

indimenticabile perfezione, capaci di suggestionare la creazione di altri musicisti in passi consimili. Ma i punti di forza di *Roméo e Juliette* vanno oltre la musica d'amore: la ballata della Regina Mab cantata da Mercurio si distingue per l'alta capacità evocativa, e la grande scena dello scontro tra le due famiglie veronesi alla fine del terzo atto colpisce per la forza drammatica con cui sono scolpiti i contrasti di gruppo, evento relativamente raro in Gounod.

***Maria Stuarda* di Gaetano Donizetti**

La tragedia lirica in tre atti *Maria Stuarda* di Donizetti, assente dal palcoscenico della Fenice dal 1840, è stata la terza opera della Stagione lirica, in scena al Teatro La Fenice venerdì 24 aprile 2009 con sei repliche il 26, 28, 29, 30 aprile e il 2 e 3 maggio. Composta da Donizetti su un libretto di Giuseppe Bardari tratto dalla tragedia *Maria Stuart* di Friedrich Schiller e andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 30 dicembre 1835, l'opera prevede due grandi ruoli femminili, quello di Maria Stuarda (Maria Malibran a Milano), che è stato interpretato dal soprano Fiorenza Cedolins, al debutto nel ruolo, e quello di Elisabetta d'Inghilterra, che è stato affidato al mezzosoprano Sonia Ganassi. Nel ruolo di Roberto conte di Leicester ha cantato il tenore spagnolo José Bros e Mirko Palazzi in quello di Giorgio Talbot. Fabrizio Maria Carminati ha diretto l'Orchestra e il Coro del Teatro La Fenice. Denis Krief ha firmato regia, scene, costumi e luci del nuovo allestimento coprodotto dalla Fondazione Teatro La Fenice con la Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e la Fondazione Teatro Verdi di Trieste e la Fondazione Teatro Massimo di Palermo.

Dopo il successo milanese di *Anna Bolena* nel 1830, la fama di Gaetano Donizetti (1797-1848) era ormai affermata in tutta Italia. Nel marzo 1834, dopo un'assenza di sedici mesi, il compositore bergamasco tornava a Napoli con due incarichi di prestigio: la commissione per il gala reale del 6 luglio e la nomina a «maestro di contrappunto e composizione del Real Collegio di musica» con lo stipendio di 400 ducati al mese.

Per onorare il contratto con il Teatro di San Carlo, Donizetti scelse un soggetto tragico, la *Maria Stuart* di Schiller (Weimar 1800), che in quegli anni circolava per i palcoscenici della penisola grazie alla compagnia di Gustavo Modena nella traduzione italiana di Andrea Maffei (1830). Non potendo disporre di Felice Romani, grande librettista irritato nei suoi confronti e in procinto di cambiare attività, Donizetti ricorse a un esordiente di appena diciassette anni, lo studente di legge calabrese Giuseppe Bardari.

È probabile che, data l'inesperienza del suo collaboratore, Donizetti abbia avuto un ruolo determinante nella stesura del testo, e la «tragedia lirica» che ne derivò è uno dei libretti più vivi del teatro donizettiano. Il dramma si svolge nei castelli di Westminster e di Fotheringay nel 1587. Leicester (tenore), innamorato della regina di Scozia Maria Stuarda (soprano), imprigionata, cerca di farla incontrare con la regina di Inghilterra, Elisabetta (soprano), approfittando del favore di cui gode presso quest'ultima. Maria, che pure implora il perdono di Elisabetta, non riesce a trattenersi e chiama la rivale «meretrice» e «vil bastarda» (in quanto figlia di Anna Bolena). In seguito alle insistenze di Leicester che accendono la sua gelosia, Elisabetta si convince a condannare a morte Maria, che muore con dignità. Il 19 luglio 1834 l'opera era già pronta e Donizetti iniziò le prove anche se non aveva ricevuto l'approvazione della censura.

Ai primi di settembre, nella prima prova con l'orchestra le due cantanti Giuseppina Ronzi De Begnis (Maria) e Anna Del Sere (Elisabetta) interpretarono i termini forti contenuti nel libretto con tale convinzione da giungere alle mani. Il fatto fece scandalo e il re, per sollecitazione della moglie Maria Cristina, monaca mancata e discendente di Maria Stuarda, oppure per una generalizzata avversione dei censori nei confronti di violenze e fatti di sangue, ne proibì la rappresentazione. Il librettista Pietro Salatino, già collaboratore di Donizetti, ebbe allora il compito di scrivere un libretto completamente diverso, intitolato *Buondelmonte* (dalle *Istorie fiorentine* di Machiavelli), cui il compositore adattò gran parte della musica composta per *Maria Stuarda*, rappresentato a Napoli il 18 ottobre 1834.

La cantante Maria Malibran, informata delle polemiche, si entusiasmò del soggetto di *Maria Stuarda* e insistette per dare l'opera alla Scala. Dopo una revisione del libretto ad opera di Calisto Bassi, il dramma approdò a Milano con il suo vero titolo il 30 dicembre 1835. Tuttavia la Malibran volle deliberatamente ignorare i cambi concordati con la censura e lo spettacolo fu proibito dalle autorità dopo sei repliche, fatto del tutto eccezionale una volta iniziato il ciclo di rappresentazioni.

L'opera si snoda in affascinanti duetti, come quelli tra Elisabetta e Leicester e tra Leicester e Maria; nel finale del secondo atto, incentrato sullo scontro tra la Stuarda ed Elisabetta d'Inghilterra, va notata la peculiare dilatazione operata dal compositore nella parte interlocutiva centrale (tempo di mezzo), a scapito dei settori lirici (il Larghetto precedente e la stretta conclusiva), molto più brevi: Donizetti dimostra così un intenso, aggiornato interesse per l'immediatezza drammatica e l'approfondimento psicologico. Nel terzo atto il duetto-

confessione con Talbot e l'aria finale di Maria sono tra i momenti più coinvolgenti non solo dell'opera, ma di tutta la produzione del compositore.

***Madama Butterfly* di Giacomo Puccini**

Venerdì 22 maggio 2009, con sei repliche il 23, 24, 26, 27, 29 e 30, il Teatro La Fenice ha ospitato la produzione di *Madama Butterfly* di Puccini firmata dal regista Daniele Abbado (le scene sono di Graziano Gregori mentre i costumi di Carla Teti). Composta su un libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica tratto dalla tragedia omonima di David Belasco, *Madama Butterfly*, tragedia giapponese, andò in scena per la prima volta al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904 in due atti, ma fu poi ripresa con numerosi cambiamenti nel maggio dello stesso anno a Brescia e nel dicembre 1906 a Parigi, in tre atti – la versione standard riproposta ora a Venezia. Nicola Luisotti ha diretto l'Orchestra e il Coro del teatro veneziano; il soprano Micaela Carosi ha interpretato il ruolo di Cio Cio San, Rossana Rinaldi quello di Suzuki, Massimiliano Pisapia quello di Pinkerton, Gabriele Viviani quello di Sharpless.

Accolta dal pubblico della Scala di Milano con «grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate», *Madama Butterfly* fu trascinata al suo infausto esordio (17 febbraio 1904) da un'infelice trovata del regista Tito Ricordi, che volle — come ricorda Rosina Storchio, la prima protagonista — «colorire il quadro con maggior suggestione» aggiungendo «al cinguettio della scena» la risposta di «altri stormi dal loggione», disseminandovi «con appositi fischietti intonati musicalmente, alcuni impiegati della Ditta e delle Officine, disposti in due gruppi a sinistra e a destra per rispondere a tempo. Agli schiamazzatori non parve vero d'approfittarne. Al cinguettio seguirono latrati di cani, chicchirichì di galli, ragli d'asino, boati di mucche, come se in quell'alba giapponese si risvegliasse l'arca di Noè».

L'insuccesso fu dovuto anche all'incauta decisione di dividere l'opera in due soli atti, il secondo dei quali corrispondeva agli attuali secondo e terzo uniti senza soluzione di continuità, risultando eccessivamente lungo.

La fiducia di Puccini nella sua creazione tuttavia non vacillò, ed ottenne una vistosa conferma con il grande successo arriso a *Madama Butterfly* a partire dalla ripresa del 28 maggio 1904 al Teatro Grande di Brescia (un successo da allora mai più venuto meno), tanto da conquistare in brevissimo tempo a questo suo capolavoro il rango di classico del teatro musicale. Quattro anni prima dell'infausto esordio milanese, durante l'estate del 1900, Puccini aveva assistito a Londra alla rappresentazione di un dramma d'analogo soggetto che David Belasco aveva tratto da una

novella di John Luther Long, mutandone il finale da lieto a tragico. Il suo fiuto teatrale gli aveva fatto riconoscere nella protagonista Cio-Cio-San un personaggio affascinante, la cui caratterizzazione si adattava singolarmente alle proprie inclinazioni e doti di compositore: per mano dei fidati Illica e Giacosa l'opera venne totalmente incentrata sulla protagonista, attorno alla quale vennero fatti ruotare gli altri personaggi, dai ruoli, benché drammaturgicamente essenziali, di fatto tutti secondari.

Raffinate alchimie timbriche e continui richiami a modelli musicali orientaleggianti (emerge il ricorso a scale difettive o a procedimenti armonici eterodossi) accompagnano il percorso psicologico della fragile geisha dall'iniziale ingenuità al dubbio e alla dolorosa rassegnazione finale con sensibilità e delicatezza straordinarie, tanto da farne uno dei personaggi più umanamente e finemente caratterizzati dell'intera storia del melodramma. *Madama Butterfly* è un atto di condanna contro la violenza ottusa e barbarica della civiltà occidentale, contro il suo sadismo, la sua superficialità, il suo cinismo, il suo infondato senso di superiorità.

Lontana anni luce da certa facile e sterile oleografia orientalistica, l'opera pone con forza il contrasto tra culture del quale è vittima la protagonista, incentrando su di essa (su una piccola giapponese ingenua e *naïve*) l'indagine psicologica, con esiti che conoscono paragone solo nelle figure femminili più interiormente ricche (Violetta, Tatiana...) della storia del melodramma.

Di grande rilievo è lo stile musicale dell'opera, che non evita contaminazioni linguistiche delle più ardite: accanto al già menzionato influsso della musica giapponese, che prende sostanza soprattutto nel frequente ricorso alla scala pentatonica, confluiscono elementi della tradizione occidentale colta (il fugato, gli echi wagneriani, i richiami a Massenet, le reminiscenze dalla *Bohème* e da *Tosca*, ma anche i modalismi orientaleggianti derivati dalla musica russa) e di quella d'uso (l'inno nazionale americano): un *mélange* estremamente duttile di modelli che consente da un lato svariate possibilità combinatorie nell'invenzione sonora, tali da garantire la continua adesione della musica al dramma ovvero la sua profonda pregnanza drammaturgica, e dall'altro una continua reinvenzione del suono che evita lo scadimento del linguaggio ad un *cliché* orientalistico estetizzante il cui manierismo non avrebbe potuto che banalizzare l'autenticità della vicenda umana di Butterfly.

***Götterdämmerung* di Richard Wagner**

È proseguito nella Stagione lirica 2009 il ciclo completo del *Ring des Nibelungen* di Richard Wagner, iniziato nel 2006 con *Die Walküre* e continuato nel 2007 con *Siegfried*. Quinto

appuntamento della Stagione, in scena al Teatro La Fenice giovedì 25 giugno 2009 con repliche il 28 giugno e l'1, 4 e 7 luglio, è stato infatti la *Götterdämmerung* (Il crepuscolo degli dei), terza giornata del ciclo, in un prologo e tre atti, rappresentata in prima assoluta al Festspielhaus di Bayreuth il 17 agosto 1876. Come per le giornate precedenti, la produzione è stata quella firmata dal regista Robert Carsen e dallo scenografo e costumista Patrick Kinmonth, andata in scena per la prima volta all'Opera di Colonia nella stagione 2003-2004. Darko Petrovic ha curato la realizzazione scenica per il Teatro La Fenice.

Alla testa dell'Orchestra e del Coro del Teatro La Fenice vi è stato nuovamente Jeffrey Tate (maestro del Coro Claudio Marino Moretti). La compagnia era formata da Stefan Vinke nel ruolo di Siegfried, Gabriel Suovanen in quello di Gunther, Gidon Saks e Werner Van Mechelen in quelli di Hagen e Alberich; Jayne Casselman è stata Brünnhilde e Nicola Beller Carbone ha impersonato Guttrune; completavano il cast Natasha Petrinski nel ruolo della valchiria Waltraute, Ceri Williams, Julie Mellor e Alexandra Wilson in quelli delle tre norne, Eva Oltiványi, Stefanie Irányi e Annette Jahns in quelli delle tre figlie del Reno. L'opera è stata rappresentata in lingua originale con soprattitoli in italiano.

Tra tutti i libretti della tetralogia, quello della *Götterdämmerung* (Il crepuscolo degli dei), che costituisce la quarta e ultima giornata del ciclo, è anche quello scritto per primo, col titolo *Siegfrieds Tod* (La morte di Sigfrido). Nell'ottobre 1848, dopo aver concluso l'abbozzo in prosa di tutta la tetralogia, Wagner (Lipsia 1813 - Venezia 1883) cominciò immediatamente la stesura e versificazione della *Götterdämmerung*, per poi procedere a ritroso con gli altri libretti.

Variamente rimaneggiato nel corso degli anni seguenti, esso dovette attendere ben ventisei anni prima di ottenere una veste musicale definitiva: la partitura completa della quarta giornata del ciclo fu infatti siglata a Villa Wahnfried il 21 novembre 1874. Musicata per ultima, dopo la pausa dovuta alla composizione di *Tristan und Isolde* (1865) e dei *Meistersinger von Nürnberg* (1868), la *Götterdämmerung* condivide i caratteri stilistici e compositivi, e in particolare il denso sinfonismo, del duetto tra Siegfried e Brünnhilde a conclusione del *Siegfried*, anch'esso messo in musica dopo tale interruzione. L'azione riprende laddove si era interrotta nella giornata precedente.

Dopo la ricomparsa delle norne, turbate dalla rottura del filo d'oro da loro lavorato, Brünnhilde e Siegfried si congedano, innamorati e felici. Siegfried intraprende un viaggio sul Reno che lo porta nella reggia dei ghibicunghi, Gunther e Guttrune, fratellastri di Hagen, figlio del nibelungo Alberich. Il disastroso accavallarsi di inganni e bugie ordite da Hagen per conquistare l'anello porta alla morte a tradimento di Siegfried, poi a quella di Gunther e alla sparizione di Hagen

assieme a tutta la reggia tra i flutti del Reno. A sua volta Brünnhilde si getta nel rogo da lei preparato assieme al fedele cavallo Grane, le figlie del Reno recuperano finalmente l'oro e l'anello, e le fiamme invadono il Walhalla, dove gli dei attendono la fine.

È stato notato da Carl Dahlhaus che la *Götterdämmerung* è sostanzialmente dominata da due figure, Hagen e Brünnhilde. Ambedue sono veicoli d'affetti elementari più che personaggi veri e propri: Hagen rappresenta l'invidia, Brünnhilde l'amore incondizionato, pronto a rovesciarsi in odio furibondo e poi di nuovo in amore, non appena essa capisce l'inganno che ha obnubilato il suo amato.

Nel finale di *Siegfried* e nella *Götterdämmerung* Wagner dà prova, come si è detto, di una vertiginosa abilità sinfonica nella sovrapposizione e l'addensamento dei temi. Nel contempo, qui ricompaiono anche forme chiuse come il duetto (Siegfried-Brünnhilde) e il terzetto (Brünnhilde-Gunther-Hagen), una scelta che può stupire se si considera l'estetica anti-operistica del compositore, ma che ben si attaglia allo schematismo psicologico dei personaggi. Tale opzione formale si spiega forse col fatto che la parte finale della tetralogia è stata appunto versificata per prima, quando l'estetica del *Musikdrama* non era del tutto chiara agli occhi del suo creatore. Va però notato che tali momenti di canto simultaneo non accolgono una delle istanze fondamentali della tradizione operistica, cioè la possibilità di coniugare sentimenti divergenti o opposti, e in definitiva ribadiscono, intensificandola, la propensione discorsiva tipica del compositore.

Vi è poi il problema della conclusione del ciclo, che Wagner orientò in senso pessimistico intorno al 1854, in seguito all'influsso di Schopenhauer. Placata la maledizione dell'anello, estinti gli dei, quale sarà il destino degli uomini sopravvissuti alla catastrofe? Brünnhilde, prefigurazione dell'umanità, mette termine al rapporto amoroso con Siegfried, già inghiottito dalle tenebre, con un atto di abnegazione e sacrificio, e con la morte volontaria suggella la *Götterdämmerung* e l'intera tetralogia.

Tuttavia, nella prospettiva dell'intero ciclo, grazie alla sua sulfurea intensità l'amore di Brünnhilde per Siegfried è capace di contrastare la rassegnazione disillusa del vero protagonista della tetralogia, il dio Wotan, e assieme anticipa una possibile, misteriosa riconciliazione e redenzione, del resto già previste nell'abbozzo originario del 1848. La *Götterdämmerung* fu rappresentata per la prima volta a Bayreuth il 17 agosto 1876, in occasione della prima rappresentazione al Festspielhaus dell'intero ciclo (*Das Rheingold*, *Die Walküre*, *Siegfried*, *Götterdämmerung*).

La traviata di Giuseppe Verdi

Dopo la pausa estiva, la Stagione lirica 2009 del Teatro La Fenice è proseguita in settembre con una prestigiosa ripresa dell'allestimento di Robert Carsen della *Traviata* di Giuseppe Verdi, allestimento che inaugurò nel novembre 2004 la prima stagione lirica della Fenice ricostruita. Sul podio dell'Orchestra e del Coro del Teatro La Fenice Myung-Whun Chung, che ha diretto le prime sette recite (le successive cinque recite sono state dirette da Luciano Acocella); tra gli interpreti principali Patrizia Ciofi nel ruolo di Violetta, Vittorio Grigolo in quello di Alfredo, Vladimir Stoyanov in quello di Giorgio Germont. Regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth, coreografia di Philippe Giraudeau. Dodici le recite il 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18 e 19 settembre 2009. Andata in scena per la prima volta proprio alla Fenice il 6 marzo 1853,

La traviata, melodramma in tre atti su libretto di Francesco Maria Piave tratto dal dramma *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, è stata presentata, come già nell'aprile 2007, nella versione definitiva del 1854.

Composta da Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave, *La traviata* è con *Rigoletto* e *Il trovatore* la terza opera della cosiddetta 'trilogia popolare'. Delle tre è la più intimista: il ritratto psicologico della protagonista appare ricco di sfumature, per un esito forse senza eguali nell'intera vicenda del teatro musicale italiano.

Nonostante sia oggi ritenuta l'Opera per antonomasia, il 6 marzo 1853 alla Fenice *La traviata* non esordì felicemente. Ma, nuovamente ripresa a Venezia il 6 maggio 1854 al Teatro San Benedetto, riportò un enorme successo. Il trionfo era con tutta probabilità dovuto a un cast più appropriato.

L'intreccio drammaturgico presenta diversi ingredienti tipici: amore che supera le imposizioni della buona società; irrazionalità del legame di sangue (la famiglia) su qualsiasi altro. Vi sono tuttavia anche forti elementi di novità: innanzitutto si tratta di una vicenda derivata dalla cronaca contemporanea, laddove all'epoca si prediligevano piuttosto ambientazioni lontane, nel tempo e nello spazio, se non mitiche. Marie Duplessis - diretto archetipo di Violetta - fu una delle più celebri *demi-mondaines* del tempo, personalmente conosciuta e amata da Alexandre Dumas figlio, che la consegnò a futura memoria col nome di Marguerite Gautier nel romanzo *La dame aux camélias* (1848). L'anno successivo lo scrittore trasse dal romanzo un dramma, che andò in scena nel 1852; nel 1853 fu appunto la volta di Verdi: raramente l'attualità è salita tanto velocemente sul palcoscenico del teatro d'opera.

***Tod in Venedig*, balletto di John Neumeier**

Un importante appuntamento col balletto ha caratterizzato la Stagione 2009 del Teatro La Fenice: martedì 29 settembre 2009, con repliche il 30 settembre e l'1, 2 e 3 ottobre, il palcoscenico del teatro veneziano ha ospitato la compagnia dell'Hamburg Ballett diretta da John Neumeier impegnata in uno spettacolo creato nel 2003 dal grande coreografo statunitense: *Tod in Venedig* (Morte a Venezia) in prima esecuzione italiana. *Tod in Venedig* «danza macabra» liberamente ispirata alla novella di Thomas Mann (già fonte nel 1973 dell'opera *Death in Venice* di Britten, recentemente riproposta dalla Fondazione Teatro La Fenice).

Basata su musiche di Johann Sebastian Bach e Richard Wagner eseguite al pianoforte da Elizabeth Cooper, la coreografia di Neumeier si avvale delle scene di Peter Schmidt e dei costumi dello stesso Neumeier (che ha curato anche le luci) in collaborazione con Peter Schmidt. Interpreti dei numerosi ruoli (Gustav von Aschenbach, L'assistente di Aschenbach, La madre di Aschenbach, Tadzio, Federico il Grande, La Barbarina, Il viaggiatore, Il gondoliere, La coppia di danzatori, Dioniso, Il barbiere, Il chitarrista, Aschenbach adolescente, Jaschu, per non citarne che alcuni) i primi ballerini, i solisti e il corpo di ballo dell'Hamburg Ballett - John Neumeier.

John Neumeier (Milwaukee, USA 1942), figura faro della danza narrativa a cavallo dei due secoli, si è formato negli Stati Uniti e in Europa come ballerino classico e moderno. La sua attività si è svolta principalmente in Germania: scritturato da John Cranko nel 1963 per il Balletto di Stoccarda, di cui diventò primo ballerino e coreografo, Neumeier ha diretto il Balletto di Francoforte dal 1969 e il Balletto di Amburgo dal 1973.

Il suo spettacolo *Tod in Venedig* (Morte a Venezia), rappresentato per la prima volta all'Opera di Amburgo il 7 dicembre 2003, trae libera ispirazione dalla novella *Der Tod in Venedig* di Thomas Mann (1912). In parte autobiografico, il racconto di Mann è incentrato sulla crisi creativa di un intellettuale, Gustav von Aschenbach, che nel tentativo di sfuggire a un'*impasse* interiore lascia Monaco di Baviera e si reca a Venezia per un periodo di vacanza.

Al Lido di Venezia, dove viene fatalmente trasportato in gondola, Aschenbach è affascinato da un adolescente polacco, Tadzio, e dalla sua famiglia e immagina di intrattenere un intenso, segreto rapporto amoroso con lui. Ossessionato da Apollo e da Dioniso, dall'aspirazione all'ascesi come dalla brama voluttuosa dei corpi, il protagonista muore sulla spiaggia contemplando l'amato, forse vittima dell'epidemia che in quei mesi aveva colpito la città

lagunare o piuttosto lacerato dalle proprie contraddizioni irrisolte. La novella di Mann riprendeva figure della tradizione letteraria tedesca e dell'attualità.

Nella figura di Aschenbach erano infatti adombrati l'anziano Wolfgang von Goethe, innamorato infelice di una diciassettenne; il poeta August von Platen, noto per il suo culto della classicità e le predilezioni omoerotiche, morto a Siracusa nel 1835; Gustav Mahler, mancato nel 1911 proprio mentre Mann stava scrivendo il racconto (e il cui nome di battesimo, non a caso, lo scrittore attribuì al suo protagonista). Il soggetto manniano è stato già capofila di una tradizione artistica di alto livello: si ricordi in particolare la lettura cinematografica di Visconti (1971) e l'opera omonima di Benjamin Britten (Aldeburgh 1973, ripresa pochi mesi dopo, in settembre, in prima continentale al Teatro La Fenice e recentemente riproposta nella Stagione lirica 2007-08).

Nella sua creazione danzata Neumeier offre un contributo originale, a sua volta aggiornato in senso autobiografico. Il protagonista non è uno scrittore, ma un coreografo in cerca d'ispirazione, descritto nel suo ambiente di lavoro, che tenta di ideare un balletto su Federico il Grande di Prussia. Neumeier ignora volutamente la produzione di Mahler, fondamentale nel film di Visconti (si pensi all'Adagietto della Quinta Sinfonia) e basa la sua coreografia su musiche di Johann Sebastian Bach e Richard Wagner, con inserti realizzati dal vivo da un pianista.

Basato su un continuo scambio di arte e vita del suo ideatore-coreografo, questo balletto ribadisce le scelte impegnative di musica 'alta' che caratterizzano tanta parte della produzione di Neumeier. L'ascetismo dell'Offerta musicale di Bach (col suo Thema regium ideato da Federico II), il languore appassionato del Liebestod del Tristano, gli ardori del baccanale del Tannhäuser di Wagner conferiscono una severa intensità intellettuale a questa composizione, danzata in un linguaggio neoclassico asciutto, scarnificato.

Nella compagine del Balletto di Amburgo, che realizza la composizione di Neumeier, spiccano straordinari ballerini quali Lloyd Riggins (Aschenbach) e l'enigmatico Edvin Revazov (Tadzio), affiancati da presenze ormai 'storiche' della compagnia come la torinese Silvia Azzoni o Alexandre Riabko. La coreografia, la messa in scena e l'ideazione delle luci si devono a John Neumeier; l'elegante scenografia stilizzata è di Peter Schmidt; i costumi, in pochi colori essenziali (dominano il bianco, il nero, il rosso...), sono di John Neumeier e Peter Schmidt.

Agrippina di Georg Friedrich Händel

Il dramma per musica in tre atti *Agrippina* di Georg Friedrich Händel (di cui ricorrono nel 2009 i 250 anni dalla morte) su libretto di Vincenzo Grimani, conclusione e culmine del lungo soggiorno italiano del giovane compositore, andò in scena per la prima volta al Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo il 26 dicembre 1709 con uno straordinario successo: ben ventisette repliche, accolte dalle grida entusiastiche «Viva il caro Sassone!».

Trecento anni dopo, nello stesso antico teatro ribattezzato nel 1835 Teatro Malibran, la Fondazione Teatro La Fenice ha riproposto l'opera giovanile händeliana in un nuovo allestimento che ha rinnovato l'ormai collaudata collaborazione con Fabio Biondi e con l'Università IUAV di Venezia. Dopo *La Didone* di Francesco Cavalli (settembre 2006), *Ercole sul Termodonte* e *Bajazet* di Antonio Vivaldi (ottobre 2007) e *La virtù de' strali d'Amore* di Francesco Cavalli (ottobre 2008), *Agrippina*, in scena il 9, 11, 14, 16 e 18 ottobre 2009, è stato infatti il quarto capolavoro del repertorio barocco diretto da Fabio Biondi - per la prima volta alla testa dell'Orchestra del Teatro La Fenice anziché di Europa Galante - con regia, scene, costumi e luci a cura della Facoltà di Design e Arti dello IUAV di Venezia, Corso di laurea specialistica in Scienze e Tecniche del Teatro.

Nel cast ricordiamo Lorenzo Regazzo (Claudio), Ann Hallenberg (Agrippina), Florin Cezar Ouatu (Nerone), Veronica Cangemi (Poppea), Xavier Sabata (Ottone), Ugo Guagliardo (Pallante), Milena Storti (Narciso / Giunone), Roberto Abbondanza (Lesbo).

L'opera che il 26 dicembre 1709 aprì la stagione di carnevale del Teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia fu anche quella che lanciò Georg Friedrich Händel (Halle 1685 - Londra 1759) nel mondo del teatro musicale. Il giovane compositore, figlio di un medico di corte, si trovava già in Italia da circa tre anni. Dopo il grande successo di *Agrippina* si sarebbe trasferito ad Hannover e infine in Inghilterra, dove nei decenni successivi si sarebbe imposto come musicista di massimo spicco. Il libretto della seconda e ultima opera scritta da Händel in Italia è presumibilmente dovuto al cardinale Vincenzo Grimani (Venezia 1652? - Napoli 1710), diplomatico di famiglia veneziana al servizio degli Asburgo, egli stesso proprietario del San Giovanni Grisostomo. Grimani, che l'anno precedente aveva raggiunto l'apice della carriera con la nomina a vicerè di Napoli, adattò per le scene teatrali la vicenda di un personaggio storicamente accertato, la cosiddetta Agrippina minore (15-59 d.C.), moglie dell'imperatore Claudio, che il figlio Nerone fece successivamente uccidere.

Nell'opera musicata da Händel la protagonista Agrippina cerca di convincere il marito Claudio a nominare imperatore il figlio Nerone, avuto da un precedente matrimonio. Per realizzare questa aspirazione Agrippina si giova della bella Poppea, la quale, benché segretamente innamorata di Ottone, sa di piacere anche a Nerone e a Claudio. Le spregiudicate manovre di Agrippina vengono svelate, ma con abilità essa riesce a trasformarle in atti di devozione verso l'imperatore e infine a conseguire i suoi obbiettivi: Nerone avrà la nomina al trono, Ottone l'amore di Poppea. Il libretto consiste dunque in una tipica commedia veneziana anti-eroica, in cui tutti i personaggi, tranne Ottone, cercano di ingannarsi reciprocamente. L'amoralità di Agrippina e della maggior parte dei personaggi che la circondano contrasta con la serietà e l'integrità intellettuale che tende a prevalere nei nuovi libretti di Apostolo Zeno e successivamente di Metastasio.

Il librettista pare aver tratto un'istantanea da ambienti di corte a lui ben noti, come quello pontificio, tanto da far ipotizzare che l'imperatore Claudio sia una prefigurazione di papa Clemente XI, spesso fronteggiato dallo stesso Grimani nel corso della sua attività diplomatica in difesa degli interessi austriaci. Il cast originale di *Agrippina* comprendeva figure di interpreti molto apprezzate, in primo luogo i soprani Margherita Durastanti, con cui Händel aveva già lavorato a Roma (Agrippina), e Diamante Scarabelli (Poppea). Completavano la compagnia il basso Antonio Francesco Carli (Claudio), il contralto Francesca Vanini (Ottone), suo marito il basso Giuseppe Maria Boschi (Pallante), i castrati Valeriano Pellegrini (Nerone) e Giuliano Albertini (Narciso).

Parte della musica di *Agrippina* è tratta da componimenti che Händel aveva scritto precedentemente in Italia (l'opera *Rodrigo*, l'oratorio *La resurrezione* e varie cantate) e dall'opera *Der verführte Claudius* di Reinhard Keiser (Amburgo 1703), da cui trasse alcuni frammenti tematici memorabili. In *Agrippina* l'azione si evolve continuamente, grazie a recitativi estremamente sintetici e ad arie brevi di diverso carattere che si susseguono vorticosamente, con effetti caleidoscopici.

Il personaggio dominante è Agrippina, sempre fiduciosa in se stessa, a tratti minacciosa e sicura di trionfare (aria iniziale «L'alma mia fra le tempeste») oppure temporaneamente disperata come nella grande scena dell'atto secondo («Pensieri, voi mi tormentate»), quando progetta un triplice omicidio. Il momento più intensamente tragico dell'opera è però attribuito ad Ottone, il solo personaggio interamente serio, che nel secondo atto canta un lamento in fa minore («Voi che udite il mio lamento»).

L'intonazione di Händel, che esprime sempre emozione genuina, piacque moltissimo al pubblico veneziano. Il Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo, che «con la vastità della sua mole

superba può contrastare col fasto di Roma antica», ospitò nei giorni successivi ben ventisette repliche dell'opera, accolta con grida incessanti di «Viva il caro Sassone!».

***Il lago dei cigni*, coreografia di Marius Petipa, Lev Ivanov, Aleksandr Gorskij, Asaf Messerer**

A fine ottobre (con recite il 27, 28, 29, 30 e 31) è andato in scena *Il lago dei cigni*, balletto fantastico in quattro atti su libretto di Vladimir Begičev e Vasilij Gel'cer e musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij. Il balletto, un nuovo allestimento del Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo, ha avuto come protagonisti i ballerini del Corpo di ballo del Teatro Mikhailovskij; le scene e i costumi di Simon Virsaladze sono stati ricostruiti da Vyacheslav Okunev. L'Orchestra del Teatro La Fenice è stata diretta da Mikhail Pabuzin.

Il lago dei cigni trae soggetto dalla favolistica tedesca sui maghi e dai miti slavi sulle *rusalke*, fanciulle morte per amore e condannate a vivere nelle acque dei fiumi e dei laghi. La stesura della partitura fu avviata da Čajkovskij nell'estate del 1875, poco dopo aver ultimato la Terza sinfonia, su un canovaccio fornito dall'amico Vladimir Begičev in collaborazione col ballerino Vasilij Gel'cer. Rappresentato per la prima volta il 4 marzo 1877 al teatro Bol'šoj di Mosca con la poco fortunata coreografia di Václav Reisinger, questo lavoro segna uno dei traguardi più alti tra le opere čajkovskiane, sia per la frequenza di proposte tematiche, sia per l'assoluto magistero dell'orchestrazione.

In esso la fiaba romantica di Odette e Siegfried si snoda non più attraverso una successione di danze anonime, ma con trapassi di tempo e intensità tali da farne un archetipo del genere balletto. Il successo internazionale del *Lago dei cigni* risale alla riedizione del lavoro coreografato per il Teatro Mariinskij di San Pietroburgo da Marius Petipa (uno dei padri fondatori del balletto russo moderno) e Lev Ivanov nel 1895. Fra le molte revisioni della coreografia di Ivanov e Petipa (da quella del 1911 di Mikhail Fokine per i Ballets Russes a quella del 1950 di Konstantin Sergeev per il Kirov di Leningrado, a quella del 1987 di Nikolaj Bojarčikov in repertorio al Mikhailovskij fino all'anno scorso) particolare interesse riveste quella curata nel 1901 da Aleksandr Gorskij per il Teatro Bol'šoj di Mosca (riproposta in più versioni fino al 1922), influenzata dall'arte contemporanea e dalle sperimentazioni teatrali di Konstantin Stanislavskij e Vladimir Nemirovič-Dančenko.

Da essa derivarono quasi tutti i successivi allestimenti moscoviti del balletto, fra cui quello a lieto fine di Asaf Messerer del 1937, che particolare successo riscosse a Londra nel 1956 durante la storica prima tournée in Occidente del Teatro Bol'šoj.

Šárka di Leoš Janáček e *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni

La Stagione lirica 2009 del Teatro La Fenice si è conclusa in dicembre con un dittico che accosta due lavori coevi, della fine degli anni ottanta dell'Ottocento, provenienti da due aree molto lontane d'Europa ma non senza affinità: *Šárka*, opera eroica in tre atti di Leoš Janáček su un libretto di Julius Zeyer tratto da un'antica leggenda ceca, e *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni su libretto di Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci tratto dal dramma omonimo di Giovanni Verga.

L'opera sull'antica guerriera ceca, lavoro giovanile di Janáček, del 1887 andato però in scena solo nel 1925 al Teatro Nazionale di Brno, è stato presentato ora a Venezia in prima italiana (in lingua originale con sopratitoli in italiano); il cast era formato da Christina Dietzsch (*Šárka*), Mark Steven Doss (*Přemysl*), Andrea Carè (*Ctirad*), Shi Yijie (*Lumir*). Il soprano russo Anna Smirnova nel ruolo di Santuzza e il tenore Walter Fraccaro in quello di Turiddu sono stati gli interpreti principali di *Cavalleria rusticana*, presentata per la prima volta al Teatro Costanzi di Roma il 17 maggio 1890. Bruno Bartoletti ha diretto l'Orchestra e il Coro del Teatro La Fenice; Ermanno Olmi ha firmato la regia, Arnaldo Pomodoro le scene e Maurizio Millenotti i costumi del nuovo allestimento della Fondazione Teatro La Fenice. Cinque le recite, l'11, 13, 16, 18 e 20 dicembre 2009.

Il compositore cecoslovacco Leoš Janáček (Hukvaldy, Moravia, 1854 – Ostrava 1928) approdò relativamente tardi al teatro musicale, preferendo dedicarsi inizialmente alla musica vocale e da camera e alla critica teatrale, oltre che alla sua attività di organista, direttore di coro, insegnante e studioso di psicoacustica.

Nel gennaio-febbraio 1887 apparve tuttavia nella rivista teatrale *Česká Thalie* un libretto di Julius Zeyer destinato a Dvořák, ma da lui mai musicato, e Janáček si mise con entusiasmo a lavorare sul dramma, basato su un episodio della *Cronaca di Dalimil* (narrazione storico-mitologica in versi dell'inizio del XIV secolo), terminando lo spartito di *Šárka* verso la metà dell'estate 1887.

Il librettista negò però l'utilizzo del suo scritto e nel 1888 il compositore smise di lavorarvi. Nel 1918, ormai famoso, Janáček riprese il manoscritto della sua prima opera e affidò a un allievo, Osvald Chlubna, l'orchestrazione del terzo atto.

Dopo un'ulteriore revisione *Šárka* fu rappresentata nel Teatro Nazionale di Brno l'11 novembre 1925, per i settant'anni del musicista. La vicenda si svolge dopo la morte di Libuše, mitica veggente e sovrana della nazione ceca. Durante il suo regno i cecchi e la popolazione femminile in particolare avevano vissuto un periodo d'oro, mentre sotto il principe Přemysl, vedovo e successore di Libuše, le donne amazzoni in rivolta si sono organizzate in un esercito, di cui *Šárka* è la guerriera più feroce e indomabile.

All'inizio dell'opera il principe Ctirad, giunto a risollevarne il morale delle truppe maschili, sventa un furto alla tomba di Libuše tentato da *Šárka*. Benché oscuramente affascinata dal giovane, *Šárka* gli tende un tranello e si fa legare a un albero dalle compagne, apparentemente sola e indifesa. Quando il principe trova la fanciulla, impietosito la libera, si innamora di lei e viene ricambiato, ma la guerriera tiene fede a quanto stabilito e chiama le compagne affinché lo uccidano.

Durante i funerali *Šárka*, pentita del suo gesto, si getta sulla pira di Ctirad e muore tra le fiamme, mentre il coro canta un lamento per i due innamorati. Lo scandaglio della mitologia slava, sollecitato anche dalla tetralogia wagneriana, si esplica in forme rappresentative idealmente cicliche: *Šárka* di Janáček costituisce infatti la continuazione di un'opera di Smetana, *Libuše* (1881).

Inoltre la leggenda della vergine guerriera era già stata trattata da Smetana nella terza parte del poema sinfonico *Má Vlast* (La mia patria, 1874-79), intitolata appunto *Šárka*.

Il bellissimo libretto non si limita ad illustrare genericamente il conflitto tra i generi maschile e femminile, ma assume come tema centrale l'incontro impossibile tra gli amanti e mette acutamente in primo piano il fatale ingranaggio psicologico che suscita l'innamoramento, ma nel contempo vieta la realizzazione dell'amore.

Se il canto appassionato dei personaggi e un'orchestra capace di sottili individuazioni emotive fanno presagire solo in parte gli esiti teatrali successivi di Janáček, la ripresa di quest'opera poco nota, anello significativo nello sviluppo dell'opera ceca successiva a Smetana, è un doveroso risarcimento verso uno dei massimi compositori teatrali del '900.

Il dramma *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga fu rappresentato per la prima volta al Teatro Carignano di Torino il 14 gennaio 1884, con Elenonora Duse nella parte di Santuzza. Il giovane Pietro Mascagni (Livorno 1863 – Roma 1945) ebbe modo di vederlo qualche settimana dopo a Milano, ma solo nel 1888 pensò di trasformarlo in un'opera. In quell'anno l'editore Sonzogno aveva organizzato un concorso per un atto unico: il musicista, allora direttore della banda e del teatro di Cerignola (Puglia), incaricò il concittadino Giovanni Targioni-Tozzetti di scrivere il libretto e quest'ultimo si fece aiutare da un altro letterato livornese, Guido Menasci. Il libretto fu pronto nel dicembre 1888, la musica nel maggio 1889.

L'opera vinse il concorso ed Edoardo Sonzogno fece mettere in programma le tre opere finaliste nel corso di una stagione breve al Teatro Costanzi di Roma. Il capolavoro di Mascagni, interpretato da Gemma Bellincioni e Roberto Stagno sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, fu dato il 17 maggio 1890.

L'azione si svolge in Sicilia nel mattino di Pasqua 1880. Turiddu (tenore) canta il suo amore per Lola (mezzosoprano). Tra le persone che si stanno recando a messa c'è Santuzza (soprano), che è stata sedotta da Turiddu prima che questi tornasse dall'antica fidanzata, Lola, ora sposata ad Alfio (baritono), un carrettiere. Santuzza rimprovera Turiddu, lo maledice e infine, al colmo dell'amarezza, mette al corrente Alfio dell'infedeltà della moglie. Dolorosamente sorpreso, Alfio insulta il rivale e lo sfida a duello. Turiddu, dopo aver pregato la madre Lucia (contralto) di prendersi cura di Santuzza, è ucciso da Alfio.

Sul piano formale *Cavalleria rusticana* di Mascagni presenta elementi di spiccato tradizionalismo: si pensi all'armonia, all'orchestrazione, all'attraente vena melodica, all'organizzazione in numeri chiusi che già Verdi aveva superato in *Otello* (1887). Tuttavia la sua ambientazione rurale e semplice, nel clima passionale e assolato del Mediterraneo, accosta questo breve dramma a *Carmen* di Bizet (1875), vero modello di Mascagni, e ne fa un caposaldo del verismo musicale.

La messa in primo piano dell'elemento localistico emerge fin dall'inizio, quando a sipario chiuso nel corso del preludio Turiddu canta in siciliano un elogio per Lola. Opera che segnò la fine di un'epoca più che la scoperta di un nuovo orizzonte stilistico, *Cavalleria rusticana* riscosse uno straordinario successo, in seguito mai più ripetuto dal compositore che pure continuò a scrivere lavori teatrali (*L'amico Fritz*, 1891; *Iris*, 1898; *Le maschere*, 1901; *Parisina*, 1913).

Nel giro di pochi mesi il dramma di Mascagni fu rappresentato nelle principali città d'Europa e d'America e per più di un secolo ha fatto parte del repertorio di importanti cantanti e direttori d'orchestra, a partire da Mahler che lo incluse nei programmi della Staatsoper di Vienna. In genere è accostato a *Pagliacci* di Leoncavallo (1892), atto unico non dissimile per caratteri formali e concisione.

Un particolare riferimento va a *L'impresario delle Smirne* di Carlo Goldoni. Domenica 22 e martedì 24 febbraio 2009 infatti la Fondazione Teatro La Fenice ha proposto al suo pubblico uno spettacolo teatrale di prosa di particolare interesse, prodotto in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto e il Teatro Stabile di Catania con il sostegno de La Biennale di Venezia. È andato infatti in scena al Teatro Malibran *L'impresario delle Smirne*, commedia in cinque atti di Carlo Goldoni rappresentata per la prima volta al Teatro San Luca (oggi Goldoni) di Venezia 250 anni fa, il 26 dicembre 1759.

L'interesse musicale dello spettacolo, oltre che nel soggetto della commedia - le vicissitudini di un impresario alle prese con i contorti meccanismi del teatro lirico -, sta nell'utilizzo delle musiche di scena scritte da Nino Rota per un allestimento della *pièce* goldoniana andato in scena alla Fenice il 31 luglio 1957 con la regia di Luchino Visconti. Per quanto riguarda la parte teatrale dello spettacolo, adattamento e regia saranno firmati da Luca De Fusco, le scene da Antonio Fiorentino, i costumi da Maurizio Millenotti, le coreografie da Alessandra Panzavolta. Nel cast gli attori Eros Pagni, Gaia Aprea, Anita Bartolucci e Max Malatesta.

L'impresario delle Smirne, commedia in cinque atti, fu rappresentata con grande successo per la prima volta il 26 dicembre 1759 al Teatro San Luca. Il testo, scritto originariamente in versi martelliani e ridotto successivamente in prosa, vuol essere un'allegria, ma non superficiale, satira dell'ambiente del teatro lirico. Giunge a Venezia un ricco mercante di Smirne, Ali, che desidera trasformarsi in impresario teatrale e vuole formare una compagnia lirica. Mette così insieme un numeroso gruppo di attori, uomini e donne, tutti pettegoli, invadenti, boriosi, intriganti e affamati che si affannano intorno a lui, lo fanno smarrire nei loro imbrogli.

Distratti dalle loro piccole beghe e rivalità, occupati a farsi la guerra per far carriera, invidiosi di una posizione nella gerarchia di palcoscenico, di un costume più o meno sfarzoso, di un privilegio in più e soprattutto di avere una paga più alta dell'altro, non si accorgono di essere delle marionette i cui fili vengono manovrati da chi il potere, cioè il denaro, veramente ce l'ha.