

VENEZIAMUSICA  
*e dintorni*



# Richard III



STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

RICHARD III

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA



## Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2017-2018

*trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibrán*

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**

venerdì 16 marzo 2018 ore 19.00

*differita*

**La bohème**

domenica 13 maggio 2018 ore 19.00

*diretta*

**Norma**

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 Malibrán*

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)

Andrea Marcon (venerdì 30 marzo 2018)

Kerem Hasan (lunedì 16 aprile 2018)

Francesco Lanzillotta (sabato 16 giugno 2018)

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° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiseries – 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  $fa^1 - fa^5$ ,  
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,  
dimensioni 247 × 93 × 28 cm.

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

e-mail: [info@amicifenice.it](mailto:info@amicifenice.it)  
[www.amicifenice.it](http://www.amicifenice.it)

*Incontri con l'opera*

mercoledì 15 novembre 2017 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

**Un ballo in maschera**

giovedì 7 dicembre 2017 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

**Reale Balletto delle Fiandre**

martedì 16 gennaio 2018 ore 18.00

GIANNI 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 BIETTI

**La bohème**

lunedì 9 aprile 2018 ore 17.45

GIOVANNI BIETTI

**Orlando furioso**

martedì 17 aprile 2018 ore 18.00

MICHELE DALL'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, FORTUNATO ORTOMBINA

**Richard III**

lunedì 9 luglio 2018 ore 18.00

SILVIA POLETTI

**Brodsky/Baryshnikov**

lunedì 15 ottobre 2018 ore 18.00

MASSIMO CONTIERO

**Semiramide**

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

# LA FENICE CHE RIDE

di Pat Carra



# VENEZIAMUSICA

*e dintorni*

## RICHARD III

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2017-2018

Teatro La Fenice

venerdì 29 giugno 2018 ore 19.00 turno A

domenica 1 luglio 2018 ore 15.30 turno B

martedì 3 luglio 2018 ore 19.00 turno D in diretta su 

giovedì 5 luglio 2018 ore 19.00 turno E

sabato 7 luglio 2018 ore 15.30 turno C



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



*Giorgio Battistelli. Foto © Roberto Masotti.*

5 La locandina

### 7 Richard III *in breve*

- 7 *Richard III* in breve  
a cura di *Maria Rosaria Corchia*
- 9 *Richard III* in short  
edited by *Maria Rosaria Corchia*

### 11 Argomento di Richard III

- 11 Argomento
- 13 Synopsis
- 15 Argument
- 17 Handlung

### 19 Intorno a Richard III

- 19 Il melodramma contemporaneo  
come polifonia di stili: *Richard III*  
di *Gianluigi Mattietti*
- 25 Guida all'ascolto  
di *Gianluigi Mattietti*

### 27 Intervista al compositore

- 27 Giorgio Battistelli: «Richard,  
seduttore crudele e nostro contemporaneo»  
a cura di *Leonardo Mello*
- 29 Giorgio Battistelli: «Richard, a cruel  
seducer and our contemporary»  
edited by *Leonardo Mello*

### 31 Note del librettista

- 31 L'adattamento di *Richard III*  
di *Ian Burton*
- 32 The Adaptation of *Richard III*  
by *Ian Burton*

### 33 Note di regia

- 33 Robert Carsen: «Richard archetipo  
dei dittatori moderni»
- 35 Robert Carsen: «Richard archetype  
of modern dictators»

### 37 La musica

- 37 Tito Ceccherini: «Duttilità musicale  
ed efficacia drammaturgica»
- 39 Tito Ceccherini: «Musical ductility  
and dramaturgical effectiveness»

### 41 Leggendo il libretto

- 41 Leggendo il libretto

### 45 Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

- 45 Battistelli e *Richard III* a Venezia  
a cura di *Franco Rossi*

### 49 Nel web

- 49 *Richard III* nel web

### 51 Materiali

- 51 Il monologo di Richard  
di *William Shakespeare*
- 52 Richard III: tiranno senza limiti  
di *Shaul Bassi*
- 55 *Richard III* sullo schermo  
di *Roberto Pugliese*

### 57 Curiosità

- 57 Richard ritrovato, dopo sei secoli, grazie al DNA

### 59 Biografie

- 59 Biografie

### 65 Impresa e cultura

- 65 La sinergia tra Fenice e Camera di Commercio

### 67 Dintorni

- 67 A Mariella Devia il Premio Una vita nella musica 2018  
Nuova musica alla Fenice



Miruna Boruzescu, figurino per il costume del protagonista di Richard III di Giorgio Battistelli, realizzato in occasione della prima rappresentazione assoluta alla Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.

# Richard III

*dramma per musica in due atti*

*libretto di* **Ian Burton**

dalla tragedia omonima di William Shakespeare

*musica di* **Giorgio Battistelli**

editore proprietario Casa Ricordi, Milano

prima rappresentazione assoluta: Anversa, Vlaamse Opera, 30 gennaio 2005

prima rappresentazione italiana

*personaggi e interpreti*

<i>Richard III</i>	Gidon Saks
<i>Lady Anne</i>	Annalena Persson
<i>Queen Elisabeth</i>	Christina Daletska
<i>Duchess of York</i>	Sara Fulgoni
<i>Buckingham</i>	Urban Malmberg
<i>Richmond</i>	Paolo Antognetti
<i>Edward IV</i>	Philip Sheffield
<i>Clarence / Tyrrel</i>	Christopher Lemmings
<i>Hastings</i>	Simon Schnorr
<i>Lovell</i>	Zachary Altman
<i>Catesby / Rivers</i>	Till von Orłowsky
<i>Ratcliffe / Brackenbury</i>	Szymon Chojnacki
<i>1st Murderer / Archbishop</i>	Matteo Ferrara
<i>2nd Murderer / Mayor</i>	Francesco Milanese
<i>Prince Edward</i>	Jonathan De Ceuster
<i>Prince Richard of York</i>	Chiara Cattelan / Laila D'Ascenzio
	<i>Kolbe Children's Choir</i>

*maestro concertatore e direttore* **Tito Ceccherini**

*regia* **Robert Carsen**

*assistente alla regia* Frans Willem de Haas

*drammaturgia* Ian Burton

*scene* Radu Boruzescu, *costumi* Miruna Boruzescu

*light designer* Robert Carsen e Peter Van Praet, *regia del suono* Davide Tiso

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

produzione originale di Opera Vlaanderen, Antwerp/Gent



nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanon; maestro di sala Luca De Marchi; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Paoletti; maestro alle luci Maria Parmina Giallombardo; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; 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 Marzorati; parrucche e trucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); traduzione inglese sopratitoli Rosemary Forbes; sopratitoli Studio GR (Venezia)

# Richard III in breve

a cura di Maria Rosaria Corchia

Una delle cifre distintive del teatro musicale di Giorgio Battistelli è l'eccezionale eterogeneità delle fonti dalle quali il compositore laziale attinge e trae ispirazione. Spaziando dai più disparati generi della letteratura e del teatro di parola fino alle sceneggiature cinematografiche, Battistelli ci ha abituati, come naturale conseguenza del contatto con tale varietà di materiali, a uno stile compositivo cangiante, multiforme, sempre aperto a nuove connessioni. A estrema sintesi di questa asserzione, basti considerare i due lavori proposti dalla Fondazione Teatro La Fenice – entrambi in prima rappresentazione italiana – a distanza di circa due anni l'uno dall'altro: nel *Medico dei pazzi* è in scena la commedia napoletana con richiami obbligati al Felice Sciosciammocca di Totò o all'omonimo teatrale di Eduardo; nel *Richard III*, la tragedia di un uomo malvagio e tormentato nel contesto del grande dramma storico di William Shakespeare.

La scelta di affrontare una delle otto *pièces* del Bardo dedicate alla storia di Inghilterra – si tratta in particolare dell'ultimo dramma della prima tetralogia, composto tra il 1591 e il 1594 – è stata fortemente voluta da Battistelli: il soggetto fu infatti 'controproposto' dal compositore a Marc Clémeur, direttore artistico della Vlaamse Opera, il quale in prima battuta aveva commissionato a lui e al drammaturgo Ian Burton un'opera sulla vita di Rudolf Nureyev. Da sempre attratto dall'idea di comporre musica sull'opera di Shakespeare, Battistelli convinse il committente della qualità del suo progetto e *Richard III* poté così debuttare il 30 gennaio 2005 al Teatro di Anversa, nell'allestimento diretto da Robert Carsen ora riproposto a Venezia.

L'opera è interamente costruita intorno a Richard III, grande protagonista della storia inglese, nel bene e nel male. Ultimo re della dinastia dei Plantageneti, Richard era affetto da deformità fisiche e psicologiche, assetato di potere al punto da annientare la sua stessa famiglia. Solo per citare i fatti narrati nel libretto dell'opera di Battistelli – che si sofferma esclusivamente sugli ultimi anni della cruenta biografia del duca di Gloucester – Richard prima elimina il fratello George, duca di Clarence, poi rinchiude nella Torre di Londra i suoi due nipoti, i figli di suo fratello Edward IV. Divenuto finalmente, grazie alla complicità del duca di Buckingham, re d'Inghilterra, trova la morte nell'epica battaglia di Bosworth del 22 agosto 1485, che pone fine alla sanguinosa lotta di potere tra Lancaster e York, e permette, con l'incoronazione di Henry VII, l'avvento della dinastia dei Tudor, vale a dire l'età dell'oro del Rinascimento inglese.

Shakespeare racconta le vicende dello spietato monarca in cinque atti e muovendo ben quaranta personaggi, in uno dei drammi più lunghi del suo catalogo. Nel realizzare la riduzione del testo, Ian Burton, pur conservando in alcuni tratti salienti il testo originale, ha operato numerosi tagli secondo criteri concordati con il compositore, creando un «dramma per musica» – come l'avrebbe chiamato Claudio Monteverdi, contemporaneo del Bardo – che si sviluppa agilmente in due atti, sedici scene e ventuno personaggi.

La struttura del libretto è scandita da tre scene chiave, che sono le incoronazioni di Edward IV, di Richard III e di Henry VII, ampliate rispetto alla versione shakesperiana. Inoltre, l'architettura drammatica comprende un elemento ciclico: l'opera inizia



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di Richard III di Giorgio Battistelli, Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.  
Foto © Annemie Augustijns.

infatti con una uccisione che precede l'incoronazione di Edward, e termina con un'altra morte, quella di Richard III, che anticipa l'incoronazione di Henry VII.

Nella partitura di Battistelli, Richard assume caratteristiche drammatiche e ironiche, seducendo vittime e spettatori con il carisma istrionico di un *leader* diabolico e tuttavia fragilissimo. Nel contesto generale di una scrittura vocale impegnativa, non può che spiccare, infatti, la vocalità baritonale del protagonista, che fa da specchio alla sua personalità multipla, imprevedibile, capricciosa, insicura e spietatamente crudele. Si tratta di un ruolo da sovrano assoluto della voce, capace di tutto, anche di far corrispondere al virtuosismo vocale un forte impatto interpretativo.

Ma non è di minore importanza il coro, che in quest'opera assurge a ruolo fondamentale vista la sua massiccia presenza in tutta la partitura e nelle forme più varie: interviene a volte facendosi parte-

cipe dell'azione in intensi primi piani, oppure straniandosi nello spazio riservato al controcanto di chi, come in una tragedia greca, commenta dal di fuori quanto accade sulla scena; rappresenta la folla dei cittadini che commenta la successione al trono, ma anche le truppe degli eserciti in battaglia o, ancora, i drappelli dei monaci impegnati nel canto liturgico.

Altrettanto ricca di stili, invenzioni timbriche e atmosfere drammatiche – pur mantenendosi sempre nell'ambito di una gamma sonora dai colori cupi e tenebrosi – è la scrittura orchestrale, che si avvale di un organico connotato da un vasto campionario di percussioni, oltre che di un *sampler* con sonorità diverse che si fondono con i timbri degli strumenti tradizionali.

# Richard III in short

edited by Maria Rosaria Corchia



One of the characteristic traits of Giorgio Battistelli's operas is the outstanding heterogeneity of the sources the Lazio-born composer draws on for inspiration. Ranging from the most diverse kinds of literature and plays to screenplays, as a natural consequence of the contact with such varied materials, Battistelli has accustomed us to an iridescent composition style that is multifarious and always open to new connections. As a concise summary of this affirmation, it suffices to consider two works proposed by Fondazione Teatro La Fenice - both of which were Italian premières - at a distance of around two years from each other: *Il medico dei pazzi* is the staging of a Neapolitan comedy with references to Totò's Felice Sciosciammocca or the same-named play by Eduardo; while *Richard III* is the tragedy of an evil, tormented man in the context of William Shakespeare's great historic dramas.

It was a fervent desire of Battistelli to work with one of the Bard's eight plays dedicated to the history of England - in particular the last drama of the first tetralogy, composed between 1591 and 1594: the subject was actually the composer's 'counter-proposal' to Marc Clémeur, the artistic director of the Vlaamse Opera, who had initially commissioned him and the playwright Ian Burton with an opera on the life of Rudolf Nureyev. Having always been attracted by the idea of composing music to Shakespeare's works, Battistelli convinced the client of his project's qualities and *Richard III* thus debuted on January 30 2005 at the Antwerp Theatre, with the production by Robert Carsen that is currently being restaged in Venice.

The opera is constructed in its entirety on Richard III, a great protagonist in English history, for both good and bad. The last king of the Plantagenet dynasty, Richard was afflicted by physical and psychological deformities, and so thirsty for power that he destroyed his own family. To mention but a few of the facts in libretto of Battistelli's opera - which focuses exclusively on the last years of the Duke of Gloucester's cruel biography - first of all Richard eliminates his brother George, Duke of Clarence, and then he imprisons his two nephews, the children of his brother Edward IV in the Tower of London. Thanks to the Duke of Buckingham's complicity, he finally becomes the King of England, only to die in the epic battle of Bosworth on 22 August 1485, putting an end to the bloody fight for power between the Lancasters and the Yorks and making possible the coronation of Henry VII and the beginning of the Tudor dynasty, which was the Golden Age of the English Renaissance.

Shakespeare narrates the vicissitudes of this merciless monarch in five acts, with no less than forty characters, in one of his longest plays. When adapting the text, although he preserved some of the more salient parts of the original text, Ian Burton made numerous cuts in accordance with criteria agreed upon with the composer; the result was a *dramma per musica*, as Claudio Monteverdi, a contemporary of the Bard, would have called it - which develops with agility in two acts, sixteen scenes and twenty-one characters.

The structure of the libretto is divided into three key scenes, which are the coronations of Edward IV, Richard III and Henry VII, and have been expanded compared to the original. Furthermore, the dramatic



*Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di Richard III di Giorgio Battistelli, Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.  
Foto © Annemie Augustijns.*

architecture also includes a cyclic element: in fact, the opera begins with a murder that precedes Edward's coronation and ends with that of Richard III, which anticipates the coronation of Henry VII.

In Battistelli's score, Richard assumes dramatic, ironic characteristics, seducing both victim and on-lookers with the histrionic charisma of a diabolic, but highly fragile leader. In fact, in the general context of a demanding vocal composition, it is only right that the baritone vocality of the protagonist stands out, reflecting his multiple, unforeseeable character with all its capriciousness, insecurity and ruthless cruelty. This role is one of the absolute sovereignty of the voice, one that is capable of anything, even of matching vocal virtuosity with a strong interpretive impact.

Of equal importance is the choir, which plays here a fundamental role as a result of its massive presence throughout the score and in the most varied forms: at times it takes part in the action and is intensely

in the foreground, while in others it isolates itself in the space reserved for the countermelody of those, just like in a Greek tragedy, who are commenting what is happening on stage from the wings; at other times it represents a crowd of citizens discussing the succession to the throne, but also the embattled army troops or the groups of monks intent on their liturgical song.

While remaining in the domain of a sound range characterised by gloomy, tenebrous colours, equally rich in style, timbre inventions and dramatic atmosphere is the orchestral composition, which not only makes use of a vast range of percussion, but also a sampler with diverse sounds that blend with the timbre of traditional instruments.

# Argomento

---

## ATTO PRIMO

Dopo anni di guerra civile tra le famiglie reali degli York e dei Lancaster, viene riconosciuto sovrano Edward IV. Suo fratello Richard, duca di Gloucester, sta ordendo una congiura per appropriarsi della corona. Non essendo il diretto erede al trono, Richard deve sbarazzarsi di chiunque possa ostacolarlo al cammino. La prima vittima è suo fratello George, duca di Clarence, che, dopo ogni sorta di malevoli macchinazioni da parte di Richard, viene accusato di tradimento e rinchiuso nella Torre di Londra. Richard decide che ha bisogno di una moglie. Aspira alla mano di Lady Anne, vedova di Edward, l'erede al trono di Henry VI, ucciso da Richard. Con sua grande sorpresa, riesce a conquistare la donna e per festeggiare provvede subito ad assassinare Clarence.

Quando Edward IV viene a sapere della morte di suo fratello Clarence, si sente responsabile al punto da ammalarsi e morire di dolore. Richard diventa Lord Protettore. Adducendo a pretesto questioni legate alla loro sicurezza, propone ai due giovani eredi al trono di Edward IV, i principi Edward e Richard, di alloggiare nella Torre di Londra. Dovranno restare lì fino all'incoronazione del maggiore dei due, il principe Edward. Ma Richard fa di tutto per seminare dubbi sulla legittimità della discendenza dei due giovani principi. Elisabeth, la vedova di Edward IV, non si fida di lui; e a ragione, perché Richard fa accusare di tradimento e giustiziare i due fratelli, Rivers e Grey, protettori dei due giovani principi. Durante una seduta del Consiglio, Richard accusa di stregoneria e tradimento Lord Hastings, uno dei migliori e più fedeli amici di Edward IV. Hastings viene imprigionato e poi decapitato. A poco a poco, il duca di Buckingham assurge a primo consigliere di Richard. Insieme, i due mettono

a punto gli ultimi dettagli del complotto. Preoccupati, i cittadini di Londra e il loro sindaco finiscono per implorare Richard di accettare la corona. Simulando grande devozione, egli finge di acconsentire con riluttanza alla loro richiesta.

## ATTO SECONDO

Richard ha promesso al duca di Buckingham una contea a titolo di ricompensa per il suo aiuto. Non mantiene però la promessa perché Buckingham rifiuta di uccidere i due giovani principi, ancora rinchiusi nella Torre di Londra. Senza indugiare oltre, Richard reperisce, su indicazione di James Tyrrel, altre persone disposte a commettere questi assassinii. La regina Elisabeth, la regina Anne (moglie di Richard) e la madre di Richard, la duchessa di York, temono per la vita dei principi. Buckingham, che ormai non si sente più al sicuro, fugge in Francia, dove si unisce a Henry Tudor, conte di Richmond e ultimo erede al trono sopravvissuto del casato dei Lancaster, che ha messo in piedi un esercito per sconfiggere re Richard. Richmond e le sue truppe arrivano in Inghilterra, i due eserciti si scontreranno a Bosworth Field. La notte prima della battaglia, gli spiriti delle sue vittime appaiono in sogno a Richard, lo maledicono per i crimini commessi e benedicono Richmond. Richard viene sconfitto in battaglia e Richmond sale al trono con il nome di Henry VII.



*Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di Richard III di Giorgio Battistelli, Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.  
Foto © Annemie Augustijns.*

# Synopsis

---

## ACT ONE

After years of civil war between the royal families of the Yorks and the Lancasters, Edward IV is recognised as king. His brother, the Duke of Gloucester is hatching a plot to seize the crown. As he is not the direct heir to the throne, Richard has to eliminate whoever might represent an obstacle. The first victim is his brother George, the Duke of Clarence who, after all kinds of evil scheming by Richard, is accused of treason and is imprisoned in the Tower of London. Richard decides he needs a wife. He hopes to marry Lady Anne, the widow of Edward, the heir to the throne of Henry VI, who was killed by Richard. To his great amazement, he manages to conquer the lady and to celebrate he has Clarence murdered immediately.

When Edward IV learns of the death of his brother Clarence, he feels so much to blame that, already ill, he dies of remorse. Richard becomes Lord Protector. Citing as an excuse matters related to their safety, he suggest the two young heirs to the throne of Edward IV, princes Edward and Richard, stay in the Tower of London, where they are to stay until the elder of the two, Prince Edward, has been crowned. But Richard does everything he can to sow seeds of doubt regarding the actual legitimacy of the two young princes' descent. Elisabeth, the widow Edward IV does not trust him – and rightly so, because Richard accuses the protectors of the two young princes, her brothers, Rivers and Grey, of treason and has them beheaded. Whilst the Council is meeting, Richard accuses Hastings, one of the best and most faithful friends of Edward IV of witchcraft and betrayal. He is imprisoned and then beheaded. The Duke of Buckingham gradually ascends to become Richards' first advisor. Together, they decide on the final details of their conspiracy. Worried,

the citizens of London and their mayor beg Richard to accept the crown. Feigning the utmost devotion, he pretends to accept their request with the greatest reluctance.

## ACT TWO

Richard promised the Duke of Buckingham a county in exchange for his help. However, he does not keep his promise because Buckingham refuses to kill the two young princes who are still imprisoned in the Tower of London. Without hesitation, Richard follows James Tyrrel's advice and finds other people who are willing to murder them. Queen Elisabeth, Queen Anne (Richard's wife) and Richard's mother all fear for the young princes' lives. No longer feeling he is safe, Buckingham flees to France where he joins ranks with Henry Tudor, the Count of Richmond and the last surviving heir to the throne from the Lancaster lineage, who has assembled an army to defeat King Richard. Richmond and his troops arrive in England and the two armies clash in Bosworth Field. The first night of the battle, the spirits of his victims appear before Richard, cursing him for the crimes he has committing and blessing Richmond. Richard is defeated on the battlefield and Richmond ascends the throne with the name Henry VII.



*Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di Richard III di Giorgio Battistelli, Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005. Foto © Annemie Augustijns.*

# Argument

---

## PREMIER ACTE

Au bout de plusieurs années de guerre civile entre les familles royales des York et des Lancaster, c'est Edward IV qui est reconnu comme souverain. Son frère Richard, duc de Gloucester, s'organise avec des conjurés pour s'emparer de la couronne. Comme il n'a pas le droit d'accéder directement au trône, Richard doit se débarrasser de tous ceux qui peuvent lui barrer le chemin. La première personne représentant un obstacle est son frère George, duc de Clarence: victime des machinations malveillantes de Richard, il est accusé de trahison et emprisonné dans la Tour de Londres. Richard décide qu'il a besoin d'une épouse: il veut la main de Lady Anne de Neville, qui est restée veuve d'Edward de Lancaster, l'héritier de Henry VI, qu'il a tué. A sa grande surprise, il réussit à la séduire. Pour fêter l'événement, il fait assassiner le duc Clarence sur le champ.

Quand Edward IV apprend la mort de son frère George, duc de Clarence, il se sent tellement responsable qu'il en tombe malade et meurt de douleur. Richard devient le Seigneur Protecteur. Sous prétexte d'en assurer la sûreté, il propose aux deux jeunes héritiers d'Edward IV, les princes Edward et Richard, de loger dans la Tour de Londres. Ils devront y rester jusqu'au couronnement de l'ainé des deux, le prince Edward. Mais Richard fait tout pour jeter des doutes sur la légitimité des deux jeunes princes. Elisabeth, la veuve d'Edward IV, ne lui fait pas confiance – et elle a bien raison – parce que Richard fait accuser de trahison ses deux frères Rivers et Grey (protecteurs des deux jeunes princes) et les fait exécuter. Pendant une réunion du Conseil, Richard accuse Lord Hastings de sorcellerie et de trahison, alors que c'était l'un des meilleurs amis d'Edward IV, et des plus fidèles. Hastings est emprisonné, puis décapité. Petit à petit, le

duc de Buckingham devient le premier conseiller de Richard. Ensemble, les deux hommes mettent au point les derniers détails du complot. Préoccupés, les habitants de Londres et leur maire finissent par implorer Richard d'accepter la couronne. Feignant une grande dévotion, celui-ci fait semblant d'accepter leur demande avec une certaine réticence.

## DEUXIÈME ACTE

Richard a promis un comté au duc de Buckingham en guise de récompense pour son aide. Mais il ne tient pas sa promesse, parce que Buckingham refuse de tuer les deux jeunes princes qui sont encore enfermés dans la Tour de Londres. Sans plus hésiter, Richard trouve quelqu'un d'autre, conseillé par James Tyrrel qui lui a indiqué des gens prêts à commettre ces assassinats. La reine Elisabeth, la reine Anne (femme de Richard) et la mère de Richard, la duchesse d'York craignent pour la vie des princes. Buckingham, qui ne se sent plus en sécurité, part pour la France, où il s'allie à Henry Tudor, comte de Richmond: celui-ci est le dernier héritier encore en vie dans la famille des Lancaster et il a levé une armée pour attaquer le roi Richard. Richmond et ses troupes arrivent en Angleterre, les deux armées s'affronteront à Bosworth Field. La veille de la bataille, Richard fait un rêve où il voit apparaître les esprits de ses victimes qui le maudissent pour les crimes qu'il a commis, tandis qu'ils bénissent Richmond. Richard est battu et Richmond monte sur le trône en tant que Henry VII.



*Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di Richard III di Giorgio Battistelli, Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.  
Foto © Annemie Augustijns.*

# Handlung

---

## ERSTER AKT

Nach langen Jahren des Bürgerkrieges zwischen den Anhängern der königlichen Häuser York und Lancaster ist Edward IV. nun anerkannter König. Sein Bruder Richard, Herzog von Gloucester, plant eine Verschwörung, um die Krone an sich zu reißen. Da er nicht der nächste Thronfolger ist, muss er alle aus dem Weg schaffen, die sich ihm in den Weg stellen. Erstes Opfer ist sein Bruder George, Herzog von Clarence, der nach allerhand bösen Ränken Richards des Verrats beschuldigt und im Tower gefangen gehalten wird. Richard entscheidet, dass er eine Ehefrau braucht. Er wirbt um Lady Anne, die Witwe Edwards, des Thronfolgers von Henry VI., den Richard zuerst getötet hat. Zu seiner großen Überraschung gelingt es ihm, die Frau zu erobern, was er sofort mit der Ermordung Clarence im Tower feiert. Als Edward IV. vom Tod seines Bruders Clarence erfährt, fühlt er sich verantwortlich, er wird krank und stirbt vor Gram. Richard wird, Lord Protector. Er schlägt vor, die zwei jungen Thronfolger von Edward IV., die Prinzen Edward und Richard, unter dem Vorwand ihrer eigenen Sicherheit in den Londoner Tower zu bringen. Sie müssen dort bis zur Krönung des Ältesten der beiden, Prinz Edward, verbleiben. Aber Richard tut weiterhin alles, um Zweifel an der rechtmäßigen Abstammung der beiden jungen Prinzen zu säen. Elisabeth, die Witwe Edwards IV., misstraut Richard. Ihr Argwohn ist berechtigt, denn Richard lässt ihre beiden Brüder, Rivers und Grey, die zwei jungen Prinzen beschützen, des Verrats beschuldigen und umbringen. Während einer Zusammenkunft des Rates beschuldigt Richard Lord Hastings, einen der besten und treuesten Freunde von Edward IV., der Hexerei und des Verrats. Er wird festgenommen und später geköpft. Der Herzog von

Buckingham hat sich nach und nach zum ersten Berater Richards emporgearbeitet. Zusammen regeln beide Männer die letzten Details ihres Komplotts. Schließlich flehen die ängstlichen Bürger Londons und ihr Bürgermeister Richard an, die Krone anzunehmen, unter Vortäuschung großer Frömmigkeit tut er so, als ob er ihrer Bitte mit Widerwillen zustimmt.

## ZWEITER AKT

Richard hat dem Herzog von Buckingham als Gegenleistung für seine Hilfe eine Grafschaft versprochen. Er hält sein Versprechen nicht, denn Buckingham weigert sich, die beiden jungen Prinzen, die noch immer im Londoner Tower eingeschlossen sind, zu töten. Aber Richard findet ohne weiteres andere Mörder, angeführt durch James Tyrrell. Königin Elisabeth, Königin Anne (Richards Frau) und Richards Mutter, die Herzogin von York, fürchten um das Leben der Prinzen. Buckingham, der sich auch nicht mehr sicher fühlt, flieht nach Frankreich. Er schließt sich Henry Tudor, dem Grafen von Richmond und letzten überlebenden Thronfolger des Hauses Lancaster, an. Dieser hat in Frankreich eine Armee auf die Beine gestellt, um König Richard zu schlagen. Richmond und seine Truppen kommen in England an, beide Heere treffen sich auf dem Bosworth Field. Die Nacht vor der Schlacht träumt Richard, dass die Geister seiner Menschenopfer vor ihm erscheinen, ihn wegen seiner Verbrechen verfluchen und Richmond segnen. Richard wird im Kampf geschlagen und Richmond besteigt als Henry VII. den Thron.



*William Hogarth (1697-1764), David Garrick nel ruolo di Richard III, olio su tela, ca. 1745. Liverpool, Walker Art Gallery. Il dipinto ritrae il personaggio di Richard III in un momento drammatico, la vigilia della battaglia di Bosworth. Il re, che si era addormentato nella sua tenda sul campo di battaglia, si è appena risvegliato da un incubo, nel quale veniva inseguito dai fantasmi di coloro che aveva assassinato per conquistare il potere. Il pittore era un amico dell'attore David Garrick, osannato interprete di Richard III al Drury Lane Theatre di Londra.*

# Il melodramma contemporaneo come polifonia di stili: *Richard III*

di Gianluigi Mattiotti

**L**a propensione di Giorgio Battistelli per il teatro musicale è emersa già nelle sue prime prove compositive, declinandosi in modi e generi diversi, ma sempre con un'inventiva plastica, materiali gestuali, *texture* materiche fatte di intarsi, stratificazioni, concatenazioni reticolari, che danno al suono una concretezza quasi fisica. Nel suo teatro musicale, Battistelli ha rimesso continuamente in discussione le forme già sperimentate, sfruttando tutte le opportunità date dal rapporto tra musica e palcoscenico, come un campo di ricerca aperto a infinite possibilità: «Con entusiasmo, affermo che l'opera è viva e vegeta – ha dichiarato il compositore –. Oggi anzi è il genere più completo tra tutte le arti della rappresentazione, cinema compreso. Ed è quello che esprime meglio la complessità del mondo attuale, meglio di un film di Steven Spielberg [...] L'opera è una forza trainante, un punto di riferimento privilegiato e un veicolo potente del pensiero musicale, capace di intercettare altre forme dell'immaginazione e della sensibilità [...]. Teatro e musica sono due orizzonti convergenti. Questa relazione ha legittimità, come luogo di incontro privilegiato per le più svariate avventure, permeabili alla musica del nostro tempo. L'opera dunque è come uno specchio che deve riflettere la nostra epoca, per raggiungere il pubblico».

Nel suo vasto catalogo di teatro musicale Battistelli ha attinto a fonti assai diverse, scegliendo sempre soggetti capaci di stimolare la sua immaginazione, partendo da immagini forti, situazioni inusuali, in grado di catturare immediatamente l'attenzione. Nella sua lunga esperienza di operista, ha affinato l'equilibrio (e gli squilibri) tra i vari elementi, tenendo conto non solo della scrittura vocale e strumentale, ma anche del testo, dell'azione, dei tempi teatrali, sempre

attento alla funzionalità della drammaturgia. Uno dei primi, e più noti, esperimenti di Battistelli nel campo del teatro musicale è stato *Experimentum Mundi* (1981), «opera di musica immaginistica» che chiama in causa cinque voci naturali di donne, sedici artigiani, un percussionista e un attore che legge le descrizioni degli attrezzi in scena riportate nell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alambert. La stessa dimensione sospesa tra il mondo della scienza e della fantasia (quindi una dimensione fanta-scientifica, o para-scientifica, o magico-naturalistica) si ritrova in altre opere come *Keplers Traum* (1990), «Kammeroper» ispirata alla tesi che Johannes Kepler scrisse, giovanissimo, sotto forma di un romanzo fantastico; in *Jules Verne* (1987), «fantasia da camera» che racconta i viaggi impossibili di Verne attraverso tre protagonisti dei suoi romanzi; in *Impressions d'Afrique* (2000), «opera patafisica» basata sull'omonimo romanzo di Raymond Roussel, che racconta il naufragio sulle coste dell'Africa di alcuni viaggiatori costretti dagli indigeni, pena la morte, a esibirsi in numeri di bravura; in *Frau Frankenstein* (1998), monodramma 'gotico' dove la scrittrice Mary Shelley proietta se stessa sulle sue creature, dando voce sia al dottor Frankenstein, sia al mostro, in un continuo ribaltamento di ruoli, di sessi, di punti di vista, e in uno straniante gioco di sdoppiamenti acustici e vocali.

Oltre che diverse fonti letterarie il teatro musicale di Battistelli tocca anche generi musicali diversi. Spazia da un monodramma caustico come *The Embalmer* (2002), che racconta l'ultimo giorno di vita dell'imbalsamatore di Lenin, a una *black comedy* 'mondana' e agrodolce come *The Fashion* (2008) che racconta i retroscena del mondo della moda, con tutti gli stereotipi, le bizzarrie, le ambiguità, i vizi che si

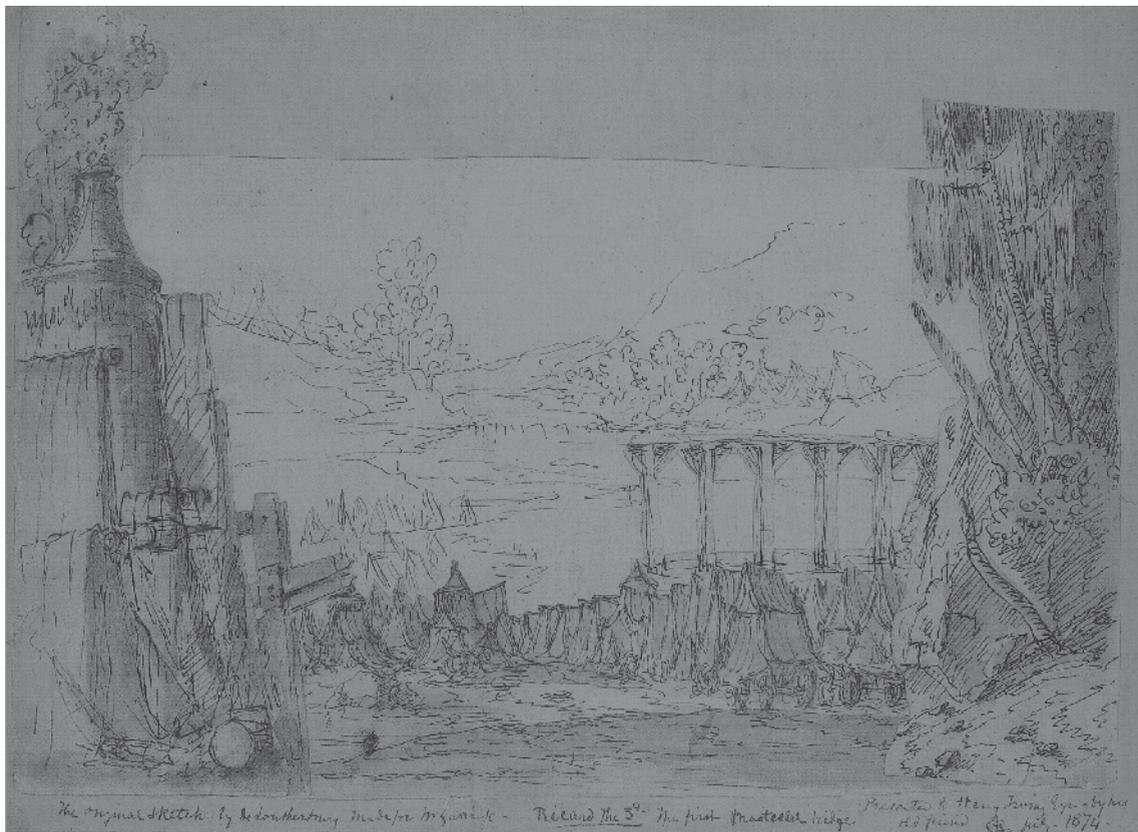
nascondono dietro le lusinghe del *glamour*. Un tratto originale nella drammaturgia operistica di Battistelli è il suo legame con il mondo del cinema: diverse opere infatti si basano direttamente su sceneggiature di film, come *Teorema* (1992) da Pasolini, *Prova d'orchestra* (1995) da Fellini, *Miracolo a Milano* (2007) da De Sica, *Divorzio all'italiana* (2009) da Pietro Germi. Ma non mancano, nella sua produzione operistica, i grandi drammi storici, di solito legati a vicende di efferata violenza. Ne sono esempio *The Cenci* (1997), che dà forma musicale al teatro della crudeltà di Artaud, raccontando lo sterminio della nobile e potente famiglia romana attraverso incesti, omicidi e torture, o *Richard III* (2004), opera tratta da Shakespeare, imperniata sulla personalità multipla del protagonista, deforme, assetato di potere, istrione imprevedibile e capriccioso, pronto a uccidere anche i suoi familiari pur di arrivare al trono.

*Richard III* è la diciassettesima opera di Giorgio Battistelli, e una delle più rappresentate. Dopo la prima ad Anversa, il 30 gennaio 2005, il sontuoso e impressionante allestimento di Robert Carsen, ambientato in un'arena color sangue, è stato ripreso a Düsseldorf (nel 2007), a Strasburgo (nel 2009), a Ginevra (nel 2012), prima di approdare alla Fenice di Venezia. In origine Marc Clémeur, direttore artistico della Vlaamse Opera, aveva proposto a Battistelli e al librettista Ian Burton un'opera sulla vita del ballerino Rudolf Nureyev. Ma il soggetto non aveva convinto il compositore, che in un incontro a Roma con Burton e Clémeur, fece la sua controproposta: *Richard III*. Battistelli aveva a lungo coltivato l'idea di scrivere un'opera su un testo shakespeariano, e i due personaggi che lo interessavano di più erano Richard III e Hamlet, accomunati dal tema dell'infinito, della legittimità delle loro azioni, da un tratto di follia, dalla presenza di voci interiori e di fantasmi. Al sofisticato profilo psicologico del principe di Danimarca, aveva alla fine preferito quello del re assetato di potere, dai tratti anche molto moderni.

La vicenda di Richard III, ultimo re della dinastia dei Plantageneti, rappresenta uno snodo molto importante nella storia inglese: la sua morte segnò infatti la fine sanguinosa della Guerra delle due rose che aveva contrapposto i due diversi rami della casa regnante, i Lancaster e gli York, e anche la fine del Medioevo inglese. Dopo di lui, Henry VII inaugurò la

dinastia dei Tudor, e il periodo d'oro del Rinascimento inglese, di cui Shakespeare fu la gloria. Alla storia dell'Inghilterra Shakespeare dedicò due tetralogie (la prima comprende le tre tragedie su *Henry VI* e *Richard III*; la seconda *Richard II*, le due tragedie su *Henry IV*, e *Henry V*), concepite come lezioni di morale politica, nelle quali mirava ad analizzare la natura dell'autorità e le qualità di un buon sovrano, anche attraverso esempi negativi. Ma *Richard III* (scritto tra il 1591 e il 1594) si inserisce anche nell'ampia galleria dei cattivi shakespeariani, da Aaron in *Tito Andronico*, a Iago in *Otello* e a Iachimo in *Cymbeline*, personaggi malvagi e pericolosi, che raccontano se stessi in lunghi soliloqui introspettivi. E rappresenta anche il primo tentativo, prima di *Macbeth* (che è del 1604), di presentare un criminale politico come un eroe tragico: un gobbo che descrive sé stesso come «plasmato da rozzi stampi [...] deforme, monco», privo di attrattive per «far lo sdilinquito bellimbusto davanti all'ancheggiar d'una ninfa», ma anche affascinato dalla propria deformità, e deciso a «fare il delinquente. E odiare gli oziosi passatempo di questa nostra età», a perseguire la sua ascesa al trono, eliminando senza pietà chiunque si frapponga sulla sua strada. È un *serial killer* spietato, un mostro capace di uccidere anche i suoi due nipotini, ma sinceramente stupito che i suoi piani ambiziosi riescano davvero.

Una figura come questa non poteva non colpire l'immaginazione di Battistelli, che non ha considerato solo il personaggio storico, ma ne ha colto i risvolti psicologici, e il carattere conflittuale: «è il mostro che vive dentro ognuno di noi, è il potere, non soltanto un potere politico-militare ma può essere anche psicologico, anche qualcosa di più subdolo, anche una lotta interiore con noi stessi dove cerchiamo di non far prevalere l'aspetto più mostruoso di noi rispetto alla parte – diciamo – più umana. Certamente è un conflitto continuo, è un confronto tra personalità molto distanti, con forti contrasti [...]. Assomiglia a qualche personaggio contemporaneo, una specie di eroe impotente, ma avido di potere. Ha rinunciato a tutto: alla famiglia, al suo *entourage*, alla società, all'insieme dei principi umani, etici... tutto per lui va bene per conquistare il potere: è una figura molto attuale». Richard III è il *killer* sanguinario, ma è anche un uomo capace di sedurre, di assumere apparenze amabili, di apparire altruista: «mi affascina perché



Philippe-Jacques de Louthembourg (1740-1812), Paesaggio con un ponte di pietra (Riccardo III). Fine del XVIII secolo. Bozzetto scenico a penna, inchiostro e guazzo grigio su cinque pezzi di carta incollati su cartoncino, 22,9 x 31,5 cm. Londra, The Theatre Museum. Inv. S. 1471-1986.

dispone naturalmente di due armi: l'intelligenza e la seduzione. Grazie a queste armi riesce a stregare il suo prossimo».

L'opera racconta gli ultimi anni di vita di Richard III, duca di Gloucester, il quale, non essendo il primo nell'ordine di successione, comincia con l'eliminare il fratello George, duca da Clarence, per poi rinchiudere nella Torre di Londra i suoi due nipoti, i figli di suo fratello Edward IV. Grazie alla complicità del duca di Buckingham, sale sul trono d'Inghilterra il 14 luglio 1483. Poco tempo dopo, Henry Tudor solleva un esercito contro di lui: lo scontro culmina nell'epica battaglia di Bosworth del 22 agosto 1485, nella quale Richard rimane ucciso.

Insieme ad *Hamlet*, *Richard III* è uno dei testi più lunghi di Shakespeare. Per ricavarne un libretto, Ian

Burton ha dovuto dunque operare dei tagli drastici (ha eliminato per esempio le scene della regina francese Marguerite d'Anjou, vedova di Enrico VI, così come l'intera sezione del dialogo tra Richard e la regina Elisabeth), sacrificando diversi personaggi, e soprattutto focalizzando l'attenzione su Richard e sulla serialità dei suoi omicidi, come uno studio sulle tattiche della paura e della crudeltà. Il libretto, in inglese, è una rielaborazione dell'originale, una riduzione fatta conservando i versi originali (seguendo l'esempio di Britten e Peter Pears in *A Midsummer Night's Dream*), per mantenere il gusto arcaico, il ritmo drammatico, le complessità della lingua di Shakespeare. D'accordo con Battistelli, Burton ha dato forma a un libretto serrato, di grande energia e potenza espressiva, con l'azione compattata in due atti e sedici scene (nove nel primo

## LE VOCI

RICHARD III  
*baritono*LADY ANNE  
*soprano*QUEEN ELISABETH  
*soprano*DUCHESS OF YORK  
*mezzosoprano*BUCKINGHAM  
*basso-baritono*RICHMOND  
*tenore*EDWARD IV  
*tenore*CLARENCE / TYRREL  
*tenore*HASTINGS  
*baritono*LOVELL  
*basso-baritono*CATESBY / RIVERS  
*baritono*RATCLIFFE / BRACKENBURY  
*basso*1ST MURDERER / ARCHBISHOP  
*baritono*2ND MURDERER / MAYOR  
*basso*PRINCE EDWARD  
*controtenore*PRINCE RICHARD OF YORK  
*voce bianca*

e sette nel secondo), e imperniata simmetricamente intorno alle tre scene dell'incoronazione, quella di Edward IV (seconda scena del primo atto), quella di Richard III (prima scena del secondo atto) e quella di Henry VII (settima scena del terzo atto), ampliate rispetto all'originale. C'è anche un elemento ciclico nell'architettura drammatica: l'opera inizia infatti con una uccisione che precede l'incoronazione di Edward, e termina con un'altra morte, quella di Richard III che anticipa l'incoronazione di Henry VII.

Su questo libretto, concepito per accogliere diverse forme e tipologie di espressione musicale, Battistelli ha creato un «dramma per musica» fatto di numeri chiusi, con arie, duetti, concertati, scene di battaglia, apparizioni di fantasmi, scene di corte, marce funebri, *requiem*, altre pagine corali in latino dal carattere liturgico e rituale, cantate dai monaci. Ha creato una partitura allusiva, intimamente teatrale, piena di echi di musiche del primo Novecento, dalla Seconda Scuola di Vienna a Stravinskij. Una partitura che ha anche rappresentato, nell'*iter* creativo del compositore, una precisa presa di coscienza del suo stile basato sull'eterogeneità dei materiali, che ha successivamente trovato una sua definizione estetica nella teoria del radicante del critico d'arte francese Nicolas Bourriaud (i radicanti sono le piante che non hanno radici fisse, ma che mettono radici 'revisionabili', adattandosi al luogo): una nuova visione dell'arte e del mondo d'oggi, basata sul concetto di *altermodernità*, stato di cose strutturalmente frammentato, plurale, in movimento, caratterizzato da una tensione dialettica aperta al progresso: «Quando si parla di eclettismo o di polistilismo a proposito della mia musica – dice Battistelli –, mi sento a disagio, perché non è quello che voglio esprimere. Io cerco di mettere in contatto materiali eterogenei, di creare una musica con radici che si muovono in tante direzioni, una massa di suoni mobile, sempre cangiante, sia armonicamente che ritmicamente, e capace di creare smarrimento. Quando ho letto *Il radicante* di Bourriaud ho trovato la definizione estetica che cercavo, mi sono riconosciuto in questa teoria, e trovo che sia una forma di tipo relazionale concettualmente molto aderente al nostro presente. Altra cosa rispetto all'eclettismo».

Quella di *Richard III* è una musica impetuosa, fatta di immagini e gesti drammatici, sempre calzanti con l'azione, con una tensione costante che corrisponde

direttamente alla sottile dinamica della crudeltà che regge l'intera opera, e che le conferisce a tratti un respiro verdiano. È un flusso ininterrotto di temi frammentati, figure ripetute, alcuni motivi ricorrenti, una trama piena di umori diversi che sembra fluire direttamente dal preludio orchestrale (*The Boar Hunt*, La caccia al cinghiale). La scrittura orchestrale, costruita su campi armonici omogenei e dominata da sonorità cupe e tenebrose, è articolata in una polifonia di stili, e piena di invenzioni timbriche, di gesti violenti e drammatici, squarci di tenerezza (come il trio delle tre donne), atmosfere sinistre sottolineate da effetti di *carillon*, scene cruente, che sfruttano a fondo il vasto campionario delle percussioni. Nella partitura Battistelli impiega anche un campionario con sette sonorità diverse (polvere granulata, risonanza di ottoni, risonanza di archi, *cluster* di coro maschile, *cluster* di archi con trilli e tremoli, colpo percussivo grave, coro parlato come grappolo glissante dall'acuto al grave) che si incuneano nell'orchestra, si fondono con i suoi timbri, creano effetti di prolungamento dei gesti orchestrali più poderosi.

Un ruolo importante nell'opera è affidato al coro: un coro sulla scena, uno invisibile (che dà un contributo di *suspense* e mistero nei momenti topici dell'opera, e che può essere anche preregistrato e diffuso dietro la scena) e un coro di voci bianche. Il coro appare sotto specie diverse, può avere una funzione puramente timbrica, può essere una presenza rituale e liturgica, avere un ruolo di commentatore come nella tragedia antica. Sottolineate dal coro sono anche le tre scene chiave delle incoronazioni, trattate musicalmente in maniera molto diversa per sottolineare il diverso carattere dei tre sovrani (estroverso quello di Edward IV, introverso quello di Richard III, subdolo e patriottico quello di Henry VII), fornendo così un tracciato musicale della parabola umana del protagonista.

Rispetto ai quaranta ruoli della tragedia shakespeariana, nell'opera di Battistelli ci sono ventuno cantanti, che sfruttano vari tipi di emissione vocale (dal canto spiegato, ai fonemi, ai *glissandi*, allo *Sprechgesang*, al parlato), e che toccano tutta la gamma di registri vocali: oltre alle numerose voci di baritono e di basso, ci sono tre tenori e tre voci femminili (caratterizzate in maniera assai diversa per i ruoli di Lady Anne, della regina Elisabeth e della duchessa di York), mentre i due piccoli principi sono affidati a un

ORCHESTRA	
	OTTAVINO
	2 FLAUTI
	2 OBOI
	2 CLARINETTI
	CLARINETTO BASSO
	2 FAGOTTI
	CONTROFAGOTTO
	4 CORNI
	3 TROMBE
	3 TROMBONI
	BASSO TUBA
	TIMPANI
	PERCUSSIONI
	ARPA
	CELESTA E SAMPLER
	ARCHI

controttenore (Edward) e a una voce bianca (Richard of York). Perno delle trame vocali è ovviamente Richard, un personaggio che per la sua complessità psicologica offriva ottime possibilità drammatiche nella scrittura vocale. La sua parte (pensata per il baritono americano Scott Hendricks, che ha tenuto a battesimo l'opera ad Anversa) è incandescente e istrionica, visionaria o lamentosa, molto impegnativa per la lunga presenza in scena e per la linea spinta verso gli estremi di registro (dal fa grave al mi acuto). Una scrittura vocale piena anche di sfumature e ammiccamenti, che rende bene il carattere inquietante, cinico e psicopatico del duca di Gloucester, quasi indifferente di fronte alla scia di sangue che semina, semmai irridente.

**FIRST ACT**  
**1. PROLOGUE:**  
**THE BOAR HUNT**

# RICHARD III

**4/4**  $\text{♩} = 66$

**CHORUS**  
**INSIDE**

Soprano (S)  
Alto (A)  
Tenor (T)  
Bass (B)

**MISTERIOSO**

**PERC**  
I Horn's Boar  
T-shawl  
P-shawl  
II Timpani  
Drum and Rattle  
III Percussion  
Tutti

**A**  
(trp, cor, tub, trom, cor, tub, sb)

**TAST**  
I P  
II P

**I VLI**  
**II VLI**  
**VLE**  
**VC**  
**CB**

Prima pagina del preludio 'The Boar Hunt, La caccia al cinghiale di Richard III di Giorgio Battistelli.

# Guida all'ascolto

di Gianluigi Mattiotti

Nell'eterogeneità di materiali e stili musicali presenti nella partitura di *Richard III*, si possono individuare alcune tracce, alcune soluzioni ricorrenti, relative al timbro, all'armonia, alle *texture* orchestrali, alla scrittura corale, oltre che veri e propri temi usati come *Leitmotiv*, che puntellano l'intera architettura formale e ne sottolineano i principali snodi drammatici. Il Prologo – *The Boar Hunt*, La caccia al cinghiale (1.1) – è costruito come un grande *crescendo* che prende avvio da una trama sonora sospesa (*Misterioso*), indistinta, marcata da vocalizzazioni afasiche del coro interno («oh»), dai rantoli delle percussioni, dai suoni eolici dell'arpa, dalle turbolenze della lastra del tuono e punteggiata da interventi di vari tipi di tamburo a frizione (come il putipù napoletano) e del *Lion's roar* («è una voce animalesca, la voce del cinghiale, che è poi un simbolo associato alla figura di Richard»). Da questi 'suoni di natura' si scatena una ridda selvaggia (*Minaccioso*), un incedere sempre più denso, accelerato, incalzante, dove le vocalizzazioni del coro diventano martellanti, i ritmi si muovono in maniera asimmetrica come nel *Sacre* stravinskijano, il flusso orchestrale si arroventa, con le grida angosciate degli archi gravi, i glissati del flauto a *coulisse*, fino a raggiungere un culmine parossistico in una densa massa accordale (*ffff*).

Il solenne coro dell'incoronazione di Edward IV («Lux purpurata radiis / Diligite justitiam») che apre la seconda scena (1.2) – è il primo dei tre grandi pilastri corali legati alle incoronazioni – è seguito dal rabbioso monologo di Richard («Now is winter of our discontent»), accompagnato da una trama orchestrale che marca con forza il suo declamato, e poi dal duetto con Clarence, nel quale fa la prima comparsa il cupo tema

della Torre (*Misterioso e minaccioso*), scandito da legni, ottoni e archi gravi.

Una struttura musicale analoga si ritrova nelle scene successive. Un ritmo di marcia funebre, punteggiato da rintocchi di campana e sinistri squarci dei tromboni, introduce il coro ieratico dei monaci («In paradisum deducant te angeli»), che accompagna il passaggio di Anne col feretro del marito (1.3). Questo coro precede l'aria di Anne (che maledice l'assassino del padre e del marito) e il duetto con Richard, il quale, subdolo e irridente, la corteggia, compiacendosi poi della sua impresa («Was ever woman in this humour wooed?»). Il suo carattere camaleontico si manifesta subito dopo, quando incontra i due sicari che devono uccidere Clarence: il suo canto si fa improvvisamente più movimentato e imperioso, e porta al culmine di tensione dell'intera scena. È ancora una volta il coro ad aprire la scena della morte di Clarence (1.4), ma il coro interno, che vocalizza accompagnato da un leggero reticolo di tremoli degli archi, glissati dell'arpa, tocchi timbrici di percussioni (tubo eolico, *chimes*, *tam tam*, campane tubolari): questo breve episodio descrive il sogno tormentato di Clarence, che egli poi racconta nella sua aria piena di angoscia, dal profilo spigoloso («I dreamt I was on board a boat to Burgundy»). Anche questa scena raggiunge alla fine il suo *climax* drammatico, con l'orchestra che sottolinea con accordi violenti e ritmati le coltellate inferte dai sicari a Clarence («Take that, and that»), per poi evaporare in suoni d'acqua e nell'effetto pulviscolare del campionario. Nella scena seguente (1.5) un *cluster* cromatico del coro interno è seguito da un cupo coro dei monaci («Deus meus ad te de luce vigilo»), che accompagnano l'agonia di Edward IV, e l'apice della tensione, ancora con un carattere fisico e molto violento.

to, viene raggiunto quando il re è vittima di un colpo apoplettico, rimarcato dall'improvvisa accelerazione ritmica e dall'innesto di ottoni e percussioni.

La scena di Westminster (I.6) ha una struttura formale diversa: si apre con il dolente duetto tra Elisabeth e la duchessa di York, culmina nel drammatico dialogo tra Richard, Buckingham e Rivers, si conclude con il coro dei cittadini che commentano tragici eventi della corona d'Inghilterra, coro suddiviso in due gruppi che intrecciano voce cantata e sussurrata. Disegni rapidissimi delle trombe, come fanfare impazzite, salutano l'arrivo di Edward V nella scena seguente (I.7) dove il canto dei due principi (controttenore e voce bianca) è sostenuto da un'orchestrazione metallica e volatile, dominata da arpa, celesta, armonici degli archi, che contrasta nettamente con la trama strumentale densa e pesante che accompagna il canto di Richard, che cerca di essere suadente e affettuoso con i due ragazzi. Dopo aver consigliato al principe Edward di soggiornare per un paio di giorni nella torre («Your highness might sojourn at the Tower»), si sente ancora nei registri gravi dell'orchestra il tema della Torre, come una cupa minaccia. La 'notte dei lunghi coltelli' (I.8) ha il suo epilogo nel canto rassegnato e lugubre di Hastings, in latino («Domine Jesu Christi qui me creasti»), accompagnato dai tromboni, con un grande *crescendo* che sfocia nella sua decapitazione, su un accordo in fortissimo di tutta l'orchestra. L'atto si chiude con una grande scena corale (I.9), dove i cittadini, sempre sdoppiati in due cori, prima esprimono la loro preoccupazione per le vicende della corona, poi, imbeccati da Buckingham, inneggiano al nuovo re («Long live King Richard, England's worthy king!»), su un tema ripetuto più volte, come un mantra.

Lo stesso tema introduce la scena corale dell'incoronazione di Richard (II.1), all'inizio del secondo atto, e poi trascolora nel solenne canto latino «Laudate eum in sono tubae!», nello stile di un antico corale, accompagnato omoritmicamente dagli ottoni. Dopo il commovente terzetto delle tre donne (II.2), introdotto ancora dal tema della Torre, la scena nella sala del trono (II.3) si apre con una pagina orchestrale incandescente, che descrive l'esecuzione dei due principi, soffocati con i cuscini nel loro letto. Molto efficace, per contrasto drammatico, il successivo monologo di Tyrrel («The tyrannous act is done!»), che fa il suo raccapricciante resoconto con un canto a cappella, accompagnato

da un delicato coro di voci bianche dietro le quinte. La breve scena di Richmond, che incita il suo esercito alla battaglia (II.4), è seguita da quella degli spettri che appaiono nel sonno a lui e a Richard (II.5) in un ambiente acustico onirico, dato da una trama corale statica (un coro di fantasmi fuori scena) e da un ordito orchestrale dominato da tremoli degli archi, *cluster* di armonici, percussioni metalliche. All'opposto, la battaglia di Bosworth (II.6) è un episodio dal carattere molto ritmico e dinamico, con percussioni sferzanti che si intrecciano con i suoni onomatopeici del coro e brevi *pattern* dell'orchestra. La morte di Richard, dopo il suo ultimo celebre monologo «A horse, a horse, my kingdom for a horse!», intonato come un recitativo drammatico, è seguita da rintocchi di campana e da un coro etereo, sospeso, avvolgente («Laudate pueri dominum»), sul quale Herny VII declama la fine della Guerra delle due rose (II.7).

# Giorgio Battistelli: «Richard, seduttore crudele e nostro contemporaneo»

a cura di Leonardo Mello

**G**iorgio Battistelli – di ritorno alla Fenice dopo il suo recente *Medico dei pazzi* – per comporre le sue opere attinge alle fonti più svariate, dalla letteratura al cinema, dalla poesia al teatro (come nel caso di *Richard III*), e così via. Gli chiediamo come è nata l'idea di affrontare per la prima volta una tragedia shakespeariana.

Prima di tutto voglio dire che sono felice che dopo tredici anni *Richard III* arrivi finalmente in Italia. Quanto alla scelta shakespeariana, penso che la musica per un compositore sia un veicolo che permette di entrare in tutti i testi possibili e in tutti i luoghi dell'immaginario. Dà accesso alla sfera del mondo scientifico come a quello immaginativo della letteratura, poetico della poesia e del cinema... Quello che mi interessa molto, naturalmente, è una forma di narrazione, che può essere lineare, orizzontale, oppure verticale, metaforica. Comunque mi piace raccontare storie, anche paradossali, contrastanti, tanto che una volta mi sono avvicinato alla patafisica... Amo scoprire, attraverso la lente e il veicolo della musica, percorsi nuovi all'interno di un mondo. Nel caso specifico di *Richard III* andò così: il sovrintendente di Anversa mi propose un soggetto per un'opera su Nureyev. Ci riflettei per alcuni mesi, e mi resi conto che non riuscivo a trovare la strada giusta per narrare attraverso un'opera la vita di un grande danzatore. D'altro canto, avevo da molto tempo in mente di affrontare una tragedia shakespeariana. Quindi feci la controproposta di lavorare su *Richard III*, che fu accolta con grande interesse. E dunque cominciai a studiare il testo, venendo in contatto con quella straordinaria scrittura drammaturgica. Nella nostra versione la struttura è rimasta identica all'originale, abbiamo

soltanto eliminato qualche personaggio, perché sono davvero tanti. Ma l'impianto shakespeariano è rimasto immutato. Sin dal principio ho trovato *Richard III* drammaticamente attuale dal punto di vista simbolico, come quasi tutte le altre tragedie e commedie di quel grande autore. Questa corsa sfrenata e crudele verso il potere che porta a uccidere tutti, anche la propria famiglia: questo è quanto mai drammaticamente attuale! Se guardiamo alla contemporaneità, a livello globale possiamo trovare moltissime situazioni simili a quella descritta da Shakespeare. Non incontriamo più forme di dittatura come quelle che ho conosciuto io da ragazzo, le cosiddette dittature *old fashion*, come quelle di Castro, Stalin, Mussolini, Franco... Ora la dittatura ha connotati diversi, più subdoli e altrettanto terribilmente crudeli. È legata a doppio filo alla seduzione, esattamente com'è incredibilmente seduttivo *Richard III*. Lo è a tal punto che, mentre scrivevo l'opera, mi sono accorto di essere estremamente legato a lui. A un certo punto, per esigenze di scena, dovevo necessariamente farlo morire, e mi rendevo conto che la cosa mi dispiaceva molto.

*Questa sua inarrestabile sete di potere può nascere dalla rabbia che Richard prova per la sua deformità?*

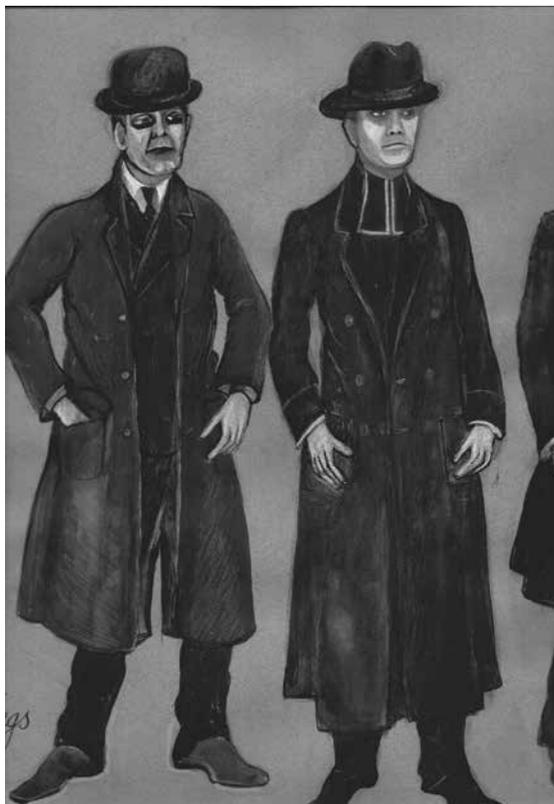
La deformità rientra in un insieme di elementi di seduzione e di attrazione, e può diventare addirittura un elemento di paraerotismo. C'è insomma una forma di erotismo in essa: repulsione e attrazione allo stesso tempo. Ma il motore che lo spinge ad agire, voglio ribadirlo, è la voglia di sedurre: il potere cui ambisce non si limita alla conquista del trono, il suo desiderio più forte consiste nell'esercitare la seduzione su tutti. E se non riesce nell'impresa, allora uccide.

Paolo Petazzi, nel recensire *Richard III ad Anversa*, parlava di «zone di scatenata violenza» e «di clima di opprimente cupezza»...

Concordo pienamente. È una violenza, lo ripeto, tipica del nostro tempo. Anzi, l'opera è proprio la rappresentazione della violenza in tutte le sue sfumature: all'interno della famiglia, fisica, psicologica, spirituale... Richard è un uomo poliedrico: ci troviamo di fronte a una persona che seduce attraverso la violenza. Ho riscontrato delle analogie con una figura di *Sulle scogliere di marmo* di Ernst Jünger. In quel romanzo il personaggio del male è il 'forestaro', cioè l'uomo che vive nelle foreste: costui è terribilmente crudele, e la sua capacità di uccidere senza provare alcun tipo di sentimento lo rende fortemente seduttivo. Tornando a Richard, quello che colpisce di lui è proprio questa sua assenza di sentimenti: l'ascolto dell'altro per lui ha l'unico scopo di sedurlo per impadronirsi della sua anima, del suo corpo, del suo potere. Uccidere gli crea una vertigine. È un personaggio straordinariamente presente oggi. Anzi, direi che è il simbolo della nostra società, una società anaffettiva che vive nell'analfabetismo emotivo.

*Che tipo di scrittura musicale presenta Richard III?*

Credo che la mia musica, non esclusivamente in quest'opera ma più generale, sia legata a una forma di eterogeneità, che è un concetto molto diverso da quello di eclettismo. La mia è una scrittura radicante, nel senso che evoca proprio la figura – o più precisamente l'immagine – delle radici che entrano in profondità nel terreno e vanno in direzioni diverse. Questo scrivere eterogeneo crea nuovi percorsi nutrendosi di fonti diverse. Però questo è precisamente il contesto nel quale ci troviamo a vivere oggi: siamo davvero immersi in una situazione globale estremamente composita. Lo sforzo che come intellettuali e artisti dobbiamo compiere, anche a livello spirituale, è quello di trovare un'armonizzazione della dimensione eterogenea. Ed è uno sforzo che anche chi ascolta deve fare. Parlando più precisamente dal punto di vista musicale, mi piace eludere le aspettative. Per fare un solo esempio, può capitare che nel punto in cui potrebbe esserci la cadenza perfetta, vi sia invece una cadenza evitata: si va insomma in un'altra direzione rispetto a quella attesa e prevedibile...



Miruna Boruzescu, figurino per il costume del protagonista di *Richard III* di Giorgio Battistelli, realizzato in occasione della prima rappresentazione assoluta alla Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.

*Tra gli autori (non solo) italiani contemporanei, lei è senza dubbio quello che si è maggiormente dedicato al teatro musicale. Anche Ian Burton, parlando della sua musica, la definisce «intensamente teatrale». Da dove nasce questo amore per la scena?*

Non è stata una scelta, mi è venuto naturale. Ho scritto trentatré opere, e quando ci penso mi fa un po' impressione che siano così tante. Rispondo con una citazione di Peter Handke, che penso mi si adatti alla perfezione: «Scrivo teatro perché è l'unico modo che mi permette di stare in relazione con il mondo».

# Giorgio Battistelli: “Richard, a cruel seducer and our contemporary”

edited by Leonardo Mello

*Giorgio Battistelli – once again at La Fenice after his recent Il medico dei pazzi – when composing his operas draws inspiration from the most diverse sources, from literature, cinema, poetry and theatre (as in the case of Richard III), and so on. We asked him how the idea originated to work with one of Shakespeare’s tragedies for the first time.*

First of all, I would like to say how happy I am that after thirteen years *Richard III* has finally reached Italy. As regards having chosen Shakespeare, I believe that for a composer music is a vehicle that allows one to work with all kinds of texts and all forms of imagination. It not only allows one to access the sphere of the scientific world, but also the imaginary one of literature, the poetics of poetry and cinema... What interests me most, of course, is a form of narration that can be either linear, horizontal or vertical and metaphorical. However, I enjoy telling stories, also paradoxical or contrasting ones, so much so that I even tried my hand at pataphysics... I love to discover new paths within a world using the lens and the vehicle of music. In the more specific case of *Richard III*, it went as follows: the superintendent in Antwerp suggested a subject for an opera about Nureyev. I thought about it for a couple of months and realised that I was unable to find the right way to narrate the life of a great dancer. On the other hand, for some time I had already been thinking about working with one of Shakespeare’s tragedies. I therefore made a counter-proposal of working on *Richard III*, and this was met with great interest. I then began to study the text, discovering this great dramaturgical composition. In our version the structure is identical to the original; all we did was eliminate a few characters because there really were a lot.

But Shakespeare’s arrangement has not been touched. From the very beginning I found *Richard III* dramatically topical from a symbolic perspective, as is almost the case for nearly all the other tragedies and comedies by this great playwright. This unrestrained and cruel pursuit of power that leads to him killing everyone, even his own family: this is as dramatically topical as never before! If we look at contemporary times, at a global level we can find a multitude of situations that are similar to the one described by Shakespeare. We no longer come across forms of dictatorship such as the ones I was familiar with as a child, the so-called old-fashioned ones such as Castro, Stalin, Mussolini, Franco... Today, dictatorship has different characteristics; they are more devious and just as cruel. It is tied to seduction, just as *Richard III* is incredibly seductive. He is so seductive that while I was writing the opera, I found myself really close to him. At a certain point, the text left me no choice but to make him die, and I realised that I really regretted it.

*Could it possible that his unstoppable thirst for power comes from the anger Richard feels as a result of his deformity?*

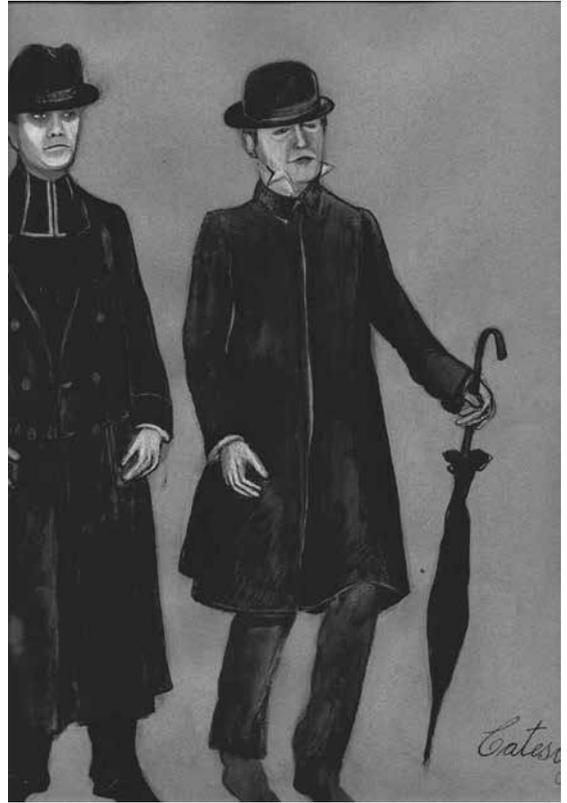
His deformity is part of a series of elements of seduction and attraction, and it can even become an element of para-eroticism. In short, it does contain a form of eroticism: repulsion and attraction at the same time. But the driving force behind his actions, I must say it again, is the wish to seduce: the power he is striving for is not limited to conquering the throne, his strongest desire lies in exercising his seduction over everyone. And if he is unsuccessful in his undertakings, he resorts to killing.

*In his review of Richard III in Antwerp, Paolo Petazzi describes “zones of frenzied violence” and “a climate of oppressive bleakness”...*

I totally agree. I repeat, it is a violence of today. Actually, the opera is the portrayal of violence in all its forms: in a family, physical, psychological, spiritual ... Richard is a versatile man: we are dealing with a person who seduces through violence. I found similarities with a figure in Ernst Jünger's *On the Marble Cliffs*. In that novel the figure of evil is a 'forester', a man who lives in the forest: he is terribly cruel and his capacity to kill without feeling any kind of emotion whatsoever makes him incredibly seductive. Going back to Richard, what is most striking about him is precisely this lack of any emotions: for him, listening to another person has the sole aim of seducing them so he can take over their soul, body and power. Murder is a source of vertigo for him. He is a character that is present to an incredible degree today. I would go even further and say he is a symbol of our society, an emotionless society that is living in emotive illiteracy.

*What kind of musical writing can we find in Richard III?*

I believe that my music, not just this opera but more generally speaking, is tied to a form of heterogeneity, which is a totally different concept to that of eclecticism. My compositions take root, in the sense that they evoke the figure, or more precisely the image, of the roots that penetrate the ground in depth and go in different directions. This heterogeneous path creates new ones, drawing on different sources. But it is precisely this context that we find ourselves in today: we really are emerged in a global situation that is extremely heterogeneous. The effort we have to make as intellectuals and artists, also spiritually, is that of finding a way to harmonise the heterogeneous dimension. And this is an effort that the listener also has to make. Speaking more from a musical perspective, I enjoy sidestepping expectations. To give just one example, it is possible that at the point where there could be the perfect cadence, there is an eschewed cadence instead: in other words, I go in another direction instead of the one that is expected and foreseeable...



*Miruna Boruzescu, figurino per il costume del protagonista di Richard III di Giorgio Battistelli, realizzato in occasione della prima rappresentazione assoluta alla Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.*

*Among contemporary Italian (and not only) composers, without a doubt you are the one who has devoted himself the most to opera. Talking about your music, Ian Burton described it as “intensely theatrical”. Where does this love for the stage come from?*

It wasn't a decision, it came naturally. I have composed thirty-three operas and when I think about it I am quite amazed that I've written so many. I shall reply with a quote by Peter Handke, which I think suits me perfectly: “I write theatre because it is the only way that allows me to relate with the world.”

# L'adattamento di *Richard III*

di Ian Burton

**M**entre preparavo il libretto di *Richard III*, ho preso consapevolmente la decisione di usare le parole di Shakespeare per i momenti chiave del dramma. Per esempio

Ormai è l'inverno del nostro scontento

oppure

Fu mai donna corteggiata in tale stato d'animo?

Fu mai donna conquistata in tale stato d'animo?

oppure

Un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo!

e così via... In altre parti, mi sono sentito più libero di modernizzare il testo, semplificando e ridistribuendo i versi. Il principio adottato era quindi lo stesso utilizzato da Peter Pears nella preparazione del testo per *A Midsummer Night's Dream* di Benjamin Britten, e totalmente differente da quello usato, per esempio, da Meredith Oakes nella sua versione di *The Tempest* per la nuova opera di Thomas Adès.

Nel diciannovesimo secolo, i compositori italiani che hanno musicato opere di Shakespeare (per esempio Salieri, Rossini, Bellini e soprattutto Verdi) chiedevano ai loro librettisti di comporre un nuovo testo poetico in italiano nel tentativo di trovare un equivalente di Shakespeare, obiettivo raggiunto con spettacolare successo da Arrigo Boito. Lavorando con il compositore Giorgio Battistelli, all'inizio di questo progetto (e in totale accordo con lui) ho deciso di attenermi all'inglese e anche di rimanere più vicino possibile a

Shakespeare. Comunque ho dovuto tagliare più di due terzi dell'opera, e per mantenere la spinta narrativa centrale del testo di Shakespeare sono stato costretto inoltre a eliminare completamente alcuni personaggi e linee di trama.

Così, purtroppo, è stato del tutto tagliato il personaggio della regina francese moglie di Henry VI, Marguerite d'Anjou, e anche l'intera scena nella quale Richard corteggia la regina Elisabeth per convincerla a dargli in moglie sua figlia, per ragioni dinastiche. Questo filone della trama costituisce un parallelo verbale al corteggiamento di Lady Anne nella prima parte del dramma ed è, tematicamente, una delle più grandi perdite. Anche molti altri personaggi minori e elementi sussidiari della complessa trama sono stati sacrificati.

Ho anche dato maggiore ampiezza alle tre scene delle incoronazioni, ciascuna delle quali ha un 'sapore' differente che fornisce una rappresentazione musicale dell'evoluzione di Richard all'interno del dramma musicale. La prima è quella di Edward IV: sensuale, arrogante, estroverso e un po' stupido; la seconda è quella di Richard: complicato, introverso, ipocrita e ossessivo; e la terza di Henry VII (Richmond): serio, patriottico e politicamente infido. Ho anche creato diverse scene corali che non esistevano nel dramma originale, e ho sempre cercato di enfatizzare e valorizzare quegli elementi del testo originale che forniscono le più importanti occasioni di espressione musicale in termini di arie, duetti, trii, combattimenti, scene di fantasmi, scene con spettacoli di corte, messe da *requiem*, canti gregoriani eseguiti da monaci e così via.

# The Adaptation of *Richard III*

by Ian Burton

While preparing the libretto of *Richard III*, I made the conscious decision to use Shakespeare's words for the key moments of the piece, e.g.

Now is the winter of our discontent

or

Was ever woman in this humour wooed?  
Was ever woman in this humour won?

or

A horse, a horse, my kingdom for a horse!

and so on... In other parts of the text I have been freer in modernizing, simplifying and redistributing lines. The principal adopted was thus the same used by Peter Pears in preparing the text for Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream*, and totally unlike the one used, say, by Meredith Oakes in her version of *The Tempest* for Thomas Adès' new opera.

In the Nineteenth Century Italian composers who set Shakespeare to music (e.g. Salieri, Rossini, Bellini and above all Verdi), made their librettists compose new poetry in Italian in an attempt to find equivalents for Shakespeare, something which was achieved with spectacular success by Arrigo Boito. Working with the composer Giorgio Battistelli at the beginning of this project (and with his complete agreement), I made the decision to stick to English and also to remain as close as possible to Shakespeare. However I have had to cut more than two thirds of the play, and in order to preserve the central narrative drive of Shakespeare's

text I had to also eliminate certain characters and plot lines completely.

Thus, regretfully, the harridan French Queen of Henry VI, Marguerite d'Anjou, has had to go altogether, as well as the whole section of the play dealing with Richard's wooing of Queen Elizabeth in order to marry her daughter for dynastic reasons. This plot strand provides a verbal parallel to the wooing of Lady Anne in the first part of the play and is thematically one of the greatest losses. Many other minor characters and subsidiary elements of the complex plot have also had to disappear.

I have also expanded the three Coronation scenes, each having a different flavour, which provide a musical graph of Richard's progress through the musical drama. The first is Edward IV's –sensual, arrogant, extravert and a bit stupid; the second Richard's –complicated, intravert, hypocritical and obsessive; and the third that of Henry VII (Richmond's) –serious, patriotic, and politically devious. I have also invented several chorus scenes which do not exist in the original play, and I have always tried to emphasize and concentrate on those elements of the original text which provide the greatest opportunities for musical expression in terms of solo arias, duets, trios, battles, ghost scenes, scenes of Court spectacle, requiem masses, Latin plainsong sung by monks etc.

# Robert Carsen: «Richard archetipo dei dittatori moderni»

**R**ichard III è una delle opere più fosche e complesse di Shakespeare. La sete di potere, gli intrighi politici e l'odio che il protagonista prova a causa delle sue menomazioni fisiche contribuiscono a creare una vicenda particolarmente crudele e violenta. Quali sono gli elementi che considera maggiormente contemporanei e attuali in questa tragedia?

Shakespeare è stato un grande drammaturgo e una delle sue ossessioni ricorrenti è stata il potere, o meglio come l'uomo, il genere umano, si misuri con il potere. Questo tema attraversa tutta la sua opera, dagli esordi fino a *The Tempest*. E in *Richard III* lo ritroviamo espresso al massimo grado. Era impossibile per Richard diventare re, eppure ci è riuscito lo stesso: grazie alla stupidità e all'ottusa lealtà delle persone che ruotano intorno a lui, così come alla sua capacità di eliminare tutti gli avversari, arriva all'apice del potere conquistando la corona. Ma Shakespeare dimostra anche che per essere un buon governante è necessario avere un progetto: l'unico scopo di Richard è diventare re, ma non ha alcuna idea di che cosa fare una volta raggiunto l'obiettivo. Ecco allora la catastrofe e la sua rapida, inarrestabile caduta. Assistiamo alla lunga narrazione degli atti compiuti da Richard per distruggere chiunque si trovi sul suo cammino e a come, una volta incoronato, sia incapace di mantenere il potere perché ignaro di cosa comporti l'essere sovrano d'Inghilterra. Si tratta di un fenomeno piuttosto moderno, che riscontriamo negli atteggiamenti di molti leader mondiali privi di un qualunque progetto di governo: politici che ambiscono al potere per il potere, e perseguono esclusivamente i propri interessi. Sono davvero pochi i leader che hanno una cognizione generale del

mondo che li circonda, e penso che questa riflessione sia straordinariamente messa in evidenza da Shakespeare in *Richard III*.

*Che modifiche assume, a suo parere, il testo originale nella trasposizione per musica di Giorgio Battistelli e Ian Burton? La musica contribuisce a rendere efficaci i personaggi e a sottolineare le relazioni che esistono tra loro?*

Quando si mette in musica un dramma, si è costretti a operare dei tagli, perché si impiega molto più tempo a cantare parole piuttosto che a recitarle. Ian Burton fin dall'inizio mi aveva proposto l'eliminazione di alcuni dei personaggi meno importanti, per concentrarci di più sugli altri. Inoltre Giorgio Battistelli era più interessato ad alcune scene piuttosto che ad altre: penso ad esempio a come sono state utilizzate le voci femminili in un mondo decisamente dominato dalla figura maschile, e in particolare mi riferisco al trio delle donne e ad altri momenti simili. Una musica orchestrale potente come quella di Battistelli dà impulso all'interna meccanica della *pièce*, si può dire che funzioni come una specie di motore che guida l'azione. Ma il compositore utilizza anche altri strumenti, come lo *Sprechgesang* o lo *Sprechstimme* nello stile di Bertolt Brecht, dove il parlato si unisce al canto. C'è anche un coro di bambini, e in generale la presenza del coro non è affatto marginale. Alcune parti del testo poi sono cantate in latino, come nelle scene delle incoronazioni; c'è infine l'intera famiglia reale che offre diverse meravigliose opportunità alla musica.

*Parlando più direttamente del suo spettacolo, quali sono le caratteristiche più evidenti? In che direzione va il lavoro di messinscena?*

Ai tempi di Shakespeare, al Globe Theatre così come negli altri teatri per i quali lavorò, i drammi erano presentati in un unico spazio che non mutava mai. Certo c'erano i cambi costume e l'attrezzatura variava, ma lo spazio di base no. Abbiamo cercato di riprodurre queste caratteristiche sceniche realizzando uno spazio curvo a forma di arena. Uno spazio di sabbia, decadente, che cade a pezzi, anche piuttosto grottesco. Mi interessava sottolineare che chiunque può essere asettato di potere come lo è Richard di Gloucester. Spesso dittatori che storicamente sono stati così disastrosi per tante civiltà e in tanti differenti Paesi prima di prendere il potere erano dei signori nessuno. E questa è una delle caratteristiche che abbiamo cercato di mostrare: come Richard emerga dalla folla e da qui riesca a dominare, come accade frequentemente nei regimi fascisti, dove una persona prende il potere e manipola tutti gli altri secondo la propria volontà. Abbiamo cercato di mettere in scena questo concetto anche attraverso le scene e i costumi: gli uomini hanno tutti un aspetto simile, ad eccezione dell'unico che indossa la corona: tutti gli altri sono intercambiabili gli uni con gli altri, secondo un meccanismo scenico che richiama un po' il teatro della crudeltà.



Robert Carsen.

*Come cambia l'approccio alla regia lavorando sull'opera di un compositore vivente?*

Collaborare con un autore contemporaneo è sempre meraviglioso. Durante la costruzione dello spettacolo abbiamo avuto la possibilità di fare delle domande a Giorgio. Nel corso delle prove gli abbiamo persino chiesto se fosse possibile spostare alcune scene o aumentare la lunghezza di un passaggio musicale per assecondare qualcosa che accadeva in scena. E lui si è dimostrato sempre molto pragmatico: se sentiva che quella proposta era una buona idea ci veniva incontro e accordava la modifica, al contrario diceva chiaramente che preferiva non cambiare. È fantastico poter lavorare con qualcuno che comprende l'aspetto pratico della messa in scena. In questo caso particolare, poi, sono stato coinvolto nella scrittura fin dall'inizio: mentre Ian Burton predisponeva il libretto, prima ancora che Giorgio cominciasse a comporre, ho potuto dare alcuni suggerimenti. È stato magnifico poter far parte del processo creativo fin dalle sue prime fasi. Da allora, con Battistelli abbiamo realizzato anche un al-

tro lavoro, *CO2* alla Scala, un progetto completamente diverso ma cui è stato molto stimolante partecipare. Ora invece sono in procinto di cominciare un nuovo lavoro per la Deutsche Oper di Berlino con il compositore tedesco Detlef Glanert. Adoro lavorare sulle prime assolute. (l.m.)

# Robert Carsen: “Richard archetype of modern dictators”

**R**ichard III is one of Shakespeare's darkest and most complex works. The thirst for power, political intrigue and the protagonist's hate (owing to his physical disabilities) all combine to create a particularly cruel and violent tale. Which elements do you regard as the most contemporary and topical in this tragedy?

Shakespeare was such a great dramatist but one of his obsessions was developing as a theme how man deals with power and the obsession that mankind has with power. This goes through all his works from the beginning right to *The Tempest* and in *Richard III* you have the development of power taken to its complete extreme. It is impossible that Richard should be able to become king but he manages it because of the stupidity of the other people around him, because of the trustingness of the people around him, and by being able to eliminate all of his opponents, he arrives at the pinnacle of power by becoming king. But what Shakespeare also shows is that to be a good ruler you have to have a project and Richard's only project is to become king. He has no idea what to do once he is king so it is a catastrophe and he is very quickly eliminated. As a result you have this very long development that shows how he manages to destroy anyone who stands in his way but once he himself becomes king it is impossible for him to remain in power because he has no idea what to do. This is a very modern phenomenon because many of today's world leaders don't have any real projects for government; they just want to be in power for self interest and economical reasons and there are very few leaders who actually generally have a concern for the world around them and I think this is one of the things Shakespeare develops so powerfully in *Richard III*.

*What changes do you think have been made to the original text in its transposition to music by Giorgio Battistelli and Ian Burton? Does the music help make the characters more effective and highlight the relationships between them?*

When you set the play to music, you have to cut it down somewhat because it takes much longer to sing words than to speak them and it was necessary therefore to make some cuts. Ian Burton proposed a scheme right from the beginning eliminating some of the maybe less important characters and concentrating more particularly on the others. I also think that Giorgio Battistelli was also interested in some of the scenes, also seeing how women's voices could be used in this very male-dominated world; in particular I'm thinking of the trio for the three women and other moments like that. So, of course the music and orchestral music and music that is as powerful as Giorgio Battistelli's music brings a power to the whole mechanic of the piece. The music functions as a kind of a motor that drives the whole thing forward but Giorgio Battistelli also uses other devices like a *Sprechgesang* or *Sprechstimme* like Bertolt Brecht developed, spoken text, very lyrical text so *Richard III* is a very rich musical event; there's also a children's chorus, there's the use of chorus, some of the text sung in Latin for coronations, there's the whole royal family being developed that also gives rise to some wonderful opportunities for music.

*Going back to your production, what are the most evident characteristics? In what direction does the production process go? And what differences are there between*

In Shakespeare's times in the Globe Theatre or in the other theatres in which he worked, the plays were presented in one space that didn't change. You

had costume change, the props changed, but the basic space didn't. So we have done something quite similar with this curved arena space. But it's a kind of space which is very degenerate and kind of falling apart and it is also like a circus arena with sand but it is all rather grotesque. But also I was interested in the fact that anybody can choose to thirst after power the way Richard of Gloucester does and he could be anybody. The dictators who have historically been so catastrophic for so many different civilisations and so many different countries have very often been anybody. And that is one of the characteristics that we have tried to show – that Richard comes out of the crowd and manages to dominate in the way that has often happened in Fascist regimes where one person takes over and manipulates everyone to his will. So we tried to show that with the sets and costumes where there is a repetitive nature to the costuming where the men have a rather particular look and except for the one who is wearing the crown they are almost interchangeable with one other and it owes a little bit to the theatre of cruelty.

*How does a director's approach change when working on a piece by a composer who is still alive like Battistelli?*

Well, it was wonderful while we were working on it because we were able to go to Giorgio and ask if him things – and I think during the time we were rehearsing we even asked him if we could move some scenes around or whether we could lengthen a piece of music to help something happen on stage. And he was always very practical - if he felt it was a good idea and said it helped, he agreed, and if he didn't think it was right he said he would prefer not. It's wonderful to be able to work with somebody who understands the practical side of staging something and all the way along in with this particular case I was involved with the writing right from the very beginning; when Ian Burton was writing the libretto I made a few suggestions before Giorgio started composing so it was great to be part of the creative process from the beginning. And since then of course we've done another piece with Giorgio, *CO2* at La Scala which was something completely different but also very exciting to work on, so I very much enjoy working on world



*Miruna Boruzescu, figurino per Richard III di Giorgio Battistelli, realizzato in occasione della prima rappresentazione assoluta alla Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.*

premieres, and I'm going to do one at Deutsche Oper Berlin next April with the German composer Detlef Glanert. I like working on new pieces. (l.m.)

# Tito Ceccherini: «Duttilità musicale ed efficacia drammaturgica»

*Tito Ceccherini, chiamato a dirigere Richard III alla Fenice, è un esperto del repertorio moderno e contemporaneo. In questa conversazione illustra gli elementi principali di quest'opera ispirata alla tragedia shakespeariana.*

Giorgio Battistelli è un compositore che – in particolare nel suo teatro – ha la capacità di usare con grande duttilità, fantasia e naturalezza mezzi molto vari. In un'opera complessa come questa, che adatta in modo rigoroso il testo di Shakespeare, la duttilità si rivela estremamente utile e proficua nel generare un impatto drammaturgico decisamente efficace sia dal punto di vista della resa globale che della comunicazione al pubblico del senso profondo di questa tragedia, costituito dalle ombre e dalle forze che si agitano dietro i personaggi. Una delle caratteristiche più marcate e specifiche di questo lavoro è certamente il massiccio impiego del coro, che è assai diffuso in quasi tutta la partitura. L'elemento corale è presente nelle sue forme più varie, interviene sia stando in scena che dalla zona retrostante, rappresenta diversi gruppi di persone, dalla folla dei cittadini che commentano la successione al trono alle truppe dei differenti eserciti ai drappelli di monaci, per fare solo alcuni esempi. Ma è anche parte essenziale del prologo, che è un brano senza personaggi e quasi sinfonico. E ricopre poi una funzione fondamentale nella scena della battaglia. Un'altra peculiarità di *Richard III* riguarda i registri vocali, utilizzati sapientemente (e questo è certamente frutto della grande esperienza teatrale dell'autore). Le parti dei protagonisti sono molto impegnative, pur non presentando la scrittura vocale tratti particolarmente strani o 'eversivi'. L'orchestra, oltre che per supportare le parti

vocali, viene utilizzata per definire il 'colore' dell'opera attraverso l'armonia. Com'è frequente nella musica contemporanea, e particolarmente nelle composizioni di Battistelli, assistiamo infine a un uso molto inventivo delle percussioni, che hanno un ruolo assai significativo all'interno dell'opera.

*Richard III trae da Shakespeare il soggetto, e ne restituisce la vicenda in modo molto fedele. Quale funzione, a suo parere, può ricoprire la musica oggi in rapporto al teatro del grande elisabettiano?*

Questa è una domanda davvero complessa. Il ruolo della musica nel teatro legato o ispirato a Shakespeare, e viceversa il ruolo di Shakespeare nell'evoluzione del teatro musicale sono temi che possono avere declinazioni infinite. Ci sono però due aspetti – lo dico dal mio punto di vista, suggestionato anche da questi due mesi di lavoro su *Richard III* – dove mi sembra evidente che le sette note possano dare un contributo pertinente al teatro di Shakespeare già per il modo in cui quest'ultimo è concepito in quanto tale. Il primo è la complessità dei personaggi: quelli del Bardo hanno tratti psicologicamente molto moderni e raffinati ma anche valenze simboliche che trascendono il semplice dato realistico-psicologico. Partendo da queste premesse la musica (come accade sempre, ma particolarmente se riferita a un teatro denso di implicazioni così complesse) credo possa contribuire a gestire, o meglio ancora a suggerire livelli emotivi che non sono sempre espliciti nelle parole. Specialmente nel caso di un personaggio come Richard III, è evidente che quello che dice non corrisponde a ciò che pensa. La parola in Shakespeare è soltanto uno dei tratti attraverso cui si esprime la grandezza dei personaggi. La musica allora

può aiutare a riverberare i diversi gradi di profondità di ogni carattere. Il secondo aspetto parte dal fatto che quello di Shakespeare è un teatro molto veloce in termini di cambi di scena, interlocuzioni e situazioni psicologiche: nel passaggio da una situazione a un'altra la musica può avere un'importanza determinante. Così come, almeno da Wagner in poi, può essere fondamentale nella costruzione di nessi. Nell'opera di Battistelli ci sono molte figure musicali ricorrenti. Guardando la partitura aperta sul mio tavolo spicca, per fare un solo esempio, una battuta, una sorta di cascata o di vertiginosa caduta, realizzata grazie a una scala discendente che parte dalle zone acute e scende fino alle note più gravi dell'orchestra: questa è una figura molto potente che ricorre sovente nell'opera e serve a collegare momenti diversi e a 'mettere in scena' realtà e sentimenti impliciti e non esplicitati a livello verbale. La musica è sempre un'interpretazione di un testo teatrale: il lavoro del direttore d'orchestra, come quello dei cantanti, è una specie di interpretazione al quadrato: si tratta di evincere dalla musica quale sia l'interpretazione che il compositore ha dato della *pièce* che ha prescelto per la sua opera. E questa interpretazione passa anche e soprattutto attraverso ciò che non è diretta emanazione del testo: l'armonia, l'orchestrazione e le figure ricorrenti creano nessi fra momenti della narrazione drammaturgica magari lontani ma vicini psicologicamente oppure collegati tra loro.

*Tornando al protagonista, Giorgio Battistelli ha 'confessato' che, durante la composizione dell'opera, ha cominciato a sentirsi 'sedotto' da Richard, e di aver perfino provato dispiacere quando si è trovato costretto a farlo morire...*

Credo che dietro il legame espresso da Battistelli per questo personaggio stia uno degli elementi che maggiormente costituiscono il suo fascino (qualità che condivide con altri celebri 'cattivi' shakespeariani). Mi riferisco alla sua 'umanità', che si esprime per esempio nel modo in cui è capace di manipolare gli altri. Certo è diabolico e spietato, ma sa perfettamente cosa sia l'umanità, anche se rifiuta (o finisce per essergli estranea) proprio la parte che noi definiremmo più 'umana', cioè la comprensione e l'amore. È una figura estremamente complessa, che dichiara sin dall'inizio la sua estraneità all'amore, dovuta al rifiuto che gli altri provano per



Tito Ceccherini. Foto © Stefano Bottesi.

lui, al suo stato fisico, alla sua deformità... Eppure, nonostante tutto questo, è in grado di comprendere a fondo il cuore altrui e manipolarlo. Tutto questo la musica ha il potere di confermarlo e sottolinearlo in modo ricco e multiforme. (l.m.)

# Tito Ceccherini: “Musical ductility and dramaturgical effectiveness”

*Tito Ceccherini, who will conduct Richard III at La Fenice, is an expert of both modern and contemporary repertory. In this conversation he explains the main elements of the opera that was inspired by Shakespeare's tragedy.*

Giorgio Battistelli is a composer who – in particular in his theatre works – is able to use a wide variety of means with great ductility, fantasy and naturalness. In such a complex work as this, in which Shakespeare's text has been rigorously adapted, this ductility proves to be extremely useful and prolific; this is because it generates a dramaturgical effect that is decidedly effective, both from the perspective of its overall rendering and how it communicates to the audience the profound meaning of this tragedy, which is made up of the shadows and powers at work behind the characters. One of the most evident and specific characteristics of this work is undoubtedly the massive use of the choir, which is widespread throughout almost the entire score. The choral element is present in diverse forms; it intervenes both on stage and in the wings, representing different groups of people, such as the crowd of citizens discussing the succession to the throne, the troops of the various armies, and groups of monks, to name but a few. However, it is also an essential part of the prologue, which is a passage without any characters and is almost symphonic in nature. And it also plays a fundamental role in the battle scene. Another characteristic of *Richard III* concerns the vocal registers, which are put to such skillful use (and this is certainly the result of the author's considerable experience in the theatre). The protagonists' roles are very demanding although the vocal parts do not con-

tain any particularly strange or 'subversive' pieces. In addition to supporting the vocal parts, the orchestra is used to define the 'colour' of the opera through harmony. As is often the case in contemporary music and in Battistelli's compositions in particular, there is also an extremely inventive use of percussion, which has an important role in the opera.

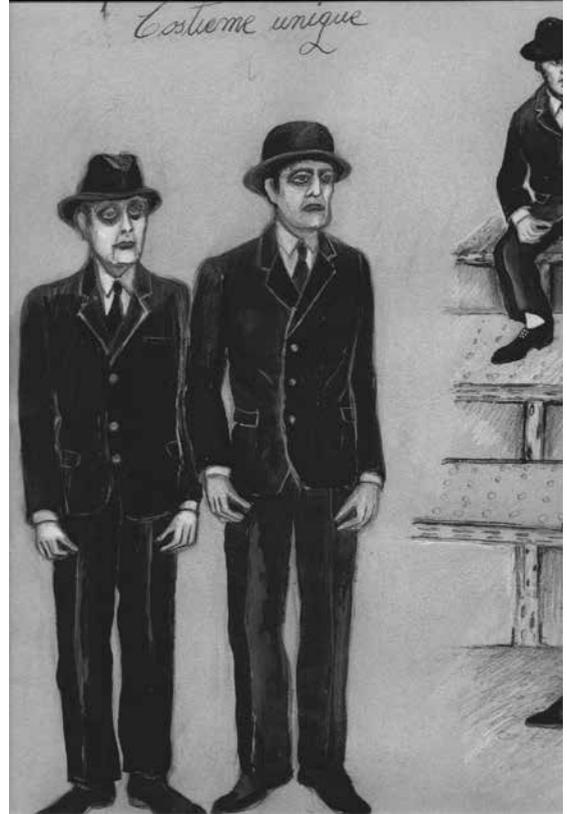
*Richard III is based on Shakespeare's work and the plot is very faithful to the original. What function do you believe music has today in relation to great Elizabethan theatre?*

That is a highly complex question. The role of music in the theatre that is tied to or inspired by Shakespeare, and vice-versa Shakespeare's role in the development of opera are subjects that offer an infinite number of variations. However, in my opinion there are two aspects, which also emerged in these two months' work on *Richard III*, where I think it is clear the music can make a pertinent contribution to Shakespeare's plays, already in the way the latter is conceived as such. The first is the complexity of the characters: the Bard's have refined, extremely modern psychological traits but there are also symbolic values that go beyond the simple realistic-psychological facts. With this premise as the starting point, I believe that the music (as is always the case, but especially when it is a work that is full of such complex implications) can help manage, or rather suggest emotive levels that are not always clear in the words. Especially in the case of a character such as Richard III it is clear that what he says does not correspond to what he is thinking. In Shakespeare's works words are just one of the traits he uses to express the grandeur of the characters. The

music can therefore help reflect the different degrees of depth in each character. The second aspect results from the fact that Shakespeare's plays are very rapid in terms of scene changes, dialogues and psychological situations: in the transition from one situation to another, the music can be decisive. In the same way that, at least from Wagner on, it can be fundamental in the construction of relationships. There are many recurring musical figures in Battistelli's work. If I look at the score that is lying open on my desk, to give just one example, a bar immediately stand out, a sort of waterfall or vertiginous fall, created with a descending scale that starts with the higher notes, and goes down to the deepest notes of the orchestra: this is an extremely powerful figure that often recurs in the opera and it helps link different moments and 'stages' implicit reality and emotions that are not expressed verbally. The music is always an interpretation of the actual play: the conductor's job, and that of the singers, is a sort of interpretation of the whole: deducing from the music how the composer interpreted the *pièce* he chose for his work. And this interpretation is also done, above all through the things that do not come directly from the text: the harmony, orchestration and the recurring figures create a relationship between the moments of the dramaturgical narration that may be psychologically distant but close, or may be interrelated.

*Going back to the protagonist, Giorgio Battistelli 'confessed' that when he was composing the opera, he began to feel 'seduced' by Richard, and to have even been sorry when he was forced to make him die ...*

I think that the tie Battistelli expressed for this character is one of the elements that is the greatest part of his fascination (a quality he shares with other renowned 'baddies' in Shakespeare's works). I am referring to his 'humanity', which is expressed, for example in the way in which he is able to manipulate the others. For sure he is diabolical and merciless, but he knows perfectly well what humanity is, even if he refuses (or ends up being estranged from) the part we would define as the most 'human', that is, understanding and love. He is a highly complex figure who, from the very start, declares his estrangement from love, due to the refusal others have towards him owing to his physical condition, his deformity... Nevertheless, de-



*Miruna Boruzescu, figurino per Richard III di Giorgio Battistelli, realizzato in occasione della prima rappresentazione assoluta alla Vlaamse Opera di Anversa, gennaio 2005.*

spite all of this he is able to understand the hearts of others completely, and to manipulate them. The music has the power to confirm all of this and emphasise it in a rich, varied fashion. (*l.m.*)

# Leggendo il libretto

L'operazione compiuta intorno a *Richard III* di William Shakespeare da **Ian Burton** – scrittore e *dramaturg* che collabora da molti anni con Robert Carsen – per 'adattarlo' al teatro musicale di Giorgio Battistelli si colloca più sul versante delle cosiddette **riduzioni** (nel frontespizio si legge la dicitura «based on Shakespeare's play») che non su quello delle **riscritture contemporanee**: il libretto da lui predisposto, infatti, mantiene la struttura drammaturgica originaria, cioè non interviene sul senso profondo del *plot*, operando invece alcuni significativi tagli per esigenze di scena e aggiungendo a sua volta alcune parti funzionali alla trasposizione musicale. Rispetto ai cinque atti dell'opera cinquecentesca (al loro interno suddivisi rispettivamente in 4, 4, 7, 4 e 3 scene) il lavoro di Burton presenta una più agile scansione in due atti, sedici scene e ventuno personaggi, contro i ben quarantanove shakespeariani.

Dopo un **prologo** solo musicale, intitolato simbolicamente *The Boar Hunt*, La caccia al cinghiale, si passa subito alla **prima delle tre incoronazioni** che punteggiano il testo 'adattato': quella di Edward IV, fratello di Richard. La scena è introdotta da **due versi in latino** medievale:

Lux purpurata radiis  
Diligite justitiam.

Il distico è ricavato da Burton attingendo al repertorio madrigalistico, e in particolare a un mottetto di **Jacopo da Bologna** (prima del 1340-1360), compositore al servizio prima dei Visconti milanesi, poi, dopo il 1349, dei veronesi Scaligeri. Questo è il primo degli interventi testuali che si innesta sulle parole shakespeariane.

Il drammaturgo contemporaneo, nell'eliminare circa due terzi dell'originale antico (che è una delle opere più lunghe del Bardo dopo *Amleto*), mantiene spesso i **versi originali**. Altre volte invece introduce brani scritti *ex novo*, altre ancora, come nel caso seguente, saccheggia opere shakespeariane limitrofe a *Richard III*. I versi successivi, che aprono la seconda scena del libretto

Once more we sit on England's royal throne  
Repurchased with the blood of enemies!

[Eccoci un'altra volta insediati sul trono d'Inghilterra, riconquistato con il sangue dei nemici!]

sono pronunciati da Edward IV, e si trovano alla fine (atto V, scena 7) della **terza parte di Henry VI** shakespeariano, la tragedia che precede immediatamente quella incentrata sul duca di Gloucester, vale a dire il nostro Richard. Subito dopo, lo stesso novello re si lancia in un inno alla pace e alla gioia (ripreso ancora dalla chiusura di *Henry VI*):

Sound drums and trumpets  
Farewell sour annoy,  
For here, I hope,  
Begins our lasting joy!

[Suonino le trombe! Rullino i tamburi!  
Pene, amarezze, addio!  
Da oggi ha inizio – spero –  
un'era lunga di felicità!]

Con un effetto volutamente ironico il librettista unisce a queste prime parti i **primi versi di Richard**

III, tra i più famosi di tutta la produzione dell'Elisabettiano, dove il protagonista sfoga la sua rabbia per quell'atmosfera gioiosa che non lo pervade:

Now is the winter of our discontent  
Made glorious by this sun of York!

[Ora è l'inverno del nostro scontento  
gloriosa estate col sole di York]

Burton dunque, come si diceva, da una parte rispetta con estrema fedeltà il corso degli eventi per come è narrato nel poema antico, dall'altra non esita a intervenire tagliando interi personaggi e scene e aggiungendo pure, secondo necessità, passi shakespeariani da altre *pièce*, porzioni testuali coniate *ad hoc*, canti medievali e brani di messe da *requiem*. Il tutto per assecondare le esigenze della musica di Battistelli, che prevede numerose scene corali e deve avere la possibilità di prorompere dalle maglie della scrittura. Ancora al latino, questa volta biblico, ricorre ad esempio per dare forza alla voce del coro dopo l'incoronazione di Richard all'inizio del secondo atto:

Laudate eum in sono tubae!  
Laudate eum in psalterio et cithara!  
Laudate eum in tympano et choro!  
Laudate eum in chordis et organo!  
Laudate eum in cymbalis benesonantibus!  
Laudate eum in cymbalis jubilationis!  
Omnis spiritus laudet Dominum!

[Lodatelo con il suono del corno,  
lodatelo con l'arpa e la cetra.  
Lodatelo con tamburelli e danze,  
lodatelo sulle corde e con i flauti.  
Lodatelo con cembali sonori,  
lodatelo con cembali squillanti.  
Ogni vivente dia lode al Signore.]

La citazione, che alle necessità musicali unisce anche qui una certa dose di ironia drammatica, con quest'elogio a Dio in apertura di atto e posto subito dopo la proclamazione del 'malvagio' Riccardo, è tratta dal **libro dei Salmi**: si tratta dell'ultimo testo, il CL (versetti 3-6).

Tutto il secondo atto si concentra sulla **seconda parte della tragedia** shakespeariana, e più precisamente va dalla scena seconda dell'atto quarto alla scena terza dell'ultimo. Nella riduzione per musica l'attenzione è maggiormente concentrata sul personaggio principale e su quanto accade intorno a lui. Il percorso dall'innalzamento a sovrano fino alla caduta e alla morte assume in questo modo un andamento più repentino che accentua la dimensione drammatica.

Anche la costruzione del **finale**, nell'adattamento moderno, subisce delle modifiche in direzione corale. Nel testo shakespeariano è Richmond, assunto al trono, a invocare la pace e la prosperità (atto V, scena 3):

Now civil wounds are stopped, peace lives again;  
That she may long live here, God say amen.

[Le ferite fraterne ora son chiuse,  
ritorna a vivere la pace.  
Fa' Tu, Signore, che viva a lungo, col Tuo amen.]

Nella riduzione firmata da Burton invece è il coro a chiudere ripetendo quattro volte la parola «**Peace**», mentre però l'ombra del **fantasma di Richard** ricopre minacciosamente la scena, quasi a ridimensionare la ritrovata serenità e il celebrato nuovo ordine.

Dopo aver cercato di evidenziare in poche righe le differenze e le assonanze tra testo shakespeariano e libretto da esso ricavato in funzione musicale, si passa ora a fornire qualche **notizia di inquadramento storico** sui monarchi inglesi protagonisti della cosiddetta **Guerra delle due rose** (1455-1485), a cominciare da **Edward IV** (Rouen, 1442-Westminster, 1483). Figlio di **Richard di York** (Conisbrough, 1411-Wakefield, 1460), dopo la morte del padre pretende il trono d'Inghilterra per sé e per la sua casata, e si oppone al sovrano incoronato, Henry VI, della famiglia Lancaster (la lotta tra queste due figure e queste due fazioni è la materia delle tre parti dell'*Henry VI* shakespeariano). Dichiarata guerra al legittimo re, dopo una serie di fortunati scontri e grazie all'ausilio bellico del cugino Richard Neville, conte di **Warwick** (Bisham, 1428-Barnet, 1471), il 4 marzo 1461 ottiene la corona, mentre Henry è dapprima costretto a fuggire e poi

imprigionato nella Torre di Londra. Edward, sposatosi in segreto con **Elizabeth Woodville** (Grafton Regis, 1437-1492), rifiuta su istigazione della moglie la politica filofrancese dell'illuminato Warwick, che abbandonato cerca un'alleanza con il fratello George, **duca di Clarence** (Dublino, 1449-Torre di Londra, 1478). Il tentativo di insediare quest'ultimo sul trono al posto di Edward fallisce, e Warwick viene mandato in esilio. Tornato e passato dalla parte di Henry, riesce a riproclamarlo re, spingendo a sua volta Edward all'esilio nel 1470. Un anno dopo però, proprio Edward, alla testa delle sue truppe, sconfigge Clarence e Warwick e fa uccidere Henry. Uno degli ultimi atti del suo governo è l'assassinio del fratello George, di cui sospetta l'infedeltà.

**Richard III**, duca di Gloucester (Northamptonshire, 1452-Bosworth, 1485), oltre che essere uno dei personaggi più complessi e riusciti sorti dal genio shakespeariano, è stato anche un importante protagonista della storia inglese del xv secolo (e, come vedremo, la realtà storica differisce in modo non marginale dal racconto teatrale). Figlio, come il futuro Edward IV, di Richard di York, è al fianco del fratello nella lotta contro i nemici Lancaster, e lo sostiene anche contro la ribellione del terzo fratello, George duca di Clarence. Morto però Edward nel 1483, dopo aver sconfitto i seguaci della regina, Elizabeth Woodville, dichiara illegittimi i suoi due figli, di cui era stato proclamato Lord Protettore, li fa rinchiodare nella Torre e in seguito assassinare. Nello stesso '83, con un colpo di mano, riesce a farsi proclamare re dal Parlamento. Personaggio discusso e divisivo, è malvisto sia dai nobili che dal popolo, e cerca di ingraziarsi entrambi con una serie di riforme amministrative. Ma la **guerra con la Francia**, dove si era trasferito Henry Tudor, pretendente al trono inglese per conto dei Lancaster, lo costringe a inasprire le imposte per finanziare i preparativi bellici. Già impopolare, lo diviene irrimediabilmente quando dichiara di voler sposare la nipote Elisabeth, sorella dei due ragazzi che lui stesso aveva fatto uccidere. Pur dimostrando grande valore e una buona dose di abilità militare, Richard viene alla fine sconfitto da Henry Tudor a Bosworth nel 1485.

**Henry VII d'Inghilterra** (Pembroke 1457-Richmond, Londra, 1509) è infine l'ultimo anello di questa

lunga contesa che ha visto il partito degli York fronteggiare quello dei Lancaster. Discendente di Edward III, viene educato dallo zio Jasper Tudor, conte di Pembroke, *leader* della fazione dei Lancaster. La vicinanza dello zio a questa casata gli permette di divenire capo di quel partito. Per questo, alla morte di Henry VI, deve fuggire in Bretagna. Dopo diversi vani tentativi di riprendersi il trono, sostenuto da re **Charles VII di Francia** (Parigi, 1403-Mehun-sur-Yèvre, 1461), nel 1485 sbarca in Inghilterra e sconfigge Richard III uccidendolo nella celebre **battaglia di Bosworth Field** (22 agosto 1485): le truppe Lancaster, pur inferiori di numero, riescono ad avere la meglio sull'esercito 'regolare' capitanato da Richard, che pure combatte come un leone e muore sul campo di battaglia. Due mesi dopo, il 30 ottobre 1485, Henry viene incoronato re (è il primo sovrano della dinastia Tudor), e il 18 gennaio 1486 sposa **Elisabeth di York** (Westminster, 1466-Richmond, 1503), figlia di Edward IV. Il matrimonio mette fine alla Guerra delle due rose, come Shakespeare stesso ricorda alla fine di *Richard III*, quando proprio re Henry afferma (atto V, scena 3):

We will unite the white rose and the red!

[Uniremo per sempre la rosa bianca e la rosa nera!]

Naturalmente, Ian Burton preserva intatto questo verso così incisivo nel suo riuscito adattamento.

**RICCARDO III**

  
**PALAFENICE  
AL TRONCHETTO**  
 Venerdì 25 ottobre, ore 20.00  
 Sabato 26 ottobre, ore 15.30  
 Domenica 27 ottobre, ore 15.30  
*Cooperazione del Teatro Sociale di Rovigo  
e del Teatro Comunale di Treviso*

**RICCARDO III**  
*Balletto in due atti  
liberamente tratto da  
W. SHAKESPEARE  
di GHEORGHE IANCU  
e DANUBIO DE MARTINO*

*partecipano*  
 MARCO TUTINO  
 GHEORGHE IANCU  
 CALESTRA ZAFIRO  
 ALESSANDRO MASCI  
 IRENA PASCARELLI  
 DONNA BRACCATO  
 MARIU TAMBONE

*coreografia*  
 MARCO TUTINO  
 di  
 GHEORGHE IANCU  
*con la coreografia*  
 LEILA THOLETTI  
*con il corpo*  
 LEILA SPINATELLI  
*con la coreografia*  
 MARIO CANALI  
*con la coreografia*  
 GRETA LAZZARINI

Info@teatrofenice.it  
 041 521011 - 521011 (02) 78090

Locandina di Riccardo III, balletto in due atti tratto dalla tragedia di William Shakespeare su musica di Marco Tutino, coreografia di Gheorghe Domenico e Iancu De Martin. Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1996. Archivio storico del Teatro La Fenice.

# Battistelli e *Richard III* alla Fenice

a cura di Franco Rossi

La tradizione operistica costituitasi in oltre due secoli di storia del teatro impresariale vede come forte filo conduttore la presenza, all'interno di ciascuna stagione, di una componente maggioritaria di musiche di nuovo conio; siamo di fronte a una situazione rovesciata rispetto a oggi: i temi mitologici o storici (questi ultimi largamente predominanti) sono spesso riutilizzati, e sovente gli stessi libretti, forti della loro bellezza ed eleganza, vengono riproposti decine e decine di volte nei numerosissimi teatri europei (e segnatamente italiani). Essi prevedono musiche di autori assai diversi tra loro, che riutilizzano sostanzialmente gli stessi testi, riconoscendo ad alcuni di questi poeti veri e propri fenomeni di persistenza quasi centenaria, come avviene ad esempio nel caso del più illustre di loro, il poeta cesareo Pietro Metastasio.

A partire dalla metà dell'Ottocento il concetto del repertorio si accresce via via e si sposta dall'area strumentale a quella operistica: il rinunciare a tanti titoli formidabili nella speranza di dar vita a lavori altrettanto significativi viene progressivamente considerato un rischio per il buon andamento della stagione: questa prassi provoca il decadere del desiderio di novità e l'appiattirsi su titoli peraltro di indiscutibile valore. Considerata la durata *standard* delle stagioni teatrali ecco quindi prima il prevalere del repertorio sulle opere di nuovo conio, e poi quasi il morire della musica e dell'opera contemporanea.

È per ridimensionare questa prassi tutto sommato abbastanza recente che si è lavorato a lungo nell'ultimo secolo, proprio per promuovere la musica di compositori giovani e promettenti, sia riservando loro delle presenze garantite all'interno della programmazione teatrale e sinfonica generale, sia attraverso la cre-

azione di vere e proprie rassegne musicali: Venezia in particolare, grazie alla presenza della Biennale d'arte (autentico punto di forza della nuova creatività) con i suoi centoventitré anni di storia, produce quasi per partenogenesi il Festival internazionale di musica contemporanea nel 1930 e in quattro anni vi aggiunge la Mostra internazionale d'arte cinematografica (la più antica al mondo, nel 1932) e ancora il Festival internazionale del teatro (nel 1934). E non sfuggerà a nessuno la stretta relazione tra queste rassegne e il contenitore ideale veneziano, il Teatro La Fenice, riunendo in una sola componente tutte queste strade. L'attenzione nei confronti della musica contemporanea da parte della Fenice è davvero costante; in particolare una di queste rassegne merita una segnalazione per il riproporsi degli appuntamenti, fitti e davvero produttivi: Sonopolis per una decina d'anni e con i due tradizionali cicli annuali propone al pubblico veneziano (non solo lagunare, e anche questo è assai significativo) una successione di autori e composizioni di successo a testimoniare una presenza – quella appunto della musica d'oggi – che, lungi dal contrarsi, nel tempo si è espansa trovando la propria ragione d'essere in tanti altri appuntamenti musicali. Ed è proprio in questo ambito che troviamo le prime apparizioni di Giorgio Battistelli nella cronologia del teatro: in due anni, una prima volta al Teatro del Parco di Mestre, poi al Chiostro di Sant'Apollonia a Venezia viene proposto *Comme un opéra fabuleux*, per percussioni, la prima volta accanto a musiche di Sylvano Bussotti, Nicola Cisternino, Giovanni Bonato, Maria Gabriella Zen, Giacinto Scelsi, Corrado Pasquotti e Claudio Ambrosini, la seconda in una visione geograficamente più ampia accanto a Barry Truax, Pierre Albert Castanet, Vinko Globokar e Claudio Scannavini. La consacrazione di Battistelli si ha per



Giorgio Battistelli di fronte al Teatro Malibrán, in occasione della prima rappresentazione italiana del *Medico dei pazzi*. Venezia, ottobre 2015. Foto © Michele Crosera.

al Teatro Fondamenta Nuove il 27 maggio 1998 con il monodramma *Frau Frankenstein*, accoppiato questa volta al *Venetian Journal* di Bruno Maderna, mai dimenticato compositore veneziano: è la rassegna L'Altra Scena a ospitare questo nuovo lavoro del compositore laziale. Del 2016 è invece l'arrivo in laguna del *Medico dei pazzi*, «azione musicale napoletana» che precede l'opera shakespeariana oggi in programma, *Richard III*: quest'ultimo titolo, davvero suggestivo e rappresentato in prima assoluta ad Anversa, al Vlaamse Opera, il 30 gennaio 2005, offre l'occasione di ricordare una coppia di progetti poco citata ma di altissimo spessore offerta dalla Fenice, vale a dire la messa in scena di due tragedie shakespeariane: la prima, nel 1953, è il *Riccardo II*, che viene allestita nell'ambito del Festival internazionale del teatro, quindi nella sua struttura originaria in prosa; la seconda – proprio il *Riccardo III*, questa volta arricchita dalla componente musicale di Marco Tutino – nel balletto allestito al PalaFenice al Tronchetto con la coreografia di Gheorghe Domenico e Iancu De Martino.

#### GIORGIO BATTISTELLI AL TEATRO LA FENICE

1992 – Sonopolis, I Ciclo: aprile-maggio  
Mestre, Teatro del Parco  
23 maggio 1992

pianoforte: Aldo Orvieto; percussioni: Annunziata Dellisanti

1. Sylvano Bussotti, *La Vergine ispirata* per pf, marimba (1982);
2. Giorgio Battistelli, *Comme un opéra fabuleux* per perc (1979);
3. Nicola Cisternino, *Quaderno rituale* per pf, nastro magnetico (prima esecuzione assoluta);
4. Giovanni Bonato, *Hochfirst* per pf, perc (prima esecuzione italiana, 1990);
5. Maria Gabriella Zen, *Ricerca* per perc (prima esecuzione assoluta);
6. Giacinto Scelsi, *Quatre illustrations sur la Métamorphose de Vishnu* per pf (1953);
7. Corrado Pasquotti, *Cinque studi* per vibrafono (1979);
8. Claudio Ambrosini, *Rondò di forza* per pf, perc (prima esecuzione assoluta)

1993 – Sonopolis, II Ciclo: settembre-dicembre  
Venezia, Chiostro di Sant'Apollonia  
28 settembre 1993

percussioni: Annunziata Dellisanti

1. Barry Truax, *Nightwatch* per marimba, nastro magnetico (1982); 2. Pierre Albert Castanet, *Avis 1* per tamb. (1987); 3. Giorgio Battistelli, *Comme un opéra fabuleux* per perc (1979); 4. Vinko Globokar, *Toucher* per v, perc (1973); 5. Claudio Scannavini, *Tonmalerei* per marimba, nastro magnetico (1988); 6. Maria Gabriella Zen, *Farewell* per marimba (1992)

1998 – L'Altra Scena  
Venezia, Teatro Fondamenta Nuove  
27 maggio 1998 (2 recite)

complesso: Strumentisti del Teatro La Fenice; direttore: Lucas Pfaff; ideazione drammaturgica e regia: Stefano Tommasini; regia del suono: Alvise Vidolin; mimo: Mauro Guazzotti; fonico: Franco Spataro; collaborazione: Infidi Lumi; tenore: Agustin Prunell-Friend; scrittura vocale: Gabriella Bartolomei

1. Bruno Maderna, *Venetian Journal* per t, orch, nastro magnetico (1972); 2. Giorgio Battistelli, *Frau Frankenstein* monodramma del *Prometeo moderno* per attrice e strumenti

#### RICHARD II E RICHARD III AL TEATRO LA FENICE

1953 – Festival internazionale del teatro  
Venezia, Teatro La Fenice  
23 settembre 1953 (2 recite)

*Riccardo II*, tragedia di William Shakespeare (trad. di Jean Curtis)

Re Riccardo II: Jean Vilar; Giovanni di Gand: Jean-Paul Moulinot; Edmondo di Langley: Daniel Sorano; Enrico, poi Enrico IV: Jean Deschamps; duca di Aumerle: Jean Pierre Jorris; Tommaso Mowbray, duca di Norfolk: Georges Lycaan; Lord Berkeley: Maurice Coussonneau; Busby: Jean-Pierre Darras; Bagot:

Maurice Coussenneau; Green: Pierre Hatet; conte di Northumberland: Georges Wilson; Enrico Percy: Roger Mollien; Lord Ross: Jacques Le Marquet; Lord Willoughby: Guy Provost; Lord Fitzwater: Jean-Pierre Darras; vescovo di Carlisle: Georges Riquier; abate di Westminster: Guy Provost; Lord Maresciallo: Guy Provost; Sir Stefano Scroop: Philippe Noiret; Sir Pierce di Exton: Philippe Noiret; regina: Monique Chauvette; duchessa di Gloucester: Lucienne Le Marchand; prima dama: Zante Campan; seconda dama: Christiane Minazzoli; giardiniere: Jean-Paul Moulinot; aiuto giardiniere: Laurence Badie; primo araldo: André Schlessler; secondo araldo: Maurice Coussenneau; cameriere: Georges Lycaan; servo d'Exton: Pierre Hatet; regia: Jean Vilar; scene: Camille Demangeat; costumi: Leon Gischia; compagnia: Théâtre National Populaire; direttore: Jean Vilar

1996 – Altri eventi 1996  
Venezia, PalaFenice al Tronchetto  
25 ottobre 1996 (3 recite)

*Riccardo III*, balletto in due atti, musica di Marco Tutino, coreografia di Gheorghe Domenico e Iancu De Martino [tratto dalla tragedia di William Shakespeare]

Lancaster: re Enrico IV: Denis Bragatto; Edoardo Lancaster: Mauro Tampone; regina Margherita: Carlotta Zamparo; Lady Anna: Monique Loudières; seguaci dei Lancaster: Leila Troletti, Lucia Pravisani, Simone Vallese, Fanny Genna, Eugenio Dura; York: re Eduardo IV: Claudio Ronda; Riccardo III: Gheorghe Iancu; Giorgio, duca di Clarence: Alessandro Molin; regina Elisabetta: Irena Pasaric; Edoardo, figlio di re Eduardo IV: Mayra Morelli; Elisabetta, figlia di re Eduardo IV: Margherita Miralli; seguaci degli York: Pia Russo, Emiliano Piccoli, Paola Villanova, Manuela Aufieri; duca di Buckingham: Marco Pierin; Enrico VII: Denis Bragatto; sicari: Denis Bragatto, Simone Vallese; balie: Pia Russo, Leila Troletti; cardinali: Denis Bragatto, Simone Vallese; scene: Luisa Spinatelli; costumi: Luisa Spinatelli; coreografia: Gheorghe Iancu e Domenico De Martino



*Foto di scena di Riccardo III, balletto in due atti tratto dalla tragedia di William Shakespeare su musica di Marco Tutino, coreografia di Gheorghe Domenico e Iancu De Martin. Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 1996. Archivio storico del Teatro La Fenice.*

## *Richard III* nel web

- Presentazione dell'opera di Giorgio Battistelli, rassegna stampa, immagini e informazioni sull'organico si possono trovare nel sito dell'autore: [www.giorgiobattistelli.it](http://www.giorgiobattistelli.it), dove sono presenti anche un'ampia biografia e i dettagli di tutte le altre composizioni, sia teatrali che strumentali
- Per ampi estratti video dell'opera, ricavati dallo spettacolo di Ginevra, si può consultare [www.youtube.com](http://www.youtube.com) digitando il nome dell'autore e il titolo *Richard III*
- Altre indicazioni su Battistelli e sui suoi lavori si possono trovare in [www.ricordi.it](http://www.ricordi.it), cercando nella zona del sito dedicata ai compositori; la voce enciclopedica della *Treccani*, curata da Luca Conti, è rinvenibile in: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-battistelli\\_%28Enciclopedia-Italiana%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/giorgio-battistelli_%28Enciclopedia-Italiana%29/)
- L'originale shakespeariano, in grafia moderna, è facilmente leggibile digitando: <http://shakespeare.mit.edu/richardiii/full.html>
- Una versione in html si trova a: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/1103/pg1103-images.html>
- La prima edizione, in versione informatica, è consultabile a: <http://www.pierre-marteau.com/editions/1597-richard-iii.html>
- Altre edizioni antiche, sempre trascritte in digitale, si rinvergono in: <http://internetshakespeare.uvic.ca/Library/Texts/R3/>
- Una vera fucina d'informazioni sull'opera shakespeariana, dalla genesi della composizione alla storia editoriale e molto altro si trova in <http://www.william-shakespeare.info/>, dove sono analizzati allo stesso modo tutti gli scritti del Bardo. L'originale del 1597 è visualizzabile in: <http://www.shakespearedocumented.org/exhibition/document/richard-iii-first-edition>
- Una traduzione italiana in PDF facilmente scaricabile *online* è: [https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/shakespeare/riccardo\\_iii/pdf/shakespeare\\_riccardo\\_III.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/s/shakespeare/riccardo_iii/pdf/shakespeare_riccardo_III.pdf)
- Il personaggio storico di Riccardo III è scrupolosamente tratteggiato in: [http://www.bbc.co.uk/history/people/king\\_richard\\_iii](http://www.bbc.co.uk/history/people/king_richard_iii)
- Esiste un'associazione che si richiama al discusso sovrano della casata York, The Richard III Society, che ha un sito estremamente aggiornato: <http://www.richardiii.net/>

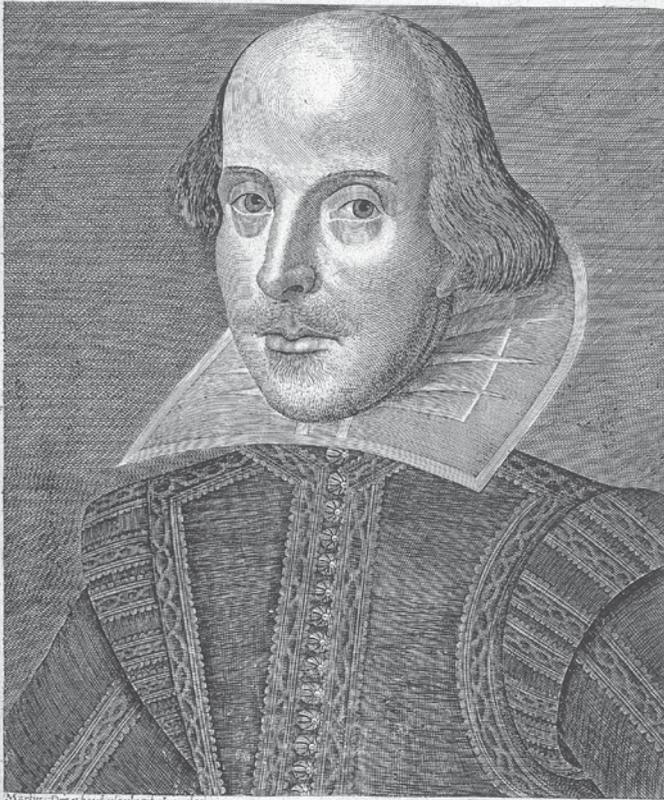
Per scaricare immediatamente il libretto di *Richard III* è consultabile il seguente codice QR:



MR. WILLIAM  
SHAKESPEARES

COMEDIES,  
HISTORIES, &  
TRAGEDIES.

Published according to the True Originall Copies.



LONDON  
Printed by Isaac Iaggard, and Ed. Blount. 1623.

*Martin Droeshout (1601-1650), William Shakespeare, 1623. Londra, British Library.*

# Il monologo di Richard

di William Shakespeare\*

RICHARD

Now is the winter of our discontent  
made glorious summer by this sun of York,  
and all the clouds that loured upon our house  
in the deep bosom of the ocean buried.  
Now are our brows bound with victorious wreaths,  
our bruised arms hung up for monuments,  
our stern alarums changed to merry meetings,  
our dreadful marches to delightful measures.  
Grim-visaged war hat smoothed his wrinkled front,  
and now, instead of mounting barbed steeds  
to fright the souls of fearful adversaries,  
he capers nimbly in a lady's chamber  
to the lascivious pleasing of a lute.  
But I, that am not shaped for sportive tricks  
nor made to court an amorous looking-glass,  
I, that am rudely stamped and want love's majesty  
to strut before a wanton ambling nymph,  
I, that am curtailed of this fair proportion,  
cheated of feature by dissembling Nature,  
deformed, unfinished, sent before my time  
into this breathing world, scarce half made up,  
and that so lamely and unfashionable  
that dogs bark at me as I halt by them –  
why I, in this weak piping time of peace,  
have no delight to pass away the time,  
unless to spy my shadow in the sun  
and descant on mine own deformity.  
And therefore, since I cannot prove a lover  
to entertain these fair well-spoken days,  
I am determined to prove a villain  
and hate the idle pleasures of these days.

RICHARD

Ora è l'inverno del nostro scontento  
gloriosa estate col sole di York,  
e ogni nube incumbente sulla stirpe  
in seno dell'oceano seppellita.  
Ora le fronti sono inghirlandate,  
le armi ammaccate appese per trofeo,  
i cupi allarmi trasformati in feste,  
le orride marce in deliziose danze.  
Il fiero Marte ha spianato il ciglio,  
e non montando più destrieri armati  
per spaventare tremendi avversari,  
saltella ora lieve in stanze di donne  
ai lascivi allettamenti di un liuto.  
Ma io, che non sono fatto per spassi,  
né per la corte di specchi amorosi,  
io, che sono di rozzo conio e senza  
maestà d'amore per pavoneggiarmi  
con impudiche ninfe sculettanti,  
io, che sono amputato di armonia,  
frodato di fattezze da Natura,  
deformato, non finito, spedito  
prima della mia ora al vivo mondo  
messo su a malapena per metà,  
e in modo così storpio e fuori tono  
che se gli arranco accanto i cani abbaiano –  
perdio, io, in mezzo ai pifferi di pace  
non ho altro gusto per passare il tempo  
che spiare la mia ombra sotto il sole  
e cantarmi la mia deformità.  
Così non potendo essere un amante  
in questi giorni di gran bell'eloquio,  
io decido di essere un malvagio  
e odiare questi inutili dilette.

\*Il monologo è tratto da William Shakespeare, *Richard III*, Einaudi, Torino 2013. Traduzione di Patrizia Valduga.

# Richard III: tiranno senza limiti

di Shaul Bassi

La prima parola del *Riccardo III* di Shakespeare è «Now» - «Ora», e apre un lungo e celebre soliloquio in cui spicca la ripetizione ossessiva del pronome «I» - «Io». Siamo in un clima di festa: la casata degli York ha sconfitto i rivali Lancaster al termine della lunga e sanguinosa Guerra delle due rose, ma Riccardo, che pure sta dalla parte dei vincitori, si autoemargina, rifiutando sdegnosamente di partecipare al tripudio comune. Mentre gli altri assaporano il sollievo della pace, egli rimugina a parte e ordisce violente trame di potere. Il suo io ferito si carica di risentimento e si prepara ad avvelenare il corpo politico di uno Stato che si è appena ricompattato. Ripensiamo in questo senso a quel «Now» - «Ora», e chiediamoci se questa tragedia, che fino a non molto tempo fa sembrava la più medievale e antica tra quelle di Shakespeare, non sia tornata nostra contemporanea.

Per tutto il Novecento, scriveva lo studioso Reginald A. Foakes, *Amleto* e *Lear* si sono giocati il primato di dramma più moderno, con due personaggi immani in cui il carisma della monarchia lotta corpo a corpo con tormenti interiori, incubi di irrisolutezza e persino desideri di fuga dal trono. Al volgere del millennio la critica ha suggerito invece di specchiarsi in drammi come *Otello* o *Il mercante di Venezia*, dove la dimensione politica è slegata dall'istituto della monarchia e focalizzata invece sui rapporti tra società e minoranze etniche e religiose. Ora, improvvisamente, a ventunesimo secolo inoltrato, vediamo affacciarsi sulla scena mondiale protagonisti molto più simili a Riccardo. Governanti avidi di potere, spudoratamente devoti al culto della propria personalità, maestri compulsivi della seduzione, erotica e politica. Amici del popolo a parole, essi hanno bisogno che «l'inverno del nostro

scontento» non passi mai, incapaci in realtà di empatizzare con i desideri e le gioie altrui, quasi drogati di odio per chi vuole opporre un qualsiasi argine al loro smisurato egocentrismo. Saturi di risentimento, ricordano il passato solo come archivio di torti subiti, e vivono il presente – «now» – come messinscena del proprio, grandioso sé. Il futuro per loro non promette alcun orizzonte politico, ma si presenta solo come occasione di far ulteriormente dilagare il proprio io, spazzando via ogni ostacolo legale e umano.

Composto all'inizio della carriera di Shakespeare, intorno al 1592, il dramma completa idealmente la prima delle tetralogie storiche dell'autore, preceduto dalle tre parti di *Enrico VI*. Sebbene i primi curatori dell'*opera omnia* di Shakespeare lo avessero catalogato come dramma storico, alla sua prima pubblicazione apparve col titolo *La tragedia del re Riccardo III*. Tragedia è per definizione anatomia dell'ascesa e caduta di un individuo formidabile e sovrumano, non semplice attore nella vicenda collettiva di una nazione e di una casata reale. Il dramma racconta appunto del ciclo inarrestabile di efferati delitti che lo spietato e deforme Gloucester (il nome con cui Riccardo appare tra le *dramatis personae*), fratello del re Edoardo IV, compie per usurpare e poi mantenere la corona di Inghilterra, posta sul capo del maggiore della casata degli York. Per questo non esita a far uccidere l'altro fratello Clarence, i suoi figli piccoli, e a corteggiare la vedova del principe Edoardo, della dinastia nemica. Per Riccardo ogni mezzo è lecito per perseguire il suo fine e non a caso lo si è spesso definito personaggio machiavellico, associandolo alla stereotipata rappresentazione tipicamente inglese del segretario fiorentino. Alla fine, la sua morte in battaglia spianerà la strada all'avvento della dinastia Tudor, quella di Elisabetta I, che sedeva sul

trono ai tempi in cui Shakespeare compose l'opera: l'effeatezza del tiranno ucciso si contrapporrà quindi simbolicamente all'illuminato governo della 'regina vergine'. Ai Tudor, la morte di Riccardo in guerra non era bastata. Alla sua eliminazione fisica doveva seguire, come si direbbe oggi con una metafora assai calzante al contesto, una campagna di *character assassination*. E il primo sicario che dipinse a tinte foschissime la vita del tiranno fu nientemeno che Tommaso Moro, autore di *Utopia* e santo martire. Confluite nelle cronache della monarchia dello storiografo Raphael Holinshed, le vicissitudini di Riccardo arrivano come fonte a Shakespeare, che con il suo talento drammatico senza eguali riesce a trasformare questa figura caricaturalmente mostruosa in un mostro molto umano.

Non stupisce che grandi attori, da David Garrick nel Settecento a Laurence Olivier nel Novecento, abbiano voluto cimentarsi con questo ruolo. Anche il cinema ha aiutato in questo senso ed è utile ricordare almeno un riuscito film di metà anni Novanta. Nel 1995 Richard Loncraine proietta la vicenda negli anni Trenta del Novecento, in un'Inghilterra immaginaria in mano a un regime fascista in cui Riccardo, un dolente Ian McKellen, appare come il nuovo dittatore, la cui proverbiale malformazione fisica prende la suggestiva forma della tipica menomazione del reduce di guerra. Una ventina d'anni dopo il film di Loncraine, in cui la famosa battuta «un cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo...» viene messa in bocca a un Ian McKellen che cerca di impossessarsi di una *jeep* tra le sventagliate delle mitragliatrici, ironia della sorte ha voluto che i resti umani di re Riccardo siano stati rinvenuti sotto un grande parcheggio nella città di Leicester. La spina dorsale, conservata attraverso i secoli, mostrava un'innaturale curvatura che dava solida evidenza alla nozione che il trentaduenne Riccardo fosse un re deforme.

Siamo agli antipodi dei grandi eroi maschili shakespeariani, da Amleto a Romeo a Giulio Cesare, e soprattutto dei grandi monarchi da lui portati in scena, da Macbeth a Enrico IV: qui non ci troviamo di fronte a un protagonista il cui valore interiore e statura morale sono riflessi in un corpo sano e virile. La malvagità interiore di Riccardo è riflessa nel suo aspetto esteriore. Commenta Stephen Greenblatt, uno dei massimi studiosi shakespeariani: «Nella *Storia* di Moro, la deformità fisica di Riccardo è un segno perturbante della

sua malvagità, una sorta di presagio sovranaturale o un emblema. In Shakespeare è la radice della sua psicopatologia. Non vi è nulla di meccanico in questa condizione, certamente nessun suggerimento che tutti gli uomini dalla colonna incurvata diventino astuti assassini. Ma Shakespeare suggerisce che un figlio non amato da sua madre, sbeffeggiato dai suoi pari, costretto a vedersi come un mostro svilupperà certe strategie psicologiche compensatorie, alcune delle quali distruttive e autodistruttive».

Possiamo guardare allora a Riccardo da prospettive diversissime, modello del despota narcisista e distruttivo o figura del risentimento, vittima corrosa dall'incapacità di essere amata. A poco serve quindi l'azione di associazioni come la The Richard III Society, dedicate a riscattare la reputazione del monarca inglese e a tratteggiarne un profilo più equilibrato. La forza drammaturgica di Shakespeare ha eclissato la figura storica del vero re: chissà se Richard III sarebbe più contento di essere uno tra i tanti monarchi della storia con le sue luci e le sue ombre o se preferirebbe continuare a essere un modello ineguagliabile di tiranno senza limiti.



*Laurence Oliver e Claire Bloom interpretano Riccardo III e Lady Anne.*

# Riccardo III sullo schermo

di Roberto Pugliese

**A**nche se non può competere con la popolarità di personaggi come Amleto o Romeo e Giulietta, *Riccardo III* ha goduto e gode tuttora sugli schermi di una grandissima fortuna, le cui origini coincidono quasi con gli albori del cinema (se ne registra una prima versione 'corta' nel 1908, co-diretta e interpretata dall'attore di teatro William V. Ranous) per proseguire sino ai giorni nostri, come attesta il *Riccardo va all'inferno* di Roberta Torre (2017), fosca e astratta attualizzazione della tragedia dominata dallaconcertante e scavata maschera di Massimo Ranieri.

Le motivazioni di tale successo risiedono senz'altro nella truce, tortuosa complessità tragica del personaggio, divorato dalla sete di potere, inchiodato al proprio degradante aspetto fisico e provvisto di una luciferina lucidità intellettuale che si esplica in alcune delle più memorabili battute mai uscite dalla penna shakespeariana.

La lunghissima filmografia in materia, impossibile da elencare esaustivamente, ruota senz'altro intorno alla versione più 'classica', quella del '55 diretta (con la collaborazione di Anthony Bushell) e interpretata dal più famoso e celebrato attore shakespeariano del tempo, Laurence Olivier. Si tratta della sua terza e ultima trasposizione cinematografica da opere del drammaturgo inglese, dopo *Enrico V* e *Amleto* e, come le prime due, ne rivela parallelamente grandezza e limiti: alla prima vanno senza dubbio ascritte la misura, persino eccessiva, della recitazione, l'attenzione alla scansione della parola (memorabile, nelle versioni italiane, il doppiaggio di Gino Cervi), il rispetto religioso del testo; ai secondi la piattezza riduttivamente 'teatrale' della messinscena, la rinuncia a vere e proprie idee di regia e l'espunzione dal

personaggio delle caratteristiche più fiammegianti e demoniache che verranno invece raccolte da molte interpretazioni successive.

Ma prima di Olivier molti altri interpreti si erano voluti cimentare con «il gobbo di Gloucester»: e non è un caso che nel clima dell'espressionismo tedesco tra questi figure ad esempio Conrad Veidt (il Cesare del *Caligari* di Robert Wiene, 1919) in una versione sempre del '19 girata dal grande regista teatrale Max Reinhardt; una prestazione cui dev'essersi forse ispirato anche Klaus Kinski, altra 'maschera' indimenticabile, nei panni dell'esaltato e spasmodico Karlheinz Zimmer, l'attore che interpreta Riccardo III in *L'importante è amare* (1975) di Andrzej Zulawski.

Su questo importante sottofilone, ossia quello di attori che rivestono il ruolo di altri attori alle prese con il personaggio, varrà la pena di soffermarsi tra poco; in realtà c'è anche chi coglie e sottolinea appieno tutta la sostanza spaventevole del personaggio, senza timore di affrontare il genere di petto. Lo fa ad esempio il re indiscusso dei *B-movies horror* americani, Roger Corman, con *Tower of London* (La torre di Londra) del '62, dove giganteggia il suo attore-feticcio (e grande interprete shakespeariano a teatro) Vincent Price: *remake* di quell'*Usurpatore* del '39 di Rowland V. Lee che aveva per protagonista l'affilato e inquietante Basil Rathbone.

Insieme a re Lear e, in misura minore, a Otello, anche Riccardo III ha poi subito al cinema (così come in palcoscenico) varie operazioni di manipolazione cronologica e di attualizzazione, diversamente riuscite; tra le più efficaci si annovera senz'altro quella inglese del '95 di Richard Loncraine, protagonista un impressionante Ian McKellen e ambientata in un'Inghilterra degli anni Venti del secolo scorso,

fascistizzata e molto *dark*. Qui, al contrario che nella versione di Olivier, all'assoluta fedeltà al testo corrisponde un impeto visionario suggestivo e a tratti debordante, sul cui sfondo si muovono, accanto a McKellen, alcuni dei più bei nomi della scena e dello schermo inglesi, come Maggie Smith, Nigel Hawthorne, Kristin Scott Thomas e Jim Broadbent.

Ma è del '96 il film che rappresenta a tutt'oggi un punto fermo sull'argomento: ossia *Looking for Richard* (Riccardo III - Un uomo, un re) prima delle quattro regie cinematografiche di Al Pacino. Qui le istanze metalinguistiche, sotto forma di un diario-*reportage* su una messinscena della tragedia shakespeariana, diventano un formidabile documento sul lavoro dell'attore, testimoniato anche dagli interventi di personalità come John Gielgud, Kenneth Branagh e Vanessa Redgrave, ma offrono anche all'attore di origini italiane il destro per calarsi a propria volta nel profilo del personaggio in un meccanismo di sovrapposizioni progressive dei livelli narrativi, sino a un finale di agghiacciante icasticità. Un'operazione metatestuale sfociata in un capolavoro assoluto, che il regista tenterà di ripetere quindici anni dopo, ma non con gli stessi felici esiti, attraverso *Wild Salomé*, dal testo di Oscar Wilde.

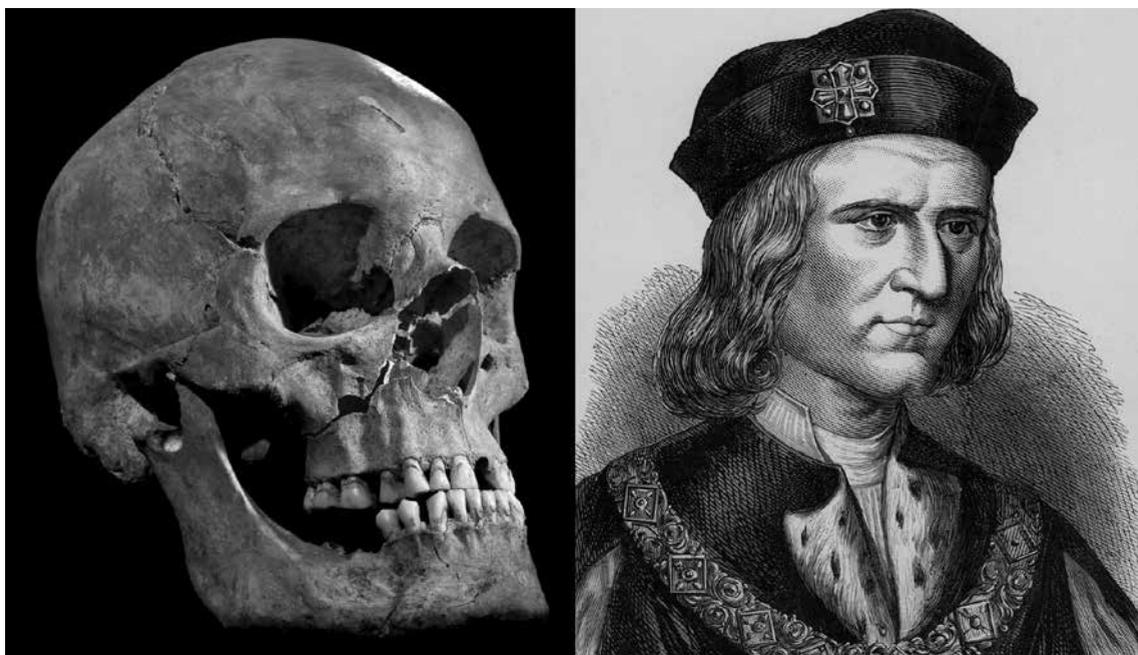
Nel frattempo però Riccardo III è stato svolto sui più diversi *media* e a tutte le latitudini, come dimostrano ad esempio due tra le numerosissime versioni televisive, una britannica l'altra russa, dirette rispettivamente nel 1964 e nell'80 da Peter Hall e da Mikhail Shvelde e interpretate da Ian Holm e Ramaz Chkhikvadze, o nel '73 una versione ungherese di György Fehér con József Gáti, o ancora nell'83 il *tv movie* inglese *The Tragedy of Richard III* di Jane Howell, con Peter Benson.

Ma accennavamo al capitolo dedicato ad attori nei panni di altri attori: un corto circuito sempre stimolante, e che offre letture trasversali ed elettrizzanti. Si ricorderà a tale proposito l'istrionico John Barrymore (anch'egli celebre Riccardo III in scena) arrampicato su una montagna di cadaveri nell'antologico *The Show of Shows* (Rivista delle nazioni, 1930, John G. Adolphi); o Richard Burton, altro nume tutelare dei palcoscenici, nei panni di Edwin Booth, fratello minore del John Wilkes Booth assassino di Lincoln, in *Prince of Players* (Il principe degli attori, 1955, Philip Dunne); o infine di nuovo Vincent Price quasi *as himself* nel ruolo

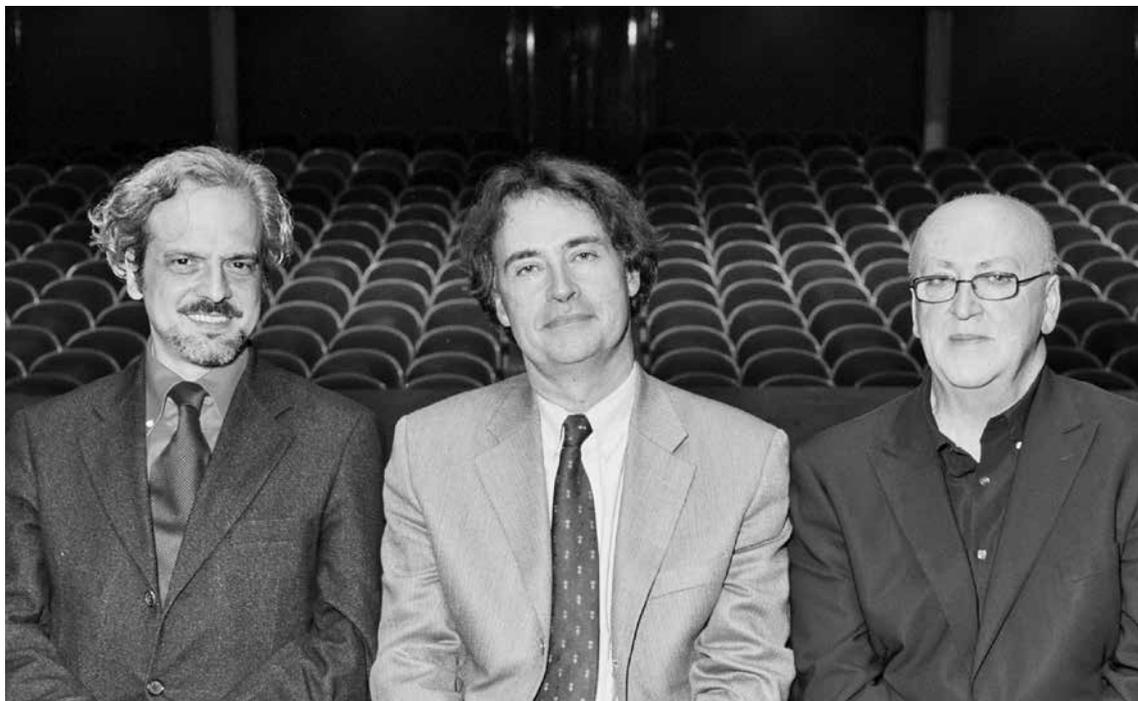
dell'attore sul viale del tramonto, folle e vendicativo, in quel piccolo capolavoro che è *Theatre of Blood* (Oscar insanguinato, 1973, Douglas Hickox).

Qui, la vertigine del gioco di specchi si fa spiazante e modernissima, per interpreti e pubblico; confermando in Riccardo III il *character* forse più moderno e tormentato dell'intero *opus* shakespeariano.

# Richard ritrovato, dopo sei secoli, grazie al DNA



«*U*n cavallo, un cavallo, il mio regno per un cavallo!» è sicuramente uno dei versi più celebri di Shakespeare, che il Bardo mette in bocca a Richard III mentre infuria la battaglia di Bosworth Field, dove il sovrano/usurpatore della casata York viene ferito e ucciso dalle truppe guidate da Henry Tudor, paladino dei Lancaster e futuro re Henry VII. Se pure l'interpretazione shakespeariana di questo personaggio ha indubbiamente condizionato il giudizio dei posteri, è vero anche che Richard, nelle cronache del tempo (e nella stessa tragedia), è descritto come intrepido combattente e indomito guerriero, tanto che è ricordato come l'ultimo re inglese morto lottando in battaglia. Anche per questo ha fatto scalpore, nel 2012, il ritrovamento delle sue ossa sotto il parcheggio del consiglio comunale di Leicester. L'identificazione è stata realizzata grazie all'esame del DNA: il confronto con un discendente di sedicesima generazione della sorella di Richard, Anne, ha permesso di fugare ogni dubbio. Tre anni dopo, il 22 marzo 2015, conclusi gli accertamenti scientifici e le indagini accademiche, il corpo di Richard è stato sepolto con tutti gli onori regali nella cattedrale di Leicester. Dopo la cerimonia si sono svolti cinque giorni di celebrazioni.



*In alto: il compositore Giorgio Battistelli, il committente e dedicatario di Richard III Marc Clémeur e il drammaturgo Ian Burton ad Anversa nel 2005. Foto © Annemie Augustijns. In basso: Giorgio Battistelli con il compositore Wolfgang Rihm.*

# Biografie

GIORGIO BATTISTELLI

Compositore. Nato ad Albano Laziale nel 1953, ha studiato composizione al Conservatorio dell'Aquila dove si è diplomato nel 1978, frequentando contemporaneamente i corsi di composizione di Karlheinz Stockhausen e Mauricio Kagel alla Hochschule di Colonia. Tra il 1978 e il 1979 ha seguito i corsi sul teatro musicale contemporaneo di Jean Pierre Drouet e Gaston Sylvestre. Dal 1981, anno di *Experimentum Mundi*, ha inizio un'intensa attività di scrittura di opere per il teatro musicale. Le sue composizioni sono state rappresentate al Festival d'Automne al Centre Pompidou di Parigi, ai Festival di Salisburgo e di Lucerna, alla Biennale e alla Gasteig di Monaco, alla Biennale di Berlino, all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in teatri quali la Scala di Milano, l'Opera di Roma, il Teatro Comunale di Firenze, nei teatri dell'opera di Anversa, Strasburgo, Ginevra, Brema, Mannheim, Almeida di Londra, e inoltre a Hong Kong, Adelaide, Brisbane, Melbourne, Sydney, Wellington, Taipei, Tokyo, New York, Washington, Singapore, La Paz, Pechino. La sua musica è stata eseguita da direttori come Riccardo Muti, Antonio Pappano, Lorin Maazel, Daniele Gatti, Daniel Harding, Adam Fischer, Jukka-Pekka Saraste, Myung-Whun Chung, Susanna Mälkki, Zoltán Peskó. Ha collaborato con i registi Robert Carsen, Luca Ronconi, Georges Lavaudant, Mario Martone, Michael Lonsdale, David Pountney, Daniele Abbado, Fura dels Baus e Studio Azzurro, e con interpreti come Toni Servillo, Bruno Ganz, Ian Mc Diarmid, Philippe Leroy, Moni Ovadia, Vladimir Luxuria. Insignito del titolo di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres dal Ministero della Cultura Francese e di Commendatore dell'Ordine «al merito della Repubblica italiana», è stato compositore

in residenza all'Opera di Anversa e alla Deutsche Opera am Rhein di Düsseldorf. Ha un'ampia esperienza di direzione artistica maturata presso l'Orchestra della Toscana, la Biennale di Venezia, la Società Aquilana dei Concerti, l'Accademia Filarmonica Romana, la Fondazione Arena di Verona e il Cantiere d'Arte di Montepulciano.

IAN BURTON

Drammaturgo. Nato e cresciuto nello Yorkshire, si laurea alla Leeds University nel 1963 e ottiene un P.H.D. a Bristol nel 1981. Lavora sin dal 1987 con Robert Carsen come *dramaturg* e scrittore. Ha al suo attivo cinque libretti d'opera: *Richard III* (Anversa, 2005), *The Duchess of Malfi* (English National Opera, 2009), *JJR* (Ginevra, 2010), *Poppea* (Théâtre du Châtelet, 2011) e *CO2* (Teatro alla Scala, 2015). Per il giovane musicista Boris Boulanger-Haas ricava un libretto dal *Tito Andronico* di Shakespeare e poi un secondo dalle *Notti bianche* di Dostoevskij. Oltre alla scrittura per la scena si dedica anche alla regia, e nel 1994 vince il primo premio della Provincia di Anversa per il miglior spettacolo con l'allestimento dei tre atti unici del compositore inglese Peter Maxwell Davies: *Eight Songs for a Mad King*, *Vesalii Icones* e *Miss Donnithorne's Maggot*. Altre regie in ambito musicale sono un'applaudita *Zaide* di Mozart (1995) e *Mahagonny Songspiel & Happy End* (1997) da Brecht e Weill. Nel 2003 crea lo *show Nomade* per Ute Lemper, andato in scena allo Châtelet di Parigi. All'attività creativa – che comprende otto volumi di poesia, cinque dei quali trasmessi dalla BBC – alterna il lavoro come critico, producendo più di cinquanta articoli pubblicati dai più prestigiosi teatri internazionali. Si è occupato anche di *musical* scrivendo insieme a Carsen *Buffalo Bill's Wild West*

*Show* (1993, commissionato dall'Euro-Disneyland Horse Opera).

#### TITO CECCHERINI

Direttore. Acclamato interprete del repertorio moderno, ha approfondito l'opera dei classici del Novecento: Bartók, Debussy, Strauss, Ravel, Janáček, Schönberg. Anche il suo repertorio operistico testimonia l'amore per il Novecento (Bartók, Strauss, Puccini, Dallapiccola), oltre a una profonda conoscenza del melodramma italiano. Ha collaborato con orchestre quali la Philharmonique de Radio France, la BBC Symphony londinese, la WDR Sinfonieorchester di Colonia, la Radio Filharmonisch Orkest di Amsterdam, la HR-Sinfonieorchester di Francoforte, la Tokyo Philharmonic, l'Orchestra Nazionale della Rai, l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, l'Orchestra del Teatro La Fenice, l'Orchestra del Teatro San Carlo, l'Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma. Ospite regolare del Festival d'Automne di Parigi, è stato applaudito in teatri come il Bol'shoj di Mosca, l'Opéra National di Parigi, il Grand Théâtre di Ginevra, La Fenice di Venezia, il San Carlo di Napoli, il Colón di Buenos Aires, il Nationaltheater di Mannheim. Fra i progetti recenti, i ritorni alla Scala, al Théâtre du Capitole di Tolosa, al Tiroler Festspiele di Erl, al Teatro Colón di Buenos Aires. Tra le opere dirette tra il 2017 e il 2018 si citano almeno *Superflumina* di Salvatore Sciarrino al Massimo di Palermo e *Z mrtvého domu* (Da una casa di morti) di Leoš Janáček all'Oper Frankfurt. Alla Fenice interpreta la prima italiana della *Porta della legge* di Sciarrino (2014) e il dittico *Eccessivo è il dolor quand'egli è muto / Cefalo e Procri* di Silvia Colasanti ed Ernst Krenek (2017).

#### ROBERT CARSEN

Regista. Nato in Canada, ha studiato recitazione a Toronto e nel Regno Unito, dedicandosi poi alla regia d'opera e di prosa. In ambito lirico ha messo in scena titoli quali *L'incoronazione di Poppea* e *Rinaldo* (Glyndebourne), *Iphigénie en Tauride* (San Francisco, Covent Garden, Madrid), *Don Giovanni* (Scala), *Die Zauberflöte* (Baden-Baden, Opéra di Parigi), *Rigoletto* (Aix-en-Provence), *La traviata* (Venezia, per la riapertura della Fenice), *Falstaff* (Covent Garden, Scala, Metropolitan, Amsterdam), il *Ring* di Wagner (Colonia, Venezia, Shanghai, Barcellona), *La dama di picche*

(Zurigo), un ciclo Janáček (Strasburgo), *Les Dialogues des carmelites* (Covent Garden, Scala, Madrid, Amsterdam, Vienna, Colonia, Anversa, Nizza, Chicago, Toronto), *The Turn of the Screw* (anche scene e costumi, Theater an der Wien) e dodici produzioni per l'Opéra di Parigi. Di recente ha messo in scena, tra i nuovi allestimenti, *Rigoletto* a Mosca, *Les Festes vénitiennes* di André Campra a Parigi, *Agrippina* a Vienna, *La bohème* a San Pietroburgo, *L'Orfeo* a Losanna, *Káta Kabanová* a Brno, *Der Rosenkavalier* a Londra, New York e Buenos Aires, *Wozzeck* a Vienna e *Orfeo ed Euridice* a Parigi. Le sue regie nella prosa comprendono *Madre Coraggio* (Milano) e *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (New York). Nell'ambito del musical ha messo in scena *Sunset Boulevard* di Lloyd Webber, *Candide* di Bernstein (Châtelet, English National Opera, Scala) e *My Fair Lady* di Loewe (Châtelet, Teatro Mariinskij).

#### RADU E MIRUNA BORUZESCU

Scenografo e costumista. Diplomi all'Accademia di Arti Plastiche di Bucarest, dopo il 1973 si sono trasferiti in Francia, dove Miruna scompare nel 2014. Insieme, hanno realizzato numerosi progetti per il cinema, la televisione, il teatro e l'opera, che sono stati anche oggetto di molte esposizioni. Nell'arco della loro carriera hanno lavorato con artisti quali – per citarne solo alcuni – Fernando Arrabal, Antoine Bourseiller, Liviu Ciulei, Rudolf Nureyev, Lucian Pintilie, Claude Regy, Jean-Claude Riber, Andrei Serban e Alan Schneider. Frequente è stato il loro sodalizio con Robert Carsen, sia sul versante della prosa, con *Madre Coraggio* di Brecht al Piccolo di Milano e *The Tempest* di Shakespeare alla Comédie-Française, che in quello dell'opera. In quest'ultimo contesto si citano almeno il *Faust* di Gounod, il Trittico pucciniano, *Macbeth*, *Fidelio* e *Don Carlos* di Verdi, *Salome* di Strauss, *Mitridate* di Mozart, *Věc Makropulos* (rappresentata alla Fenice nel 2013) e *Da una casa di morti* di Janáček, *L'Orfeo* di Monteverdi. Più in generale, hanno collaborato con i più prestigiosi teatri e festival francesi e internazionali, tra cui Théâtre National de Chaillot, Théâtre National de la Colline, Piccolo Teatro di Milano, La Mama di New York, Welsh National Opera, Festival d'Aix-en-Provence, Nederlandse Opera, Maggio Fiorentino, Bonn Opera, Vlaamse Opera, Teatro Regio di Torino, Teatro Real di Madrid, Opéra National di Rhin, La Fenice e Teatro Bol'shoj.

## GIDON SAKS

Basso-baritono, interprete del ruolo di Richard III. Acclamato interprete wagneriano, si dedica con costanza e passione anche al repertorio moderno e contemporaneo. All'inizio del 2018 incarna Claggart in *Billy Budd* di Britten al Bolšoj, ruolo che aveva già ricoperto con successo a Berlino anni prima. Altri personaggi che ha portato in scena recentemente sono Bottom in *A Midsummer Night's Dream*, ancora di Britten, Nick Shadow in *The Rake's Progress* di Stravinskij, il re di Francia nel *Lear* di Aribert Reimann e Gyges in *Der König Kandaules* di Alexander Zemlinsky. Nel 2017 è protagonista dei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach per la Royal Danish Opera. Un'altra figura fondamentale nel suo percorso artistico è il ruolo di Barbablù nel *Castello di Barbablù* di Bartók, andato in scena a Berlino e a La Coruña nel 2015. Nell'arco della sua carriera lavora con i principali direttori d'orchestra internazionali, tra cui Sir John Eliot Gardiner, Valery Gergiev, Donald Runnicles, Sir Neville Marriner, Daniel Harding, Sir Andrew Davies e Sir Colin Davis. Alla Fenice è Fasolt in *Das Rheingold* (2010) e Hagen nel *Götterdämmerung* (2009).

## ANNALENA PERSSON

Soprano, interprete del ruolo di Lady Anne. Nata in Svezia, canta per l'Opera Reale Svedese e per l'Opera di Göteborg. Tra i ruoli eseguiti in questi due teatri Senta in *Der fliegende Holländer*, Isolde in *Tristan und Isolde*, Santuzza in *Cavalleria rusticana*, Sieglinde in *Die Walküre*, Tat'jana in *Onegin*. In tempi più recenti si sono aggiunti titoli come *Tosca*, *Ariadne auf Naxos*, *Věc Makropolus*, *Macbeth*. È inoltre Brünnhilde in *Walküre* e *Siegfried* per l'Opera North; Salomé alla Nederlandse Opera di Amsterdam e al Teatro Real di Madrid; Chrysothemis in *Elektra* e principessa straniera in *Rusalka* al Théâtre de La Monnaie di Bruxelles. Tra gli ultimi impegni si segnalano *Vier letzte Lieder* di Strauss e *Liebstock* con la Singapore Symphony Orchestra. Tra i direttori con cui ha collaborato, Gustavo Dudamel, Herbert Blomstedt, Adam Fischer, Stefan Soltesz, Marc Soustrot, Christoph Eschenbach, Jesus López-Cobos, Lothar Königs, Marco Letonja, Asher Fisch, Jiří Bělohlávek, Carlo Rizzi e Giampaolo Bisanti.

## CHRISTINA DALETSKA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Queen Elisabeth. Giovane mezzosoprano di origine ucraina, è una delle figure emergenti sulla scena internazionale. Lo attestano le collaborazioni con Pierre Boulez, Nello Santi, Daniel Harding, Riccardo Muti, Thomas Hengelbrock, Christopher Hogwood e la presenza sui palcoscenici di Zurigo, Londra, Parigi, Bordeaux, Vienna, Lipsia, Madrid, Oslo, Dortmund, Bremen, Salisburgo. Ha collaborato con Ensemble Intercontemporain, Mozarteum di Salisburgo, Ensemble Balthasar-Neumann, Tonhalle Zurigo e Filarmonici di Essen. L'estesa tessitura e la duttilità vocale le hanno permesso di affrontare un repertorio molto ampio, da Haydn, Mozart e Rossini (Cherubino, Rosina, Lucilla, Idamante, Angelina, Zerlina, Hänsel) sino alla musica dei nostri giorni (Nono, Zimmermann, Manoury, Aperghis). Nel 2017 ha cantato nella Nona Sinfonia di Beethoven a Milano con l'Orchestra Verdi ed è stata Ninetta nella *Gazza ladra* a Bari per la regia di Damiano Michieletto.

## SARA FULGONI

Mezzosoprano, interprete del ruolo della Duchess of York. Talento vocale e drammatico fra i più acclamati della sua generazione, di recente la sua *Carmen* è stata applaudita a Santa Fe, Tolosa, Valencia, Ginevra e al Beijing Music Festival. Nel 2014-2015 ha cantato *Les Dialogues des carmelites* di Poulenc, Maddalena in *Rigoletto* e *Shell Shock* di Nicolas Lens alla Monnaie di Bruxelles, Dulcinée in *Don Quichotte* e Dalila a Northington. Sempre recentemente ha interpretato *Semele* a Zurigo, *The Rake's Progress* a Roma e Bologna con Daniele Gatti, *Dido and Aeneas* alla Scala, *Götterdämmerung* ad Anversa, *Wozzeck* a La Monnaie e *Norma* alla Grange Park Opera. Nelle ultime stagioni ha affrontato parti più drammatiche come Beroe in *Bassarids* di Henze (Roma), Brangiana in *Tristan und Isolde*, Fricka in *Die Walküre* e Dalila in *Samson et Dalila* (Grange Park Opera) e Marfa in *Kovantščina* di Musorgskij (Welsh National Opera). Ha collaborato con direttori quali Chailly, Ashkenazy, Muti, Saraste, Pons e Sinopoli.

## URBAN MALMBERG

Baritono, interprete del ruolo di Buckingham. Nato a Stoccolma, terminati gli studi ottiene una scrittura

alla Staatsoper di Amburgo, dove, accanto al repertorio classico da baritono, interpreta il torturato in *Intolleranza 1960* di Nono. Canta nei maggiori teatri del mondo, dalla Staatsoper di Monaco all'Opera di Francoforte, dal Bol'šoj a Covent Garden, per citarne solo alcuni. Nella sua carriera ha collaborato con direttori quali Sawallisch, Schreier, Cambreling, Stein, Ozawa, Davis, Harnoncourt, Neeme e Kristjan Järvi, Runnicles, Janowski, Chung, e registi come Bergman, Ponnelle, Wernicke, Bondy, Kupfer, Sellars, Marelli, Carsen. In Italia canta Don Pizarro in *Leonora* al Carlo Felice di Genova, inaugura il Parco della Musica a Roma con l'Ottava Sinfonia di Mahler sotto la direzione di Myung-Whun Chung e interpreta *A survivor from Warsaw* (Il sopravvissuto di Varsavia) di Schönberg e *Leggenda* di Solbiati al Regio di Torino. Il San Carlo lo scrittura per l'oratorio di Francesconi *Terra* e per *Napucalisse* di Battistelli.

#### PAOLO ANTOGNETTI

Tenore, interprete del ruolo di Richmond. Nato a La Spezia, nel 2006 si diploma in canto al Conservatorio di Riva del Garda. Attualmente studia con Fiorenza Marchiori Salvaggio. Collabora con varie istituzioni musicali tra cui Festival Puccini di Torre del Lago, Festival Mascagni di Livorno, Festival Donizetti di Bergamo, International Opera Theatre di Philadelphia, Arena di Verona, Teatro Filarmonico di Verona, Teatro La Fenice, Maggio Musicale, Teatro Comunale di Bologna, Royal Opera House di Muscat. Recentemente ha cantato nelle seguenti opere: *Salome*, *Le nozze di Figaro*, *Iris*, *Jérusalem*, *Aida* e *Nabucco*. Tra gli altri titoli si ricordano almeno *La traviata*, *Rigoletto*, *Don Giovanni*, *I Capuleti e i Montecchi*, *Lo specchio magico* di Fabio Vacchi, *Il suono giallo* di Alessandro Solbiati e *Dido and Aeneas* di Purcell. Alla Fenice ha inaugurato la Stagione Sinfonica 2017 sotto la guida di Donato Renzetti, e ha incarnato Heinrich der Schreiber in *Tannhäuser* (2017) ed Ernesto in *Aquagranda* (2016).

#### PHILIP SHEFFIELD

Tenore, interprete del ruolo di Edward IV. Ha studiato Letteratura inglese a Cambridge e Canto al Royal College of Music. La sua carriera come cantante – iniziata come membro del celebre *ensemble* Swingle Singers – l'ha portato a esibirsi in tutto il mondo, da Covent Garden a Buenos Aires, da Milano a Tokyo. Il suo de-

butto operistico è stato *L'Orfeo* di Monteverdi sotto la guida di Roger Norrington. È stato poi invitato a La Monnaie per *L'incoronazione di Poppea*, interpretazione che gli è valsa ulteriori scritture in Belgio, Francia, Svizzera e Germania. Tra le sue più importanti interpretazioni, Pelléas in *Pelléas et Mélisande* all'Opéra-Comique diretto da Georges Prêtre, Tom Rakewell in *The Rake's Progress* a La Monnaie diretto da Kazushi Ono e Alonso in *The Tempest* di Tom Adès a Rhin. Ha incarnato molti ruoli mozartiani, tra i quali Tamino, Ferrando, Belmonte e Don Ottavio. Nell'ultimo periodo si è dedicato principalmente alle opere di Britten, Janáček e autori contemporanei.

#### CHRISTOPHER LEMMINGS

Tenore, interprete dei ruoli di Clarence e Tyrrel. Ha studiato alla Guildhall School of Music and Drama. Nel corso della sua carriera ha cantato nei più prestigiosi palcoscenici internazionali, diretto, tra gli altri, da Rattle, Muti, Montgomery, Davis, Segerstam e de Waart. Tra le sue interpretazioni, Bob Boles in *Peter Grimes*, Der Bucklige in *Die Frau ohne Schatten*, Caliban in *The Tempest* di Adès, Sellem in *The Rake's Progress*, il primo sacerdote nel *Prigioniero* di Dallapiccola, Zweiter Junge Offizier in *Die Soldaten*. Ha partecipato inoltre a *Where The Wild Things Are / Higglety Pigglety Pop!* di Maurice Sendak e a *Richard III* di Battistelli (Strasburgo e Ginevra). Fra gli impegni più recenti si ricordano Fatty e Jack in *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* a Roma, Mouse in *Alice in Wonderland* di Unsuk Chin a Londra, Mr Upfold in *Albert Herring* di Britten a Firenze, Goro in *Madama Butterfly* alla Bergen National Opera. Tra il 2017 e il 2018 è tornato a Roma per *Lulu* e *Billy Budd*.

#### SIMON SCHNORR

Baritono, interprete del ruolo di Hastings. Nato a Monaco, studia canto alle Hochschule di Friburgo, Leipzig e Karlsruhe con Markus Goritzki, Hans-Jürgen Beyer e Roland Hermann. Attualmente lavora ad Amsterdam con Margreet Honig. Dal 2009 al 2016 fa parte del Landestheater di Salisburgo, dove affina i ruoli chiave del suo timbro vocale, tra cui il conte d'Almaviva (*Le nozze di Figaro*), Guglielmo (*Così fan tutte*), Papageno (*Die Zauberflöte*), Dandini (*La Cenerentola*), Don Giovanni ed Evgenij Onegin. È ospite di prestigiose sedi teatrali, come lo Staatsoper

di Amburgo (terzo pastore in *Daphne*), la Staatstheater am Gärtnerplatz (Traveller in *Death in Venice*), il Badisches Staatstheater di Karlsruhe (Donner in *Das Rheingold* e Ping in *Turandot*) e il Deutsche Nationaltheater di Weimar (Daniello in *Jonny spielt auf*). Partecipa a manifestazioni internazionali quali Salisburgo, Glyndebourne, Internationales Musikfest Hamburg, Salzburg Easter Festival, Edinburgh Festival, St. Margarethen Opera Festival e Festival d'Aix-en-Provence.

#### ZACHARY ALTMAN

Baritono, interprete del ruolo di Lovell. Dopo il diploma alla Manhattan School of Music, dove fa il suo debutto in *Die Fledermaus*, nel 2012 e nel 2013 interpreta Vaudeumont in *Les Vêpres Siciliennes* di Verdi, Marullo in *Rigoletto* e Astolfo in *Lucrezia Borgia*. Per tre anni membro dell'Academy of the West, è il protagonista in *Don Giovanni*, Dr. Miracle in *Les Contes d'Hoffmann* e Breedley in *A Wedding* di Bolcom. All'Opera di Basilea nella stagione 2014-2015 ha interpretato Tarquinius (*The Rape of Lucretia*), Schlemil/Hermann (*Les Contes d'Hoffmann*) e Montano in *Otello*. Nel 2016, ha cantato a Firenze Mr Gedge in *Albert Herring* di Britten e poi Bottom in *A Midsummer Night's Dream* ancora di Britten a Cremona, Como, Brescia, Reggio Emilia, Pavia. Ad Amburgo ha debuttato come domatore e atleta in *Lulu* di Berg; a Lione ha interpretato Tschao in *Der Kreiderkreis* di Zemlinsky; a Roma ha cantato Mr Flint in *Billy Budd* di Britten e a Dallas ha creato *Out of the Depths* di Simon Sargon con Voices of Change.

#### TILL VON ORLOWSKY

Baritono, interprete dei ruoli di Catesby e Rivers. Nato nel 1988, studia all'Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna con Claudia Visca e Christian Koch (canto) e con Michael Mohapp (recitazione). Nel 2013 incarna Der Richter alla prima assoluta di *Der Marilyn Monroe Prozess*, opera da camera di Roland Baumgartner. L'anno successivo è applaudito nella doppia parte di Choregos e Jack Ketch in *Punch & Judy* di Harrison Birtwistle alla Neue Oper di Vienna, ed esordisce nel ruolo del titolo in *Don Giovanni* allo Schlosstheater di Schönbrunn. Nel 2015 è Eisenstein in *Die Fledermaus* alla Schlossooper di Haldenstein e il barone nella *Traviata* al Landestheater di Linz. Nel 2016 debutta alla Scala come servo dei *Due Foscari*, a

fianco di Plácido Domingo. Sempre a Milano, poco dopo, riscuote molto successo come Papageno nella *Zauberflöte* allestita da Peter Stein e diretta da Adam Fischer. Alla fine del 2017 ritorna ospite alla Scala nel ruolo di Kilian in *Der Freischütz* di Weber diretto da Chung.

#### SZYMON CHOJNACKI

Basso, interprete dei ruoli di Ratcliffe e Brackenbury. Comincia la sua carriera nel 2008 all'International Theater Studio di Lubecca, e questa collaborazione gli permette l'anno successivo di cantare ruoli come Tom in *Un ballo in maschera*, Krushina nella *Sposa venduta* di Smetana o l'oratore nella *Zauberflöte*. Nel 2010 è il marchese nella *Traviata*, Albert nella *Juive* e Zuniga in *Carmen* all'Oper Stuttgart. Dal 2011 al 2016 è membro dell'ensemble del Luzerner Theater, dove ha potuto ampliare il suo repertorio cantando Zoroastro in *Orlando*, Publio nella *Clemenza di Tito*, Alidoro in *Cenerentola* e Lord Sidney nel *Viaggio a Reims*, Colline nella *Bobème* e il ruolo del titolo in *Don Pasquale*. Recentemente ha debuttato in Austria interpretando Stefano in *The Tempest* di Thomas Adès alla Wiener Staatsoper e vestendo i panni di Sarastro nella *Zauberflöte* a Baden. Nella stagione 2016-2017 ha collaborato anche con il Landestheater Niederbayern. Partecipa regolarmente al Tiroler Festspiele Erl, diretto da Gustav Kuhn.

#### MATTEO FERRARA

Basso-baritono, interprete dei ruoli di 1st Murderer e Archbishop. Nato a Padova e diplomato ad Adria, si perfeziona nelle Accademie di Siena e Pesaro e studia con Rajna Kabaivanska. Particolarmente a suo agio nei ruoli brillanti e di carattere, collabora con le più rinomate istituzioni italiane (Milano, Firenze, Venezia, Napoli, Verona, Roma, Bologna, Parma, Pesaro) e internazionali (Madrid, Amsterdam, Vienna, Buenos Aires, Santiago del Cile, Tokyo), diretto da maestri come Barenboim, Gelmetti, Zedda, Chung, Steinberg. Per la Fenice ha cantato nella *Traviata* (2018, 2017, 2016, 2015, 2014, 2013, 2012, 2009), nella *Bobème* (2018, 2017, 2013), in *Carmen* (2017, 2013, 2012), nel *Medico dei pazzi* (2016), in *The Rake's Progress* (2014), *Otello* (2013, 2012 e anche nella tournée in Giappone), *Le nozze di Figaro* (2011), *Roméo et Juliette* (2009) e *Boris Godunov* (2008).

## FRANCESCO MILANESE

Basso, interprete dei ruoli di 2nd Murderer e Mayor. Nato a Conegliano nel 1980, inizia la formazione ai Conservatori di Udine e Castelfranco Veneto partecipando a produzioni come *L'Orfeo*, *Bety* e *La traviata*. Studia canto con Elisabetta Tandura e arte scenica con Lamberto Puggelli. Si perfeziona con Mirella Freni all'Accademia di Modena e approfondisce lo studio del repertorio con Beniamino Prior, Giuseppe Scandola e Roberto Scandiuzzi. Inizia l'attività professionale con *Nabucco* nella produzione Pocket Opera del Teatro Sociale di Como – AS.LI.CO. Tra gli impegni più recenti, *Gianni Schicchi* al Comunale di Modena e di Ferrara, *Il tabarro* ancora a Ferrara, *Il trovatore* a Pisa, *Tosca* alle Terme di Caracalla, *Le nozze di Figaro* a Parma e Reggio Emilia e *Un ballo in maschera* nel circuito lombardo. Alla Fenice ha cantato nella *Traviata* (2018, 2017, 2015 e 2014), nella *Bohème* (2018 e 2017) e in *Aquagranda* (2016).

## JONATHAN DE CEUSTER

Controtenore, interprete del ruolo di Prince Edward. Nato in Belgio, studia canto al Reale Conservatorio di Anversa e si specializza a Bruxelles e, per quanto riguarda il repertorio barocco, a Metz. Durante i suoi studi alla Royal Academy of Music di Londra lavora con James Bowman, Paul Esswood e Laurence Cummings. Partecipa inoltre a *masterclass* con Andreas Scholl e Michael Chance. È attivo sia sul versante operistico che in quello del teatro musicale, e ha interpretato opere barocche e contemporanee nei teatri di Anversa, Gent, Düsseldorf, Strasburgo e Ginevra. Ha partecipato alle prime esecuzioni assolute di *Achilleus* di Wim Henderickx, *Richard III* di Giorgio Battistelli, *Intra Muros* di Eric Sleichim e *HRZSCHMRZ* di Serge Verstockt. Per quanto riguarda il filone corale, lavora con molti *ensemble* di musica antica quali Collegium Vocale Ghent, Amsterdam Baroque Choir, Netherlands Bach Society, CantoLx e BachPlus. Nel corso della sua carriera ha lavorato con direttori quali Herreweghe, Koopman, Kuijken ed Egarr.

# La sinergia tra Fenice e Camera di Commercio

*L*a Camera di Commercio di Venezia e Rovigo è tra i principali sostenitori della Fenice. A Roberto Crosta, il segretario generale, chiediamo da cosa nasce e quali obiettivi si propone questa partnership.

La collaborazione con il Teatro La Fenice nasce dall'importanza che la Camera di Commercio dà alla cultura come fattore di sviluppo per tutte le imprese. Questo è il tema di fondo: noi – ripeto – riteniamo che la cultura sia un fattore fondamentale di sviluppo e di competitività per le imprese e che la Fenice, sotto questo aspetto, sia uno dei principali attori attivi in città. Quindi la premessa è proprio questa: intendere il binomio arte-cultura e impresa come elemento di promozione del territorio e valorizzazione delle eccellenze dello stesso.

*Più che un sostegno di natura economica, dunque, l'incontro tra voi e la Fenice rientra nell'ambito di un rapporto strutturato tra due istituzioni virtuose che operano nello stesso contesto...*

È esattamente così, nel senso che il nostro non è un contributo ma una compartecipazione a quello che la Fenice fa, con un particolare occhio di riguardo rivolto ai giovani e alle attività che permettano loro di entrare in relazione con il mondo teatrale, sempre a partire dall'obiettivo per noi centrale della conoscenza del nostro territorio. Per noi l'importante non è erogare denaro ma appunto compartecipare alle attività di un teatro come la Fenice, che oltre a rappresentare una vetta dal punto di vista culturale è un volano senza uguali di conoscenza vitale del territorio e delle imprese.

*Crede che il teatro e la musica d'arte esercitino ancora una fascinazione nelle giovani generazioni?*

Penso proprio di sì. Nei confronti di quest'arte i giovani provano una curiosità sana e sempre maggiore. Intendo dire che desiderano sapere che cosa accade in un teatro d'opera, quali sono le attività proposte. Certo fondamentale, come sempre, è avere un *appeal*. Perciò credo che anche le iniziative comuni messe a punto di recente, dove i prezzi degli spettacoli erano più accessibili e si è cercato di parlare a un 'mercato' più giovane anche per quanto riguarda l'accoglienza e le modalità di accesso, creino un valore aggiunto di non poco conto. Il binomio teatro/giovani a mio parere è ancora molto solido, e va ulteriormente rafforzato. Penso inoltre che si debba investire molto anche sul trinomio teatro/giovani/università: il raccordo con l'istituzione universitaria è centrale e va consolidato. Il punto di arrivo – per restare a questo schema – è un quadrinomio che comprenda anche il sistema delle imprese. C'è dunque ancora molto da fare e ampi spazi su cui intervenire.

*Come si può concretamente realizzare questo quadrinomio? Qual è la strada maestra, dal vostro punto di vista, per mettere insieme queste realtà del lavoro, dell'impresa e della cultura?*

La direzione giusta è quella che abbiamo intrapreso in questi anni. L'obiettivo che ci proponiamo è far entrare sempre più le imprese nel Teatro. Già il fatto che nel *foyer* vengano ospitate alcune eccellenze del territorio è un segnale importante, che certifica questo legame. Più in generale, penso che vada perseguito un rapporto sempre più stringente tra la Fenice e il mon-

do dell'impresa, che coinvolga per esempio i molti maestri artigiani che operano nella nostra area geografica. Poi è fondamentale uscire dalla dicotomia cultura/impresa: un territorio è fatto da cultura e impresa. Più le promuoviamo assieme più possibilità abbiamo di crescita sia dal punto di vista della prima che della seconda.

*Pochi anni fa uno studio da voi promosso definiva la Fenice «volano economico»...*

Credo che i dati di quello studio del 2014 siano rimasti in linea di massima gli stessi. Lì era emerso che il Teatro La Fenice genera un punto di PIL nell'area metropolitana di Venezia. Questo tema è cruciale, perché interessa tutti i settori: non soltanto l'artigianato artistico, come si potrebbe magari pensare, ma il commercio, il settore alberghiero e così via. In questo contesto, come dicevo all'inizio, il Teatro ha un notevole valore aggiunto perché è appunto radicato nel territorio.

*Altre possibili sinergie che immagina per il futuro...*

Sono tante le iniziative che possiamo ancora inventare. Tra le tante, mi viene in mente di far crescere la collaborazione tra Teatro e imprese anche da un punto di vista dell'internazionalizzazione di queste ultime, cioè prevedere ad esempio che le aziende che si allargano all'estero trovino nella Fenice un *testimonial* della propria operatività. O, dal lato opposto, rilanciare alcune produzioni di eccellenza del mercato interno. Credo che ci possano essere molte nuove idee. L'importante è entrare nell'ottica che queste attività sono davvero sinergiche tra loro.



*Roberto Crosta, segretario generale della Camera di Commercio di Venezia e Rovigo.*

# A Mariella Devia il Premio Una vita nella musica 2018

È stato assegnato a Mariella Devia il Premio Una vita nella musica 2018. Il soprano ligure ha ricevuto il prestigioso riconoscimento – creato nel 1979 da Bruno Tosi per celebrare le personalità più illustri della scena musicale internazionale e giunto quest’anno alla sua trentunesima edizione – nell’ambito di una cerimonia di consegna che si è svolta nel mese di maggio nelle Sale Apollinee, a corollario delle tre rappresentazioni di *Norma* di Vincenzo Bellini al Teatro La Fenice con le quali la cantante ha dato ufficialmente l’addio alle scene, limitando la sua attività professionale ai *recital* concertistici e all’insegnamento.

«Mariella Devia è dotata di una voce dal timbro omogeneo in ogni registro e di perfetta intonazione – si legge nelle motivazioni del Premio –. Con estremo rigore, l’ha sottoposta a una disciplina tecnica ferrea, giungendo a far sue, con rara pertinenza stilistica e intensa penetrazione espressiva, le grandi eroine del belcanto di Rossini, Donizetti e Bellini, scegliendo poi con accurata consapevolezza tra le opere di Verdi e del repertorio francese. È stata, con trecentocinquanta recite nel corso di trent’anni, la Lucia di Lammermoor più richiesta dai maggiori teatri del mondo. Conclude la sua carriera teatrale nel pieno possesso delle sue formidabili prerogative vocali, che si continueranno ad apprezzare nel proseguire della sua attività concertistica. I giovani che l’avranno come docente troveranno in lei un modello esemplare che onora la grande tradizione melodrammatica italiana».

Il comitato scientifico formato da Mario Messinis (presidente), Oreste Bossini, Massimo Contiero,

Andrea Estero, Gian Paolo Minardi, Giorgio Pestelli e Francesca Valente ha inoltre assegnato i tre premi della categoria Giovani, dedicata alle nuove generazioni. Come musicologo si è distinto Paolo De Matteis, il cui lavoro «affronta con sicurezza di metodo e limpidezza di scrittura critica uno degli aspetti più sentiti dalla moderna cultura dello spettacolo, il rapporto fra partitura musicale e i diversi aspetti della messinscena operistica: scenografia, movimenti, gestualità, effetti luminosi, ambientali e temporali. Incentrato su un caposaldo della storia del teatro musicale, *Le nozze di Figaro* di Mozart e Da Ponte, il lavoro domina con rigore e disinvoltura una materia ricca di esempi, analizzando tutte le indicazioni sceniche esplicite e implicite nel libretto di Da Ponte ed estendendo quindi l’esame agli accorgimenti musicali ideati da Mozart per tenere sotto controllo la sua opera anche sotto il profilo scenico. Oltre a trattare una dimensione dell’evento teatrale per solito trascurata dall’analisi musicologica, quella appunto della regia, un ulteriore pregio del lavoro consiste nel numero di indicazioni che se ne possono ricavare per futuri allestimenti».

Nell’ambito degli interpreti, il Premio è andato al pianista Filippo Gorini: «vincitore nel 2015 del Concorso Telekom-Beethoven di Bonn, ventiduenne, rappresenta uno dei giovani interpreti più interessanti apparsi nell’orizzonte internazionale. È allievo privato di Alfred Brendel, dopo aver studiato con Maria Grazia Bellocchio (presso il Conservatorio di Bergamo) e Pavel Gililov (presso il Mozarteum di Salisburgo). [...] Nell’ultimo Beethoven (nelle Diabelli come nelle Sonate 106 e 111) Gorini s’impone per la forza dei



Paolo De Matteis, Mariella Devia e Filippo Gorini. Foto © Michele Crosera.

contrasti e delle sorprese con un potenziale tecnico e stilistico eccezionale».

Infine Francesca Verunelli si è aggiudicata il Premio della categoria compositori, con la seguente motivazione: «L'informatica musicale e la moderna liuteria elettroacustica forniscono ai compositori d'oggi degli strumenti formidabili per allargare il campo dell'esperienza sonora e per immaginare nuove frontiere del linguaggio musicale. Francesca Verunelli, emersa in questi anni come una delle voci più interessanti e originali della nuova generazione, si muove con destrezza e lucidità di pensiero nei meandri ancora da esplorare di questo mondo ibrido, sospeso tra passato e futuro. La sua stretta collaborazione con l'IRCAM le ha permesso di riflettere a fondo sul rapporto tra tecnologia e linguaggio musicale, che si traduce nei suoi lavori migliori, come *Magic Mauve*, *Cinemaolio*, *Man Sitting at a Piano*, in un desiderio di rigenerare la forma classica

del suono naturale attraverso le molteplici risorse messe a disposizione dai più moderni apparati tecnici. La preoccupazione di esprimere l'anima della propria musica attraverso una forma, di plasmare il tempo dei fenomeni sonori in una scrittura d'autore lega Francesca Verunelli alla grande tradizione della musica occidentale, con l'aggiunta di una visione antidogmatica e una fiducia nel nuovo felicemente ereditate dall'esperienza delle avanguardie».

# Nuova musica alla Fenice

a sempre attenta alla valorizzazione delle giovani generazioni di compositori e alla promozione di iniziative volte all'ascolto di partiture inedite, la Fondazione Teatro La Fenice, insieme alla Fondazione Amici della Fenice e al contributo speciale di Paolo Cuniberti, Nicola Giol e Béatrice Rosenberg, ha rinnovato con successo anche quest'anno l'appuntamento con il progetto «Nuova musica alla Fenice», che con la Stagione 2017-2018 è giunto alla sua settima edizione.

Avviata nella Stagione 2011-2012 e orientata alla valorizzazione del patrimonio della musica d'oggi e alla creazione di nuove opportunità produttive in grado di stimolare e supportare la creatività dei giovani compositori, l'iniziativa prevede la commissione di partiture originali da eseguirsi in prima assoluta nell'ambito della Stagione Sinfonica come parte integrante del programma di alcuni dei concerti in cartellone. Dopo i lavori di Filippo Perocco (1972), Paolo Marzocchi (1971) e Giovanni Mancuso (1970) presentati nella Stagione 2011-2012, quelli di Edoardo Micheli (1984), Federico Costanza (1976) e Stefano Alessandretti (1980) proposti nella Stagione 2012-2013, quelli di Luigi Sammarchi (1962), Vittorio Montalti (1984) e Mauro Lanza (1975) ascoltati nella stagione 2013-2014, quelli di Federico Gardella (1979) e Orazio Sciortino (1984) eseguiti nella Stagione 2014-2015, e ancora quelli di Zeno Baldi (1988), Federico Gon (1982) e Daniela Terranova (1977) proposti nella Stagione 2015-2016 e di Hannes Kerschbaumer (1981), Carmine Emanuele Cella (1976) e Silvia Colasanti (1975) nella Stagione 2016-2017, i direttori Claudio Marino Moretti, Andrea Marcon e Francesco Lanzillotta hanno incluso quest'anno nei

loro programmi tre brani commissionati a Gabriele Cosmi, Domenico Turi e Daniele Ghisi.

Gabriele Cosmi (1988) è stato premiato in numerosi concorsi internazionali: nel 2015 è stato selezionato per rappresentare l'Italia all'International Rostrum of Composers dell'Unesco a Tallin e nel medesimo anno è stato compositore in residenza presso l'Accademie de France a Villa Medici. Nel 2017 ha ricevuto il prestigioso Premio Petrassi consegnatogli dal Presidente della Repubblica Sergio Mattarella. A Venezia ha presentato *Io non sono Medea*. Nel comporre questa *ouverture* per coro e organo si è ispirato alla celebre figura della mitologia greca: «L'Occidente sembra incapace oggi di compiere azioni forti, gesti profondi, in grado di lasciare un segno, capaci di scardinare le forze che determinano il fluire degli eventi. Non viviamo in un'epoca di resa incondizionata, ma siamo capaci solo di gesti locali, di scarsa importanza [...]. Leggendo la *Medea* di Euripide entriamo in contatto con una figura capace di azioni sconvolgenti pur di emanciparsi dalla misera condizione che la sua società le impone. Una donna disposta a uccidere una parte di sé, i suoi figli, pur sapendo che questo la perseguiterà per il resto dei suoi giorni. [...] Oggi questa storia sembra non riverberare in noi. Troppo spesso non siamo capaci di convogliare la nostra energia in azioni che siano all'altezza del nostro sentimento [...]. Ho sentito il bisogno di richiamare questa antica storia perché tutti noi nel nostro lavoro, nelle mura domestiche, nella politica, nei rapporti interpersonali sentiamo la mancanza di Medea; non le somigliamo: forse dovremmo farlo».

Domenico Turi (1986) ha ricevuto commissioni, oltre che dal Teatro La Fenice, dall'Accademia Filarmonica Romana, dalla Camerata Italica, dagli Amici della Musica di Foligno e dal Festival Nuova Conso-



Sebastiano Cuniberti, Aud Cuniberti, il compositore Gabriele Cosmi, Paolo Cuniberti e il sovrintendente e direttore artistico Fortunato Ortonbina. Foto © Michele Crosera.

nanza. Sue composizioni inoltre sono state eseguite in vari festival e concerti: basti ricordare a titolo di esempio la sua composizione *Toccata II* per fisarmonica e orchestra d'archi, che ha debuttato nel 2017 nella Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie. Ha scritto inoltre musiche per spettacoli teatrali, cortometraggi e documentari con registi come Idalberto Fei, Elisa Rocca, Danilo Gattai e Oriana Marelli. Con l'*ouverture* sinfonica *Come foglie innocenti* – presentata a marzo in Fenice – Turi ha proposto «un momento di sospensione, di riflessione, di preghiera. In una società dedita solo a correre senza direzione, senza senso, si è perso il contatto con la natura, con la vita, con il respiro stesso. Troppe sono le vite che cadono e si spengono senza l'attenzione che meritano, senza amore e senza rispetto. *Come foglie innocenti* è solo un pensiero, spero contagioso».

Ha chiuso il programma di «Nuova musica alla Fenice» il compositore Daniele Ghisi (1984) con *The*

*Listeners*. Con all'attivo una formazione in Matematica all'Università di Milano-Bicocca e in Composizione all'Istituto pareggiato Gaetano Donizetti di Bergamo, Ghisi ha ottenuto riconoscimenti in concorsi nazionali e internazionali e ricevuto diverse commissioni, tra cui recentemente dal Ministero della Cultura francese, Radio France, IRCAM, Ensemble Intercontemporain, Internationale Fredener Musikstage, Biennale di Venezia, Divertimento Ensemble, Festival PlayIt! e Fondazione Spinola-Banna per l'Arte. *The Listeners*, presentato a Venezia in questo mese di giugno, rappresenta «qualche breve messaggio, salvato dall'oblio e dal rumore bianco».

## ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

*Violini primi* Roberto Baraldi ♦, Enrico Balboni ♦ ◊, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Simona Cappabianca, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, Margherita Miramonti, Martina Molin, Annamaria Pellegrino, Daniela Santi, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

*Violini secondi* Alessandro Cappelletto •, Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Federica Barbali, Alessio Dei Rossi, Maurizio Fagotto, Emanuele Fraschini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Luigi Presta, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano

*Viole* Alfredo Zamarra •, Petr Pavlov • ◊, Margherita Fanton, Antonio Bernardi, Lorenzo Corti, Paolo Pasoli, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Anna Mencarelli, Stefano Pio, Davide Toso

*Violoncelli* Luca Magariello •, Alessandro Zanardi •, Nicola Boscaro, Marco Trentin, Dana De Vries, Enrico Graziani, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Enrico Ferri ◊

*Contrabbassi* Matteo Luzzi •, Stefano Pratisoli •, Marco Forti • ◊, Massimo Frison, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Giulio Parenzan, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

*Ottavino* Franco Massaglia

*Flauti* Andrea Romani •, Simone De Franceschi • ◊, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

*Oboi* Rossana Calvi •, Marco Gironi •, Angela Cavallo, Valter De Franceschi

*Clarinetti* Vincenzo Paci •, Simone Simonelli •, Federico Ranzato, Claudio Tassinari

*Fagotti* Roberto Giaccaglia •, Marco Giani •, Michele Fattori • ◊, Riccardo Papa

*Controfagotto* Fabio Grandesso

*Corni* Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Vincenzo Musone

*Trombe* Piergiuseppe Doldi •, Guido Guidarelli •, Fabiano Maniero, Mirko Bellucco, Eleonora Zanella

*Tromboni* Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

*Tromboni bassi* Athos Castellan, Claudio Magnanini

*Basso tuba* Alberto Azzolini

*Timpani* Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

*Percussioni* Claudio Cavallini, Paolo Bertoldo ◊, Diego Desole ◊

*Arpa* Elena Piva ◊

## 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, Lorian Marin, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Andrea Lia Rigotti, Ester Salaro, Elisa Savino

*Alti* Valeria Arrivo, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Eleonora Ardigò ◊, Maria Teresa Bonera ◊, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori

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

*Bassi* Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Julio Cesar Bertollo, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette, Emiliano Esposito

- ♦ primo violino di spalla
- prime parti
- ◊ a termine

## SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

### Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

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

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

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI Francesca Tondelli *responsabile*, Cristiano Beda, Salvatore Guarino, Andrea Rampin

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA Rossana Berti, Monica Fracassetti, Costanza Pasquotti ◊

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◊,

Alessia Pelliccioli ◊, Andrea Pitteri ◊, Pietro Tessarin ◊

ARCHIVIO STORICO Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp\**, 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 Trabuiu, Nicolò De Fanti ◊

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

### DIREZIONE MARKETING

Andrea Erri *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

## 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 Iazzoni, 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 Marcanzin *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, FALEGNAMERIA, 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 Arzenton, Pierluca Conchetto, Roberto Cordella, *nnp\**, Dario De Bernardin, Michele Gasparini, Roberto Mazzon, Carlo Melchiori, Francesco Nascimben, Francesco Padovan, Giovanni Pancino, Claudio Rosan, Stefano Rosan, Paolo Rosso, Massimo Senis, Luciano Tegon, Andrea Zane, Mario Bazzellato ◊, Filippo Maria Corradi ◊, Franco Contini ◊, Alberto Deppieri ◊, Cristiano Gasparini ◊, Daria Lazzaro ◊, Marco Rosada ◊, Giacomo Tagliapietra ◊, Riccardo Talamo ◊, Agnese Taverna ◊

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

AUDIOVISIVI Alessandro Ballarin *capo reparto*, Michele Benetello, Cristiano Faè, Stefano Faggian, Tullio Tombolani, Marco Zen

ATTREZZERIA Roberto Fiori *capo reparto*, Sara Valentina Bresciani *vice capo reparto*, Salvatore De Vero, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovani, Paola Ganeò ◊, Roberto Pirrò ◊

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◊

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

◊ a termine

\**nnp* 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-Whun Chung  
*regia* Gianmaria Aliverta  
*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  
*Germont* Giuseppe Altomare/Armando 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**

*coreografe di* Sidi Larbi Cherkaoui  
e Jeroen Verbruggen

*musiche di* Modest Musorgskij,  
Maurice Ravel e Claude Debussy

**Teatro Malibrán**

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 Glawari* Nadja Mchantaf  
*Danilo 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 centocinquantésimo  
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 Amarù  
*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-Whun Chung  
*regia* Francesco Micheli  
*scene* Edoardo Sanchi  
*costumi* Silvia Aymonino

*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* Mariko 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* Sonia Prina  
*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 coproduzione con il Festival della Valle d'Itria di  
Martina Franca

**Teatro La Fenice**

20, 28 aprile, 6, 12, 18, 23, 25, 27, 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 centocinquantésimo  
anniversario della morte

**Il signor Bruschino**

*musica di Gioachino Rossini*

*direttore* Alvisè Casellati  
*regia* Bepi Morassi  
*scene e costumi* Accademia di Belle Arti  
di Venezia

*personaggi e interpreti principali*

*Sofia* Giulia Bolcato  
*Florville* Francisco 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  
*Germont* 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  
*Pollione* 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 Boruzescu

*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 Amaru  
*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  
*Germont* Markus Werba

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 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 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 Pratt  
*Arsace* Teresa Iervolino  
*Assur* 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'

Attilio Zanichelli, Fabio Franzin

e Ferruccio Brugnaro

commissione Fondazione Teatro La Fenice

*tenore* Paolo Antognetti

**Pino Donaggio**

*Io che non vivo* per coro e orchestra

**Giuseppe Verdi**

*Attila*: «Qual notte!... Ella in poter del  
barbaro»

*tenore* Stefan Pop

**Antonín Dvořák**

Sinfonia n. 9 in mi minore op. 95

*Dal nuovo 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 Duruflé**

*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 Zauberharfe* D 644: Overture

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

**Ottorino Respighi**

*Impressioni brasiliane* P. 153

**Nino Rota**

Suite dal balletto *Le Molière 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 103 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 Ghisi**

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 attende 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 Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, 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, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (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 Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981<sup>1</sup>, 1984<sup>2</sup>, 1994<sup>3</sup>;
- 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 Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja 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 Mangini, con saggi di Giovanni Morelli 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 Zambon 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.



## FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

### **Membership fee**

Regular Friend	€	60
Supporting Friend	€	120
Honoray Friend	€	250
Donor	€	500
Premium Friend	€	1,000

### *To make a payment:*

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406

Intesa San Paolo

*In the name of*

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

### **Board of Directors**

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

*President* Barbara di Valmarana

*Treasurer* Luciana Bellasich Malgara

*Auditors* Carlo Baroncini, Gianguido Ca' Zorzi

*Accounting* Nicoletta di Colloredo

*Organizational secretary* Maria Donata

Grimani, Alessandra Toffanin

*Music trips* Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

### **The main initiatives of the Foundation**

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200<sup>th</sup> anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE  
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

**Restorations**

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

**Donations**

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

**Purchases**

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987<sup>1</sup>, 1996<sup>2</sup> (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997*, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI

---



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

---



**pierre cardin**



APV INVESTIMENTI



**superjet**  
INTERNATIONAL



Fondazione Amici della Fenice



TIFFANY & CO.



RUBELLI



HAUSBRANDT

Marsilio



STUDIO DE POLI  
VENEZIA



Allegriani



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

*presidente*

Luigi De Siervo

*vicepresidente*

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 Andretta

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. 76 - giugno 2018

**Richard III**

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  
Shaul Bassi, Marina Dorigo, Gianluigi Mattiotti, Roberto Pugliese, Franco Rossi

Traduzioni di  
Hélène Carquain, Tina Cawthra, Marina Scotto di Carlo

**grafica e impaginazione**  
Dali Studio S.r.l.

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 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

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

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

€ 10,00