

SKETCHES BY MARTINO ZANETTI



PASSION IN A COFFEE CUP.



TRUSTED SINCE
HAUSBRANDT

hausbrandt.com



Parcheeggiare a **Venezia?**

...nulla di più **semplice!**

PARK 280

2€
/ora



Il parcheggio a ore videosorvegliato dove puoi posteggiare la tua auto e visitare la città lagunare più bella al mondo!

Per informazioni: parcheggi@nethun.it

 **nethun**
hi-tech port services



V°73 - IL GIARDINO SEGRETO DI VENEZIA
WWW.V73.IT

V°73



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2015-2016
trasmesse dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 20 novembre 2015 ore 19.00

diretta Euroradio

Idomeneo

venerdì 22 gennaio 2016 ore 19.00

diretta

Stiffelio

sabato 23 gennaio 2016 ore 19.00

differita

Agenzia matrimoniale – Il segreto di Susanna

domenica 7 febbraio 2016 ore 19.00

differita

Les Chevaliers de la Table ronde

venerdì 18 marzo 2016 ore 19.00

differita

Madama Butterfly

venerdì 6 maggio 2016 ore 19.00

diretta

La Favorite

sabato 15 ottobre 2016 ore 19.00

differita

Il medico dei pazzi

Concerti della Stagione sinfonica 2015-2016

trasmessi in differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Jeffrey Tate (venerdì 4 dicembre 2015)

Myung-Whun Chung (venerdì 25 marzo 2016)

Jonathan Webb (venerdì 10 giugno 2016)

John Axelrod (venerdì 17 giugno 2016)

Juraj Valčuha (venerdì 8 luglio 2016)

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2015-2016



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 chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasportazione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensione 247x93x28 cm.

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

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

Incontri con l'opera

lunedì 16 novembre 2015

GIORGIO PESTELLI

Idomeneo

lunedì 18 gennaio 2016

LUCA MOSCA

Stiffelio

mercoledì 20 gennaio 2016

ALBERTO MATTIOLI

**Agenzia matrimoniale
Il segreto di Susanna**

giovedì 4 febbraio 2016

LUCA CIAMMARUGHI

**Les Chevaliers de
la Table ronde**

martedì 3 maggio 2016

GUIDO ZACCAGNINI

La Favorite

lunedì 23 maggio 2016

GIANCARLO LANDINI

L'amico Fritz

lunedì 27 giugno 2016

CARLO MAYER

Mirandolina

lunedì 10 ottobre 2016

GIORGIO BATTISTELLI, CARLA MORENI

Il medico dei pazzi

Incontri con il balletto

giovedì 10 dicembre 2015

SERGIO TROMBETTA

La Bayadère

tutti gli incontri avranno luogo presso il
Teatro La Fenice – Sale Apollinee ore 18.00

LA FENICE CHE RIDE

di *Pat Carra*



ENEZIA MUSICA
e dintorni

MIRANDOLINA

STAGIONE LIRICA E BALLETO 2015-2016

Teatro La Fenice

venerdì 1 luglio 2016 ore 19.00 turno A
domenica 3 luglio 2016 ore 15.30 turno B
sabato 9 luglio 2016 ore 15.30 turno C
martedì 12 luglio 2016 ore 19.00 turno D
giovedì 14 luglio 2016 ore 19.00 turno E



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Bobuslav Martinů a Venezia nel 1934. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

Sommario

7 La locandina

9 *Mirandolina in breve*

- 9 *Mirandolina in breve*
a cura di Alberto Massarotto
- 11 *Mirandolina in brief*
edited by Alberto Massarotto

13 *Argomento di Mirandolina*

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

21 *Intorno a Mirandolina*

- 21 *Mirandolina* commedia delle maschere
di Carlo Vitali

29 *Note di regia*

- 29 Gianmaria Aliverta: «La scaltrezza femminile
vince il logorio della società contemporanea»
a cura di Leonardo Mello
- 31 Gianmaria Aliverta: “Female cunning overcomes
the attrition of contemporary society”
edited by Leonardo Mello

33 *La musica*

- 33 John Axelrod: «Martinù, e la sostenibile
leggerezza di *Mirandolina*»
a cura di Ilaria Pellanda
- 35 John Axelrod: “Martinù, and the bearable
lightness of *Mirandolina*”
edited by Ilaria Pellanda

37 *Leggendo il libretto*

- 37 Leggendo il libretto

41 *Nel web*

- 41 Il libretto e l'autore nel web

43 *Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice*

- 43 Bohuslav Martinù al Teatro La Fenice
a cura di Franco Rossi

47 *Curiosità*

- 47 Martinù, talento precoce e ribelle

49 *Materiali*

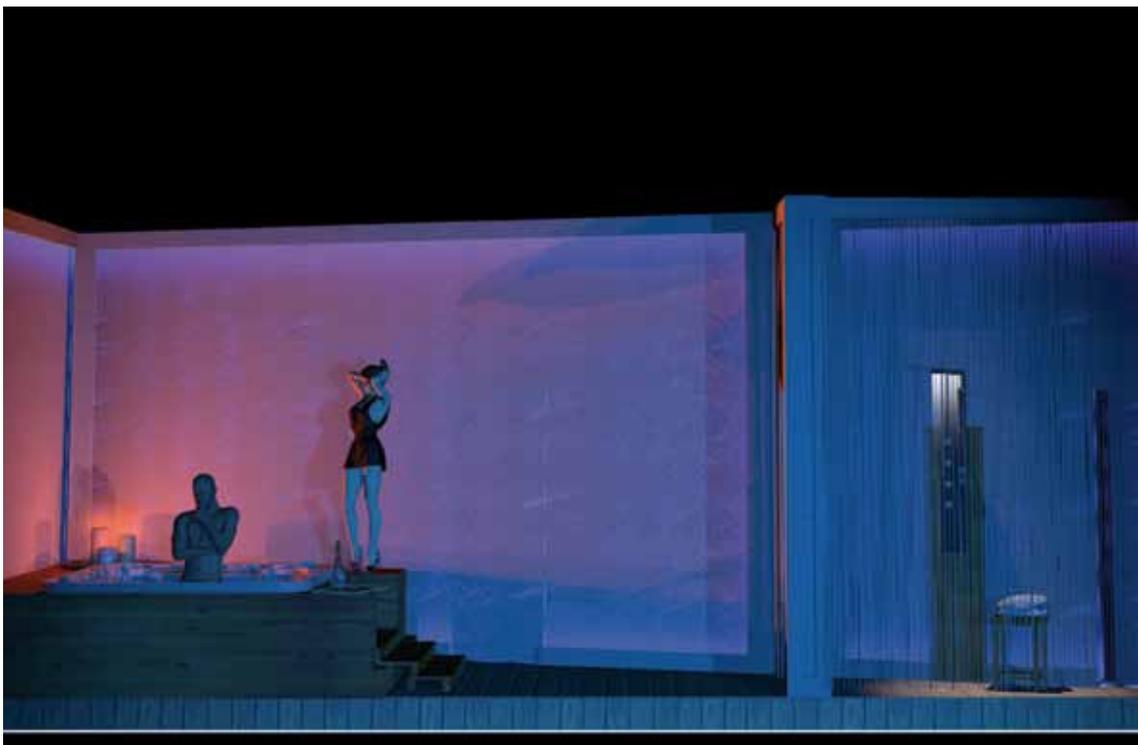
- 49 Bohuslav Martinù, artista ceco e cosmopolita
- 53 *La locandiera*, punto di svolta
della ‘riforma’ goldoniana
- 55 *Mirandolina* in musica

59 *Biografie*

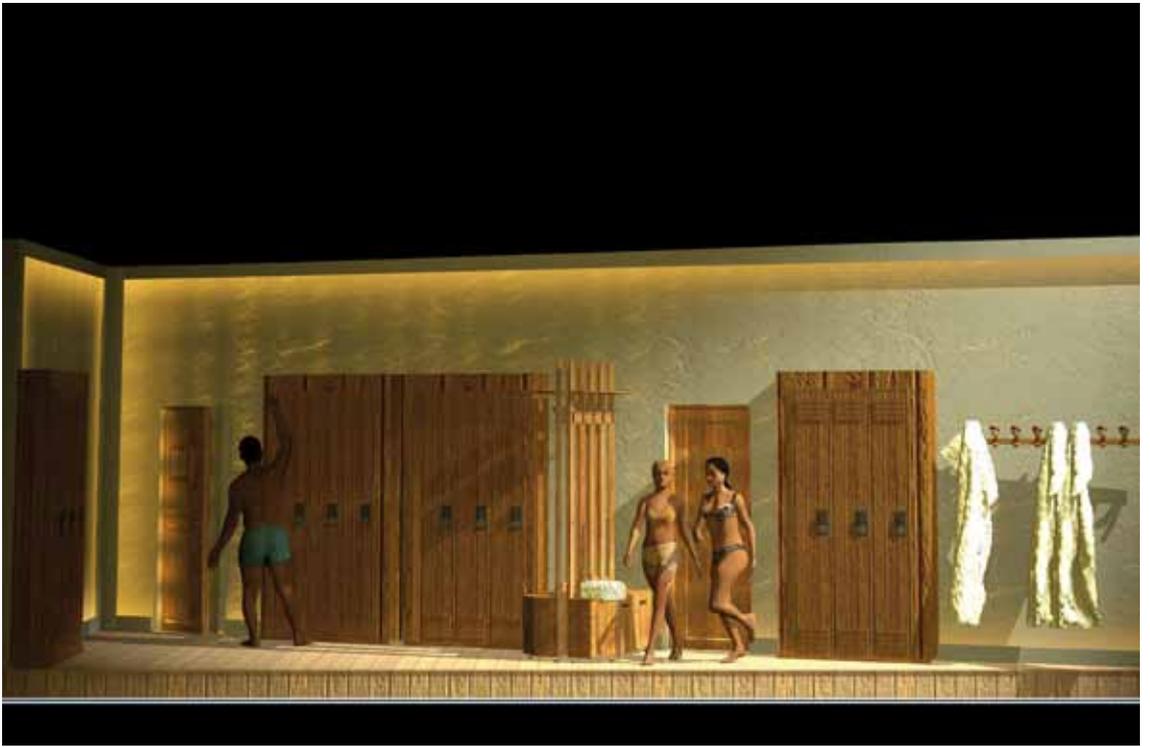
- 59 Biografie

63 *Dintorni*

- 63 La nuova Biennale Teatro di Àlex Rigola
- 65 Il Dorian Gray di Pierre Cardin alla Fenice
- 67 Con Chick Corea si apre la nuova rassegna musicale
della Fondazione Vedova
- 69 Venezia, città senza corte: chiesa, teatro e ridotto
di Rodolfo Baroncini



In questa e nella successiva pagina: Massimo Checchetto, bozzetti scenici per Mirandolina di Bobuslav Martinù al Teatro La Fenice, luglio 2016. Regia di Gianmaria Aliverta, scene di Massimo Checchetto, costumi di Carlos Tieppo.





Bobuslav Martinů nel 1958 circa. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

MIRANDOLINA

opera comica in tre atti H 346

libretto e musica di **Bohuslav Martinů**

dalla commedia *La locandiera* di Carlo Goldoni

prima rappresentazione assoluta: Praga, Teatro Smetana, 17 maggio 1959

editore proprietario Bärenreiter-Verlag, Kassel
rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

personaggi e interpreti

<i>Mirandolina, locandiera</i>	Silvia Frigato
<i>Ortensia, comica</i>	Giulia Della Peruta
<i>Deianira, comica</i>	Laura Verrecchia
<i>Fabrizio, cameriere di locanda</i>	Leonardo Cortellazzi
<i>Servitore del cavaliere</i>	Christian Collia
<i>Il conte d'Albafiorita</i>	Marcello Nardis
<i>Il cavaliere di Ripafratta</i>	Omar Montanari
<i>Il marchese di Forlimpopoli</i>	Bruno Taddia

maestro concertatore e direttore

John Axelrod

regia

Gianmaria Aliverta

scene Massimo Checchetto

costumi Carlos Tieppo

light designer Fabio Baretin

Orchestra del Teatro La Fenice

con sopratitoli in italiano e in inglese

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nell'ambito di Estate Fenice 2016

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Richard Barker; altro maestro di sala Paolo Polon; altro direttore di palcoscenico Valter Marcanzin; maestro di palcoscenico Raffaele Centurioni; maestro alle luci Roberta Paroletti; capo macchinista Massimiliano Ballarini; capo elettricista Vilmo Furian; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene, costumi, attrezzeria e calzature Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice; trucco e parrucco Effe Emme Spettacoli (Trieste); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Mirandolina in breve

a cura di Alberto Massarotto

A seguire le vicende che hanno contrassegnato l'ultimo ventennio della vita di Bohuslav Martinů, due sono gli episodi, tra loro concatenati, che più di ogni altro rappresentano ancora oggi una fonte di grande interesse e curiosità. Il clima di tensione che andava sensibilmente aumentando agli albori della seconda guerra mondiale aveva decretato l'allontanamento del compositore dall'Europa in concomitanza al disseccamento della vena creativa sul versante del teatro musicale. Bisognerà attendere le condizioni necessarie alla nascita di *Mirandolina*, rappresentata al Teatro Smetana di Praga il 17 maggio 1959, per registrare un significativo ritorno alla scrittura per il teatro musicale insieme a un riavvicinamento del compositore alla propria terra d'origine, dopo l'episodio che si era prefigurato come il suo addio definitivo, ovvero il debutto di *Julietta* al Teatro Nazionale di Praga nell'ormai lontano 1938.

Stabilitosi a Parigi nel 1923, inizialmente per approfondire gli studi musicali con Albert Roussel, Martinů lascerà la capitale francese nel 1940 effettuando una serie di spostamenti che dal sud della Francia lo portano in Spagna e Portogallo in attesa di ottenere i permessi necessari per poter finalmente salpare per New York. Dopo aver manifestato in modo esplicito la propria posizione politica nel 1939 con la stesura della *Polni Mše* (Messa da campo), una cantata per coro maschile, baritono e orchestra dedicata ai soldati volontari cechi che militavano nell'armata francese, il compositore era ben consapevole di non essere più al sicuro in Francia, tant'è che il suo nome viene inevitabilmente inserito nella lista nera stilata dal regime. Da

quel momento in poi, sarà solo il lavoro preparatorio a *Mirandolina* a riportare il compositore in Europa. In America Martinů trova le condizioni necessarie per proseguire la sua attività musicale grazie all'appoggio di Sergei Koussevitzky, il noto direttore d'orchestra che commissionò al compositore cinque sinfonie, accolte con un così ampio entusiasmo di pubblico e critica da assicurargli un periodo vivace, oltre che fertile in termini di produzione sinfonica e cameristica e capace di perdurare nel tempo, almeno fino agli inizi degli anni Cinquanta. Mentre i suoi lavori per piccoli organici strumentali crescono progressivamente all'intensificarsi delle esecuzioni orchestrali, l'interesse per il teatro musicale sembra essere stato ormai accantonato del tutto poiché bisognerà attendere quindici lunghi anni prima di registrare un ritorno di Martinů alle scene. In realtà, le due opere che avrebbero dovuto preparare il terreno a *Mirandolina*, *Cosa fa vivere gli uomini* dal racconto di Tolstoj e *Il matrimonio* dall'opera omonima di Gogol, non sono lavori pensati direttamente per il teatro bensì un adattamento dell'opera originale destinata al mezzo televisivo. Così come, del resto, *Commedia sul ponte*, trasmessa alla Radio di Praga nel 1935 e soltanto quindici anni dopo rappresentata prima a New York e poi a Venezia (1951).

Divenuto cittadino americano, è grazie alla borsa di studio della Fondazione Guggenheim del 1953 che il compositore ha la possibilità di ritornare a pensare alle problematiche legate alla scrittura teatrale. Tra i vari soggetti, si fa largo sin da subito l'idea di un adattamento in musica dei *Demoni* di Dostoevskij. Nonostante il grande interesse per questo soggetto, il compositore deve però ben

presto convincersi del fatto che un simile progetto avrebbe richiesto ingenti sforzi in termini di tempo, tenendo conto della vastità degli elementi e delle suggestioni che un'opera letteraria del genere custodisce al suo interno. Per riuscire a consegnare il lavoro entro i termini prefissati, Martinů decide quindi di puntare su un soggetto che non richiedesse eccessive ambientazioni, in modo da poter essere sviluppato in una forma piuttosto contenuta e distribuito in pochi atti. Ben presto Martinů si vede costretto a rinunciare al progetto dostoevskiano per prendere seriamente in considerazione un adattamento della *Locandiera*, la celebre commedia di Carlo Goldoni che il compositore aveva avuto l'occasione di leggere già molti anni prima a Nizza, direttamente in lingua originale, in un'edizione arricchita a lato dalla traduzione in lingua francese, poiché la versione in inglese non era ancora facilmente reperibile in Francia. Con la fine della guerra, l'entusiasmo che contraddistinse questa fase lavorativa accolse finalmente una rappacificazione del compositore con l'Europa: dopo molti anni, Nizza tornò a essere il punto d'osservazione prediletto verso il vecchio continente, all'interno del quale Martinů viaggiò frequentemente tra la Svizzera e l'Italia dove, tra i vari impegni, nel 1954 incontrò più volte l'amica Olga Schallberger approfittando della sua disponibilità ad aiutarlo a sciogliere alcuni dei nodi linguistici legati al testo di Goldoni. Benché la possibilità di musicare una commedia potesse rappresentare un'astuta scorciatoia al conseguimento dell'obiettivo prefissato, Martinů ha dalla sua parte il vantaggio di non incorrere in impedimenti di alcuna natura in termini di permessi e di diritti relativi al libero adattamento del testo da rappresentare, a cominciare dal titolo, *Mirandolina*, che si rifà direttamente al nome della protagonista.

Nonostante le annunciate buone intenzioni, lo scoglio linguistico si rivela ben più impervio di quel che si potesse immaginare all'inizio di questa avventura. Non bisogna dimenticare che il compositore si addossò il compito di predisporre il libretto in una lingua che in fondo non conosce così bene, rischiando di minare il delicato equilibrio tra testo e musica. L'operazione viene infine salvata dalla preziosa collaborazione di Antonio Aniante,



Bobuslav Martinů con sua moglie Charlotte a Nizza nel 1954. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

un amico di vecchia data conosciuto ai tempi della permanenza a Parigi. Oltre a rendere più comprensibile l'adattamento, Aniante supporta il lavoro del musicista corredando e integrando il testo con le giuste cadenze e flessioni linguistiche.

Dopotutto Martinů non ha mai fatto mistero delle sue perplessità in merito: abituato alle possibilità manipolatorie che la sua lingua madre è in grado di offrirgli, teme che il suo stile musicale, spesso intriso delle più profonde tradizioni legate alla sua terra, non possa reggere il confronto con un testo in italiano. Ecco perché *Mirandolina* viene oggi considerato uno dei più alti tributi che la musica europea abbia riservato allo stile compositivo di Rossini. Poco importa se il carattere dell'opera italiana sia stato qui posseduto dai ritmi moravi che pervadono gli spaccati più comici, piuttosto che i momenti più lirici, di questa sensazionale opera.

Mirandolina in brief

edited by Alberto Massarotto

f all the vicissitudes that characterised the last twenty years of Bohuslav Martinů's life, there are two that are interlinked, which are still a source of considerable interest and curiosity. The increasing climate of tension that preceded the Second World War meant that the composer not only had to leave Europe, but also lost his musical inspiration. It was not until the creation of *Mirandolina*, which debuted at Teatro Smetana in Prague on 17 May in 1959, that the composer showed he had made a significant recovery; it was also proof that he was once again closer to his homeland, after the episode that had been his final farewell – with the debut of *Julietta* at the National Theatre in Prague in the distant 1938.

Having moved to Paris in 1923 to continue his music studies with Albert Roussel, Martinů left the French capital in 1940 and travelled around the south of the country before going to Spain and Portugal while he was waiting for the papers he needed to set sail for New York. After having made his political position quite clear in 1939 with the composition of *Polni Mše* (Field Mass), a cantata for a male choir, baritone and orchestra dedicated to the volunteer Czech soldiers who were serving in the French army, the composer knew he was no longer safe in France as his name had inevitably been added to the black list drawn up by the regime. From that moment on, it was not until the composer was working on *Mirandolina* that he returned to Europe. In America it was that Martinů found the conditions he needed to continue composing; there, thanks to the support of Sergei Koussevitzky, the famous conductor who

commissioned and conducted his five Symphonies that were met with such considerable enthusiasm by both the public and critics, his success was guaranteed with a prolific symphony and chamber music production that was able to last in time, at least until the Fifties. Whilst his compositions for small instrumental groups gradually grew until they intensified into orchestral pieces, his interest in the opera seems to have almost totally disappeared as it was not until fifteen years later that Martinů returned to the stage. In actual fact, the two operas that prepared the ground for *Mirandolina* – *What Men Live By* based on Tolstoy's tale, and *The Wedding*, based on the same tale by Gogol – were not actually written for the theatre but were adaptations of the original works for the television. Just as *Comedy on the Bridge*, broadcasted on Czech Radio in 1935 and only fifteen years later staged in New York and Venice (1951).

After being given American citizenship, it was thanks to the Guggenheim Foundation scholarship in 1953 that Martinů was able to start think about the problems linked to composing operas once again. From the very start, he focused on the idea of an adaptation to music of Dostoevsky's *Demons*. Despite his considerable interest in this subject, Martinů soon realised that such a project would have taken a long time to complete owing to the vast number of elements and suggestions that a literary work of that kind contained. To make sure he was able to meet the pre-established deadline, Martinů therefore decided to focus on a subject that did not require excessive settings, so it could be developed in a relatively contained framework, with just a few acts. Very soon Martinů found he

had to give up this project and instead begin seriously considering an adaptation of *La locandiera*, Carlo Goldoni's famous comedy, which the composer had already read many years before in Nice in its original language, in a version that also had the French translation as the English version was not yet to be found in France. When the war ended, the composer's enthusiasm for the project finally coincided with him making peace with Europe: after many years, once again Nice became his favourite place to observe the old continent, with frequent travels to Switzerland and Italy. It was there, in 1954 that he met his friend Olga Schallberger more than once, and took advantage of her help in understanding some of the linguistic aspects of Goldoni's comedy. Although the possibility of putting a comedy to music might have been a shrewd short cut to help him achieve the objective he had set, Martinů had the advantage of there being no obstructions regarding permits or rights for the free adaptation of the comedy, starting with the title itself, *Mirandolina*, a direct reference to the protagonist.

Despite all his good intentions, however, the linguistic problems soon proved to be much more impassable than he had imagined at the beginning of this adventure. One must bear in mind that the composer set himself the task of arranging the libretto in a language he did not know all that well, thus risking undermining the delicate balance between the text and music. In the end, it was an old friend of his from his days in Paris, Antonio Aniante, who saved the day: He not only made the *libretto* more comprehensible, but also assisted the composer by adding and integrating the text with the right cadences and linguistic inflexions.

After all, Martinů never tried to hide his perplexities on the subject: used to the great possibilities of manipulation that his mother tongue had to offer, he feared that his musical style, often imbued with the deepest traditions that had such close ties to his homeland, might not be able to stand up to an Italian text. This is why today *Mirandolina* is considered one of the greatest tributes that European music can pay to Rossini's works. It is of little importance whether the character of Italian opera was possessed here by Moravian rhythms that



Bobuslav Martinů con i suoi cani a Nizza nel 1959. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

pervade the most comic sections, rather than the mostly lyrical moments of this sensational opera.

Argomento

ATTO I

Mirandolina è la procace proprietaria di una locanda di Firenze, che ospita il conte d'Albafiorita e il marchese di Forlimpopoli. Convinti di poter conquistare il cuore della donna offrendole l'uno denari e l'altro protezione, i due si ritrovano a discutere animatamente, al punto da far intervenire un altro ospite della locanda, il cavaliere di Ripafratta, che li deride in nome della propria misoginia. Sospettando che Mirandolina sia segretamente infatuata del suo aiutante Fabrizio, anch'egli di lei innamorato, il conte e il marchese non attendono ad avanzare le proprie lusinghe mentre il cavaliere, non soddisfatto pienamente dell'accoglienza, pretende sin da subito un trattamento migliore. Mirandolina, che ama essere servita, vagheggiata e adorata, decide di conquistare anche quel cuore duro: provvede quindi immediatamente a rimpiazzare personalmente la biancheria della sua stanza, accrescendo inevitabilmente la gelosia di Fabrizio. La locandiera, portando le lenzuola al cavaliere, mette subito in atto la sua strategia di seduzione: mostra di disprezzare il matrimonio e la debolezza degli uomini nei confronti delle donne.

ATTO II

Due nuove ospiti, Ortensia e Deianira, si affacciano alla locanda alla ricerca di un alloggio. Fabrizio le confonde per due dame, mentre invece sono due commedianti. Le donne, divertite, stanno al gioco

ma Mirandolina nutre forti sospetti subito distratti dagli atteggiamenti galanti del marchese che, per dare sfoggio ai suoi titoli nobiliari, le porge in dono un fazzoletto di seta. Le due attrici assistono stupite al corteggiamento del marchese e, di conseguenza, a quello del conte che si rivolge alla locandiera offrendole un diamante. In entrambi i casi, Mirandolina rifiuta i regali per poi accoglierli in un secondo istante, per non fare un torto ai suoi corteggiatori. Nel frattempo, nella camera del cavaliere, Fabrizio dispone sulla tavola apparecchiata le pietanze che Mirandolina ha preparato. Dopo essere stato invitato dal suo servitore, il cavaliere si siede a tavola a mangiare. Rimane così estasiato dalla bontà del suo pasto al punto da inviare i complimenti alla donna. Ma Mirandolina giunge nella camera del cavaliere, per servirgli con le sue mani un ulteriore 'intingoletto' preparato appositamente per l'occasione. Incredulo davanti a tanta gentilezza, il cavaliere la invita a sedersi al suo tavolo per un bicchiere di Borgogna. Volendo rimanere solo con Mirandolina, allontana il servitore. Sarà il marchese a interrompere le loro confidenze, sedendosi da terzo incomodo allo stesso tavolo. Mentre la conversazione comincia ad animarsi, il marchese si dichiara innamorato perdutamente di Mirandolina, e poi se ne va convinto che il cavaliere non sia interessato alla donna. Non volendo rimanere sola con il cavaliere un attimo di più, Mirandolina respinge con decisione gli inviti dell'uomo e, prima di uscire, si concede per un ultimo brindisi. Rimasto solo, il cavaliere è talmente turbato dall'incontro con la scaltra locandiera che decide di anticipare il suo viaggio per Livorno. Su richiesta del servitore, Mirandolina presenta il conto ma, pur di



Un'immagine di Polička, città natale di Bobuslav Martinů, all'inizio del Novecento. Foto Josef Kaňka Kaňkovský, Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

non farlo partire anticipatamente, finge di svenire. Preoccupato, il cavaliere pensa che la donna sia innamorata di lui, e decide di non partire.

ATTO III

Mirandolina torna al suo lavoro in lavanderia: Fabrizio l'aiuta ma si mostra irritato perché la locandiera sdegna il suo affetto per apprezzare invece la nobiltà. Lei lo zittisce senza troppe spiegazioni. Entra il servitore del cavaliere che, preoccupato dello stato di salute della donna, le dona una boccetta d'oro contenente sciroppo di Melissa. Mirandolina non può accettare e rimanda il dono al destinatario, tra sé e sé soddisfatta di essere riuscita nell'intento di farlo innamorare. Infastidito dal gesto, il cavaliere raggiunge la locandiera e insiste perché prenda la preziosa boccetta, alimentando la

gelosia di Fabrizio: alla fine Mirandolina la accetta per poi buttarla con indifferenza nel cesto della biancheria. Mentre il cavaliere dichiara finalmente di provare per la prima volta amore per una donna, si inseriscono il marchese e il conte, che deridono il cavaliere per essersi innamorato di Mirandolina e si offendono per aver ricevuto dalla locandiera un trattamento meno privilegiato: arrabbiati, decidono di andarsene. Mirandolina, rimasta sola con Fabrizio, confessa di volersi sposare, senza dare ulteriori precisazioni. Il cavaliere e gli altri spasimanti insieme alle due finte nobildonne tornano alla ricerca di Mirandolina scatenando un turbinio di provocazioni e smascheramenti che culminano nel liberatorio abbraccio tra Mirandolina e Fabrizio, sotto gli occhi di tutti.

Synopsis

ACT I

Mirandolina is a provocative inn-keeper in Florence and amongst her guests are Conte d'Albafiorita and Marchese di Forlimpopoli.

Both of them are convinced they will be able to conquer the woman's heart – the former by offering money, the latter protection; the pair of them are in the midst of such a heated discussion that they include another guest in the inn, Cavaliere di Ripafratta, who makes fun of them because of his own aversion to marriage. The Count and Marquis suspect that Mirandolina is secretly infatuated with her waiter Fabrizio, who is also in love with her, so that the pair of them waste no time in seducing her whilst the Cavaliere, who is dissatisfied with his welcome, expects to be treated better from the very start.

Mirandolina, who loves being waited upon, flirted with and adored as do nearly all women, decides she shall conquer even the hardest of hearts: she therefore decides to replace the linen in his room herself, inevitably making Fabrizio jealous. Taking the Cavaliere his sheets, the inn-keeper thus immediately puts her seduction plan into action: showing how she despises marriage and men's weakness towards women.

ACT II

Two new guests, Ortensia and Deianira arrive at the inn, looking for somewhere to stay. Fabrizio mistakes them for two ladies. Amused, the two

women play along but Mirandolina, whose suspicions have been aroused, has understood the true situation; however, she is distracted by the gallant behaviour of the Marchese, who gives her a silk handkerchief to show off his noble origins. The two women watch this behaviour in amazement – first the Marchese's, then the Count's who offers the inn-keeper a diamond. In both cases Mirandolina turns the gifts down, only to accept them a moment later so as to do neither of her suitors wrong. In the meantime Fabrizio is bringing the food Mirandolina has prepared to the table. After being summoned by the waiter, the Cavaliere sits down to eat. He is so ecstatic about the food that he is about to send his compliments to her. Mirandolina, however, comes to the Cavaliere's room to serve him another 'delicacy' made with her own hands. Overcome by such kindness, the Cavaliere asks her to sit down and drink a glass of Burgundy. Wishing to be alone with her, he dismisses the waiter. However, their intimacy is interrupted by the Marchese, who suddenly joins them at their table. As the conversation becomes more and more heated, the Marquis declares he is head over heels in love with Mirandolina, before taking his leave and convinced that the Cavaliere is not interested in the woman. Not wishing to remain alone with the Cavaliere one second more, Mirandolina resolutely turns down his invitations but allows him one more toast before taking her leave. Left alone, the Cavaliere is so distraught by this encounter that he decides to leave for Livorno immediately. Mirandolina takes him the bill that the waiter has asked her to prepare, but to make sure he doesn't leave sooner than planned, she pretends to faint.

The Cavaliere is then worried because he believes she is in love with him and decides not to leave.

ACT III

Mirandolina goes back to work in the laundry room; Fabrizio is helping her but he is desolate because the inn-keeper has spurned his affection for that of a nobleman. Mirandolina tells him to be quiet, without offering any great explanation. The Cavaliere's servant enters, bringing a small golden bottle with Melissa syrup as the Cavaliere was worried about her health. Mirandolina cannot accept it and sends it back to him, but she is satisfied because it shows she has managed to make him fall in love. Annoyed by this gesture, the Cavaliere arrives and insists that she keeps the valuable little bottle, fuelling Fabrizio's jealousy even further. In the end Mirandolina accepts it, only to throw it carelessly in the laundry basket. While the Cavaliere finally declares that for the very first time he has fallen in love with a woman, the Marchese, Count, Ortensia and Deianira arrive, mocking him because he has fallen in love with Mirandolina, and offended because the inn-keeper did not treat them as well as the Cavaliere. Irritated, they decide to leave. Mirandolina is left alone with Fabrizio and confesses she wishes to get married, without any further explanation. The Cavaliere and the other suitors together with the two pretend noble ladies come back to look for Mirandolina, causing a whirlwind of provocations and revelations that peak with Mirandolina and Fabrizio falling into each other's arms, in full sight of everyone.

Argument

ACTE I

Mirandolina est la propriétaire avante d'une auberge à Florence, où logent le comte d'Albafiorita et le marquis de Forlimpopoli. Convaincus de pouvoir conquérir le cœur de la jeune femme en lui offrant l'un de l'argent, l'autre sa protection, ils sont tous les deux pris par une discussion tellement animée que cela fait intervenir un autre personnage logeant à l'auberge, le chevalier de Ripafratta, qui – misogyne - les tourne tous deux en dérision. Soupçonnant que Mirandolina pourrait être secrètement amoureuse de son garçon d'auberge Fabrizio – qui en est d'ailleurs amoureux, lui aussi -, le comte et le marquis la courtisent de plus belle. Quant au chevalier, qui n'est pas tout à fait satisfait de l'accueil qui lui a été réservé, il exige immédiatement un meilleur traitement. Mirandolina, qui aime bien être servie, admirée et adorée comme la plupart des femmes, décide de conquérir également ce cœur si dur: elle se précipite donc pour remplacer personnellement le linge dans sa chambre, ce qui suscite la jalousie de Fabrizio. L'hôtesse apporte des draps au chevalier, pour mettre tout de suite en place sa stratégie de séduction: elle fait mine de dédaigner le mariage et de mépriser la faiblesse des hommes pour les femmes.

ACTE II

Deux nouvelles arrivées, Ortensia et Deianira, se présentent à l'auberge à la recherche d'un lo-

gement. Fabrizio les prend pour deux grandes dames. Les femmes amusées se prêtent à ce jeu, mais Mirandolina - soupçonnant la duperie – manifeste de forts doutes, sauf qu'elle est distraite par les avances galantes du marquis qui, pour faire étalage de ses titres de noblesse, lui fait cadeau d'un mouchoir de soie. Les deux femmes assistent étonnées à la cour que lui fait le marquis, puis à celle du comte qui offre un diamant à l'aubergiste. Dans les deux cas, Mirandolina refuse les cadeaux pour ne les accepter que dans un deuxième temps, de façon à ne pas vexer ses soupirants. Entre temps, dans la chambre du chevalier, Fabrizio met sur la table des plats que Mirandolina a préparés et le chevalier passe à table pour manger, comme le lui suggère son serviteur. Il reste impressionné par la qualité de ce repas, si bien qu'il envoie faire des compliments à la jeune femme. Mirandolina arrive alors dans la chambre du chevalier, pour lui servir elle-même un autre 'petit plat' préparé exprès pour lui. Conquis par tant de gentillesse, le chevalier l'invite à s'asseoir à sa table pour boire un verre de Bourgogne. Pour rester seul avec Mirandolina, il éloigne son serviteur. Ce sera le marquis qui interrompra leurs confidences en venant s'asseoir à l'improviste à leur table. Au cours d'une conversation animée, le marquis se déclare éperdument amoureux de Mirandolina, puis s'en va convaincu que le chevalier n'est pas intéressé à la jeune femme. Ne voulant pas rester seule avec le chevalier plus longtemps, Mirandolina décline ses invitations et, avant de sortir, ne lui concède qu'un dernier toast. Une fois seul, le chevalier s'aperçoit qu'il est troublé par la jeune femme et décide d'anticiper son départ pour Livourne. A la demande du serviteur du chevalier,



Un'immagine di Polička all'inizio del Novecento. Il compositore nacque nella torre della chiesa di San Jakub, dove abitò con la sua famiglia nei primi anni di vita. Foto Josef Kaňka Kaňkouský, Centro Bohuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

Mirandolina présente le compte mais, pour ne pas faire les laisser partir plus tôt que prévu, elle feint de s'évanouir. Inquiet, le chevalier se dit que la jeune femme est peut-être amoureuse de lui et décide de ne plus partir.

ACTE III

Mirandolina se remet au travail dans la buanderie: Fabrizio l'aide, dépité du fait que l'aubergiste dédaigne son affection pour n'apprécier que celle des nobles visiteurs. Mirandolina le fait taire sans trop d'explications. Le serviteur du chevalier fait son entrée: soucieux sur l'état de santé de la jeune femme, il lui a fait porter un flacon d'or contenant du sirop de mélisse. Mirandolina ne peut pas accepter et refuse le cadeau, satisfaite au fin fond de soi d'avoir réussi à le séduire. Ennuyé du geste, le

chevalier rejoint l'aubergiste et insiste pour qu'elle prenne le précieux flacon, suscitant ainsi la jalousie de Fabrizio: Mirandolina finit par l'accepter pour le jeter ensuite avec indifférence dans le panier à linge. Lorsque le chevalier déclare ressentir pour la première fois de l'amour pour une femme, le marquis, le comte, Ortensia et Deianira se moquent de lui pour s'être laissé séduire par Mirandolina. D'autre part, ils se déclarent tous vexés pour avoir été moins bien traités que lui par l'aubergiste: irrités, ils ont décidé de s'en aller. Mirandolina, une fois restée seule avec Fabrizio, admet qu'elle voudrait se marier, sans autres explications. Le chevalier et les autres soupirants, avec les deux fausses grandes dames, reviennent chercher Mirandolina pour un chassé-croisé fait de provocations et de coups de théâtre. Le tout se termine par une étreinte libératoire entre Mirandolina et Fabrizio, devant tout le monde.

Handlung

1. AKT

Mirandolina ist die lebenslustige Wirtin eines Florentiner Gasthauses, in dem der Conte d'Albafiorita und der Marchese di Forlimpopoli abgestiegen sind. Während sich der Conte anschickt, das Herz der Wirtin mit Geld zu erobern, bemüht sich der Marchese, sie mit seiner „Protektion“ zu beeindrucken. Als es zum handfesten Streit zwischen den beiden kommt, tritt ein weiterer Gast dazwischen: Es ist der Cavaliere Ripafratta, der sie als eingefleischter Weiberfeind verspottet. Aus Argwohn, Mirandolina könne insgeheim ihrem Kellner Fabrizio zugeneigt sein, der ebenfalls in die Wirtin verliebt ist, ergehen sich der Conte und der Marchese in Schmeicheleien. Der mit seinem Empfang alles andere als zufriedene Cavaliere hingegen besteht auf einer standesgemäßen Behandlung. Mirandolina, die es - wie die meisten Frauen - genießt, verwöhnt, verehrt und angehimmelt zu werden, beschließt daher, auch den kaltschnäuzigen Cavaliere für sich zu gewinnen: Sie werde umgehend und höchstpersönlich die Wäsche auf seinem Zimmer wechseln. Dies erregt unweigerlich Fabrizios Eifersucht. Mit der Bettwäsche des Cavaliere im Arm stellt die Wirtin sogleich ihre Verführungskünste unter Beweis und beteuert, sie verachte die Ehe und die Schwäche der Männer für das weibliche Geschlecht.

2. AKT

Zwei neue Gäste, Ortensia und Deianira, treten auf

und erkundigen sich nach einem Zimmer. Amüsiert lassen sie Fabrizio im Glauben, sie seien feine Damen. Mirandolina durchschaut die Maskerade zwar, wird aber vom galanten Gehabe des Marchese abgelenkt, der sich mit seinen Adelstiteln brüstet und ihr ein Seidentuch überreichen möchte. Ungläubig beobachten die beiden Neuankömmlinge, wie der Conte versucht, die Galanterien des Marchese noch zu überbieten, indem er der Wirtin einen Diamanten zum Geschenk reicht. In beiden Fällen weist Mirandolina die Geschenke zunächst zurück, nimmt sie jedoch wenig später an, um ihre Verehrer nicht zu brüskieren. Unterdessen trägt Fabrizio im Zimmer des Cavaliere die von Mirandolina zubereiteten Speisen auf. Ripafratta wird von seinem Diener zu Tisch gebeten und isst. Das Mahl schmeckt ihm so ausgezeichnet, dass er der Wirtin seine Komplimente ausrichten lässt. Prompt betritt Mirandolina das Zimmer und reicht dem Cavaliere eigenhändig einen weiteren Leckerbissen, den sie eigens für ihn zubereitet hat. Angetan von ihrer Freundlichkeit bittet sie der Cavaliere, auf ein Glas Burgunder neben ihm Platz zu nehmen. Um ungestört mit ihr zu sein, schickt er seinen Diener fort. Das Stelldichein wird jedoch jäh unterbrochen, als sich der Marchese an ihren Tisch gesellt. Als das Gespräch lebhafter wird, gesteht der Marchese, er sei unsterblich verliebt in Mirandolina und geht ab, zumal er im Cavaliere keinen ernst zu nehmenden Rivalen sieht. Mirandolina hält es keine Sekunde länger bei Ripafratta. Nach einem letzten Toast verlässt sie ebenfalls das Zimmer. Der allein zurückbleibende Cavaliere ist von der Begegnung mit der Wirtin so verstört, dass er sich zur vorzeitigen Weiterreise nach Livorno entschließt. Auf Bitten des

Diener bringt Mirandolina die Rechnung. Um die Abreise des Cavaliere zu verhindern, täuscht sie jedoch einen Ohnmachtsanfall vor. Im Glauben, die Wirtin müsse sich in ihn verliebt haben, verschiebt Ripafratta die Abreise wieder.

3. AKT

Mirandolina begibt sich wieder an ihre Arbeit in der Waschküche: Fabrizio geht ihr dabei zur Hand und bekundet seine Enttäuschung darüber, dass sie seine Zuneigung verschmäht und sich stattdessen den Avancen ihrer Gäste widmet. Mirandolina fährt ihm unwirsch über den Mund. Der Diener des Cavaliere tritt ein: Sein Herr sei besorgt über ihren Gesundheitszustand und lasse ihr daher dieses goldene Fläschchen mit Melissensirup bringen. Mirandolina weist das Geschenk zwar zurück, freut sich insgeheim aber darüber, offenbar einen weiteren Verehrer gewonnen zu haben. Pikiert über die Zurückweisung tritt der Cavaliere auf, um die Wirtin persönlich zur Annahme des kostbaren Geschenks zu bewegen, was Fabrizios Eifersucht weiter schürt: Schließlich nimmt Mirandolina das Fläschchen an, wirft es aber sogleich achtlos in den Wäschekorb. Während Ripafratta beteuert, er empfinde zum ersten Mal in seinem Leben Liebe für eine Frau, treten der Marchese, der Conte, Ortensia und Deianira hinzu und verhöhnen ihn wegen seiner plötzlichen Gefühlsregung. Zugleich beschweren sie sich über die zweitklassige Behandlung seitens der Wirtin und beschließen verärgert, abzureisen. Als Mirandolina mit Fabrizio alleine ist, gesteht sie ihm ihre Heiratsabsicht, ohne jedoch den Namen ihres Auserwählten zu nennen. Auf der Suche nach Mirandolina kehren der Cavaliere und seine Spießgesellen mit den beiden vermeintlichen Edelfrauen zurück. Es kommt zu einer turbulenten Reihe von Provokationen und Entlarvungen, die vor aller Augen in der befreienden Umarmung zwischen Mirandolina und Fabrizio gipfeln.

Mirandolina commedia delle maschere

di Carlo Vitali

Praga, 17 maggio 1959: alle sette e trenta della sera il sipario del Teatro Smetana (l'attuale Opera di Stato) si alzava sulla *première* di *Mirandolina*, tredicesima e penultima opera di Bohuslav Martinů. Il ruolo titolare era affidato a Maria Tauberová; Jaroslav Horáček (basso) era il marchese di Forlimpopoli, Oldřich Kovář (tenore) il conte d'Albafiorita, Přemysl Kočí (basso) il cavaliere di Ripafratta, Ivo Židek (tenore) il cameriere Fabrizio, le attricette Ortensia e Deianira rispettivamente Jaroslava Procházková (soprano) e Štěpánka Štěpánová (contralto), Jaroslav Rohan (tenore) il servo del cavaliere. L'orchestra di casa era diretta da Václav Kašlík; regia di Luděk Mandaus, scene di František Tröster, costumi di Jindřiška Hirschová, coreografie di Antonín Landa. Rudolf Vonásek firmò la traduzione ritmica in lingua ceca del libretto originale. La novità, nel quadro del Festival Primavera di Praga, riscosse un discreto successo. Come prevedibile, le maggiori lodi di pubblico e critica andarono alla frizzante Tauberová, soprano lirico-coloratura di fama internazionale che negli anni Trenta aveva studiato a Milano con Fernando Carpi, come pure al direttore Kašlík, colonna della vita musicale praghese. Piacque altresì l'allestimento scenico in chiave di teatro di strada con essenziali tocchi cubisti e dadaisti, poi riproposto con poche varianti fino al 1963 per un totale di quaranta volte.

Alla prima non fu presente l'autore: operato di un cancro allo stomaco nel novembre 1958 e impossibilitato a viaggiare, si spegnerà il 28 agosto 1959 nella clinica cantonale di Liestal presso Basilea. Ma anche senza questa tragica circostanza le perduran-

ti tensioni fra i due blocchi (1955: formazione del patto militare di Varsavia, 1956: rivolta di Budapest, 1958: seconda crisi di Berlino) gli avrebbero difficilmente consentito un sia pur breve ritorno in patria col suo nuovo passaporto statunitense ottenuto nel 1952. Defunti simultaneamente Stalin e il suo proconsole ceco Klement Gottwald (1953), in campo artistico i modesti conati liberalizzatori continuavano a scontrarsi con l'influenza conservatrice di ideologi come Miroslav Barvík (1919-1998) e il potente Zdeněk Nejedlý (1878-1963), ex ministro dell'istruzione promosso a vicepremier, braccio musicologico del realismo socialista e smetaniano di ferro, il quale pretendeva di espellere dal canone dei compositori nazionalpopolari non solo il 'cosmopolita' e 'formalista' Martinů, ma addirittura i defunti Dvořák e Janáček. Ne era ben consapevole lo stesso Martinů, quando il 27 marzo 1957 scrisse ai suoi parenti nella natia Polička che d'ora in poi non avrebbe più spedito nuove composizioni in Cecoslovacchia perché «non voglio appoggiare qualcosa che non condivido», ossia la politica culturale del regime.

Così stando le cose, desta meraviglia che la prima assoluta di *Mirandolina* potesse comunque aver luogo a Praga. Forse alla parziale remissione del bando non fu estranea l'aureola di progressismo che il nome di Goldoni aveva guadagnato nell'URSS staliniana a partire dagli ultimi anni Venti, allorché, volgendo al termine la libera sperimentazione teatrale fiorita nel decennio post-rivoluzionario, il dogma marxista ufficiale era quello espresso da Aleksej Dživelegov, dantista e traduttore in russo di vari titoli goldoniani. Dživelegov salutava in Goldoni un precursore del 'blocco del



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di *Mirandolina* di Bobuslav Martinů al Teatro Smetana di Praga, 17 maggio 1959. Gli interpreti: Ivo Židek (Fabrizio) Jaroslava Procházková (Ortensia), Maria Tauberová (Mirandolina), Štěpánka Štěpánová (Deianira) e Jaroslav Horáček (marchese di Forlimpopoli). Foto Jaromír Svoboda.

popolo', la linea tattica sancita dal Komintern in risposta alla marea montante dei fascismi italiano e tedesco. Come a dire, *mutatis mutandis*, di un'alleanza del proletariato con la borghesia illuminata contro le aristocrazie reazionarie e decadenti: «Nelle commedie di Goldoni la borghesia italiana è una classe estremamente sana, sia moralmente, sia intellettualmente, e dallo strato alto fino a quello basso. Goldoni idealizza non solo il ricco mercante, ma anche l'artigiano, la locandiera, il negoziante, il gondoliere, i contadini, le loro donne e ragazze» (voce «Goldoni, Carlo», in *Literaturnaja Enciklopedija*, vol. II, Moskva, 1929). L'ultima e più organica formulazione di tale dogma risale giusto al 1954, quando uscì postumo il suo ampio saggio *Ital'janskaja narodnaja komedija* (La commedia popolare italiana).

È tuttavia assai dubbio che una *captatio bene-*

volentiae verso i nipotini boemi di Ždanov fosse nelle intenzioni di Martinů quando nel 1953 decise di scegliere *La locandiera* in adempimento degli obblighi contratti con la Fondazione Guggenheim per una borsa di studio annuale dell'ammontare di tremila dollari, rispettabile per quei tempi. Con la moglie francese Charlotte Quennehen, sposata nel 1931, si stabilì in una villa con terrazza a Cimiez, nei sobborghi di Nizza. Ai parenti di Polička scrisse in data 16 settembre 1953, poco dopo il suo arrivo: «Sono sicuro che stare in campagna, lontano da quella Babele che è New York, farà bene a entrambi. Non vedo l'ora di cominciare a lavorare; qui è tutto così silenzioso e pacifico che il comporre sarà una pura delizia».

Nel mite clima della Riviera francese – antica-mera di quell'Italia che già lo aveva incantato nel 1922 quando vi era giunto in *tournee* come se-



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di *Mirandolina* di Bobuslav Martinů al Teatro Smetana di Praga, 17 maggio 1959. Gli interpreti: Jaroslav Horáček (marchese di Forlimpopoli), Jaroslava Procházková (Ortenzia), Štěpánka Štěpánová (Deianira) e Oldřich Kovář (conte d'Albafiorita). Foto Jaromír Svoboda.

condo violino della Filarmonica Ceca – rinverdi il progetto germogliato a Parigi nel 1937: musicare una *Locandiera* in sequela ai temi di Commedia dell'arte appena esplorati con *Il teatro fuori porta*. Sulle fasi della composizione ci ragguaglia la partitura autografa conservata nell'archivio Bärenreiter di Kassel: 321 facciate nitidamente vergate in inchiostro nero su carta leggerissima; sul frontespizio il titolo *La locandiera* è cassato e corretto in *Mirandolina*. Inizio della stesura il 15 dicembre 1953, secondo atto ultimato il 7 maggio 1954, terzo atto il 23 giugno, l'intermezzo coreutico (Saltarello) aggiunto il 30 giugno. Tutto conferma la sua abitudine di scrivere quasi di getto senza sciupare tempo in tormentose riletture. Ulteriori dati ci offrono le memorie, pubblicate postume nel 2003, della moglie Charlotte, sollecita regolatrice del ménage domestico: il compositore si chiude nel suo

studio per tutta la mattinata e nel dopopranzo va in città per un caffè o un bicchierino di *chartreuse*. Qualche distrazione mondana durante il Carnevale; il resto è tranquilla *routine* lavorativa fra la luce, i colori e le profumate brezze del Mediterraneo. Quasi una vignetta del popolare idillio verdiano «Di Provenza il mar, il suol». Nell'aprile del 1954 una gita pasquale a Borgo Sansepolcro e Arezzo gli rivela gli affreschi di Piero della Francesca, da cui trae ispirazione per un poema sinfonico dalle mistiche risonanze impressioniste. Prima che il soggiorno nizzardo giunga al termine nell'estate del 1955, farà ancora in tempo a comporre la cantata *Otvírání studánek* (L'apertura dei pozzi) su temi di filastrocche infantili boeme e morave.

Nell'autunno seguente, dialogando a Parigi con Miloš Šafránek, il colto diplomatico che fu suo protettore, curatore d'immagine e primo biogra-

fo, così Martinù sintetizzava il risultato raggiunto con *Mirandolina*: «È una cosetta leggera e senza complicazioni che pone l'accento sulla cantabilità, una piccola orchestra. Ma poi resta il problema dell'opera contemporanea, ossia la descrizione psicologica; ciò che non è il caso di *Mirandolina*. Essa è gioiosa dall'inizio alla fine». L'accenno alla carenza di psicologia conferma in Martinù un epigonico approccio a tutto Goldoni in chiave di commedia delle maschere, e non 'di carattere'. Da noi la diatriba era antica di alcuni decenni, opponendo alla svalutazione romantica di De Sanctis, ricalcata da Benedetto Croce, la nuova esegesi di letterati novecenteschi inclini a leggere nella scrittura del Veneziano – di volta in volta etichettata come melodica, contrappuntistica, sinfonica, corale, e in una parola 'musica pura' – un elemento di modernità orientato al 'teatro di massa' o 'collettivo'. Fra le due guerre mondiali vi si riconobbero Riccardo Bacchelli, i crociani dissidenti Eugenio Levi e Attilio Momigliano, il gentiliano Edmondo Rho, oltre alla maggior parte dei registi di prosa e a una pattuglia di operisti fra cui, accanto ai più noti Wolf-Ferrari e Malipiero, figurano lo statunitense Henry Hadley (*Bianca*, New York 1918; atto unico basato sulla *Locandiera*) e il tedesco Arthur Kusterer (*Diener zweier Herren*, Mannheim 1936; opera in tre atti liberamente tratta da *Arlecchino servitore di due padroni*).

Di fatto, annota Raffaele Mellace in un suo saggio del 2003, l'opera lirica 'goldoniana' «rigetta paradossalmente la conquista forse più cospicua di Goldoni: quel realismo dell'approfondimento psicologico con cui il drammaturgo si affrancava dalla tradizione della Commedia dell'arte. Da questo sviluppo di caratteri individuali, come da qualsiasi elemento di critica sociale, il teatro musicale ispirato a Goldoni si tiene infatti ben a distanza, cavando piuttosto di volta in volta dal forziere goldoniano [...] la nostalgia di un tempo e di uno spazio puramente letterari, l'evocazione corale di un *milieu* caratteristico o il ritmo drammatico serrato, quando non esclusivamente schegge di condotta scenica memorabile».

A siffatta lettura riduzionista Martinù si accoda felice, sebbene con qualche riserva circa la coerenza fra lo strato testuale e quello musicale: «In ceco

posso alterare una frase per adattarla alla musica, mentre in questo caso ho dovuto attenermi al testo. Perciò non sono del tutto sicuro di aver conseguito quanto mi ero proposto, perché ovviamente ho scritto in stile ceco, e non italiano, il che fa una gran differenza» (commento che richiama il forte carattere ritmico-quantitativo della lingua ceca, irriducibile alla prosodia accentuativa delle lingue romanze).

Nel 1956, sollecitando una nuova borsa di studio dalla Fondazione Guggenheim, Martinù sembra valutare *Mirandolina* come un lavoro preparatorio, un *reculer pour mieux sauter* verso forme operistiche di maggior lena indirizzate a un vasto uditorio internazionale mediante l'uso della lingua inglese: «Sto progettando un'opera intitolata *The Greek Passion*, basata su un romanzo di Nikos Kazantzakis. Ci vorranno due anni di lavoro per avere la soddisfazione di vedere l'ultima pagina della partitura. In campo operistico, il mio programma di tutta una vita era già nato a Parigi nel 1926. Cominciai con forme semplici su testi popolari e leggende, per poi maturare fino a una moderna opera onirica come *Juliette* (1937). Le fasi intermedie comprendono: l'opera-balletto *Špalíček* (1934), *I miracoli di Maria* (1935), la Commedia dell'arte *Teatro fuori porta* (1937), *Commedia sul ponte, Il matrimonio, Di cosa vivono gli uomini*. Negli anni 1953-54 ho ultimato la commedia *La locandiera*. Ora mi sento pronto a un altro passo di somma difficoltà e responsabilità, vale a dire la tragedia musicale».

Un interessante ritorno in forma di consuntivo, o magari di parziale palinodia, rispetto a quel programma di poetica teatrale 'strutturalista' e neoclassica che nel 1935 Martinù aveva dettato in terza persona al mensile praghese «Tempo» (vol. XIV, nn. 5-6, pp. 141-151): «Nei suoi lavori scenici egli si oppone ai principi wagneriani. Per quanto possibile, egli riduce il dramma musicale e il suo dinamismo, il quale si esprime soltanto tramite la potenza e il frastuono dell'orchestra, dunque alla superficie. Sminuisce anche la passionalità, spesso vacua e impervia, sostituendovi un logico sviluppo del soggetto governato da criteri musicali. Per lui il teatro è teatro, un lavoro che viene rappresentato; non si propone di creare l'impressione della



Foto di scena della prima rappresentazione assoluta di *Mirandolina* di Bobuslav Martinů al Teatro Smetana di Praga, 17 maggio 1959. Gli interpreti: Jaroslav Horáček (marchese di Forlimpopoli), Oldřich Kovář (conte d'Albafiorita) e Přemysl Kočí (cavaliere di Ripafrotta). Foto Jaromír Svoboda.

realtà, ma sottolinea scherzosamente che il lavoro è recitato in quanto teatro, dunque senza violare le regole della scena, anzi accettandole. E nemmeno egli mira a raggiungere un'integrazione di tutte le arti, lasciando invece che ciascuna componente si sviluppi in modo indipendente. Per delineare una scena egli non ricorre né al *Leitmotiv* né alla 'tinta', attenendosi piuttosto a un progetto musicale unitario per la costruzione di tutta l'opera. Sceglie personalmente i testi e li regola in modo tale da impedire agli attori di praticare i consueti gesti, pose e stili di canto. Spesso i singoli testi non sono neppure coerenti; tutto dipende dal contenuto e dalla struttura musicale, che egli stesso determina a partire dal piano del libretto (*I miracoli di Maria*, *Teatro fuori porta*, dove il testo è solo una successione di canzoni su poesie popolari). Nelle parti vocali egli attribuisce grande importanza all'intelligibilità

del testo, che tuttavia non è recitato ma forma invece una sorta di melopea, una melodia governata dal significato generale delle frasi. Per lui il primo posto tocca alla scena in sé, non all'orchestra. Questo lo avvicina di più al teatro mozartiano, e i suoi lavori scenici si potrebbero piuttosto definire di carattere cameristico». Nel caso di *Mirandolina* la verifica di tali linee-guida offre risultati problematici. Esaminiamoli per sommi capi.

Il libretto

Una vulgata diffusa nelle pubblicazioni più antiche e più derivate vuole che Martinů provvedesse di persona a condensare la commedia goldoniana valendosi di appena qualche suggerimento fornito da Antonio Aniante, un amico degli anni di

Parigi che a quel tempo serviva come *attaché* culturale presso il Consolato d'Italia a Nizza. In realtà la statura artistica dell'Aniante (pseudonimo di Antonino Rapisarda, Viagrande di Catania, 23 dicembre 1899 – Ventimiglia, 6 novembre 1983) sembra tale da suggerire un suo peso meno marginale nell'operazione. Dapprima futurista, poi collaboratore di Bontempelli e di Bragaglia, il letterato siciliano fu autore di poesie, drammi, saggi e romanzi tanto in italiano quanto in francese, fu rappresentato alla Biennale veneziana, decorato di medaglia d'oro dall'Académie de France. A parte qualche grumo sintattico irrisolto, la riduzione resta fedele all'originale, cui aggiunge intarsi di battute e ostinate ripetizioni di parole chiave che, pur senza ambire al verso, decostruiscono la prosa goldoniana conferendole la fluidità necessaria alla traduzione in musica. L'italiano di Martinù non era da tanto.

La struttura musicale

Il primo atto comprende otto scene con un intermezzo orchestrale prima dell'ottava. Nel secondo le scene sono sei, la seconda è introdotta da un intermezzo, il finale culmina nel già citato Saltarello. Sei sono pure le scene del terz'atto, con l'intermezzo prima della quarta. Scarseggiano i pezzi chiusi; con una certa larghezza si possono definire tali il recitativo e aria di *Mirandolina* («È nemico delle donne?», I/6), due terzetti e un quintetto al principio del second'atto, il duetto *Mirandolina/cavaliere* in conclusione di II/4, ossia il brindisi in forma di canzonetta. Il brindisi, singolare spunto 'diegetico' di musica eseguita in scena, riaffiora come reminiscenza prima nel soliloquio del cavaliere (II/5), poi con movenze di contrappunto madrigalesco nel finale d'atto che sanziona il trionfo dell'astuta seduttrice. Ancora due quasi-duetti (*Mirandolina/Fabrizio* e *Mirandolina/cavaliere*) nel terz'atto; il catalogo è tutto qui.

Italiana o ceca?

Se con 'stile italiano' Martinù voleva intendere melodia spianata, agilità e vocalizzi, bisogna dar-

gli ragione. Se ne trovano ben poche tracce nella partitura di *Mirandolina*, e quasi soltanto nella parte della protagonista. Per lunghi tratti la melodia è relativamente ininfluyente; la pulsazione assume quasi la funzione unificante che nel passato spettava alla tonalità e si fa guida della musica attraverso schemi ritmici mutevoli e frammentati come in un brillante caleidoscopio. Poco operistica anche l'incorporazione di larghi tratti di dialogo parlato che talora rompono il flusso vocale e strumentale a mo' di *Singspiel* e talaltra vi si sovrappongono come nel *Melodram*. Ma nemmeno sullo 'stile ceco' è il caso d'insistere. Tinta di struggente elegia slava è in effetti la scena II/6 dove la locandiera simula lacrime d'amore. E nel vorticoso finale dell'atto terzo, concluso dal razzo della protagonista (*La acuto*), risuona un ciclico rimando all'esordio in stile *Sposa venduta*.

VOCI

MIRANDOLINA, LOCANDIERA *soprano*

ORTENSIA, COMICA *soprano*

DEIANIRA, COMICA *contralto*

FABRIZIO, CAMERIERE DI LOCANDA *tenore*

SERVITORE DEL CAVALIERE *tenore*

IL CONTE D'ALBAFIORITA *tenore*

IL CAVALIERE DI RIPAFRATTA *basso*

IL MARCHESE DI FORLIMPOPOLI *basso*

L'orchestra

Cameristico ma non esattamente 'piccolo' l'organico orchestrale, comprendente – oltre agli archi al completo – l'ottavino, tutti i legni raddoppiati, quattro corni, tre trombe, due o tre tromboni, timpani e due o tre tamburi, fra cui il prediletto tamburo a corde. Mancando una regolare *ouverture*, le solari battute introduttive si prolungano a sostenere il battibecco fra il conte e il marchese. Il colore dei legni è sovente associato al cavaliere, con toni di mistero negl'interludi dei primi due atti, con accenti ansiosi nel terzo. E poi c'è il festoso Saltarello a piena orchestra, tocco di color locale in 6/8 ispirato all'*Italiana* di Mendelssohn. Appena un decennio prima (1943) il medesimo emblema del Belpaese chiudeva l'esuberante *Nordiskt capriccio* di Erland von Koch, uno svedese che all'Italia guardò sempre nello spirito del *dahin!* di Goethe. Come Martinù alla sua spiaggia di Alassio cui dagli anni Venti, esilio e guerra permettendo, soleva tornare ogni estate.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- MILOŠ ŠAFRÁNEK, *Bobuslav Martinù: His Life and Works*, Praha, Artia, London, Wingate, 1962.
- BRIAN LARGE, *Martinù*, London, Duckworth, 1975.
- HELENA HAVLÍKOVÁ, *Opery Bobuslava Martinù* (Le opere di B.M.), Praha, Divadelní ústav, 1990.
- PATRICK LAMBERT, *Bobuslav Martinù*, London, Boosey & Hawkes, 1997.
- Mirandolina*, Lugo, Fondazione Teatro Rossini, 2003 (programma di sala per il Lugo Opera Festival 2003; contiene saggi critici di RAFFAELE MELLACE e JAN SMACZNY).
- HARRY HALBREICH, *Bobuslav Martinù: Werkverzeichnis und Biographie* (2.a ediz. accresciuta), Mainz, Schott, 2007.
- Scheda su *Mirandolina* nell'archivio *online* del Teatro Nazionale di Praga (consultato il 6 giugno 2016): <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=1720&sz=0&abc=M&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>.

ORCHESTRA

OTTAVINO
 2 FLAUTI
 2 OBOI
 2 CLARINETTI
 2 FAGOTTI
 4 CORNI
 3 TROMBE
 3 TROMBONI
 TIMPANI
 PERCUSSIONI
 ARCHI



Maria Tauberová è la prima interprete della Mirandolina di Bobuslav Martinů. Foto di scena della prima esecuzione assoluta dell'opera al Teatro Smetana di Praga, 17 maggio 1959. Foto Jaromír Svoboda.

Gianmaria Aliverta: «La scaltrezza femminile vince il logorio della società contemporanea»

a cura di Leonardo Mello

Parlamo dell'allestimento di *Mirandolina* con il regista Gianmaria Aliverta.

Nel costruire lo spettacolo, ha riscontrato, dal punto di vista drammaturgico, differenze sostanziali tra il libretto predisposto da Martinù e l'originale goldoniano?

Le differenze sono tante, anche se in realtà – paradossalmente – non ce n'è alcuna, perché il compositore usa il testo di Goldoni. Però Martinù opera dei tagli sostanziali, e, andando a togliere determinate scene dove si delineano completamente i personaggi, l'identità di queste figure diviene differente, perché gli spettatori non hanno una visione totale del testo goldoniano, ma soltanto un sunto. Diciamo che per Martinù è stato un gioco abbastanza facile, in quanto *La locandiera* è una commedia che tutti conoscono. L'opera è principalmente incentrata sul corteggiamento di *Mirandolina* nei confronti del cavaliere. Perciò l'impressione può essere quella di una donna che usa la sua femminilità per far cadere nelle sue trame gli uomini che frequentano il suo albergo, il che non è esattamente il messaggio di Goldoni. Ma in realtà è ciò che, con molta astuzia, la protagonista fa anche nella storia antica. *Mirandolina* è una donna veramente intelligente, che usa con furbizia le sue arti seduttive per raggiungere i propri scopi. Il *plot* goldoniano dunque rimane, ma il risultato drammaturgico è più frammentato. Le parti del conte e del marchese, così come quelle delle commedianti e di Fabrizio, hanno un ruolo molto più marginale.

Quali sono i punti-chiave dello spettacolo?

La mia idea di regia parte dal fatto che nessuno sia buono: tutti hanno un ego spropositato e ciascuno vuol far credere di essere migliore di quello che è. Direi che tutto ruota attorno alla finzione. Il cavaliere finge di odiare le donne per un maschilismo ammantato di potere: non accetta che una donna possa gestire da sola una locanda senza un uomo che la protegga e la diriga. Questa concezione, a ben guardare, non è poi molto cambiata nemmeno al giorno d'oggi. Il marchese finge di contare su una nobiltà che risale ai suoi avi, e soprattutto di avere una disponibilità economica che non ha. Il conte, che è ricco, finge di appartenere a una nobiltà che non gli appartiene, dato che compra la contea grazie ai suoi averi. Fabrizio finge – o meglio desidererebbe – fin dall'inizio di essere padrone della locanda, ed è probabilmente consapevole, dato che non è uno stupido, che *Mirandolina* alla fine dovrà sposarlo per non passare per una poco di buono. La stessa protagonista è estremamente scaltra, perché prima che si levino commenti maliziosi è lei stessa a dichiarare che convolerà a nozze, neutralizzando così i pettegolezzi.

Come si è rapportato alla particolare partitura di Martinù?

Non è un'opera semplice, in tutti i sensi. A livello musicale è molto diversa dal repertorio italiano dell'Ottocento, con le sue formule chiuse, ma anche da Puccini, dove le formule chiuse vengono comunque superate. Non ci sono arie, il canto viene utilizzato – vorrei dire – in modo quasi 'baroccheggianti'. Martinù ha voluto mantenere la parola di Goldoni,



Gianmaria Aliverta.

ma allo stesso tempo però la parte predominante dell'opera non è tanto il testo quanto la struttura musicale: il compositore ceco crea una linea melodica molto orecchiabile, che segue l'andamento delle parole, ma allo stesso tempo costruisce una musica che sta sotto e che è molto più complicata, con un ritmo sincopato, serrato e frenetico che non permette più di tanto ai cantanti di essere liberi. E questo si ripercuote anche nelle azioni sceniche. La musica arriva subito allo spettatore, perché ha una comunicabilità immediata, ma non è assolutamente settecentesca, quindi sarebbe stato sbagliato pensare, a parer mio, a costumi d'epoca goldoniana. Innanzi tutto perché lo stesso poeta non descrive una vicenda esclusivamente propria della sua epoca, ma, piuttosto, universale. Dunque abbiamo pensato a un allestimento di 'colore' contemporaneo. Mi auguro che nessuno arrivi prevenuto, pensando di vedere in scena una commedia di Goldoni: non è Goldoni,

infatti, ma è un'opera a lui ispirata. Non perché io abbia nulla contro gli spettacoli di ambientazione storica, ma semplicemente perché la musica non lo richiede. Quella di Martinù è una scrittura tipicamente novecentesca: se da una parte non abbiamo i 'da capo', croce e delizia di ogni messa in scena delle opere ottocentesche, ci sono altri problemi importanti, primo fra tutti il far muovere un cantante-attore in un mondo musicale in cui soprattutto la parte vocale deve essere quasi 'solfeggiata', a scandire il testo goldoniano, mentre la parte orchestrale rapisce in un vortice frenetico. Questo continuo scandire deve divenire un'azione che caratterizza i diversi personaggi, e in particolare le molteplici sfaccettature della figura di Mirandolina. Lo spettacolo, come dicevo, è letto in chiave moderna: la locanda diventa un'attuale struttura alberghiera e la vicenda si articola fra la zona relax per i clienti e gli spazi riservati al personale dell'albergo.

Gianmaria Aliverta: “Female cunning overcomes the attrition of contemporary society”

edited by Leonardo Mello

*W*ere discussing the production of *Mirandolina* with the director Gianmaria Aliverta.

While you were working on the production, from a dramaturgical point of view did you encounter any substantial differences between Martinù's libretto and Goldoni's original?

There are many differences although, paradoxically, there aren't any because the composer uses Goldoni's text. However, Martinù made significant cuts, and by cutting certain scenes in which the characters were described in detail, the identity of these figures changes because the spectators only have a partial, incomplete vision of Goldoni's text. Let's say that for Martinù it was relatively easy since *La locandiera*, the *Inn-Keeper*, is a comedy that everybody is familiar with. The main focus of the opera is *Mirandolina* courting the knight. However, the impression might be that of a woman who uses her female wiles to entice the men visiting her inn into her web, which is not the message Goldoni really wanted to convey. Nevertheless, with great craftiness, this is what the protagonist actually does in the original story, too. *Mirandolina* is a highly intelligent woman, who uses her seductive skills to get what she wants with great wiliness. While Goldoni's plot is the same, the result on stage is more fragmented. The Count's and Marquis' roles are much more marginal, as are those of the actresses and Fabrizio.

What are the key points of the performance?

My direction starts with the idea that nobody

is good: everybody has a huge ego and everyone wants people to believe they are better than they actually are. I would say that it all revolves around pretence. The knight pretends he hates women because of his male chauvinism cloak of power: for him it is unacceptable that a woman is able to run an inn alone, without a man to protect and command her. If we look closely, this concept hasn't changed all that much today. The marquis pretends he has noble origins that go back to his predecessors, and above all financial resources, which he doesn't have. The count, who is wealthy, pretends to belong to an aristocratic class that he doesn't belong to, since it is only thanks to his money that he has the title he has. Fabrizio pretends – or rather would like to be – from the very beginning the master of the inn, and since he isn't stupid he is probably also aware that in the end *Mirandolina* will have to marry him if she doesn't want people to think badly of her. The protagonist herself is extremely astute because before any malicious comments start circulating, she is the first to talk of marriage, neutralising any gossip.

How did you relate to Martinù's score?

It isn't an easy opera, in more sense than one. From a musical point of view it is very different from the nineteenth-century Italian repertoire with all its closed formula; but it's also different from Puccini, in whose works the closed formula are overcome. There are no arias, I would say that canto is used in an almost 'baroque-style' fashion. Martinù wanted to keep Goldoni's text but at the same time the predominant part of the opera isn't



Bobuslav Martinů (a destra) con lo scrittore Miroslav Bureš a Roma nell'estate 1957. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

the text but the musical structure: the Czech composer creates a very catchy melodic line that follows the progress of the words, but at the same time he creates an underlying music that is much more complicated, with a syncopated, fast and frenetic rhythm that doesn't give the singers that much freedom. This is also felt on the actions on stage. The music reaches the viewer immediately because of its immediate communicability, but it isn't eighteenth-century at all, so I think it would be wrong to think of Goldoni's period costumes. Above all, because the poet himself isn't describing a situation that is exclusive to his own days, but one that is universal. So we devised a contemporary 'colour' production. I hope that nobody will arrive with prejudice, expecting to see one of Goldoni's comedies on stage: it isn't Goldoni; it's an opera inspired by him. Not because I have anything against works with a historical setting, but simply because

the music does not need it. Martinů's score is typically nineteenth-century: while on the one hand, there aren't any 'da capo', both a blessing and a curse of every nineteenth-century production, on the other, there are other considerable problems; first and foremost, making a singer-actor move in a musical world in which most of the vocal part is almost 'solmized', to Goldoni's text, while the orchestra score is swept away in a frenetic vortex. This continuous accompaniment has to be able to characterise the different characters, and in particular the multiple facets of *Mirandolina*. As I said earlier, the production is a contemporary interpretation: the inn becomes an actual hotel and the plot takes place in the relaxation area for the clients and the area reserved for the hotel staff.

John Axelrod: «Martinù, e la sostenibile leggerezza di *Mirandolina*»

a cura di Ilaria Pellanda

Qual è il suo approccio alla direzione di *Mirandolina* dal punto di vista della concezione musicale e della partitura?

Mirandolina è come un tesoro nascosto, per tre motivi. È un'opera piuttosto sconosciuta e sottovalutata e, quindi, tutta da scoprire. Il libretto è in italiano, è stato scritto dallo stesso Martinù e rende molto della sintassi e della genialità dell'originale goldoniano. Infine, la natura *through-composed* della partitura e degli interludi musicali permette all'orchestra e al canto un superbo virtuosismo.

Qual è il linguaggio musicale usato da Bobuslav Martinù in queste pagine?

Nonostante gli aspetti 'neoclassici' o 'belcantistici' della partitura, la musica è per antonomasia ceca. È forte l'influenza di Rossini, non solo nello spirito comico delle linee vocali, ma anche nei motivi ripetitivi dell'accompagnamento. Si percepisce anche l'influenza di Puccini nella descrizione musicale dei personaggi e nel trattamento melodico. Infatti, e forse non a caso, la stessa *Mirandolina* è una combinazione delle eroine della *Bohème*: una vocalità di soprano pastoso combinata con le sfumature provocanti e civettuole di Musetta. Ma sono l'aspetto sincopato, poliritmico del linguaggio musicale, il fraseggio irregolare e le linee armoniche di stile boemo a rivelare un suono decisamente slavo.

Quali sono i colori che caratterizzano quest'opera?

Il colore in musica è sempre soggettivo. Come in un dipinto, quello che per me è blu per un al-

tro potrebbe essere un blu differente. Ma forse l'energia è il modo migliore per descrivere i colori. Il fraseggio, il tempo, le dinamiche sono tutti elementi importanti per la musica tanto quanto le persone stesse. Improvvisi *fortissimo* e *pianissimo* generano emozioni parallele nel testo, *accelerando* e *rallentando* accentuano i momenti di passaggio nella trama, e il fraseggio degli strumenti fa eco ai personaggi stessi: anche se non sempre, ascoltiamo il fagotto per il marchese, i corni per il conte, ottoni e clarinetto per il cavaliere, e certamente il fluido flauto e l'oboe per *Mirandolina*. L'aspetto armonico della musica è tipico del linguaggio di Martinù, con dissonanze combinate ad accordi tonali, e accordi politonali che emergono per riflettere l'inconfondibile linguaggio e suono ceco. Le parole potrebbero riflettere l'italiano di Goldoni, ma l'affresco armonico è, come le pitture orfiche di Kupka, ricco e complesso, senza essere mai insostenibile. La leggerezza del suo essere musicale fa eco a un altro eroe ceco, Milan Kundera.

Mirandolina è un delizioso ibrido tra opéra-comique, Singspiel e operetta: che tipo di sinergia è possibile rilevare tra scena e musica?

Come nelle opere di Rossini e Puccini, la musica segue l'azione sul palcoscenico. Quando si ride nella musica, si ride anche nell'accompagnamento. Quando si presenta il dramma, allora la musica cattura la nostra attenzione. Quando c'è amore nell'aria, le corde del nostro cuore sono tirate. Quando le voci cantano insieme, allora gli strumenti doppiano le voci. Quando gli uomini cercano di conquistare il cuore di *Mirandolina*,



John Axelrod.

la musica descrive gli sforzi di ogni corteggiatore, con *glissando* e *pizzicato* e fanfare di ottoni. Quando *Mirandolina* confessa il suo amore, la musica segue l'evoluzione dei suoi sentimenti. Martinù è stato un maestro di fantasia, estrosa teatralità, le qualità a cuor leggero dell'operetta e dell'*opéra-comique* sono state al servizio del suo obiettivo. Non si pensa mai che la musica sia al passo con la storia. Invece essa agisce come un altro personaggio, con umorismo e ironia, e riferimenti musicali ai madrigali italiani nella sintassi e nel modello, al *vaudeville* francese nello spirito comico e all'opera buffa italiana per le risate che inevitabilmente provoca. La musica segue sempre la trama, come se fosse la sceneggiatura di un film muto. Forse il meglio per quanto riguarda la musica è nei semplici interludi orchestrali e nell'ora famoso *Saltarello* che procura non solo un necessario riposo ai cantanti, ma un'opportunità per la musica di essere sola e

portare avanti l'opera. Come un ballabile o una *ouverture*, il *Saltarello* diviene l'essenza dell'opera, schiettamente italiano nel carattere, ma unico nella voce musicale di Martinù.

Quali sono i punti di forza di quest'opera, che nell'ultimo decennio sta vivendo un fruttuoso periodo di riscoperta?

Mirandolina ha tutto ciò di cui un'opera comica ha bisogno. Un'affascinante eroina in *Mirandolina*; un eroe comprensivo in *Fabrizio*; personaggi eccessivi che ami odiare nei tre pretendenti, il marchese, il conte e il cavaliere; due complici conniventi in *Ortensia* e *Deianira*; e, certamente, una trama che include amore, seduzione, inganno e lieto fine.

John Axelrod: “Martinů, and the bearable lightness of *Mirandolina*”

edited by Ilenia Pellanda

*What is your approach to the management of *Mirandolina* from the point of view of the musical conception and of the score?*

Mirandolina is like a buried treasure of composition for three reasons. It is rather unknown and underrated, therefore, there is much to discover. The libretto is Italian, written by Martinů himself, and captures much of the syntax and brilliance of the Goldoni original. And finally, the through-composed nature of the score and musical interludes allow for superb ensemble singing and orchestral virtuosity.

What is the musical language used by Bohuslav Martinů in these pages?

Despite the «neo classical» or «bel canto» aspects of the score, the music is quintessentially Czech. One can very hear the influence of Rossini, not only in the comedic humor inherent in the vocal lines, but also in the repetitive motives of the accompaniment. There is also an aspect of Puccini in the musical portrayal of the characters and the melodic treatment. Indeed, and perhaps by no coincidence, *Mirandolina* herself is a combination of *La bohème* heroines: a creamy vocal soprano combined with the flirtatious range of Musetta. But it is the syncopated, poly-rhythmic aspect of the musical language, the unbalanced phrasing and the Bohemian harmonic lines that reveal a distinctly Slavic sound.

What are the colors that characterize this work?

Colors in music are always subjective. Like a

painting, what is blue to me might be a different blue to you. But perhaps the energy is a better way to describe the colors. The phrasing, the tempo, the dynamics are all as important a character to the music as the people themselves. Sudden *fortissimo* and *pianissimo* create emotional parallels in the text, *accelerando* and *rallentando* accentuate the plot changes, and phrasing among the instruments echo the characters themselves: though not always, we hear the bassoon for the Marchese, horns for the Count, brass and clarinet for the Knight, and of course the fluid flute and oboe for *Mirandolina*. The harmonic aspect of the music is typical of Martinů's language, with dissonances combined with tonal chords, and polytonal chords stacked on top to reflect the unique Czech language and sound. The words may reflect Goldoni's Italian, but the harmonic tapestry is, like the Orphistic paintings of Kupka, richly complex, but never unbearable. The lightness of its musical being echoes another Czech hero, Milan Kundera.

Mirandolina is a delightful hybrid of opera-comique, Singspiel and operetta: what kind of synergy can be detected between stage and music?

As in the operas of Rossini and Puccini, the music follows the action on stage. When there is laughter in the music, there is laughter in the accompaniment. When drama occurs, so the music captures our attention. When love is in the air, our heartstrings are pulled. When the ensemble sings together, so do the instruments double the voices. When the men try to win *Mirandolina*'s heart, the music characterizes the efforts of each admirer,



Bohuslav Martinů mentre compone al pianoforte, 1941. Foto Centro Bohuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

with *glissando* and *pizzicato* and brass fanfares. When *Mirandolina* confesses her love, the music follows her emotional evolution. Martinů was a master of fantasy, whimsical theatricality, and the light hearted quality of operetta and *opéra-comique* served his purpose. One never feels the music is out of step with the story. Instead it acts as another character, with wit and irony, and musical references to Italian madrigals in its syntax and pattern, to French *vaudeville* for the slapstick humor and to Italian *opera buffa* for the laughs it inevitably produces. The music always following the plot, as if the music is the script of some silent film. Perhaps what is best about the music are the simple interludes and the now famous *Saltarello* which provide not only a necessary respite for the singers, but an opportunity for the music to stand on its own and carry the opera forward. Like a *ballabile* or *overture*, the *Saltarello* becomes the essence of

the work, truly Italian in character, but singular to the musical voice of Martinů.

What are the strengths of this work, which in the last decade is experiencing a fruitful period of rediscovery?

Mirandolina has everything a comic opera needs. An appealing heroine in *Mirandolina*; a sympathetic hero in *Fabrizio*; exaggerated characters whom you love to hate in the three suitors *Marquis*, the *Count* and the *Knight*; two conniving accomplices in *Ortensia* and *Deianira*; and, of course, a plot about love, seduction, deception and a happy ending.

Leggendo il libretto

Il libretto di *Mirandolina*, elaborato dallo stesso Bohuslav Martinů nei primi anni Cinquanta, possiede delle caratteristiche inconsuete. Non si tratta infatti di un adattamento da un'opera precedente, da cui trarre il soggetto della vicenda, come spesso è accaduto alla *Locandiera* nei suoi quasi duecentosettant'anni di vita. Piuttosto si assiste a un vero e proprio 'montaggio', che l'autore compie servendosi della parola goldoniana e operandovi i necessari tagli per permettere alla struttura musicale di esprimersi. Oltre al mantenimento dei tre atti originari, sono presenti tutti i personaggi (manca soltanto la parte muta del servitore del conte), e questa si rivela già una differenza rispetto a molte altre riscritture in musica, dove per lo più le parti delle due commedianti, Ortensia e Deianira, vengono espunte per esigenze di brevità oppure per convenienze sociali e per evitare problemi di censura. Ma tutti i ruoli, a eccezione di quelli della protagonista e del cavaliere, subiscono un **ridimensionamento** che li converte in **personaggi secondari**, e l'attenzione si focalizza sul capolavoro seduttivo costruito da Mirandolina ai danni del misogino cavaliere di Ripafrotta (le casate sono tutte frutto della fantasia del commediografo veneziano, che utilizza la sua proverbiale ironia nello sbeffeggiare le diverse estrazioni sociali). Il *pastiche* goldoniano creato da Martinů ha un'assoluta coerenza interna, anche se spesso, intervenendo sull'italiano settecentesco, il compositore inciampa in alcuni **errori** tipici di chi maneggia una lingua che non gli è propria (vedremo più avanti qualche esempio di queste piccole sviste).

Nell'impossibilità di dare conto qui dei moltis-

simi **tagli e accorpamenti** di scene, si segnalano i punti in cui i due testi divergono maggiormente. Dal punto di vista drammaturgico, è espunto un tema importante che lega Fabrizio alla locandiera. In Goldoni (atto I, scena 10), quando la giovane decide di provvedere in prima persona a sostituire la biancheria del cavaliere, che se ne è dichiarato insoddisfatto, Fabrizio, che al pari del marchese e del conte ne è innamorato, le si rivolge così:

FABRIZIO

Bene, bene. Provvedetevi di cameriere.

MIRANDOLINA

Perché, signor Fabrizio? È disgustato di me?

FABRIZIO

Vi ricordate voi, che cosa ha detto a noi due vostro padre, prima ch'egli morisse?

MIRANDOLINA

Sì; quando mi vorrò maritare, mi ricorderò di quel che ha detto mio padre.

Il legame che unisce i due dunque nasce anche da una richiesta del padre di lei, l'antico gestore della locanda che prima di morire raccomanda alla figlia di sposare il fidato cameriere. Questo tema, che nella commedia è ripreso anche alla fine, quando saranno annunciate le nozze, scompare del tutto nella versione musicale novecentesca, dove Mirandolina sceglie Fabrizio come sposo principalmente per cercare di uscire indenne dalla situazione che lei stessa ha creato per puntiglio femminile.

Anche l'**aspetto 'di genere'**, che vede la protagonista 'lottare' con una certa perfidia contro la misoginia di un odiatore delle donne qual è il cavaliere, facendolo capitolare, viene comunque smussata

dal libretto. Verso la fine della prima ‘incursione’ di *Mirandolina* nelle stanze dell’uomo, nell’opera si assiste a questo dialogo (atto I, scena 8):

CAVALIERE

(Che diavolo ha costei di stravagante, ch’io non capisco?)

MIRANDOLINA

(Il satiro si anderà a poco a poco addomesticando.)
(al cavaliere)

Illustrissimo signore, ella mi piace assaissimo.

Nel testo antico, dopo questa dichiarazione si svolge un celebre *a parte*, in cui *Mirandolina* esprime quasi programmaticamente la sua decisa volontà di imporsi, quasi per civetteria, sull’uomo che dice di disprezzarla:

MIRANDOLINA

Illustrissimo signore, ella mi piace assaissimo. [...] (Mi caschi il naso, se avanti domani non l’innamoro).

Un altro *a parte* eliminato da Martinù ribadisce la rabbia della donna e la sua determinazione a perseguire il suo intento (atto III, scena 6). Quando il cavaliere le chiede «amore, compassione, pietà», lei risponde fingendo di non credere alle sue parole:

MIRANDOLINA

Un uomo, che stamattina non poteva vedere le donne, oggi chiede amore e pietà? Non gli abbado, non può essere, non gli credo.

Poi, rivolta al pubblico, aggiunge:

MIRANDOLINA

(Crepa, schiatta, impara a disprezzar le donne).

Sempre a mo’ di *exempla*, un altro filone viene sacrificato da Martinù per esigenze sceniche. Si tratta di uno degli argomenti centrali della *Locandiera* goldoniana, quello legato al ‘metateatro’, assai caro al drammaturgo veneziano e incarnato appunto dalle due commedianti, Ortensia e Deianira, erroneamente scambiate per dame dal povero Fabrizio (solo *Mirandolina* ne riconoscerà l’identità, reggendo comunque loro il gioco). In un’opera tutta basata sulla finzione, Goldoni introduce un

dialogo fra le due fanciulle ammiccando esplicitamente ai propri spettatori. Vale la pena citarne un passo (atto I, scena 18) che scompare nella versione operistica:

DEIANIRA

Ci dà dell’illustrissime. Ci ha creduto due dame.

ORTENSIA

Bene. Così ci tratterà meglio.

DEIANIRA

Ma ci farà pagare di più.

ORTENSIA

Eh, circa i conti, avrò da fare con me. Sono degli anni assai, che cammino il mondo.

DEIANIRA

Non vorrei che con questi titoli entrassimo in qualche impegno.

ORTENSIA

Cara amica, siete di poco spirito. Due commedianti avevate a far sulla scena da contesse, da marchese e da principesse, avranno difficoltà a sostenere un carattere sopra di una locanda?

La riflessione sul teatro e sul ‘doppio’, che sta a cuore all’autore settecentesco – nel dialogo compare, tra l’altro, la parola ‘**carattere**’, cruciale nel progredire della ‘riforma’ goldoniana rispetto ai tipi fissi della *Commedia dell’arte* – non interessa invece al compositore ceco, per il quale le due attrici ricoprono un ruolo di contorno e funzionale allo sviluppo dell’intreccio.

Un altro elemento narrativo che necessariamente si perde, nella riscrittura per musica, è quello rappresentato dalla **bocchetta d’oro**. Questo oggetto – regalato dal cavaliere a *Mirandolina* (atto II, scena 17) – è fonte di una serie di equivoci che riguardano tutti i protagonisti. La scaltra locandiera, quando il nobiluomo è ormai capitolato ai suoi piedi, finge addirittura uno svenimento, una mossa che – secondo la sua strategia – darà il colpo di grazia alla sua vittima, come afferma lei stessa:

MIRANDOLINA

Ora poi è caduto affatto. Molte sono le nostre armi, colle quali si vincono gli uomini. Ma quando sono ostinati, il colpo di riserva sicurissimo è uno svenimento. Torna, torna.

La boccetta, che Mirandolina rifiuta di accettare, passerà poi nelle mani dello spiantato marchese, che, non avendone compreso il valore, la regala per spacconeria a Deianira, salvo poi rendersi conto dell'errore in cui è caduto. Quando conte e marchese si ritrovano uniti nella collera verso la propria 'protetta', rea di aver fatto innamorare il cavaliere, il marchese riesce a farsi prestare dodici zecchini dal suo rivale in amore, che non ha problemi di liquidità. Con quel denaro intende ricomprare la boccetta a Deianira, che ancora crede una gran dama. Ma nel disegno di Martinù, che consiste fondamentalmente nel mettere a fuoco il rapporto tra Mirandolina e il cavaliere, questo motivo secondario, pur molto divertente nella commedia, non ha più ragione di comparire.

Per tornare alle citate **sviste** del compositore ceco nel tagliare e rimaneggiare l'italiano – ma anche questi particolari conferiscono all'opera grande fascino e notevole originalità – si possono menzionare almeno il dialogo tra Mirandolina e Fabrizio nel terzo atto (scena 1):

FABRIZIO

Cara Mirandolina, compatitemi.

MIRANDOLINA

Via, andate, lasciatemi stirare.

FABRIZIO

Cara, cara.

MIRANDOLINA

Non dice altro, non dice altro!

dove la sostituzione della parola 'dica' («non dica altro, non dica altro!») con 'dice' permea lo scambio di una certa oscurità.

Ancora, sempre nel terzo atto (scena 5), quando stiamo per assistere al duello (mancato) tra conte e cavaliere, nella didascalia si legge:

(Leva la spada al Marchese, la quale esce col fodero. Marchese rammaricandosi. Il Conte si mette in guardia. Cavaliere vuol levar il fodero, e non può).

Se finora si è cercato di mettere in luce i tagli e i cambiamenti che il testo originale subisce nella trasposizione musicale, va ricordato in chiusura

anche l'**intervento del compositore sulle parole in funzione della sua partitura**. A fronte dell'eliminazione di intere scene, del raggruppamento di battute in origine scollegate, sta l'esigenza di ricondurre il tessuto verbale alle propria idea compositiva. Ne è spia soprattutto un diffuso utilizzo delle **ripetizioni** (ad esempio la parola 'maledetto' che i quattro uomini innamorati usano come intercalare più frequentemente che nella commedia), o alcune battute 'a due' inserite *ex novo*, come, per citarne uno soltanto, il brindisi proposto da Mirandolina e ripreso da lei insieme al cavaliere nell'atto secondo (scena 4):

Viva Bacco e viva Amore:

l'uno e l'altro ci consola;

l'uno passa per la gola,

l'altro va dagli occhi al cuore.

Bevo il vin, cogli occhi poi...

faccio quel che fate voi.

Questi versi concludono anche l'atto secondo, contrariamente all'originale goldoniano. Si denotano dunque degli accorgimenti di natura musicale che lasciano però immutata la 'partitura drammatica' di partenza: in questo soprattutto, oltre ovviamente alla musica, consiste l'unicità dell'operazione condotta da Bohuslav Martinù sulla *Locandiera*.

In chiusura una piccola curiosità: mentre in Goldoni il marchese è detto «**di Forlipopoli**», Martinù utilizza la dicitura «**Forlimpopoli**», che si ritrova anche nell'opera di Antonio Salieri (1773).



Bobuslav Martinů nel 1958 circa.

Il libretto e l'autore nel web

Il libretto di *Mirandolina*, in versione pdf stampabile, si trova in:
http://www.dicoseunpo.it/M_files/Mirandolina.pdf

Per consultare la locandina e le immagini della prima assoluta, rappresentata il 17 maggio 1959 al Teatro Smetana di Praga:
<http://archiv.narodni-divadlo.cz/print.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=8870>

Per dettagliate informazioni biografiche su Bohuslav Martinů, sull'edizione completa delle sue opere, sul festival Bohuslav Martinů Days e molto altro:
<http://www.martinu.cz/en/institutions/bohuslav-martinu-foundation>

Le attività del Bohuslav Martinů Centre di Polička sono presentate sul sito:
<http://www.cbmpolicka.cz/en>

Il catalogo completo delle opere si trova in:
http://imslp.org/wiki/Category:Martin%C5%AF,_Bohuslav

Per la discografia di Martinů:
<http://www.internetculturale.it/> (digitando la parola 'Martinů')

Per ascoltare qualche brano della sua produzione musicale:
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88037761.r=Bohuslav%20Martin%C5%AF>

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





Festival Internazionale del Teatro - 1952

TEATRO LA FENICE

Giovedì 2 Ottobre 1952 - ore 21.15

LA LOCANDIERA

Commedia in tre atti di CARLO GOLDONI

PERSONAGGI e INTERPRETI

Il Cavaliere di Epiphanis	Marcello Mastroianni
Il Marchese di Forlipopoli	Paolo Stoppa
Il Conte d'Albanoria	Gianrico Tedeschi
Mirandolina, locandiera	Rina Morelli
Ortensia, contadina	Rossella Falk
Deianira	Flora Carabella
Fabrizio, cameriere di locanda	Giorgio De Lullo
Servitore del Cavaliere	Aldo Giuffrè
Servitore del Conte	Roggero Nasciare

La scena si rappresenta in Firenze, nella locanda di Mirandolina

Regia di LUCHINO VISCONTI

Realizzazione scenica e costumi di LUCHINO VISCONTI e PIERO TOSI

Scenari: Luigi Calli e Felice Feltri. Costumi scenici della Casa d'Arti Plastici - Formiche Maggi - Calzoni - Pignatelli - Neri Polignone & Giuliano. Musiche: direttore del palcoscenico Renato Mantovani - Assistenti alla Regia Giuseppe Zardi - Direttore di scena Carlo Magnanelli - Costumisti: Maria Lagi - Capo elettricista Vittorio Pavesi - Ingegnere Maria Indolph

Assistenti: Luigi Calli

DURANTE L'ESECUZIONE E' VIETATO L'ACCESSO ALLA SALA
E' PRESCRITTO L'ABITO SCURO

PREZZI (tasse comprese)

Palcoscenico (dalla 1 ^a alla 12 ^a fila) comp. Fianco	L. 2.000	Gallesse - posti avanzati e loggione	L. 500
1 ^a fila	1.500	1 ^a fila loggione	250
2 ^a fila	500	Loggione - posti avanzati e loggione	300
3 ^a fila	350	1 ^a fila loggione	150
Loggione e Parche	500		

La vendita dei Biglietti si effettua presso la biglietteria del Teatro "LA FENICE", - Telef. 0474

GRUPPO EDITORIALE - DIRETTORE RESPONSABILE: GIULIO BIANCHI

Locandina della Locandiera, commedia in tre atti di Carlo Goldoni, Festival Internazionale del Teatro, Teatro La Fenice, 1952. Regia di Luchino Visconti, realizzazione scenica e costumi di Luchino Visconti e Piero Tosi. Interpreti Marcello Mastroianni (cavaliere), Paolo Stoppa (marchese), Gianrico Tedeschi (conte), Rina Morelli (Mirandolina), Ortensia (Rossella Falk), Flora Carabella (Deianira), Giorgio De Lullo (Fabrizio), Aldo Giuffrè (servitore del cavaliere). Archivio storico del Teatro La Fenice.

Bohuslav Martinů al Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

L'8 settembre del 1934 il terzo festival della Biennale propone un concerto nel quale appaiono musiche di autori italiani e mitteleuropei; i compositori nostrani sono Gastone Usigli, Luigi Dallapiccola e Lodovico Rocca, assieme a quei Riccardo Nielsen e Virgilio Mortari che tanta parte avranno, qualche anno dopo e con le loro fastose trascrizioni di musica veneziana, nella programmazione del festival e della stessa Fenice. Più esotici sono sicuramente Pál Kadosa, ungherese di nascita e di formazione, molto legato alla sua terra nella quale stabilmente risiedette, e Bohuslav Jan Martinů, personaggio di origine boema ma di ispirazione internazionale. Nel 1934 egli ha quarantaquattro anni, molti dei quali trascorsi all'estero; profondamente irrequieto come carattere, tanto da venire espulso per ben due volte dal Conservatorio di Praga, dopo una presenza costante nell'orchestra ceca si trasferisce finalmente a Parigi in virtù di una borsa di studio. È proprio nella capitale francese che ottiene i primi importanti successi, conseguendo il premio Cooldige nel 1932 con il proprio sestetto per archi e di lì a poco la segnalazione al festival veneziano che sta rapidamente diventando la più importante rassegna musicale europea.

Nel 1938, pochi anni più tardi e in una Europa che si va rapidamente arroventando, approda nuovamente a Venezia con i suoi *Tre Ricercari* per orchestra da camera; anche qui, nel pieno spirito anche comparativo della Biennale, la sua musica viene posta accanto a due lavori di Giorgio Federico Ghedini (la *Lectio Libri Sapientiae* e il *Capitolo XII dell'Apocalisse*), al *Capriccio* di Jacques Ibert, alla *Musica per orchestra da camera* di Josip Sla-

venski e alla *Cantata da camera su sonetti di Louize Labé* di Conrad Beck, nella fantastica interpretazione di Ginevra Vivante, non ancora bandita dalla burocratica applicazione delle odiose leggi razziali. Lo scoppio della seconda guerra mondiale lo induce a cercare rifugio con la famiglia negli Stati Uniti, dove rimane a lungo prima di ritornare in Europa e soprattutto a Roma tra il 1953 e il 1955.

È solo con la fine del secondo tragico conflitto che ancora una volta il festival lagunare si occupa di lui: il 17 settembre del 1946, in un paese oramai liberato dal fascismo, egli viene accostato ancora a Luigi Dallapiccola (con i *Canti di prigionia*) e a Giorgio Federico Ghedini, nel cui *Concerto spirituale della Incarnazione del Verbo Divino* torna finalmente sulle scene – e questa volta in maniera stabile – il soprano Ginevra Vivante. Questa volta è la *Sonata da camera per violoncello e piccola orchestra* (diretta da Ettore Gracis con il violoncello solista di Henri Honegger) a meritarsi le lodi unanime della critica. Sarà però solo nel settembre del 1951, ancora una volta nell'ambito del festival, che un suo lavoro teatrale apparirà sulle scene della Fenice.

È una Biennale di assoluto rilievo quella che viene presentata nel 1951, vista la presenza del *Rake's Progress*, lavoro che Igor Stravinskij scrive per la Fenice: il prestigioso palcoscenico veneziano è destinato a tenere a battesimo quello che è probabilmente il più importante lavoro teatrale del compositore russo, e i giornali dell'epoca cercano di istituire un gemellaggio, un paragone tra il lavoro russo e la ripresa fastosa della Messa da requiem verdiana nel cinquantesimo anno dalla scomparsa di Giuseppe Verdi, il Cigno di Busseto. E davvero

si tratta di una produzione di primissimo livello: Elisabeth Schwarzkopf, Ebe Stignani, Ferruccio Tagliavini e Cesare Siepi (quanto di meglio si poteva trovare in anni pur fecondi di presenze canore) sotto la direzione di Victor De Sabata (anche qui alla guida dell'Orchestra e Coro del Teatro alla Scala) celebrano nel modo più ricco e fastoso il massimo operista italiano. E nonostante la presenza di due autentici capolavori non ci si ferma a questo: oltre all'*Attila* verdiano (allora davvero bisognoso di recupero stilistico e storico) viene infatti ripresa una curiosa zarzuela di Luigi Boccherini, *La Clementina*, e viene proposta la prima rappresentazione assoluta della cantata coreografica *Orfeo* di Roberto Lupi, oltre naturalmente proprio alla *Commedia sul ponte*, in prima rappresentazione europea, dal momento che era stata proposta nel 1935 nella sua versione radiofonica, ma che era stata messa in scena a New York solo alla fine del maggio precedente (1951). È un'opera di ambientazione cupa, che costringe gli ascoltatori a tornare con la mente a un periodo da poco trascorso e che si vuol dimenticare, ma il modo nel quale viene trattata è davvero piacevole, nella continua alternanza tra testo parlato e cantato.

E d'altra parte fastosa era stata – poche settimane prima – la stessa inaugurazione della Biennale Arte, alla presenza del Capo dello Stato Luigi Einaudi, che partecipò la sera alla esecuzione concertistica in Fenice diretta dallo stesso Issay Dobrowen al quale sarà affidato il lavoro di Martinů. Siamo di fronte a un periodo davvero molto significativo per la città lagunare: forte di oltre centocinquanta mila residenti, la Venezia di allora riemerge abbastanza rapidamente dal periodo della guerra, che pure aveva pesato solo in parte sulla economia della città. Le innumerevoli iniziative artistiche e culturali attirano ospiti da molte parti del mondo, anche se il film *Venezia, la luna e tu* di un Alberto Sordi inedito gondoliere deve aspettare ancora sette anni per venire girato e per diventare una vera e propria metafora della Venezia turistica dell'epoca.

Bohuslav Martinů alla Fenice

1951

Commedia sul ponte, fiaba in un atto, testo e musica di Bohuslav Jan Martinů

19 settembre 1951 (2 recite).

Popelka: Clara Petrella; Eva: Jolanda Gardino; Bedron: Franco Calabrese; Sykos: Afro Poli; il maestro: Agostino Lazzari; l'ufficiale: Ignazio A.; due sentinelle: Mario Bardella e Cesco Ferro; gli atleti: Gino Cercato, Carlo Contin, Giorgio Bertoncello, Loris Zambon, Gino Mazzolo, Luigi Dauria; maestro concertatore: Issay Dobrowen; maestro del coro: Sante Zanon; regia: Gerardo Guerrieri; scene e costumi: Mino Maccari.



Josef Černovský, primo maestro di musica di Martinů, con i suoi allievi. L'autore di Mirandolina è in prima fila, il secondo a partire da sinistra. Foto Centro Bohuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

Martinů, talento precoce e ribelle



Amante della musica e del teatro fin da bambino – inizia a suonare il violino a sette anni con l’insegnante di musica (che era anche il sarto del paese) Josef Černovský, e a quindici si esibisce per la prima volta in pubblico in una taverna di Borová – Bohuslav Martinů (1890-1959) dimostra presto di avere un temperamento indipendente e poco ‘istituzionale’. Ne è prova il poco interesse per l’*iter* scolastico tradizionale (l’unico diploma che otterrà sarà quello della Scuola comunale di Polička, sua città natale, dove inizia a studiare nel 1897). Ancor di più, tra il 1908 e il 1910, le due clamorose espulsioni dal Conservatorio di Praga: la prima volta è sanzionato per essersi esibito senza permesso con un’orchestra amatoriale; riammesso, viene espulso definitivamente per «incorreggibile negligenza».



Bobuslav Martinů a Nizza negli anni Cinquanta. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

Bohuslav Martinů, artista ceco e cosmopolita

Vitalità e mitezza: queste sembrano le caratteristiche del percorso umano e artistico di Bohuslav Martinů, nato a Polička l'8 dicembre 1890 da una famiglia piuttosto modesta: il padre, Ferdinand, fa il calzolaio e il guardiano della Torre della Chiesa di San Jakub, dove la moglie, Karolina, dà alla luce Bohuslav. Per i primi sette anni vive nella torre con i genitori, un fratello e una sorella, poi la famiglia Martinů si trasferirà nel centro della città.

Sin da bambino si interessa alla musica, iniziando a suonare il violino a sette anni. Talento precoce, nel 1903 scrive la sua prima composizione, il quartetto d'archi *Tri jezdcí* (I tre cavalieri) basato su un poema di Jaroslav Vrchlický, uno dei più apprezzati e importanti intellettuali cechi di quel periodo. Due anni dopo è la volta della sua prima *performance* dal vivo, suonando il violino in una taverna di Borová. A questi inizi amatoriali segue, immediatamente dopo, l'ammissione al Conservatorio di Praga. Ma la permanenza del giovane musicista in quella scuola è piuttosto turbolenta: viene espulso una prima volta nel 1906 e una seconda e definitiva volta nel 1908, per indisciplina perdurante. Questa vitalità travolgente lo accompagnerà sempre nel corso della sua vita avventurosa.

Mentre conduce, con qualche insubordinazione, gli studi musicali, si appassiona alla letteratura e al teatro. Nel 1915 comincia a suonare occasionalmente come violinista nell'Orchestra Filarmonica Ceca, divenendone secondo violino stabile nel 1920. Ma la voglia di conoscere il mondo lo

porta, trentatreenne, a trasferirsi nella capitale europea più avanzata culturalmente, Parigi. Qui conosce Stravinskij, Honegger e gli altri artisti del Gruppo dei Sei, e si avvicina alla poetica surrealista. Negli anni parigini conduce una vita intensa – anche dal punto di vista sentimentale – ma torna regolarmente a Polička nei mesi estivi: nel 1924, proprio nella sua città natale, compone il rondo per orchestra *Half-Time*, che viene considerata la sua prima opera della maturità. Viene presentata in prima assoluta dalla Filarmonica Ceca con la direzione di Václav Talich, ma la sua esecuzione causa uno scandalo: Martinů deve difendersi anche dalle accuse di plagio nei confronti della *Petrůška* di Stravinskij. Nel frattempo, a Parigi insieme ad altri sodali, fonda la cosiddetta *École de Paris* (1928). Due anni prima incontra Charlotte Quennehen, che diverrà sua sposa nel 1931. Nel 1927 compone la sua prima opera per il teatro, *Voják a tanečnice* (Il soldato e la ballerina) e il balletto jazz *La Revue de cuisine*. Nel 1937 conosce la compositrice Vítězslava Kaprálová, che sarà sua allieva e la prima delle sue due amanti storiche (con la seconda, Rosalie Barstow, conosciuta negli Stati Uniti nel 1944, avrà una relazione decennale). Nel 1938 il Teatro Nazionale di Praga mette in scena la sua *Julietta*. Allo scoppio della seconda guerra mondiale si trasferisce con la moglie – passando per la Spagna e il Portogallo – negli Stati Uniti, dove ottiene una cattedra all'Università di Princeton. A conflitto finito cerca più volte di ritornare a vivere in Europa, ma per vari motivi resta in America fino al 1953 (nel '52 ottiene la cittadinanza statunitense), nonostante compia vari viaggi nel Vecchio Continente. Nel 1946 co-

mincia a soffrire di sordità, vertigini e frequenti emicranie, patologie che lo accompagneranno lungo tutta la sua vita.

Nel 1953 si trasferisce a Nizza, ma alla metà degli anni Cinquanta vive anche in Svizzera e a Roma, dove nel 1956 è compositore *in residenza* all'American Academy e dove è probabile abbia assistito alle fortunate messinscena goldoniane dirette dai grandi registi del tempo, primo fra tutti Luchino Visconti, la cui *Locandiera* forse influenza anche la composizione di *Mirandolina* (la prima stesura dell'opera risale proprio a quegli anni). Gli eventi politici dell'epoca, come la conquista comunista della Cecoslovacchia o la guerra in Corea, suscitano in lui opere come il Concerto per pianoforte n. 3 o la Sinfonia Concertante per due violini, violoncello, oboe, fagotto e piccola orchestra, scritta per il celebre direttore e impresario svizzero Paul Sacher. Il 28 agosto 1959, dopo essere stato operato di un cancro allo stomaco, muore nella cittadina svizzera di Liestal, ma solo nel 1979 i resti saranno trasferiti nella sua Polička.

Per quanto riguarda il suo stile, come nota Franco Pulcini, «nell'opera di Martinů è generalmente facile rilevare un atteggiamento culturale cosmopolita, aperto alle correnti francesi degli anni Venti e Trenta, al jazz ecc. Ma egli è in sostanza un artista profondamente ceco, nello spirito come nella tecnica e nel materiale musicale. Oltre a evidenziarlo nella sua musica, Martinů ha spesso dichiarato il suo interesse per il patrimonio folkloristico nazionale, con i suoi "accompagnamenti strumentali ritmici", esaltandone le stimolanti possibilità espressive, e ha definito il suo avvicinamento alle forme musicali afro-americane, quasi giustificandosi, un desiderio di aggiornamento che sentiva necessario. [...] Mettendo da parte l'aspetto programmaticamente motorio della sua arte, fin dalle prime opere Martinů è un musicista di pacato lirismo – si parla addirittura di "linearismo" – e ancora nelle ultime conserva, pur attraverso le più svariate esperienze, una tenera dizione musicale ceca. Quasi automatica, in questo senso, l'assimilazione, durante il lungo e stimolante soggiorno parigino, della melodicità pastorale francese, particolarmente consona

al suo modo di sentire. Per quanto la produzione di Martinů sia decisamente contrassegnata da un certo eclettismo e parimenti così vasta da non permettere facilmente affermazioni valide in generale, volendo invece ricercare per il suo nome un'etichetta, vi si può notare un dato espressivo costante: la 'non violenza', quella mitezza e quella serena disponibilità nei confronti del mondo che lo portano a scherzare continuamente, a schizzare caricature musicali, senza ironia e senza malizia».

Il catalogo delle composizioni di Martinů è molto ricco e variegato, a partire dalle numerose pagine cameristiche, di cui si citano – come estremi di una vasta produzione – almeno il primo Trio per archi (1923) e le ultime Variazioni su un tema slovacco per violoncello e pianoforte (1959). Nel mezzo sta un'altra ventina di spartiti, uniformemente diluiti in tutto l'arco della sua parabola compositiva. Non da meno è la scrittura per grandi ensemble, che comprende poco meno di una decina di Concerti, diverse Sinfonie e parecchi altri brani di espansione strumentale minore (tra cui concertini, intermezzi, toccate e canzoni). Ma, come si accennava all'inizio, Martinů sviluppa sin da giovanissimo l'amore per il teatro, in tutte le sue forme: i suoi lavori sono per le scene ma anche per la televisione, per la radio, per il cinema. In questo multiforme versante, oltre a *Mirandolina* si contano molti altri titoli, tra i quali le radiofoniche *Hlas lesa* (La voce della foresta) e *Veselohra na moste* (Commedia sul ponte), entrambe mandate in onda dalla Radio di Praga nel 1935. Importante, nel panorama scenico del compositore, l'onirica *Julietta*, tratta da *Juliette, ou La clé des songes* del francese Georges Neveux, cui si aggiungono la citata *Il soldato e la ballerina*, l'opera-film *Les Trois Souhaits* (I tre desideri, 1929), *Divadlo za bránou* (Il teatro fuori porta, 1936), le televisive *Čím lidé žijí* (Cosa fa vivere gli uomini), tratta da Tolstoj (1952), e *Ženitba* (Il matrimonio), tratta da Gogol (1952). Tra i suoi ultimi lavori, la celebre *Passione greca* (1956), basata sul romanzo *Cristo di nuovo in croce* dello scrittore cretese Nikos Kazantzakis, presenta due diverse stesure: la prima, conclusa nel 1957 e scritta per il londinese Covent Garden, alla fine non verrà rappresentata; la seconda, cui l'autore mette mano successiva-



Martinů nell'atelier del pittore ceco Rudolf Kundera a Parigi nel 1938. Foto Centro Bohuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

mente, andrà in scena postuma nel 1961 all'Opera di Zurigo. Nel 1958 è poi la volta di *Ariadne* (1958), ricavata da un'altra *pièce* di Neveux. Da notare che quasi sempre Martinů si occupa anche dell'elaborazione dei libretti, come accade nel caso della goldoniana *Mirandolina*.

Per la scena, inoltre, nell'arco della sua carriera compone sette balletti: *Kdo je na světě nejmocnější?* (Chi è il più potente al mondo?) è datato 1922; in ambito parigino scrive *La Revue de cuisine* (1927), ma il più celebre è sicuramente *Špalíček*, con il quale si aggiudica un importante premio a Washington. Per concludere, si fa nuovamente riferimento a Franco Pulcini: «La colossale produzione di Martinů risente nel complesso di una certa discontinuità qualitativa. Una certa sua attitudine ludica sembra, tra l'altro, averlo distratto dalle problematiche novecentesche, senz'altro sentite, ma non portate a profonda espressione

artistica. Uno fra i lati migliori del compositore resta forse quella sua semplicità infantile, apparentemente ingenua – quasi un forzato straniamento dalla realtà – espressa con un virtuosismo compositivo di altissima classe».

Le citazioni sono tratte da FRANCO PULCINI, Martinů, Bohuslav Jan, *in* Dizionario della musica e dei musicisti, Utet, Torino 2006.



Eleonora Duse incarna Mirandolina, la protagonista della Locandiera di Carlo Goldoni, 1891 circa. Foto Pau Audouard. Centro studi per la ricerca documentale sul teatro e il melodramma europeo, Fondazione Giorgio Cini onlus, Venezia.

La locandiera, punto di svolta della 'riforma' goldoniana

La *locandiera* è uno dei testi più celebri del teatro di tutti i tempi, e probabilmente la più rappresentata, tra le drammaturgie italiane, sia in patria che all'estero. Carlo Goldoni la compone tra il 1752 e il 1753, e va in scena durante il Carnevale del 1753 al Teatro Sant'Angelo, diretto da un impresario importante nel panorama veneziano come Girolamo Medebach, che è stato – fra l'altro – tra i principali fautori del successo delle commedie dell'Avvocato. Da molti punti di vista si può ritenere un testo di svolta, a cominciare dalla datazione: in quell'anno infatti Goldoni conclude la sua esperienza con Medebach, e ha già firmato un contratto decennale con un altro protagonista delle scene lagunari, Francesco Vendramin, che aveva in gestione il Teatro San Luca, la più autorevole tra le sale di prosa del tempo.

Ma è dal punto di vista drammaturgico che la vicenda di *Mirandolina* assume un valore quasi paradigmatico. Abbandonato in modo irreversibile l'utilizzo dei tipi fissi della Commedia dell'arte, Goldoni – anche rispetto alla vasta produzione precedente – compie uno scarto e procede con decisione e rapidità sulla strada della sua celebre riforma. *La locandiera* infatti avvalorava e conferma uno dei presupposti fondamentali della rivoluzione che il poeta attua nella letteratura teatrale. In questo testo assume preminenza proprio il 'carattere' della protagonista: centro assoluto dell'azione, essa incarna il ceto borghese, operoso e furbo, dedito senza complessi al commercio e perciò estremamente attento alle questioni economiche. Questo aspetto è volutamente sottolineato sin dal titolo, che al nome del personaggio principale sostituisce

la sua categoria professionale. Bella, scaltra e intraprendente, la nostra locandiera è al centro di un 'quadrato sentimentale' in cui sono rappresentate (e parodiate) tutte le classi sociali del tempo. Da una parte sta il marchese di Forlipopoli, tronfio esponente dell'aristocrazia che utilizza il suo alto lignaggio per sopperire alla propria condizione di spiantato. Suo perfetto opposto è il conte d'Albafiorita, di dubbie e recentissime origini nobiliari, che può però contare su un'ingente disponibilità finanziaria. Entrambi sono innamorati di *Mirandolina*, che con grande maestria li tiene sulla corda spremendo da ciascuno dei due tutto quello che può. Al terzo vertice sta il cavaliere di Ripafratta, fiero nobiluomo dal carattere irrimediabilmente misogino e sprezzante. Chiude il quadrato Fabrizio, cameriere al servizio di *Mirandolina* ed esponente del ceto popolare: quest'ultimo vede nel matrimonio con la locandiera (promessagli in sposa dal padre di lei prima di morire) la possibilità di una scalata sociale, che si mescola a un sincero e tenero sentimento d'affetto.

A fronte di questo variegato universo maschile ritroviamo la nostra astuta protagonista, che – per puntiglio intellettuale – mette in atto il suo capolavoro seduttivo facendo capitolare il povero cavaliere per poi preferirgli il più modesto ma fidato Fabrizio, con il quale convolerà a nozze nel finale. Già dunque a una prima analisi della trama si comprende quanto Goldoni sia andato progredendo in direzione di un 'teatro borghese' che viene teorizzato Oltralpe nello stesso periodo. Ma scendendo un po' più in profondità, a fornire un chiaro quadro interpretativo dell'opera e un esauriente ritratto della sfaccettata psicologia della protagonista è

Siro Ferrone, uno tra i massimi studiosi goldoniani del secondo Novecento, cui rubiamo la parola:

Al centro dei rapporti fittizi è Mirandolina, che sulla falsa apparenza fonda tutto il suo operare: si finge innamorata del Cavaliere per indurlo a cadere a sua volta innamorato e così punire la sua misoginia. [...] Alla base della sua azione c'è il piacere di recitare e d'ingannare. [...] Ma Mirandolina non è solo questo. Il suo personaggio minaccia di travolgere tutti gli altri perché ad esso Goldoni ha anche assegnato un duplice ruolo di seduzione. [...] Mirandolina è la prova scenica vivente del legame, sottile e inestricabile nel teatro, tra finzione e passione, tra artificio e amore. Solo per via di inganno può nascere, quando esistono le doti necessarie, l'amore del Cavaliere. La finzione razionale della locandiera genera l'irrazionale del giovane misogino. Ed è per paura di questo irrazionale che Mirandolina riprende (forse) a fingere, si allontana dal Cavaliere e torna a Fabrizio, sposo promesso a lei dal padre, lo stesso che le aveva lasciato la proprietà dell'azienda familiare e i conseguenti obblighi borghesi di onesta amministrazione del patrimonio.

Seduzione e finzione dunque, che caratterizzano il *plot* della commedia ma appartengono anche, in un certo senso, all'universo metateatrale cui il poeta è tanto affezionato e che fa capolino con la comparsa delle due commedianti, che soltanto Mirandolina riconosce come tali, mentre il mondo maschile è credulamente attratto dall'avvenenza delle due finte dame. La protagonista, si potrebbe dire, è anche la 'regista' della storia narrata, che dipana attraverso una brillante e astuta complessità psicologica, mentre gli altri – tutti gli altri – ricoprono, in ultima analisi, solo il ruolo di comparse.

La citazione proviene da SIRO FERRONE, La vita e il teatro di Carlo Goldoni, Marsilio, Venezia 2011.



Alessandro Longhi, ritratto di Carlo Goldoni. Olio su tela. Venezia, Casa di Carlo Goldoni.

Mirandolina in musica

« *L*a commedia goldoniana che più di tutte ha conosciuto una vita scenica prodigiosa, sia in Italia, sia in Europa, ebbe un debutto tiepido e sotto tono, poiché vinse le ritrosie del pubblico e dei teatri non immediatamente, bensì con il procedere del tempo e con costante quanto ininterrotta gradualità. Titolo che tuttora ‘occhieggia’ dai cartelloni di qualsiasi programmazione teatrale, pubblica o privata, professionistica o amatoriale che sia, *La locandiera* ha costituito, nonostante gli inizi incerti, un caso particolare di diffusione spettacolare. Riduzioni, adattamenti, rifacimenti, tanto in prosa quanto in musica, ne hanno segnato ovunque la fortuna, incrementata nel Novecento dalle versioni radiofoniche, dalle trasposizioni filmiche e dalle traduzioni coreutiche».

Così esordisce Teresa Megale nella *Nota sulla fortuna* della *Locandiera* che compare nelle edizioni nazionali del *corpus* goldoniano pubblicate intorno agli anni Duemila da Marsilio.

Il testo in questione diviene molto presto una sorta di ‘archetipo drammaturgico’, che si presta a continui rimaneggiamenti, riscritture, nuove interpretazioni. Per restare all’ambito musicale, si può partire ancora da un libretto goldoniano, *La calamita de’ cuori*, coevo alla commedia, che, nella differenza delle situazioni, tratta lo stesso tema e viene spesso rappresentato a Venezia e altrove, talvolta fungendo da apripista per il testo in prosa, altre volte seguendo quest’ultimo nei teatri. Tra gli altri (fra il 1752 – e preverrebbe quindi il debutto della *Locandiera* – e il 1753), si cimenta con quest’opera Salvatore Galuppi, presentandola al Nuovo Teatro di San Samuele. Questo ‘dramma

giocoso’, forse un antesignano della *pièce*, gode di buona fortuna in tutta Europa, e va di pari passo con le riduzioni musicali della commedia, la più famosa delle quali – in ambito settecentesco – è quella composta da Antonio Salieri nel 1773, su libretto del tenore Domenico Poggi, che interpreta in scena il ruolo di Fabrizio. Con quest’opera, che pure tenta di mantenere, dove possibile, il ritmo goldoniano, si inaugura una convenzione che proseguirà poi nell’Ottocento (anche per motivi di censura), e che consiste nell’eliminare le figure delle commedianti Ortensia e Deianira, sostituite o del tutto cassate nei riadattamenti per musica. Lo spettacolo, che va in scena al Kärntnertor-Theater di Vienna, vanta un cast di ottimo livello: oltre al librettista, vi partecipano Costanza Baglioni (Mirandolina), Domenico Guardassoni (cavaliere di Ripafratta), Francesco Guerrieri (conte d’Albafiorita), Virginio Bondicchi (marchese di Forlimpopoli) e Rosa Baglioni (Lena, che riassume in sé, modificando la struttura drammaturgica, le parti delle commedianti). L’opera di Salieri riscuote enorme consenso, e replica a Praga, Firenze, Dresda, Copenaghen e Graz. Il successo del lavoro della coppia Salieri-Poggi dà, nella seconda metà del Settecento, avvio a un’ampia serie di rifacimenti da parte di autori minori, che traggono comunque dal testo goldoniano il fulcro della narrazione: al veneziano San Moisé, nello stesso ’73, va in scena il dramma giocoso *Mirandolina* (musica di Pietro Guglielmi, libretto del più celebre Giovanni Bertati); al Capranica di Roma nel 1776 è allestita la farsetta *La locandiera astuta* (musica di Girolamo Donadini, libretto di Giovan Cavi); nel 1780 è poi la volta dell’*Albergatrice vivace*, rappre-



Antonio Salieri compone la sua *Locandiera* nel 1773.

sentata al bolognese Teatro Formagliari (musica di Luigi Caruso). Ancora – e sono soltanto alcuni esempi di una consuetudine diffusa – alla Pergola di Firenze è presentata una *Locandiera* con partitura di Michele Neri Bondi. Uscendo dall'Italia, a Parigi nel 1791 ottiene unanime consenso *La Jeune Hôtess*, libera riduzione di Claude-Marie Louis-Emmanuel Carbon Flins des Oliviers, la quale – in pieno clima giacobino – elimina le figure nobiliari del marchese e del conte, oltre – come ormai era prassi – i personaggi di Ortensia e Deianira. Sul finire del secolo, ancora a Venezia, *La locandiera* dà vita al dramma in due atti *Amore la vince*, che debutta al San Benedetto con la musica di Sebastiano Nasolini e il libretto di Giuseppe Foppa. Insomma, una 'mirandolinomania' che contagia le più importanti platee italiane ed europee. Vivace anche la fioritura di balletti a partire dal soggetto goldoniano: *La locandiera brillante* è nel 1797 il se-

condo ballo eseguito in concomitanza del *Barbier di Siviglia* di Paisiello al Teatro San Samuele, e l'anno dopo, nella lontana Mosca, vengono proposte altre due coreografie: *La locandiera capricciosa* e *La locandiera ingannatrice*.

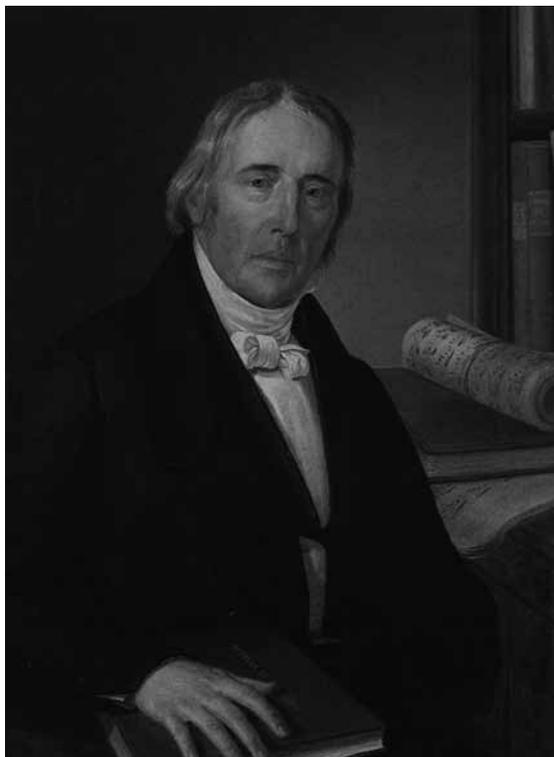
L'Ottocento è inaugurato da un'altra opera ragguardevole, *La locandiera* scritta da Giovanni Simon Mayr, musicista di nascita tedesca ma di formazione italiana (e in particolar modo veneziana), su libretto di Gaetano Rossi, poeta che lavora a lungo per la Fenice. La composizione fa parte della prima fase del teatro mayeriano, dove sono poste le basi di un approccio scenico inedito rispetto al tempo, che culminerà, poco dopo, nella straordinaria produzione di Rossini e Donizetti (quest'ultimo fu pure allievo prediletto di Mayr a Bergamo). È emblematico che, pur in una fase di transizione che porterà al grande melodramma ottocentesco, la *pièce* di Goldoni, per la modernità dell'invenzione, sia assunta come paradigma per un'opera di teatro musicale. Lo stesso Rossi, tre anni dopo, fornisce a Giuseppe Farinelli un nuovo copione tratto dalla medesima opera, *Cbi la dura la vince*, che ottiene felice esito in tutto il Belpaese: in questa versione, tra l'altro, i protagonisti subiscono un ironico cambiamento di nome. Nel corso del diciannovesimo secolo più volte si ritorna a questo quasi universale archetipo drammaturgico – nel 1837 debutta a Palermo l'ennesima *Locandiera*, composta da Agostino Locasto su testo di Giuseppe Sapio, che viene utilizzato anche due anni dopo da Salvatore Agnello per la rappresentazione al Teatro Nuovo di Napoli – e nel 1861 si assiste a una nuova opera, con il medesimo titolo, scritta con evidenti reminiscenze verdiane da Emilio Usiglio su libretto di Giuseppe Barilli. Nel '63 va in scena a Ferrara il balletto omonimo, disegnato coreograficamente da Cesare Cecchetti.

Mentre Goldoni viene passato in rassegna dalle più grandi attrici di prosa a cavallo tra Ottocento e Novecento – basti citare Adelaide Ristori ed Eleonora Duse, Irma Gramatica e Maria Melato – e Mirandolina diviene un cavallo di battaglia della nascente arte registica (culmine memorabile, in questo senso, la versione 'contemporanea' di Luchino Visconti, che debutta alla Fenice nel 1952), il secolo breve si occupa della nostra lo-

candiera anche attraverso altri mezzi espressivi: nel '53 Corrado Pavolini costruisce una versione radiofonica della commedia con Andreina Pagnani nei panni della protagonista. Anche la danza ritorna al famoso soggetto con il balletto giocoso su musica originale di Valentino Bucchi andato in scena all'Opera di Roma nel 1957 (poco prima del debutto dell'opera di Martinù), e lo stesso spettacolo è ripreso nel 1974 da Carla Fracci alla Fenice. In ambito lirico si registra il contributo di Mario Persico: la sua ultima opera è proprio quella *Locandiera* che debutta al Teatro dell'Opera di Roma nel 1941 con un cast stellare, che vede impegnati Mafalda Favero nel ruolo della protagonista, insieme a Ferruccio Tagliavini (Fabrizio), Tito Gobbi (conte), Italo Tajo (marchese) e Mariano Stabile (cavaliere). Nel contesto internazionale basti menzionare, in epoca sovietica, quando in Russia l'attenzione a Goldoni continua a essere imponente, il balletto *Mirandolina*, composto da Sergej Vasilenko, e l'opera lirica *La locandiera*, musicata da Anton Emmanvilovich Spadavecchia, andati in scena a Mosca rispettivamente nel 1949 e nel 1957. Anche la Germania nazista, anni prima, aveva prodotto una versione operistica della *Locandiera*, composta da Richard Mohaupt, eseguita a Dresda e bloccata dopo solo tre rappresentazioni per motivi razziali. Più recente è invece la *Mirandolina* di un altro compositore di origini tedesche, Yngve Jan Trede, che ha presentato la sua opera nel 1985 al Kongelige Teater di Copenaghen.

In questo catalogo per forza di cose incompleto – data la portata del capolavoro goldoniano – si aggiungono come postilla due versioni cinematografiche nostrane, *La locandiera* di Paolo Cavara, con Adriano Celentano nei panni del cavaliere di Ripafratta (1980), e *Miranda* (1985), dove il *plot* goldoniano serve principalmente a esprimere l'erotismo di Tinto Brass, con la prorompente partecipazione di Serena Grandi.

Questa carrellata non può comprendere, naturalmente, gli esiti spettacolari che *Mirandolina* & C. ottengono nei teatri di prosa di tutto il mondo nell'arco di quasi tre secoli: la storia della locandiera e il suo temperamento drammatico conquistano infatti i più importanti maestri dell'arte teatrale. Uscendo dall'Italia, e citando come emblemi due



Giovanni Simone Mayr. Olio su tela, 1827. Bergamo, Museo Donizettiano. Il musicista tedesco compone la farsa in musica *La locandiera* nel 1800.

mostri sacri, alle vicende della locanda goldoniana si sono interessati Konstantin Stanislavskij e Jacques Copeau, per non parlare dei moltissimi altri.

La citazione è tratta da CARLO GOLDONI, La locandiera, a cura di SARA MAMONE e TERESA MEGALE, Marsilio, Venezia, 2007.



Antonio Nani, incisione della Locandiera in Illustrazioni dell'edizione Grimaldo delle opere di Carlo Goldoni (1856-1865).

Biografie

JOHN AXELROD

Direttore. Attuale direttore principale e direttore artistico della Real Orquesta Sinfónica di Siviglia e direttore principale ospite dell'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi di Milano, ha ricoperto, fra gli altri, i ruoli di direttore principale della Luzerner Sinfonieorchester e di direttore musicale del Teatro di Lucerna. Fra le formazioni con cui collabora regolarmente, la Rundfunk-Sinfonieorchester di Berlino, la NDR Sinfonieorchester di Amburgo, l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai di Torino, il Teatro La Fenice di Venezia, il Maggio Musicale Fiorentino e l'Opera di Firenze, il San Carlo di Napoli, la ORF Radio Sinfonieorchester di Vienna. Dirige la NHKSO di Tokyo e la Kyoto Symphony; negli Usa ha diretto, fra le altre, la Chicago Symphony e la Los Angeles Philharmonic. In questa stagione è *principal conductor* del Pacific Music Festival di Sapporo. La sua attività operistica comprende nuove produzioni del *Candide* di Bernstein, *Flight* di Dove, *Tristan und Isolde*, *Evgenij Onegin*, il trittico *Erwartung*, *La Dame de Monte Carlo* e *La Mort de Cléopâtre*, la nuova produzione di *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* di Brecht/Weill. Per il Festival di Lucerna ha diretto nuove produzioni di *Rigoletto*, *The Rake's Progress*, *Don Giovanni*, *L'opera da tre soldi*, *Idomeneo* e *Falstaff* (2004-2009). Tra gli appuntamenti del cartellone 2016 della Fenice, ha diretto un concerto con musiche di Terranova, Henze, Strauss e Bruckner.

GIANMARIA ALIVERTA

Regista. Nato a Borgomanero (No) nel 1984, affianca all'attività canora quella organizzativa e di regista di spettacoli lirici. Intraprende la sua for-

mazione musicale a diciassettenne anni, studiando come baritono all'Accademia internazionale della musica di Milano, frequentando il corso di interpretazione operistica al Conservatorio di Trapani e studiando come tenore al Conservatorio di Bergamo. Nel 2011 fonda l'associazione VoceAllOpera, per la divulgazione dell'opera lirica in contesti inusuali. Firma le regie di *L'elisir d'amore*, *Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*, *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème*, *La Voix humaine*, *Cavalleria rusticana*. Dal dicembre 2012 al 2014 è direttore artistico e regista per VoceAllOpera al Teatro Rosetum di Milano, dove dà spazio ai giovani talenti. Dal 2015 lo stesso progetto viene spostato in altre due sale milanesi: il Teatro Nuovo e il Teatro Filodrammatici. Nell'estate dello stesso anno è al Festival della Valle d'Itria, a Martina Franca, per una riduzione drammaturgica dell'*Incoronazione di Poppea*, per cui cura anche scene e regia. Sempre nel 2015, è impegnato alla Fenice nella regia del dittico *La Voix humaine* e *Il diario di uno scomparso* (Poulenc-Janáček). Quest'anno ha realizzato la regia dell'opera *Hänsel und Gretel* per l'Opera di Firenze e di *Don Pasquale* per il Teatro Orfeo di Taranto.

MASSIMO CHECCHETTO

Scenografo. Diplomato all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è direttore degli allestimenti scenici al Teatro La Fenice.

CARLOS TIEPPO

Costumista. Argentino, nel 1980 si trasferisce a Parigi per realizzare costumi. Nel 2005 riceve l'incarico di responsabile del reparto sartoria del Teatro La Fenice, attività affiancata a quella di co-

stume designer per numerosi spettacoli. Dal 2016 è responsabile dell'atelier costumi del Teatro.

SILVIA FRIGATO

Soprano, interprete del ruolo di Mirandolina. Dopo aver vinto il concorso internazionale di canto barocco «Francesco Provenzale» (2007), inizia importanti collaborazioni nelle più prestigiose sedi italiane ed estere con artisti quali Rinaldo Alessandrini, Fabio Biondi, Gianluca Capuano, Claudio Cavina, Ottavio Dantone, John Eliot Gardiner, Lorenzo Ghielmi, Philippe Herreweghe, Sigiswald Kuijken, Stefano Montanari, Federico Maria Sardelli. Tra i recenti impegni: *Vespro della Beata Vergine* con il Monteverdi Choir e Gardiner e con il Collegium 1704 e Václav Luks a Dresda e Praga, *L'incoronazione di Poppea* alla Scala di Milano e *L'isola disabitata* di Jommelli al San Carlo di Napoli, entrambi diretti da Alessandrini, *Pelléas et Mélisande* di Debussy all'Opera di Firenze (Daniele Abbado/Daniele Gatti), *Stabat Mater* di Pergolesi a Roma e Bilbao con l'ensemble Concerto Italiano e Alessandrini e *Juditha Triumphans* (Vagaus) a Ferrara. Per la Fenice canta nella rappresentazione *Vivaldi Millennium* (2014), partecipa ai concerti nella Basilica di San Marco (2013 e 2012), al *Processo Monteverdi* (2013) e all'edizione 2012 del Festival «Lo spirito della musica di Venezia».

GIULIA DELLA PERUTA

Soprano, interprete del ruolo di Ortensia. Interpreta Annina negli allestimenti di *Traviata* della Regione Friuli-Venezia Giulia. Nel 2010 è semifinalista al concorso internazionale Toti Dal Monte per il ruolo di Giannetta nell'*Elisir d'amore*. Nel 2011 prende parte alla produzione delle *Nozze di Figaro* organizzata dall'Accademia Santa Croce di Trieste che la vede protagonista nel ruolo di Susanna. Nel 2009 frequenta la Opernschule della Musikhochschule di Mannheim sotto la guida della regista Jutta Gleue. Nel 2012 viene scritturata per la messa in scena del *Flauto magico* allestito per l'Opera Domani cantando la Regina della notte, ruolo che interpreta anche nel 2013 al Teatro Nuovo Giovanni da Udine e al Teatro Marrucino di Chieti. Debutta nella parte di Luisa nella *Luisa Miller* di Verdi ed è Donna Anna nel *Don Giovanni*. Nel 2014 canta

Marie nella *Fille du regiment* e nel 2015 Madame Herz nell'*Impresario teatrale*.

LAURA VERRECCHIA

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Deianira. Nata nel 1990, nel 2007 inizia i suoi studi con il soprano Antonella Sdoia; nel 2008 frequenta l'Accademia internazionale di canto lirico di Katia Ricciarelli e nel 2010 debutta nel ruolo di Donna Elvira (*Don Giovanni*). Nel 2015 si laurea al biennio specialistico di canto lirico al Conservatorio di Firenze. Vincitrice di numerosi concorsi, nel 2015 interpreta la parte di Rosina nel *Barbiere di Siviglia* cantando nei teatri del circuito toscano e all'Opera di Firenze/Maggio Musicale Fiorentino; incarna Laura nel *Convitato di Pietra* a Pisa, è solista nel *Requiem* di Mozart a Trieste ed è Lucilla nella *Scala di seta* nei teatri di Opera Lombardia (As.Li.Co.). Collabora con direttori quali Matteo Beltrami, Aldo Bernardi, Fabrizio Maria Carminati, Alessandro D'Agostini, Francesco Ommassini, Nicola Paszkowski, e con registi quali Damiano Michieletto, Lorenzo Maria Mucci, Alessio Pizzech.

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Fabrizio. Nato a Mantova, è diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando nel *Così fan tutte*. In seguito lavora al Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Pagliacci*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*) e nel circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Tra gli impegni più recenti, *Zenobia in Palmira* e *Falstaff* al San Carlo di Napoli, *L'elisir d'amore* a Muscat, *L'incoronazione di Poppea* e *Il trionfo del tempo e del disinganno* alla Scala, *Don Giovanni* a Verona. Alla Fenice canta in *La traviata* (2016, 2014), *Diario di uno scomparso* di Janáček (2015), *Věc Makropulos* (2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011), *Don Giovanni* (2010).

CHRISTIAN COLLIA

Tenore, interprete del ruolo del servitore del ca-

valiere. Nato a Vibo Valentia nel 1991, nel 2009 frequenta a Busseto l'Accademia Verdiana di Carlo Bergonzi e nel 2011 la *masterclass* diretta da Mirrella Freni. Nel 2012 debutta nel *Don Giovanni* interpretando Don Ottavio e nell'*Elisir d'amore* cantando Nemorino. Nel 2013 è Beppe nei *Pagliacci* e Tamino nella *Zauberflöte*. Esegue in prima mondiale arie da camera di Bellini curate da Philip Gossett e Fabrizio Della Seta. Nel 2013 partecipa alla *masterclass* di Rockwell Blake e vince il Premio Regione Lazio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Si diploma a pieni voti al Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Nel 2014 debutta nel *Viaggio a Reims* e interpreta il conte d'Almaviva nel *Barbiere di Siviglia* al Petruzzelli di Bari. Fra gli impegni più recenti, canta Camille nella *Vedova allegra* e debutta al Teatro Bellini di Catania nel ruolo di Elvino nella *Sonnambula*.

MARCELLO NARDIS

Tenore, interprete del ruolo del conte d'Albafiorita. Dopo le lauree in Lettere classiche, Archeologia cristiana e Pedagogia musicale e i diplomi di pianoforte, canto e musica vocale da camera, completa la sua formazione alla Liszt Hochschule di Weimar e al Mozarteum di Salisburgo. Già pianista, debutta come tenore nel 2003. Canta in teatri quali, fra gli altri, la Fenice di Venezia, la Scala di Milano, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il Carlo Felice di Genova, il Filarmonico di Verona, il Liceu di Barcellona, il New National Theatre di Tokyo, la Carnegie Hall di New York, la Stadthalle di Bayreuth, diretto da Battistoni, Chung, Inbal, Luisi, Mehta, Muti, Rousset, Sardelli, Savall, e in duo con pianisti come Bacchetti, Badura-Skoda, Ballista, Campanella, Canino, De Fusco e Shetler. Tra gli impegni più recenti, *Salome* all'Opera di Genova e *Lo specchio magico* al Maggio Musicale Fiorentino. Alla Fenice interpreta *Il flauto magico* (2015), *The Rake's Progress* (2014), *Tristan und Isolde* (2012), *Lou Salomé* (2012), *Boris Godunov* (2008).

OMAR MONTANARI

Baritono, interprete del ruolo del cavaliere di Ripafratta. Nato a Riccione, si diploma al Conservatorio di Pesaro con Luisa Macnez, perfezionandosi poi con i maestri Melani, Gorla, Matteuzzi, Aspinall,

Zedda, Kabaivanska e Bruson. Vincitore del Concorso di Spoleto 2005, dopo il debutto nel 2000 in *Dido and Aeneas* a Pesaro si esibisce in Italia e all'estero in un repertorio che comprende lavori di Albinoni, Scarlatti, Mozart (trilogia dapontiana), Piccinni, Cimarosa, Rossini (*L'inganno felice*, *L'occasione fa il ladro*, *La gazza ladra*, *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *Il viaggio a Reims*), Fioravanti, Gnecco, Coccia, Mercadante, Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*), Abbà Cornaglia, Puccini, Massenet, Maderna. Ha collaborato con direttori quali Muti, Hager, Carella, Panni, Plasson, Fasolis, Montanari, Renzetti e registi quali Fo, De Tomasi, Sagi, Pressburger, Cucchi, Livermore. Per la Fenice ha cantato in *Il barbiere di Siviglia* (2016, 2014, 2013 e 2011), *La cambiale di matrimonio* (2015 e 2013), *La scala di seta* (2015 e 2014), *Il signor Bruschino* (2015), *Don Giovanni* (2014), *L'inganno felice* (2014 e 2012), *L'elisir d'amore* (2013).

BRUNO TADDIA

Baritono, interprete del ruolo del marchese di Forlimpopoli. Si diploma in violino al Conservatorio di Genova e studia canto con Paolo Montarsolo. Spazia dal repertorio rossiniano a ruoli mozartiani, donizettiani e pucciniani, così come dal barocco al contemporaneo. Regolarmente ospite dei più prestigiosi teatri del mondo, collabora con direttori quali, tra gli altri, Muti, Gelmetti, Abbado, Spinosi, Hengelbrock, Dantone, Haenchen, Mariotti, e con registi quali Fo, Martone, Olmi, Richter, Sagi, Pizzi, Michieletto e Krief. Nel corso della stagione 2015-2016 interpreta *Così fan tutte* (Firenze), *Betty* (Berlino), *L'elisir d'amore* (Bari), *Ein deutsches Requiem* (Catania), *La Cenerentola* (Palermo) e *L'Heure espagnole* (Shanghai). Ha inoltre cantato in *Don Checco*, nel *Barbiere di Siviglia*, *Iphigénie en Tauride* (Grand Théâtre de Genève), *L'occasione fa il ladro* (Théâtre Champs Elysees), *La vedova allegra*, *Candide*, *Orlando paladino* (Chatelet), *Serse*, *La Calisto*, *Don Pasquale*.



Foto di scena di *Mirandolina* di Bobuslav Martinů, Lugo Opera Festival, Teatro Rossini di Lugo, 2003. Direttore Roberto Polastri, regia e costumi di Paul Curran, scene e costumi di Kevin Knight, Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Interpreti nella foto in alto: seduta, Daniela Bruera (*Mirandolina*), da sinistra Gabriella Bosco (*Deianira*), Simon Edwards (*conte*), Tereza Mátlová (*Ortensia*). Nella foto in basso: Massimiliano Tonsini (*Fabrizio*), Daniela Bruera (*Mirandolina*). Foto Roberto Cornacchia – Lugo (RA).

La nuova Biennale Teatro di Àlex Rigola

Alex Rigola, Direttore di Biennale Teatro dal 2010, sintetizza le linee-guida e gli eventi centrali del prossimo festival, come di consueto incentrato massicciamente sulle attività del College ma aperto anche a momenti spettacolari di rilievo.

«La prossima Biennale Teatro si svolgerà dal 26 luglio al 14 agosto. Seguendo la linea degli scorsi anni, in cui abbiamo dedicato la massima attenzione ai laboratori, l'edizione di quest'anno si caratterizza per l'introduzione del circo e l'estensione della durata del College a tre settimane. Partendo dall'idea originale del presidente Paolo Baratta, che ha voluto che negli ultimi anni i settori Danza, Musica e Teatro trasformassero la città di Venezia in un college internazionale delle arti dello spettacolo, la Biennale Teatro svilupperà quest'anno il suo college più ambizioso con un programma di tre settimane che include la presentazione di spettacoli, *workshop*, residenze, conversazioni con gli artisti e *open doors*.

Ogni sera la città di Venezia sarà animata da attività, tra queste è importante ricordare gli spettacoli di Roger Bernat (Spagna), Oskaras Koršunovas (Lituania), Romeo Castellucci (Italia), Anne Bogart (Stati Uniti), Jan Klata (Polonia), Christian Jatahy (Brasile), Pascal Rambert (Francia), Babilonia Teatri (Italia) e Fabrice Murgia (Belgio). Nella maggior parte dei casi, il pubblico potrà godere anche di micro-spettacoli di venti minuti circa, opera di questi artisti e frutto dei laboratori della Biennale Teatro, cui si aggiungono quelli realizzati da Stephan Kaegi (Svizzera) e Declan Donnellan (Gran Bretagna). Avremo, inoltre,

la possibilità di vedere il lavoro attorno a nuove opere che, nel corso del festival, avranno svolto le compagnie in residenza: Toni Servillo, Motus, Angelica Liddell e Babilonia Teatri.

Nell'ambito della scrittura scenica, il festival godrà dell'esperienza di tre nomi di punta del mondo anglosassone: Martin Crimp, Simmon Stephens e Mark Ravenhill. Eva-Maria Voigtländer (Germania) ci introdurrà al lavoro della figura del drammaturgo tedesco, inteso non come autore, ma come lavoro di supporto alla regia (*dramaturg*).

Quest'anno la Biennale Teatro ha deciso di introdurre l'arte circense all'interno della sua programmazione con uno spettacolo e un *workshop* appartenente a questo genere, meno frequentato, e al quale vogliamo dedicare una speciale attenzione soprattutto per la capacità di adattamento e trasformazione che ha avuto negli ultimi quindici anni. Una nuova generazione di artisti che unisce il circo con altre discipline con notevole rigore drammaturgico e teatrale. In questa edizione del festival avremo la presenza della compagnia francese Baro d'Evel». (www.labiennale.org)



In alto: Àlex Rigola, direttore del settore Teatro della Biennale di Venezia. In basso: Il teatro 'di tradizione' e quello 'sperimentale' si incontrano alla Biennale 2016: nelle immagini Toni Servillo e Romeo Castellucci (Foto Isabelle Meister).

Il *Dorian Gray* di Pierre Cardin alla Fenice

«**B**uongiorno, sono qui. Ed è un piacere vedervi tutti». È così che Pierre Cardin, nuovo socio sostenitore della Fondazione Teatro La Fenice, lo scorso 3 giugno ha dato inizio alla conferenza stampa di presentazione di *Dorian Gray. La bellezza non ha pietà*, facendo il suo ingresso in delle Sale Apollinee abbagliate dagli innumerevoli *flash* dei fotografi. Spettacolo di teatro musicale ispirato al celeberrimo romanzo di Oscar Wilde, la nuova produzione siglata dal maestro francese – che ne firmerà anche i costumi – sarà di scena in Teatro i prossimi 6 e 7 agosto, a suggello della nutrita rassegna «Estate Fenice», con testi e musiche di Daniele Martini, regia di Wayne Fowkes, protagonisti Matteo Setti e Thibault Servière, direttore artistico Rodrigo Basilicati.

Dopo una presentazione in anteprima – una sorta di ‘assaggio’ – nel contesto delle Carrières del Castello De Sade a chiusura del Festival de Lacoste 2016, *Dorian Gray* debutta in Fenice in prima esecuzione assoluta in forma integrale.

«Siamo molto felici che il maestro abbia voluto essere qui con noi oggi – sottolinea il sovrintendente Cristiano Chiarot –. Pierre Cardin ama rammentare la sua passione per Venezia e far riferimento alle sue origini venete (*lo stilista nasce nel trevigiano 93 anni fa ma cresce in Francia, ndr*) e, ad esempio, ricordare quel 1954 che lo vide lavorare in Fenice durante le riprese di *Senso*, a stretto contatto con Luchino Visconti. E oggi abbiamo l'onore di avere Cardin fra i nostri mecenati: il maestro ha infatti accettato con piacere di collaborare con il Teatro per i prossimi due anni. Per quel che riguarda *Dorian Gray*, sono già cominciate le prove al Ma-

libran, con la partecipazione davvero entusiasta di tutti i nostri tecnici. I biglietti dello spettacolo sono già in vendita e abbiamo avuto il piacere di riscontrare fin da subito il grande interesse e la curiosità che ruotano attorno a questa produzione».

Con la Fenice Cardin ha un rapporto che nutre fin da quando era ragazzo a Treviso: «Andavo spesso in Teatro, vi ho lavorato per i costumi, con Jean Cocteau e con Luchino Visconti – racconta –, anche se, prima di dedicarmi al mondo della sartoria, quand'ero un bambino ho sempre nutrito il desiderio di diventare un attore. Poi il mondo della moda mi ha catturato ma la parte artistica, teatrale e l'universo del cinema hanno continuato a esercitare su di me un grande fascino. Ho lavorato con Jeanne Moreau e con Gérard Depardieu, che ho riconosciuto subito come talento e che, per primo, ho deciso di produrre. Lo spirito del teatro mi ha sempre abitato ma non ho mai avuto buona memoria per i testi e così ho deciso di ritagliarmi ruoli diversi. Ad esempio, ho dato vita al Festival de Lacoste, che quest'estate ospiterà Jonas Kaufmann e Martha Argerich (*dal 14 al 27 luglio, ndr*), e prodotto un migliaio di spettacoli diversi nell'arco di cinquant'anni».

Per quel che riguarda il suo *Dorian Gray*, Cardin sottolinea la gioia che prova nel trovarsi nuovamente in Fenice, «un teatro di respiro internazionale, per il quale mi piacerebbe continuare a realizzare progetti di valore. Forse un *Casanova*, o altro... chissà!».

La trama dello spettacolo musicale è la medesima del romanzo di Wilde, e viene usato l'espediente del *flashback* per rievocare i ricordi e narrare quanto già avvenuto. A muoversi sul palco saranno



Pierre Cardin – socio sostenitore della Fondazione Teatro La Fenice e produttore dello spettacolo Dorian Gray. La bellezza non ha pietà – con Rodrigo Basilicati in occasione della consegna del Leone del Veneto da parte del Consiglio Regionale, 2012.

infatti solo Matteo Setti/Dorian Gray e il giovane mimo Thibault Servièrè.

«Servièrè sarà l'anima di Dorian, che ho deciso di lasciare solo sul palco, eliminando gli altri personaggi per concedere tutto lo spazio al suo mondo emotivo – spiega Martini –. La dualità Dorian/Anima implica una differenza di linguaggi: Setti canterà e reciterà, mentre Servièrè utilizzerà soprattutto il linguaggio del corpo. Anche l'estetica musicale andrà a toccare questi due binari, che si respingono, si cercano, si attraggono, si toccano, e se da un lato sono ravvisabili contaminazioni orchestrali classiche che sfociano nel mondo delle colonne sonore e in quello della musica *pop*, dall'altro la scrittura melodica si muove a un livello più profondo, soprattutto dal punto di vista della recitazione».

La differenza tra i due personaggi sarà sottolineata sulla scena anche dai costumi, che, come accenna Cardin senza svelare troppi dettagli, saranno

più onirici per l'Anima/Servièrè e più classici per Dorian/Setti, che si dice entusiasta di debuttare in Fenice: «Lavorare con Pierre Cardin è un'occasione unica e questo *Dorian Gray* è una delle esperienze più complete che abbia mai affrontato, una produzione elegante e rispettosa grazie alla magnifica mano del suo produttore».

«Ruolo decisivo sulla scena lo giocano anche – come sottolinea Rodrigo Basilicati – la *video designer* Sara Caliumi e il *light designer* Paolo Bonapace: in circa un'ora e mezza di spettacolo, infatti, le quindici arie della partitura saranno incastonate in un flusso di intensi disegni di luce in sinergia con contributi video che trasporteranno l'azione scenica dalla prospettiva del protagonista a una dimensione fantastica». (i.p.)

Con Chick Corea si apre la nuova rassegna musicale della Fondazione Vedova

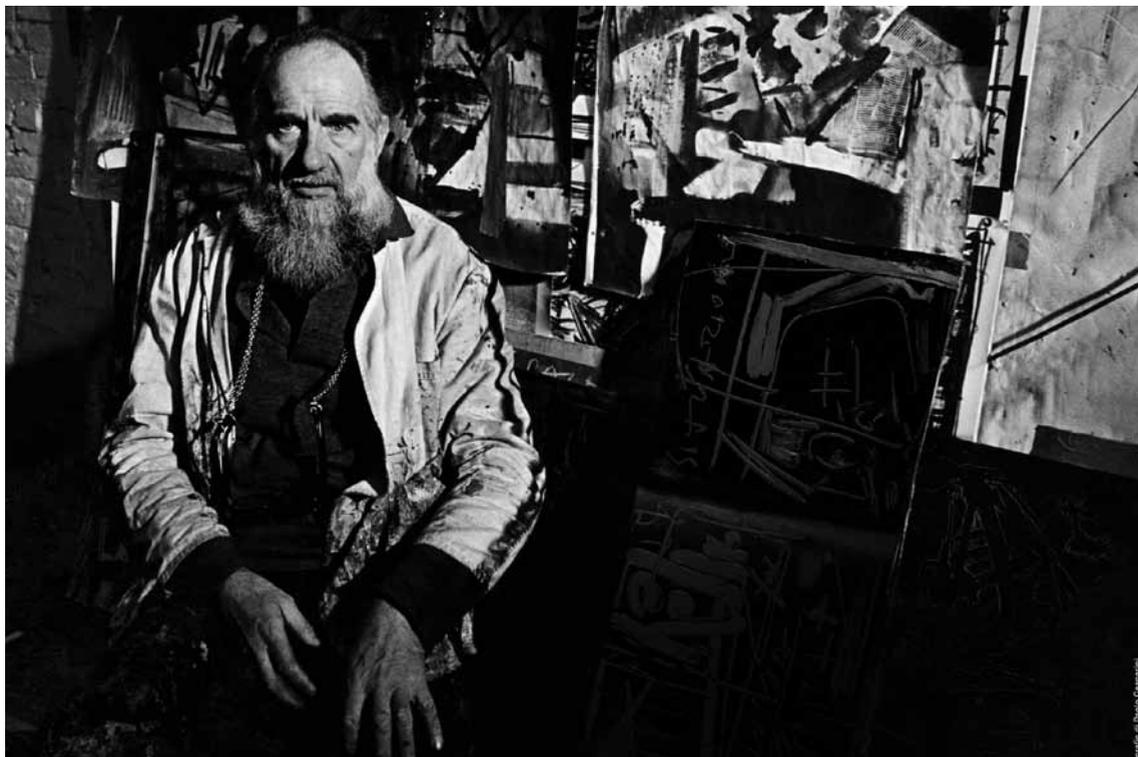
Dopo il successo della rassegna «Vedova e l'avanguardia musicale», realizzata nell'autunno scorso, la Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, presieduta da Alfredo Bianchini, propone ora un nuovo ciclo musicale, curato come il precedente da Mario Messinis. La manifestazione si inserisce all'interno delle varie iniziative che la Fondazione ha organizzato per il decennale della scomparsa del celebre pittore veneziano e, a distanza di un mese, della sua sposa.

In particolare, allo spazio espositivo del Magazzino del Sale, è stata presentata il 29 maggio la mostra «Emilio Vedova Disegni» (aperta fino al primo di novembre), interamente dedicata alle opere su carta realizzate da Vedova nella sua lunga e complessa vicenda artistica, dai primi esordi nel 1935 fino al 2006. In autunno uscirà poi, per i tipi di Skira e a cura di Germano Celant, direttore artistico della Fondazione, il volume *Emilio Vedova. De America*, dove, a partire proprio dal ciclo *De America* del 1976-1977, saranno analizzati i rapporti dell'artista con il contesto americano, offrendo spunti di indagine sulla complessità dell'universo politico-sociale e artistico degli Stati Uniti in rapporto a quello europeo dopo la seconda guerra mondiale.

Proprio a questo rapporto tra Europa e America si rifà la rassegna musicale cui si accennava, che prenderà l'avvio il 15 luglio con il concerto di Chick Corea, pianista che ha attraversato la storia del jazz degli ultimi cinquant'anni con una sorprendente carica innovativa e un continuo apporto di inediti stimoli e di influenze provenienti da altri linguaggi. «Tra i massimi pianisti nella storia del

jazz – si legge nella presentazione scritta da Messinis – ma anche del repertorio classico e moderno, Corea è un compositore che ha saputo collegare il jazz e l'improvvisazione alle istanze della prima avanguardia europea (si pensi all'influenza di Béla Bartók). Il suo percorso stilistico – dal jazz elettrico con i gruppi di Miles Davis, alla improvvisazione libera, alla composizione – è caratterizzato da una continua ricerca di nuovi mezzi tecnici timbrici ed espressivi».

Ma l'incontro con il grande pianista americano è solo l'assaggio di un programma che – contrariamente al 2015, quando i concerti erano riuniti in un'unica settimana – dall'estate, dopo la pausa agostana, trascolora verso l'autunno. Secondo appuntamento, il 28 ottobre, è quello con il veneziano Giovanni Mancuso, compositore, pianista e direttore d'orchestra, che, da fervente ammiratore di Frank Zappa, ha ideato per la Fondazione Vedova un progetto originale, *Zappazik!*, che presenta un caleidoscopico repertorio zappiano, preceduto da una versione del Concerto per pianoforte e orchestra di John Cage, autore molto amato dall'artista rock. Si passa al mondo della canzone negli *American Songs* (29 ottobre): l'insieme è costituito da varie canzoni americane degli anni Trenta e Cinquanta, trascritte e ricomposte da Luca Mosca per voce e tredici strumenti con una scrittura sofisticata e moderna, che comprende un pianoforte verticale preparato, la chitarra elettrica e una tastiera elettronica. Mosca è anche autore di un gruppo di brani, per lo stesso organico, ispirato alla tradizione vocale degli Stati Uniti. Il giorno successivo (30 ottobre), vede protagonista Uri Caine, che porta a Venezia uno tra i suoi progetti più significativi,



Emilio Vedova nel 1980. Foto Paolo Gasparini.

Urlicht – Primal Light, una rivisitazione di pagine mahleriane. La Quinta Sinfonia di Mahler, con l'Uri Caine Ensemble è «sottoposta ad una furia analitica e ricreata grazie all'organicità strutturale: l'opera è rivista al microscopio con multiple ramificazioni».

Il weekend successivo è aperto dai Ghosts of Alhambra di Georg Crumb, seguiti dai poetici *Indianerlieder* (4 novembre), uno dei capolavori di Karlheinz Stockhausen, quasi mai eseguito in Italia, per organici vocali variabili (a Venezia, soprano e baritono). Segue, il giorno dopo, il concerto di Letizia Michielon, alle prese con brani di Debussy, Schönberg e Pierre Boulez, e, a concludere il ciclo, il 6 novembre, «debutta a Venezia il JACK Quartet, uno dei più agguerriti complessi statunitensi, che presenta un capolavoro giovanile di Pierre Boulez, il *Livre pour quator*, dal luciferino estremismo linguistico. Con quest'opera, dall'ever-

siva organizzazione strutturale, Boulez ha sconvolto la prassi compositiva del tempo (era il 1949). Il *Livre* è scomparso a lungo dal repertorio, sia per il perfezionismo dell'autore che per la complessità esecutiva, e non è mai stato eseguito in laguna. Il programma della serata è costruito per opposizione. Rispetto allo sfigeo Boulez, Steve Reich all'opposto pone il problema della semplificazione ripetitiva. In *Different Trains*, come in tante sue opere, il compositore statunitense conferisce una tensione mentale al cosiddetto minimalismo». Un programma, insomma, che contempera le punte più avanzate della musica contemporanea europea, anche attraverso artisti che vivono e operano oggi a Venezia, e lo sperimentalismo 'eclettico' di Oltreoceano, nella scia dell'arte universale di Emilio Vedova. (l.m.)

Venezia, città senza corte: chiesa, teatro e ridotto

di Rodolfo Baroncini

Dal 18 al 23 luglio si terrà alla Fondazione Giorgio Cini un seminario internazionale il cui scopo è quello di rilanciare, ripartendo da un attento studio delle fonti e dall'esplorazione di un nuovo approccio metodologico, gli studi sulla storia musicale veneziana del Cinque e Seicento: una storia particolarmente complessa e articolata che i curatori scientifici dell'evento hanno volutamente rimarcato nel titolo «Venezia, città senza corte: chiesa, teatro e ridotto».

L'idea di realizzare un seminario sulle fonti musicali veneziane dei secoli sedicesimo e diciassettesimo che, oltre a essere un luogo di formazione per giovani ricercatori, potesse diventare anche un momento di riflessione della comunità scientifica sulle connesse problematiche storiografiche, è nata nell'ambito di un convegno sull'editoria musicale veneziana svoltosi alla Fondazione Giorgio Cini e al Consolato Svizzero di Venezia nel febbraio del 2014. Lo spunto all'idea è scaturito dai bisogni e dalle richieste espressi in quell'occasione allo scrivente da un gruppo di appassionati studenti di musicologia. La sua realizzazione pratica e la sua traduzione in un evento pubblico sono stati consentiti invece dalla disponibilità dell'Istituto per la musica della Fondazione Giorgio Cini e del suo direttore Gianmario Borio a sostenere e accogliere il progetto entro la sua programmazione di convegni e seminari annuali. Così, già nell'estate del 2014, ha potuto prendere forma, con fatica ma grande entusiasmo, la prima edizione del seminario («La musica a Venezia nei secoli XVI e XVII: fonti, metodi e prospettive storiografiche», Venezia, Isola di San Giorgio, 30 giugno – 4 luglio 2014) la cui riu-

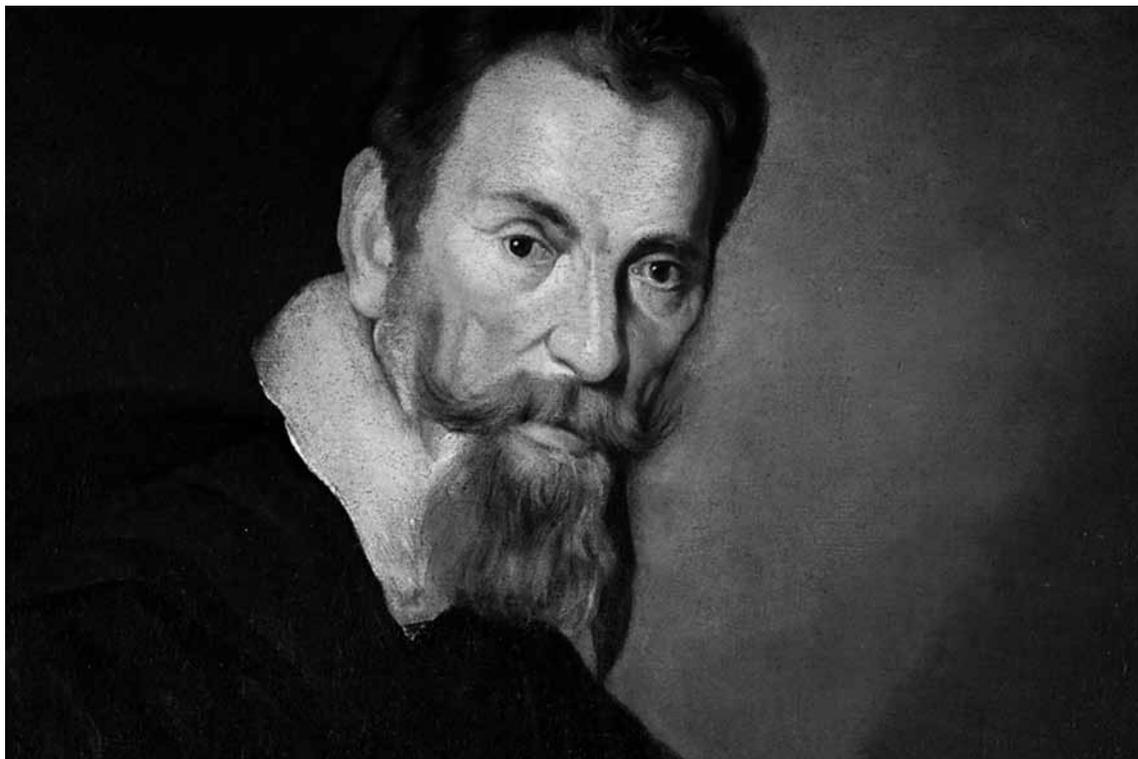
scita e partecipazione sono stati tali dal suggerire alla Fondazione Giorgio Cini e all'Istituto per la musica di reiterare con più risorse e una più articolata offerta formativa l'esperimento nel 2016. Di esperimento, infatti, si può parlare se si considera che il 'format' del seminario Cini sulle fonti veneziane si discosta da tante operazioni consimili per lo spirito 'dialettico' e l'originale funzionalità della sua articolazione, derivanti dalla volontà di coniugare teoria e 'prassi' storiografica, da un lato, e ricerca e didattica dall'altro.

Destinato prevalentemente a studenti avanzati e giovani ricercatori, ma volutamente aperto e privo, a dispetto dell'elevato livello professionalizzante, di preclusivi vincoli d'accesso (età, diplomi accademici di I e II livello ecc.), il seminario si prefigge, da un lato, di stimolare una riflessione sulle strategie storico-metodologiche più appropriate all'esplorazione del peculiare contesto storico-musicale veneziano dell'epoca, e dall'altro di fornire gli strumenti e le informazioni di base per potersi orientare all'interno del notevole ma dispersivo patrimonio di fonti verbali e musicali conservato nelle biblioteche e negli archivi locali. Conformemente a questa duplice esigenza lo svolgimento del seminario è articolato in due diversi momenti: una serie di lezioni mattutine, legate da un filo tematico («Venezia città senza corte»), volte a fornire modelli esemplari dal punto di vista metodologico, e una serie di esercitazioni pomeridiane da svolgersi, previa debita preparazione, in alcuni degli archivi e delle biblioteche più significativi della città (Archivio di Stato, Archivio storico del Patriarcato e Biblioteca Nazionale Marciana). Funzionali a fornire un primo orientamento pratico alla ricerca in

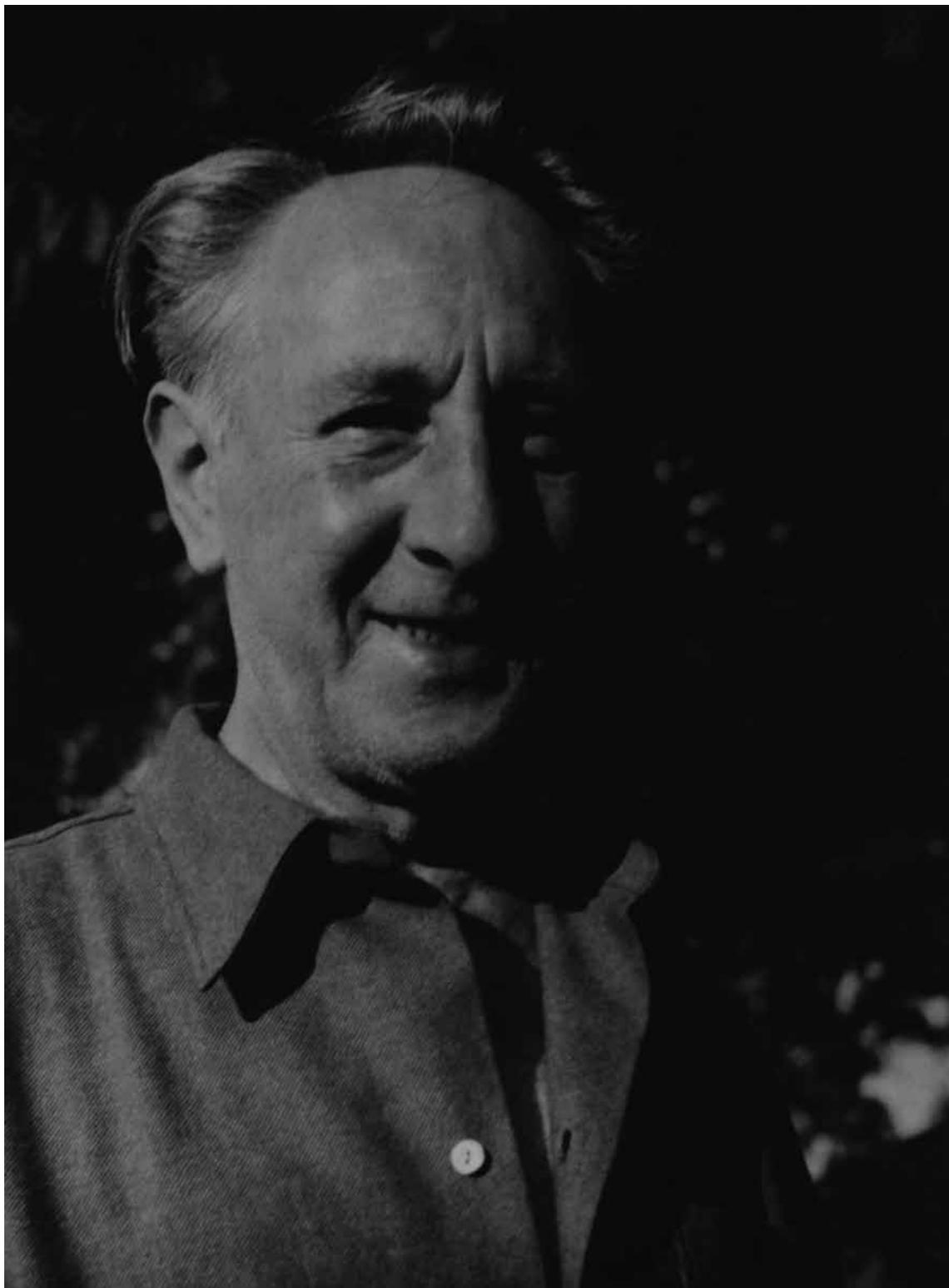
ambito veneziano, i laboratori ruoteranno attorno a un caso di ricerca simulata sul tema «La cappella di San Marco all'epoca di Monteverdi», atto a sviluppare l'attitudine alla selezione e al confronto incrociato delle fonti. Le lezioni che occuperanno le mattine da lunedì 18 a venerdì 22 luglio e che saranno coronate, il sabato mattina, da un momento di discussione collettiva finale, sono affidate a uno *staff* internazionale di docenti, comprendente anche studiosi di indirizzo disciplinare diverso da quello musicologico, i quali saranno a disposizione dei lavori seminariali per tutta la settimana. Dello *staff*, oltre allo scrivente e ai membri del comitato che hanno curato la parte scientifica dell'evento (David Bryant, Paolo Cecchi, Luigi Collarile e Marco Di Pasquale), fanno parte Claudio Annibaldi, Tim Carter, Mario Infelise, Paola Lanaro, Ellen Rosand e John Whenham. I laboratori d'archivio

saranno introdotti, il lunedì pomeriggio, da alcune lezioni propedeutiche, e proseguiranno fuori sede nei pomeriggi da martedì a venerdì. Salvo le lezioni mattutine che saranno di libero accesso, il seminario nella sua completezza potrà essere frequentato, per motivi legati alla complessa gestione dei laboratori d'archivio, da un massimo di venti iscritti.

Vale la pena ricordare come per gli iscritti che ne hanno fatto richiesta la Fondazione Giorgio Cini ha messo a disposizione, con apposito bando pubblicato lo scorso marzo sul suo sito, dieci borse di studio destinate a coprire le spese di alloggio e di vitto per tutta la durata del seminario. Per ulteriori informazioni e per la visione del programma dettagliato dell'evento si rinvia al sito della Fondazione Cini e al link seguente: <http://www.cini.it/events/veneziana-citta-senza-corte-chiesa-opera-e-ridotto-seminario-sulle-fonti-musicali-dei-secoli-xvi-e-xvii>.



Claudio Monteverdi (1567-1643), tra i protagonisti del barocco veneziano.



Bobuslav Martinů intorno al 1958. Foto Centro Bobuslav Martinů di Polička, Repubblica Ceca.

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi ♦, Fabio Paggiore ♦ ◇, Fulvio Furlanut, Nicholas Myall, Mauro Chirico, Loris Cristofoli, Andrea Crossara, Roberto Dall'Igna, Elisabetta Merlo, Sara Michieletto, 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, Maddalena Main, Luca Minardi, Mania Ninova, Suela Piciri, Elizaveta Rotari, Livio Salvatore Troiano, Margherita Busetto ◇, Angelica Faccani ◇

Viole Alfredo Zamarra •, Leonardo Li Vecchi • ◇, 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, Bruno Frizzarin, Paolo Mencarelli, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Mauro Roveri, Renato Scapin, Enrico Ferri ◇

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

Ottavino Franco Massaglia

Flauti Angelo Moretti •, Andrea Romani •, 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 •, Roberto Fardin

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Andrea Corsini •, Loris Antiga, Adelia Colombo, Stefano Fabris, Guido Fuga

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

Tromboni Giuseppe Mendola •, Domenico Zicari •, Federico Garato

Tromboni bassi Athos Castellan, Claudio Magnanini

Timpani Dimitri Fiorin •, Barbara Tomasin •

Percussioni Claudio Cavallini, Gottardo Paganin

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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

Soprani Nicoletta Andeliero, Cristina Baston, Lorena Belli, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Mercedes Cerrato, 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, Claudia Clarich, Marta Codognola, Simona Forni, Elisabetta Gianese, Manuela Marchetto, Eleonora Marzaro, Misuzu Ozawa, Gabriella Pellos, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco ◇, Alessandra Vavasori ◇

Tenori Domenico Altobelli, Ferruccio Basei, Cosimo D'Adamo, Dionigi D'Ostuni, Enrico Masiero, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Dario Meneghetti, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Bo Schunnesson, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Salvatore De Benedetto ◇, Giovanni Deriu ◇, Eugenio Masino ◇

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

♦ primo violino di spalla

• prime parti

◇ a termine

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*, Rossana Berti, Cristina Rubini, Costanza Pasquotti ◇

UFFICIO STAMPA Barbara Montagner *responsabile*, Thomas Silvestri, Elisabetta Gardin ◇, Alessia Pelliccioli ◇, Andrea Pitteri ◇, Pietro Tessarin ◇

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*, **Bepi Morassi** *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico, responsabile dei servizi musicali, coordinamento del personale artistico*

Segreteria artistica Lucas Christ ◇

UFFICIO CASTING Anna Migliavacca *responsabile*, Monica Fracassetti

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

ARCHIVIO MUSICALE Gianluca Borgonovi *responsabile*, Tiziana Paggiaro

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

DIREZIONE 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 ◇

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore*, Carmen Attisani ◇

DIREZIONI OPERATIVE

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, Fabrizio Penzo, Lorenza Vianello

MARKETING Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Laura Coppola

BIGLIETTERIA Nadia Buoso *responsabile*, Lorenza Bortoluzzi, Alessia Libettoni

ARCHIVIO STORICO Cristiano Chiarot *direttore ad interim*, Marina Dorigo, Franco Rossi *consulente scientifico*

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO **Mauro Rochesso** *direttore*

Dino Calzavara *responsabile ufficio contabilità e controllo*, Anna Trabuio, Nicolò De Fanti ◇

SERVIZI GENERALI Ruggero Peraro *responsabile e RSPP*, *nnp**, Liliana Fagarazzi, Stefano Lanzi, Nicola Zennaro, Andrea Baldresca ◇, Marco Giacometti ◇

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, Antonio Covatta, *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 ◇, Vitaliano Bonicelli ◇, Franco Contini ◇, Alberto Deppieri ◇, Cristiano Gasparini ◇, Sara Martinelli ◇, Stefano Neri ◇, Martina Sosio ◇

ELETTRICISTI **Vilmo Furian** *capo reparto*, Fabio Barèttin *vice capo reparto*, Costantino Pederoda *vice capo reparto*, Alberto Bellemo, Andrea Benetello, Marco Covelli, Federico Geatti, Roberto Nardo, Maurizio Nava, Marino Perini, *nnp**, Alberto Petrovich, *nnp**, Luca Seno, Teodoro Valle, Giancarlo Vianello, Massimo Vianello, Roberto Vianello, Alessandro Diomede ◇, Michele Voltan ◇

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 Vere, Vittorio Garbin, Romeo Gava, Dario Piovan, Paola Ganeo ◇, Riccardo Longo ◇, Roberto Pirrò ◇

INTERVENTI SCENOGRAFICI Marcello Valonta, Giorgio Mascia ◇

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

◇ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice

26 / 28 / 30 agosto
7 / 16 / 24 / 28 settembre
1 / 6 / 9 ottobre 2016

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Irina Dubrovskaya**
Nemorino **Giorgio Misseri**
Belcore **Marco Filippo Romano**
Il dottor Dulcamara **Omar Montanari**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari
regia **Bepi Morassi**
scene e costumi **Gianmaurizio Fercioni**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 agosto
4 / 14 / 18 settembre 2016

Norma

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Pollione **Roberto Aronica**
Norma **Mariella Devia**
Adalgisa **Roxana Constantinescu**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari
regia, scene e costumi **Kara Walker**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

progetto speciale nel 2015 della 56.
Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 / 17 / 23 / 25 /
29 settembre
2 / 4 / 8 ottobre 2016

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Maria Grazia Schiavo /
Ekaterina Bakanova**
Alfredo **Ismael Jordi / Stefan Pop /
Shalva Mukeria**
Germont **Dimitri Platanias /
Marcello Rosiello**

maestro concertatore e direttore

**Nello Santi / Francesco Ivan
Ciampa**
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

22 / 27 / 30 settembre 2016

Il signor Bruschino

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Gaudenzio **Davide Giangregorio**
Sofia **Francesca Aspromonte**
Bruschino padre **Filippo Fontana**
Florville **Francisco Brito**

maestro concertatore e direttore

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

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
progetto «Atelier della Fenice al
Teatro Malibran»

Teatro Malibran

15 / 18 / 20 / 22 / 23 ottobre 2016

Il medico dei pazzi

musica di **Giorgio Battistelli**

prima rappresentazione italiana

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta
regia **Francesco Saponaro**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

4 / 5 / 6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13
novembre 2016

Aquagranda

musica di **Filippo Perocco**

maestro concertatore e direttore

Marco Angius

regia **Damiano Michieletto**

scene **Paolo Fantin**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

prima rappresentazione assoluta
nuova commissione Fondazione
Teatro La Fenice

in occasione del cinquantesimo
anniversario
dell'alluvione del 4 novembre 1966
con il sostegno del Freundeskreis
des Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

9 / 11 / 13 / 15 / 17 dicembre 2016

Attila

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Attila **Pavlo Balakin**

Odabella **Vittoria Yeo**

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Daniele Abbado**

scene **Gianni Carluccio**

costumi **Daniela Cernigliaro**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in coproduzione con

Teatro Comunale di Bologna

e Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

20 / 24 / 28 gennaio

1 / 5 febbraio 2017

Tannhäuser

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tannhäuser **Stefan Vinke**

Wolfram von Eschenbach

Christoph Pohl

Elisabetta **Liene Kinča**

Venere **Ausrine Stundyte**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia **Calixto Bieito**

scene **Rebecca Ringst**

costumi **Ingo Krüger**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in coproduzione con

Opera di Anversa,

Vlaamse Opera di Gent

e Teatro Carlo Felice di Genova

Teatro Malibran

10 / 12 / 18 / 21 / 23 febbraio 2017

Gina

musica di **Francesco Cilea**

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia **Bepi Morassi**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

in collaborazione con

Scuola di scenografia

dell'Accademia di Belle Arti

di Venezia

progetto «Atelier della Fenice al

Malibran»

Teatro La Fenice

16 / 17 / 19 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28

febbraio

1 / 2 marzo 2017

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo **Matteo Lippi**

Mimi **Francesca Dotto**

maestro concertatore e direttore

Stefano Ranzani

regia **Francesco Micheli**

scene **Edoardo Sanchi**

costumi **Silvia Aymonino**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro Malibran

16 / 17 / 18 marzo 2017

Parsons Dance

coreografie di **David Parsons**

light designer **Howell Binkley**

Teatro La Fenice

24 / 25 / 26 / 28 / 29 / 30 / 31
marzo

1 / 2 / 4 aprile 2017

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

Don José **Roberto Aronica**

Carmen **Veronica Simeoni**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Calixto Bieito**

scene **Alfons Flores**

costumi **Mercé Paloma**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
aprile

2 maggio 2017

Lucia di Lammermoor

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Miss Lucia **Nadine Sierra**

Sir Edgardo di Ravenswood

Francesco Demuro

maestro concertatore e direttore

Riccardo Frizza

regia **Francesco Micheli**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

10 / 11 / 12 / 13 / 14 maggio 2017

La bella addormentata

coreografia di **Jean-Guillaume Bart**

da **Marius Petipa**

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

maestro concertatore e direttore

David Coleman

Corpo di ballo

del **Teatro dell'Opera di Roma**

allestimento Teatro dell'Opera

di Roma

Teatro La Fenice

19 / 24 / 26 / 28 / 30 maggio

1 / 3 giugno

12 / 13 / 14 / 15 / 16 luglio 2017

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Nello Santi

(19, 24, 26, 28, 30/5, 1, 3/6)

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 31 maggio

4 / 6 giugno 2017

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva **Giorgio Misseri**

Rosina **Chiara Amarù**

maestro concertatore e direttore

Alessandro De Marchi

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi **Lauro Crisman**

Orchestra e Coro

del **Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione

Teatro La Fenice

**TRILOGIA DI CLAUDIO
MONTEVERDI**

Teatro La Fenice
16 giugno 2017

L'Orfeo

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice
17 / 20 giugno 2017

**Il ritorno di Ulisse
in patria**

musica di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice
18 / 21 giugno 2017

L'incoronazione di Poppea

musica di Claudio Monteverdi

maestro concertatore e direttore
John Eliot Gardiner
regia **Elsa Rooke**

**The Monteverdi Choir and
Orchestra**

in occasione dei 450 anni
dalla nascita di Claudio Monteverdi

Teatro La Fenice
30 giugno
2 / 4 / 6 / 8 luglio 2017

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali
Il conte Rodolfo **Shalva Mukeria**
Amina **Irina Dubrovskaya**

maestro concertatore e direttore
Fabrizio Maria Carminati
regia **Bepi Morassi**
scene **Massimo Checchetto**
costumi **Carlos Tieppo**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
dal 20 luglio al 6 agosto 2017

L'arte del fuoco in musica

opera sperimentale di
Fabrizio Plessi

percorso itinerante con luci, suoni
e installazioni audio-video

Teatro La Fenice
25 / 27 / 29 agosto
5 / 13 / 17 / 19 / 23 settembre 2017

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

personaggi e interpreti principali
Cio-Cio-San **Vittoria Yeo**
F.B. Pinkerton **Vincenzo Costanzo**

maestro concertatore
Daniele Callegari
regia **Alex Rigola**
scene e costumi **Mariko Mori**

**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
26 / 30 agosto
2 / 6 / 12 / 14 / 15 / 21 / 22 / 24
settembre 2017

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali
Violetta **Valéry Mihaela Marcu**
Alfredo Germont **Ivan Magrì**

maestro concertatore e direttore
Enrico Calesso
regia **Robert Carsen**
scene e costumi **Patrick Kinmonth**

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 / 7 / 10 / 16 / 20 settembre 2017

L'occasione fa il ladro

musica di Gioachino Rossini

maestro concertatore e direttore

Michele Gamba

regia Elisabetta Brusa

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
in collaborazione con
Scuola di scenografia
dell'Accademia di Belle Arti
di Venezia

Teatro Malibran

29 settembre

1 / 3 / 5 / 7 ottobre 2017

Cefalo e Procri

musica di Ernst Krenek

La favola di Orfeo

musica di Alfredo Casella

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia Valentino Villa

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del coro
Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
progetto speciale Biennale
Arte 2017

Teatro La Fenice

13 / 14 / 15 / 17 / 18 / 19 / 20 / 21 /
22 / 24 / 25 / 26 ottobre 2017

Don Giovanni

*musica di Wolfgang Amadeus
Mozart*

personaggi e interpreti principali

Don Giovanni Adrian Sâmpetrean

Donna Anna Francesca Dotto

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del coro
Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione
Teatro La Fenice

OPERA GIOVANI

Teatro Malibran

9 / 10 / 11 marzo 2017

Giulietta e Romeo

musica di Nicola Antonio Zingarelli

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia Francesco Bellotto

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello
di Venezia

Teatro Malibran

20 / 21 / 22 aprile 2017

L'aumento

musica di Luciano Chailly

maestro concertatore e direttore

Maurizio Dini Ciacci

regia Davide Garattini

nuovo allestimento Fondazione
Teatro La Fenice
in collaborazione con
Conservatorio Benedetto Marcello
di Venezia

Teatro La Fenice

14 ottobre 2016 ore 19.30 turno S
16 ottobre 2016 ore 16.30 turno U

Giovanni Salviucci

Serenata per nove strumenti

Solisti del Teatro La Fenice

direttore

Yuri Temirkanov

Gioachino Rossini

Il barbiere di Siviglia: Sinfonia

Franz Joseph Haydn

Sinfonia in re maggiore Hob. I: 101
La pendola

Sergej Prokof'ev

Suite da *Romeo et Juliette*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

18 novembre 2016 ore 20.00 turno S
19 novembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Jader Bignamini

Giovanni Salviucci

Introduzione, passacaglia e finale

Gian Francesco Malipiero

Pause del silenzio

Antonín Dvořák

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

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

24 novembre 2016 ore 20.00 turno S
25 novembre 2016 ore 20.00

direttore

Henrik Nánási

Goffredo Petrassi

Partita per orchestra

Zoltán Kodály

Tänze aus Galanta

Antonín Dvořák

Sinfonia n. 8 in sol maggiore op. 88

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

16 dicembre 2016 ore 20.00 turno S
18 dicembre 2016 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra
n. 4 in sol minore op. 40
Boris Petrušanskij pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

19 dicembre 2016 ore 20.00 per
invito

20 dicembre 2016 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Claudio Monteverdi

Missa in illo tempore
e brani strumentali di altri maestri
della Cappella Marciana

Solisti della Cappella Marciana

Teatro Malibrán

7 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
8 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Risto Joost

Nuova commissione «Nuova musica
alla Fenice»

con il sostegno della Fondazione
Amici della Fenice
prima esecuzione assoluta

Ildebrando Pizzetti

Canti della stagione alta
per pianoforte e orchestra

Alberto Ferro pianoforte
vincitore del Premio Venezia 2015

Jean Sibelius

Sinfonia n. 5 in mi bemolle
maggiore op. 82

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 gennaio 2017 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marek Janowski

Johannes Brahms

Akademische Festouvertüre op. 80

Franz Schubert

Sinfonia n. 3 in re maggiore D 200

Robert Schumann

Sinfonia n. 3 in mi bemolle
maggiore op. 97 *Renana*
versione originale

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
4 febbraio 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Omer Meir Wellber

Ernest Bloch

Schelomo Rapsodia ebraica

per violoncello e orchestra

Jan Vogler violoncello

Robert Schumann

Sinfonia n. 4 in re minore op. 120
revisione di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 febbraio 2017 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2017 ore 20.00

direttore

Claudio Marino Moretti

Pēteris Vasks

The Fruit of Silence

(versione per coro e pianoforte)
testo di **Madre Teresa di Calcutta**

Wolfgang Amadeus Mozart

Requiem in re minore KV 626

(versione per soli, coro e pianoforte
a quattro mani di Carl Czerny)

Coro del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 marzo 2017 ore 20.00 turno S
5 marzo 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Marco Angius

Emanuele Cella

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

Camillo Togni

Variazioni op. 27

per pianoforte e orchestra

Aldo Orvieto pianoforte

Robert Schumann

Sinfonia n. 1 in si bemolle maggiore
op. 38 *Primavera*
versione originale

Orchestra del Teatro La Fenice
Teatro La Fenice

7 aprile 2017 ore 20.00 turno S
9 aprile 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Jeffrey Tate

Franz Schubert

Sinfonia n. 7 in si minore D 759
Incompiuta

Alfredo Casella

Sinfonia n. 3 op. 63

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

5 maggio 2017 ore 20.00 turno S
7 maggio 2017 ore 17.00

direttore

Jeffrey Tate

Gioachino Rossini

Guillaume Tell: Sinfonia

Benjamin Britten

Soirées musicales op. 9

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 maggio 2017 ore 20.00 turno S

direttore

James Conlon

Hector Berlioz

Harold en Italie op. 16

Ula Ulijona viola

Claude Debussy

La Mer Tre schizzi sinfonici
per orchestra

Igor Stravinskij

Suite dal balletto *L'uccello di fuoco*
versione 1919

**Orchestra Sinfonica Nazionale
della Rai**

Teatro Malibran

10 giugno 2017 ore 20.00 turno S
11 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Fabio Vacchi

Veronica Franco per voce recitante,
soprano e orchestra
versi di **Veronica Franco**
testo di **Paola Ponti**

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

17 giugno 2017 ore 20.00 turno S
18 giugno 2017 ore 17.00 turno U

direttore

Giuseppe Grazioli

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

Nino Rota

Suite dal balletto *La strada*

Gino Marinuzzi

Sinfonia in la

Orchestra del Teatro La Fenice



Antonio Dal Zotto, Monumento a Carlo Goldoni, 1883. Venezia, Campo San Bartolomeo.



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»

Restauro

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, 2 voll., di Michele Girardi e Franco Rossi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992 (pubblicato con il contributo di Yoko Nagae Ceschina);
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe 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 Sanpaolo

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 200th 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, 1996 (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 Pedrocchio, Filippo Pedrocchio, 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



pierre cardin



TIFFANY & CO.





Fondazione Amici della Fenice



Noventa Di Piave



HAUSBRANDT



STUDIO DE POLI
VENEZIA

Allegriani



pwc

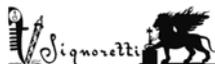


ALILAGUNA

Marsilio



**BANCO
SAN MARCO**
A SOSTEGNO DELLA CULTURA



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro

presidente

Luigi De Siervo

vicepresidente

Teresa Cremisi

Franco Gallo

consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

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

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Ugo Campaner

Marco Cappelletto

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Franca Coin

Giovanni Dell'Olivo

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Eugenio Pino

Mario Rigo

Direttore

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 64 - giugno 2016

Mirandolina

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 Rodolfo Baroncini, Hélène Carquain,
Tina Cawthra, Marina Dorigo, Alberto Massarotto, Iliaria Pellanda, Franco Rossi,
Carlo Vitali, Matthias Zucchi

Si ringraziano il Bohuslav Martinů Institute di Praga,
il Bohuslav Martinů Center di Polička, il Centro studi per la ricerca documentale
sul teatro e il melodramma europeo della Fondazione Giorgio Cini *onlus* di Venezia
e la Fondazione Teatro Rossini di Lugo per la gentile concessione delle immagini.

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. Cristiano Chiarot
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di giugno 2016
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

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

€ 10,00