborazione musicale Matthias Burkert e Andreas Eisenschneider, su musiche d'origine brasiliana.

La città di Venezia e il Teatro La Fenice vantano un rapporto privilegiato con Pina Bausch. Fu infatti in occasione di un intero festival a lei dedicato nel 1985 che il Teatro La Fenice fece conoscere il suo lavoro al pubblico italiano. Adesso Venezia rinnova questo vincolo speciale presentando la prima esclusiva italiana di $\acute{A}gua$, spettacolo del 2001 di ispirazione brasiliana. Pina Bausch è accompagnata in questa produzione dallo scenografo Peter Pabst e dalla costumista Marion Cito, suoi fedeli collaboratori da anni. Lo spettacolo vede in scena la compagnia multiculturale del Tanztheater $Wuppertal\ Pina\ Bausch\ con\ alcuni\ dei\ suoi\ interpreti\ storici,\ Dominique\ Mercy,\ Helena\ Pikon,\ Julie\ Shanahan,\ e le due\ interpreti\ italiane\ Cristiana\ Morganti\ e\ Aida\ Vainieri.\ Con\ le\ rappresentazioni\ di <math>\acute{A}gua$, nel luglio del 2007, saranno\ cinque\ anni\ che la compagnia\ del $Tanztheater\ Wuppertal\ Pina\ Pi$

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

Bausch può essere vista in Italia esclusivamente a Venezia, dove fu l'ultima volta nel luglio del 2005 con Per i bambini di ieri, oggi e domani.

Signor Goldoni di Luca Mosca e Gianluigi Melega

Sesto appuntamento della Stagione lirica e di balletto, dal 21 al 29 settembre 2007 è andata in scena la prima assoluta di *Signor Goldoni*, un nuovo «dramma giocoso in due atti» ispirato al mondo immaginario del grande commediografo veneziano, che la Fondazione Teatro La Fenice ha commissionato al compositore Luca Mosca su un libretto in lingua inglese di Gianluigi Melega. Ha diretto Andrea Molino; ha curato la regia Davide Livermore. Gli interpreti sono stati Roberto Abbondanza (Carlo Goldoni), Alda Caiello (l'Anzolo Rafael), Chris Ziegler (Giorgio Baffo), Barbara Hannigan (Despina), Sara Mingardo (Desdemona), Cristina Zavalloni (Mirandolina), Michael Leibundgut (Othello) e Michael Bennett (Arlecchino).

Carlo Goldoni nacque a Venezia nel 1707. Nei suoi 76 anni di vita scrisse più di 150 commedie e testi per il teatro, e i libretti di 96 opere, oltre 20 dei quali vennero messi in musica da Baldassare Galuppi. Scrisse per l'Italia e per l'Europa: in dialetto veneziano, in italiano e in francese. Nel periodo più fertile del suo ingegno arrivò a impegnarsi per contratto con un teatro veneziano per consegnare in un anno 16 nuove commedie e due libretti d'opera. Questo è l'artista, da tutti riconosciuto come il creatore della moderna commedia italiana (quella in cui gli attori sono tenuti a pronunciare esattamente le battute del testo) che il Teatro La Fenice ha scelto di commemorare in occasione del terzo centenario della nascita. Un luminoso autore, un grande veneziano.

In ricordo di quella operosità e della scintilla dirompente della creatività goldoniana, la Fenice ha deciso di proporre una nuova produzione lirica internazionale di musica contemporanea, così come internazionale e proprio del suo tempo era stato il lavoro di Carlo Goldoni. Da ciò è nata la commissione di un'opera, *Signor Goldoni*, al librettista Gianluigi Melega e al compositore Luca Mosca, due autori che da tempo vivono Venezia come sede di vita e di lavoro. La collaborazione tra Melega e Mosca è già stata ripetutamente sperimentata in diverse composizioni di musica da camera e nell'opera buffa in un atto *Mr. Me*, presentata a Venezia nel settembre 2004, nonché nella cantata *Down by the Delta* per coro e orchestra, eseguita dal Coro e dall'Orchestra della Fenice al Teatro Malibran nel giugno 2006. In tutte queste occasioni Mosca ha messo in musica testi di Melega in lingua inglese.

Signor Goldoni è un dramma giocoso in due atti, in lingua inglese con sopratitoli in italiano. Gli autori preferiscono non diffondersi sui particolari della trama (nelle migliori tradizioni del classico teatro d'opera, fino alla sera della prima), ma sono già in grado di indicare alcune caratteristiche del lavoro. La

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

scena sarà un palazzo veneziano, al tempo d'oggi, durante un ballo in maschera. Tra gli esecutori figurano otto cantanti e il coro: due soprani, un mezzosoprano, un contralto, un tenore, due baritoni, un basso. Tra le maschere saranno molti personaggi, veri e letterari, che nella vita e nel teatro hanno vissuto Venezia come palcoscenico affascinante e sorprendente del loro tempo, fino ad oggi.

Quando si chiede a Luca Mosca quale tipo di musica sarà quella del suo *Signor Goldoni*, il compositore risponde: «Dal punto di vista formale, il lavoro sarà improntato a una teatralità che tiene conto soprattutto dell'opera del Settecento e di quella del Novecento: del Settecento ci sono le forme chiuse, ma senza recitativi, del Novecento la concezione cinematografica del racconto musicale, come già sperimentata in Berg, Šostakovič, Stravinskij, Britten».

Per entrambi gli autori c'è l'ambizione di voler creare un'opera che si richiami, dopo un lunga pausa, all'epoca in cui Venezia era uno dei centri più importanti della cultura mondiale, anni in cui scrittori, musicisti, pittori, architetti e cultori di ogni forma d'arte trovavano nella città istituzioni e mecenati pronti a sostenere ogni più audace iniziativa, convinti che solo attraverso il rinnovamento e l'espansione della cultura si sarebbe garantito il futuro della città e del suo popolo.

Ercole sul Termodonte di Antonio Vivaldi

È proseguita anche nel 2007 la collaborazione del Teatro La Fenice con l'orchestra barocca Europa Galante diretta da Fabio Biondi, iniziata nella stagione 2005-2006 con *La Didone* di Cavalli. Il 5, 7, 12 e 14 ottobre 2007 l'orchestra è stata infatti ospite del Teatro Malibran per il settimo appuntamento della Stagione lirica che ha previsto la prima rappresentazione integrale in tempi moderni di un dramma per musica di rara esecuzione di Antonio Vivaldi: *Ercole sul Termodonte*, sedicesima delle quarantotto opere del compositore veneziano. L'allestimento dello spettacolo è stato affidato al laboratorio integrato di regia, scenografia e costume della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia con la collaborazione artistica della Fondazione Teatro Due di Parma. Fra gli interpreti, Laura Polverelli (Alceste), Roberta Invernizzi (Ippolita), Emanuela Galli (Orizia), Carlo Allemano (Ercole), Stefanie Iranyi (Ippolita), Romina Basso (Antiope) e Mark Milhofer (Telamone).

La partitura di *Ercole sul Termodonte* (Roma, Teatro Capranica, carnevale 1723), è andata smarrita nella sua interezza ed è stata di recente ricostruita in seguito a complesse ricerche archivistiche. Essa appartiene alla maturità di Antonio Vivaldi (Venezia 1678 - Vienna 1741), ormai conteso anche da istituzioni teatrali non veneziane. Si tratta inoltre di un'opera prodotta poco prima dell'affermazione sulle scene italiane di Pietro Metastasio (*Didone abbandonata*, 1724) e che dunque riflette gusti ancora non 'normalizzati', per certi versi eccentrici rispetto alle scelte in seguito dominanti. Va poi

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

ricordato che a Roma non erano allora ammesse cantanti in scena, per cui il cast originale fu interamente maschile: visto l'argomento dell'opera (la lotta tra Ercole e le Amazzoni), per il pubblico doveva essere un'esperienza particolarmente gustosa ammirare avvenenti guerriere tutte di sesso maschile. Altro elemento di spicco è l'inusuale abbondanza di 'musica in scena', ovvero di gesti musicali ipoteticamente compiuti sul palcoscenico: l'opera è aperta da un coro formato da una «schiera di Amazzoni cacciatrici con corni e cani da caccia» e il primo atto si conclude con un «abbattimento sul ponte a suono di trombe, timpani e di tamburi».

Il titolo, *Ercole sul Termodonte*, fa riferimento alla nona delle dodici fatiche di Ercole, da lui compiute per ordine del re di Micene Euristeo, cioè la conquista delle armi della regina delle Amazzoni. Ercole con gli eroi Teseo, Telamone e Alceste giungono in spedizione presso il fiume Termodonte ove risiedono le Amazzoni e perciò si scontrano con la regina Antiope, le sue sorelle Ippolita e Orizia e la figlia Martesia. I fronti avversi tendono però presto a confondersi: Teseo salva galantemente Ippolita da un orso, ricevendo la sua amorosa ammirazione; la giovane e ingenua Martesia, fatta prigioniera, è corteggiata dai greci Telamone ed Alceste, che tentano di spiegarle i principi dell'amore monogamico occidentale. Continuano invece a guerreggiare Antiope, che presidia la città amazzone di Temiscira, ed Orizia che incendia le navi greche. Al termine delle drammatiche scene finali, interviene la dea Diana, la quale istituisce due nuove coppie (Teseo-Ippolita, Alceste-Martesia) e decreta la fine delle ostilità.

Il libretto di Giacomo Francesco Bussani, già rappresentato nel 1678 al teatro di San Salvatore di Venezia, fu rimaneggiato per l'occasione romana e nel complesso l'opera dovette avere buon successo. Pier Leone Ghezzi, famoso ritrattista, volle infatti disegnare non solo Vivaldi, ma anche uno dei cantanti principali, il castrato Farfallino, interprete di Ippolita. Inoltre i proprietari del Capranica dovettero apprezzare il prodotto fornito da Vivaldi dato che gli rinnovarono l'incarico per l'anno successivo commissionandogli un atto della prima opera, *Tigrane*, e il *Giustino*.

Bajazet di Antonio Vivaldi

Altro capitolo della collaborazione del Teatro La Fenice con l'orchestra barocca Europa Galante diretta da Fabio Biondi è stato *Bajazet*, tragedia per musica in tre atti RV 703 di Antonio Vivaldi su libretto di Agostino Piovene. ottavo appuntamento della Stagione lirica. L'allestimento dello spettacolo, in forma semiscenica, è stato affidato al laboratorio integrato di regia, scenografia e costume della Facoltà di Design e Arti dell'Università IUAV di Venezia con la collaborazione artistica della Fondazione Teatro Due di Parma. Fra gli interpreti Daniela Barcellona (Tamerlano), Maria Grazia Schiavo (Idaspe), Christian Senn (Bajazet), Lucia Cirillo (Andronico) e Vivica Genaux (Irene).

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

Nel 1735, anno della rappresentazione di *Bajazet*, Antonio Vivaldi (Venezia, 1678 – Vienna, 1741), pur essendo un compositore di musica strumentale di rinomanza europea, vedeva oscurata la propria stella in campo teatrale e soprattutto a Venezia da musicisti più giovani come Hasse, Leo, Giacomelli e dal nuovo stile di canto proveniente da Napoli. Il Prete rosso aveva dunque cercato di estendere la sua attività in poli più periferici come Mantova, Ferrara e Verona. Proprio in quest'ultima città, tre anni prima, Vivaldi aveva inaugurato la nuova sala del teatro Filarmonico con la *Fida ninfa* su libretto di Scipione Maffei e intratteneva rapporti consolidati con le autorità locali.

Per la commissione di *Bajazet* nel carnevale 1735 a Verona, Vivaldi scelse un libretto di Agostino Piovene tratto da una tragedia di Jacques Pradon, *Tamerlan, ou La mort de Bajazet* (1675). Questo libretto, già musicato da Francesco Gasparini nel 1711, si basa su fatti storicamente documentati come la lotta tra il valoroso condottiero a capo dell'impero ottomano Bayazid i, detto Ylderun Khan (Fulmine), e il nomade mongolo Timur Lenk (Spada felice), famoso per i suoi atti di efferatezza e in particolare per le piramidi di teste tagliate dei nemici uccisi (120 torri di 750 teste ciascuna davanti a Bagdad vinta!): una feroce battaglia nei pressi di Ankara il 28 luglio 1402 determinò la sconfitta di Bayazid, umiliato e ucciso dal vincitore o morto suicida poco dopo.

L'azione dell'opera si svolge a Bursa, capitale del sultano ottomano sconfitto, dopo la cattura di Bajazet da parte di Tamerlano. Questi, pur avendo stabilito patti nuziali con Irene, principessa di Trebisonda, che d'altronde non ha mai visto, è innamorato della fiera figlia di Bajazet, Asteria. Un principe greco alle dipendenze di Tamerlano, Andronico, è anch'egli invaghito di Asteria, la quale ricambia il suo amore. Benché Bajazet respinga con sdegno l'ipotesi di un matrimonio tra sua figlia e l'odiato Tamerlano, Asteria finge invece di assecondare questo progetto per poter assassinare il nemico, ma il suo piano è infine sventato da Irene, giunta in città sotto falso nome. Riconoscente, Tamerlano acconsente a sposare Irene e commosso dalla notizia della morte per suicidio di Bajazet permette le nozze tra Asteria e Andronico.

Per realizzare musicalmente il libretto, Vivaldi ricorse alla forma del 'pasticcio', in questo caso non un semplice *patchwork* di pezzi di varia provenienza, ma un modo per illustrare simbolicamente la vicenda: ai personaggi 'positivi' e a loro modo fedeli (Bajazet, Asteria, Idaspe) egli attribuì arie da lui stesso composte, mentre ai rappresentanti dell'oppressione egemone (Tamerlano, Andronico, Irene) furono affidate in prevalenza arie 'napoletane'.

Thaïs di Jules Massenet

L'allestimento di Pier Luigi Pizzi (regia, scene e costumi) della *Thais* di Jules Massenet, proposto nel 2002 al Teatro Malibran sotto la direzione del compianto Marcello Viotti, è stato ripreso al Teatro La

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

Fenice (nono appuntamento della stagione) con cinque rappresentazioni il 21, 23, 25, 27 e 30 ottobre 2007. Alla testa dell'Orchestra e del Coro del teatro veneziano è tornato il direttore francese Emmanuel Villaume, protagonista a inizio stagione de *Il crociato in Egitto* di Meyerbeer. Coreografia di Georghe Iancu (danzata fra gli altri da Letizia Giuliani), luci di Sergio Rossi. Tra gli interpreti principali Darina Takova (Thaïs), Simone Alberghini (Athanaël), Konstyantyn Andreyev(Nicias), Nicolas Courjal (Palémon), Christine Buffle (Crobyle), Elodie Méchain (Myrtale), Tiziana Carraro (Albine), Elena Rossi (La Charmeuse).

Salammbô, Hérodiade, Dalila, Carmen, Manon... sono solo alcune fra le rappresentazioni dell'esotismo sensuale in veste femminile, irresistibile e 'maledetta', proposte al pubblico francese del secondo Ottocento dall'opera e dalla letteratura. I temi dell'esotismo sensuale ed immorale, il dissidio fra carne e spirito, il conflitto tra aspirazione mistica e seduzione materiale, trovavano nella figura dell'uomo condotto alla rovina l'esito, edificante, dell'ammonizione morale e nella *femme fatale* la perfetta incarnazione di diffuse, e 'proibite', fantasie sessuali. Il romanzo di Anatole France intitolato alla dissoluta Thaïs – ispirato a sua volta alla *Tentation de Saint-Antoine* di Flaubert e alla commedia altomedievale *Pafnutius* della monaca sassone Roswitha di Gandersheim – venne pubblicato nel 1890 dall'editore Calmann-Lévy. Non molto tempo dopo, il librettista Louis Gallet ne ultimò la trasposizione librettistica, presentata nel 1892 a Massenet che entro l'anno ne ultimò la veste musicale.

Ad intralciare la rappresentazione di *Thais* sopravvenne tuttavia un problema: l'opera era stata concepita per una precisa interprete, la grande Sybil Sanderson, che nei primi mesi del 1893, alla scadenza del contratto in esclusiva con l'Opéra-Comique, decise di sottoscriverne uno nuovo con l'Opéra Garnier. Si rese dunque necessaria per Massenet, al fine di adattare il lavoro alle tipologie del *grand opéra*, una serie di modifiche, ultimate nell'autunno del 1893. La prima (Parigi, Opéra, 16 marzo 1894) ottenne un buon successo presso il pubblico e l'entusiasmato encomio di Anatole France. Tuttavia le riserve di alcuni critici indussero Massenet a riprendere in mano il lavoro, fino a confezionarne una vera e propria seconda versione, quella oggi più eseguita, andata in scena il 13 aprile 1898.

Non senza dimenticare le possibilità di richiami a Gounod, Wagner e Musorgskij, la partitura di Massenet si segnala per un'eleganza misurata, ricca di effetti timbrici e raffinatezze armoniche che fanno pensare soprattutto a Fauré e Debussy. Il cesello levigato della melodia, la rarefazione sonora, la stasi armonica, la propensione a una sonorità tenue e screziata utilizzati da Massenet nella rappresentazione della grecità alessandrina del IV secolo, hanno d'altronde indotto più d'un commentatore ad evocare parallelismi con la letteratura parnassiana.

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

Turandot di Giacomo Puccini

Decima e ultima opera della stagione è stata *Turandot* di Giacomo Puccini, presentata nell'allestimento ideato da Denis Krief (regia, scene, costumi e luci) per il Badisches Staatstheater di Karlsruhe. L'idea registica è imperniata sull'utilizzo della partitura originale, lasciata incompiuta da Puccini dopo la morte di Liù. Sul podio Zhang Jiemin. Tra gli interpreti ricordiamo Giovanna Casolla e Caroline Whisnant che si sono alternate nel ruolo della principessa Turandot, Walter Fraccaro e Antonello Palombi in quello di Calaf, Maria Luigia Borsi e Raffaella Angeletti in quello di Liù. Completavano il cast Enrico Cossutta (L'imperatore Altoum), Federico Sacchi (Timur), Giorgio Caoduro (Ping), Gianluca Floris (Pang), Matthias Wohlbrecht (Pong), Timothy Sharp (un mandarino).

Scomparsa per la morte di Giacosa la coppia Giacosa-Illica che gli aveva dato i libretti di Bohème (1896), Tosca (1900) e Butterfly (1904), per la sua ultima opera Giacomo Puccini (Lucca 1858 -Bruxelles 1924) si orientò su altri poeti, Giuseppe Adami e Renato Simoni. In un incontro avvenuto in un ristorante di Milano nell'inverno 1919-20, tra librettisti e compositore emerse il nome di Carlo Gozzi e di Turandot, soggetto dal quale Busoni di recente aveva tratto un'opera (1917). Tuttavia Simoni convinse Puccini assicurandolo che nel nuovo componimento sarebbe stata presente «tutta quella umanità di cui Gozzi non si era mai preoccupato». Il lavoro si avviò dunque nella primavera del 1920, con crisi particolarmente intense e angosciose e persino la tentazione nel 1922 di abbandonare l'impresa. Puccini portò comunque a termine quasi interamente la vicenda del principe Calaf. innamorato dell'algida principessa cinese Turandot e capace di risolvere i tre enigmi cui ella sottoponeva gli incauti aspiranti alla sua mano (speranza, sangue, Turandot). La morte però lo colse quando stava componendo il terzo atto ed aveva ultimato tutta la scena della morte di Liù, che si uccide per amore di Calaf. A completare i sommari schizzi del compositore, nell'estate 1925 per iniziativa di Toscanini fu chiamato Franco Alfano, direttore del Conservatorio di Torino, che realizzò il riconoscimento amoroso tra i due protagonisti e il finale. Con il finale di Alfano l'opera andò in scena alla Scala nell'aprile del 1926, diretta da Toscanini, regia di Giovacchino Forzano, bozzetti di Galileo Chini. Ma alla prima, il 25 aprile, Toscanini depose la bacchetta dopo la morte di Liù dichiarando: «Oui finisce l'opera perché a questo punto il Maestro è morto».

L'incompiutezza dell'opera costituì un problema per molti critici: per la prima volta Puccini affrontava il tema dell'amore come redenzione e nello scioglimento trionfale si vide la ragione di una potenziale inibizione della sua fantasia. Secondo Mosco Carner il musicista, afflitto da un complesso materno, era incapace di concepire l'amore per altre donne se non come colpa e a condizione di degradarle: da ciò il

XVI LEGISLATURA – DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

loro rango 'inferiore' e la loro inevitabile punizione per aver amato. Dunque Turandot, che nell'amore trovava invece il riscatto, non poteva corrispondere alla sua ispirazione, al contrario di Liù, che paga il suo amore con la morte. È pur vero però che nella crisi generale del '900 l'espansione canora diventava sempre più problematica e l'impotenza di Puccini a cantare la catarsi dell'eroina si può qualificare storicamente come ritegno o impossibilità a celebrare apoteosi a voce spiegata. In realtà *Turandot* appartiene più di ogni altra opera di Puccini al nuovo secolo non solo per l'inedita fantasia timbrica e i riferimenti a Debussy e a Stravinkij, ma soprattutto per la qualità iterativa dell'impianto metrico-stilistico e la presenza di esotismi che conferiscono all'opera un passo da cerimoniale crudele, prezioso, impassibile.

Stagione sinfonica

La Stagione sinfonica 2006-2007 della Fondazione Teatro La Fenice ha visto l'Orchestra del teatro veneziano impegnata in 14 concerti, di cui 6 con la partecipazione del Coro diretto da Emanuela Di Pietro.

Il principio che da tempo guida la programmazione del Teatro La Fenice, accostare opere della grande tradizione sinfonica classico-romantica a lavori del repertorio novecentesco e contemporaneo, ha acquistato nella Stagione sinfonica 2006-2007 una risonanza particolare, sintetizzata nel titolo complessivo della stagione: «Incontri».

Due sono state infatti le linee guida della programmazione di quella stagione. La prima era, in ambito contemporaneo, la valorizzazione dell'opera di alcuni autori chiave del Novecento italiano (e in particolare veneziano), con l'esecuzione di lavori di Giorgio Federico Ghedini, Bruno Maderna, Luigi Nono, Luciano Berio. A questo alludeva infatti in prima istanza il titolo «Incontri», omaggio a Luigi Nono – che così intitolò un'importante composizione del 1955 – e omaggio al fecondo ambiente musicale e culturale, denso di straordinari incontri personali, in cui maturò l'esperienza artistica sua e della sua generazione.

Il secondo significato del termine «Incontri» si riferiva a un altro elemento fortemente presente nell'attività di Nono e di molti musicisti italiani del Novecento: una concezione del contemporaneo come esperienza non staccata, ma strettamente collegata con i grandi classici, come testimoniano i racconti dello stesso Nono a proposito degli studi compiuti con Bruno Maderna sui fiamminghi, sul Cinquecento veneziano, su Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Schoenberg, Webern. Studi non tradizionali, certo (uno «studio comparato» è la definizione di Nono), ma profondi e determinanti. I multiformi e sorprendenti «incontri» fra contemporaneità e classicità, distinte ma sempre sottilmente

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI -

DOCUMENTI

interrelate, hanno costituito così il filo rosso di molti dei programmi dei concerti della stagione, costruiti talora per accostamento stilistico (Nono accostato a Mahler e Berg nel concerto diretto da Eliahu Inbal; Webern e Nono intersecati con *Rosamunde* di Schubert nel concerto diretto da Bernhard Klee; Maderna e Xenakis accostati a Brahms in quello di Michel Tabachnik), talora per esplicite affettuose manipolazioni effettuate dai compositori contemporanei sui brani della tradizione classica (il quartetto op. 25 di Brahms trascritto da Schoenberg nel concerto diretto da Gerd Albrecht; i frammenti della Decima Sinfonia di Schubert rimontati da Berio in *Rendering* nel concerto diretto da Hubert Soudant; la *Ritirata notturna di Madrid* di Boccherini manipolata da Berio in quello diretto da Vladimir Fedoseyev).

Se la valorizzazione delle riconosciute capacità dell'Orchestra della Fenice nell'ambito del repertorio novecentesco (stimolate da incontri con direttori come Michel Tabachnik, storico collaboratore di Boulez e Xenakis) è stata un elemento importante della programmazione di quell'anno, da segnalare è però anche l'attenzione alla sua crescita nel grande repertorio classico-romantico, con il ciclo completo delle quattro sinfonie di Brahms (dirette rispettivamente da Michel Tabachnik, Ola Rudner, Matthias Bamert e Eliahu Inbal) e con importanti lavori sinfonici di Beethoven, Čajkovskij e Mahler. Si è concluso d'altronde in novembre il ciclo Šostakovič (al centro della scorsa stagione) con l'esecuzione della Quinta Sinfonia, che non poté essere diretta da Kurt Masur nell'aprile scorso ma che è stata ora eseguita da uno specialista dell'autore quale Dmitrij Kitajenko.

Fra i 14 maestri ospiti vi sono stati da un lato direttori che vantano un rapporto storico con l'Orchestra della Fenice come Eliahu Inbal, Gerd Albrecht e Dmitrij Kitajenko (che nel 2005 offrì gratuitamente al teatro il suo concerto per sostenere la protesta contro i tagli al Fondo Unico per lo Spettacolo), dall'altro direttori recentemente apprezzati a Venezia, quali Bernhard Klee, Ola Rudner, Hubert Soudant e Michel Tabachnik, e infine alcuni direttori che incontrano la Fenice per la prima volta, come Pascal Rophé e Vladimir Fedoseyev. Da segnalare anche l'incontro con l'Orchestra della Fenice degli specialisti del repertorio barocco Ottavio Dantone e Filippo Maria Bressan (normalmente impegnati con orchestre di strumenti antichi), protagonisti di due concerti di musica sacra dedicati ad Antonio Salieri e Baldassare Galuppi.

Segnaliamo infine lo sforzo organizzativo compiuto da un lato per razionalizzare la struttura delle prove e garantire l'impegno proficuo e costante dell'Orchestra e del Coro del Teatro, dall'altro per aumentare il numero dei concerti, da quest'anno proposti con una e talora due repliche.

La stagione sinfonica 2007-2008 è iniziata a novembre 2007 ed è proseguita sulle linee guida tracciate: il 3 e 4 novembre Eliahu Inbal, direttore musicale della Fondazione Teatro La Fenice, ha

DISEGNI DI LEGGE E

RELAZIONI - DOCUMENTI

inaugurato la stagione dirigendo la Nona sinfonia di Beethoven (il quartetto dei solisti era formato da Luba Orgonasova, Christa Meyer, Endrik Wottrich, Kwangchul Youn); il secondo appuntamento, il 9 e 10 novembre, ha visto Inbal dirigere i Wesendonck-Lieder di Richard Wagner (solista Petra Lang) accostati alla Sinfonia n. 5 di Gustav Mahler; il terzo appuntamento, costituito dal tradizionale concerto di Natale in Basilica di San Marco, ha proposto, sotto la direzione dello specialista Ottavio Dantone, un percorso attraverso alcuni concerti barocchi pensati per le festività natalizie (quelli composti da Arcangelo Corelli, Giuseppe Torelli, Giuseppe Sammartini) accostati ad un mottetto di Antonio Vivaldi, "Nulla in mundo pax sincera", ed un mottetto di Antonio Lotti, "Beati amoris" presentato in prima esecuzione in tempi moderni (solista Maria Grazia Schiavo); l'ultimo appuntamento della Stagione sinfonica 2007-2008 nel 2007 è stato il concerto diretto da Myung-Whun Chung che, alla testa dell'Orchestra veneziana, ha diretto la Sinfonia n. 7 di Anton Bruckner.

Concerti straordinari

Dopo i tre concerti straordinari che nell'autunno 2006 hanno portato alla Fenice alcuni dei maggiori direttori internazionali a capo di prestigiose orchestre ospiti (Riccardo Chailly con la Gewandhausorchester di Lipsia, Antonio Pappano con l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Daniel Harding con l'Orchestra Filarmonica della Scala), l'iniziativa è proseguita nel 2007 con altri importanti appuntamenti. Lorin Maazel ha diretto il 27 marzo l'Orquestra de la Comunitat Valenciana in un programma ispirato a temi marini che prevedeva musiche di Britten (Four Sea Interludes da Peter Grimes), Debussy (La mer), Esplá (Cinco canciones playeras) e Ravel (la Seconda Suite da Daphnis et Chloé); Claudio Abbado alla testa dell'Orchestra Mozart ha diretto il 23 aprile i 6 Concerti brandeburghesi di Johann Sebastian Bach e Il Teatro La Fenice ha ospitato il 22 luglio l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo in musiche di Stravinskij (Monumentum pro Gesualdo), Ravel (Ma mère l'oye) e Mahler (Prima Sinfonia).

La Fenice nel Territorio

La Fenice per la Città

Particolarmente attesa dal pubblico veneziano la ripetizione del felice esperimento avviato nel 2006 dei Concerti per la Città, volti ad aprire il teatro ai residenti nel Comune di Venezia grazie a una tariffazione particolare e alla collaborazione organizzativa delle Municipalità del Comune nella distribuzione dei biglietti. La manifestazione si è articolata in un calendario di 12 appuntamenti (11 concerti ed una prova aperta de *La traviata*) lungo tutta la Stagione 2006/2007. Quattro le manifestazioni in programma nel 2007 principalmente mirate alla valorizzazione da un lato di direttori