



PASSION IN A COFFEE CUP.

Problema Zehn 11°

hausbrandt.com



HAUSBRANDT



FeST



Maria Callas

MARIA CALLAS

+ al +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti - Informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center HelloVenezia: +39 041 2424

Foto: Paolo Caracciolo - Fotogramma.com

THE MERCHANT[®]
OF VENICE

GRAN TEATRO LA FENICE

Eau de Parfum
pour Homme et pour Femme

Merging of olfactory notes with
musical harmonies.



themerchantofvenice.com



PORT OF VENICE
WHERE THE EARTH REVOLVES AROUND THE SEA



APVINVESTIMENTI




Si Alza il Sipario...

Il Teatro La Fenice

il palcoscenico

per i tuoi eventi



Il Teatro La Fenice
apre le porte
a privati ed aziende
per l'organizzazione
di eventi unici e prestigiosi
nei propri spazi.
Da cene di gala a visite
guidate esclusive,
da convention aziendali
a concerti privati ed eventi
ad hoc, tutti disegnati
su misura per soddisfare
le diverse esigenze
e preferenze del cliente.



FESTIVAL INTERNAZIONALE
TEATRO MUSICALI

FEST

Informazioni: www.festfenice.com
Tel. 041 786676 - Fax 041 786677





Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 24 novembre 2017 ore 19.00
diretta

Un ballo in maschera

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00
differita

Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 8 febbraio 2018 ore 19.00
diretta

Die lustige Witwe

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00
diretta

Richard III

Concerti della Stagione Sinfonica 2017-2018
trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (venerdì 10 novembre 2017)

Daniele Rustioni (sabato 13 gennaio 2018)

Elio Boncompagni (venerdì 23 febbraio 2018)

Yuri Temirkanov (venerdì 2 marzo 2018)

Diego Fasolis (venerdì 30 marzo 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)



Fondazione Teatro La Fenice
di Venezia



Incontri con la stagione sinfonica

*Conferenze introduttive alla Stagione Sinfonica 2017-2018
del Teatro La Fenice*

| | |
|---|---|
| <p>mercoledì 25 ottobre 2017 relatore: Franco Rossi</p> | <p>concerto diretto da Donato Renzetti (3, 4 e 5 novembre) musiche di Vacchi, Donaggio, Verdi, Dvořák</p> |
| <p>mercoledì 8 novembre 2017 relatore: Federica Lotti</p> | <p>concerto diretto da Myung-Whun Chung (10 novembre) musiche di Mahler</p> |
| <p>mercoledì 13 dicembre 2017 relatore: Davide Amodio</p> | <p>concerto diretto da Marco Gemmani (Basilica di San Marco, 18 e 19 dicembre) musiche di Monteverdi</p> |
| <p>mercoledì 10 gennaio 2018 relatore: Giovanni Battista Rigon</p> | <p>concerto diretto da Daniela Rustioni (13 e 14 gennaio) musiche di Wolf-Ferrari, Schubert</p> |
| <p>mercoledì 14 febbraio 2018 relatore: Vitale Fano</p> | <p>concerto diretto da Claudio Marino Moretti (17 febbraio) musiche di Cosmi, Britten, Durufle</p> |
| <p>mercoledì 21 febbraio 2018 relatore: Massimo Gontiero</p> | <p>concerto diretto da Elio Boncompagni (23 e 25 febbraio) musiche di Schubert, Rota, Respighi</p> |
| <p>mercoledì 28 febbraio 2018 relatore: Monica Bertagnin</p> | <p>concerto diretto da Yuri Temirkanov (2 e 4 marzo) musiche di Schubert, Prokof'ev</p> |
| <p>mercoledì 28 marzo 2018 relatore: Francesco Erle</p> | <p>concerto diretto da Andrea Marcon (30 marzo) musiche di Turi, Schubert, Pergolesi</p> |
| <p>mercoledì 11 aprile 2018 relatore: Giovanni Mancuso</p> | <p>concerto (16 aprile) programma e interpreti da definire</p> |
| <p>mercoledì 6 giugno 2018 relatore: Francesco Pavan</p> | <p>concerto diretto da Antonello Manacorda (9 e 10 giugno) musiche di Wagner, Schubert, Elgar</p> |

INGRESSO LIBERO
ore 17.30

Tutti gli incontri avranno luogo presso la sala n. 17 p.t.
del Conservatorio di Musica Benedetto Marcello di Venezia

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE
STAGIONE 2017-2018



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M^o combalano Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie - che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese - sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
estensione fa¹ - fa⁸,
trasposizione tonale da 415Hz a 440Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontri con l'opera

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PISTELLI
Un ballo in maschera

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI
Reale Balletto delle Fiandre

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIUSEPPE GARRERA
Le metamorfosi di Pasquale

giovedì 25 gennaio 2018 ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI
La vedova allegra

martedì 13 marzo 2018 ore 18.00

GIOVANNI BETHI
La bohème

lunedì 9 aprile 2018 ore 17.45

FEDERICO MARIA SARDELLI
Orlando furioso

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DAL'ONGARO
L'elisir d'amore

lunedì 23 aprile 2018 ore 18.00

LUCA CIAMMARUGHI
Il signor Bruschino

mercoledì 2 maggio 2018 ore 18.00

LUCA MOSCA
Norma

lunedì 25 giugno 2018 ore 18.00

GIORGIO BATTISTELLI, FORTINATO ORTOMINA
Richard III

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SEVIA POLETTI
Brodsky/Baryshnikov

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

BRUNO CAZZI
Semiramide

tutti gli incontri avranno luogo presso il
Teatro La Fenice - Sale Apollinee

LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



LE METAMORFOSI DI PASQUALE

MARCHESI... BORGHESI...
TUTTO È ILLUSIONE
NEL MONDO.

PERÒ NESSUNO
SI ILLUDE DI
ESSERE PEZZENTE.



Pat

VENEZIAMUSICA
e dintorni

LE METAMORFOSI DI PASQUALE

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018
ATELIER DELLA FENICE AL TEATRO MALIBRAN

Teatro Malibran

venerdì 19 gennaio 2018 ore 19.00 turno A
domenica 21 gennaio 2018 ore 15.30 turno B
martedì 23 gennaio 2018 ore 19.00 turno D
giovedì 25 gennaio 2018 ore 19.00 turno E
sabato 27 gennaio 2018 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Ritratto giovanile di Gaspare Spontini (Maiolati, 1774-1851). Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini, Maiolati Spontini.

- 5 La locandina
- 7** Le metamorfosi di Pasquale *in breve*
- 7 *Le metamorfosi di Pasquale in breve*
di Carlo Vitali
- 9 *Le metamorfosi di Pasquale in short*
by Carlo Vitali
- 11** Argomento delle Metamorfosi di Pasquale
- 11 Argomento
- 13 Synopsis
- 15 Argument
- 17 Handlung
- 19** Intorno alle Metamorfosi di Pasquale
- 19 Indice dei numeri
- 21 *Le Metamorfosi resuscitate*
di Federico Agostinelli
- 27** Il libretto delle Metamorfosi di Pasquale
- 27 Il libretto delle *Metamorfosi di Pasquale*
di Giuseppe Maria Foppa
- 41** Note di regia
- 41 Bepi Morassi: «Un'ambientazione da *Café chantant*»
a cura di Leonardo Mello
- 43 Bepi Morassi: "A *Café chantant* setting"
edited by Leonardo Mello
- 45** La musica
- 45 Gianluca Capuano: «Una farsa tradizionale
con preziose intuizioni musicali»
- 47 Gianluca Capuano: "A traditional farce
with invaluable musical insight"
- 49** Leggendo il libretto
- 49 Leggendo il libretto
- 51** Nel web
- 51 Gaspare Spontini nel web
- 53** Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice
- 53 Gaspare Spontini al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi
- 58** Materiali
- 58 Spontini ritrovato
di Vincenzo De Vito
- 60 Giuseppe Maria Foppa, librettista veneziano
- 63** Carriatura
- 63 Maiolati, la cittadina che deve tutto
(anche il nome) a Spontini
- 65** Biografie
- 65 Biografie
- 68** Impresa e cultura
- 68 Marco Vidal: «Mettere insieme impresa
e cultura è il nostro futuro»
- 70** Dintorni
- 70 Musikàmera, un'attesa
seconda stagione

5
LE METAMORFOSI
DI PASQUALE
O S I A /
TUTTO E' ILLUSIONE NEL MONDO
FARSA GIOCOSA PER MUSICA
DI GIUSEPPE FOPPA
DA RAPPRESENTARSI
NEL NOBILISSIMO TEATRO
GIUSTINIANI
IN SAN MOISE'
Il Carnovale dell' Anno 1802.

IN VENEZIA
1802.

NELLA STAMPERIA FENZO.
Con Sovrana Approvazione.



011173

Le metamorfosi di Pasquale

o sia Tutto è illusione nel mondo

farsa giocosa per musica

libretto di **Giuseppe Maria Foppa**

musica di **Gaspere Spontini**

prima rappresentazione assoluta:
Venezia, Teatro San Moisè, 16 gennaio 1802

edizione critica a cura di Federico Agostinelli
edizione della Fondazione Pergolesi Spontini
con il contributo del Centro Studi per la Musica fiamminga e della Provincia di Anversa

prima rappresentazione in tempi moderni

personaggi e interpreti

| | |
|---------------------------------|-------------------|
| <i>Il barone</i> | Francesco Basso |
| <i>Costanza</i> | Michela Antenucci |
| <i>Il cavaliere/Un sergente</i> | Christian Collia |
| <i>Lisetta</i> | Irina Dubrovskaya |
| <i>Il marchese</i> | Giorgio Misseri |
| <i>Frontino</i> | Carlo Checchi |
| <i>Pasquale</i> | Andrea Patucelli |

direttore e maestro al clavicembalo Gianluca Capuano

regia Bepi Morassi

scene, costumi e luci Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia

scene Piero De Francesco, *costumi* Elena Utenti

direzione laboratorio progettazione scene e coordinamento progetto Atelier Malibras 2018 Lozenzo Cutùli

direzione laboratorio progettazione costumi Paola Cortelazzo

direzione laboratorio realizzazione scene Franco Daniele Venturi

direzione e coordinamento laboratorio realizzazione costumi Giovanna Fiorentini

direzione laboratorio progettazione scenotecnica Nicola Bruschi

illustrazioni grafiche a cura degli studenti della Scuola di Grafica d'arte

Silvia Patricia Mantoani, Ulisse Zucchetti

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi

STUDENTI DEL LABORATORIO DI SCENOGRAFIA

Alice Dal Bello, Ambra Azzarini, Anna Pieri, Barbara Frasson, Federico Pian, Giorgia Moro, Giulia Piazza, Giuliana Carta, Jessica Tarabotti, Lucia Polloni, Manuela Pecorari, Maria Giulia Cicognani, Martina Boik

STUDENTI DEL LABORATORIO COSTUMI

Anna Brichese, Giulia Candussio, Aurelia Capuzzo, Christian Celadon, Renata Ceron, Lucia Cipollini, Eleonora Collareda, Flavia Contento, Giulia Stella Corda, Eleonora Cunegato, Corinna Elmi, Laura Fracasso, Giulia Fulgaro, Ilaria Gozzi, Federica Lombardi, Chiara Lovato, Alice Manente, Francesca Maniscalchi, Isabella Manto, Giulia Marras, Chiara Orrù, Giorgia Padovan, Sharon Perri, Andrea Pitzalis, Eleonora Roldo, Giulia Rosso, Martina Sanna, Teresa Saresin, Alice Sivilotto, Ilaria Strozzi, Davide Tonelli, Matilde Trentin, Silvia Zambon, Laura Zampino, Maryline Zecchini

PER IL TEATRO LA FENICE

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Roberta Paroletti; altro maestro di sala Maria Parmina Giallombardo; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcantini; assistente alla regia Laura Pigozzo; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Roberta Ferrari; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Futiani; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzotati; scene Laboratorio Accademia di Belle Arti di Venezia; costumi Laboratorio Accademia di Belle Arti di Venezia, Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice, 19th Century Tailoring (Bournemouth); calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Le metamorfosi di Pasquale in breve

di Carlo Vitali

CREPUSCOLO DI UN «NOBILISSIMO TEATRO»

1800-1818: brillano gli ultimi fuochi del «nobilissimo Teatro Giustiniani in San Moisè», l'elegante saloncino da settecento posti in calle Traghetto del Forno che prende il nome dalla chiesa parrocchiale attigua, la cui turgida facciata barocca John Ruskin, il cantore delle *Pietre di Venezia*, definirà «spaventosa». Nel 1639, per inaugurare la riconversione dal repertorio di prosa a quello operistico, il San Moisè aveva scelto un titolo già vecchio di tre decenni: l'*Arianna* di Monteverdi col suo leggendario lamento. Dopo un secolo e mezzo non si ha più voglia di lamenti in musica. Caduta la Serenissima Repubblica, i rimasugli del suo dominio «da terra» e «da mare» sono ormai una semplice pedina nel grande gioco fra gli imperi di Vienna e di Parigi. Sudditi austriaci dal 1798 al 1805, francesi fino al 1814, poi ancora austriaci: fra guerre, nuove tasse, caos legislativo, inflazione galoppante, i veneziani hanno già abbastanza motivi di lamento, e all'opera chiedono più che altro un'amena evasione dai crucci quotidiani.

Qualche «tragedia» o «dramma per musica» continua ad andare in scena alla Fenice e nel decaduto San Giovanni Crisostomo, ma nei teatri minori alla litania dei santi patroni (S. Benedetto, S. Samuele, S. Luca, S. Angelo, S. Moisè) i cartelloni rispondono col monotono annuncio di «farsa» o «farsa giocosa», spesso a due per volta nella stessa serata col condimento di «balli grotteschi». Come a dire: si ride per non piangere. Fra i più produttivi in questa sfera di teatro leggero, il San Moisè rivelò al mondo il genio comico di Rossini con una raffica di cinque prime assolute, dalla *Cambiale di matrimonio* (1810) al *Signor Bruschino* (1813). Ma nel 1818, dopo

una replica della sua semiseria *Cenerentola*, ricavi calanti e aumento dei costi indussero il N.H. Lorenzo Giustiniani delle Zattere a chiudere i battenti con la pia intenzione, mai realizzata, di costruire al suo posto un ospizio femminile.

SPONTINI DA VENEZIA ALL'EUROPA

Pasquale, servitore del barone e di sua figlia Costanza, era partito alla ventura lasciando la fidanzata Lisetta. Torna in cattivo arnese al paesello ignorando che ora Lisetta amoreggia con Frontino, cameriere del marchese del Colle. L'arrogante cavaliere del Prato sfida il marchese, amante riamato di Costanza ma sgradito al barone padre. Per scampare all'arresto dopo un duello alla pistola in cui ha fatto grazia della vita al rivale, il marchese scambia i propri panni con quelli dell'assopito Pasquale. Al risveglio, Pasquale crede di aver afferrato la fortuna; ne seguono vari incidenti dove risalta il suo carattere plebeo. Il cavaliere, grato dello scampo, si riconcilia col rivale; doppie nozze Costanza-marchese e Lisetta-Frontino. Tutti felici salvo Pasquale che resta scornato e deriso. La trama farsesca di questo atto unico di Giuseppe Maria Foppa è un tipico prodotto del teatro leggero di primo Ottocento. Gaspare Spontini, compositore marchigiano educato a Napoli nel Conservatorio della Pietà dei Turchini, la musicò per il teatro veneziano di San Moisè, dove debuttò con poco esito il 16 gennaio 1802. È l'ultima testimonianza dei suoi primi sei anni di attività italiana, nel corso dei quali aveva sostituito per breve tempo Cimarosa come maestro di cappella della corte borbonica in esilio e prodotto una decina di lavori, quasi tutti di genere buffo, per i teatri di Roma, Firenze, Napoli e Palermo. Dal 1803, col suo trasferimento a Parigi e poi a Berlino e Dresda,

prenderà l'avvio una carriera internazionale che lo porrà ai vertici del grande stile melodrammatico con titoli quali *La vestale* (1807), *Fernand Cortez* (1809) e *Olympie* (1819).

Della sua produzione giovanile si era quasi persa la traccia, finché negli ultimi anni, con la comparsa di alcune partiture autografe sul mercato antiquario e nella biblioteca del castello dei duchi d'Ursel (Belgio), il mondo musicale è ora in grado di colmare una lacuna nella conoscenza di uno fra i massimi operisti dell'Ottocento.

METAMORFOSI DI UN LETTERATO E DEL SUO PERSONAGGIO

Archivista, romanziere, poeta e direttore di teatro, pittore, musicista, probò impiegato governativo. In gioventù libertino, poi padre di famiglia colpito dal destino nei suoi più teneri affetti e cristiano pio ma polemico fino all'ultimo contro i suoi acidi detrattori. Sul finire di una lunga esistenza, il veneziano Giuseppe Maria Foppa (1760-1845) consegnò ai posteri il racconto autobiografico delle sue non poche metamorfosi umane e professionali: *Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa veneziano [sic], già primo Protocollista di Consiglio di questo l'Imperiali-Régio Tribunale Criminale, scritte da lui medesimo*, Venezia, Molinari, 1840; seguite due anni dopo da un'appendice il cui maggior pregio consiste per noi nel catalogo quasi completo della sua fluviale produzione librettistica. Con le integrazioni fornite da Marco Marica in un saggio del 2000, essa ammonta a centotrentadue titoli, di cui ben novanta sono farse.

Sfortunatamente, proprio il lavoro che qui ci occupa resta offuscato da una parziale lacuna nella memoria dell'ottuagenario autore: «altre composizioni teatrali ho scritte di vario genere, comparse sui teatri tanto di musica che di declamazione, delle quali non mi ricordo né il titolo né il nome di chi le ha poste in musica, a eccezione di tre scritte per teatro in s. Moisé; una dal Maestro Spontini nel momento in cui partiva per Parigi, protetto dal troppo celebre sig. Talleyrand, e le altre due composte dai signori Basili ed Orgitano» (*Appendice alle memorie storiche* [cit.], Venezia, Molinari, 1842: p. 61). Nel suo piccolo, Foppa aveva imitato il principe di Talleyrand per capacità di galleggiare indenne fra *ancien régime*, Rivoluzione, Impero e Restaurazione.

Virtuoso del trasformismo egli si rivelò pure nelle guerre estetiche fra i partigiani di Gozzi e di Goldoni, poi fra un classicismo autarchico propugnato a parole e il connubio con le Muse straniere: francesi in primo luogo, ma anche inglesi; soprattutto Shakespeare con un *Amleto* del 1792 e un *Gialietta e Romeo* del 1796, musicati rispettivamente da Nasolini e Zingarelli.

Il tema del popolano che al suo risveglio si trova di colpo innalzato a un'illusoria condizione di grandezza non è raro nella narrativa mondiale. Fra Quattro e Cinquecento se ne ha esempio in novelle o ballate inglesi e bergognone; l'Europa dei Lumi lo reimporta dall'Oriente islamico nella *Storia del deamiglione ridestato* che ha per protagonisti il califfo Harun-el-Rashid e il gaudente Abu Hassan, futuro eroe di un *Singspiel* di Carl Maria von Weber (1811). Antoine Galland l'aveva tradotta dall'arabo nel suo *bestseller Les Mille et une Nuits* (Parigi 1704-1708), disponibile in versione italiana già nel 1722 (*Novelle arabe divise in mille ed una notte*, tomo IX, Venezia, Coletti). Ma un modello assai più calzante Foppa trovò forse in Shakespeare: la beffa giocata da un ricco lord al caldeno ubriaccone Christopher Sly nel prologo metateatrale alla *Bibetica domata*. Anche questo egli poteva leggerlo nell'accunata traduzione francese di Félicien Letourneur (*La méchante femme*, 1782). Altro spunto shakespeariano, questa volta dalle *Allegre comari di Windsor*, quando il tremebondo Pasquale si traveste da vecchia per sfuggire, novello Falstaff, dalle grinfie dei suoi persecutori. Sarà l'ultima delle sue metamorfosi prima del disinganno finale. Sfuma il marchesato immaginario, la sua amata Lisetta sposerà un altro e lui si rassegna con un'alzata di spalle. «Tutto è illusione nel mondo», come recita il sottotitolo del libretto, quasi una parafrasi di quel Calderón de la Barca (*La vida es sueño*) che Foppa mostrerà di conoscere scrivendo nel 1814 il *Sigismondo* per Rossini e la Fenice. E che anticipa di novant'anni, certo casualmente, un finale verdiano dove appunto di Falstaff si tratta: «Tutto nel mondo è burlesco».

Le metamorfosi di Pasquale in short

by Carlo Vitali

TWILIGHT OF A "MOST NOBLE THEATRE"

1800-1818: the last lights of the "most noble Teatro Giustiniani at San Moisè" in Calle Traghetto del Forno were still shining. This was the elegant small theatre, seating 700, named after the parish church next to it, whose bombastic Baroque *façade* the author of *The Stones of Venice*, John Ruskin, described as "fearful". In 1639, to celebrate its reconversion from spoken drama to opera, San Moisè had chosen a title that was already thirty years old: Monteverdi's *Arianna* with her legendary lament. Now, after one and a half centuries, people no longer wanted to listen to laments in music. After the fall of the "Most Serene Republic", the remnants of its dominions on land and at sea were just a pawn in the bigger game between the Viennese and Parisian empires. Austrian subjects from 1798 to 1805, French until 1814 and then Austrian again: with wars, new taxes, legislative chaos, rampant inflation, the Venetians had good reason to complain, and what they wanted from opera was some relief from their daily worries.

A few "tragedies" or "dramas to music" continued to be staged at La Fenice and in the outworn San Giovanni Grisostomo, but in the minor theatres named after their patron saints (almost a litany: S. Benedetto, S. Samuele, S. Luca, S. Angelo, S. Moisè) all what the billboards offered were "farces" or "comic farces", often paired in a single night with the addition of "grotesque dances". Among the most productive venues in this domain of light entertainment was the San Moisè, which revealed Rossini's comic genius to the world with a row of five premières between 1810 and 1813. However, after a repeat of his serio-comic

La Cenerentola in 1818, plummeting revenues and increasing costs led the "Nobil Uomo" Lorenzo Giustiniani, the owner, to shutting up shop with the pious intention (never carried out) of creating in its place a poor women's hospice.

SPONTINI FROM VENICE TO EUROPE

Servant to a Baron and his daughter Costanza, Pasquale had gone away to seek his fortune, leaving behind his fiancée Lisetta. He returns down-at-heel to the village, ignoring the fact that Lisetta is now flirting with Frontino, valet to Marquis del Colle. The arrogant Cavaliere del Prato challenges the Marquis, Costanza's true love but out of favour with her father. To avoid being arrested after a pistol duel in which he spared his rival's life, the Marquis exchanges his clothes with those of a slumbering Pasquale. As he awakens, Pasquale thinks he has been smiled on by fortune; a series of incidents ensue, revealing his plebeian character. Grateful he was not killed, the Cavaliere makes peace with his rival; hence a double wedding Costanza-Marquis and Lisetta-Frontino. Everybody rejoices except Pasquale who remains humiliated and mocked.

The farcical plot of this one-acter by Giuseppe Foppa was set to music for the San Moisè, where it debuted with moderate success on 16 January 1802, by Gaspare Spontini, a composer from Marche who was trained in Naples. It is the last witness of his first six years' activity in Italy, when he briefly replaced Cimarosa as chapel master to the Bourbon court in exile and produced ten operas, all but one in the comic genre, for the theatres in Rome, Florence, Naples and Palermo. It was not until 1803, after moving to Paris and

then Berlin, that his international career took off, projecting him into the rank of grand melodrama composers with such titles as *La vestale* (1807), *Fernand Cortez* (1809) and *Olympie* (1819).

There was almost no trace left of his earlier works until a few years ago, when a handful of autograph scores appeared on the antique market and in the library of the dukes of Ursel (Belgium); the music world is now able to fill a gap in the knowledge of one among the major opera composers in the nineteenth century.

METAMORPHOSES OF A LIBRETTIST AND OF HIS CHARACTER

Giuseppe Maria Foppa (1760-1845) was an archivist, novelist, poet and theatre director, painter, musician and upright civil servant. A libertine in his youth and then a family man, he experienced tragedy in the family and became a devout Christian, if still a contentious writer against his denigrators. Towards the close of a long life, the Venetian published the autobiography of his many human and professional metamorphoses: *Memorie storiche della vita di Giuseppe Foppa* [...], Venice: Molinari, 1840; two years later this was followed by an appendix that offers us an almost complete catalogue of his prolific libretto output. With the integrations provided by Marco Marica in 2000, it comes to 132 titles, with no less than ninety farces.

Unfortunately, the opera we are dealing with is partially left in the shadows owing to a gap in the author's memory: "[...] I have written other compositions of different genres for the theatre, performed in both houses for opera and for drama, of which I remember neither the titles nor the names of those who set them to music, excepting three pieces for the theatre at San Moisè; one by Maestro Spontini when he was leaving for Paris, protected by the all too famous Sig. Talleyrand, and the other two composed by Signori Basili and Orgitano" (*Appendice alle memorie storiche* [...], Venezia: Molinari, 1842: p. 61). In his own lesser sphere, with his ability to survive unharmed through the *Ancien Régime*, Revolution, Empire and Restoration, Foppa had imitated the prince of Talleyrand. He also proved to be a virtuoso of shifting alliances in the aesthetic wars between the

defenders of Gozzi and Goldoni, and then later in paying lip service to the nationalistic trends of Italian Classicism while affording himself many escapades with the foreign Muses: first and foremost, the French, but also the English; above all Shakespeare with an *Amleto* in 1792 and a *Giulietta e Romeo* in 1796, set to music by Nasolini and Zingarelli respectively.

The theme of a commoner who, upon awakening, finds himself raised to a deceptive condition of grandeur is not uncommon in the world literature. During the 15th and 16th centuries several such stories were told, e.g. in English and Burgundian novellas and ballads; the Age of Enlightenment imported one from the Islamic Middle East in the *Story of the Reawakened Sleepyhead*, starring the caliph Harun-el-Rashid and the pleasure-seeker Abu Hassan. Antoine Galland translated the lengthy novella from the Arabic in his bestseller *Les mille et une nuits* (Paris, 1704-1708), which was soon available in Italian (*Novelle arabe divise in mille ed una notte*, vol. IX, Venice: Coletti, 1722). However, it was perhaps in Shakespeare that Foppa found a far more suitable model: the hoax that a wealthy lord plays on the drunken tinker Christopher Sly in the meta-theatrical prologue of *The Taming of the Shrew*. He would also be able to read this in the French translation by Félicien Letourneur (*La méchante femme*, 1782). Another Shakespearean inspiration may come from *The Merry Wives of Windsor*, when a trembling Pasquale disguises himself as an old lady to flee from the clutches of his persecutors, another Falstaff. That is to be the last of his metamorphoses before the final disappointment. The imaginary marquisate goes up in smoke, his beloved Lisetta marries someone else and he surrenders with a shrug of his shoulders. "Tutto è illusione nel mondo" [Everything in the world is illusion], as the subtitle of the libretto goes; almost a paraphrase of Calderón de la Barca's *La vida es sueño* [Life is a Dream], a play that Foppa revealed he knew when he wrote *Sigismondo* for Rossini and La Fenice in 1814. It is also an anticipation (certainly by chance) of a Verdi finale which is exactly about Falstaff: "Tutto nel mondo è burla" [Everything in the world is a joke].

Argomento

Nel parco del castello del barone si incontrano segretamente, con la complicità dei loro servi personali Frontino e Lisetta, il marchese del Colle e Costanza, figlia del barone. I due giovani si amano ma il padre di lei, pur non conoscendo di persona il marchese, si oppone alle nozze a causa di antichi rancori tra famiglie. Ecco sopraggiungere il cavaliere del Prato, pretendente ufficiale alla mano di Costanza: al suo apparire Lisetta e Costanza fuggono precipitosamente, mentre il marchese, che non intende sottrarsi all'incontro con lui, lo attende a piè fermo. Al cavaliere che gli intima di rinunciare alle sue pretese su Costanza egli oppone un netto rifiuto e i due concordano di risolvere la loro questione con un duello alla pistola; escono di scena e si sfidano mentre Frontino informa il pubblico dell'esito del duello: il cavaliere ha sparato per primo fallendo la mira e il cavallo lo ha disarcionato, ma il marchese ha sparato in aria risparmiando il rivale. Il servitore del cavaliere è però corso al castello per narrare l'accaduto e Frontino teme che il suo padrone verrà fatto arrestare; egli accorre pertanto in suo soccorso.

Entra in scena Pasquale: sta ritornando alla sua terra in cerca di Lisetta, che aveva promesso di sposare dieci anni prima ma poi aveva abbandonato per girare il mondo in cerca di fortuna. Stanco e accaldato per il lungo viaggio si toglie la casacca e si addormenta ai piedi di un albero. Giungono Frontino e il marchese in fuga dalle guardie che lo inseguono. Imbattendosi in Pasquale addormentato, Frontino fa svestire il padrone e gli fa indossare la casacca di Pasquale, inducendolo

poi a partire; quindi si nasconde nei pressi. Pasquale svegliatosi e non trovando la propria giacca, indossa quella del marchese unitamente al suo cappello e alla sua spada e ragiona su come poter approfittare della impreveduta situazione. A questo punto Frontino si palesa e finge che Pasquale sia il vero marchese, suo padrone, meravigliandosi che egli apparentemente non ricordi più chi sia e rammentandogli come egli sia il pretendente della figlia del barone. Giunge il sergente con le guardie e Pasquale, che dichiara di essere il marchese, viene arrestato e condotto al castello.

Anche il vero marchese intanto è riparato nel castello, dove sotto mentite spoglie viene celato da Costanza e da Lisetta. Il sergente consegna Pasquale – credendolo il marchese – al barone il quale, per dovere d'ospitalità, lo introduce in casa. Il suo ingresso genera una situazione di sbalordimento generale. Lisetta lo vede e lo riconosce, Costanza non capisce la situazione, il barone non comprende il loro sbigottimento. Solo il vero marchese e Frontino conoscono la verità e convincono le due donne a sostenere presso il barone che Pasquale sia il vero marchese.

Rimasto solo con Frontino e Lisetta, Pasquale, sempre nei panni del marchese, accorgendosi che i due sono in intimi termini, diffida Frontino dall'avvicinarsi a lei, destandone l'ira e il dispetto. Una volta solo con Lisetta, tenta di giustificare il suo passato comportamento e di riconquistare il cuore della fanciulla. Ella dapprima finge di non conoscerlo ma poi dietro alle sue lusinghe sente la sua fermezza vacillare. Il barone nel frattempo parla alla figlia non capacitandosi che ella possa

essersi innamorata di un uomo così rozzo: Costanza lo invita a non fidarsi delle apparenze e a pazientare.

Pasquale nel frattempo ha tentato di dar a intendere a Lisetta di essere diventato ricco. Ella finge di credergli e di volerlo seguire, ma in realtà ha già architettato con Frontino un piano per burlarsi di lui vendicandosi così del suo antico tradimento, e, con la collaborazione del marchese e del cavaliere che nel frattempo si sono riconciliati, si appresta a metterlo in atto. Pasquale è indotto a credere che ormai il barone abbia scoperto che egli è un impostore e che intenda perciò punirlo: l'unica soluzione che gli resta per salvarsi è quella di mascherarsi da donna in attesa di potersela svignare alla chetichella. Pasquale, in preda a una grande agitazione, acconsente, ma al sopraggiungere del barone, del cavaliere e del marchese perde la testa, comincia a scappare, gli cade la cuffia e viene così smascherato. Al barone che chiede spiegazioni viene raccontata l'intera vicenda; Pasquale apprende allora di essere stato vittima di un raggio fin dall'inizio, ma prende la cosa con filosofia pensando di poter ottenere la mano di Lisetta.

Ella però lo disillude: ormai si è promessa a Frontino. Le proteste di Pasquale vengono tacitate dai presenti che inneggiano alle doppie nozze tra Lisetta e Frontino e tra Costanza, cui il cavaliere ha rinunciato, e il marchese, che il barone ha accettato come genero; a Pasquale non resta dunque che unirsi al coro e far buon viso a cattivo gioco. (f.a.)



Elena Usenti, figurini per Le metamorfosi di Pasquale al Teatro Malibran, 2018. Direttore Gianluca Capuano, regia di Bepi Morassi, scene, costumi e luci Simole di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Synopsis

In complicity with their servants, Frontino and Lisetta, the Marquis del Colle and Costanza, the Baron's daughter, have managed to meet in the castle park. The young couple are in love but although he had never actually met the young man, her father is against the marriage owing to some centuries-old rancour between the two families. Costanza's official suitor, the Cavaliere del Prato arrives, so that Lisetta and Costanza suddenly flee while the Marquis has no intention of avoiding this encounter and stands in wait. The Cavaliere tells him to renounce his claim to Costanza and when he refuses without hesitation, the two agree to resolve the matter with a pistol duel. Challenging one another, they disappear while Frontino informs the audience about the outcome of the duel: the Cavaliere shot first, but missed the mark and his horse threw him off, but the Marquis shot in the air, saving his opponent. The Cavaliere's servant rushed off to the castle to tell them what had happened, and Frontino is afraid his master will be arrested; he hurries off to help him.

Pasquale enters: he has come back home, in search of Lisetta who he had promised to marry ten years ago but then abandoned to seek his fortune around the world. Tired and hot after his long journey he takes off his tunic and falls asleep beneath a tree. Frontino and the Marquis arrive; the latter is fleeing from the guards who are chasing him. When he sees Pasquale asleep, Frontino makes his master get undressed, tells him to put on Pasquale's tunic, and then makes him leave while he hides in the vicinity. When Pasquale

wakes up and cannot find his tunic he puts on the Marquis' clothes together with his hat and sword and wonders how he can take advantage of these unexpected circumstances. At this point Frontino comes out of hiding and pretends that Pasquale is the real Marquis, his master, feigning amazement that he does not appear to remember who he is, and reminding him that he is the baron's daughter's suitor. The sergeant arrives with his guards and Pasquale, who claims he is the marquis, is arrested and taken to the castle.

In the meanwhile, the real Marquis has also found shelter in the castle where he remains hidden from Costanza and Lisetta. Believing him to be the Marquis, the sergeant hands over Pasquale to the Baron who is duty-bound to let him enter the house. His entrance creates a situation of general bewilderment. Lisetta sees and recognises him. Costanza does not understand what is going on, and the general cannot understand their bewilderment. Only the real Marquis and Frontino know the truth and they convince the two women to help make the Baron believe that Pasquale is the real Marquis.

Once alone with Frontino and Lisetta, still playing the role of Marquis Pasquale realises that the couple are very fond of one another and warns Frontino against approaching her, thus arousing his anger and irritation. When he is alone with Lisetta he tries to justify his past behaviour and win back the young girl's heart. At first she pretends not to know him, but gradually gives in as a result of all his flattery. In the meanwhile the Baron talks to his daughter, unable to understand how she could have fallen in love with such a crude man: Costanza tells him not to

be taken in by appearances and to be patient.

Pasquale, in the meantime, tries to make Lisetta believe that he has become rich. She pretends to believe him and lets him think she will follow him but has actually devised a plan with Frontino to play a trick on him as revenge for his earlier betrayal; with the help of the Marquis and the Cavaliere who have now made peace, set about implementing it. Pasquale is led to believe that the Baron has now discovered he is an imposter and therefore intends to punish him: the only solution that is left if he is to save himself is to dress up as a woman so he can sneak off on the quiet. Overcome with agitation, Pasquale agrees but when the Baron, Cavaliere and Marquis arrive, he loses his calm and starts to run off, losing his bonnet so that he is discovered. When the Baron asks for an explanation they tell him the entire tale. Pasquale realises he has been the victim of a trick from the very start, but takes it philosophically, thinking he might be able to win Lisetta's hand.

She, however, disappoints him: she has promised herself to Frontino. Pasquale's protests are silenced by those present who applaud the double wedding between Lisetta and Frontino, and between Costanza and the Marquis, after the Cavaliere accepted defeat and the Baron accepted the former as his son-in-law. Pasquale therefore has no choice but to join in the singing and put on a brave face. (f.a.)



Elena Usenti, figurini per Le metamorfosi di Pasquale al Teatro Malibran, 2018. Direttore Gianluca Capuano, regia di Bepi Morassi, scene, costumi e luci Simole di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Argument

Dans le parc du château du baron, des rendez-vous secrets ont lieu entre le marquis del Colle et Constance, la fille du baron, grâce à la complicité de leurs domestiques Frontino et Lisetta. Les deux jeunes gens s'aiment, mais le père de la jeune fille, bien que ne connaissant pas personnellement le marquis, s'oppose à leur union en raison d'une ancienne rivalité entre les familles. Lorsque se présente le chevalier del Prato, prétendant officiel de Constance, Lisetta et Constance s'enfuient à son apparition, alors que le marquis l'attend de pied ferme sans se dérober à la rencontre. Au chevalier qui lui intime de renoncer à la main de Constance, il oppose un tel refus que les deux hommes décident de résoudre la question dans un duel au pistolet. Ils sortent de scène pour passer à l'acte et Frontino informe les spectateurs du résultat du duel: le chevalier qui a été le premier à tirer a raté la cible et est tombé de cheval. Le marquis a par contre tiré en l'air, épargnant ainsi son rival. Le domestique du chevalier s'est précipité au château pour raconter les faits et Frontino craint que son maître ne se fasse arrêter; il se lance donc à son secours.

Pasquale entre alors en scène. Cet homme revient au pays en quête de Lisetta. Il lui avait promis de l'épouser dix ans plus tôt, puis l'avait abandonnée pour aller chercher fortune. Fatigué et échaudé par son long voyage, il enlève sa casaque et s'endort sous un arbre. Frontino et le marquis arrivent avec des gardes à leur poursuite. A la vue de Pasquale endormi, Frontino fait déshabiller son maître pour lui faire enfiler la casaque de Pasquale, puis le laisse repartir avant de se cacher

dans les parages. Pasquale se réveille: il ne trouve plus sa veste, si bien qu'il enfle celle du marquis, en s'emparant également du chapeau et de l'épée et se demandant quoi faire dans cet accoutrement imprévu. Frontino sort alors de sa cachette et fait semblant de prendre Pasquale pour le véritable marquis: il s'étonne du fait que son maître n'a pas l'air de se souvenir de son identité et lui rappelle qu'il est le prétendant de la fille du baron. Le sergent arrive avec les gardes et Pasquale, qui se présente comme le marquis, est arrêté pour être accompagné au château.

Entre temps, le véritable marquis qui s'est aussi réfugié au château, se cache sous un déguisement avec l'aide de Constance et de Lisetta. Le sergent, qui prend Pasquale pour le marquis, l'accompagne chez le baron qui le reçoit, respectueux des lois de l'hospitalité. Son entrée provoque une surprise générale. Lisetta le reconnaît, mais Constance ne comprend plus rien à la situation. Le baron s'étonne de leur ahurissement. Le véritable marquis et Frontino, qui savent la vérité, encouragent les deux femmes à convaincre le baron que Pasquale est le véritable marquis.

Pasquale dans le rôle du marquis reste seul avec Frontino et Lisetta et remarque qu'ils sont plutôt intimes, si bien qu'il oblige Frontino à s'éloigner de Lisetta. Frontino, furieux, sort de scène. Une fois seul avec Lisetta, Pasquale essaie de justifier son comportement et de reconquérir le cœur de la jeune fille. Celle-ci fait d'abord semblant de ne le pas reconnaître, puis finit par sentir sa fermeté vaciller sous la pression de cette cour pressante. Entre temps, le baron parle à sa fille pour essayer de comprendre comment elle

a pu se laisser séduire par un homme aussi peu distingué. Constance l'invite à ne se pas fier aux apparences et à patienter.

De son côté, Pasquale a essayé de faire croire à Lisetta qu'il est devenu riche. Elle fait semblant de le croire et de vouloir le suivre, mais en réalité elle est déjà d'accord avec Frontino pour se moquer de lui et prendre sa revanche. Avec le marquis et le chevalier qui se sont réconciliés entre temps, elle fait croire à Pasquale que le baron a découvert son imposture et qu'il veut le punir: il ne lui reste plus qu'à se déguiser en femme, en attendant de pouvoir se sauver sans se faire remarquer. Pasquale accepte, en proie à une grande agitation. A l'arrivée du baron, du chevalier et du marquis, il perd la tête et s'enfuit précipitamment: sa coiffe tombe et il est démasqué. Au baron qui exige des explications, on finit par tout raconter. Pasquale comprend qu'il fait les frais d'une machination, mais accepte les choses patiemment, espérant pouvoir reconquérir Lisetta.

Mais celle-ci le repousse: elle a promis d'épouser Frontino. Les protestations de Pasquale sont couvertes par les voix des personnes présentes qui acclament la double union de Lisetta avec Frontino, ainsi que de Constance (à laquelle le chevalier a renoncé) avec le marquis que le baron a accepté comme gendre. Pasquale n'a plus qu'à se joindre au chœur et à accepter sa déconvenue. (f.a.)



Elona Usenti, figurini per Le metamorfosi di Pasquale al Teatro Malibran, 2018. Direttore Gianluca Capuano, regia di Bepi Morassi, scene, costumi e luci Simole di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

Handlung

Im Schlosspark des Barons treffen sich heimlich, mit der Komplizenschaft ihrer Kammerdiener Frontino und Lisetta, der Marquis del Colle und Costanza, Tochter des Barons. Die beiden jungen Menschen lieben sich, aber der Vater von Costanza widersetzt sich der Hochzeit, obwohl er den Marquis nicht persönlich kennt, aufgrund alter Zwißigkeiten zwischen den Familien. Da kommt der Ritter del Prato, der offizielle Anwärter auf die Hand von Costanza: als er erscheint, fliehen Lisetta und Costanza überstürzt, während sich der Marquis einem Treffen nicht entziehen will. Als der Ritter ihn auffordert, auf seinen Anspruch auf Costanza zu verzichten, widerspricht er diesem mit einer klaren Weigerung und die beiden vereinbaren, die Angelegenheit mit einem Pistolenduell zu klären; sie treten ab und duellieren sich. Währenddessen informiert Frontino das Publikum über den Ausgang des Duells: der Ritter hat als Erster geschossen und dabei das Ziel verfehlt, wobei ihn das Pferd aus dem Sattel geworfen hat. Der Marquis dagegen hat in die Luft geschossen, um seinen Rivalen zu schonen. Der Diener des Ritters ist daraufhin zum Schloss gelaufen, um den Vorfall zu berichten und Frontino fürchtet, dass sein Herr festgenommen wird und eilt diesem daher zu Hilfe.

Pasquale tritt auf: er kommt in sein Land zurück, um Lisetta zu heiraten, der er zehn Jahre zuvor die Ehe versprochen hatte. Dann aber hatte er sie verlassen, um die Welt zu bereisen und sein Glück zu versuchen. Müde und erhitzt von der langen Reise legt er seine Jacke ab und schläft unter einem Baum ein. Da kommt Frontino mit dem Marquis,

der auf der Flucht vor den Wachen ist. Als sie auf den schlafenden Pasquale treffen, veranlasst Frontino seinen Herrn, sich auszuziehen und die Jacke von Pasquale anzuziehen. Dann überredet er ihn zu fliehen und versteckt sich selbst in der Nähe. Als Pasquale aufwacht und seine eigene Jacke nicht mehr findet, zieht er die des Marquis an und nimmt auch dessen Hut und Schwert. Dabei überlegt er, wie er diese unverhoffte Situation ausnutzen könnte. Nun kommt Frontino hervor und tut so, als sei Pasquale der echte Marquis, sein Herr. Auch wundert er sich, dass der Marquis sich offenbar nicht mehr daran erinnern kann, wer er ist und dass er der Anwärter auf die Tochter des Barons sei. Als der Sergeant mit den Wachen kommt, erklärt Pasquale, dass er der Marquis sei und wird daraufhin festgenommen und zum Schloss geführt.

Auch der echte Marquis hat sich mittlerweile im Schloss eingefunden, wo er in seiner Verkleidung von Costanza und Lisetta versteckt wird. Der Sergeant übergibt Pasquale – von dem er glaubt, er sei der Marquis – dem Baron, der ihn aus Höflichkeitspflicht in das Haus einführt. Sein Auftreten führt zu allgemeiner Verwunderung. Lisetta sieht und erkennt ihn, Costanza versteht die Situation nicht und der Baron kann ihre Fassungslosigkeit nicht nachvollziehen. Nur der echte Marquis und Frontino kennen die Wahrheit und überzeugen die beiden Frauen, den Baron davon zu überzeugen, dass Pasquale der echte Marquis sei.

Als Pasquale, nach wie vor in der Rolle des Marquis, mit Frontino und Lisetta alleine ist, stellt er fest, dass die beiden vertraut miteinander sind und beschwört Frontino, sich ihr nicht zu nähern,



Piero De Francesco, bozzetto per la prima scena di Le metamorfosi di Pasquale al Teatro Malibran, 2012. Direttore Gianluca Capuano, regia di Bepi Morassi, scene, costumi e luci Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

was sie wütend macht und kränkt. Schließlich ist er mit Lisetta allein und versucht sein Verhalten in der Vergangenheit zu rechtfertigen und das Herz des Mädchens zurückzuerobern. Diese tut zunächst so, als würde sie ihn nicht erkennen, doch auf seine Schmeicheleien hin beginnt ihre Standhaftigkeit zu wanken. In der Zwischenzeit spricht der Baron mit seiner Tochter; er kann nicht glauben, dass sie sich in einen so unkultivierten Mann verliebt haben soll, woraufhin Costanza ihn einlädt, dem Anschein nicht zu vertrauen und sich zu gedulden.

Pasquale hat in der Zwischenzeit versucht, Lisetta glauben zu lassen, er sei reich geworden. Sie gibt vor, ihm zu glauben und ihm folgen zu wollen, doch in Wirklichkeit hat sie schon gemeinsam mit Frontino einen Plan erdacht, um sich für seine Treulosigkeit zu rächen. Gemeinsam mit dem Marquis und dem Ritter, die sich mittlerweile versöhnt haben, ist sie dabei, den Plan umzusetzen. Man lässt Pasquale glauben, dass der Baron mittlerweile herausgefunden habe, dass er ein Hochstapler sei und dass dieser vorhabe, ihn zu bestrafen: die einzige Lösung,

die ihm bleiben würde, um sich zu retten, sei die, sich als Frau zu verkleiden und abzuwarten, bis er sich in aller Stille davonmachen könne. Pasquale, der von großer Aufregung erfasst wird, stimmt dem zu, doch als der Baron, der Ritter sowie der Marquis dazukommen, dreht er durch und beginnt zu fliehen, so dass er seine Haube verliert und enttarnt wird. Der Baron verlangt eine Erklärung und man erzählt ihm die ganze Geschichte; so vernimmt Pasquale, dass er von Anfang an das Opfer eines Schwindels war, doch er nimmt dies mit Fassung, da er denkt, die Hand von Lisetta haben zu können.

Jene jedoch enttäuscht ihn: sie ist mittlerweile Frontino versprochen. Der laute Protest von Pasquale wird von den Anwesenden übertönt, die eine Lobeshymne auf die Doppelhochzeit zwischen Lisetta und Frontino sowie zwischen Costanza, auf die der Ritter verzichtet hat, und dem Marquis, den der Baron als Schwiegersohn akzeptiert hat; Pasquale bleibt daher nichts anderes übrig, als sich dem Chor anzuschließen und gute Miene zum bösen Spiel zu machen. (f.a.)

Indice dei numeri

Sinfonia

- n. 1** *Introduzione* «Venga pur signor padrone» (Lisetta, Costanza, marchese, Frontino)
Recitativo «Lisetta, che hai a dirmi?» (Lisetta, Costanza, marchese, cavaliere, Frontino)
- n. 2** *Cavatina di Pasquale* «Senza un soldo al suo comando» (Pasquale)
Recitativo «Son dieci anni che giro» (Pasquale, Frontino)
- n. 3** *Recitativo strumentato e duetto Pasquale-Frontino* «E perché all'amor mio costui s'oppono? / Negare ad un mio pari» (Pasquale, Frontino, sergente)
Recitativo «Il caso è brutto assai» (Costanza, marchese)
- n. 4** *Aria del marchese* «Sol per te mio diletto tesoro» (marchese)
Recitativo «Ah, temo che l'amore» (Lisetta, Costanza, marchese, barone)
- n. 5** *Sestetto* «Ah, la testa!...» (Lisetta, Costanza, marchese, Pasquale, Frontino, barone)
Recitativo «Ma questo che significa?» (Lisetta, Costanza, marchese, Pasquale, Frontino, barone)
- n. 6** *Recitativo strumentato e aria di Frontino* «Come!... Cosa!... / Questa ragazza amabile» (Frontino)
Recitativo «Pasqual, ci siamo» (Lisetta, Pasquale)
- n. 7** *Duetto Lisetta-Pasquale* «Parla Lisetta mia» (Lisetta, Pasquale)
Recitativo «Oh vuoi star fresco affé se tu mi credi» (Lisetta, Costanza, marchese, barone)
- n. 8** *Aria di Costanza* «Deh, in questo core» (Costanza)
Recitativo «Che intese dire!» (Lisetta, cavaliere, Pasquale, Frontino, barone)
- n. 9** *Aria di Lisetta* «Ah dov'è chi ha l'ardimento» (Lisetta)
Recitativo «Mi voglio divertire con costui» (Pasquale, Frontino)
- n. 10** *Finale* «Se a far di qua un bel scampo» (Tutti)
-



Una pagina del manoscritto delle *Metamorphose des Pasquades* di Giuseppe Spontini, ritrovato nel 2016 nella biblioteca del castello d'Urval a Hingene, in Belgio. Insieme a quest'opera, sono stati ritrovati i manoscritti di altri tre lavori giovanili di Spontini: il melodramma buffo *Il quadro parlante* (1800), il dramma giocoso *Il geloso e l'audace* (1801) e la cantata *L'ecceba gara* (1806).

Le Metamorfosi resuscitate

di Federico Agostinelli

Rappresentata per la prima volta il 16 gennaio del 1802 a Venezia al Teatro Giustiniani in San Moisè, *Le metamorfosi di Pasquale o sia Tutto è illusione nel mondo* – farsa giocosa per musica – è l'ultima opera composta da Spontini per le scene dei teatri italiani. Il librettista, Giuseppe Maria Foppa, prolifico autore di drammi per musica, legherà in seguito il proprio nome a quello di Rossini per il quale scriverà tra l'altro i versi di tre farse rappresentate al San Moisè, *L'inganno felice*, *La scala di seta* e *Il signor Bruchino*. Come era usanza dell'epoca, per fare una serata di spettacolo completa, le farse, ossia le opere in un solo atto, venivano rappresentate abbinata o a un'altra farsa o, più raramente, al primo atto di un'opera di successo. Nella sera del suo debutto, *Le metamorfosi di Pasquale* venne rappresentata assieme alla ripresa di una farsa di Raffaele Orgitano, *Non credere alle apparenze*, anch'essa su libretto del Foppa in cartellone dall'autunno precedente. L'opera fu accolta tiepidamente e già dal 22 gennaio essa scomparve dal cartellone.

Dopo questa parziale delusione, il ventisettenne Spontini, ritenendo di non avere più sufficienti stimoli per continuare la sua attività nei teatri della penisola che egli aveva battuto in lungo e in largo in sei anni di frenetica attività, da Roma a Firenze, da Palermo a Napoli fino a Venezia, decise di tentare la sua fortuna Oltralpe e l'anno seguente cominciò a Parigi una nuova carriera che lo avrebbe portato in pochi anni a conquistare, con opere come *La vestale* (1807) e *Fernand Cortez* (1809), un successo senza precedenti e a diventare una figura di spicco nel panorama internazionale. Il suo

biglietto da visita per il pubblico parigino fu la ripresa di un'opera già scritta per Napoli nel 1799, *Li finti filosofi* che con il titolo modificato in *La finta filosofo* andò in scena al Théâtre des Italiens il 21 Piovoso dell'Anno XII (11 febbraio 1804). Nei lavori immediatamente successivi egli si avvale ancora di qualche brano estratto dalle sue opere precedenti opportunamente riadattato al nuovo contesto, ma in breve tempo la sua produzione italiana, espressione di un gusto tardo-settecentesco di scuola napoletana e dunque non più in linea né con le aspettative del pubblico francese, né con gli sviluppi del melodramma italiano sconvolto dal nuovo fenomeno Rossini, finì nell'oblio e della quasi totalità di questi lavori si perse ogni traccia. Fino a qualche anno fa, della quindicina di opere di questo periodo che si attribuivano a Spontini, si conservavano solo un autografo (*Li puntigli delle donne*, nel Conservatorio di Napoli) e le copie di altri quattro lavori, uno dei quali (*Gli Elisi delusi*) incompleto: le altre risultavano tutte perdute. Pure, non era illecito attendersi che questi manoscritti sarebbero riemersi prima o poi da diverse testimonianze (tra le altre anche quella di Hector Berlioz, suo fervente ammiratore) sapevamo infatti che Spontini in tarda età era ancora in possesso degli autografi dei propri lavori giovanili per i quali provava un indulgente affetto e che dunque essi erano sopravvissuti a quella che è la fase più pericolosa per un manoscritto, quella cioè in cui esso rischia di essere trattato senza alcuna cura e senza alcun rispetto in quanto produzione senza valore di un autore ancora oscuro. E un po' alla volta, infatti, perfettamente rilegati in pelle, questi manoscritti cominciarono a emergere

dalle nebbie del passato. Dapprima fu *La fuga in maschera* (Napoli, Teatro dei Fiorentini, 1800) ad apparire presso un antiquario inglese una decina di anni fa (acquisita dal Comune di Maiorati per interesse di Marco Palmolella, fa ora parte del patrimonio della Casa Museo Gaspare Spontini che ha sede nell'abitazione stessa in cui il musicista si spense nel gennaio del 1851); poi nella primavera scorsa ben quattro autografi vennero alla luce nella biblioteca del castello di Ursel a Hingene nelle Fiandre: oltre a quello delle *Metamorfosi di Pasquale*, le opere buffe in due atti *Il quadro parlante* (Palermo, 1800) e *Il geloso e l'audace* (Roma, 1801) e la cantata *L'eccezionale gara*, rappresentata in forma privata l'8 febbraio 1806 nel teatro di corte dell'imperatrice Giuseppina per festeggiare il ritorno di Napoleone dopo la vittoria di Austerlitz. Con ogni probabilità questi ultimi manoscritti sono giunti fino a Ursel attraverso un asse creditario risalente direttamente alla vedova di Spontini, Céleste Énard, spentasi a Parigi nel 1878, la quale, sappiamo, aveva ereditato e conservava gelosamente tutti gli autografi del defunto marito.

Esaminando più da vicino questi volumi è possibile aggiungere altri tasselli al quadro e formulare ipotesi più precise circa le vicende che li concernono. Innanzitutto, osservandone le rilegature, si nota che quelle dei quattro autografi ritrovati nelle Fiandre sono identiche a quella della *Fuga in maschera* e poiché non risulta che quest'ultimo manoscritto abbia mai fatto parte della collezione del castello di Ursel, possiamo dedurre che queste rilegature debbano essere state fatte prima che, in seguito alla morte della vedova di Spontini, il lotto dei manoscritti in suo possesso venisse diviso tra diversi eredi. Osservando il contenuto dei volumi possiamo anche arguire che le rilegature debbono essere posteriori alla morte di Spontini: alcuni volumi infatti, e in particolare proprio quello contenente *Le metamorfosi di Pasquale*, presentano errori nella successione dei fascicoli e poiché Spontini era meticolosissimo e precisissimo, avrebbe certamente disposto correttamente il materiale e avrebbe personalmente controllato che tutto fosse svolto a regola d'arte: è dunque impensabile che queste rilegature possano essere state fatte mentre egli era ancora in

vita. Nel tempo intercorso però tra la morte di Spontini e la rilegatura dei volumi, una parte del materiale è purtroppo andata perduta.

Per ciò che concerne nello specifico il volume delle *Metamorfosi di Pasquale*, esso presenta due lacune: in primo luogo, manca la Sinfonia e in secondo luogo manca un fascicolo all'interno del finale dell'opera. In compenso, cuciti insieme ai fascicoli della partitura, vi sono altri fascicoli contenenti preziosissimo materiale musicale relativo a quest'opera: l'abbozzo della prima stesura della cavatina di Pasquale e del sestetto, ambedue autografi di Spontini, e la particella canto e basso del medesimo sestetto copiata da altra mano e preparata per Elena Conti, prima interprete del ruolo di Costanza. In particolare i due abbozzi autografi costituiscono un ritrovamento del tutto eccezionale, che ci permette di comprendere quale fosse il processo creativo di Spontini, quali parti egli concepisse per prime e quanto poi venisse modificato il brano nella sua stesura definitiva. Per ciò che riguarda l'abbozzo del sestetto, poi, esso unitamente alla particella per la Conti ci consente di ricostruire la prima stesura di due passaggi all'interno del brano che in seguito Spontini ha modificato incollando sul foglio di musica della partitura definitiva due pecette pentagrammate con una nuova versione.

Quanto alla sinfonia mancante, essa quasi certamente doveva essere quella che l'autore aveva composto due anni prima a Napoli per *La fuga in maschera* e che da allora non mancava di riutilizzare ogni qualvolta si trovava a comporre un'opera per i teatri di una nuova città, proponendola così a un pubblico sempre diverso che non aveva avuto ancora occasione di ascoltarla. È così che la ritroviamo, più o meno arricchita nell'orchestrazione a seconda degli organici a disposizione ma sostanzialmente identica nelle note, nelle armonie e nei segni di fraseggio musicale, sia nel *Quadro parlante* (Palermo, 1800) che nel *Geloso e l'audace* (Roma, 1801) e la ritroveremo ancora in seguito, quando Spontini se ne servirà come *ouverture* in *Julie, ou Le Pot de fleurs* (Parigi, 1805) – in questo caso con il taglio di un'intera sezione per adattarla ai *clibé* dell'*opéra-comique*. Che Spontini non abbia voluto privare neppure il pubblico veneziano



Carlolina di Maiolati Spontini con un ritratto di Gaspare Spontini e alcune immagini del Parco Colle Celeste, il giardino pubblico che il compositore fece realizzare nella sua città natale in omaggio alla moglie Celeste Erard. Questa, alla morte di Spontini, completò il progetto introducendo anche una statua mariana "copiata" da un'opera analoga vista a Plombières.

dell'ascolto di questo brano, lo si può indirettamente dedurre anche dal fatto che il finale delle *Metamorfosi di Pasquale* ne riprende per intero alcune sezioni e dunque, poiché era consuetudine dell'epoca che la sinfonia contenesse temi e spunti melodici che poi lo spettatore avrebbe riascoltato durante l'opera, tutto lascia supporre che i fascicoli mancanti all'inizio del manoscritto dovessero contenere un'ulteriore stesura proprio di questo brano. In base a tutte queste considerazioni abbiamo dunque accolto la sinfonia anche per quest'ultima opera realizzandone una versione che tiene conto sia dell'organico orchestrale veneziano che del contributo di tutte le fonti.

Quanto alla sezione mancante all'interno del Finale, che corrisponde ai versi compresi tra [«Venga pur signor marchese»] e [«ah perdon! che la puura mezzo morto m'ha di già» per un totale di ottantasette battute di musica (il numero esatto lo possiamo ricavare dal computo del-

le battute che l'autore stesso scrive al termine di ogni sezione musicale), non abbiamo per essa a disposizione una soluzione analoga a quella per la sinfonia. Nelle altre partiture coeve di Spontini, infatti, non troviamo alcun brano che si possa accostare a quello che ci è giunto incompleto, consentendoci così di recuperare il contenuto delle pagine perdute. Trattandosi qui di un pezzo concertato di movimento e non di un'aria o di un duetto, non è stato possibile neppure riprendere *in toto* una sezione di un diverso brano dell'autore cambiando solamente il testo alla melodia, costringendo, per così dire, Spontini a un auto-impresito, operazione che pur sarebbe stata non del tutto illegittima, visto che in queste opere italiane egli stesso vi ricorre in più di un'occasione. Si è reso pertanto necessario ricostruire *ex novo* le battute mancanti, intervento che abbiamo realizzato servendoci di spunti melodici, modelli armonici e stili compositivi tipici del linguaggio

spontiniano. Per il resto, l'autografo è in perfette condizioni, accuratamente copiato in bellissima grafia: anche i recitativi secchi sono di mano di Spontini e il testo musicato segue fedelmente quello del libretto veneziano del 1802.

Il testo di Foppa si articola in modo da prevedere dieci numeri musicali, inframmezzati da recitativi. La struttura drammatica ricalca i modelli allora in voga e non offre elementi di particolare novità: i pezzi concertati occupano strategicamente gli estremi e il centro dell'azione (Introduzione, n. 1, sestetto, n. 5 e Finale, n. 10) disegnando due archi al cui interno trovano posto due duetti e cinque arie, una per ciascuno dei ruoli principali. I personaggi sono anch'essi caratteri tipici dell'opera buffa del tempo: troviamo una servetta astuta (Lisetta), un nobile impacciato (il barone), una coppia di teneri amanti che vedrà riconosciuta alla fine la loro unione (il marchese e Costanza), un rivale in amore (il cavaliere), un servo intraprendente (Frontino) e infine un narcisista tutt'fare che qui assume i connotati di un ciarlatano sprovveduto manovrato a sua insaputa (Pasquale). A questi sette personaggi (numero canonico per opere di questo genere) se ne aggiunge qui un ottavo, il sergente, che interviene ad arrestare Pasquale, per il quale non è però previsto un interprete autonomo e il suo ruolo viene ricoperto dal cantante che interpreta quello del cavaliere.

L'intreccio della vicenda è imperniato sulla figura di Pasquale, maldestro avventuriero che tornando al villaggio natale dopo anni di peregrinazioni in cerca di fortuna, addormentatosi sotto un albero, si risveglia nei panni di un marchese, con tanto di servo (Frontino) a sua disposizione. Lungi dal sospettare un inghippo, e anzi scorrendo in questa fortunata circostanza un segno del destino, Pasquale tenterà di approfittarne dapprima per rifocillarsi a sbafo e poi per riconquistare il cuore di Lisetta, un tempo sua promessa sposa, ma poi da lui abbandonata e ora in procinto di convolare a nozze proprio con Frontino. In realtà questa situazione è stata creata deliberatamente da Frontino stesso per consentire al vero marchese di evitare guai con la giustizia e di aver così modo di riuscire a ottenere la mano di Costanza, figlia del barone. Una volta raggiunto questo sco-

po, viene a cadere da parte del marchese la necessità di mantenere in vita l'equivoco: Pasquale, beffato e irriso, viene così riportato bruscamente alla sua vera identità e assiste scornato al doppio matrimonio che sancisce a un medesimo tempo l'addio sia ai suoi sogni di grandezza che ai suoi sogni d'amore.

La cavatina con cui Pasquale viene introdotto in scena («Senza un soldo al suo comando», n. 2), sia per la sua posizione all'interno dell'opera che per alcuni elementi musicali richiama, con le dovute distinzioni, un'altra ben più celebre cavatina, quella del Figaro rossiniano. Non che i due personaggi si assomiglino, tutt'altro; i loro caratteri sembrano anzi antitetici a tal punto che, se il barbiere rossiniano fosse stato creato precedentemente rispetto alla farsa spontiniana, potremmo quasi leggere in questa cavatina un timido tentativo di parodia. Quanto infatti Figaro si presenta spavaldo, vantando i propri meriti ed enumerando le proprie fortune per riscuotere l'ammirazione del pubblico, tanto Pasquale, invece, rivelando da subito un profilo assai più basso, al pubblico sembra piuttosto chiedere compassione, confessando apertamente i propri difetti e le proprie sventure. Dal punto di vista musicale invece non mancano singolari analogie: dal ritmo in 6/8, agli spunti tematici caratterizzati dalla presenza di acciacature, alle formule declamatorie nella parte del protagonista; anche se la virtuosità vocale e la varietà di espressioni che Spontini richiede al suo interprete sono assai più limitate rispetto a quelle necessarie per il ruolo rossiniano.

Nonostante Pasquale sia la figura centrale dell'azione drammatica e, con una cavatina e due duetti, sia apparentemente anche il personaggio cui sono dedicati più brani musicali, il ruolo vocalmente più rilevante è quello di Lisetta, sia per la quantità di episodi vocali di cui è protagonista, sia per il virtuosismo della sua parte. Oltre a un'aria («Ah dov'è chi ha l'ardimento», n. 9) sono appannaggio di Lisetta infatti anche un duetto con Pasquale («Parla Lisetta mia», n. 7)¹ e lunghi interventi 'a solo' nei tre pezzi concertati. Uno di questi interventi in particolare, quello all'interno del Finale, è a tutti gli effetti un'aria solistica bipartita con corno inglese solista («Signori galan-

ti»². La presenza di un'aria con corno inglese solista era una caratteristica specifica delle farse rappresentate al Teatro San Moisè, e per tradizione era l'ultima aria della prima donna a godere di questo privilegio, ciò conferisce ancor maggior risalto al ruolo di Lisetta, ruolo che, disegnato per un soprano leggero, in linea con le convenzioni dell'epoca, è tutto incentrato in una tessitura medio-alta che tocca come vertice il do acuto nelle battute finali dell'aria.

Un'aria e un duetto con Pasquale sono anche i brani che vedono protagonista Frontino, che è il terzo personaggio in ordine di importanza sia scenica che vocale: egli è colui che idea lo scambio di persona tra il marchese e Pasquale e che organizza insieme a Lisetta la beffa finale ai danni di quest'ultimo.

In secondo piano si pone invece la storia d'amore tra il marchese e Costanza: le arie a essi dedicate, rispettivamente n. 4 e n. 8 dell'opera, entrambe nella tonalità di la maggiore, non sono particolarmente sviluppate e anche vocalmente restano entro i limiti di una cantabilità espressiva e naturale senza esigere un particolare impegno esecutivo, così come si conveniva al ruolo del «mezzo carattere» e della «seconda donna». Infine, vi sono i ruoli del barone, padre di Costanza, e del cavaliere, suo pretendente, i quali svolgono la funzione drammaturgica di ostacolare l'unione tra Costanza e il marchese. Come si conviene a un'opera buffa, questa opposizione si rivela assai blanda e più di facciata che di sostanza; a maggior ragione se l'opera è, come questa, in un solo atto e non vi è dunque spazio sufficiente per dare compiutamente voce ai motivi del dissenso; i contrasti si risolvono tutti fuori-scena, e gli spettatori sono messi di fronte al fatto compiuto. A questi due personaggi dunque non spetta nessun brano solistico; essi compaiono solo nei recitativi, nel sestetto (il solo barone) e nel Finale (entrambi).

Quanto alla musica di Spontini, essa ricalca i modelli compositivi della tradizione napoletana alla cui scuola il musicista si era formato (e proprio come «celebre Maestro di Cappella Napoletano» viene citato nel libretto) ma non mancano comunque elementi che testimoniano un'evoluzione del suo linguaggio verso una maggiore ric-

ORCHESTRA

2 OBOI (2° ANCHE CORNO INGLESE)

2 CLARINETTI

1 FAGOTTO

2 CORNI

TIMPANI

ARCHI

CEMBALO

LE VOCI

IL BARONE, padre

BASSO

COSTANZA, figlia

SOPRANO

IL CAVALIERE, amante della suddetta

TENORE

LISETTA, cameriera di Costanza

SOPRANO

IL MARCHESE, amante di Costanza

TENORE

FRONTINO, servitore del marchese

BASSO

PASQUALE, avventuriere

BASSO

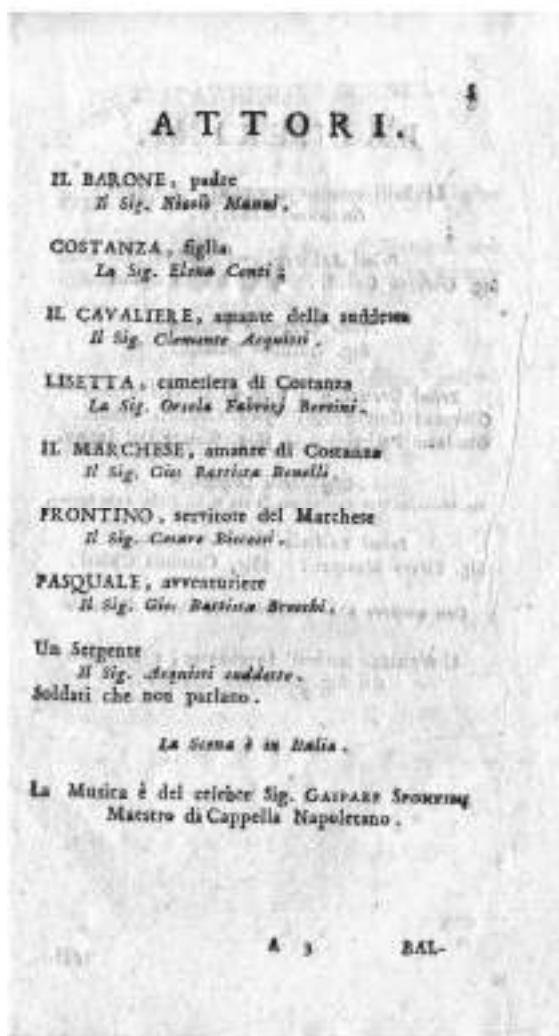
UN SERGENTE

TENORE

chezza armonica e una più incisiva definizione dei diversi momenti scenici.

Confrontando attentamente questa partitura con quelle delle sue opere precedenti, si nota un maggior ricorso a modulazioni più ardite, un impiego più frequente e più cosciente delle cadenze evitate e degli accordi aumentati e una tendenza a limitare le eccessive ripetizioni delle medesime frasi musicali, evitando così di dover poi effettuare al momento dell'esecuzione quei tagli di cui si trovano numerose testimonianze negli autografi di altre sue opere. Si nota altresì una maggiore varietà nel suo lessico musicale e una maggiore proprietà nel sottolineare con pause, variazioni di tempo o di disegni ritmici le diverse sfumature espressive dei personaggi in scena.

E alla scena dunque è ora giunto il momento di riconsegnare questa partitura che dopo tanto peregrinare per tutta Europa, prima al seguito dell'autore, poi di sua moglie e poi ancora per sommerse vie in gran parte ancora oscure, infine ritorna, come il suo eponimo Pasquale, al luogo donde era partita: quella Venezia che la tenne a battesimo in una sera di gennaio come questa di duecentosedici anni fa e che ora è testimone della sua rinascita, rinascita che ci auguriamo non sia che l'inizio di una lunga avventura.



Elenco dei personaggi con gli interpreti della prima rappresentazione assoluta delle *Metamorfosi di Pasquale* di Gaspare Spontini, Venezia, Forzò, 1802. Biblioteca Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, Libretti d'opera - San Moisé 293/6. Per gentile concessione Biblioteca Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, FMCV.

1. Questo duetto si conserva anche in varie copie separate come «Parla Chiarella mia» o «Parlami Eurilla mia», da utilizzarsi verosimilmente come brani sostitutivi in opere di altri autori. Al momento non siamo in grado di stabilire se le copie siano posteriori e dunque questo brano sia stato composto originariamente per *Le metamorfosi di Pasquale*, oppure se esso preesistesse e sia stato qui reimpiegato.

2. Spontini la annuncia come «cavatina» alla fine del fascicolo precedente.

Le metamorfosi di Pasquale

libretto di Giuseppe Maria Foppa

Aito unico

SCENA PRIMA

Parco remoto vicino al castello del barone, con alberi.

MARCHESE e FRONTINO, poi COSTANZA e LISETTA

FRONTINO

Venga pur signor padrone
ma però con precauzione:
per davanti e per di dietro
ci dobbiamo riguardar.

MARCHESE

Non parlarmi di periglio,
non paventa questo core:
solo amor mi dà consiglio,
e 'l mio ben mi fa sperar.

FRONTINO

Quest'amor... ma vien Lisetta...
(ossessando)

MARCHESE

Ah! Con essa è 'l mio tesoro.

MARCHESE

Di speranza di timore
io mi sento palpitâr.

FRONTINO

(Temo assai che un buon bastone
qui ci venga a salutar).

LISETTA

Serva loro...
(incontrandosi vivamente)

FRONTINO

Occhietti bei!...

COSTANZA

Marchesino!...

MARCHESE

Mia Costanza!...

LISETTA

Pian piano signori miei;
(mettendosi fra Costanza e marchese)
se la prendano con pace:
tanto loco non mi piace:
fuor di tempo può bruciar.
Ho capito... sposo e sposa...
Sì, onestissima è la cosa.
Ma vi vedo un che negli occhi...
Vedo cetta convulsione!
Miei signori in conclusione
alla larga avete a star.

MARCHESE

Se vedessi questo core!...

LISETTA

Oh! Un spettacolo d'ardore!

FRONTINO

Se sapessi quanto scotto!...

LISETTA

Corri al fresco o mio merlotto.

MARCHESE, COSTANZA e FRONTINO

È l'amor che mi tormenta:
è l'ardor d'un cor costante:
deh s'affretti il dolce istante
che mi venga a consolar.

LISETTA

Quanti ardori!... gran calori!
Via pazienza... via prudenza...
Bramo anch'io quel dolce istante,
che mi venga a consolar.
Ma frattanto ch'ei sen viene
Ci conviene tollerâr.

MARCHESE

Lisetta, che hai a dirmi?

LISETTA

Che il barone
padre della mia cara padroncina
conserva l'odio antico contro a voi,
e alla vostra famiglia.

MARCHESE
O giusto cielo!
E il cavaliere?

LISETTA
E il cavaliere insiste
a volerla in isposa, e di lei padre
ghel'ha accordata.

FRONTINO
Lisettina mia,
della tua furberia qui s'ha bisogno!

MARCHESE
Ah se tu ci abbandoni!...

COSTANZA
Ah se tu non ci assisti!...

LISETTA
Non pensate.
Tu osserva intorno ben.
(a Frontino ch'è eseguito)
Voi m'ascoltate.
(al marchese e Costanza)
Signor marchese voi qui di persona
non siete conosciuto dal barone,
né da alcun del castello perché incognito
inor vi siete stato...
(Frontino corre all'inquà del teatro)

FRONTINO
Ehi, scappate, scappate...

LISETTA
Cos'è nato?

FRONTINO
Il cavalier vien qua...

LISETTA
Presto partiamo...
Ci rivodremo...

COSTANZA
O che disgrazia!...

LISETTA
(partono)
Andiamo.

SCENA II
MARCHESE, FRONTINO, poi CAVALIERE

FRONTINO
Per capo di prudenza
andiamcene anche noi.

MARCHESE
Saria viltà!
(esce il cavaliere)

CAVALIERE
Voi eravate qui con la signora
Costanza.

MARCHESE
Io!...

CAVALIERE
Siete il marchese Alberto?

MARCHESE
Appunto.

CAVALIERE
E il cavaliere
sono io del Prato.

MARCHESE
E che perciò?

CAVALIERE
Pretendo
che rinunziate a lei.

MARCHESE
È un impossibile.

CAVALIERE
Io non ho spada, ma qui a noi vicini
vi sono due cavalli,
e due pistole cariche egualmente.

MARCHESE
V'ho inteso.

CAVALIERE
Ebben?...

MARCHESE
Vi seguo immanentemente.
(partono)

SCENA III
FRONTINO solo

E per questa gran cosa,
e con quel sangue freddo
si vanno ad ammazzar?
(osservando)

Ah!... ch'è già fatta!...
A cavallo già sono...
Piglian terreno... sparano...
(si sente lo sparo d'una pistola)

Oh! il cavallo
del cavalier s'impenna!...
L'ha buttato per terra... il mio padrone
spara all'aria...
(altro sparo)

che eroe!... ma il servitore
(affannosamente)
del cavalier sen vola
già al castello... ah! il padron fanno arrestare!...
tentiamo di poterlo ora salvare.
(corre via)

SCENA IV

PASQUALE con casacca e cattivo cappello

PASQUALE

Senza un soldo al suo comando;
pien di debiti e di guai;
con un sonno da cascare;
affamato più che mai;
senza voglia di far bene,
e in sconquasso universale;
ecco torna il gran Pasquale
la sua bella a ritrovar.
Chi sa dirmi se zitella
è tuttor la mia Lisetta?
Ho paura: di sposarsi
la mostrava aver gran fretta;
ma quand'anche fosse tale
ci sarebbe il suo gran male,
io non posso darle niente,
ella pur non ha gran cosa...
sposo e sposa senza niente
male allè s'avria da star.

Son dieci anni che giro,
né ritrovo fortuna. Un dì una strega
mi guarda, e mi predice,
che la caduta in terra d'un signore
sarà la mia fortuna. Nasce il caso,
che il padron cui servia cade in un fosso.
Io a ridere mi metto,
e credo fatta già la mia fortuna;
ma sdegnato il padron per le risate
mi caccia via con venti bastonate.
Eccomi qua pertanto... ah la mia Lisetta!...
(traballando e sbavigliando)
T'ho piantata, egli è vero... ma... fa caldo...
(si leva la casacca e la butta in terra)
Che sonno!... al fresco qui posso adagiarmi...
(si mette a' piedi d'un albero)
L'oste... non verrà niente a domandarmi...
(s'addormenta)

SCENA V

PASQUALE che dorme, MARCHESE e FRONTINO affannati

FRONTINO

Ah!... voi siete scoperto!...

MARCHESE

E che ho da fare?...

FRONTINO

È certo che vi fanno già arrestare!

MARCHESE

Chi mi consiglia?

FRONTINO

Diavolo!...

L'affare è brutto!... Ah! Ah!... che bel pensiero!...
(vede la casacca di Pasquale e la prende)
Levatevi i vostri abiti,
e mettetevi questo... indi scappate...

MARCHESE

Ma...

FRONTINO

Che mai?... Presto... il cappello e la spada...
(eseguiscono)

MARCHESE

Tieni. Corro e t'aspetto.
(parte velocemente)

FRONTINO

A veder quel che nasce io qui mi metto.
(getta l'abito del marchese vicino a Pasquale e si ritira)

SCENA VI

PASQUALE che va a poco a poco svegliandosi.

PASQUALE

Uf! Che insolenti! M'hanno rotto... il sonno...
Chi va là...

(s'accorge dell'abito...)

Cos'è questa?... Dormo o no?...

(si leva)

Un abito guernito da signore?...
Dov'è la mia casacca?... Che vuol dire?...
È burla?... E la fortuna
che vuol farmi del bene?... Che la strega
avesse detto il vero? A noi... coraggio...
Che cosa si può nascere?
Mettiamoci quest'abito...
Non m'hanno tolto il mio?...
(si mette l'abito)

Si... sì... è un po' stretto...

Così comparirò più svelto e snello.

(si mette cappello e spada)

Il cappello... così... la spada... bene...

Per bacco! Tutt'altro uom ora mi sento.

Sono conte o marchese?... E qual è mai
il nome mio? Pasquale?...

Oihò ha del triviale... lo già fra poco

avrò un palazzo, servitori, paggi,

lucchè, cuochi, carrozze e bei cavalli...

ed, avendo servito, prenderò

il tuoro dei signori

quando parlano ai loro servitori.

Eh!... là!... eh!... là non c'è nessuno di costoro

che mangiano a mie spese?

SCENA VII

PASQUALE e FRONTINO

FRONTINO

Che comanda da me signor marchese?

PASQUALE

(stupito)

Oh cospetto!...

FRONTINO

Son pronto ad obbedirla

PASQUALE
(Di dov'esce costui?...) Che dite amico?

FRONTINO
Chiedo, che voglia il mio signor marchese!

PASQUALE
Ah ah! Son io marchese?
Marchese addirittura.

FRONTINO
Il marchese del Colle.

PASQUALE
Del Colle!... che bel nome!... ma...

FRONTINO
Distratta
fors'ha la fantasia?

PASQUALE
Certo. M'ha preso...
Tale sbalordimento... che... ho bisogno
d'essere richiamato ora a me stesso.
Or dunque io sono quello...

FRONTINO
Ch'or uccise il rivale in un duello...

PASQUALE
In duello!...

FRONTINO
A pistola.

PASQUALE
Ah sì... hai ragione...
Non me ne ricordava:
effetto della polvere
che va alla testa.

FRONTINO
(È un bravo galotto!)

PASQUALE
(Costui mi stima al certo.) E il mio nemico!

FRONTINO
Io credo che sia morto.

PASQUALE
Veramente?

FRONTINO
Senz'altro.

PASQUALE
Bravo! Ha fatto bene: ed era?...

FRONTINO
Il cavalier del Prato, che impedire
volea a lei di sposare
la figlia del baron ch'ell'ama tanto.

PASQUALE
Ah!... sì sì, è vero. Questa figlia è ricca?

FRONTINO
A milioni...

PASQUALE
Amico... Oh Dio!... L'adoro!
Io ne perdo il cervello...
Ah mi bisogna subito sposarla.

FRONTINO
Ma il padre non approva il matrimonio.

PASQUALE
E perché all'amor mio costui si oppone?

FRONTINO
Per odio di famiglia.

PASQUALE
Ah cospettone!
Negare ad un mio pari
la figlia coi milioni!

FRONTINO
Ha tutte le ragioni
per farsela pagar.

a 2

PASQUALE
(Credea d'aver pigliata
la sorte di galoppo:
ma un padre per intoppo
la viene a sgriffignar.)

FRONTINO
(Ah! Vengono i soldati
(osservando)
che cercan del padrone:
conviene la finzione
con arte seguir.)

SCENA VIII

DETTI E SERGENTE con soldati che si vanno a poco a poco avanzando.

PASQUALE
Or ben... ma chi son quelli
che vanno qui girando?
Il muso m'è antipatico
se schietto ho da parlar.

FRONTINO
È una deputazione,
che manda qui 'l barone
perché la si risolva
d'andarla a visitar.
(Il sergente s'avvanza.)

SERGENTE
Signore...

PASQUALE
Ho inteso tutto

SERGEANTE
Vi prògo...

PASQUALE
Andate avanti,

SERGEANTE
Sentite...

PASQUALE
Oh, son seccanti!

SERGEANTE
Siete il marchese?

PASQUALE
Il sono.

SERGEANTE
A me la spada...

PASQUALE
Cosa?

SERGEANTE
Siete arrestato.

PASQUALE
Amico
parlate civilmente.

SERGEANTE
Venite prestamente.

PASQUALE
Lo dite voi davvero?

SERGEANTE
Non c'è da dubitar.

PASQUALE
Quand'è così sappiate
ch'io non son quello affatto.

FRONTINO
Ah! Il povero padrone
oimè diventa matto!

PASQUALE
Che possa tu crepare!...

FRONTINO
Signor la prego andare...

PASQUALE
Se vo mi nasce niente?

FRONTINO
Potrian per accidente
tagliare a lei la testa.

PASQUALE
Tagliata la mia testa!
La tua va a far tagliar.

SERGEANTE
A voi...
(ai soldati)

PASQUALE
No no, prendete...
(gli dà la spada)

FRONTINO
Oh bravo! mi consolo.

a 2

PASQUALE
Ah furbo briconaccio!
Vo romperò 'l mostaccio...
son qui... non tanta fretta...
o strega maledetta!...
o povero Pasquale!...
che brutto servigiale...
tagliata la mia testa!...
uh! Vatti a far squartar.
Oimè! Mi manca il fiato...
non posso più parlare...
in piè non posso stare...
ah chi l'avrebbe detto!...
mi sento qui crepar.

FRONTINO
Fermatelo, arrestatelo
per sola compassione.
La polvere alla testa
v'andò signor padrone.
Oimè non delirate,
Uh uh!... pietà mi fate...
la cosa v'assicuro
in là non può più andar.
Ah povero padrone!
Oimè che brutto caso!
Mi fate compassione
via fatevi coraggio...
Andar già voi dovete
o povero meschino!
O caso malandrino!
(piangendo caricatamente)
Uh uh! Pietà mi fate...
da piangere mi viene
non posso più parlar.
(partono tutti)

SCENA IX

Sala terrena nel palazzo del barone con veduta del giardino dalla porta comune, ch'è situata in prospetto.

COSTANZA poi il MARCHISE in altr'abito.

COSTANZA
Il caso è brutto assai.
Si son battuti. O ciel cosa faremo?

(esce il marchese)

MARCHESE
Ah Costanza!

COSTANZA
Chi vedo!... A che venite?

MARCHESE
Il cavalier che fu?

COSTANZA
Dalla caduta
or si va rimettendo.

MARCHESE
Lode al cielo!

COSTANZA
Voi come vi salvaste?...

MARCHESE
Il tutto a tempo
palese vi farò!...

COSTANZA
Ma qui frattanto...

MARCHESE
Qui nessun mi conosce, ed in quest'abito...

COSTANZA
Ma la ragione...

MARCHESE
Io venni ad avvisarvi,
che ascoso qui mi resto,
e che al momento prenderò i ripieghi
opportuni al mio caso onde da voi
vengano secondati...

COSTANZA
Vi potete
di me fidar appieno.

MARCHESE
Ah quale a detti vostri
speranza nel mio sen destarsi io sento!
Quasi obbligar mi fa del mio tormento.
Sol per te mio diletto tesoro
sola vita e speranza del cor,
or intrepido e ardito mi rende
un fedele, e dolcissimo amor.
Freme pur l'irata sorte,
l'anima mia sarà più forte;
se son tuo bell'idol mio
non saprò che più bramato.

SCENA X

COSTANZA *poi* LISETTA.

COSTANZA
Ah temo che l'amore

troppo ardito lo renda.

LISETTA
*(Oimè signora!
uscendo affannosamente)*

COSTANZA
E perché si affannosa?

LISETTA
È fatta, è fatta!

COSTANZA
Spiegati.

LISETTA
Vostro padre s'è incontrato
nel giardin col marchese...

COSTANZA
Che l'abbia conosciuto?

LISETTA
No! so... vengono qua...
(osservando)

COSTANZA
Che far dobbiamo?

LISETTA
Dal fatto si vedrà.

SCENA XI

BARONE, MARCHESE e DETTE.

BARONE
Venite pur signore: onor mi fate
nel favorirmi.

LISETTA
*(Ah! respiriamo...)
(piano a Costanza)*

MARCHESE
Incesi
certo strepitoso intorno...

BARONE
Anzi ho piacere
che voi qui vi troviate. Signorine
(a Costanza e Lisetta)
a me dinanzi come comandante
del castello il marchese or fia guidato.

LISETTA
(Oh bella! due marchesi!)

COSTANZA
*(Non capisco...)
(osservando a parte il marchese che le fa cenno)*

BARONE
O come gli av' miei se la godranno

quando il caso sapranno!

LISSETTA
Farete voi 'l corriere agli avi vostri
della bella notizia?

BARONE
Zitto là!

LISSETTA
(Son curiosa davvero...)

BARONE
Eccolo qua.

SCENA XII

DETTI, PASQUALE, FRONTINO e SOLDATI

PASQUALE
Ah! la testa!
(*facendo difficoltà ad uscire*)

BARONE
Venga avanti:
(*cortesemente incontrandolo*)
Non si vuol già fargli male.

PASQUALE
Certo, certo?
(*tra nasiconandosi*)

LISSETTA
(Qui Pasquale!)
(*raffigurandolo, e restando sospesa*)

PASQUALE
Dunque vengo... (qui Lisetta!...)
(*s'avvede di Lisetta e sorprende assai*)

FRONTINO
(Lei sospesa!...)
(*osservando Lisetta*)

MARCHESE
(Strano evento!)

a 6

Il più grave stordimento
sbalordire qui mi fa.

BARONE
Ma non parla? È morto o vivo?
(a Pasquale)

PASQUALE
Sono un uom contemplativo.

MARCHESE e FRONTINO
Che vuol dir sì gran stupore?
(a Lisetta e Costanza)

LISSETTA
Vi dirò che quel signore
(*accennando a Pasquale*)
mi produce un certo effetto...

PASQUALE
Buono o tristo?...
(a Lisetta con impazienza!)

LISSETTA
Ah nel mio petto
Non so dir quel che ci sta.

a 6

(Sono incerto/a son perplesso/a
dir vorrei... non so parlare...
stiamo attenti ad osservare
quel che or ora nascerà.
Già la mina a poco a poco
qui serpeggia e prende fuoco...
ah che scoppia d'improvviso,
e tremare il cor mi fa.)

BARONE
(Stanno incerti, stan perplesso
vogliono dir... non san parlare...
stiamo attenti ad osservare
quel che or ora nascerà.
Già la mina a poco a poco
qui serpeggia e prende fuoco...
ah che scoppia d'improvviso
e tremare il cor gli fa.)

LISSETTA
(Ma questo che significa?)
(*piano a Frontino*)

FRONTINO
(Il saprai
sostien per or che quello lì è 'l marchese.)

LISSETTA
(Lo farò.)

PASQUALE
Ebben, signor, mi conoscete?
(al barone)

BARONE
Osar non può un duello
che il marchese del Colle.
(*Frontino fa cenno al marchese che dica di sì*)

MARCHESE
Certamente.

PASQUALE
(Costor son tutti matti!)

LISSETTA
Il gran dolore,
credendo aver ucciso il cavaliere,
così gli ha intorbidato ora il cervello,

ch'egli non raccapezza niente affatto.

PASQUALE

Buono! Tu per favor mi dai del matto.

BARONE

Dunque è il marchese?

(a Frontino e Lisetta)

MARCHESI, FRONTINO e LISETTA

E desso.

BARONE

Voi amate mia figlia?

PASQUALE

Estremamente.

Quei gran milioni...

BARONE

Piano,

Ora penso che siete in casa mia,

e che servire io debbo

all'ospitalità: dunque lasciatelo

(ai soldati)

libero pur.

(i soldati partono)

PASQUALE

Ehì, dite:

Qui si fa buona tavola?

LISETTA

Assai grassa.

PASQUALE

In questo caso io sono

il marchese del Colle.

LISETTA

Oh lode al cielo!

BARONE

(Mia figlia ama quest'uom! Parmi impossibile.)

Marchese ho da parlarvi,

di là lo condurrete.

(a Lisetta)

Voi venite.

(a Costanza)

COSTANZA

Obbedisco

(p. con barone)

MARCHESI

(Mi vo' dell'accidente approfittare,

onde poter col cavalier parlare.)

SCENA XIII

LISETTA, FRONTINO e PASQUALE

FRONTINO

(piano a Lisetta)

(Colui è quel Pasquale!...)

(Pasquale li osserva)

LISETTA

(Appunto)

FRONTINO

(Or dunque

fa quel che ho detto).

LISETTA

(Ho inteso)

PASQUALE

(Cosa diavolo mai van masticando?)

Bella figlia che dite al servo mio?

LISETTA

Che l'amo...

PASQUALE

E osate dirlo in mia presenza?

Ohi signor buffone io ti proibisco

in pena di galera,

di guardare mai più questa zitella.

FRONTINO

Come!... cosa!... che dice!... oh si ch'è bella!

Questa ragazza amabile,

cara, vezzosa e morbida

per dolce umor simpatico

con me s'ha da sposar.

È vero mia diletta

dolcissima Lisetta?

Ah veda quel bocchino

che dice a me di sì

ah caro quel visino,

mi tocca proprio qui.

(accenna il cuore)

Ed ella mio padrone

ha tale pretensione!

La guardi che in amore

non soffro alcun rivale;

che monto in un furore,

che aver non può l'eguale:

che taglio, squarto, ammazzo

e attivo a subissar.

(parte)

SCENA XIV

PASQUALE e LISETTA

PASQUALE

(Pasqual, ci siamo. A noi. Disinvoltura,

e spirito e coraggio).

LISETTA

(A te Lisetta

con questo furlantaccio).

(Pasquale vuole accostarselo, ella fa un motto di sdegno

ed egli si ritira).

PASQUALE
mi mangia vivo!)
(Oimè! Cogli occhi

LISETTA
(Voglio consolarli).

PASQUALE
(Cominciamo alla grande.) ehm ehm... ehm ehm...
(Spurgandosi forte, e passeggiando in tuono di gravità).

LISETTA
Che ha signor marchese?

PASQUALE
L'ardire di colui m'ha suscitata
la bile in trenta gradi.

LISETTA
Poverino!

PASQUALE
Vi fo pietà?

LISETTA
Grandissima.

PASQUALE
Davvero?

Ma... dico...
(accostandosi a poco per volta. Ella sta ferma e non guarda).

LISETTA
Dica pur.

PASQUALE
Lisetta mia...
(con aria confidenziale, ma un poco paurosa)

LISETTA
Comandi.

PASQUALE
Io sono... eh via...
Ci conosciamo ben...

LISETTA
Da quando in qua?
(voltandosi a Pasquale)

PASQUALE
Bella!... non riconosci
Pasquale?...

LISETTA
Ah questo nome
non preferisca per pietà!

PASQUALE
E perché?

LISETTA
Perché amai di buon cor certo Pasquale,

che promise sposarmi, e m'ha piantata
senz'alcuna ragione.
Odio tanto il briccone.
Che se mai mi venisse tra le mani
vorrei farne un guazzetto;
e tanto ho in odio quel brutto animale,
che mi vien male a nominar Pasquale.

PASQUALE
(Ho avuto la risposta in chiari termini).
Ma pian ragazza mia:
senza bisogno in pria
le ragion di quest'uomo.

LISETTA
Che ragione
di quel tristo ubbriacone?

PASQUALE
(Grazie.) Ma pur...

LISETTA
L'ha conosciuto lei
che prende sì gran parte in quest'affare?

PASQUALE
Oh lo conosco in modo singolare.
Poverino!... Egli è un uomo di buon core...
poveretto!... Egli è un giovane di garbo...
poveraccio!... l'amava... ma... figliuola
ei si sentiva fatto per gran cosa,
e non già pel mestier del servitore...
e laonde... ed altronde...
per presentarsi a te grande grandissimo,
ti lasciò... se n'andò...
viaggiò... sognò... s'alzò...
e in marchese Pasquale a te tornò.

LISETTA
Eh!...

PASQUALE
Oh!... cara, è così. Guarda che abito...
vedrai che servitori!... che ricchezza!...
che lusso!... che grandezza!...
Orsù, perché la cosa
vada felicemente a terminare
basta che tu ti voglia impasqualare.

LISETTA
Impasqualare!

PASQUALE
Certo!...

LISETTA
Ma...

PASQUALE
Via...

LISETTA
Dir non saprei...

PASQUALE
 Deh via favella...
 Risolviti, e mi guarda anima bella,
 Parla Lisetta mia,
 non farmi più penar.

LISSETTA
 Signore andate via,
 mi fate vergognar.

PASQUALE
 Dimmi: conosci amore?

LISSETTA
 Mi sento... Oh che rossore!...

PASQUALE
 Ma parla...

LISSETTA
 Non vorrei...

PASQUALE
 Ma dimmi...

LISSETTA
 Non vorrei...

PASQUALE
 Ma parla per pietà.

a 2

LISSETTA
 Ah dove sei mio core!
 Io t'ho perduto già.

PASQUALE
 (Di me con gran furore
 è innamorata già.)
 Via dammi un po' la mano.

LISSETTA
 Eccola da lontano.

PASQUALE
 Ah! Ah! che dolce incanto!

LISSETTA
 Non mi stringete tanto,
 Lasciate.

PASQUALE
 Un altro poco.

LISSETTA
 Che caldo!

PASQUALE
 Ahimè che foco!

a 2

LISSETTA

Il cor mi batte in petto:
 Ah dite che sarà!

PASQUALE
 Per me viso diletto
 il cor ti batterà.
 (Pasquale parte)

SCENA XV

LISSETTA e MARCHESE, poi COSTANZA.

LISSETTA
 Oh vuoi star fresco affè se tu mi credi.
 (esce il marchese)

MARCHESE
 Gran novità!

LISSETTA
 Qual è?

MARCHESE
 Il cavalier già risanato brama
 meco abboccarsi, e mi ricerca. Ah voi
 fatelo a me venir là nel giardino.

LISSETTA
 E vi fidate?

MARCHESE
 Io so ch'è generoso.

LISSETTA
 Dunque?
 (esce Costanza frettolosa)

COSTANZA
 Fuggite, che mio padre è qua!

MARCHESE
 Andiam.

LISSETTA
 Coraggio, e in ben la finirà!
 (partono dal fondo)

SCENA XVI

COSTANZA e BARONE

COSTANZA
 Ah! ne pavento assai!

BARONE
 Figlia, è possibile
 che tu ami quell'uomo?

COSTANZA
 Piacesse al ciel che comparisse a voi
 quale sempre compare agli occhi miei
 il marchesein!

BARONE S'egli è sempre così
qual lo vidi, tuo sposo
non sarà mai.

COSTANZA Voi tutto non vedete
a suo tempo però tutto saprete.
Deh in questo core – leggete appieno
è il dolce amore – che provo in seno
da voi pietoso – mercede avrà.
Già la speranza – che in cor mi sento
or mi predice – un bel contento,
ed una tenera – felicità.
(parte)

SCENA XVII

BARONE poi PASQUALE

BARONE Che intese dire! Ah quel marchese al certo
ordisce qualche trama... (esce Pasquale)

PASQUALE
Son qui se vuol parlarmi...

BARONE
Son con lei sdegnato!

PASQUALE
E perché?

BARONE Ne sarà presto informato.
(parte)

SCENA XVIII

PASQUALE poi LISETTA col CAVALIERE

PASQUALE
Io non capisco un corno...

LISETTA Andiam...
(conducendo seco il cavaliere per farlo sortir seco dal fondo.)

PASQUALE
(volendo trattenerla) Lisetta!

CAVALIERE
Chi è lei?
(a Pasquale che s'intimorisce.)

PASQUALE
Suo servitore...

LISETTA
Ora torna.
(esce col cavaliere dal fondo poi torna.)

PASQUALE Eh bisogna
con un destro partito e in fretta in fretta
scappar di qua se posso con Lisetta.
(esce Lisetta)

LISETTA
Che mi comanda?

PASQUALE Sentì o bella figlia.
Qui ci son degli intrichi;
sicché penso tornare
al mio palazzo ed alle mie ricchezze.

LISETTA
Ottimamente!

PASQUALE E fatti
Mezza Duchessa.

LISETTA O stelle! Qual contento!
Ma possibil che lei si ricco e grande,
s'abbassi ad una serva sì meschina?

PASQUALE
Mi va a genio l'odor della cucina.

LISETTA
Io son fuori di me!

PASQUALE Dunque andiamo via.

LISETTA
Vengo...
(per andare con Pasquale dal fondo.)

SCENA XIX

FRONTINO frettoloso e DETTI

FRONTINO Signor padrone...
(correndo)

PASQUALE O maledetto!
(tornando indietro)

LISETTA
Che c'è?

FRONTINO Nacque un sospetto (a Pasquale)
sopra di voi.

PASQUALE Sopra di me...

LISETTA E che mai
si sospetta di lui?

PASQUALE
Non lo saprei

LISSETTA
Ch'ei sia un birbante?...

PASQUALE
Eh!...

LISSETTA
Un tristo?

PASQUALE
Oh!

LISSETTA
Un furbo?

PASQUALE
Ih!

FRONTINO
Peggio!

E di più...

LISSETTA
Lo vorrian far bastonare?

FRONTINO
Probabilmente.

PASQUALE
Oh diavolo!... Ma...

FRONTINO
È tale
lo stile che qui s'usa.

PASQUALE
È uno stile cattivo; è del seicento

LISSETTA
(a Frontino)
Intine egli è in pericolo?
(accennando a Pasquale)

FRONTINO
In pericolo orrendo!

PASQUALE
Lisetta... oimè!...

LISSETTA
Che dite mai! Che intendo!

Ah dov'è chi ha l'ardimento
d'oltraggiar sì gran soggetto!
Qui lo chiama a gran cimento
chi davvero sa cos'è amar.

Adorato marchesino...
(vezzezzando Frontino)
per riverbero vi parlo.

(allontanando da sé Pasquale che se ne inquieta)
Mio gustoso micchettino...

(a Frontino)
parlo a voi diametralmente.
(a Pasquale)

A voi tutto, e all'altro niente
(a Frontino)

s'anche avesse da crepar.
(verso Pasquale)

Ah saltate d'allegria,
(correndo a Pasquale)

Consolatevi, ridete:
più di me voi non potete
(all'uno e all'altro)
nda amante ritrovar.
(parte)

SCENA XX

PASQUALE e FRONTINO

FRONTINO
(Mi voglio divertire con costui.)

PASQUALE
Frontino... io son davvero tuo padrone?

FRONTINO
E chi lo mette in dubbio?
E gloria mia l'amarvi;
dovere il venerarvi;
celebrarvi... lodarvi...

PASQUALE
Con tutto quello che finisce in *arvi*.
Eh m'ho accorto figliuolo, che tu sei
un galantuom, benché m'abbiano data
la trista informazione,
che sei un solennissimo briccone.

FRONTINO
Male lingue!

PASQUALE
Male lingue! Gli è certo. Or dunque ascolta.
Tu vedi il tuo padrone in gran pericolo.

FRONTINO
Pur troppo!

PASQUALE
Ahi ahi!

FRONTINO
Che c'è?

PASQUALE
M'era parso sentire un non so che...

FRONTINO
Fantasia... fantasia...

PASQUALE
Sicché figliuolo caro in tal momento
gran bisogno ho di te. Sentimi attento.
Se a far di qua un bel scampo
io son da te aiutato,
il mio gran marchesato
ti giuro di donar.

FRONTINO
Io solo nol so fare,
e far conviène in fretta.
Andiamo da Lisetta,
che in ciò vi può aiutar.

PASQUALE
Andiam da chi vuoi tu:
ma scapperò di poi?

FRONTINO
E voi mi donerete
ciò che promesso avete?

PASQUALE
Te ne fo cartà in bianco.

FRONTINO
Da lei su dunque andiamo.

a 2

PASQUALE
A questo è sol che bramo,
ma presto s'ha da far.

FRONTINO
Al par di voi lo bramo:
sì; presto s'ha da far.
(*estrano*)

SCENA ULTIMA

Tutti successivamente.

MARCHESE e CAVALIERE dal fondo.

MARCHESE
Amico generoso
o come darvi onore!
Ah né più degno core
non puossi ritrovar.

CAVALIERE
All'aria voi sparaste,
la vita mi donaste.

MARCHESE
Costanza mi cedete?

CAVALIERE
Sì certo: è mio dovere.

MARCHESE
E il padre disporrete?

CAVALIERE
Or or vel fo vedere.

MARCHESE
Mi sento trasportat.
(*per andare. Esce Lisetta che li trattiene*)

LISETTA
Signori! (*videndo forte*)

CAVALIERE e MARCHESE
Cos'è stato?

LISETTA
Ah! Ah!

CAVALIERE e MARCHESE
Ma via ch'è nato?

LISETTA
Ho adesso con Frontino
ordita su Pasquale
una graziosa burla
per chiasso universale:
ma in ogni tristo evento
lo avrete da salvar.

a 3

CAVALIERE e MARCHESE
Faremo quel che vuoi;
ci avremo da spassar.

LISETTA
Badate che mi fido,
ci avremo da spassar
(*cavaliero e marchese partono*)

Signorj galanti,
che fate gli amanti,
le povere femmine
non state a burlar.
Poiché v'assicuro,
che viene il momento,
in cui sanno farsela
ben bene pagar.
E guai a chi capita!
E guai a chi mi stuzzica!
Il povero allocco
oh fresco vuol star!
(*si ritira dal fondo*)

(*escono Frontino e Pasquale. Pasquale è vestito da vecchia decentemente, con una gran cuffia in testa. Frontino affetta gran precauzione.*)

FRONTINO
Venga pur signor marchese,
che può andarsene sicuro.

PASQUALE
Caro amico t'assicuro,
che il mio core fa più plà!
(*si incamminano. Lisetta esce fingendo gran paura*)

LISETTA
Ah signore!...

PASQUALE
Oimè ci siamo!...

LISSETTA
Vengon qua dei forestieri...
(accennando il fondo)
E noi dentro ritorriamo...
(con gran moto per la scena)

FRONTINO
Vengon qua dei camerieri...
(osservando tutti e due)

LISSETTA
E il cugino...

FRONTINO
Ed il barone...

PASQUALE
Chi m'aiuta per pietà!

LISSETTA
Convertà ch'or voi fingiate
d'esser donna in convulsione.
Crede ognun che lo siate,
e vi lascia, e se ne va.

PASQUALE
Ah che testa!... benedetta!

LISSETTA
Una sedia in fretta in fretta.
(a Frontino che la porta. Pasquale siede, affetta convulsioni e Lisetta e Frontino gli stanno affacciandati d'intorno).

FRONTINO e LISSETTA
Deh signora fate core:
nessun mal v'accaderà!
(escano barone, marchese, cavaliere e Costanza, né s'avvedono sul fatto dei sopradetti).

BARONE
Marchesin più non temete,
(al marchese)
voi mio genero già siete...
(s'avvedono tutti di Pasquale)

MARCHESE, BARONE, COSTANZA E CAVALIERE
Che vuol dir quel spettacolo!

LISSETTA
È una povera signora...

FRONTINO
Cui pigliò un effetto isterico...

MARCHESE, BARONE, COSTANZA E CAVALIERE
Poveretta!
(accorrendo impetuosamente a Pasquale)

PASQUALE
Aiuto!
(si leva, si mette a correre e gli altri dietro. Gli cade confusione)

TUTTI
Ferma!

(fermano Pasquale che s'ingnocchia spaventatissimo)

PASQUALE
Miei signori... Son Pasquale...
Son marchese... Son stivale...
Sono il diavol che vi porti...
Ah! perdon!... che la paura
mezzo morto m'ha di già!

BARONE
Chi è costui?

MARCHESE
È un poveraccio,
che da noi fu trasformato
mentre stava addormentato...
tutto poi vi si dirà.

PASQUALE
Or capisco... Oh cominciate
dal far moglie mia Lisetta.

LISSETTA
Non si può.

PASQUALE
E perché no?

LISSETTA
Perché un dì tu m'hai piantata,
e a Frontin mi son sposata.

TUTTI FUORI DI PASQUALE
E non serve più gridare;
zitto zitto avete a stare;
vi conviene rassegnarvi;
vi sta male l'inquietarvi;
non c'è caso e lo vedete;
rispettare ognun dovete;
questo vostro parapigiù
terminar vi converrà.

PASQUALE
Ma... colei... non è... dirò!...
Io... vorrei... che qui... farò!...
Prima... senta... voglio... intendo...
Oh firiamola: tanto fa.

TUTTI
Or si vada in compagnia
doppie nozze a festeggiar,
ed il suon dell'allegria
s'oda intorno ad echeggiar.

Fine

Bepi Morassi: «Un'ambientazione da *Café chantant*»

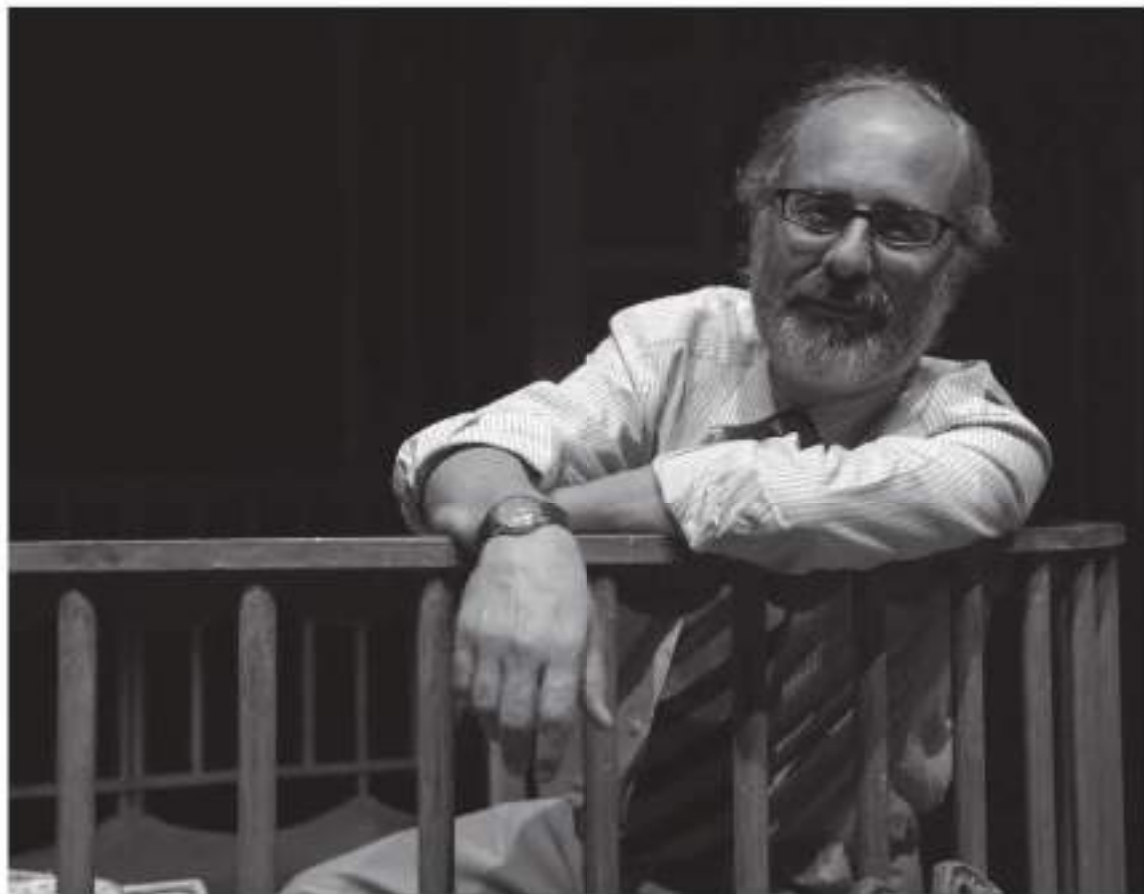
a cura di Leonardo Mello

Parlamo delle *Metamorfosi* di Pasquale o sia Tutto è illusione nel mondo di Gaspare Spontini con Bepi Morassi, regista che già aveva in precedenza allestito altri atti unici ideati appositamente per il medesimo teatro veneziano – il *San Moisè* – cioè le farse rossiniane *L'inganno felice*, *La scala di seta* e *Il signor Bruschino*, andate in scena all'inizio dell'Ottocento proprio come la commedia scritta da Giuseppe Maria Foppa per il compositore marchigiano. Come si presenta, dal punto di vista drammaturgico, quest'opera fortunatamente ritrovata e rappresentata ora per la prima volta in tempi moderni?

Al di là del suo titolo un po' altisonante, è una commedia divertente, di dimensioni contenute, dove Pasquale, il protagonista, è un poveraccio che si trova a rivestire i panni di un marchese, che a lui si sostituisce, scambiando il proprio abito con la sua casacca, per evitare l'arresto. Da qui in poi Pasquale è fintamente omaggiato da tutti, fino al punto di arrivare quasi a credere di essere davvero diventato nobile. Questa è la sua prima 'metamorfosi': quando poi tutto si chiarisce cercherà di fuggire alla punizione travestendosi ancora, questa volta da donna anziana. La vicenda vede un amore, quello di Costanza e del vero marchese, contrastato dal barone, padre della fanciulla, che vorrebbe invece darla in sposa a un cavaliere, un po' per antiche inimicizie familiari e un po' anche per il vantaggio economico che spera di ricavare. Ci sono tutti gli elementi di una commedia sentimentale tipica di quell'epoca – siamo nel 1802 – e naturalmente tutto si conclude con il trionfo dei sentimenti e il consueto

matrimonio. L'unico a uscirne male è proprio Pasquale. L'intreccio è gradevole, anche se la trama è piuttosto esile, e dunque ho sentito la necessità di irrobustirla sul piano teatrale.

Sono partito dalla natura 'napoletana' dell'opera, anche se la città non è esplicitamente citata nel libretto, e da qui ho identificato un'ambientazione che mi sembrava convincente. Siamo agli inizi del Novecento, anzi più precisamente al principio della seconda decade, in un periodo di passaggio – non ancora fumestato dall'orrore della guerra – caratterizzato dall'avvento dei *Café chantant* ed estremamente vitale. Sono anni di fermento teatrale e culturale; contraddistinti da un grande attivismo in molti campi, basti pensare alla nascita delle grandi riviste satiriche. Ma è anche il momento dei primi *kolossal* cinematografici (*Cabiria* di Pastrone è del 1914). In questo contesto un po' *liberty* e da 'varietà', il padre di Costanza, da indefinita figura nobiliare, diviene il proprietario di una specie di *Caffè Gambinus*, il celebre locale napoletano fondato nel 1860. E partendo da qui anche gli altri personaggi assumono un'identità sempre più definita, che fa riferimento a quell'epoca: il cavaliere, ad esempio, incarna un po' la maschera 'sciupafemmine' di Fefè. Nel costruire lo spettacolo mi è stato utile anche rivedere *Carosello napoletano*, un film del 1954 diretto da Ettore Giannini dove Paolo Stoppa, cantastorie spiantato, gira per la città narrando appunto le storie che compongono i vari episodi. È insomma un mondo schiettamente napoletano dove si aggirano anche figure che cercano disperatamente di lavorare, come due *soubrette* senza né arte né parte, o un tenori-



Bepi Moriani. Foto © Michele Crocena.

no senza voce. Era infatti un tempo in cui, ovviamente, si cantava ancora senza microfono, ma di lì a poco sarebbe tramontata l'era dei fini dicitori, abituati a porgere la voce, e avrebbe trionfato l'amplificazione. Pasquale, introdotto in questo universo, mi ricorda un po' anche il Totò di *Miseria e nobiltà* diretto da Mario Mattoli nel 1954: un povero diavolo squattrinato. Anche quando cerca di riconquistare la cameriera Lisetta, che era stata sua fidanzata e che aveva abbandonato tempo prima, cerca di appropriarsi ora di un salame, ora di un prosciutto. Nell'orientarci verso questo tipo di lettura siamo stati ispirati anche da tracce già presenti, a livello embrionale, nello stesso libretto di Foppa.

Ritorna l'ormai rodata collaborazione con l'Accademia di Belle Arti di Venezia, che firma scenografie e costumi. Qual è l'iter che segue per arrivare allo spettacolo?

Come sempre, prima organizzo degli incontri preliminari, in cui spiego quello che ho intenzione di realizzare. Poi mano a mano ognuno degli allievi comincia a presentare il proprio progetto. Alla fine ne emerge uno più convincente degli altri, e tutti convergiamo su questo.

Bepi Morassi: “A *Caf  chantant* setting”

edited by Leonardo Mello

We are discussing the *Le metamorfosi di Pasquale o sia Tutto   illusione nel mondo* by Gaspare Spontini with Bepi Morassi, the director who has already staged other one-stage acts conceived especially for the Venetian opera house – the *San Mois : Rossini’s farces* *L’inganno felice*, *La scala di seta* and *Il signor Bruschino*, which debuted at the beginning of the nineteenth century as did the comedy written by Giuseppe Maria Foppa for the Maiolati-born composer. From a dramaturgical point of view, how would you describe this opera, which was so luckily rediscovered by chance and is now being staged for the first time in modern times?

Its slightly lofty-sounding title aside, it is an amusing comedy of moderate dimensions in which Pasquale, the protagonist, is a poor devil who finds himself taking the place of a Marquis, who exchanges his own garments with Pasquale’s tunic to avoid being arrested. From that moment on, everyone pretends to pay homage to Pasquale and he almost ends up believing that he has really become a nobleman. This is his first ‘metamorphosis’: when the situation is clarified he will try to escape his punishment by disguising himself yet again – this time as an elderly lady. The plot includes a love story – between Costanza and the real Marquis, which the young girl’s father, a Baron, is opposed to as he wants her to marry a Cavaliere, a bit because of family friendship but also because of the financial gain he hopes will come out of it. These are all typical elements in a sentimental comedy of that period – 1802 – and it obviously ends with a triumph of the emotions, and the customary mar-

riage. The only person who comes out of the whole thing badly is Pasquale. It is a pleasant combination, although the plot is rather tenuous so I felt it was necessary to reinforce it from a theatrical level. I started with the ‘Neapolitan’ nature of the opera, although the city is not actually named in the libretto, and I then went on to choose a setting I thought was convincing. It’s set at the beginning of the twentieth century, or to be more specific, in the 1920s, in a period of transition that has not yet been ravaged by the horrors of the war – characterised by the advent of the *Café chantant* and extremely lively. These are the years of theatrical and cultural ferment, characterised by a great sense of activism in many fields; the birth of satirical magazines is just one example. But it is also the moment of the first great cinematographic films (Pastrone’s *Cabiria* is from 1914). It is in this context – a bit Art Nouveau and a bit ‘variety’ – that Costanza’s father, an undefined aristocratic figure, becomes the owner of a sort of *Caffè Gambirino*, the famous Neapolitan café founded in 1860. With this as the starting point, the other characters therefore took on a clearer identity in reference to the period: the Cavaliere, for example, sort of represents the ‘womanizer’ mask of Fef . Rewatching *Corsello napoletano*, a film from 1954 directed by Ettore Giannini, in which Paolo Stoppa, a broke story-teller who wanders around the city telling the stories that make up various episodes, also helped me in the creation of this production. In short, it is a genuine Neapolitan world in which there are also figures that are desperately seeking work, for example two *soubrette* down-and-outs, and a *tenorino* without a voice. These were still times when one



Piero De Francenco, bozzetto per *Le metamorfosi di Pasquale* al Teatro Malibran, 2018. Direttore Gianluca Capuano, regia di Bepi Morassi, scene, costumi e luci Scuola di Scenografia dell'Accademia di Belle Arti di Venezia.

sung without a microphone, but this was followed shortly after by the decline of the era of the clear reciters who were used to declaiming, and amplification was to triumph. Introduced into this kind of universe, Pasquale also reminds me a little of Totò in *Miseria e nobiltà* directed by Mario Mattoli in 1954: a poor penniless devil. Even when he is trying to win back the waitress Lisetta, who had been his *fiancée* and he had left earlier, he tries to get hold of a salami and then a ham. In this kind of interpretation we also found inspiration in the traces that were already presented, in an embryonic form, in Foppa's own libretto.

Once again you are collaborating with the Venice Academy of Fine Arts, who are responsible for the sets and costumes. What procedure do you follow to create the final production?

As always, first of all I organise preliminary meetings where I explain what I am planning to do. Then the students gradually present their projects. At the end, one is always more convincing than the others, and that is what we all work on.

Gianluca Capuano: «Una farsa tradizionale con preziose intuizioni musicali»

Gianluca Capuano, direttore al Malibras delle Metamorfosi di Pasquale, illustra le linee musicali dell'opera.

In primo luogo è necessario inquadrare questo tipo di atto unico nel contesto veneziano dell'epoca. La farsa era molto diffusa in laguna soprattutto negli ultimi vent'anni del Settecento e all'inizio del secolo successivo. È un genere che lega in modo molto stretto e coeso la parte musicale a quella testuale, nel quale le forme sono abbastanza rigidamente stabilite e i compositori si muovono all'interno di uno specifico *diché* che doveva soddisfare le aspettative del pubblico. Quindi, dal punto di vista musicale, i personaggi sono sempre molto ben caratterizzati, si va dal tenore amoroso al basso buffo e via così con tutte le altre figure. Naturalmente questo meccanismo viene ripreso dalla tradizione dell'opera buffa napoletana della prima metà del Settecento, sviluppata in seguito da Mozart e Haydn. Gli spettatori devono avere immediatamente chiaro quanto vedono in scena, perché, a differenza dell'opera seria, che presenta lavori di ampio respiro suddivisi in più atti, nel giro di un'ora o poco più la farsa aveva termine. Si trattava di un genere popolare di facile e immediata fruibilità da parte di un pubblico non necessariamente colto. Aggiungo che nel libretto a stampa delle *Metamorfosi*, che è giunto a noi ed era noto già prima del ritrovamento della partitura, oltre a preziose indicazioni come le didascalie e gli interpreti della prima veneziana, troviamo i nomi dei ballerini ingaggiati per lo spettacolo, e da questo possiamo ipotizzare che la farsa fosse eseguita in due parti intervallate da balletti di cui non abbiamo la musica.

Di recente ho diretto una farsa di Simone Mayr del 1797 al Festival Donizetti di Bergamo, e studiando ora questa partitura ritrovata vi noto grandissime similarità, anche nella scrittura musicale. Evidentemente gli autori utilizzavano per questo genere particolare una *koine* stilistica che porta a una convergenza dei linguaggi utilizzati. Essenzialmente entrambi i musicisti provengono dai due modelli che imperavano all'epoca, ovvero Cimarosa e Paisiello. La farsa più matura di inizio Ottocento è il presupposto diretto per la nascita dei capolavori che il giovane Rossini scrive cimentandosi con questo genere (si tratta dei lavori scritti tra il 1810 e il 1813, dalla *Cambiale di matrimonio* al *Signor Bruschino*). Il pesarese, tra l'altro, scrive tre delle sue farse su libretti di Giuseppe Maria Foppa, lo stesso poeta delle *Metamorfosi*. Non sono infrequenti, all'interno della farsa spontiniana, momenti di grande musica – come in particolare il sestetto – che preannunciano i grandi concertati del citato Rossini o addirittura le vette della *Cenerentola*.

Si tratta, in termini generali, di un tipo di scrittura sempre molto brillante e assolutamente funzionale alla situazione scenica, ma che allo stesso tempo non rifugge dalla ricerca tecnico-armonica e dalla sapienza contrappuntistica. In questo lavoro troviamo evidenti spunti della scuola napoletana da cui il compositore proviene. A Napoli aveva studiato, e proprio quell'esperienza gli permette di ottenere una certa visibilità nelle scene teatrali italiane, prima di diventare l'alfiere del cosiddetto neoclassicismo a Parigi e poi in Germania. All'altezza del 1802 incontriamo uno Spontini giovane e già molto promettente. L'orchestrazione è abbastanza tradizionale, ma questo è ovvio trattandosi di una farsa, cioè

di un genere 'popolare' il cui compito era mettere in piedi uno spettacolo senza poter contare su grandi mezzi e risorse. Al suo interno tuttavia si trovano soluzioni strumentali notevoli, tra cui alcuni recitativi accompagnati, abbastanza insoliti nelle farse, che, fedeli alla tradizione, normalmente alternavano arie e pezzi concertati da una parte e recitativi secchi dall'altra. Poi ci sono delle preziosità di scrittura, che proiettano questa farsa al di là del genere standardizzato. In particolare c'è un'aria, quella di Lisetta, in cui è previsto un *solo* del corno inglese (erede ottocentesco del barocco oboe da caccia), che è una vera rarità per l'epoca, e si può affermare senza esitazioni che si tratta di uno dei primissimi brani in cui è previsto l'intervento di questo strumento, forse addirittura il primo, poi utilizzato in *Lagime di una vedova*, farsa di Pietro Generali del 1808, e dopo ancora da Rossini nell'*Ouverture del Guglielmo Tell*.

Lei spazia con disinvoltura dal repertorio barocco a quello classico. Aveva mai affrontato prima Spontini?

No, è la prima volta, nonostante sia sempre stato molto interessato a questo compositore. Ovviamente *Le metamorfosi* sono un caso a sé, essendo l'opera stata ritrovata solo recentemente. Lo Spontini che ho sempre incontrato nei miei studi è quello amato da Wagner, quello insomma che traghetta la musica italiana nel Romanticismo. Dunque soprattutto *La vestale*, *Agnes von Hohenstaufen* ma anche *Fernand Cortez*, che è meno conosciuta ma che secondo me è il vero capolavoro dello Spontini maturo. In questa prospettiva dirigere una farsa di gioventù è molto interessante, perché si ritrovano degli stilemi che ritornano e si accrescono poi negli anni della maturità. Wagner riconosce universalmente il valore e il ruolo del marchigiano nella storia della musica allorché, nel 1844, preparano insieme l'esecuzione della *Vestale* a Dresda.

Pasquale, il protagonista, possiede specifiche caratteristiche che lo differenziano dagli altri personaggi?

Nella sua cavatina iniziale si presenta come una specie di fannullone giramondo, sempre in cerca di fortuna. La caratterizzazione del personaggio ricor-



Gianluca Capuano.

da un po', per fare un paragone ardito, la storia del *Marchese del Grillo*, nel senso che in entrambi si è in presenza di un travestimento: un povero mentre dorme viene vestito da nobile e viene a trovarsi d'un tratto, contro la sua volontà, in un mare di guai. Per cercare delle analogie, lo scorso anno ho eseguito *Orlando paladino* di Haydn, un'opera poco nota. Per combinazione anche lì c'è un personaggio che si chiama Pasquale, caratterizzato in modo molto simile a quello del personaggio del testo di Foppa. Bisognerebbe fare una ricerca *ad hoc*, ma forse «Pasquale» può però essere visto quasi come un *topos* dell'opera buffa di fine Settecento. (l.m.)

Gianluca Capuano: “A traditional farce with invaluable musical insight”

Gianluca Capuano, conductor at the Malibran with Le metamorfosi di Pasquale, explains the musical lines of the opera.

First of all, this kind of one-act opera has to be understood within the Venetian context of the period. The farce was very popular in the city, especially during the last twenty years of the eighteenth century and the beginning of the one that followed. It is a genre in which the music is tied very closely to the text, which has quite rigid forms, and the composers move around a specific cliché that has to meet the public's expectations. So from a musical point of view, the characters are always very clearly defined, going from an amorous tenor to a comic bass, and so on with the other figures. Obviously this mechanism was revived from the tradition of Neapolitan opera buffa from the first half of the eighteenth century, and was then developed by Mozart and Haydn. The audience have to understand what they can see on stage immediately because, unlike in *opera seria*, which is made up of more than one act, within around an hour the farce will have finished. This was a genre that was easy to understand for an audience that was not necessarily particularly cultured. In addition, the *Metamorfosi* libretto that survived and was already well-known before the score was rediscovered, not only included valuable indications such as captions and the interpreters in the Venetian premiere, but also the names of the dancers who were engaged for the show, and this leads us to believe that the farce was performed in two parts, with an interval with dances that we do not have the music for.

I recently conducted a farce by Simone Mayr from 1797 at the Donizetti Festival in Bergamo and

now that I have been studying this score I can see there are considerable similarities, also as regards the musical composition. The authors evidently used a stylistic *leitmotif* for this particular genre that allowed the languages being used to converge. Basically both musicians come from the two models that reigned at that time: Cimarosa and Paisiello. The more mature farce at the beginning of the nineteenth century is the direct premise for the birth of the masterpieces that young Rossini was to write, when he tried his hand at this genre (the compositions he penned between 1810 and 1813, from *La cambiale di matrimonio* to *Il signor Bruscolino*). Furthermore, Rossini also wrote three of his farces to librettos by Giuseppe Maria Foppa, the same poet of *Metamorfosi*. Moments of great music, the sextet in particular, are not uncommon in Spontini's farce, heralding Rossini's great concerted pieces or even the heights of *La Cenerentola*.

In general terms, this is a kind of writing that is always extremely brilliant and totally functional to the situation on the stage; but at the same time it does not shy away from technical-harmonic research and counterpoint skill. In this piece we can see clear signs of the Neapolitan school from the composer's past. He had studied in Naples and it was that experience that enabled him to achieve a certain visibility in Italian theatres, before becoming the 'standard-bearer' of the so-called Neoclassicism in first Paris and then Germany. In 1802 Spontini is young and already showing great promise. The orchestration is relatively traditional but that is obvious since it is a farce, in other words, a 'popular' genre, the objective of which is to create a performance without needing any great means or resources.

Nevertheless, it contains noteworthy instrumental solutions, including several accompanied recitatives that are rather uncommon in farces that, remaining faithful to tradition, usually alternate arias and concerted pieces on the one hand, and dry recitatives on the other. In addition, there are some real gems in the composition that project this farce far beyond the standardised genre. In particular there is an aria, by Lisetta, in which only an English horn solo is foreseen (the nineteenth century heir of the Baroque hunting oboe), which is a real rarity for that period, and there is no doubt that this is one of the very first passages, if not the very first, that foresaw the use of the instrument, which was later used in Pietro Generali's farce *Lagrima di una vedova* in 1808, and then by Rossini in the Overture to *Wilhelm Tell*.

You go from the Baroque to the classical repertoire with the greatest ease. Had you ever worked with Spontini before?

No, this is the first time, although I have always been very interested in the composer. Obviously *Metamorphosi* is a special case since the opera was only rediscovered a short while ago. The Spontini I came across in my studies was the one that Wagner loved, the one that carried Italian music into Romanticism. Therefore, above all *La vestale*, *Agnes von Hohenstaufen* but also *Fernand Cortez*, which is not as well known but that I think is the real masterpiece of Spontini's mature works. From this perspective, conducting an early farce is extremely interesting because there are stylistic features that return and increase with age. Wagner universally recognised the value and role of the composer in the history of music because in 1844 they were working together on the performance of *La Vestale* in Dresden.

Does Pasquale, the protagonist, have any particular characteristics that make him stand out from the other characters?

In his initial *cavatina* he is presented as a sort of wandering layabout, who is always seeking his fortune. The characterisation of this figure reminds one a little, if one can make an audacious comparison, of the story of *Il marchese del Grillo*, in the sense



Richard Wagner (1813-1883) in un ritratto del 1842. Il compositore tedesco è stato un grande estimatore della musica di Caspary Spontini. Così si esprime: «La fama così ampiamente estesa dei compositori d'opera italiani, come Cherubini e Spontini, non poteva nascere dall'operetta tedesca, essa doveva sorgere in Italia... da essa hanno appreso molto Auber, Beethoven ed infine anch'io...» (Richard Wagner, *La mia vita*, Torino, 1953).

that there is a disguise in both: a poor man who is sleeping is dressed as a nobleman and suddenly finds himself, against his will, in deep trouble. On the subject of other similarities, last year I conducted Haydn's *Orlando paladino*, little-known work. It also has a figure called Pasquale, who is characterised in a very similar way to the character in Foppa's text. Ad hoc research needs to be done but perhaps "Pasquale" can almost be seen as a *topos* of the opera buffa of the end of the eighteenth century. (L.M.)

Leggendo il libretto

Nel frontespizio del libretto delle *Metamorfosi di Pasquale* è citato il «nobilissimo Teatro Giustiniani in San Moisè». Questa informazione permette di collocare l'opera di Spontini e Foppa in un preciso spazio scenico, una delle sale più antiche tra le numerose sorte nel XVII secolo a Venezia, il San Moisè appunto, fondato nel 1620 da una delle più ricche e influenti famiglie patrizie della città, i Giustiniani, che continueranno a gestirlo per circa due secoli. La storia del teatro rispecchia quella della situazione complessiva delle scene lagunari, che proprio nel Seicento vedono il loro picco più alto sia per quanto riguarda i luoghi che le ospitano che per la partecipazione entusiasta del pubblico. Anche il San Moisè, come molti altri spazi scenici, è contraddistinto da una **gestione 'mista'**, che coinvolgeva in primo luogo la proprietà (è proprio a Venezia che nasce il concetto moderno di teatro, basato sul pagamento di un biglietto d'ingresso), con alterne fortune, e in secondo luogo i sempre più potenti impresari, figure che in seguito avranno grande fortuna in Europa e Oltreoceano. Al tempo delle *Metamorfosi*, nel 1802, il teatro era regolarmente attivo, tanto da essere annoverato – insieme alla Fenice, al San Benedetto e al San Giovanni Grisostomo – come luogo abilitato «al doppio fine dell'istruzione e del divertimento» in un'ordinanza emanata dalla rigida legislazione austriaca in materia di spettacolo. Il San Moisè, con i suoi spazi medio-piccoli, alla fine si specializza nel **genere della farsa**, e proprio in questo contesto si inserisce il lavoro di Spontini/Foppa, oltre al più rilevante apporto di Gioachino Rossini una decina di anni dopo. Ma come accade spesso ai teatri vene-

ziani, anche per il San Moisè i primi dell'Ottocento saranno gli ultimi anni di attività, e la chiusura, con ogni probabilità decisa per problemi finanziari, avviene nel 1820, quando la sala è riconvertita in una bottega da falegname. La sua storia, in tono minore, riprende cinquant'anni dopo, quando è riaperto per ospitarvi spettacoli di marionette, e nel 1880 cambia nome in Teatro Minerva. All'inizio del Novecento diviene per breve tempo un cinematografo prima di essere definitivamente abbattuto.

Nella pagina successiva al frontespizio, che il libretto antico dedica ai personaggi, è contenuta un'altra serie di informazioni molto preziose: a fianco di ciascun carattere, infatti, è citato l'interprete della prima rappresentazione. In particolare, uno degli attori, **Giambattista Brocchi**, qui indicato con il nome completo «Gio: Battista Brocchi», incarna il ruolo del protagonista Pasquale. Il Brocchi è uno dei 'primi buffi' più apprezzati tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento. Insieme a Luigi Raffanelli, altrettanto popolare 'primo buffo', questo cantante entra a far parte della **compagnia stabile** del San Moisè, e nella grande compilazione intitolata *Il teatro moderno applaudito ossia Raccolta di tragedie, commedie, drammi e farse che godono presentemente del più alto favore nei pubblici teatri, così italiani, come stranieri* (tomo XXII, 1798) è definito «inarrivabile in alcuni punti di vista».

Un'ulteriore indicazione contenuta all'inizio del libretto, pubblicato a Venezia nello stesso 1802 presso la Stamperia Fenzo, riguarda infine i **balletti**, che nulla hanno a che vedere con l'opera di Spontini, ma che al Teatro San Moisè venivano sovente

abbinati alle farse: di essi non sono conservate le partiture né le coreografie, ma una lista di nomi degli interpreti e degli autori. L'autore dei balli è **Antonio Siletti**, uno dei nomi che circolavano più frequentemente nei teatri cittadini, assiduo collaboratore del San Moisè e presente anche in scena come 'primo grottesco assoluto'. Tra i danzatori compare anche **Gaetano Caselli**, anch'egli figura di primo piano del balletto veneziano dell'epoca.

L'ambientazione della farsa ci riporta a un luogo non particolarmente connotato da un punto di vista geografico: «Parco remoto vicino al castello del barone, con alberi». Altrettanto vago è l'unico cambiamento di scena, puntualmente segnalato nelle prime pagine del libretto e riferito alla scena IX: «Sala terrena nel palazzo del barone con veduta del giardino dalla porta comune, ch'è situata in prospetto». La mancanza di indicazioni potrebbe far pensare a un luogo imprecisato e astorico, un castello nobiliare convenzionale e 'topico'. L'unica segnalazione temporale, se pur inserita in un contesto burlesco, si può forse incontrare più avanti, alla scena XVIII, dove si assiste a questo dialogo a tre:

LISETTA
Lo vorrian far bastonare?
FRONTINO
Probabilmente.
PASQUALE
Oh diavolo!... Ma...
FRONTINO
È tale
lo stile che qui s'usa.
PASQUALE
È uno stile cattivo; è del seicento.

Quest'ultima frase potrebbe rappresentare anche un **commento di tipo estetico** contro il periodo barocco da parte del librettista, che per il resto utilizza una scrittura 'artigianale' rispettosa in tutto e per tutto dei canoni del genere cui l'opera è destinata.

Pasquale, perdigiorno, affamato, scaltro e sprovveduto allo stesso tempo, non riesce a soddisfare alcun tipo di appetito, né quello, primario

della pancia, né quello rivolto a Lisetta, cui pure, prima di abbandonarla per cercare fortuna senza successo, era stato legato da un sentimento d'affetto. Il suo nome è l'unico riconducibile a un'area geografica, se non identificabile con matematica certezza, almeno verosimilmente connotabile, il Meridione italiano, e in special modo il territorio napoletano. In numerose varianti è presente in tutta Europa e in buona parte dell'ex Unione Sovietica. Dal punto di vista etimologico, proviene dal latino *Pascalis*, e significa quindi «legato alla Pasqua». Tra i personaggi più celebri che portano il suo nome, oltre naturalmente all'opera di Gaetano Donizetti, c'è Pasquale Lojacono, il protagonista di *Questi fantasmi* di Eduardo De Filippo, *pièce* scritta nel 1945 e portata in scena dallo stesso Eduardo l'anno successivo. Anche qui compare una **figura credulona da una parte e astuta dall'altra**, in un gioco teatrale che non viene mai svelato del tutto. Questa suggestione può forse far immaginare agli spettatori che anche *Le metamorfosi*, come appunto *Questi fantasmi*, siano ambientate a Napoli, dove Spontini penultimo aveva studiato cominciando ad affermarsi come compositore prima del grande successo parigino.

Da un **punto di vista prosodico**, Foppa attinge ai **tradizionali metri italiani**, settenario ed endecasillabo, aggiungendovi in diversi momenti cantati anche l'ottonario. Frequente, anche se non particolarmente brillante, il ricorso alla rima, con esiti talvolta incerti. D'altro canto il librettista, che per molti anni ha svolto la professione di funzionario in tribunale, può contare sul 'mestiere' derivatogli da un grande 'commercio' con le scene del tempo piuttosto che su una vera e propria vocazione e perizia poetica. C'è però spazio, infine, anche per qualche neologismo divertente, come quello alla fine della scena XIV, dove Pasquale tenta di convincere Lisetta a riconsiderarlo nel suo cuore:

Oh!... cara, è così. Guarda che abito...
vedrai che servitori!... che ricchezza!...
che lusso!... che grandezza!...
Orsù, perché la cosa
vada felicemente a terminare
basta che tu ti voglia impasqualare.

Gaspare Spontini nel web

Per consultare i libretti delle opere più famose di Gaspare Spontini si può digitare:

<http://libretti.digitale-sammlungen.de/de/fs1/start/static.html>

mettendo il nome del compositore nel motore di ricerca

oppure, sempre scrivendo Spontini:

http://www.braidense.it/cataloghi/catalogo_rd.php

Per la versione 'pianoforte e voce' di quasi tutti lavori del compositore marchigiano:

http://vc.lib.harvard.edu/vc/deliver/home?_collection=scores

La partitura completa di opere celebri come *La vestale*, *Olympie* o *Fernand Cortez* si trova in:

<https://urresearch.rochester.edu/viewInstitutionalCollection.action?collectionId=25>

oppure in:

<http://gallica.bnf.fr/>

(dove si può incontrare anche ampio materiale iconografico e sonoro oltre ad altre informazioni)

Per esaustive indicazioni bibliografiche:

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/index.html>

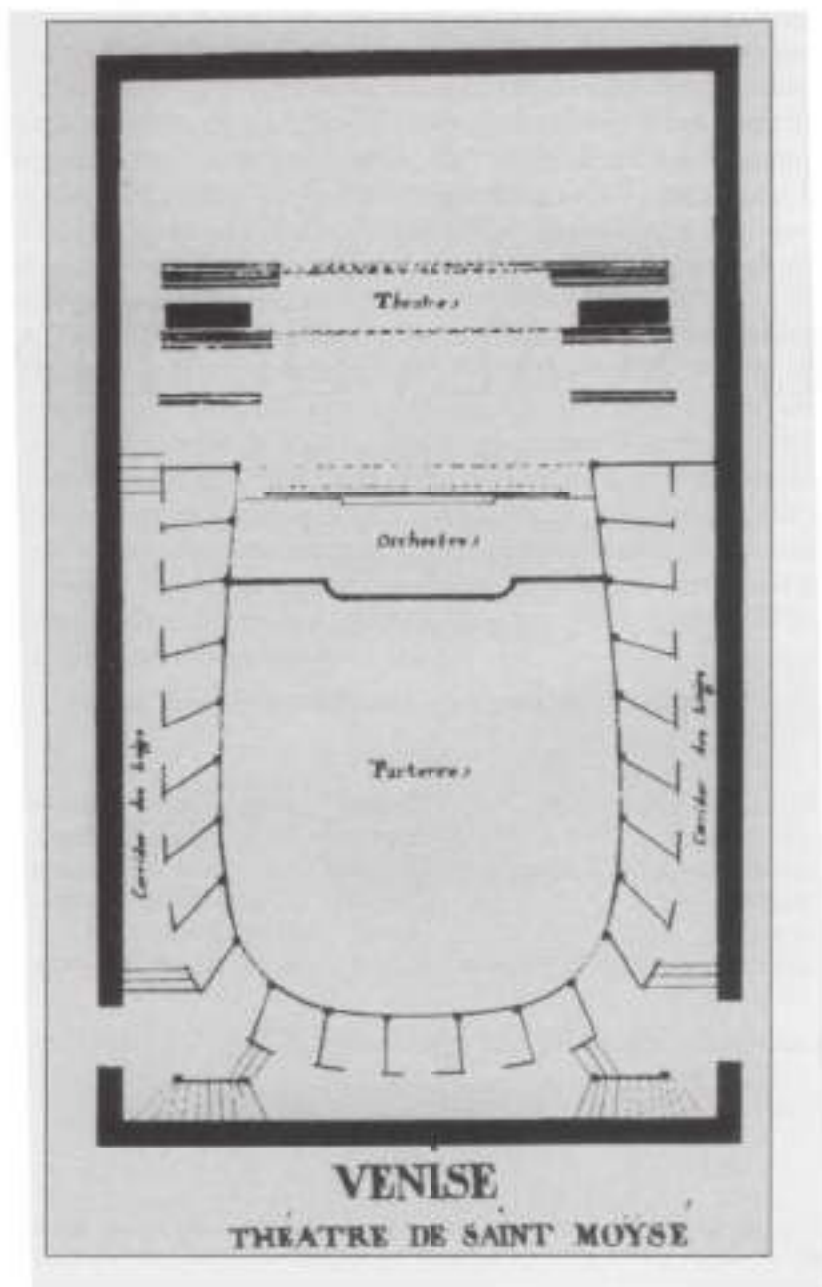
o anche:

<http://www.europeana.eu/portal/>

Brani famosi sono naturalmente ascoltabili in www.youtube.com digitando il titolo dell'opera desiderata

Leggere il libretto delle *Metamorfosi di Pasquale* è possibile a questo indirizzo:

<http://www.loc.gov/resource/musschatz.14971.0/?sp=5>



Gabriel Martin Dumont, pianta del Teatro San Moisè. Disegno a penna, 1742 ca. (Parigi, Bibliothèque de l'Opéra). Scrive Giovanni Rossi nella sua Storia delle leggi e dei costumi veneziani del 1818: «Era [il San Moisè] il più grazioso teatrivo ch'immaginar si potesse, capace di settecento spettatori al più, piccolo in vero, con palchetti angusti, ma internamente di gaio aspetto».

Gaspare Spontini a Venezia

a cura di Franco Rossi

La presenza delle musiche di Gaspare Spontini (come del resto quelle del contemporaneo Luigi Cherubini, entrambi direttamente legati alla Francia e a Napoleone) sulle scene del Teatro La Fenice è purtroppo sporadica e poco frequente. Dobbiamo attendere la sera del 9 giugno 1928 per poter ascoltare l'*Ouverture* della *Vestale* di Spontini in un concerto sinfonico diretto da Antonio Guarnieri, il cui programma prosegue con la Quinta Sinfonia di Ludwig van Beethoven, il *Prélude à l'après-midi d'un faune* di Claude Debussy e la *Scarlattiana* di Alfredo Casella, per concludersi con la *Marcia funebre* del *Götterdämmerung* di Richard Wagner. E serviranno altri quindici anni per risentire il medesimo brano, sempre in funzione introduttiva questa volta al concerto *Imperatore* di Beethoven brillantemente eseguito da Ornella Polini Santoliquido sotto la direzione di Armando La Rosa Parodi, per poi concludere il programma con la Sinfonia *Dal nuovo mondo* di Antonín Dvořák. Ma anche questa ulteriore, scarsa presenza non permette la valorizzazione di Spontini, che sembra destinato solo a introdurre anche il concerto del 16 ottobre 1967, questa volta con l'*Ouverture* tratta da *Olimpia*, sotto la direzione di Fernando Previtali, che alla guida dell'Orchestra Sinfonica dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia propone la Sinfonia *Scozzese* di Felix Mendelssohn Bartholdy, *Architetture* di Giorgio Federico Ghedini e *Ma Mère l'Oye* di Maurice Ravel, per concludere con la sinfonia dei *Vespri siciliani* di Giuseppe Verdi.

Una sorte comune a quella dell'illustre collega Luigi Cherubini, poco amato da Napoleone (che

invece simpatizzava apertamente proprio per Spontini: «Colla *Vestale* il musicista scopre il filone classico trasmesso dalla rivoluzione francese all'impero e dà a Napoleone il teatro corrispondente alla sovrana grandezza del regime», scrive Rubens Tedeschi¹⁾ che peraltro lo nominò direttore del Conservatorio di Parigi, la prima vera istituzione didattica musicale pubblica. La sua prima volta alla Fenice risale al 1912, quando la sera del 10 maggio Rodolfo Ferrari userà l'*Ouverture* (evidentemente era una mania...) di *Anacreonte* per introdurre la Settima Sinfonia di Beethoven, *La Mer* di Debussy e *Natura, vita e amore* di Dvořák. Cherubini dovrà attendere il 1950 per vedere messa in scena una propria opera alla Fenice, *L'osteria portoghese*, un atto unico eseguito assieme al *Ponte delle meraviglie* di Guido Bianchini e alla *Bottega fantastica* di Ottorino Respighi. Ma solo quattro anni più tardi sarà la volta della *Medea*, interpretata superbamente dalla mitica Maria Callas, in quegli anni di casa nelle sale del maggior teatro veneziano. E lo stesso titolo verrà riproposto quattordici anni più tardi, anche questa volta con una grande interprete, Leyla Gencer.

È invece con il 31 gennaio 1974 che Spontini entra finalmente in pompa magna alla Fenice. Siamo nella Stagione Lirica del 1973-1974, aperta da un sontuoso *Don Carlo* diretto (come del resto la successiva *Pelléas et Mélisande*) da Georges Prêtre e interpretato tra gli altri da Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov, Katia Ricciarelli e Fiorenza Cossotto. Seguiranno il *Mosè* di Rossini con Cesare Siepi e Veriano Luchetti, *Tosca* di Puccini nella interpretazione di Marcella Pobbe, Gianni Raimondi e Gian Giacomo Guelfi, *Così fan*

tutte di Mozart con un superbo Rolando Panerai e, finalmente, *Fernando Cortez* di Gaspare Spontini.

Sottoposta a numerose manipolazioni, per non dire veri e propri rifacimenti, *Fernando Cortez* fu, nel 1809, la prima opera francese di Spontini dopo il successo della *Vestale*. Viene generalmente considerata inferiore a quest'opera, anche a causa d'uno sciagurato libretto, ma piacque molto a Schumann e a Berlioz che, dopo averla ascoltata molti anni più tardi, non poté fare a meno di indirizzare all'autore un'enfatica lettera di ammirazione

«Gloria! Gloria! Gloria e rispetto all'uomo il cui potente pensiero, infiammato dal suo cuore, ha creato questa scena immortale! bello, è vero, è nuovo, è sublime!»

Ce n'è abbastanza per farci aguzzare le orecchie. E infatti, tanto per dire, il primo quarto d'ora dell'opera, dopo l'*ouverture*, cioè il lamento dei prigionieri spagnoli in contrasto con la ferocia dei sacerdoti messicani, è simile a un bronzo bassorilievo sonoro, di cui la storia del melodramma offre pochi altri esemplari degni di reggere il confronto.

Abbiamo taciuto fin qui che la vera briscola dell'opera, l'asso nella manica, è l'orchestra. Un'orchestra, per quei tempi, sbalorditiva, con quattro corni e tutto il resto in proporzione, e una sparata di strumenti a percussione da fare impressione perfino a Edgar Varèse. Certi colori, certi parossismi sonori, certi astuti assottigliamenti nelle marcette di quel tipo da rivoluzione francese, come canti di strada, di cui Beethoven si ricorderà nelle variazioni belliche dell'Inno alla Gioia. Von Matacie ha trovato pane per i suoi denti e ha dato il dovuto rilievo a questa straordinaria partitura, che da sola basterebbe a spiegare l'entusiasmo di Berlioz.²

I giornali di allora dedicano tradizionalmente ampio spazio sia alla presentazione dell'opera, soprattutto dove si tratti della ripresa di un lavoro poco conosciuto o addirittura assai raro, come è appunto il caso del *Fernando Cortez*; e d'altra parte

va detto che la serie di presentazioni delle opere, conferenze che erano state varate una decina di anni prima e che già allora andavano sotto il nome dei *Lunedì della Fenice*, erano allora come ora affidate a musicologi di grande rilievo e di grande profondità. In quell'occasione la presentazione fu affidata a Fedele d'Amico, le cui parole vengono giustamente riprese nel «Gazzettino»:

L'occasione celebrativa del secondo centenario della nascita di Gaspare Spontini è stata colta dalla Fenice, che ha incluso nel cartellone di quest'anno il *Fernando Cortez*. Un melodramma in tre atti, ancora pressoché ineseguito. Nel nostro secolo, infatti, questo melodramma ha visto in Italia due sole rappresentazioni: nel 1916 alla Scala e nel 1961 al San Carlo, protagonista la Tebaldi. È quindi, per il pubblico della Fenice, una novità. E costituisce un momento di quella esplosione del repertorio melodrammatico ottocentesco che è tra gli obiettivi costanti del teatro veneziano. [...] Qualcuno, ha concluso d'Amico, potrebbe essere tentato di dare la palma appunto al *Cortez* opera che forse non possiede troppe pagine tali da uguagliare quelle più impressionanti delle altre tre, ma che offre una coerenza più serrata, diretta, incalzante. «Il *Cortez* provvede rapido, in un intreccio di contrasti altrettanto denso che lampante con le figure dei suoi personaggi campite nel *continuum* d'una spessa tela, costituita dal tessuto corale e sinfonico».³

La ricca rassegna stampa prodotta con l'occasione, e conservata nell'Archivio storico del Teatro, testimonia lo straordinario interesse che i quotidiani d'allora serbarono all'evento:

In pratica il nome di Spontini sopravvive grazie alla *Vestale*, l'opera che nel 1809 gli diede fama a Parigi. Sino allora la sua produzione era rimasta nell'ambito consueto dell'opera buffa italiana. [...] Il successo è tale che lo stesso Napoleone ordina a Spontini una seconda partitura scegliendo, a quanto pare, anche il soggetto: *Fernando Cortez*, appunto. L'imperatore era allora impegnato nel 'liberare' la Spagna dai

Borboni e dai gesuiti e pensò di lusingare l'opinione pubblica identificando la propria impresa con quella di Cortez che similmente aveva 'liberato' il Messico dalla barbarie idolatra. [...] La disinvolta manipolazione della storia per la propaganda napoleonica riuscì tuttavia meno convincente della musica e della colossale messa in scena. L'accostamento Napoleone-Cortez fallì assieme all'impresa di Spagna e il governo fece togliere l'opera dal cartellone dopo una ventina di repliche. Essa rinacque poi, largamente rimanipolata, nel 1817 dopo la Restaurazione. In questa seconda versione (ripresa ora a Venezia) gli eroi magnanimi diventano due, Cortez e Montezuma, parimenti imbevuti di pacifiche virtù, mentre i cattivi spingono alla guerra. Il dramma si adatta così al clima riconciliato della Santa Alleanza, mentre la musica conserva e arricchisce le proprie virtù eloquenti e decorative.⁴

Ma un'ultima osservazione ci aiuta a meglio conoscere l'inesauribile archivio storico della Fenice. Pur non essendo stato mai in diretto contatto con il teatro, come abbiamo visto, una lettera di Spontini è entrata a far parte dei nostri faldoni archivistici; e il legame proprio con il *Fernando Cortez* è immediato:

[...] Je propose et je desire que l'on mette sur le repertoire l'opera de *F. Cortez* pour dimanche prochain(e), que M.r Beder m'en proposé hier. [...]⁵

Je prie M.^r Teichmann de vouloir bien
 adresser à M.^r le Comte de Beder, que
 de puis deux jours je n'ai pu obtenir un
 conseil du Bureau, que j'ai demandé et
 qu'il m'a promis de me donner, pour écarter
 les engagements des M.^{rs} Grubbe et
 Gieseler, ce qui pressé essentiellement!!
 C'est la continuation permanente de si-
 -tens des égards, de la courtoisie et des
 devoirs de l'Administration de l'Opéra royal
 de Vienne de me.
 Je propose et je desire que l'on mette sur
 le repertoire l'opera de *F. Cortez* pour dimanche
 prochain, que M.^r Beder m'a proposé hier.
 M.^r Spontini a une communication importante à
 faire à M.^r le Comte, par ses intermédiaires, à l'occasion
 de son départ. Veuillez en parler. Spontini
 à l'heure de partir

Lettera autografa di Gaspare Spontini, scritta in francese, relativa a *Fernando Cortez*. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1. Rubens Tedeschi, «L'Unità», 1 febbraio 1974.
2. Massimo Mila, «La Stampa», 13 gennaio 1974.
3. Mario Messinis, «Il Gazzettino», 30 gennaio 1974.
4. Rubens Tedeschi, «L'Unità», 1 febbraio 1974.
5. Archivio storico del Teatro La Fenice, Compositori-Spontini.

Gaspare Spontini al Teatro La Fenice

1973-1974 - Stagione Lirica

31 gennaio 1974 (6 recite).

Fernando Cortez

tragedia lirica in tre atti di Etienne de Jouy e J. A.

Esménard, musica di Gaspare Spontini

interpreti: *Fernando Cortez* Giorgio Casellato

Lamberti; *Amazily* Angeles Gulin; *Alvaro*

Aldo Bottion (Antonio Miranda); *Telasco*

Antonio Blancas Luplaza; *il gran sacerdote* Luigi

Roni; *Montezuma* Ivan Stefanov (Alessandro

Maddalena); *Moralez* Carlo Del Bosco; *due*

ufficiali spagnoli Marco Vinicio Corda e Carlo

Padoan; *un marinaio* Nereo Ceron; *un ufficiale*

messicano Guido Fabbris; *altri marinai* Ivan Del

Manto, Guido Fabbris, Ottorino Begali - M^o

conc.: Carlo Franci; maestro del coro: Corrado

Mirandola; reg.: Attilio Colonnello; cor.: Luisillo;

scen.: Attilio Colonnello; cost.: Maria Letizia

Amadei.

1980, lunedì 9 giugno

Concerto per la sezione femminile della C.R.I.

soprano Rajna Kabaivanska; pianoforte: Peter

Maag; presentatore: Raoul Grassilli

programma: Pëtr Il'ic Cajkovskij, «Ja li v pole

da ne travuscka bila», «Mi sideli s toboy»; Igor

Stravinskij: «Ti-Lim-Nom», «Volavano i cigni»;

Sergej Rachmaninov «Poliubila ja»; Modest

Musorgskij, «Gopak»; Gaspare Spontini, *La*

vestale: «O nome tutelar»; Giuseppe Verdi,

Otello: «Ave Maria»; Giuseppe Verdi, *La traviata*:

«Teneste la promessa ... addio del passato»;

Giacomo Puccini, *La rondine*: «Chi il bel sogno»;

Giacomo Puccini, *Manon Lescaut*: «In quelle trine

morbide»; Francesco Cilea, *Adriano Lecouvreur*:

«Io son l'umile ancella»



Locandina di *Fernando Cortez* di Gaspare Spontini al Teatro La Fenice, 1974. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di Fernando Cortez di Gaspare Spontini al Teatro La Fenice, 1974. Direttore Carlo Franci, regia di Attilio Colansello e Luisillo. Interpreti principali: Giorgio Casellato Lambertini (Fernando Cortez); Angeles Galin (Amazily); Aldo Botticini (Alvaro). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Spontini ritrovato

di Vincenzo De Vivo *

Un sottile filo rosso unisce Gaspare Spontini e il castello di Hingene, in Belgio: una traccia che, fino a pochissimo tempo fa, sarebbe stato arduo riconoscere ma che è apparsa nitida e chiara, quando, nei primi mesi del 2016, le *boiseries* settecentesche della biblioteca hanno rivelato l'esistenza di quattro volumi elegantemente rilegati che contenevano i manoscritti autografi di tre opere e di una cantata.

Riemergeva d'un tratto la produzione del giovane Spontini, datata tra il 1800 e il 1806, tra gli ultimi anni vissuti in Italia e i primi successi ottenuti in Francia, grazie alla protezione del Primo Console che diventava l'Imperatore: il melodramma buffo *Il quadro parlante* rappresentato al Teatro di Santa Cecilia in Palermo nel 1800, il dramma giocoso *Il geloso e l'audace* che aveva visto la luce al Teatro Valle di Roma nel novembre del 1801, la farsa *Le metamorfosi di Pasquale* data al Teatro San Moisè di Venezia nel Carnevale 1802 e la cantata *L'eccelesia gara* eseguita l'8 febbraio 1806 a Parigi, nel Teatro dell'Imperatrice.

I manoscritti del giovane Spontini, che si credevano irrimediabilmente perduti, erano rimasti per più di un secolo nell'antico maniero, ridisegnato nel XVIII secolo da un architetto italiano, Giovanni Niccolò Servandoni, che lo trasformò in elegante residenza per i duchi d'Ursel. La famiglia abitò in quelle stanze fino agli anni Sessanta del Novecento. Poi il castello rimase vuoto fino a quando la Provincia di Anversa ne divenne proprietaria nel 1994 e ne promosse il restauro che ha riportato l'edificio allo splendore settecentesco: gli interni si riempivano di mobili e di oggetti ori-

ginali, frutto di meticolose ricerche degli studiosi, mentre i libri della biblioteca, concessi dal duca in comodato alla Provincia insieme agli arredi, divenivano oggetto di un'accurata catalogazione, grazie alla quale è stata rilevata l'esistenza di quei quattro volumi che contenevano opere di Gaspare Spontini.

La storia dei manoscritti può essere ricostruita con sufficiente sicurezza, anche in assenza di documenti certi. Il compositore – che portò sempre con sé, nelle sue diverse residenze, i manoscritti delle sue opere – moriva nella natia Maiolati nel 1851. Sua moglie Céleste Érard, appartenente alla famiglia dei costruttori di arpe e pianoforti a Parigi, si spegneva nel 1878. Non avevano figli: gran parte dell'eredità del compositore si era riversata sulle opere pie da lui fondate a Maiolati. Céleste aveva un fratello, Orphée Érard (1794-1855), che s'era unito in un matrimonio con Camille Fevrier. Anch'essi senza discendenza diretta, avevano nominato erede la figlia adottiva, Marie Eugénie Shaeffer (1844-1900), il cui padre naturale, Eugène, era stato direttore della Manifattura di pianoforti e arpe Érard. Alla fanciulla, oltre che il patrimonio dei coniugi, andò anche il cognome, che aggiunse al suo. Marie Eugénie sposò nel 1864 il conte Charles Franquet de Franqueville, da cui ebbe diversi figli, tra cui Sabine (1877-1941), che a sua volta si unì in matrimonio con il duca Robert d'Ursel (1873-1955) nel 1898. I manoscritti spontiniani potrebbero essere stati inclusi nei beni dotati di Sabine, ovvero nella parte a lei riservata dell'eredità materna: al castello di Hingene devono essere arrivati negli anni a cavallo tra i due secoli, riposti nella biblioteca e forse dimenticati.



Ritratto a olio di Celeste Erard (1790-1878). Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini, Maiolati Spontini.

Il resto della storia si consuma in una manciata di mesi. I bibliotecari ritrovano i volumi e si rendono immediatamente conto della rilevanza eccezionale della scoperta. A Jan Dewilde, responsabile del Centro Studi per la Musica fiamminga del Conservatorio reale di Anversa, non era sfuggita la recente scoperta della partitura della *Fuga in maschera*, allestita al Teatro Pergolesi di Jesi dalla Fondazione Pergolesi Spontini nel 2012 e registrata in DVD: Dewilde contatta quindi l'amministratore delegato della Fondazione, William Graziosi, e avvia una collaborazione per lo studio e la valorizzazione delle partiture ritrovate.

Il 27 giugno 2016, nel castello, la contessa Ursula d'Ursel, accompagnata dai ricercatori della biblioteca del Conservatorio reale di Anversa e

dal deputato federale Luk Lemmens, presenta alla stampa il ritrovamento. In novembre Dewilde, giunto a Jesi con Marcel De Cock, responsabile del Servizio Biblioteche e delle Arti della Provincia di Anversa, sigla con Graziosi un protocollo d'intesa per una collaborazione quinquennale. Si conviene che i primi approfondimenti avrebbero riguardato la cantata parigina e la farsa veneziana, quest'ultima affidata alla revisione di Federico Agostinelli e destinata a rinascere sulle scene del Teatro Malibran, dopo che i vertici del Teatro La Fenice avevano manifestato l'interesse a includere *Le metamorfosi di Pasquale* nella stagione 2017-2018.

A Venezia si scriverà il seguito della storia.

**Direttore artistico della Fondazione Pergolesi Spontini*

Giuseppe Maria Foppa, librettista veneziano

Quella di Giuseppe Maria Foppa, librettista delle *Metamorfosi di Pasquale* di Gaspare Spontini, è una figura estremamente interessante, soprattutto se la si osserva nel particolare contesto in cui opera, la Venezia della seconda metà del Settecento e delle prime decadi del secolo successivo. Nato nel 1760 in laguna, sin dalla giovinezza, dopo gli studi umanistici e l'avviata carriera di archivista per alcune potenti famiglie della città, si cimenta nella letteratura, specialmente – in quei primi anni – nel genere del romanzo, cui contribuisce con titoli non troppo fortunati, tra i quali *L'innamorato*, *Le memorie del marchese d'Astorgo* e *Clerici*, tutti composti in tarda adolescenza, tra il 1776 e il 1778. La musica è un'altra delle sue passioni, e infatti, ispirato dal padre violinista dilettante, vi si dedica studiando canto al conservatorio veneziano, e iniziando a scrivere testi destinati a essere interpretati sulla scena.

Nel frattempo, i teatri veneziani vanno progressivamente perdendo la loro centralità, che invece contraddistingueva la metropoli lagunare ancora alle soglie della metà del XVIII secolo. Il meccanismo meccanicistico e imprenditoriale che caratterizzava le scene veneziane sin dai loro albori, nel Cinquecento, si va spegnendo, così come il fermento intellettuale che aveva segnato i tempi e le 'guerre' tra Carlo Goldoni e Carlo Gozzi, che rispecchiavano, in termini teatrali, una contrapposizione che aveva a che fare con una visione 'politica' radicalmente diversa, nei tempi in cui si stavano accendendo i vicini tumulti dell'epoca dei lumi. Nel 1797, soltanto cinque anni prima del debutto dell'opera di Spontini, la Serenissima cade di fronte all'inarre-

stabile ascesa delle forze napoleoniche: lo scenario cangiante di quel periodo, nel quale molto presto Venezia passa sotto il dominio austriaco, si ripercuote anche nell'organizzazione del suo sistema teatrale, vero e proprio *unicum* in Europa, che proprio allora abbandona le sue caratteristiche più peculiari, che hanno dato origine all'idea moderna di prassi spettacolare. Dalle sedici sale attive fino a tutto il Seicento, si passa ad averne solamente quattro: la Fenice, il San Benedetto, il San Moisè e il San Giovanni Grisostomo. Il governo austriaco, poco dopo, permette la riapertura di due spazi gloriosi e storici come il Teatro di San Luca e quello di San Samuele, ma l'ordinanza del 1820 proibisce definitivamente la creazione di nuovi luoghi destinati allo spettacolo.

Foppa vive questi mutamenti da protagonista, uscendo spesso dalla sua città per rappresentare propri 'drammi', anche alla Scala e perfino alla corte di Vienna (qui nel 1799 presenta *Paolo e Virginia* del napoletano Angelo Tarchi e l'anno successivo *Poche ma buone ossia Le donne cambiate* di Ferdinando Paër).

Nonostante la critica coeva l'abbia sempre ritenuto più un buon 'artigiano' della parola per musica che un autentico poeta, lo scrittore vanta collaborazioni illustri, la più importante delle quali è naturalmente quella con Gioachino Rossini, che a Venezia sviluppa e affina il proprio stile dando vita a gioielli giovanili come *L'inganno felice* (1812), *La scala di seta* (1812) o *Il signor Bruschino* (1813), tutte farse nate dalla penna di questo librettista più propenso al genere comico che all'opera seria (ma sua è la tragedia *Masenzio*, rappresentata a Roma nel 1803, e – per tornare a Rossini – per lui compo-



Foto di scena del *Signor Bruschino di Gioachino Rossini* al Teatro La Fenice, 2016. Direttore Alice Casellati, regia di Bepi Morassi. Foto © Michele Crocena.

ne il *Sigismondo*, andato in scena alla Fenice senza molto successo il 26 dicembre 1814). Oltre al sodalizio con il grande pesarese, e il lavoro svolto con Spontini una decina di anni prima, ritroviamo la sua firma in quello che è forse il suo progetto più ambizioso, un adattamento del *Giudietta e Romeo* shakespeariano per la musica di Nicola Zingarelli, proposto alla Scala nel gennaio del 1796.

Proprio al citato Carlo Gozzi fa riferimento anche il non sempre benevolo Ernesto Masi nel suo *Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII*, pubblicato nel 1891, nel quale definisce Foppa un «buon imitatore» del celebre autore della *Turandot* (anche se quest'affermazione non ha trovato poi riscontro in studi successivi e più accurati). Il dato certo è che questo intellettuale veneziano aveva ottenuto, grazie al 'mestiere' che aveva acquisito scrivendo per il teatro musicale, un ruolo di prim'ordine in quello che restava delle scene cittadine e non solo, tanto da lavorare con *star* dell'epoca come Farinelli (*Teresa e Claudio*, 1801), Simone Mayr (*L'intrigo della lettera*, 1797), Carlo Coccia (*La verità*

nella bugia, Teatro di San Moisè, 1809; *Una fatale supposizione*, Teatro di San Moisè, 1811; *Euristeo*, Teatro La Fenice, 1815) e Marcos António Portugal (*Lo spazzacamino principe*, 1794). Da segnalare anche il suo impegno come direttore di scena – una sorta di regista *ante litteram* – a Lisbona nella stagione 1797-1798.

A suo agio tanto con i francesi quanto con gli austriaci, Foppa riesce a conquistare la ribalta e a rimanere sulla cresta dell'onda per i primi vent'anni dell'Ottocento, abbandonando poi gradatamente le scene per ritirarsi a vita privata. Frutto maturo della sua creatività sono le *Memorie storiche*, del 1840, integrate l'anno successivo con un'abbondante appendice, dove la vena autobiografica prevale sulla valutazione complessiva di un periodo tra i meno gloriosi e luminosi di Venezia. Il librettista, ormai lontano dai riflettori, muore l'1 marzo 1845.



La casa natale di Gaspare Spontini a Maiolati Spontini. Raccolta storico-spontiniana Domenico Palmolella, Maiolati Spontini.

Maiolati, la cittadina che deve tutto (anche il nome) a Spontini



Spontini è forse l'unico compositore che ha dato il nome alla sua città natale. E non poteva essere altrimenti: anche se il marchigiano trascorse gran parte della sua vita lontano, prima a Napoli e nelle principali piazze teatrali italiane e poi come 'compositore particolare' delle corti di Francia e Germania, fu proprio nel piccolo paesino marchigiano che gli diede i natali nel 1774 – e dove si spense nel 1851 – che investì gran parte delle sue fortune, in particolare in seguito all'eccezionale successo riscosso con *La vestale* a Parigi (1807). E si trattò sempre di un investimento per il 'pubblico', per la sua comunità d'origine: a Maiolati Spontini, infatti, Gaspare non solo acquistò terre e realizzò un parco dedicato alla moglie Céleste Érard, ma articolò un programma filantropico completo: costituì un Monte di Pietà, creò una scuola per l'istruzione delle ragazze povere di Maiolati e fondò l'«Ospizio di Carità e Istituzioni benefiche Spontini in Majolati» attraverso il quale donò i suoi beni alla città e ne garantì il funzionamento anche dopo la sua scomparsa.

Il cambiamento toponomastico avvenne nel 1939, in piena epoca fascista: non è l'unica città italiana che acquisì una nuova denominazione in omaggio al suo *genius loci* – pensiamo ad esempio a San Mauro Pascoli – ma ci risulta essere l'unico comune italiano intitolato a un musicista.



Di fronte alla casa dei coniugi Spontini che ospita attualmente l'Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini, sorge l'edificio dell'Ospizio di Carità fondato dal casopositore delle Metamorfosi di Pasquale. La Casa di riposo per anziani è in attività ed è ancora oggi gestita dalle «Opere Pie», create da Spontini nel 1843.

Biografie

GIANLUCA CAPUANO

Direttore e maestro al clavicembalo. Nato a Milano, laureato in Filosofia teoretica, si è diplomato in Organo, Composizione e Direzione d'orchestra al conservatorio della sua città, specializzandosi poi nella prassi ed esecuzione della musica antica presso la Scuola Civica di Milano. Svolge un'intensa attività come direttore, organista e continuista in tutta Europa, Stati Uniti, Russia e Giappone. Particolarmente apprezzato nel repertorio barocco e classico, i suoi impegni lo hanno visto protagonista in *Leucippo* di Hasse all'Opera di Colonia, *Orlando* di Händel alla Semperoper di Dresda e *Orlando paladino* di Haydn all'Opernhaus di Zurigo. Nell'agosto 2016 si è imposto all'attenzione internazionale dirigendo in emergenza *Norma* di Bellini con Cecilia Bartoli per l'apertura del Festival di Edimburgo; l'enorme successo ottenuto l'ha portato poi a eseguire *Norma*, sempre con Cecilia Bartoli, anche a Parigi e a Baden Baden. Altri recenti impegni includono *Catone in Utica* di Vivaldi all'Opera di Colonia; *Così fan tutte* con OperaLombardia a Como, Brescia e Cremona; *Idomeneo* al Maggio Musicale Fiorentino; *La clemenza di Tito* a Karlsruhe; *L'incoronazione di Poppea* a Nantes; *La Cenci* a Montecarlo e in un tour europeo che ha attraversato prestigiose piazze. Attivo anche in ambito concertistico, ha recentemente diretto serate sinfoniche con l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, I Pomeriggi Musicali di Milano, Philharmonische Orchester Kiel, Orchestre National de Montpellier, Concerto Köln. Nell'estate 2017 ha fatto il suo debutto al Festival di Salisburgo dirigendo *La donna del lago* e *Ariodante*

di Händel con la regia di Christoph Loy, spettacolo tra i più apprezzati del 2017 dalla critica internazionale.

BEPI MORASSI

Regista. Veneziano, allievo di Giovanni Poli, debutta nel 1979 nella prosa e cinque anni dopo nella lirica. Particolarmente interessato al teatro del Sei-Settecento, si avvicina per la prima volta all'opera con *Il caffè di campagna* di Galuppi, *Prima la musica, poi le parole* di Salieri e *Der Schauspieldirektor* mozartiano, cui fanno seguito, tra gli altri, gli allestimenti della prima assoluta di *Lego* di Nicola Campogrande, *Die lustige Witwe* di Lehár e, al São Carlos di Lisbona, *Lady, Be Good!* di Gershwin. Tra gli impegni recenti si ricordano l'inedito donizettiano *Pietro il Grande* al Festival della Valle d'Istria e per il Teatro La Fenice, per il quale è direttore della produzione, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'inganno felice*, *La sonnambula*, *La scala di seta*, riproposta anche al Comunale di Sassari, *Il signor Brusolino*, il dittico *Agenzia matrimoniale* di Roberto Hazon - *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari e nel 2017 *Gina* di Francesco Cilca.

FRANCESCO BASSO

Baritono, interprete del ruolo del barone. Nel 2011 si diploma in Canto al Benedetto Marcello di Venezia. Inizia l'attività operistica nel 2010 interpretando ruoli che spaziano dal repertorio settecentesco a quello contemporaneo (Don Alfonso in *Così fan tutte*, Masetto in *Don Giovanni*; Max in *Betty*, il colonnello nel *Giovedì grasso* e il poeta nelle *Convenienze e inconvenienze teatrali*

di Donizetti; Tagliaferro nella *Cecchina* di Piccini; Pernicone in *Colombina e Pernicone* di Francesco Mancini; Vittorio nei *Due timidi* di Roti; il frate e il campanaro nelle *Sette canzoni* di Malipiero; il servo nel *Gioco del vento e della luna* e Paolo in *Aura* di Luca Mosca; Boldo nelle *Donne gelose* di Alvise Zambon; Placido nel *Ritorno del chironomidi*, Ganesh e il funzionario del governo americano in *Atlas 101* di Giovanni Mancuso) per enti quali la Fenice, Fondazione Donizetti, Biennale di Venezia, Teatro Mario del Monaco di Treviso, Teatro Stabile del Veneto, Mozarteum di Salisburgo. Si esibisce da solista in Italia e all'estero con un repertorio che va dalla musica antica alle composizioni contemporanee passando per il barocco e il romanticismo.

MICHELA ANTENUCCI

Soprano, interprete del ruolo di Costanza. Nata a Isernia, studia canto con Antonio Lemmo conseguendo il diploma accademico di secondo livello e frequentando poi corsi di perfezionamento con artisti illustri. Ha vinto numerosi concorsi lirici internazionali, tra cui il più recente è l'Ottavio Zini 2016. Al Rossini Opera Festival del 2008 è stata Madama Cortese nel *Viaggio a Reims*. Allieva dell'Accademia del belcanto Rodolfo Celletti nel 2012, viene impegnata in quattro produzioni del Festival della Valle d'Itria, dove, nel 2013, torna come Cintia nell'*Ambizione delusa* di Leonardo Leo. Da allora amplia il suo repertorio con quello barocco e madrigalistico. Sin dal debutto nel 2012 a Napoli, è una presenza costante nella *Traviata* con la regia di Ferzan Özpetek, diretta da Mariotti, Santi, Palumbo. Nel 2015, sempre al San Carlo e poi a Budapest, è Laura nella *Luisa Miller*. A luglio 2017 è Angelica nell'*Orlando furioso* di Vivaldi, mentre a novembre è la volta della prima mondiale dell'*Olimpiade* di Leo ancora al San Carlo. Fra i tanti titoli interpretati, *L'elisir d'amore*, *La médium*, *Le nozze di Figaro*, *La serva padrona*, *La bohème*, *Il barbiere di Siviglia* e *Rigoletto*.

CHRISTIAN COLLIA

Tenore, interprete dei ruoli del cavaliere e del sergente. Nato a Vibo Valentia nel 1991, nel

2009 frequenta a Busseto l'Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi e nel 2011 la *masterclass* diretta da Mirella Freni. Nel 2012 debutta nel *Don Giovanni* interpretando Don Ottavio e nell'*Elisir d'amore* cantando Nemorino. Nel 2013 è Beppe nei *Pagliacci* e Tamino nella *Zauberflöte*. Esegue in prima mondiale arie da camera di Bellini curate da Philip Gossett e Fabrizio Della Seta. Nel 2013 partecipa alla *masterclass* di Rockwell Blake e vince il Premio Regione Lazio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Si diploma a pieni voti al Conservatorio di Santa Cecilia. Nel 2014 debutta nel *Viaggio a Reims* e interpreta il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* al Petruzzelli di Bari. Fra gli impegni più recenti, canta Gelsomino e Zeffirino nel *Viaggio a Reims a Roma*, Elvino nella *Sonnambula* al Bellini di Catania e ancora il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* alla Cadogan Hall di Londra. Alla Fenice è Fabrizio in *Mirandolina* e Cester in *Aquagranda* (2016).

IRINA DUBROVSKAYA

Soprano, interprete del ruolo di Lisetta. Nata a Ust-Ilimsk, in Siberia, si diploma a soli ventitré anni al Conservatorio di Novosibirsk e dal 2005 al 2007 studia nel Galina Vishnevskaya Opera Centre di Mosca con Valentina Klenova. Il suo repertorio comprende i ruoli di Gilda in *Rigoletto* (Sofia, Mosca, Pechino, Tbilisi, Dalhalla Festival, Messico, Estonia, Como, Brescia, Pavia, Cremona, Arcimboldi di Milano, Jesi, Fermo, San Pietroburgo con il Regio di Parma, Venezia), Violetta nella *Traviata* (Philharmonic Hall di Mosca, Ravenna, Bergamo, Savona, Genova, Ascoli Piceno, Giappone), Ludmilla in *Ruslan e Ludmilla* di Michail Glinka, contessa nelle *Nozze di Figaro*, Adina nell'*Elisir d'amore* (Mosca), Musetta nella *Bobème* (Massimo di Palermo), Norina in *Don Pasquale* ad Helsinki, Amina nella *Sonnambula* (Venezia, Verona, Catania). Alla Fenice interpreta inoltre *L'elisir d'amore* (2016, 2013), *La traviata* (2016), *Il signor Brusolino* (2015), *La scala di seta* (2015 e 2014), *L'occasione fa il ladro* (2012), mentre fra gli impegni più recenti ha cantato ancora Lucia in *Lucia di Lammermoor* in Messico, Gilda nel *Rigoletto* a Helsinki e Ma-

rietta nel *Borgomastro di Saardam* di Donizetti a Bergamo (2017).

GIORGIO MISSERI

Tenore, interprete del ruolo del marchese. Diplomato al Conservatorio di Palermo, debutta nel 2011 a Ferrara nella prima assoluta di *Verso Tasso* di Ingresso, Testoni e Furlani e, con l'Accademia Rossiniana, al Festival Giovane del Rossini Opera Festival nel *Viaggio a Reims* (Belbore). Vincitore del Concorso Tito Schipa 2011 per il ruolo di Nemorino, è poi Giannetto nella *Gazza ladra* (regia Michieletto) e Malcolm in *Macbeth* (direttore Wellber), Egoldo in *Matilde di Shabran* (direttore Mariotti, regia Martone) ed Eusebio nell'*Occasione fa il ladro* (regia Ponnelle), Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* in Russia con l'Accademia della Scala, Edoardo nella *Cambiale di matrimonio*. Alla Fenice è il conte di Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* (2017 e 2014), Alberto nell'*Occasione fa il ladro* (2017 e 2012), Nemorino nell'*Elisir* (2016 e 2015), Dorvil nella *Scala di seta* (2015 e 2014), Evandro nell'*Alceste* (2015), Bertrando nell'*Inganno felice*, (2014), Edoardo Milfort nella *Cambiale di matrimonio* (2013). Recentemente ha inoltre interpretato Lorenzo in *Fra Diavolo* di Auber all'Opera di Roma e Camille de Rosillon in *Die lustige Witwe* al Filarmonico di Verona.

CARLO CHECCHI

Baritono, interprete del ruolo di Frontino. Inizia gli studi di canto all'Istituto musicale Vittadini di Pavia e poi continua sotto la guida di Bianca Maria Casoni e Carmelo Corrado Caruso; attualmente si perfeziona con Fernando Cordeiro Opa. Partecipa inoltre a *masterclass* con Barbara Frittoli, Tiziana Fabbricini e all'Accademia Rossiniana di Pesaro condotta da Alberto Zedda. Vincitore del concorso ArteInCanto, debutta come Leporello: da qui ha inizio una brillante carriera che lo vede interpretare, tra i molti titoli, *Apollo e Giacinto* di Mozart al Carlo Felice di Genova; *Così fan tutte*, *Madama Butterfly* e *Un ballo in maschera* per il Circuito Lirico Lombardo; *Pagliacci* al Lirico di Cagliari per la regia di Franco Zeffirelli; *Il barbiere di Siviglia* per il Circuito Lirico Toscano; *Die Zauberflöte* alla Royal Opera House di Muscat;

Carmina Burana al Lirico di Cagliari e al National Theatre of Opera and Ballet di Tirana. Recentemente ha cantato *L'elisir d'amore* all'Opernfestival Gut Immling, *La traviata* al Festival Verdi di Parma, *La fanciulla del West* al San Carlo.

ANDREA PATUCELLI

Basso-baritono, interprete del ruolo di Pasquale. Nato a Calcinate, in provincia di Bergamo, è diplomatosi a Brescia al Conservatorio Luca Marzoni sotto la guida di Franco Ghitti e di Adriana Cicogna, ha debuttato al Teatro Magnani di Fidenza nella *Sonnambula* con il ruolo del conte Rodolfo. È stato vincitore del Concorso Toti dal Monte di Treviso e del Concorso di Lignano Subbiadoro, presieduto da Katia Ricciarelli. Nella sua più che decennale carriera ha preso parte a importanti produzioni di titoli del repertorio mozartiano e belcantistico, e si è esibito in palcoscenici italiani e internazionali, fra i quali il Comunale di Bologna, il Regio di Torino, il Regio di Parma, il Verdi di Busseto, il Festival Puccini di Torre del Lago, il Petruzzelli di Bari, il Bellini di Catania, il Verdi di Salerno, l'Orchestra Haydn di Bolzano, la Danish National Opera di Aarhus, il Royal Theatre di Copenhagen, l'Opera Theatre di Göteborg, il Megaron di Atene, l'International Opera Festival di Wexford, il Festival Mozart de La Coruña. Negli ultimi anni ha cantato *La gazza di Rossini* al festival di Saint Moritz, *Don Giovanni* a Pisa, *La traviata* a Busseto, *Die Zauberflöte* e *Rigoletto* a Bologna e a Verona.

Marco Vidal: «Mettere insieme impresa e cultura è il nostro futuro»

*Sc*ontriamo Marco Vidal, direttore commerciale di Mavive, azienda leader nel campo della profumeria, nonché socio sostenitore della Fenice. Prima di entrare nel vivo dei rapporti tra mondo dell'impresa e attività culturali, vorrei che raccontasse in breve il suo percorso come imprenditore, molto legato a Venezia.

Io rappresento la quarta generazione della famiglia che ha fondato la Vidal Profumi nel 1900, quindi centodiciassette anni fa. Il mio bisnonno la creò proprio a Venezia, e la seconda generazione, quella di mio nonno, rese l'azienda assai famosa in Italia, grazie ad alcune intuizioni pionieristiche che cambiarono i consumi degli italiani. In particolare il bagnoschiuma «Pino Silvestre», attraverso la pubblicità televisiva e «Carosello», cambiò drasticamente le abitudini dei consumatori, che prima utilizzavano solo il sapone. Grazie a questa innovazione, soprattutto sul versante comunicativo, quel bagnoschiuma negli anni Sessanta raggiunse una quota maggioritaria nel mercato di questo tipo di prodotti, attestandosi al 40 % delle vendite. Poi, nel 1986, mio padre fondò l'attuale Mavive, che è la continuazione storica della Vidal Profumi, ampliando e dando una veste più internazionale al *business* sia sul versante dell'offerta che della distribuzione, e arrivando a operare in circa novanta Paesi nel mondo. Da pochi anni abbiamo lanciato un nuovo marchio di lusso, *The Merchant of Venice*, che nasce da un progetto culturale e di recupero di una tradizione storica reale ed esistente, quella veneziana, finalizzata a creare una linea di profumi e prodotti che appartengano a questo tipo di

storia, e – nonostante sia una realtà ancora molto giovane – siamo già attivi in circa quaranta nazioni. Al suo interno c'è anche una fragranza intitolata e dedicata al Teatro La Fenice. In termini generali, considero questa nuova avventura un fatto molto importante, soprattutto perché i prodotti nascono in un territorio come il nostro e poi vengono esportati in tutto il mondo. Così si riportano ricchezza e posti di lavoro qui, in laguna e nel suo intorno, valorizzando il ruolo di Venezia, le sue caratteristiche mercantili e il suo primato nella profumeria, che risale al XII secolo.

Come si possono costruire relazioni benefiche, in Italia, tra impresa e cultura?

È un tema molto complesso. Normalmente le imprese private e le istituzioni culturali viaggiano a velocità differenti. Lo stesso meccanismo 'mecenateistico' è estremamente farraginoso da attuare. La politica non dà indicazioni chiare a chi si occupa della gestione pubblica dell'enorme patrimonio culturale che noi, come italiani, possediamo. Eppure il potenziale 'sinergico' tra cultura e impresa è la vera scommessa sul futuro, per entrambe le parti. Però fino ad ora, in ambito pubblico, l'iniziativa è sempre stata appannaggio di singole personalità, si tratti di sovrintendenti di teatri o direttori di musei. Alle volte ho notato timidezza e oggettive difficoltà nell'incontrare persone preposte alla gestione del bene pubblico, per i problemi cui accennavo poco prima. In questo senso il caso della Fenice è stato davvero un'eccezione, perché sia con la gestione precedente che con quella attuale abbiamo trovato enorme disponibilità e apertura. Ci hanno



Marco Vidal.

letteralmente aperto le porte, e abbiamo trovato un'istituzione sana, che oltre alla qualità dell'offerta – elemento di per sé essenziale – ha a cuore anche il *marketing* e propone una gestione 'imprenditoriale' del bene pubblico. Io non mi posso dire un esperto però certo sono un appassionato di musica, e ricordo quando, ancora bambino, i miei genitori mi portavano alla Fenice. È una gioia poter contribuire ora, con questa collaborazione, al bene di questo teatro.

Lei però ha stabilito un'altra collaborazione importante, legata a Palazzo Mocenigo...

Sì, e credo si tratti di un progetto culturale unico nel suo genere, perché non deriva da un'istituzione pubblica ma da un'impresa. Cinque anni fa noi abbiamo sviluppato l'idea di creare il primo museo del profumo in Italia, e lo abbiamo presentato alla Fondazione Musei Civici, che l'ha molto apprezzato. Abbiamo dunque iniziato a lavorare per integrarlo all'interno di un museo già esistente,

collocandolo in seno al Museo della moda e del costume che era già preesistente. Il nostro progetto museografico andava a valorizzare sia la parte storica, quindi il ruolo che Venezia ebbe come capitale della profumeria per diversi secoli, dal XII in poi, e – dall'altra parte – l'aspetto multisensoriale: attraverso strumentazioni e tipologie espositive volte ad accertare il senso dell'olfatto come veicolo di comprensione per la materia del profumo, cui si sono aggiunte collezioni importanti e un apparato didattico molto evoluto, abbiamo ottenuto un grande riscontro di pubblico e molto spazio nella stampa nazionale e internazionale, che ci ha portato infine a vincere il Primo Premio di Federculture 2015 Impresa+Cultura. Questo progetto pilota, che vorremmo sviluppare ulteriormente, ci ha dato modo, in seguito, di instaurare altre collaborazioni con musei nazionali e internazionali. Ad esempio, la prossima mostra in programma sarà dedicata a *Gabriele D'Annunzio e il profumo*, e sarà realizzata al Vittoriale degli Italiani di Gardone. (l.m.)

Musikàmera, un'intensa seconda stagione

Con quattordici concerti, dodici alle Sale Apollinee e due nella Sala grande della Fenice, ritorna Musikàmera, la stagione di musica da camera che si svolge nel teatro veneziano. Dopo l'annata inaugurale, che ha riscosso un successo di pubblico addirittura superiore alle aspettative di chi ha creato il cartellone, il 2018 propone un programma composito e variegato. «I temi e le idee che contraddistinguono il progetto – si legge nella presentazione – sono principalmente tre: concludere l'integrale dei trii di Beethoven iniziata nel 2017 con il Trio di Parma; commemorare il centenario della scomparsa di Debussy con due concerti monografici e altri brani; inaugurare un 'ciclo Brahms' che porterà alla Fenice, nell'arco di qualche anno, l'integrale della musica da camera del grande maestro tedesco». Anche nel caso di Brahms sono previsti quest'anno due concerti monografici e un'ampia selezione di musica pianistica. Ma l'arco cronologico dell'offerta musicale non si limita all'Ottocento – ben rappresentato comunque da composizioni di Schubert, Schumann, Chopin, Dvořák e Verdi, oltre che dei citati Beethoven e Brahms – includendo una serata tutta dedicata a Bach e alcune inserzioni mozartiane. Il Novecento, infine, è rappresentato dal già menzionato Debussy, sul quale sono incentrati due appuntamenti, cui si aggiungono pezzi di Puccini, Ravel, Busoni, Honegger e Copland.

Sul versante degli interpreti alla Fenice si alterneranno nomi tra i più importanti a livello internazionale, da Benedetto Lupo, che il 30 gennaio aprirà la rassegna, a pianisti tra i quali Arcadi Volodos, tra i migliori esecutori di Liszt e Rachmaninov, Ivan Krpan (Premio Busoni 2017) e Rafal

Blechacz (Premio Chopin nel 2015). Interessante si preannuncia uno dei momenti dedicati a Debussy, in cui il soprano Lorna Windsor duetta con il pianista Antonio Ballista mentre un narratore d'eccezione come Enzo Restagno tesse i fili del racconto. Ritorna, come annunciato, il Trio di Parma, una delle formazioni cameristiche più note e longeve, formata da Alberto Miodini (pianoforte), Ivan Rabaglia (violino) ed Enrico Bronzi (violoncello): a loro spetta il compito di portare a termine il ricordato ciclo beethoveniano. La programmazione prosegue con un altro trio – composto da Pablo Barragán al clarinetto, Juan Pérez Floristán al pianoforte e Andrei Ionitã al violoncello, impegnati in un appuntamento tutto brahmsiano – il Quartetto di Cremona, il Quartetto Prometeo e l'Avos Piano Quartet. Si aggiungono, infine, tre serate per due strumenti solisti: il violoncello dell'emergente Erica Piccotti (sostenuta dall'Associazione Musica con le ali) e il pianoforte di Roberto Arosio; il flauto traverso di Laura Pontecorvo e il clavicembalo di Rinaldo Alessandrini; il violino di Esther Hoppe e il violoncello di Christian Poltera.

Musikàmera, che si propone di diffondere la musica da camera a strati sempre più ampi di pubblico, con un'attenzione particolare ai giovani, è composta da Fausto Adamsi (presidente), Sonia Guetta Finzi (vicepresidente), Lucas Carl Christ, Vitale Gabriele Fano, Filippo Gamba e Franco Rossi. Per informazioni: <http://www.musikamera.org>.



Alcuni dei protagonisti della prossima stagione di MusicaSera. In alto: il pianista Benedetto Lupò, che inaugurerà la rassegna il 30 gennaio; in basso: il Quartetto Prometeo.



L'Orchestra e Coro del Teatro La Fenice diretti da Myung-Wbun Chung nel Concerto di Capodanno 2018. Foto Michele Crosena.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi •, Enrico Balboni • ♪, Fulvio Furlanur, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Andrea Grossa, Roberto Dall'igna, Davide Gibellato, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pelleggrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Simona Cappabianca, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Frascini, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Trofano

Viole Alfredo Zamatta •, Petr Pavlov • ♪, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencavelli, Stefano Pio, Davide Toso

Violoncelli Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Paolo Mercatelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Manto Roveri, Renato Scapin, Enrico Ferri ♪

Contrabbassi Matteo Lintzi •, Stefano Pratisoli •, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pizzan

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Andrea Romani •, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calci •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

Clarinetti Vincenzo Paci •, Simone Simoselli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

Fagotti Roberto Giaccaglia •, Marco Gianì •

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Coesini •, Loris Artziga, Adelfa Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Basso tuba Alberto Azzolini

Trompani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasini •

Percezioni Claudio Cavillini, Gottardo Paganin

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti *maestro del Coro*, **Ulisse Trabacchin** *altro maestro del Coro*

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Susanna Grossi, Michiko Hayashi, Maria Antonietta Lago, Anna Malvasio, Loriani Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridola, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

Alti Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Cocognola, Simona Forti, Eleonora Marzaro, Misuzu Okawa, Gabriella Pellos, Francesco Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dardaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Pasilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agonini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertolo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Giunata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spandò, Franco Zanette

• primo violino di spalla

• prime parti

♪ a turniste

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bollella *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Cristiano Beda, Salvatore Guariso, Andrea Rampin, Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETARIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Bertè, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti *◊*

UFFICIO STAMPA Barbara Montagnez *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin *◊*, Alessia Pelliccioli *◊*, Andrea Pitteri *◊*,

Piero Tessarin *◊*

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP, nsp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Fabrizio Penzo, Nicola Zennaro,

Andrea Baldresca *◊*, Marco Giacometti *◊*

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabucio, Nicolò De Fanti *◊*

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA Simonetta Bonato *responsabile*, Andrea Giacomini

DIREZIONE MARKETING

Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

Brightletteria Nadia Bucco *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni, Elena Florio *◊*

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*, Lucio Gaiani *responsabile ufficio gestione del personale*, Alessandro Fantini *controllo di gestione e coordinatore attività metropolitane*, Stefano Callegaro, Giovanna Casarin, Antonella D'Este, Alfredo Lazzoni, Renata Magliocco, Lorenza Vianello, Giovanni Bevilacqua *◊*

DIREZIONE DI PRODUZIONE E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi *direttore*

SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE Lorenzo Zanoni *direttore di scena e palcoscenico*, Valter Marcanzia *altro direttore di scena e palcoscenico*, Lucia Cecchelin *responsabile produzione*, Silvia Martini, Fabio Volpe, Paolo Dalla Venezia *◊*

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO Massimo Checchetto *direttore*, Carmen Attisani *◊*

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALSEGNAMERIA, MAGAZZINI Massimiliano Ballarini *capo reparto*, Andrea Muzzati *vice capo reparto*, Roberto Rizzo *vice capo reparto*, Mario Visentin *vice capo reparto*, Paolo De Marchi *responsabile falegnameria*, Michele Arzenon, Pierluca Corchitto, Roberto Cordella, *nsp**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzeo, Carlo Melchiorri, Francesco Nascimben, Francesco Padova, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegner, Andrea Zane, Mario Bazzellato *◊*, Franco Contini *◊*, Marco Rosada *◊*, Cristiano Gasparini *◊*, Riccardo Talamo *◊*

ELETTRICISTI Vilmo Furian *capo reparto*, Fabio Baretin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellema, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Maurizio Nava, Marino Perini, *nsp**, Alberto Petrovich, *nsp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomedè *◊*, Michele Voltan *◊*, Lazzaro Alessio *◊*

ALDOWISIVI Alessandro Ballarini *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolini, Marco Zen
ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Giava, Dario Piovani, Paola Garco *◊*, Roberto Pirrò *◊*

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valenta, Giorgio Mascia *◊*

SARTORIA E VESTIZIONE Emma Bevilacqua *capo reparto*, Carlos Tieppo *◊ responsabile dell'atelier costumi*, Bernadette Baudhuin, Valeria Boscolo, Luigina Monadini, Morena Dalla Vera *◊*, Paola Masc *◊*, Stefania Mercanzin *◊*, Francesca Semenzato *◊*, Emanuela Stefanello *◊*, Paola Milani *addetto calzoleria*

◊ a termine

*nsp nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

24, 26, 29 novembre, 1, 3 dicembre 2017

opera inaugurale

Un ballo in maschera

musica di Giuseppe Verdi

direttore Myung-Whan Chung
regia Gianmaria Altavetta
scene Massimo Checchetto
costumi Carlos Tieppo

personaggi e interpreti principali
Riccardo Francesco Meli
Amelia Kristin Lewis
Renato Vladimir Stoyanov

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6, 7, 9, 19, 21 dicembre 2017
3, 4, 5, 7, 9, 10 gennaio 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Enrico Calesso/Marco Paladin
(9, 10/1)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Claudia Pavone/Mihaela Marcu
Alfredo Ivan Ayon Rivas/Leonardo
Cortellazzi
Gertrude Giuseppe Altomaro/Ammando
Gabba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13, 14, 15, 16, 17 dicembre 2017

**Reale Balletto
delle Fiandre**

coreografie di Sidi Larbi Cherkaoui
e Jeroen Verbruggen

musiche di Modest Musorgskij,
Maurice Ravel e Claude Debussy

Teatro Malibran

19, 21, 23, 25, 27 gennaio 2018

**Le metamorfosi
di Pasquale**

o sia Tutto è illusione nel mondo
musica di Gaspare Spontini

direttore Gianluca Capuano
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali
Costanza Irina Dubrovskaya
Il marchese Giorgio Misseri

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Pergolesi Spontini
di Jesi
prima esecuzione in tempi moderni

Teatro La Fenice

2, 4, 8, 10, 13 febbraio 2018

Die lustige Witwe

La vedova allegra
musica di Franz Lehár

direttore Stefano Montanari
regia Damiano Michieletto
scene Paolo Fantin
costumi Carla Teti

personaggi e interpreti principali
Hanna Gianari Nadja Mechantaf
Daniela Danilowitsch Christoph Pohl

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro dell'Opera di Roma

Teatro La Fenice

3, 6, 7, 9, 11, 14, 15, 16, 18 febbraio 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Stefano Montanari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Il conte d'Almaviva Giorgio Misseri/
Francisco Brito
Bartolo Omar Montanari
Rosina Laura Verrecchia/Chiara Amari
Figaro Bruno Taddia/Vincenzo Taormina

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25 marzo
2018

La bohème

musica di Giacomo Puccini

direttore Myung-Whan Chung
regia Francesco Micheli
scene Edoardo Sanchi
costumi Silvia Ayonino

personaggi e interpreti principali
Rodolfo Ivan Ayon Rivas/Azer Zada
Mimi Selene Zanetti/Vittoria Yeo
Marcello Julian Kim
Musetta Irina Dubrovskaya

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6, 8, 10, 12, 14, 22, 24 aprile 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Manlio Benzi
regia Alex Rigola
scene e costumi Marko Mori

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San Vittoria Yeo
F.B. Pinkerton Azer Zada
Suzuki Manuela Custer

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro Malibran

13, 15, 17, 19, 21 aprile 2018

Orlando furioso

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Fabio Ceresa
scene Massimo Checchetto
costumi Giuseppe Palella

personaggi e interpreti principali
Orlando Sonis Prima
Angelica Francesca Aspromonte
Alcina Lucia Cirillo
Ruggiero Carlo Vistoli
Astolfo Riccardo Novaro

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con il Festival della Valle d'Itria di
Mottola (Foggia)

Teatro La Fenice

20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 17, 29,
31 maggio, 3, 5 giugno 2018

L'elisir d'amore

musica di Gaetano Donizetti

direttore Riccardo Frizza
regia Bepi Morassi
scene e costumi Gianmaurizio Fercioni

personaggi e interpreti principali
Adina Irina Dubrovskaya
Dulcamara Carlo Lepore
Belcore Marco Filippo Romano

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27, 29 aprile, 4 maggio 2018

Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte

Il signor Bruschino

musica di Gioachino Rossini

direttore Alvise Casellari
regia Bepi Morassi
scene e costumi Accademia di Belle Arti
di Venezia

personaggi e interpreti principali
Sofia Gualia Bolcato
Florville Francesco Brito
Gaudenzio Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5, 11, 15, 17, 20, 22, 24, 26, 30 maggio,
1 giugno 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa/Marco
Paladin (22, 24, 26/5)
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Violetta Francesca Dotto
Alfredo Matteo Lippi
Geruont Julian Kim

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



Teatro La Fenice
13, 16, 19 maggio 2018

Norma

musica di Vincenzo Bellini

direttore Riccardo Frizza
regia, scene e costumi Kara Walker

personaggi e interpreti principali

Norma Mariella Devia
Adalgisa Carmela Remigio
Pollicone Stefan Pop
Oroveso Luca Tittoto

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
29 giugno, 1, 3, 5, 7 luglio 2018

Richard III

musica di Giorgio Battistelli

direttore Tito Ceccherini
regia Robert Carsen
scene e costumi Radu Bortuzescu

personaggi e interpreti principali
Richard III Gidon Saks
Duchess of York Sara Fulgoni
Clarence e Tyrrel Christopher Lemmings

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Vlaamse Opera di Anversa
prima rappresentazione italiana

Teatro La Fenice
13, 14, 15 luglio 2018

Brodsky/Baryshnikov

con Mikhail Baryshnikov

Teatro La Fenice
21, 22 luglio 2018

Les Étoiles

Gala internazionale di danza

Teatro La Fenice
19, 24, 26, 29 agosto, 7, 19, 23, 27
settembre, 4, 6, 20, 24, 26, 28, 30
ottobre 2018

Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte

Il barbiere di Siviglia

musica di Gioachino Rossini

direttore Gregory Kunde
regia Bepi Morassi
scene e costumi Lauro Crisman

personaggi e interpreti principali
Rosina Chiara Amaro
Il conte di Almaviva Francisco Brito
Figaro Julian Kim
Bartolo Omar Montanari

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
25, 28 agosto, 5, 8, 13, 16, 18, 21, 28,
30 settembre, 5, 7, 9 ottobre 2018

La traviata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Giacomo Sagripanti
regia Robert Carsen
scene e costumi Patrick Kinmonth

personaggi e interpreti principali
Alfredo Stefan Pop
Germon Markus Wieba

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
6, 9, 11, 20, 22, 29 settembre 2018

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Renato Balsadonna
regia Alex Rigola
scene e costumi Mariko Mori

personaggi e interpreti principali
F.B. Pinkerton Vincenzo Costanzo
Suzuki Manuela Caster

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale Arte 2013

Teatro La Fenice
19, 21, 23, 25, 27 ottobre 2018
Progetto Rossini nel centocinquantesimo
anniversario della morte

Semiramide

musica di Gioachino Rossini

direttore Riccardo Frizza
regia Cecilia Ligorio

personaggi e interpreti principali
Semiramide Jessica Prati
Arsace Teresa Iervolino
Assar Alex Esposito
Idreno Edgardo Rocha

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 novembre 2017 ore 20.00 inaugurazione
4 novembre 2017 ore 20.00 turno S
5 novembre 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Donato Renzetti

Fabio Vacchi

Canti di fabbrica per voce e orchestra su testi dei 'poeti di fabbrica'
Aralio Zanichelli, Fabio Franzin e Ferruccio Brugnato
commissione Fondazione Teatro La Fenice
tenore Paolo Antognetti

Piao Donaggio

Io che non sono per coro e orchestra

Giuseppe Verdi

Attila: «Qual notte!... Ella in poter del barbaro»
tenore Stefan Pop

Antonin Dvořák

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95
Dal mio mondo

Teatro La Fenice

10 novembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler

Sinfonia n. 5
corni obbligati Konstantin Becker

Basilica di San Marco

18 dicembre 2017 ore 20.00 per invito
19 dicembre 2017 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

musiche di Claudio Monteverdi

Solisti della Cappella Marciana

per il 450° anniversario della nascita del suo maestro Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice

13 gennaio 2018 ore 20.00 turno S
14 gennaio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Daniele Rustioni

Ermanno Wolf-Ferrari

Concerto in re maggiore per violino e orchestra op. 26
violino Francesca Deگو

Franz Schubert

Sinfonia n. 8 in do maggiore D 944
La grande

Teatro La Fenice

17 febbraio 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Claudio Marino Moretti

Gabriele Cosmi

Commissione «Nuova musica alla Fenice» con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice prima esecuzione assoluta

Benjamin Britten

Rejoice in the Lamb op. 30
cantata per 4 solisti, coro e organo

Maurice Durufle

Requiem op. 9
versione per soli, organo e coro

organo Ulisse Trabacchin

Teatro La Fenice

23 febbraio 2018 ore 20.00 turno S
25 febbraio 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Elio Boncompagni

Franz Schubert

Die Zaubertarfe D 644: Ouverture

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Ottorino Respighi

Impressioni brasiliane P. 153

Nino Rota

Suite dal balletto *Le Mélière imaginaire*

Teatro La Fenice

2 marzo 2018 ore 20.00 turno S
4 marzo 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Yuri Temirkanov

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759 *Incompiuta*

Sergej Prokof'ev

Sinfonia n. 5 in si bemolle maggiore op. 100

Teatro La Fenice

30 marzo 2018 ore 20.00 turno S

direttore

Andrea Marcon

Domenico Turi

Commissione «Nuova musica alla Fenice» con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice prima esecuzione assoluta

Franz Schubert

Sinfonia n. 4 in do minore D 417 *Tragica*

Giovanni Battista Pergolesi

Stabat Mater per soprano, contralto e orchestra P. 77

Teatro La Fenice

16 aprile 2018 ore 20.00 turno S

Programma da definire

Teatro La Fenice

9 giugno 2018 ore 20.00 turno S

10 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Antonello Manacorda

Richard Wagner

Siegfried-Idyll WWV 101 per piccola orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 2 in si bemolle maggiore D 125

Edward Elgar

Enigma Variations op. 36

Teatro Malibran

16 giugno 2018 ore 20.00 turno S

17 giugno 2018 ore 17.00 turno U

direttore

Francesco Lanzillotta

Daniele Gili

Commissione «Nuova musica alla Fenice»
con il sostegno della Fondazione Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto n. 6 in si bemolle maggiore per
pianoforte e orchestra KV 238

pianoforte Elena Nefedova

Giovanni Salviucci

Introduzione per orchestra

Franz Schubert

Sinfonia n. 1 in re maggiore D 82

Teatro La Fenice

6 luglio 2018 ore 20.00 turno S

7 luglio 2018 ore 20.00 turno U

direttore

Henrik Nánási

Franz Schubert

Sinfonia n. 6 in do maggiore D 589

Béla Bartók

Concerto n. 1 per violino e orchestra SZ 36
violino Giovanni Andrea Zanon

Concerto per orchestra SZ 116

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice astende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto. Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

| | | | |
|------------|-------|-------------|---------|
| Ordinario | € 60 | Sostenitore | € 120 |
| Benemerito | € 250 | Donatore | € 500 |
| Emerito | | | € 1.000 |

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bousembiante, Yaya Coin Masurti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani, Alessandra Toffanin

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti a iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al Premio Venezia, concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino a esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del sipario storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei duecento anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia, concorso pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae-Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae-Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Bortolato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnato scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Margini, con saggi di Giovanni Motelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice: in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zamboni e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



SOCI SOSTENITORI E PARTNER



pierre cardin



TIFFANY & CO.

superjet
INTERNATIONAL



Fondazione Antichi della Fenice



coin



HAUSBRANDT



Marsilio



STUDIO DE POLI
VENEZIA



Allegriani



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicespresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

Giorgio Grosso

consiglieri

sovrintendente e direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*

Anna Maria Ustino

Gianfranco Perulli

Ester Rossino, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*

Annalisa Andreetta

Paolo Trevisanato

Giovanni Diaz, *Supplente*

Federica Salvagno, *Supplente*

Fest Srl - Fenice Servizi Teatrali

*Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 73 - gennaio 2018

Le metamorfosi di Pasquale

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Federico Agostinelli, Hélène Carquain, Tina Cawthra, Vincenzo De Vivo,
Marina Dorigo, Franco Bossi, Petra Schaefer, Carlo Vitali

grafica e impaginazione
Dali Studio S.r.l.

Si ringraziano la Biblioteca Centro di Studi Teatrali Casa di Carlo Goldoni, FMCV di Venezia e l'Archivio, Biblioteca, Museo Gaspare Spontini e in particolare il conservatore Marco Palmolella per la gentile concessione delle immagini.

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - isct. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di gennaio 2018
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

IVA assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972